

Jan Rylke

Historia sztuki ogrodowej

Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu

Warszawa 2022

ISBN 978-83-962226-2-6

Druk: Fabryka Druku, ul. Zgrupowania AK „Kampinos” 6, 01-943 Warszawa

Spis treści

	Wprowadzenie	Strona 4
Rozdział 1	Ogród poza historią	Strona 14
Rozdział 2	Ogrody starożytnego świata	Strona 21
Rozdział 3	Ogrody świata antycznego - Grecja	Strona 31
Rozdział 4	Ogrody świata antycznego – Rzym	Strona 38
Rozdział 5	Ogrody arabskie	Strona 46
Rozdział 6	Średniowieczne ogrody chrześcijańskiej Europy	Strona 57
Rozdział 7	Nowożytny ogród włoski	Strona 68
Rozdział 8	Barokowy ogród holenderski	Strona 85
Rozdział 9	Klasyczny ogród francuski	Strona 97
Rozdział 10	Ogrody chińskie	Strona 111
Rozdział 11	Romantyczny ogród krajobrazowy	Strona 130
Rozdział 12	Ogród rokokowy	Strona 142
Rozdział 13	Park naturalistyczny	Strona 152
Rozdział 14	Ogród japoński	Strona 168
Rozdział 15	Ogród secesyjny	Strona 179
Rozdział 16	Modernistyczny ogród w stylu art déco	Strona 195
Rozdział 17	Modernistyczny ogród z połowy XX wieku	Strona 211
Rozdział 18	Ogród postmodernistyczny	Strona 223
	Zakończenie	Strona 240
	Literatura	Strona 242

Wprowadzenie

Dzieła sztuki ogrodowej powstały z żywej materii, żyją i przemijają. Historia sztuki ogrodowej jest specjalnym działem historii sztuki, która bada przede wszystkim, jak kojarzona jest, przez artystów tej dziedziny, kultura z naturą. Badania, to głównie sfera nauki. Nauka ma dzisiaj wymiar globalny. Nie dzielimy matematyki, fizyki czy genetyki na narodowe dyscypliny wiedzy. Nie mówimy o polskiej albo europejskiej matematyce. Inaczej jest z historią sztuki. Do niedawna ograniczano się w niej do badania sztuki z obszaru kilku krajów zachodniej Europy. Dzieła pochodzące z innych obszarów pomijano albo umieszczano w obrębie takich nauk, jak antropologia kulturowa, etnografia czy etnologia. Było to wyrazem kolonializmu i powiązanego z nim rasizmu, który cechował w XX wieku kraje Europy Zachodniej. Nawet współczesny polski historyk sztuki, pisząc o historii malarstwa, dziesięć tomów swojej rozprawy nazwał: *Malarstwo białego człowieka* [Łysiak 1991]. Ten europocentryzm zrodził się już wtedy, kiedy powstawała historia sztuki. A kiedy się to zdarzyło?

Jeżeli postawimy sobie pytanie, kiedy zaistniała w Europie historia sztuki, to odpowiedź brzmi, że stosunkowo niedawno zaczęto się interesować dziełami dawnej sztuki. Tym zajęto się w Europie dopiero w czasach nowożytnych, a konkretnie w okresie renesansu. Główną ideą renesansu/odrodzenia było odtworzenie piękna sztuki antycznej. Oprócz zachowanych pozostałości starożytnych dzieł sztuki, czytano opracowania teoretyczne dawnych Rzymian, przede wszystkim: Witruwiusza i Pliniusza. Jednak jako nauka, historia sztuki ukształtowała się dopiero w połowie XVIII wieku, kiedy Johann Joachim Winckelmann poddał sztukę antyczną głębszej analizie. Na podstawie tych analiz i przeprowadzonej przez niego syntezy sztuki antycznej, przede wszystkim greckiej i rzymskiej, określił on model piękna idealnego. Ten model stanowił podstawę do oceny nie tylko dzieł antycznych, ale także dzieł tworzonych współcześnie i ich aplikowania do zasobu kultury europejskiej. Stał u podstaw klasycyzmu, kierunku, który dominował w sztuce przełomu XVIII i XIX wieku. W XIX wieku uległ on rozszerzeniu. Historycy sztuki analizowali oprócz antycznych, także wypracowane w trakcie rozwoju sztuki europejskiej, kolejne modele piękna idealnego. Katalogowali występujące w niej repertuary form i włączali dzieła spełniające kryteria piękna do zasobu kultury. Tylko ten zasób form był przez historyków sztuki akceptowany. Synteza tych form była wykorzystywana w bieżącej praktyce artystycznej i ukształtowała historyzujące i eklektyczne style w sztuce XIX wieku. W tym okresie historia sztuki była kompletną i bardzo ważną, chociaż ograniczoną do obszaru zachodniej Europy, nauką. Na podstawie dokonywanych przez historię sztuki analiz, artyści tworzyli syntezy, aplikowane następnie we współcześnie tworzonych dziełach. Zmiana sytuacji w europejskiej historii sztuki nastąpiła na przełomie XIX i XX wieku. Sztuka modernizmu programowo zerwała z dawną sztuką, postulując tworzenie nowych, nie związanych z dorobkiem przeszłości, form sztuki. Te formy miały być opracowane podobnie jak w naukach ścisłych w sposób racjonalny, a najlepiej w sposób abstrakcyjny, czyli od rzeczywistości oderwany. W wyniku podjęcia takich decyzji artyści

przestali w swojej twórczości korzystać z syntez opracowanych w kręgu zachodnioeuropejskiej historii sztuki. Tworząc pojęcie awangardy, uznali takie wykorzystywanie istniejącego zasobu form za naganne. Miało to dla historii sztuki dalekosiężne skutki. Przestała ona być nauką operującą syntezami i w wyniku tego nie była nauką prowadzącą do wdrażania swoich osiągnięć. W rezultacie historia sztuki ograniczyła się do analizowania dzieł sztuki europejskiej, nie tworząc z nich syntez i modeli dla potrzeb współczesnej praktyki artystycznej. Dokonywane analizy wykorzystywano wyłącznie dla potrzeb konserwatorstwa, które się z historii sztuki wyodrębniło jako dziedzina nauki. Konserwatorstwo dzisiaj także nie tworzy syntez, ale w sposób naukowy, poprzez zabiegi restauracyjne, stara się zachować substancję dawnych dzieł sztuki. Wcześniej prowadzono w praktyce konserwatorskiej rekonstrukcje, które były syntezami wyprowadzonymi z dawnej sztuki. Takie podejście postulował w swojej pracy francuski historyk, architekt i konserwator Eugène Viollet-le-Duc [1854 - 1868], pisząc, że: *Przywracanie budynku nie polega na jego utrzymaniu, naprawie czy przeobrażeniu, ale przywróceniu go do stanu całkowitego, który być może nigdy nie istniał w danym czasie*. Takie podejście, wykorzystujące opracowane przez historyków sztuki syntez, zostało w modernizmie uznane za niezgodny z zasadami naukowymi fałsz. W wyniku tego, także konserwatorstwo zrezygnowało z tworzenia syntez i aplikowania ich w działaniach restauracyjnych. Według artykułu 9. Karty Weneckiej [1964]: *Restauracja jest zabiegiem, który powinien zachować charakter wyjątkowy. (...) Ustaje ona tam, gdzie zaczyna się domysł; poza tą granicą wszelkie, uznane za nieodzwonne, prace uzupełniające mają wywodzić się z kompozycji architektonicznej i będą nosić znamię naszych czasów. Restauracja będzie zawsze poprzedzona i będzie szła w parze z badaniami archeologicznymi i historycznymi zabytku*. Ten, charakterystyczny dla XX wieku, okres redukcji zadań historii sztuki i konserwatorstwa powoli mija. Modernizm, wraz z przemijaniem kolejnych ruchów awangardowych, stopniowo odchodził pod koniec XX wieku, od kreacyjności opartej na myśleniu abstrakcyjnym i od kultu nowoczesności. Przeprowadzone w 2005 roku badania wśród młodzieży pokazały, że większość z badanych opowiedziała się za rekonstrukcją zabytków, czyli odbudową ich zgodnie z zamierzeniami ich pierwotnych twórców tak, jak postulował to wspomniany Eugène Viollet-le-Duc [Sikora 2008, s. 177].

Pomyślmy, jak wyglądałaby sytuacja, gdyby te, nakreślone w Karcie Weneckiej i odrzucające rekonstrukcje zasady były ściśle realizowane. Wykopaliska w Knossos, które przyciągają na Kretę rzesze turystów stanowiłyby nieczytelną kupą gruzów, gdyby Evans nie zrekonstruował ich fragmentów (ryc. 1). Podobnie w Polsce gród w Biskupinie nie stałby się w Polsce podstawą szkolnej nauki, gdyby nie zrekonstruowano jego wyglądu (ryc. 2, 3). Jak współcześnie pisze Léon Krier [2021, s. 47]: *Starożytni nie projektowali budynków tak, aby widziano w nich ruinę, nie byli budowniczymi ruin*. Nie sięgając do tak odległych czasów, jak wyglądałaby zniszczona przez Niemców Warszawa, której odbudowane Stare Miasto stało się świadectwem nie tylko czasów średniowiecza, ale także

sztuki dekoracyjnej połowy XX wieku, według której norm wykonano wtedy wiele polichromii na odtworzonych elewacjach zburzonych przez Niemców kamieniczek (ryc. 4, 5).



Ryc. 1. Zrekonstruowana sala tronowa pałacu w Knossos na Krecie, fot. J. Rylke



Ryc. 2. Wykopiska na terenie osady kultury łużyckiej w Biskupinie. 1935, fot. NAC



Ryc. 3. Rekonstrukcja osady w Biskupinie, fot. J. Rylke



Ryc. 4. Warszawskie Stare Miasto w 1945 roku



Ryc. 5. Kamienice Starego Miasta w Warszawie, fot. J. Rylke

W wyniku istniejących, nie tylko ideowych, ale także ustawowych ograniczeń, historia sztuki jako nauka została obecnie zredukowana do badania artefaktów wytworzonych w zachodniej Europie; nie tworzy z tych badań syntez wspierających współczesną sztukę i nie może być traktowana jako współczesna nauka w aspekcie globalnym. Nie pozwala na to również stosowana w historii sztuki metodologia, która jest ograniczona do lokalnych, europejskich uwarunkowań. Określenie wiodących dyscyplin sztuki w Europie jest od czasu renesansu ograniczone do trzech dyscyplin: malarstwa, rzeźby i architektury i to ograniczenie nadal występuje. W Polsce to ograniczenie jest nawet większe, bo w Polsce architektura została wyłączona z obszaru sztuki i zaliczona do nauk technicznych. Poza kręgiem kultury europejskiej wiodące dyscypliny sztuki są inne. W Chinach podstawę sztuki stanowią takie jej dziedziny, jak: poezja, malarstwo i sztuka ogrodowa [Zemanek 2007]. Inaczej też wygląda miejsce sztuki w kulturach nieeuropejskich, które zostały zdominowane przez Europę w wyniku kolonialnych podbojów. Nastąpił w tych kulturach podział na oficjalną kulturę, reprezentowaną przez instytucje kolonialne i kulturę miejscową, która wykształciła specjalne, dostosowane do opresyjnej sytuacji formy. Do dzisiaj w lokalnych społecznościach Indian amerykańskich, w przeciwieństwie do przybyszy, którzy dotarli do Ameryk z innych kontynentów, pojęcia artyzmu i sztuki nie są

związane z przedmiotami materialnymi, ale z umiejętnością improwizacji o charakterze procesualnym [Zajda 2007]. W rezultacie, jak wspomniałem, współczesna historia sztuki nie tworzy syntez i nie wykorzystuje ich do kreowania nowych dzieł. Nie tworzy też nauki o zasięgu globalnym i ogranicza się do badania lokalnie wytworzonych artefaktów. Stała się nauką pokrewną antropologii kulturowej czy kulturoznawstwa, ograniczając się do badań kultur zamkniętych, nie dotykając aktualnych dążeń artystycznych. W Polsce ustawowo [Rozporządzenie 2018] historia sztuki jako dyscyplina naukowa została zlikwidowana i włączona do obszaru nauk o sztuce, chociaż nie określono, jaka jest relacja nauk o sztuce do historii sztuki i tradycyjnej estetyki.

Sztuka jest osobistym, jednostkowym doświadczeniem artysty i jako takie doświadczenie powinna zapładniać kolejnych artystów, co stanowiło istotę syntez wypracowanych przez historię sztuki do końca XIX wieku. Relacja artysty do dzieł dawnej sztuki stała się w XX wieku elementem jego osobistego warsztatu artystycznego i pozostawała poza obszarem zainteresowań historyków sztuki. Oderwanie się historii sztuki od jej współczesnych zastosowań spowodowało, że badania z obszaru historii sztuki odeszły od ich zastosowań w bieżącej praktyce artystycznej. Badania nad zasobem dawnej sztuki nie są prowadzone przy pomocy języka sztuki, ale przy pomocy języka właściwego dla nauk opisowych. Jeżeli dzieła zostały wytworzone przy użyciu języka sztuki, to także analizy i syntezy powinny być w tym języku formułowane, lub przynajmniej przekazywane w sposób dla tego języka zrozumiały i w efekcie przydatny. Dokonałem w tym kierunku pewnej próby, pisząc historię sztuki dla artystów [Rylke 2020]. W ostatnich latach zauważono problem odmienności języków sztuki i opisu sztuki. W efekcie prowadzona jest dyskusja pomiędzy ludźmi sztuki, historii sztuki i konserwatorstwa. Według standardów światowych sztuka, historia sztuki i konserwatorstwo mieszczą się współcześnie w obrębie nauk humanistycznych. Inaczej jest w Polsce, gdzie sztuka została w sposób formalny z obszaru nauki wyłączona. W rezultacie polska nauka utrzymuje w tym obszarze sytuację charakterystyczną dla wczesnego okresu europejskiego modernizmu [Rylke 2021]. Cofa to polską historię sztuki i konserwatorstwo o przynajmniej dwa pokolenia badaczy.

Nie wszystkie dziedziny historii sztuki znajdują się w tak opisanej, mało komfortowej, sytuacji. Historia sztuki ogrodowej, którą się zajmuję, była działem historii sztuki, który w okresie, kiedy się konstituowała jako nauka, nie był ograniczony do kręgu sztuki zachodnioeuropejskiej. W XVIII wieku rozszerzyła swoje zainteresowania i badania pod wpływem osiągnięć sztuki ogrodowej Chin i Japonii poza obszar Europy. Przełamano wtedy dotychczasowy europocentryzm historii sztuki ogrodowej, tworząc syntezę sztuki ogrodowej dla obu obszarów – europejskiego i chińskiego. Z tej syntezy zrodziły się wówczas najważniejsze dzieła sztuki ogrodowej występujące pod nazwą parków krajobrazowych lub inaczej parków angielsko-chińskich, zwanych jako *Jardins anglo-chinois* [Lerouge 1775-1789]. Także dzisiaj historia sztuki ogrodowej jako pierwsza odeszła od przyjętych w historii sztuki XX wieku zasad i zaczyna tworzyć syntezy i oparte na

historycznych przekazach ich emanacje. Przykładem może służyć współcześnie tworzony berliński Ogród Świata, czyli *Garten der Welt*, w którym umieszczono nie tylko opracowane w sposób syntetyczny ogrody wywodzące się z różnych stron świata, ale również zaprojektowano i wzniesiono renesansowy ogród włoski i ogród angielski. Sztuka ogrodowa, środowiskowo powiązana nie tylko z otoczeniem społecznym, ale także z otoczeniem klimatycznym i przyrodniczym, nie traktuje doświadczeń historii jako okresów zamkniętych, które można tylko analizować, ale uznaje je za pomocne dla osadzenia współczesnych koncepcji twórczych w trwałych, tak społecznych, jak środowiskowych, uwarunkowaniach historycznych. Pozwala to utrzymać ciągłość kulturową, powiązaną z istniejącą w danym miejscu ciągłością zjawisk środowiskowych i przyrodniczych. Wynika to także z określonego trwania podstawowej substancji dzieła sztuki ogrodowej, jaką jest drzewostan, który w swojej podstawowej masie jest ograniczony w trwałości liczącej około 150 lat [Rylke 1986].

W Polsce, która nie istniała w XIX wieku jako byt państwowy, historią sztuki ogrodowej zajęto się poważnie dopiero po II Wojnie Światowej. Pionierem był tu Gerard Ciołek, który w 1936 roku obronił na Politechnice Warszawskiej, pod kierunkiem Franciszka Krzywdy-Polkowskiego, pracę dyplomową: *Projekt parku rozrywek kulturalnych i wypoczynku* [Ciołek M. T., 2016]. W 1954 roku Gerard Ciołek wydał obszerne opracowanie *Ogrody polskie*, w której pisze o czerpaniu: ze zbiornicy przeszłości właściwych zasad kompozycji, a nie wyłącznie powierzchniowy naskórek dekoracyjny (...) dążę do wykazania przede wszystkim tych zasadniczych momentów, które wiążą się z zagadnieniem kompozycji przestrzennej i architektonicznej. Dlatego też punktem wyjścia niniejszej pracy są głównie plany ogrodów, których analiza pozwala ustalić zasadę powstawania i drogi rozwojowe sztuki kształtowania przestrzeni [Ciołek G., 1954, s. 9-10]. Pracę Gerarda Ciołka kontynuował Janusz Bogdanowski, który w 1978 roku, czyli niemal ćwierć wieku później, wydał powtórnie *Ogrody Polskie*, uzupełniając je o kilka nowych podrozdziałów [Ciołek, Bogdanowski 1978]. W późniejszym wydaniu widzimy zmianę podejścia do prezentowanego materiału. Podczas, gdy pierwotne opracowanie dawało czytelny obraz ewolucji sztuki ogrodowej z jednolitym i komunikatywnym materiałem ilustracyjnym, drugie wydanie jest znacznie obszerniejsze, zarówno w warstwie tekstowej, jak ilustracyjnej, przy mniejszej objętości i podobnym formacie (360 stron w pierwszym wydaniu i 296 w wydaniu drugim). Już we wstępie Janusz Bogdanowski zamieścił *Tablicę synchroniczną do ogrodów i parków polskich*, strukturalizującą i zamykającą ogrody w ramach stylowych i funkcjonalnych, a całą książkę wzbogacił o zagadnienia dotyczące krajobrazu, którymi zajmował się wcześniej. W kolejnej pozycji, już pisanej samodzielnie [Bogdanowski 2000] pt.: *Polskie ogrody ozdobne*, zamiast jednej tablicy synchronicznej występują już dwie tablice. Jedna tablica [s. 14], określa zmiany w schematycznych planach ogrodów, które są dzielone na geometryczne, swobodne i złożone. Druga tablica [s. 16], pokazuje podział na style – ich genezę powiązania i rozwój. Janusz Bogdanowski podtrzymuje tezę Gerarda Ciołka o znaczeniu kompozycji jako czynnika

wiążącego strukturę naturalną - przyrodniczą ze strukturą sztuczną – kulturową. W czytaniu kompozycji wykorzystuje nie tylko rysunek rzutu cechowanego, ale formułuje pojęcie wnętrza jako podstawowego czynnika służącego percepcji ogrodu [s. 18]. Opierając się na koncepcji wnętrza architektoniczno-krajobrazowego, wzorowanego na wnętrzu architektonicznym, przyjmuje on w strukturalizacji materiału historycznego postawę architekta. Pracę uzupełnia Wykaz *znaczniejszych kompozycji ogrodowych, parkowych i krajobrazowych w Polsce*, liczący 451 pozycji oraz mapa z ich lokalizacją. We wszystkich wymienionych opracowaniach dużo uwagi poświęcono konserwacji, a właściwie rewitalizacji historycznych ogrodów, ponieważ obaj autorzy działali w tej materii, a omawiane pozycje wydano przed wprowadzeniem obecnej ustawy o ochronie zabytków [Ustawa 2003], która ogranicza prace konserwatorskie do zabiegów restauracyjnych. Gerard Ciołek był między innymi autorem barokowej rekonstrukcji Wilanowa i Nieborowa, a Janusz Bogdanowski ogrodów Zamku Warszawskiego.

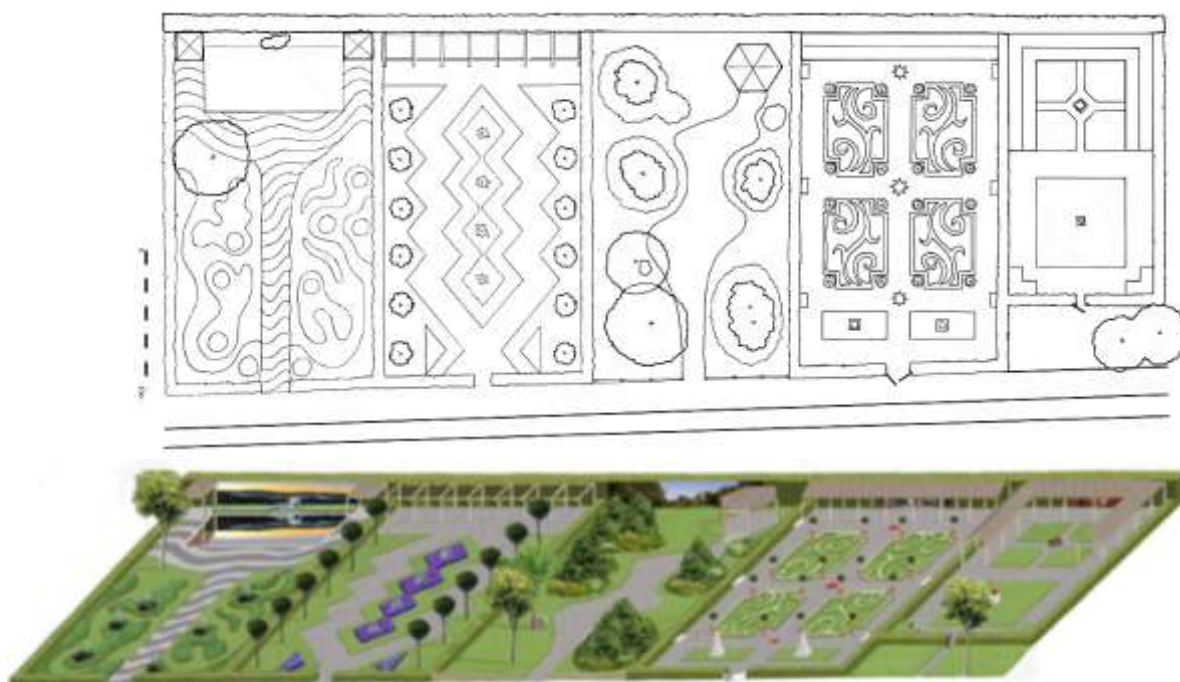
Z opracowań dotyczących ogólnej historii sztuki ogrodowej, w Polsce popularne było niemieckie dwutomowe opracowanie, którego pierwsze wydanie pochodzi jeszcze sprzed I Wojny Światowej [Gothein 1914]. Pierwsze polskie opracowanie historii ogrodów wydał w 1972 roku Longin Majdecki [Majdecki 1972]. Nie był on architektem, jak poprzedni autorzy, ale architektem krajobrazu i historykiem sztuki. W 1978 roku wydał rozszerzoną wersję tego opracowania pod tytułem: *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja* [Majdecki 1978]. Podobnie, jak Gerard Ciołek, Longin Majdecki był uczniem Franciszka Krzywdy-Polkowskiego, wtedy już działającego w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego i tak, jak poprzednicy, oparł się w strukturalizacji materiału na problemach kompozycji, pisząc: *Ogród może stać się dziełem sztuki, gdy elementy naturalne zostaną ujęte przez twórcę ogrodu wspólną myślą kompozycyjną w określony porządek przestrzenny i wyodrębniającą się całość, przez odpowiednie użycie form roślinnych i ich rytmiczowanie, przez wymodelowanie rzeźby terenu, ukształtowanie wód, przez wykorzystywanie i skomponowanie efektów barwnych, faktury, ruchu, dźwięku, aromatu, gdy uzyskają one nowe, celowe wartości artystyczne. Założenie ogrodowe jako układ trójwymiarowy wymaga skomponowania w planie, elewacjach i widokach* [Majdecki 1978, s. 10]. Można zauważyć pewną różnicę poglądów w opracowaniu Longina Majdeckiego, wobec poglądów Janusza Bogdanowskiego, widoczną w pomijaniu wagi elementów kulturowych, na rzecz układów roślinnych oraz traktowaniu widoku, jako odpowiednika wnętrza przyjętego przez Janusza Bogdanowskiego. Mamy w tym podejściu koncepcję bardziej odwołującą się do układów roślinnych niż architektonicznych. Podobnie, jak Gerard Ciołek i Janusz Bogdanowski, także Longin Majdecki traktował historię ogrodów jako proces rozwojowy od form prostych do form bardziej skomplikowanych. Jako najistotniejsze w kompozycji wyróżnił ciągi osiowe, prowadzone od układów osiowych, poprzez układy promieniste, centralne, do układów złożonych [Majdecki 1978, s. 14,15]. Podobnie, jak Janusz Bogdanowski, Longin Majdecki zamieścił też:

Wykres schematyczny powstawania i rozwoju głównych rodzajów założeń ogrodowych w poszczególnych okresach historycznych [Majdecki 1978, rys. 2]. W *Historii ogrodów* występuje również rozdział: *Ochrona i konserwacja ogrodów*, ponieważ Longin Majdecki, podobnie jak Gerard Ciołek i Janusz Bogdanowski, był autorem wielu projektów konserwatorskich. Po śmierci ojca, jego córka, Anna Majdecka-Strzeżek wydała rozszerzoną, dwutomową wersję *Historii ogrodów* [Majdecki L., Majdecka-Strzeżek A., 2007, 2009]. Nie ma w tym opracowaniu już rozdziału dotyczącego konserwacji ogrodu, który stał się nieaktualny w świetle nowej ustawy o ochronie zabytków [Ustawa 2003]. Oprócz wymienionych pozycji podstawowych, historia sztuki ogrodowej jest zawarta także w podręcznikach dla studentów i techników architektury krajobrazu. Podręcznik akademicki, dostosowany do zmienionego programu nauczania, to wydane w 2002 roku: *Ogrody Historia architektury i sztuki ogrodowej*, w którym napisałem trzeci rozdział: *Metamorfozy formy w architekturze i sztuce ogrodowej* [Różańska, Krogulec, Rylke 2002]. Dla techników architektury krajobrazu był przeznaczony rozdział *Historia architektury i sztuki ogrodowej* Anny Różańskiej w podręczniku: *Podstawy architektury krajobrazu część II* [Gadomska, Różańska, Sikora 2005]. Ten rozdział uległ znacznej rozbudowie w następnym wydaniu tego podręcznika [Gadomska, Różańska-Mazurkiewicz, Sikora, Zinowicz-Cieplik 2018]. Oprócz wydawnictw polskich autorów na rynku jest wiele pozycji tłumaczonych z innych języków. Najpopularniejsza z nich, angielska autorka, Penelope Hobhouse w swojej *Historii ogrodów* przyjęła trochę inną niż polscy autorzy perspektywę badawczą. Jak pisze we wstępie: *Historia ogrodnictwa, którą prześledzimy na przestrzeni niemal trzech tysięcy lat po wiek XXI, nie jest jedną opowieścią, ale nieskończoną liczbą opowieści – tak dużą, jak wielka była liczba ogrodników. Można ją opowiadać na mnóstwo sposobów. Sama jestem ogrodnikiem i, co chyba ważniejsze, także projektuję i restauruję ogrody, toteż jest to historia opowiedziana z punktu widzenia estetyki* [Hobhouse 2005, s. 6]. Autorka we wstępie zamieszcza tablicę chronologiczną w podziale na: Bliski Wschód oraz Indie, Daleki Wschód, Europę i Amerykę. Brak tu schematycznych podziałów i koncepcji rozwojowych. Każdy rozdział jest oparty na specyficznych cechach miejsca i czasu, które omawiane ogrody formowały. W Polsce, chociaż nie napisała syntetycznego opracowania z historii sztuki ogrodowej, podobnie formułuje zadania stojące przed historią sztuki ogrodowej historyk sztuki Małgorzata Szafrąńska. W jej książce *Ogrodnicy*, występują takie postacie, jak: Sqsiał, Czarownik, Indianin, Płaczka, Królowna, Alchemik i Zielarka [Szafrąńska 2014].

Jak widzimy z przytoczonych wyżej pozycji, opracowań z historii sztuki ogrodowej w Polsce nie brakuje, są również liczne materiały zamieszczone w Internecie. Dlatego swojemu opracowaniu chciałbym nadać nieco inny kształt od omawianych wcześniej pozycji. Wyżej wymienione książki, zgodnie z modernistycznym rozumieniem historii sztuki, były opracowaniami opisowymi i analitycznymi. Posługiwały się syntezami ograniczonymi dla potrzeb warsztatu konserwatorskiego. Chciałbym w tym opracowaniu nieco inaczej formułować

syntezy. Formułować w sposób, który pomoże współczesnym architektom krajobrazu i artystom ogrodnikom korzystać w ich twórczej pracy z repertuaru form wypracowanych w przeszłości. Założenia, które mną kierują, określa sam tytuł książki: *historia sztuki ogrodowej*. Występuje w nim jako samodzielne słowo *sztuka*, którego nie było w wymienionych wcześniej tytułach. W istotny sposób ogranicza to zakres opracowania do problemów warsztatu artystycznego, który nie jest skupiony na poszukiwaniu funkcji czy technologii, ale dąży do wydobyciu formy, która spełnia potrzeby wykorzystujących ją ludzi. Naturalnie zagadnienia dotyczące funkcji i technologii prac ogrodniczych są w sztuce ogrodowej niezbędne, ale z upływem czasu ulegają zmianie. Formalny warsztat artystyczny jest w znacznej mierze ahistoryczny i posiada cechy ejdetyczne, pomijające uwarunkowania nie wpływające bezpośrednio na artystyczną wartość dzieła ogrodowego.

Podjęcie przeze mnie zamiaru napisania historii sztuki ogrodowej poprzedziło kilka etapów. Pierwszą syntezę z historii sztuki ogrodowej wykonałem kilka lat temu dość przypadkowo. Dostałem polecenie zaprojektowania na terenie gospodarstwa lubelskiego Uniwersytetu Przyrodniczego w Felinie przykładowych ogrodów historycznych. Ze względu na niewielki, liczący 1900m² teren, zaprojektowałem na nim tylko pięć ogrodów, które miały stanowić modele ogrodów charakterystycznych dla każdej z pięciu epok. Wybrałem te modele ze względu na wyrażnie odmienne zasady, według których zostały skomponowane. Były to ogrody: średniowieczny, renesansowy, krajobrazowy oraz dwa ogrody modernistyczne, oparte na abstrakcji geometrycznej i organicznej. Wykonałem dla tych ogrodów tylko projekty (ryc. 6), bo z ich realizacji w międzyczasie zrezygnowano.



Ryc. 6. Jan Rylke. Ogrody w Felinie. Od prawej ogród średniowieczny, renesansowy, krajobrazowy, w stylu art déco i w stylu organicznym z połowy XX wieku

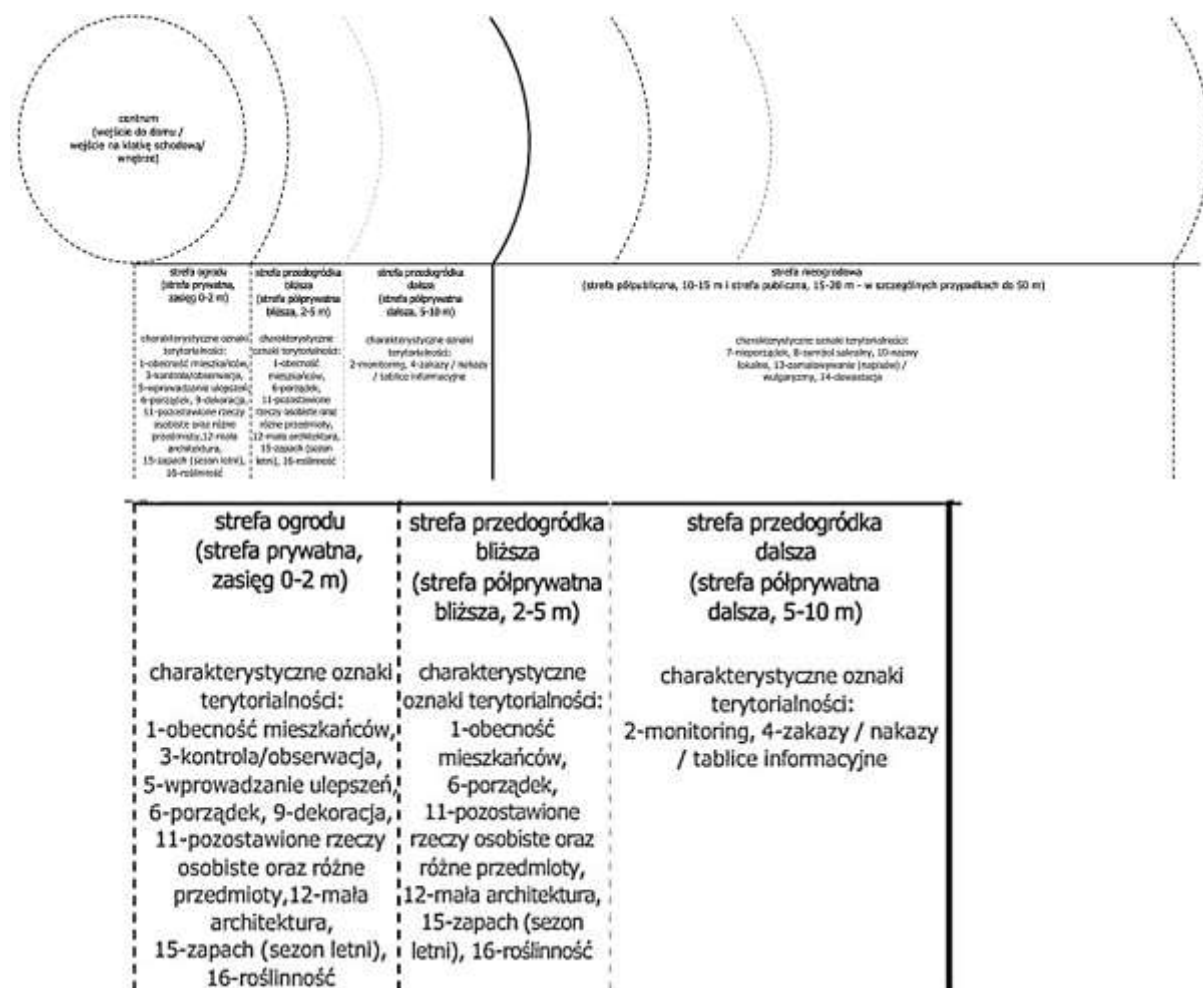
W sytuacji, kiedy nie mogłem ogrodów zrealizować w skali rzeczywistej i przy pomocy właściwego dla sztuki ogrodowej języka artystycznego, postanowiłem zrealizować cel dydaktyczny projektu w inny sposób. W celu stworzenia czytelnych syntez dla poszczególnych okresów w sztuce ogrodowej użyłem pokrewnych języków artystycznych, właściwych dla rysunku, makietowania, tworzenia ideogramów, wreszcie malarstwa sztalugowego. Ponieważ nie byłem już ograniczony uwarunkowaniami wykonawczymi związanymi z budową ogrodów i wielkością działki, wykonałem obok rysunków makiety tych ogrodów, uzupełniając je o modele trzech kolejnych ogrodów: antycznego, holenderskiego i postmodernistycznego. Wybrałem je podobnie jak poprzednie z tego powodu, że występowały w nich odrębne zasady kompozycyjne. Jako cechę wyróżniającą każdy z ośmiu modeli ogrodu wybrałem stosowaną w nich zasadę kompozycji, czyli porządkowania elementów ogrodu. Przyjąłem, że te zasady odpowiadają dominującemu w danym okresie światopoglądowi, który wyraża się między innymi w komponowaniu naszego bezpośredniego otoczenia materialnego i przyrodniczego. Te zasady tworzyły, według mnie, w każdym z opracowywanych okresach, paradygmat myślenia o zawartym w kulturze i naturze ładzie [Amsterdamski 2006]. Te zasady określają też istotne w historii ogrodów granice stylistyczne. Wizualizacje projektów wykonałem w rzucie aksonometrycznym przy pomocy tabletu *Intuis*, podobnie wykonałem ideogramy, natomiast makiety o wymiarach 30x50cm sporządziłem z klejonego drewna. Projekty rysunkowe przedstawiały syntezę ogrodu w formie znaku graficznego; makiety pokazywały zastosowany w nich układ przestrzenny a ideogramy podstawowe zasady percepcji ogrodu. Prezentowane ogrody nie odwoływały się do konkretnych, historycznych przykładów realizowanych ogrodów, pokazywały modele syntetyczne, oparte na zasadach w wybranych okresach stosowanych najczęściej. Tak sporządzone syntezy, oparte na języku logicznym, nie oddawały w pełni oddziaływania dzieła sztuki ogrodowej – nie wykorzystywały w całości przekazu języka artystycznego stosowanego w sztuce ogrodowej, który wykracza poza logikę budowy formy. Dlatego w kolejnej syntezie oparłem się na języku malarskim, który pozwala w sposób symboliczny przekazać atmosferę przedstawianego wizerunku ogrodu. Wykonałem osiem obrazów farbą akrylową na płótnie w formacie 60x80cm. Na obrazach odwoływałem się do motywów zaczerpniętych z istniejących, historycznych ogrodów, co pozwoliło na falsyfikarność ich przedstawienia jako kryterium naukowego charakteru dokonanej syntezy [Popper 1977]. Do wizerunku ogrodu, pokazującego dominujący w danym okresie wygląd pożądanego otoczenia, dodałem współczesny ogrodu, rzeźbiarski wizerunek człowieka, który pozwala na określenie jego miejsca w tak zorganizowanym świecie. Obrazom towarzyszą komentarze, w podziale na: podstawę kompozycji, genezę formy, syntezę i syntezę wizualną. Te komentarze nie należą do właściwej syntezy, którą dokonałem przy pomocy języka artystycznego, stanowią tylko tłumaczenie tego języka na zapis werbalny, łatwiejszy do odczytania, niż słabiej upowszechniony, język artystyczny. Wykonane projekty i makiety ogrodów przedstawiłem na wystawach: *Sztuka*

ogrodów, Galeria Działań, Warszawa, grudzień – styczeń 2019 rok i Galeria Kasyo, Podkowa Leśna, lipiec - sierpień 2019 rok. Obrazy i towarzyszące im makiety pokazałem następnie na wystawie *Historia*, w Galerii u Piotra, Bolestraszyce w czerwcu 2021 roku, oraz w sierpniu tego roku w trakcie festiwalu *In Garden* w Lublinie. W tym czasie, to znaczy w 2021 roku, po ponad 50 latach, przestałem kształcić studentów architektury krajobrazu i przeszedłem na emeryturę. Uznałem, że należy swoje przemyślenia, które służyły mi do wykładów, ubrać w bardziej konwencjonalny kostium o charakterze podręcznika służącego studentom i osobom interesującym się historią sztuki ogrodowej. Przegląd ogrodów rozszerzyłem o kolejne style historyczne i geograficzne, takie jak: ogród pierwszy, antyczny ogród grecki, ogród arabski, klasyczny ogród francuski, ogród rokokowy, naturalistyczny, secesyjny, oraz ogrody chiński i japoński. Do syntez malarских dodałem uzupełniające informacje o warsztacie artystycznym wykorzystywanym w poszczególnych okresach i jego znaczeniu we współczesnym warsztacie architekta krajobrazu. Na takich syntezach postanowiłem oprzeć przegląd historii sztuki ogrodowej. Naturalnie były to wątki wiodące, którym towarzyszył przegląd poszczególnych miejsc i okresów, do których warto ze względu na historię sztuki ogrodowej zajrzeć. W rezultacie książka składa się, oprócz wstępu i zakończenia, z 18 rozdziałów określających, moim zdaniem, istotne okresy występujące w sztuce ogrodowej. Obrazy i makiety będę przedstawiał także na wystawach, jako towarzyszący książce materiał.

Rozdział 1. Ogród poza historią

Podręczniki opisujące historię sztuki rozpoczynają się przeważnie od prezentacji najwcześniej wytworzonych przez ludzi takich artefaktów, jak paciorki, figurki i rysunki naskalne. Jednak zachowania środowiskowe człowieka poprzedzają z konieczności okresy wytwarzania przez niego wspomnianych artefaktów. Dlatego historia sztuki ogrodowej powinna rozpoczynać się od istniejących od zawsze w ludzkiej działalności odniesień terytorialnych, które od zabytków kultury materialnej są wcześniejsze. Nasi najbliżsi genetycznie krewni – szympansy, mimo zajmowania przez nich określonego terytorium, codziennie zakładają w gałęziach drzewa nowe gniazdo. Jak z tego widać, nie czują bezpośredniego związku ze swoim najbliższym otoczeniem. Człowiek postępuje inaczej; nawet wędrując na duże odległości, pieczołowicie odtwarza przed szatłasem czy namiotem, strukturę swojego terytorium. Jak pisze Krzysztof Herman przedstawiciele plemion nomadycznych, ludzie podróżujący w przyczepach kempingowych i bezdomni realizują swoje *potrzeby* ogrodowe poprzez takie działania, jak: określenie terytorium, stworzenie schronienia, wyznaczenie miejsca odpoczynku i spożywania pokarmu, stworzenie elementu wyróżniającego przestrzeń ogrodu [Herman 2011, s. 59]. Wprawdzie najstarsze ogródki, jeżeli nawet istniały, to nie pozostawiły po sobie takich materialnych śladów, jak stworzone przez najwcześniejszych ludzi kamienne narzędzia. Dlatego muszę, opisując ogród pierwszy, oprzeć się na najprostszych, także występujących dzisiaj, zachowaniach ogrodowych, przyjmując, że w obszarze takich zachowań *Homo sapiens*

niewiele się, jako gatunek, zmienił. Opiszę więc ogród *poza historią*, w jego najprostszej formie jako miejsce naszego przebywania. Christian Norberg-Schulz [1971, s. 20-22] mówił w sposób ogólny o pojęciu centrum i przestrzeni rozciągającej się wokół centrum. W naszym wypadku tym centralnym punktem leżącym pomiędzy centrum i przestrzenią, czyli wnętrzem i zewnątrz jest przejście pomiędzy nimi. Czyli z centrum, z domu, wychodzimy w przestrzeń leżącą przed nim. To przejście otwiera wobec przestrzeni pojęcie terytorialności, czyli więzi, która łączy człowieka z miejscem. Można je zmierzyć posługując się charakterystycznymi dla ludzi oznakami terytorialności. Badania nad terytorialnymi zachowaniami opartymi na takich oznakach, przeprowadziła w rozprawie doktorskiej: *Podwórka jako ogrody wspólnot sąsiedzkich*, Edyta Winiarska-Lisiecka [Winiarska-Lisiecka 2016]. Nie badała takiej przestrzeni zamkniętej jak ogród, ale przestrzeń nieogrodzoną, stąd występuje w tej przestrzeni płynna granica dzieląca ogród od nie ogrodu, ale wymiary tej przestrzeni i wyróżnione w niej strefy są konkretne i mierzalne (ryc. 7).

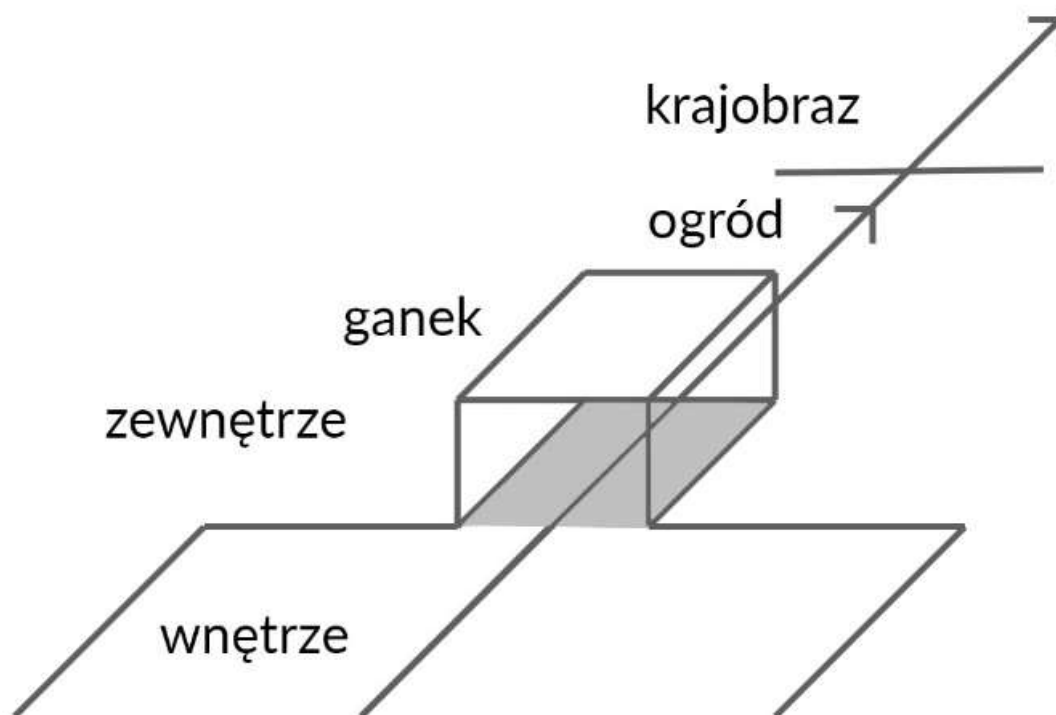


Ryc. 7. Rozmieszczenie przestrzenne oznak terytorialności (ogrodowych i nie ogrodowych) obrazujące terytorium ogrodu oraz jego otoczenie. Pionowy podział, zaznaczony linią ciągłą, został potwierdzony za pomocą analizy skupień metodą Warda [Winiarska-Lisiecka 2016, ryc. 47]. reprodukowany za zgodą Autorki. U dołu powiększona dla większej czytelności część rysunku

Zaznaczone w tych badaniach odległości są podobne, jak w moich badaniach nad terytorialnością, kiedy badałem odległości pomiędzy wypoczywającymi, których nie ograniczały żadne warunki zewnętrzne. Te odległości wynosiły niewiele ponad 20 metrów, czyli nasze terytorium do miejsca zetknięcia z terytorium sąsiada powinno liczyć nieco ponad dziesięć metrów [Rylke 1986]. Badania Winiarskiej-Lisieckiej obejmowały zabudowę miejską i podmiejską, gdzie w zabudowie wielorodzinnej występują różne pośrednie strefy pomiędzy mieszkaniem i wyjściem z budynku. Wcześniejsza, parterowa zabudowa posiadała jeszcze strefę pośrednią, leżącą pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, czyli ganek (ryc. 8). Taki ganek daje nam komfort miejsca leżącego pomiędzy schronieniem i widokiem i przy pokazaniu ideogramu ogrodu *poza historią* powinniśmy tę strefę uwzględnić (ryc. 9). Jak zobaczymy, ta strefa także występuje w innych okresach. Rolę takiego ganku pełniły w starożytności portyki, w średniowieczu podcienia, a w czasach nowożytnych tarasy i altany.

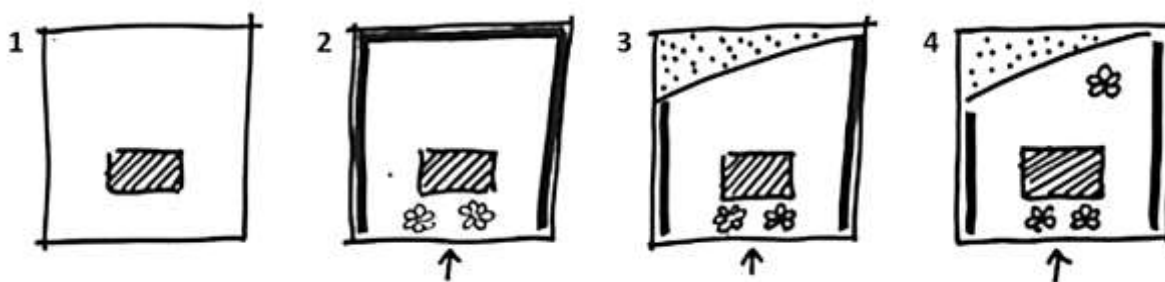


Ryc. 8. Przódka na ganku we wsi Izwiedowo, fot. Sergei Prokudin-Gorskii, 1910



Ryc. 9. Jan Rylke. Ideogram ogrodu poza historią

Jeżeli teraz spojrzymy, w jaki sposób człowiek współczesny urządza swój ogród, możemy sobie też wyobrazić, w jaki sposób do tego podchodził wcześniej, a może robił tak nawet zawsze. Badania nad ogrodem jako miejscem zamieszkiwania prowadziła Beata J. Gawryszewska [2013] pokazując, w jakiej kolejności jest on urządzany (ryc. 10). Kolejność postępowania wskazuje w tym wypadku na hierarchię wagi organizacji miejsca – czyli najważniejsze jest określenie terytorium, a budowa charakteru miejsca jest zabiegiem ostatnim.



Ryc. 10. Ogród projektowany przez użytkownika: 1 – ogrodzenie terenu, 2 – budowa ogrodu frontowego i ostonięcie ścianami od uciążliwych wpływów z zewnątrz, 3 – artykulacja granicy ogrodu, 4 – budowa charakteru miejsca [Gawryszewska 2013, s. 63] reprodukowany za zgodą Autorki

Jakie elementy występują w najczęściej spotykanych ogrodach o trwałym charakterze zbadała Izabela Myszk-Stąpór [2014]. Autorka podzieliła je na elementy opisowe (temat, nazwa); elementy konstrukcyjne (ogrodzenie,

wejście, droga, centrum); elementy dekoracyjne (roślinne i nieroślinne); wreszcie elementy użytkowe (roślinne i nieroślinne). Tworząc typologię takich prostych ogrodów podzieliła je na ogrody tworzone jako środowisko życia człowieka, ogrody jako zredukowane środowisko życia człowieka (bez deklaracji zamieszkiwania lub w formie niedojrzałej), a także *nie ogrody*, do których zaliczyła występujące w przestrzeni takie obiekty, jak instalacje dekoracyjne i instalacje użytkowe [Myszka-Stąpór 2014, s. 90, 121-125]. Krzysztof Herman, opisując ogrody tymczasowe, czyli ich formę efemeryczną, stworzył szerszą definicję ogrodu. Brzmi ona następująco: *Ogród jest to stworzona przez człowieka kompozycja przestrzenna, ograniczona obszarowo i wyodrębniona z otoczenia, jednak w różny sposób powiązana z terenem, na którym się znajduje. Ogród konstytuuje zmienna w swoim charakterze kombinacja elementów organicznych (głównie roślin) i nieorganicznych eksponowana „pod niebem” lub na „świeżym powietrzu”. Forma ogrodu wyraża powiązanie praktyczne, społeczne, duchowe lub estetyczne przyczyny jego istnienia* [Herman 2011, s. 28]. Jak widzimy z tej definicji, wcześniejsze rozważania nad ogrodem jako obiektem terytorialnym związanym z zamieszkiwaniem, tu nie występuje. Autor spośród analizowanych 15 typów ogrodów tymczasowych, tylko cztery typy wyróżnił jako wykazujące podobieństwo do struktury ogrodu rodzinnego, a kolejne trzy typy: ogrody przy przyczepach kempingowych, stragany z choinkami i częściowo stragany z kwiatami, określił jako ogrody tymczasowe o charakterze przydomowym, osobistym [Herman 2011, s. 204]. Większość wylistowanych przez niego ogrodów tymczasowych nie wykazywała związku z miejscem zamieszkiwania. Wynika z tego, że ogród nie musi być bezpośrednio powiązany z miejscem, do którego odwołuje się nasze poczucie terytorialności. Wyjaśnienie, które pozwala na rozszerzenie pojęcia ogrodów funkcjonujących poza miejscem zamieszkiwania, podaje Beata J. Gawryszewska [2013, s. 104-105]. Autorka wskazuje, że na ogród, jako miejsce zamieszkiwania, składają się trzy części składowe – ogród frontowy, odpowiadający za relacje społeczne mieszkańców z sąsiadami; ogród właściwy, mówiący o relacjach członków rodziny we wspólnej przestrzeni, wreszcie część niezagospodarowana, określająca relację człowiek-krajobraz. Autorka uważa, że te części mogą występować wspólnie, ale mogą też ulegać relokacji w przestrzeni, tworząc właściwą całość nie w rzeczywistości, ale w ludzkim umyśle. Taka, obecna w naszym umyśle struktura, pozwala na uznanie za miejsce nie tylko domu, ale także obszaru, w którym potencjalnie możemy się znaleźć. Zgodnie z takim stwierdzeniem, historia sztuki ogrodowej powinna obejmować wszystkie części składowe tak rozumianego ogrodu, czyli ogród jako miejsce zamieszkiwania, ogród jako relacja człowiek – ogród, wreszcie krajobraz, jako nasze otoczenie. Można tę formułę jeszcze rozszerzyć. Podobna relokacja może także występować w sekwencji: dom, budowla wspólnotowa i w wypadku odległej przeszłości na przykład jaskinia. W sytuacji pierwotnej, istniejącej przed statycznymi formami osiedlenia, ta sekwencja była prostsza i ograniczała się do relacji nietrwałej siedziby z terytorium/ogrodem i poza nim z relacji do krajobrazu zewnętrznego. Jeżeli teraz przytoczymy

definicję architektury krajobrazu, którą Charles Eliot sformułował ponad sto lat temu i która została w Polsce szeroko zaakceptowana, to mówi ona, że: *architektura krajobrazu jest samą w sobie sztuką, której najważniejszą funkcją jest tworzenie i ochrona piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej – w naturalnej scenerii kraju* [Kuc 2011, s. 9]. Ta definicja obejmuje wszystkie relacje człowiek – ogród i krajobraz oraz umieszcza je w obszarze sztuki.

Na początku wyrobiliśmy sobie pewne pojęcie o ogrodzie jako miejscu posiadającym atrybuty terytorialności, czyli o ogrodzie frontowym według podziału zaproponowanego przez Beatę J. Gawryszewską. Teraz należałoby zwrócić uwagę na pierwotną formę ogrodu właściwego – jak ona wygląda w sytuacji, kiedy taki ogród nie towarzyszy miejscu, czyli uległ wspomnianej relokacji. Pomińmy obiekty projektowane, które w tej najprostszej, pierwotnej fazie nie występują. Będziemy o nich mówić w kolejnych rozdziałach, przy omawianiu stylów ogrodowych. Pozostają obszary naturalnego krajobrazu, które mogą odpowiadać dzisiejszym, zbliżonym do pierwotnych, ekosystemom. Pierwotne, to nie znaczy niepodlegające antropopresji, bo nawet plemiona zbieraczy, jak świadczy o tym przykład mieszkańców Australii, prowadzili planową gospodarkę wypaleniskową, kształtując krajobraz zgodnie ze swoimi potrzebami. Badania nad użytkowaniem warszawskich *nieużytków* [Gawryszewska i inni, 2020, s. 8] wykazały, że występują w nich wyróżnione przez ich użytkowników ulubione scenerie, takie, jak: scenerie wodne, jasne scenerie leśne i trawiaste polany. Taki, podobający się nam, ale ukształtowany w sposób naturalny ogród, to przestrzeń pokryta roślinnością, przez którą prowadzi rdzeń krajobrazu, czyli nasza trasa przejścia, z której rozciąga się widok na krajobraz z wyróżnionymi sceneriami, które są określane przez ludzi, jako ładne. W naturalny sposób społeczności związane z takimi krajobrazami identyfikują się z nimi i uważają za krajobrazy własne. Pokusiłem się o namalowanie takiego pierwotnego, bardziej miejsca niż ogrodu. Do przedstawionego niżej wizerunku pierwotnego ogrodu użyłem, żeby przybliżyć nasze pierwotne potrzeby środowiskowe, scenerii miejskich jako miejsca i krajobrazu własnego. Z jednej strony występuje tu figura Matki Boskiej na podwórku kamienicy. Takie figury stanowiły element tożsamości mieszkańców warszawskich kamienic w sytuacji niemieckiej okupacji, bo wtedy powstała większość takich kapliczek [Gajewski, Głowacka, Krawczak 2018]; z drugiej strony mamy porzucony i objęty ochroną rezerwatową, ale intensywnie użytkowany przez mieszkańców obszar warszawskiego podskarpia pomiędzy Ursynowem i Wilanowem z wyróżnioną scenerią wodną (ryc. 11).

Czy taki ogród może być traktowany jako dzieło sztuki ogrodowej? W 2010 roku na Festiwalu ogrodowym w Chaumont-sur-Loire: *Ciało i Dusza* francuscy projektanci Arno Denis, Pauline Robiliard i Ksawery Coquelet, pokazali *Ogród Pana Viliana*. Proponują w nim dotarcie do duszy wymyślnego Pana Viliana poprzez ciało jego ogrodu. Pokazują ogród jako najprostszą siedzibę wyposażoną w atrybuty tożsamościowe (ryc. 12). Trzeba tu dodać, że ogrody realizowane na tym festiwalu są wybierane w drodze konkursu i promują ciekawych projektantów i wykonawców.



Ryc. 11. Jan Rylke. Ogród poza historią. **Podstawa kompozycji.** Ogród jest tworzony jako forma terytorialności związana z miejscem. Krajobraz naturalny występuje jako forma estetyczna penetrowana wzdłuż rdzenia krajobrazu z widokiem na wybrane scenerie. **Geneza formy.** Forma pierwotna związana z bytowaniem w miejscu i wędrowaniem w poszukiwaniu pożywienia, funkcjonujące także dzisiaj jako zachowania specyficzne dla ludzkich zachowań. **Synteza.** Przedogródek i krajobraz tworzą w umyśle człowieka syntezę miejsca. **Nastrój.** Atmosfera bezpieczeństwa i wolności w opresyjnym środowisku. **Synteza malarska.** Widok na scenerię u podnóża skarpy dzielącej Ursynów od Wilanowa. Figura Matki Boskiej z podwórka przy ulicy Stalowej 11 w Warszawie



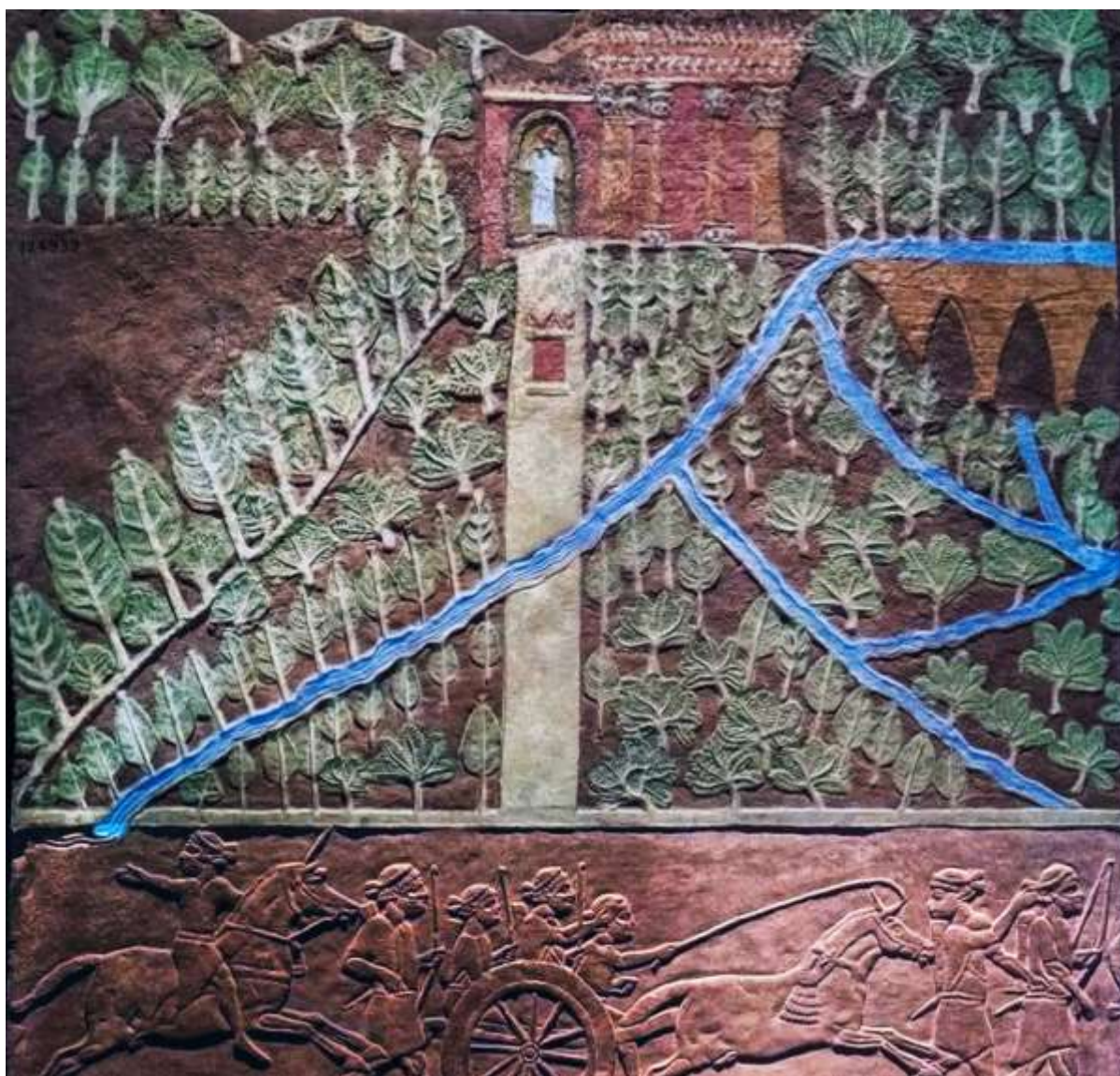
Ryc. 12. Arno Denis, Pauline Robiliard i Ksawery Coquelet. Ogród Pana Viliama, 2010, fot. J. Rylke

Jak dowodzą antropolodzy, pierwotne zachowania przestrzenne człowieka ukształtowały się w toku najwcześniejszego okresu jego rozwoju, które toczyło się w warunkach afrykańskiej sawanny. Opozycja schron – widok najlepiej spełniała te warunki. Stąd istotne było miejsce przejścia pomiędzy tymi opozycjami, spełniające później miejsce ogrodu. Zmysł estetyczny, który się w tym pierwotnym okresie wykształcał, określał zasobność potencjalnego środowiska. Scenerie, które taką zasobność obiecywały (woda, kwiaty, owoce) były uznawane za piękne i starano się sprowadzić je w swoje bezpośrednie otoczenie, tworząc nasze późniejsze ogrody. Współczesne nurty estetyczne, oparte na głębokiej ekologii powracają do koncepcji tworzenia ogrodów zgodnych z naszymi genetycznymi uwarunkowaniami.

Rozdział 2. Ogrody starożytnego świata

Opisując starożytne ogrody możemy się opierać tylko na opisach i rysunkach, bo same dzieła nie dotrwały do naszych czasów. Podczas gdy ogrody spoza *historii*, odnosiły się do rodzin, albo małych społeczności, to informacje o ogrodach świata starożytnego są związane z satrapiami, wielkimi imperiami, których władcy uważali się za równych bogom i równie wielkie tworzyli dzieła. Najstynniejszymi z takich gigantycznych realizacji były ogrody Semiramidy, które w starożytności zaliczano do jednego z siedmiu cudów ówczesnego świata. W rozlewiskach Eufratu i Tygrysu, gdzie te pierwotne satrapie powstały, panowała malaria. Im wyżej teren był położony, tym było zdrowiej i przyjemniej. Świątynie, takie jak Wieża Babel w Babilonie, wznosiły się tarasami, gdzie najwyższy taras zajmował pawilon świątynny, który odwiedzał sam Bóg. W ten sposób, zgodnie z zasadą, że im wyżej, tym lepiej, ukształtowała się, w odniesieniu do wypoczynku, lokalna skala przyjemności. Nie tylko dla Bogów, ale także dla ludzi ogrody zakładano na wzgórzach. Jeden z takich ogrodów (ryc. 13) możemy zobaczyć na płaskorzeźbie z 7 w. p. n. Chr. z Niniwy [Montero 2020]. Również najstynniejszy z takich ogrodów, wspomniany ogród Semiramidy, który jest znany tylko z pięciu opisów starożytnych pisarzy, zbudował według tradycji, w 6 w. p. n. Chr. w Babilonie jego król Nabuchodonozor dla swojej żony Amytis. Podtrzymywane kolumnami tarasy, piętrzyły się na wzór wieży Babel, a na tarasach, obok rzeźb, kwiatów, krzewów i pnączy rosły też drzewa. Na rycinie 14 widzimy próbę rekonstrukcji Ogródów Semiramidy. Kompozycja takiego ogrodu była dość prosta. Oś pionowa kształtowała wzniesienie, a w każdym miejscu tego wzniesienia, przebywając pod arkadami, osiągamy komfort zacienionej groty z widokiem na rozległy, równinny krajobraz (ryc. 15). Problemy z klimatem strefy podzwrotnikowej, na którym leżą zarówno tereny Mezopotamii, jak kraje wokół Morza Śródziemnego, a tym bardziej cała strefa zwrotnikowa obejmująca świat, w którego pasie leżą zarówno Egipt, jak Filipiny, z których fotografię zamieszczam (ryc. 16), powodują, że we wszystkich ogrodach z tego obszaru niezwykle istotna jest dająca komfort wypoczynku strefa cienia. Tarasy wiszących ogrodów zawierały dające cień portyki kolumnowe. Podobne portyki, chociaż nie spiętrzone w sztuczne wzgórza, otaczały ogrody Grecji i Rzymu,

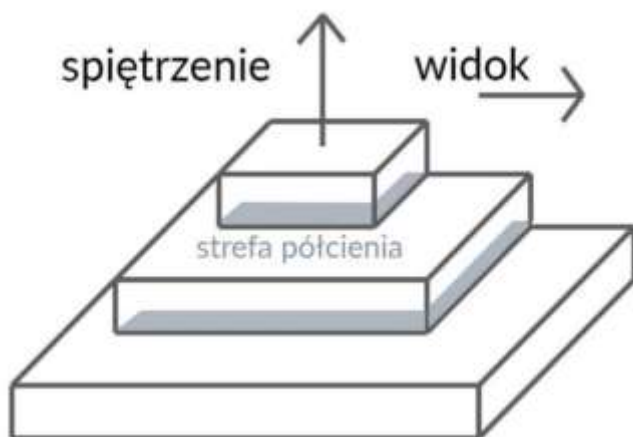
przetrwwały jeszcze w wirydarzach średniowiecznych klasztorów. W Egipcie i Arabii tę rolę pełniły pergole pokryte winoroślą. Strefa cienia stanowiła na tych terenach główny, pozwalający na komfort wypoczynku, komponent ogrodu. Koncepcja spiętrzonych tarasów ogrodowych nie zanikła wraz z upadkiem pierwszych satrapii. Ta tradycja nadal trwała w środkowej Azji. W Persji, w Shiraz, w XI wieku założono na 7 tarasach ogród Bagh-i Takht. Z najwyższego tarasu tego ogrodu woda spływała do zbiornika położonego u podnóża tarasów. Te tarasy istniały jeszcze na początku XX wieku. Na dolnych 5 tarasach rosły drzewa, na dwóch górnych kwiaty, a na szczycie wzgórza stały pawilony. Na rysunku 17 możemy zobaczyć ich rekonstrukcję [Zandieh, Arabsolghar, 2013]. Jeżeli chcemy dzisiaj zobaczyć coś na kształt takich tarasowych ogrodów, to przypominają je tarasy parku Güel w Barcelonie, zaprojektowane w latach 1900 – 1914 przez Antoniego Gaudiego (ryc. 18). Te tarasy miały zapobiec erozji zbocza, na którym zostały założone, ale dają nam wyobrażenie o piętrzących się wzwyż ogrodach, z tarasami opartymi na kolumnach [Cirlot 2007, s. 99-118].



Ryc. 13. Ogród Asurbanipala, Niniwa, połowa VII w. p. n. Chr.



Ryc. 14. Rekonstrukcja wiszących ogrodów Semiramidy. **Podstawa kompozycji.** Ogród jako strefa komfortu. Wyniesienie dające poczucie kontroli nad ludźmi i przyrodą. Stopniowanie wzdłuż osi pionowej podkreślone narastającym rytmem. **Geneza formy.** Przeniesienie krajobrazu gór i jaskiń na tereny równinne. Pełna kontrola użytego materiału roślinnego. **Synteza.** Ogród, góra i jaskinia tworzą miejsce wyjątkowe, przypisane władcy **Nastrój.** Wyniesienie ponad prozę życia



Ryc. 15. Jan Rylke. Ideogram wiszących ogrodów



Ryc. 16. Filipiny. pierwotne schronienie, przenośny daszek



Ryc. 17. Tarasy ogrodu Bagh-i Takht w Shiraz, XI w., rekonstrukcja



Ryc. 18. Antoni Gaudí. Park Güel, początek XX wieku, fot. J. Rylke

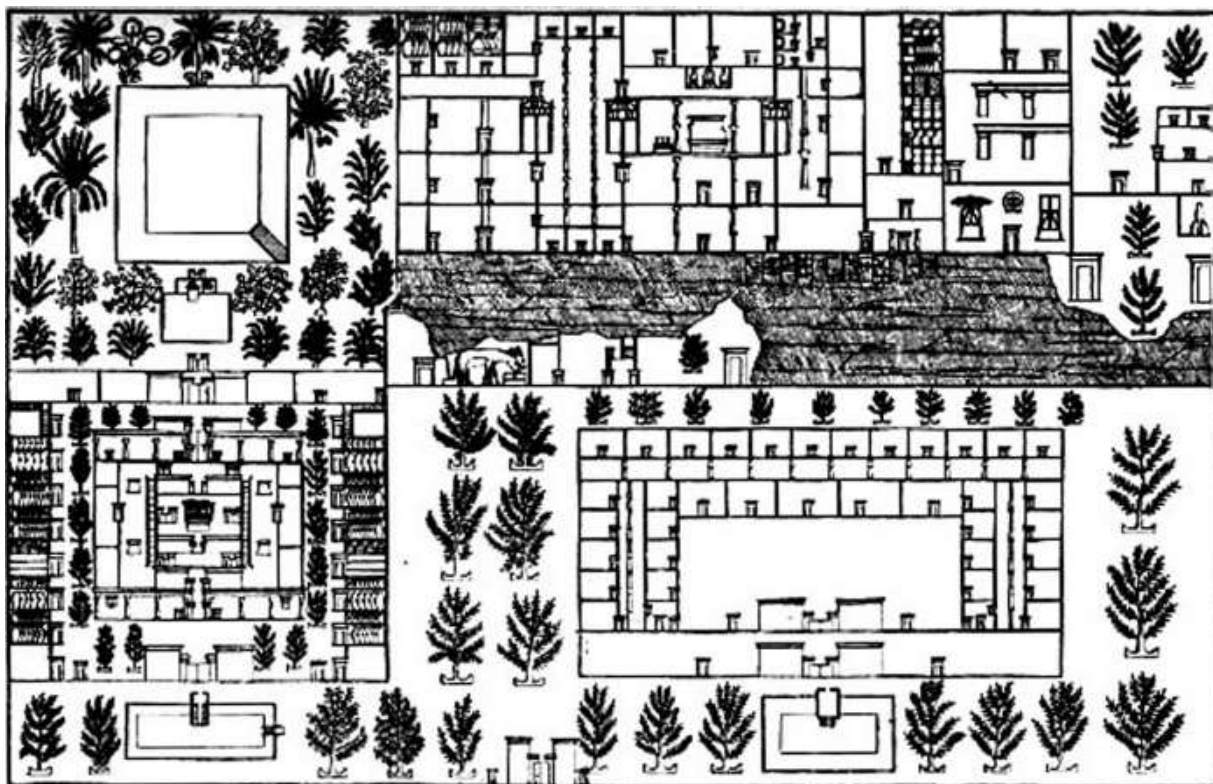
Tradycja wiszących ogrodów jest współcześnie widoczna w bogatych, leżących nad Zatoką Perską, państwach, a nawet sięga dalej, w głąb Azji. Przykładem mogą służyć Ogrody Zimowe nad zatoką w Singapurze. Te ogrody nie tylko wyglądają imponująco, ale pozwalają przeżyć nieznane wcześniej doświadczenia (ryc. 19).



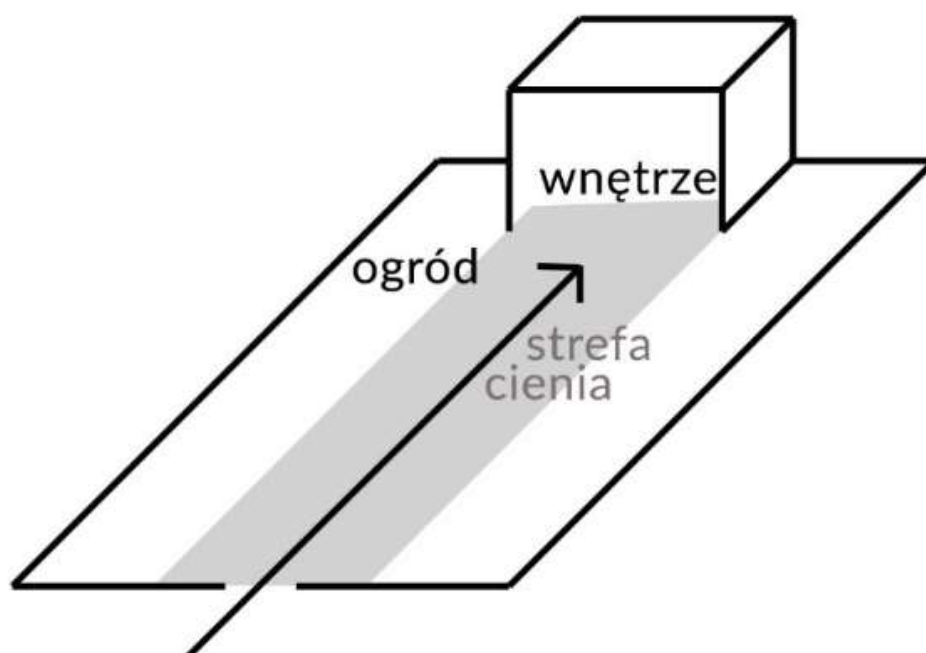
Ryc. 19. Pracownia Wilkinson Eyre, Grant Associates, Atelier One i Atelier Ten. Ogrody Zimowe nad Zatoką w Singapurze, 2012

Drugą wielką satrapią istniejącą w tych odległych czasach był Egipt. Podczas, gdy w Mezopotamii władcy odcinali się od życia plebsu żyjącego na bagnistych nizinach i wypoczywali ponad poddanymi, w Egipcie faraonowie żyli wśród poddanych i dopiero po śmierci wyróżniali się od nich ceremoniami pogrzebowymi. Choć egipskie kamienne piramidy są bardziej znane niż te, z terenu Mezopotamii, które z czasem zmieniły się w gliniane pagórki, to nie były hierarchicznie spiętrzonymi tarasami świątynnymi, ale kamiennymi kopcami grobowymi. Otoczony pustynią Nil, tworzył znacznie zdrowszy klimat niż rozlewiska rzek Babilonu. W Egipcie bogowie nie żyli w górach, ale na pustyni. Stąd babilońska pionowa oś świata - *axis mundi* z jej hierarchicznie spiętrzonymi tarasami, wznoszącymi się wzwyż od poziomu rzeki, została przez Egipcjan położona poziomo i biegła od wód Nilu w kierunku pustyni. Miejsce tarasów zajęły kolejne kolumnowe dziedzińce z sanktuarium położonym na krańcu kompleksu świątynnego. Tak położona oś pozioma cechowała nie tylko kompleksy świątynne, ale została też przeniesiona do egipskich ogrodów (ryc. 20, 21). Widoki, które stanowiły podstawę atrakcyjności ogrodów Babilonu, zostały w Egipcie zredukowane do otwierających się wzdłuż osi widoków wewnętrznych. Podobnym przekształceniom uległa woda. W ogrodach spiętrzonych piramidalnie, była to woda bieżąca, spływająca grawitacyjnie z tarasów, tutaj, w ogrodowych sadzawkach, jest to woda stojąca. Życiodajny Nil i pustynne oazy zostały w sposób symboliczny przekształcone w bogate w ryby i ptactwo, zasilane wodą podskórną, sadzawki. Otaczające takie baseny pochyłe skarpy były

pokryte roślinnością przywodną, a dalej, wokół sadzawki, posadzono pożyteczne drzewa dające owoce: figi, granaty i daktyle. Palmy, ze swoimi palowymi korzeniami i kolumnami pni skłaniają do ich rytmicznego sytuowania, stąd regularny rysunek takich ogrodów (ryc. 22).



Ryc. 20. Ogród arcykapłana Mërire z El-Amarny

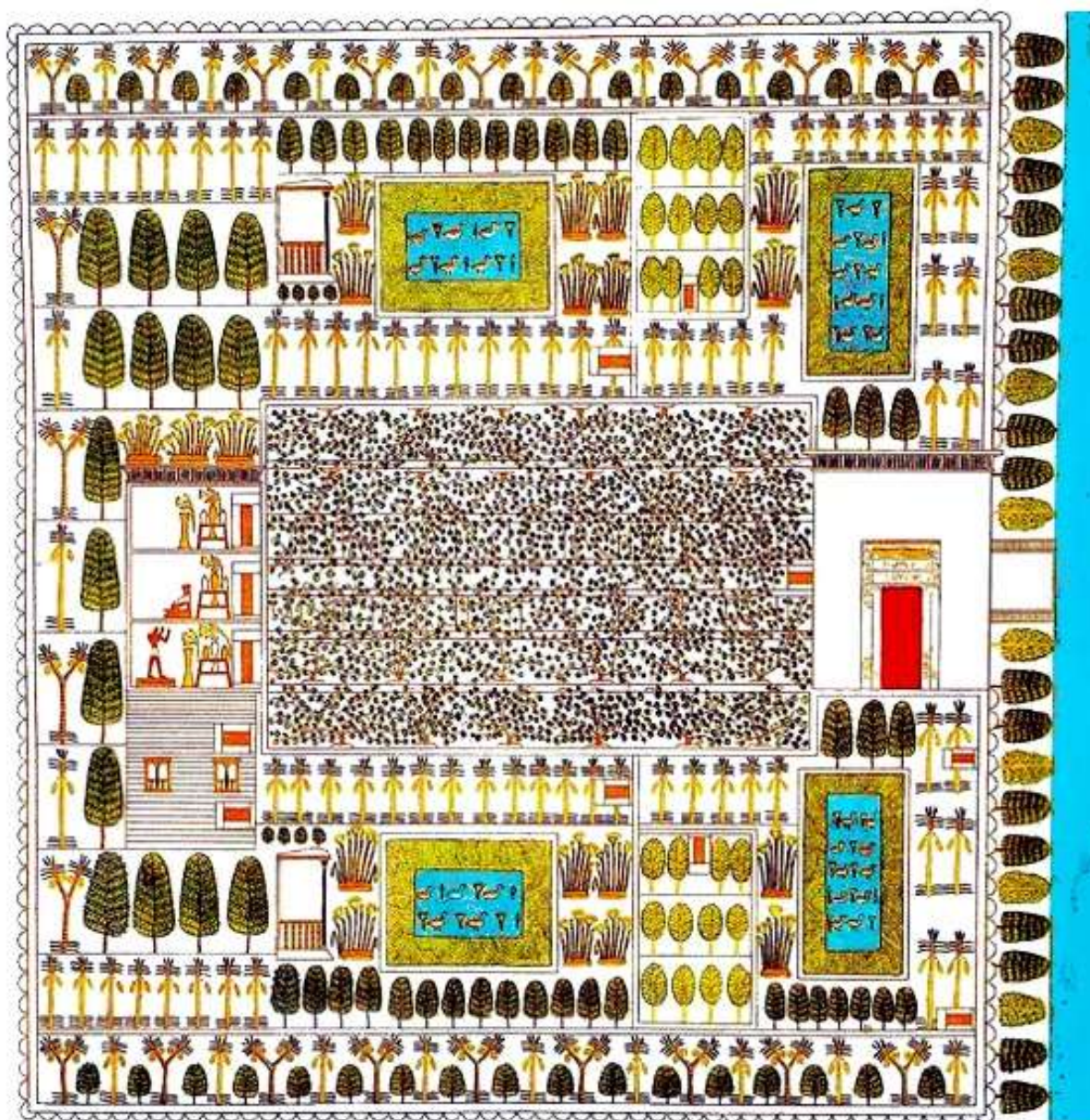


Ryc. 21. Jan Rylke. Ideogram ogrodu egipskiego



Ryc. 22. Sadržawka w ogrodzie, malowidło z grobowca Nebamona w Tebach, 1380 r. p. n. Chr.

Skąd wiemy tak wiele o wyglądzie egipskich ogrodów? Egipcjanie tak cenili swoje ogrody, że zakładali małe ogródki towarzyszące im po śmierci w ceremoniach pogrzebowych. W sposób symboliczny wizerunki takich ogrodów towarzyszyły im także w grobowcach. Wszystkie zamieszczone poniżej ilustracje pochodzą z takich grobowych rysunków. Możemy to zobaczyć zarówno na obrazie pojedynczej sadzawki, jak na rysunku ogrodu w grobie Sennufer (ryc. 23). Jak widzimy z planu takiego ogrodu, poczwórna symetria, charakterystyczna dla układu piramidalnego została tu zredukowana do trzech osi biegnących równolegle – do osi głównej i towarzyszących jej dwóch osi bocznych. Ten typ kompozycji znamy z naszych kościołów, w których prowadzącej do prezbiterium nawie głównej, towarzyszą dwie nawy boczne. Wygląd egipskiego ogrodu można zobaczyć na jego wizualizacji przestrzennej (ryc. 24).



Ryc. 23. Ogród Sennufera, Egipt, 1401 r. p. n. Chr.

Winorośl rozpięta nad dziedzińcem, która stanowi główną część ogrodu Sennufera, jest do dzisiaj charakterystyczną cechą widoczną w ogrodach podzwrotnikowych i zwrotnikowych na całym świecie. W Uzbekistanie, gdzie zimy są ostre, taką winorośl wciąga się zimą do domu. Tu możemy zobaczyć tak rozpiętą, dającą cień winorośl, która przykrywa przejście na wyspie Spinalondze koło Krety (ryc. 25). Powiązanie elementów tworzących starożytne ogrody z komfortem klimatycznym powoduje, że również w połowie XX wieku ogrody publiczne w Kairze przypominają w swoim formalnym rysunku wzory z przeszłości Egiptu. Te wzory płynnie przeszły w formy charakterystyczne dla całego obszaru sztuki arabskiej (ryc. 26).

Cywilizowany świat starożytny, w swojej wczesnej fazie rozwoju, żeby osiągnąć sukces ekonomiczny, społeczny i duchowy, wymagał bezwarunkowej współpracy. Stąd koncentracja tych sfer w jednolitej władzy i realizacji, które nadają

temu materialny wyraz. Kompozycja, która to obrazuje, to dendrogram skupiony wokół centralnej osi – ułożony pionowo w Mezopotamii lub poziomo w Egipcie. Także dzisiaj totalitarne społeczności dążące do osiągnięcia sukcesu proponują podobne monumentalne rozwiązania kompozycyjne.



Ryc. 24. Ogród Sennufer, Egipt, 1401 r. p. n. Chr., wizualizacja. **Podstawa kompozycji.** Ogród występuje jako forma zamknięta o rozkładzie ortogonalnym (prostokątnym), która jest kreowana w sposób abstrakcyjny i operuje rytmem, rozumianym jako dekoracyjny fryz. Kompozycja ogrodu jest rozłożona po obu stronach głównej osi, a wnętrza są ułożone amfiladowo. Artefakty zaczerpnięte z krajobrazu występują w ogrodzie w formie uproszczonej. **Geneza formy.** Krajobraz związany z wodą - rolniczy, użytkowy przedstawiony jako forma estetyczna. **Synteza.** Różne formy użytkowania krajobrazu zostały umieszczone na ograniczonym obszarze jako osobne kompleksy i tworzą kompozycyjną całość powiązaną układem geometrycznym. **Nastroj.** Oaza na pustyni



Ryc. 25. Winorośl rozpięta nad ulicą. Spinalonga, fot. J. Rylke



Ryc. 26. Publiczny ogród Gezirech w Kairze, 1950, Matson Photo Service

Rozdział 3. Ogrody świata antycznego - Grecja

Grecy, żeby odróżnić swoją demokrację od perskiej satrapii, mówili, że w Persji nawet drzewa muszą rosnąć w szeregu. Podczas, gdy Babilończycy i Egipcjanie swoją kulturę tworzyli na zalewowych, równinnych madach, gdzie kanały musiały być proste a drzewa piąć się do góry, Grecy mieszkali na skalistych wzgórzach. Tam drzewa przeciskały korzenie pomiędzy skałami, ich pnie były pokręcone, a korony nierówne. Na tych skałach linie ścieżek musiały być kręte, a ogrody dostosowane do konfiguracji podłoża. Grecy, w przeciwieństwie do ludów grupy języków afroazjatyckich, do których należeli Babilończycy i Egipcjanie, pochodzili od europejsko azjatyckiej rodziny indoeuropejskiej i jak w większości wierzeń indoeuropejskich, w Grecji bogów czczono nie w górach, czy na pustyni, ale w świętych gajach. Szczególną czią otaczano dęby, bo te drzewa ściągają pioruny, toteż musiał je lubić sam gromowładny Zeus. Siedliska kserotermicznej dąbrowy są też najkorzystniejszą dla posadowienia ludzkich siedlisk biocenozą, o czym dawniej, zagrożeni schorzeniami reumatycznymi, ludzie dobrze wiedzieli [Janecki 1999]. W takim świętym gaju stawiano pomiędzy drzewami świątynie i posągi, ale podobnie jak drzewa, także one nie były podporządkowane jednolitej kompozycji, bo każdy z bogów indoeuropejskiego panteonu miał swoją domenę i swoich wiernych, których otaczał opieką. Umieszczano je tak, żeby nie przeszkadzały innym budowlom i miały otwarty front, bo ołtarz był umieszczony przed świątynią. W ten sposób nie można było stworzyć jednolitej, abstrakcyjnej w rozplanowaniu kompozycji, trzeba było uzyskać jej harmonijną spójność innymi środkami. Aby całość wyglądała harmonijnie i połączyła budowle, drzewa, posągi i ludzi, opracowano dla wszystkich składających się na kompozycję elementów jednolity moduł, który był oparty na proporcjach dobrze zbudowanego mężczyzny. Grecki rzeźbiarz Poliklet w V w. p. n. Chr. opisał ten moduł w traktacie *Kanon*, który do naszych czasów się nie zachował, ale przetrwał ilustrujący go posąg włócznika - mężczyzny o proporcjach opracowanych na podstawie przeprowadzonych przez Polikleta pomiarów zwycięzców olimpijskich igrzysk. *Kanon* Polikleta uwzględniał wcześniejszą, przypisywaną przez Greków Pitagorasowi, proporcję stałą, zwaną złotą, która w nowożytniej Europie była stosowana powszechnie aż do czasów współczesnych. Wszystkie artefakty były w Grecji starożytnej konstruowane według tego kanonu, nawet proporcje otaczających świątynię kolumn określano w podobny sposób. W Grecji budowle świątynne były konstruowane według trzech porządków architektonicznych. W porządku doryckim kolumna miała proporcję męskie, w jońskim kobiece, a w korynckim dziewczęce. Układ całości nie był uporządkowany według jednolitej, nadrzędnej zasady geometrycznej, dlatego Grecy opracowali nowy typ kompozycji, zwanej kompozycją malowniczą. Nie opierano się przy tym na rysunku rzutu, jak w Babilonie i Egipcie, ale na harmonijnym widoku, czyli tworzone z obranego punktu widokowego malowniczą scenerię. Grecy wrócili do pierwotnej sytuacji opisanej w pierwszym rozdziale, dotyczącym ogrodu *poza historią*, gdzie scenerie odbierano w trakcie przejścia wzdłuż rdzenia krajobrazu. Zmiana dotyczyła świadomego

kreowania takich scenerii. Przykładem tak opracowanej kompozycji malowniczej jest położony na zboczu Parnasu okrąg świątynny poświęcony Apollinowi w Delfach. Do wyroczni delfickiej prowadziła serpentynami Świąta Droga. Malowniczy widok kompleksu świątynnego z tej drogi stanowił wartość o charakterze sakralnym (ryc. 27, 28). Ta metoda wykorzystywania malowniczych widoków stanowiła istotę kompozycji także ogrodów chińskich i była później powtórzona w romantycznych ogrodach krajobrazowych. W krajobrazowym parku w Łęknicy (Muskau), w punktach, z których komponowano widok, stawiano kamienną ławkę do jego podziwiania (ryc. 29). Także dzisiaj, we współczesnych społecznościach demokratycznych preferowane są naturalne układy ogrodowe. Grecja, to zupełnie inny, wręcz przeciwstawny do terenów Babilonii i Egiptu krajobraz. Tam płaskie, sztucznie nawodnione tereny, w których oczywistością jest wytyczanie prostych linii, tutaj suche wulkaniczne wzgórza, w których oliwki wyszukują pomiędzy kamienistą glebą korzeniami ślady wody i próchnicy. Ich powyginane pnie i gałęzie, podobnie, jak nierówne podłoże, nie poddają się rygorom geometrii. Jest to widoczne nawet przy takich uprawach, jak gaje oliwne. Także wyrzeźbione postacie nie są tak hieratyczne jak posągi w Egipcie i Babilonii, ale poddają się miękkim, naturalnym ruchom, co starałem się pokazać na obrazie przedstawiającym ogród grecki (ryc. 30). Umięławianie malowniczych parków krajobrazowych sprawiło, że u podnóża Akropolu w Atenach zachował się piękny, założony w połowie XIX wieku i leżący obok parlamentu park, wskazujący, jaki typ ogrodu Grecy najbardziej lubią (ryc. 31).



Ryc. 27. Widok, plan i Świąta Droga okręgu świętego w greckich Delfach



Ryc. 28. Albert Tournaire. Rekonstrukcja świątynnego kompleksu delfickiego, 1894



Ryc. 29. Hermann von Pückler-Muskau. Park Mużakowski, 1815-1845, fot. J. Rylke



Ryc. 30. Jan Rylke. Ogród grecki. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja malarska oparta na sekwencji widoków. Jednorodność kompozycji uzyskana przez podobieństwo proporcji elementów składających się na kompozycję. Proporcje opracowane według modułu matematycznego opartego na antropometrii. **Geneza formy.** Kompozycja malarska oparta na zróżnicowanym krajobrazie w obszarze Morza Śródziemnego, harmonia proporcji wyprowadzona z pomiarów ciała. **Synteza.** Harmonijność krajobrazu powiązana z harmonijnością budowy ludzkiego ciała tworzą kompozycję odczytywaną w scenerii jako logiczną, mimo że jest pozbawiona formalnej konstrukcji geometrycznej. **Nastroj.** Obie składowe syntezy tworzą atmosferę swobody i naturalności. **Synteza malarska.** Widok na gaj oliwny na Krecie. Postać kobieca oparta na posągu Wenus z Milo

W miastach, które stanowiły najważniejsze ośrodki greckiej kultury, otaczano święte gaje murem z podcieniami i w nich toczyło się, obok życia religijnego, także życie sportowe i kulturalne, ponieważ Grecy traktowali te aktywności podobnie. W Grecji zarówno sport, jak teatr były obrzędami o charakterze religijnym. Były poświęcane poszczególnym bogom, boginiom i herosom - służyły upamiętnianiu wydarzeń z ich życia. Najwybitniejszy grecki filozof Platon, którego przydomek oznaczał szerokie bary, był za młodu zapaśnikiem i mawiał, że nie jest człowiekiem ten, co nie umie czytać, pisać i pływać. Założył szkołę przy grobie ateńskiego herosa Akademos. Ten grób, położony nad rzeką Ke-fisos otaczał święty gaj platanowy (ryc. 32). Od nazwy tego gaju do dzisiaj wyższe uczelnie noszą nazwę akademii. Drugi z wielkich greckich filozofów,

Arystoteles, założył szkołę w ogrodach Lykejonu, nazwanych tak od imienia patronującego świątyni boga Apollina Likejosa. Ten ogród był także miejscem nauczania Demokryta, Sokratesa i Platona [Mróz 2018]. W trakcie nauki spacerowano po ogrodzie, stąd szkołą była nazywana perypatetycką (perípatos – spacer). Od nazwy tego gaju do dzisiaj szkoły średnie noszą nazwę liceów (ryc. 33). Taki gaj, podobnie jak agora, czyli miejski rynek, stanowił publiczne miejsce spotkań i był otoczony murem z portykami, w którego cieniu można było wypocząć w bardziej upalne dni (ryc. 34).



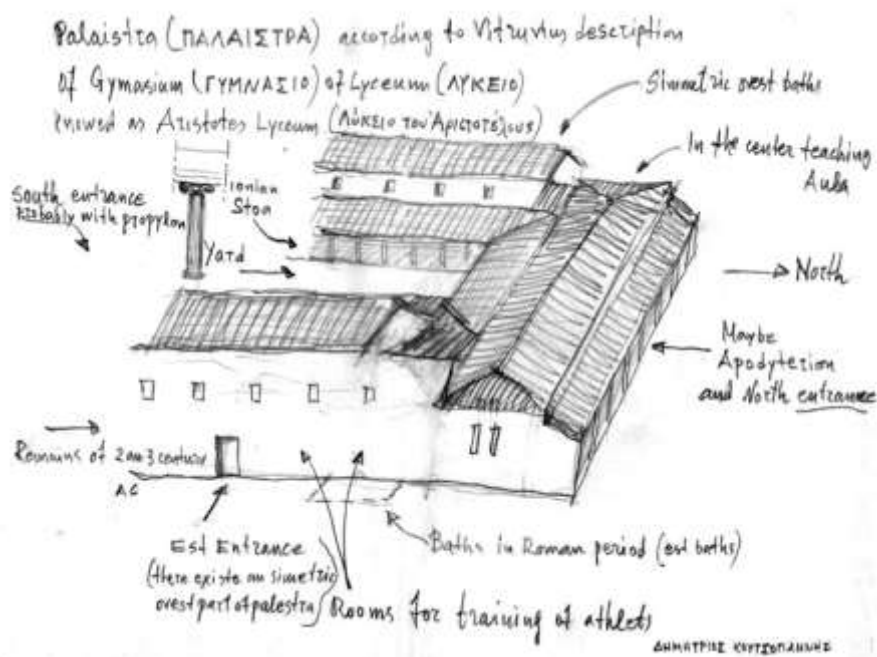
Ryc. 31. Park narodowy, Ateny, 1840, fot. J. Rylke

Pamięć o Gracji jako źródle europejskiej kultury była żywa w czasach nowożytnych i zapłodniła twórców romantycznych ogrodów. Wspomnienie Arkadii, greckiej pasterskiej krainy, położonej w centrum Peloponezu stało u podstaw romantycznej sztuki ogrodowej. W Polsce park nazwany Arkadią stworzyła w 1778 roku Helena Radziwiłłowa. Ten park był poświęcony jej zmarłym córkom (ryc. 35). Ogrody greckie traktowano jako miejsce wytchnienia w miejscu zacienionym. Także dzisiaj w Grecji ogrody utrzymały ten charakter. W XX wieku tradycją projektowania ogrodów według wzorów antycznej Grecji, czyli w zgodzie z krajobrazem i lokalnymi warunkami środowiskowymi zainteresowała się Jaqueline Tyrwhitt, autorka książki: *Making a Garden on a Greek Hillside* [1998]. Zaprojektowała ona i urządziła taki ogród w Sparoza koło Aten (ryc. 36). Grecka demokracja, chociaż ograniczona do warstwy wolnych mężczyzn, wymagała dostępnych miejsc spotkań. W demokracji bezpośredniej, charakterystycznej dla greckich miast, do ustaleń dochodzi się w wyniku swobodnej

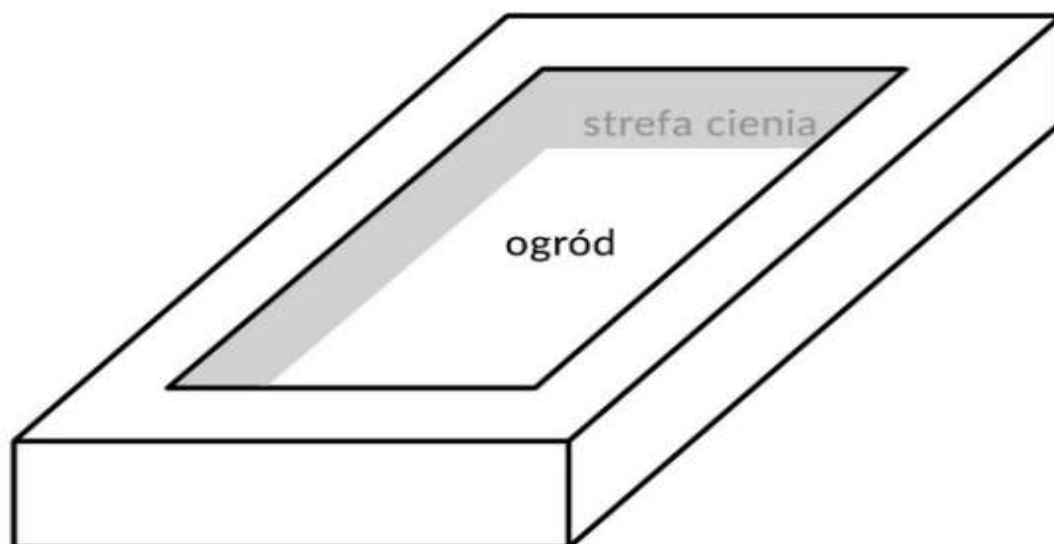
dyskusji. Miejsce takiej dyskusji powinno zapewniać komfort przebywania, ale nie powinno być ukształtowane w sposób wpływający na postawy uczestników spotkania. Stąd malarski i swobodny styl cechujących greckie gaje.



Ryc. 32. Platon nauczający w gaju Academosa, Pompeje, mozaika



Ryc. 33. Dimitrios Koutsopannis. Szkic rekonstrukcji Likejonu, 2013 [Mróz 2018]



Ryc. 34. Jan Rylke. Ideogram ogrodu greckiego



Ryc. 35. Jan Piotr Norblin. Widok na świątynię Diany w Arkadii, 1790



Ryc. 36. Jacqueline Tyrwhitt, Sparoza w 1965 i w 2020 roku, fot. Davina Michaelides

Rozdział 4. Ogrody świata antycznego – Rzym

Rzymianie, którzy przejęli wiele z greckiej kultury, czuli się spadkobiercami kultur z całego obszaru Morza Śródziemnego, obok Grecji także wspomnianych wcześniej satrapii, czyli Babilonu i Egiptu. Raczej byli konsumentami kultury niż jej twórcami. Mniej interesowali się religią, od Oktawiana Augusta część cesarzy była zaliczana w poczet bogów, więc znali ich dobrze i nie darzyli szczególnymi względami. Raczej nie filozofowali, jak Grecy, ale wspólnie spędzali czas w termach, czyli łaźniach, którym towarzyszyły gimnazjony, trawiaste place otoczone portykami, gdzie można było uprawiać ćwiczenia sportowe (ryc. 37, 38).



Ryc. 37. Gimnazjon w Pompei, fot. J Rylke

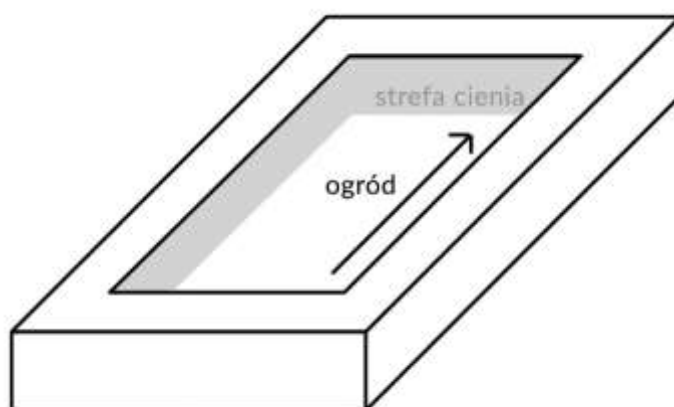


Ryc. 38. Pozostałości rzymskiej łaźni w angielskim Bath (Wikipedia, fot. David Iliff)

Większość życia Grecy spędzali w miejscach publicznych. Rzymianie znacznie więcej czasu niż Grecy przebywali w domach. Podczas, gdy u Greków, podobnie jak i dzisiaj w krajach muzułmańskich, pomieszczenia są skupione wokół centralnego dziedzińca, to Rzymianie preferowali układ liniowy, prowadzony wzdłuż głównej osi i rozbudowywali wewnątrz domu poprzez kolejne dziedzińce, wprowadzając do głównego dziedzińca domu, perystylu, ogród. Ideogram, takiego ogrodu perystylowego możemy zobaczyć na rycinie 39. Nie widzimy w ogrodach rzymskich, jak w ogrodzie *poza historię* z pierwszego rozdziału, takich elementów ogrodu, jak: przedogródek, centrum z domem i ogród właściwy. Dom, podobnie jak egipska świątynia, został rozciągnięty wzdłuż głównej, przebiegającej przez dom osi. Pierwszym, ogólnie dostępnym pomieszczeniem, było atrium ze zbiornikiem wodnym, za nim dopiero mieścił się otwarty perystyl z ogrodem i kolejne, bardziej już ekskluzywne pomieszczenia (ryc. 40).

Wiemy dosyć dużo o rzymskich ogrodach. W 79 roku wybuch Wezuwiusza zasypał popiołem pobliskie miasta: Pompeje, Herculaneum i Stabiae. Wykopaliska w Pompejach odświeżyły strukturę miasta, liczne domy, gimnazjon, stadion, forum, pozostałości po winnicach i ogrodach użytkowych. Na malarskim widoku rzymskiego ogrodu (ryc. 41) pokazałem jeden z takich domów z ogrodem, oraz popiersie uznawanego za wzór rzymskiej urody Antinousa. Kompozycja perystylowego ogrodu została także podporządkowana dominującemu układowi

osiowemu. Zachowano tutaj, podobnie, jak w gimnazjonach i ogrodach publicznych, dające cień portyki. W rzymskich ogrodach kompozycje roślinne kształtowano w sposób bardziej formalny niż w Grecji. Skupiano się na rysunku rzutu i doborze roślin, których pokrój często formowano. Z malowideł towarzyszącym takim ogrodom możemy odczytać, że stanowiły one obraz świata przyrody nasyconego artefaktami budującymi tożsamość mieszkańców domu. Na rycinie 42 widzimy obok roślin i ptaków teatralne maski, hermy portretowe, płaskorzeźby i misę fontanny. Do dzisiaj w parkach rzymskich takie hermy portretowe służą budowie tożsamości mieszkańców Rzymu z ich miastem (ryc. 43).



Ryc. 39. Jan Rylke. Ideogram ogrodu rzymskiego



Ryc. 40. Jan Rylke. Makietka domu rzymskiego



Ryc. 41. Jan Rylke. Antyczny ogród perystylowy. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja rzymskiego ogrodu perystylowego opierała się na zasadzie symetrii, operującej podstawowym wglądem w przestrzeń ogrodu - wzdłuż osi z aktywnego przejścia (sectio) i bardziej szczegółowym wglądem w przestrzeń ogrodu ze zwolnionego, wypoczynkowego obejścia (ambulatio), prowadzonego pod otaczającymi ogród arkadami. **Geneza formy.** Kompozycja ogrodu perystylowego łączyła perską i grecką kompozycję centralną domów patialnych z osiowymi układami ogrodów egipskich. Forma wizualna ogrodu nawiązywała do tradycji greckiej zarówno w wątku malarskim, rzeźbiarskim, jak architektonicznym. **Synteza.** Mamy w tym wypadku model jednoczący wzory z całego starożytnego, śródziemnomorskiego świata, tworzący dośrodkową, zamkniętą kompozycję ogrodu domowego. **Nastroj.** Wszystkie elementy tworzą atmosferę komfortu rodziny skupionej na życiu doczesnym. **Synteza malarska.** W wypadku ogrodu antycznego oparłem się głównie na widoku perystylu domu Wettiuszów z Pompei. Zachowały się w nim zwęglone resztki porastających niegdyś ogród kwiatów i krzewów, co pozwoliło na dość wierną rekonstrukcję ogrodu. Wszystkie zachowane i odtworzone w nim elementy tworzyły atmosferę komfortu rodziny skupionej na życiu doczesnym. Rzeźba, to wizerunek Antinousa, który reprezentuje antyczny ideał piękna. Ze względu na swoją urodę został on zaliczony po śmierci w 137 roku przez swojego opiekuna, cesarza Hadriana w poczet półbogów



Ryc. 42. Fresk w perystylu

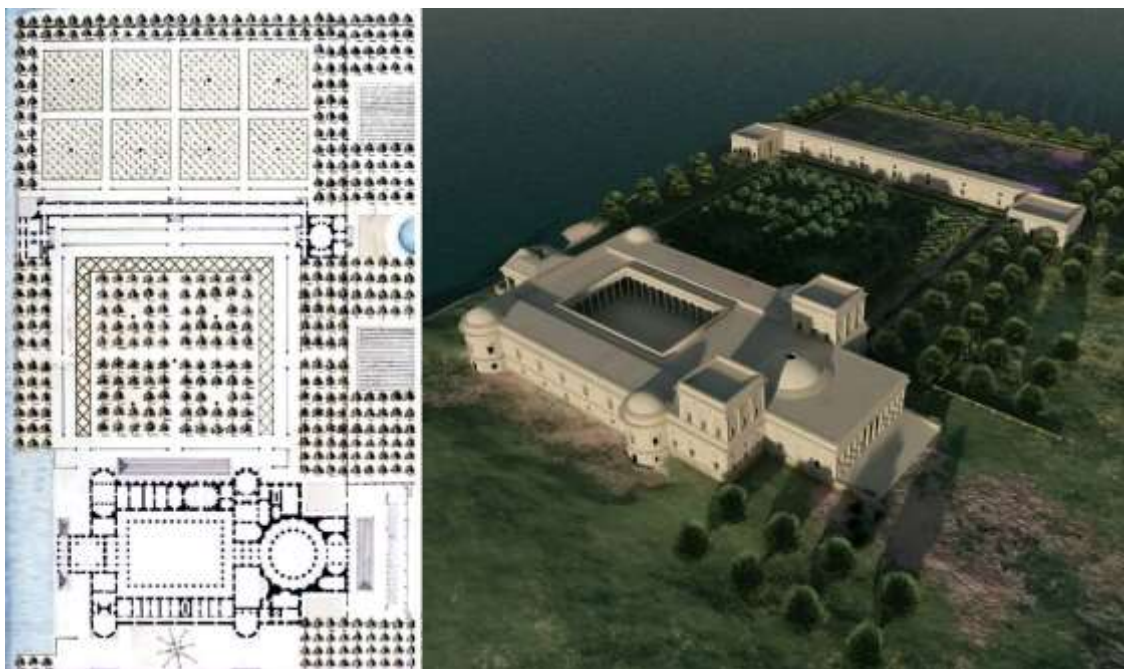


Ryc. 43. Popiersia w ogrodach przy willi Borghese, Rzym, fot. J. Rylke

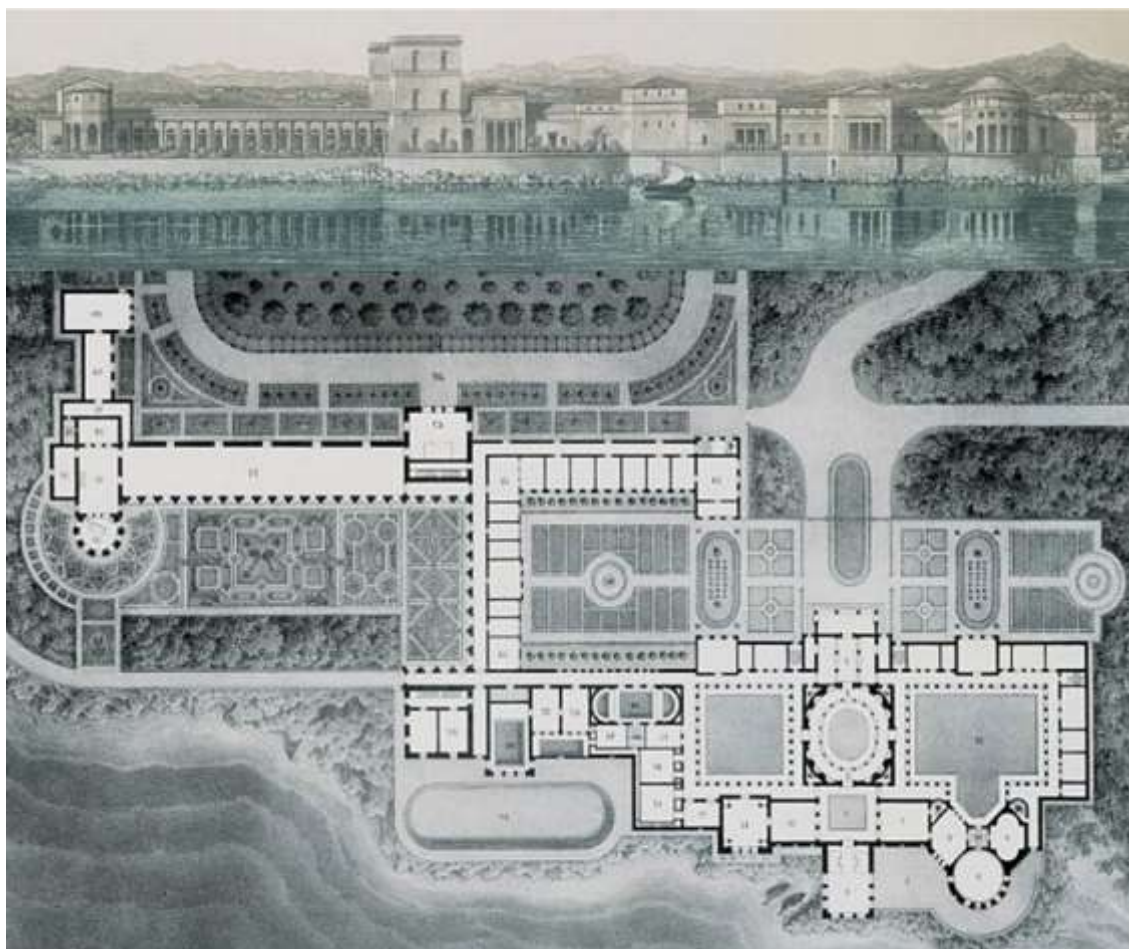
Oprócz domów w mieście, poza Rzymem wznoszono bogate rezydencje z obszernymi ogrodami. Do dzisiaj z czasów antycznych nie pozostały żadne z takich ogrodów, ale rzymski pisarz Pliniusz Młodszy pozostawił w listach z przełomu II i I w. p. n. Chr., opisy dwóch takich swoich podmiejskich rezydencji. Były to: willa Laurentina i willa Tuscum. Opis pierwszej willi, w której Pliniusz spędzał zimę, zwraca dużą uwagę na jej położenie, klimat i widok na wybrzeże morskie. Opisy samych ogrodów są dość zdawkowe. Widać z tych opisów, że sposób urządzania ogrodów był powszechnie znany. Pliniusz wymienia w liście do Gallusa winnicę, ogród z podwyższonymi rabatami w skrzyniach, wymienia również rosnące w ogrodzie drzewa morwowe i figowe, pisze też o ogrodzie kuchennym i pawilonie ogrodowym [Pliny 1909, XXIII]. Druga willa, przeznaczona na

wypoczynek letni, została opisana w liście do Domitus Apollinaris [Pliny 1909, LII]. Także tu autor listu zwraca uwagę przede wszystkim na klimat, położenie rezydencji i otaczający ją krajobraz, mniej uwagi zwracając na sam ogród. Wydaje się, że rozplanowanie tych ogrodów było dość konwencjonalne, ponieważ w listach autor określa ich części i urządzenia bez wyjaśniania szczegółów, które musiały być dla adresatów oczywiste. W obu ogrodach wymieniona jest przy łaźniach łąka do gier i ćwiczeń fizycznych o charakterze gimnazjonu. Pliniusz wymienia w liście do Domitusy liczne fontanny, ogrody z podwyższonymi rabatami i formowanymi drzewami, ciętymi także w kształty zwierząt, Altany są otoczone platanami. Pliniusz opisuje też hipodrom, który jest regularnym ogrodem otoczonym platanami i mieszczącym w swoim wnętrzu wypełnione różami rabaty, obeliski i rzeźby. W portykach namalowane były rośliny, takie, jakie widzimy na ryc. 40. Zawarte w listach opisy ogrodów nie były poparte rysunkami i poza znanym z miast rzymskich kształtem hipodromu, nic nie wskazywało na sposób ich rozplanowania. Mimo to mocno oddziaływały na sztukę nowożytną. Według opisanego w willi Tusculum hipodromu kształtowano, w okresie panowania baroku, towarzyszące elewacji ogrodowej pałacu salony ogrodowe. Także później, w okresie panowania klasycyzmu, uważnie analizowano te opisy, bo klasycyzm był stylem nawiązującym bezpośrednio do czasów antycznych. Pod wpływem opracowań Johanna Joachima Winckelmanna klasycyzm stał się w XVIII wieku stylem, który przybliżył współczesnym antyczny ideał piękna. Stanisław Kostka Potocki [1815], przetłumaczył dzieło Winckelmanna na język polski (*O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*). To dzieło stanowiło także w Polsce, w końcu XVIII wieku, podstawę klasycyzmu. Potocki zlecił w 1778 roku opracowanie modelu dla architektury i ogrodów klasycznych, sporządzonego na podstawie opisu willi Laurentinum Pliniusza (ryc. 44). Na podstawie tego modelu w 2007 roku zrekonstruowano jej wygląd [Miziołek 2016, s. 88, 184]. Pół wieku później pruski architekt Karl Friedrich Schinkel, wykonał na podstawie tych opisów kolejne rekonstrukcje, które wykorzystywał jako modele w realizowanych przez siebie klasycznych kompozycjach architektonicznych i ogrodowych (ryc. 45 - 47). Także dzisiaj wykonuje się takie rekonstrukcje willi Laurentinum dla poparcia współczesnych koncepcji architektonicznych [Krier 2021, s. 45-47]. Ogrody perystylowe, poza ich śladami, odkopywanymi pod Neapolem z popiołów wulkanicznych, od połowy XVIII wieku nie przetrwały do dzisiaj. Większą popularnością cieszą się, opisane przez Pliniusza ogrody położone poza murami miejskimi, których najistotniejszą wartością były rozległe widoki. W zróżnicowanym krajobrazie Półwyspu Apenińskiego oddziaływały one znacznie mocniej i Włochy z bogatym urzeźbieniem krajobrazu, także w czasach nowożytnych oferowały w swoich ogrodach rozległe widoki. Tutaj możemy zobaczyć ogrody przy willi Borghese z widokiem na Piazza del Popolo w Rzymie (ryc. 48). Rzym był sukcesorem zarówno wschodnich satrapii, jak i greckiej demokracji, tworząc uprzywilejowaną warstwę urzędników imperium. Osiągnięcia sztuki ogrodowej, zarówno wschodniej z jej osiowymi, abstrakcyjnymi układami, jak greckiej z malowniczymi sceneriami, zostały przeniesione ze sfery publicznej do

prywatnej, tworząc komfortowe ogrody rodzinne. Podobny proces występuje także dzisiaj w społecznościach o dużym rozwarstwieniu dochodów.



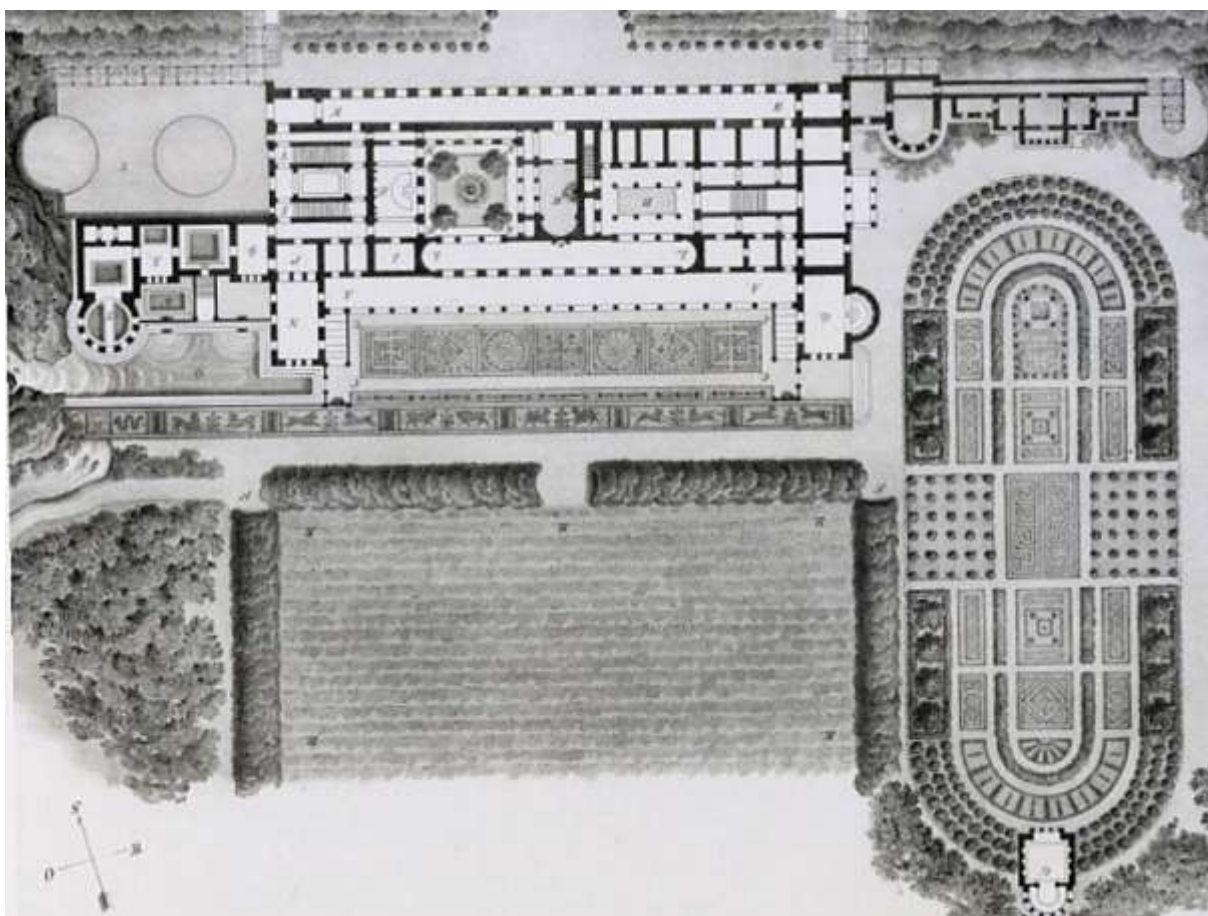
Ryc. 44. Potocki/Brenna. Plan willi Laurentina, 1778, Mikołaj Baliszewski, Maciej Tarkowski. Wizualizacja planu willi Laurentina, 2007 [Miziołek 2016]



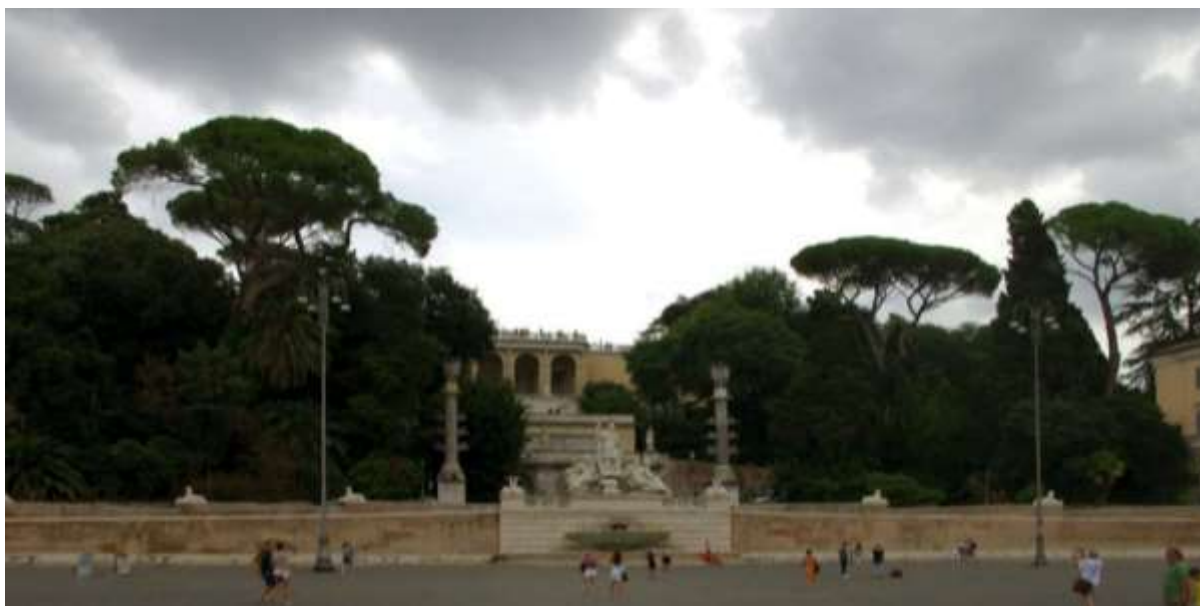
Ryc. 45. Karl Friedrich Schinkel, Rekonstrukcja willi Pliniusza Laurentina, 1835



Ryc. 46. Karl Friedrich Schinkel, Rekonstrukcja willi Pliniusza Tuscum, 1835



Ryc. 47. Karl Friedrich Schinkel, Rekonstrukcja willi Pliniusza Tuscum, 1835



Ryc. 48. Widok z Piazza dell'Popolo na taras widokowy ogrodów przy willi Borghese, Rzym, fot. J. Rylke

Rozdział 5. Ogrody arabskie

W zasadzie powinienem rozpocząć kolejny rozdział od charakterystyki średniowiecznych ogrodów chrześcijańskiej Europy, bo średniowiecze było bezpośrednią spadkobierczynią antycznego Rzymu. Ogrody arabskie wpłynęły jednak bardziej na sztukę ogrodową średniowiecznej Europy niż ona na ogrody arabskie, toteż od nich rozpoczynam. Dlaczego ten rozdział zatytułowałem ogrody arabskie, a nie ogrody Islamu, jak to jest w innych książkach o ogrodach? Przyczyna jest prosta. Ogrody zajmują ważną pozycję w religii muzułmańskiej, przewijają się przez niemal wszystkie sury Koranu i zapis w tej księdze określa ich kształt. Święta księga muzułmanów - Koran powstał w VII wieku na terenie arabskich miast Mekki i Medyny. Został zapisany przez Mahometa, a za jego rzeczywistego autora jest uznawany sam Bóg. Przez sury i aje Koranu przewija się obraz ogrodu jako nagrody dla wiernych po ich śmierci. Opisany tam ogród jest zamknięty, ogrodzony i wiodą do niego bramy. Najważniejszą w tak zapisanym rajskim ogrodzie rolę pełnią dwa, położone w dole ogrodu, strumienie. Te strumienie są wspomniane w 30 ajach, które z kolei są zawarte w 19 surach Koranu. W jednej aji, obok wody w strumieniach płyną: wino, mleko i miód. Obok strumieni 11 aj w 8 surach mówi o źródłach, czyli o wodzie tryskającej. Z zapisów w Koranie wynika, że woda stanowi główny i niezbędny element arabskiego ogrodu. Ważną rolę w ogrodach odgrywają też łoża, o których wspomina 7 sur. Ogrody nie są więc miejscem spaceru, czy innych aktywności, ale miejscem wypoczynku, co odróżnia je od antycznych ogrodów, chociaż nie od ogrodów starożytnej Asyrii, jak to widzimy na płaskorzeźbie z Niniwy (ryc. 49). Opisy rajskiego ogrodu nie ograniczają się do opisu jego konstrukcji. Wspomina się o znajdującym się w ogrodzie wyposażeniu. Zaznaczone są w opisach ogrodów znamiona luksusu. Występują one pod postacią jedwabnych, atłasowych i brokatowych szat, bransolet ze złota, srebra i pereł oraz

naczyń i pucharów ze złota, srebra i kryształu. Rośliny są rzadziej wspominane, ale podkreśla się wagę cienia, jaki dają. Najczęściej w ajach Koranu występują palmy daktylowe, rzadziej drzewa granatu, winnice, drzewa oliwne, akacje i lotosy. Oprócz tego jako towarzystwo, występują w ogrodzie atrakcyjne dziewczęta i młodzieńcy [Koran 2021]. Ten opisowy obraz rajskiego ogrodu odpowiada wizji oazy na pustyni i podobnie jak opisy Koranu, wizja oazy do dzisiaj obowiązuje w myśleniu o arabskich ogrodach (ryc. 50, 51).



Ryc. 49. Król Aszurbanipal z królową siedzą w cieniu winorośli, Niniwa, 647 r. p. n. Chr.



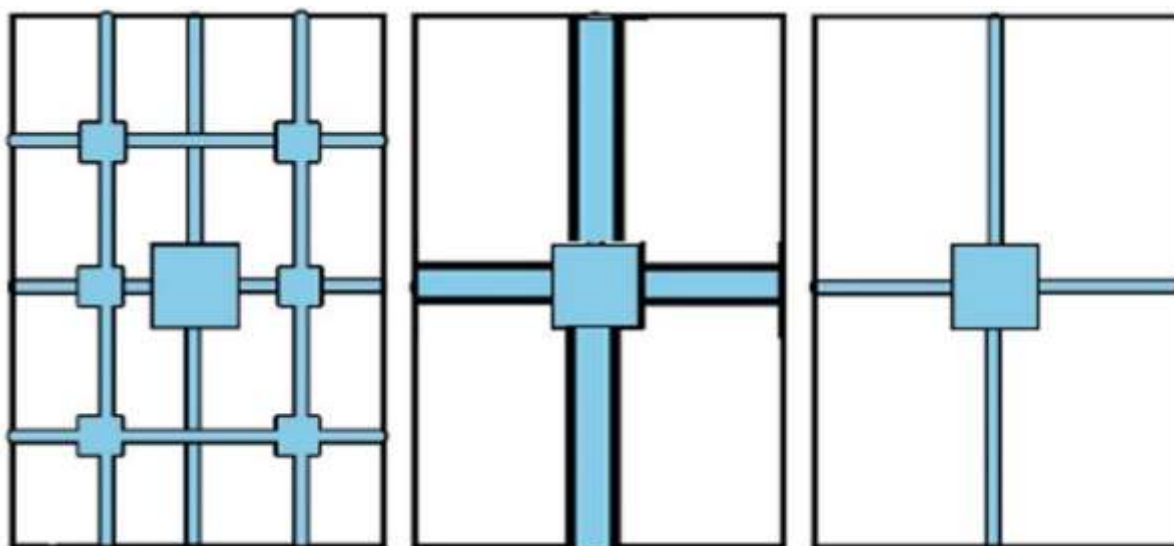
Ryc. 50. Koraniczna wizja raju, miniatura perska, 1686 [Richardson i inni 2003, s. 13]



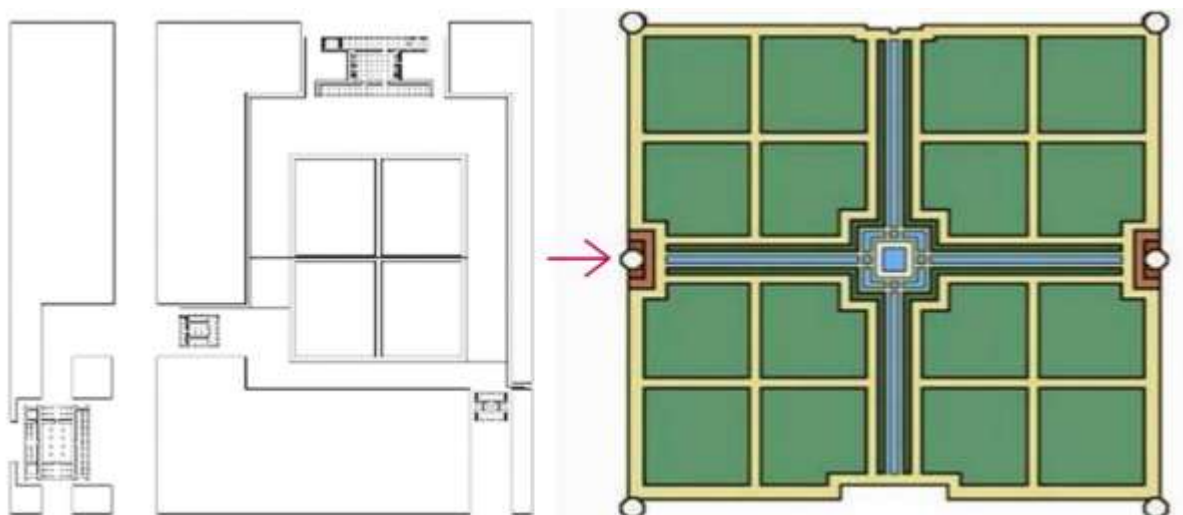
Ryc. 51. Scena ogrodowa Miniatura perska

Już w VII wieku Arabowie opanowali ziemie rozciągające się od Półwyspu Iberyjskiego aż do Indii. W centrum tych ziem leżała Persja. Suchy klimat Persji był podobny do klimatu Arabii, a ponadto w Persji istniała, sięgająca czasów

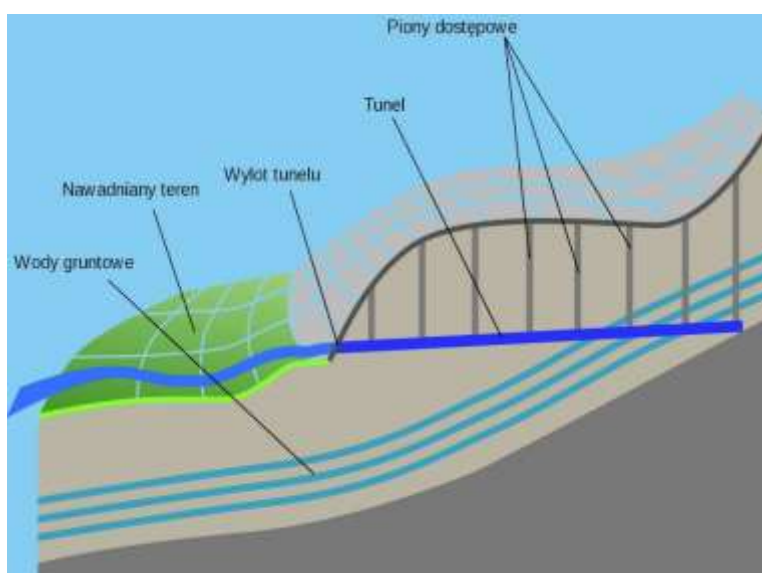
starożytnych, tradycja ogrodów, która odpowiadała idei ogrodu zawartej w Koranie. Ta tradycja trwała od czasów dynastii Achemenidów, kiedy w VII w. p. n. Chr. powstały najstarsze perskie ogrody. Skrystalizowała się wówczas kompozycja ogrodu. Miała ona postać schematu z krzyżowym układem cieków wodnych, które dzieliły ogród na cztery pola (ryc. 52). Zainab Abdul Latiff, Mohd Yazid Mohd Yunus, Maheran Mohd Yaman [2017] przedstawiają obowiązujące w Persji układy wodne, określane jako *Chahār-Bāgh*, czyli cztery ogrody. Według nich ten schemat upowszechnił się pod wpływem rozplanowania perskiego miasta Pasargadae, którego kompozycja stanowiła wzór nie tylko dla układów urbanistycznych, ale także dla założeń ogrodowych (ryc. 53). Skrzyżowane kanały w ogrodzonym terenie tworzą czteroczęściowy ogród. Głównymi, występującymi w takim ogrodzie elementami są: kiosk, alejki, drogi wodne, baseny i ogrodzone klomby. Taka forma ogrodu miała w Persji także uzasadnienie religijne. Kwadrat i cyfra cztery były uważane w zoroastrianizmie za figurę i liczbę świętą, a zoroastrianizm był religią panującą w Persji przed jej przejściem na islam. Liczba cztery przedstawiała w niej cztery punkty kardynalne, cztery szczególne cechy ludzkiego ciała, cztery podstawowe elementy egzystencji (woda, wiatr, gleba i ogień) i cztery pory roku. Kwadrat to także figura posiadająca symetrię i równowagę. Możemy powiedzieć, że elementy ogrodu arabskiego zostały opisane w Koranie, natomiast forma, w którą te elementy się złożyły, pochodzą z tradycji perskiej. Arabska koncepcja ogrodu jako naturalnej oazy na pustyni, została w starożytnej Persji zrealizowana jako forma zagospodarowania terenów pustynnych. Persowie potrafili poprzez system *kanatów*, czyli podziemnych kanałów prowadzić wodę na duże odległości i stworzyć sztuczne ogrodowe oazy (ryc. 54, 55).



Ryc. 52. System wodny *Chahār-Bāgh* reprezentowany w ogrodach Islamu [Zainab i inni 2017]



Ryc. 53. Plan Królewskiego Miasta Pasargadae [Koshravi 2014] (po lewej) stał się podstawowym wzorem dla ogrodów perskich (po prawej) [Halsted 2014, Zainab i inni 2017]



Ryc. 54. Schemat działania kanatu [Wikipedia - kanat]

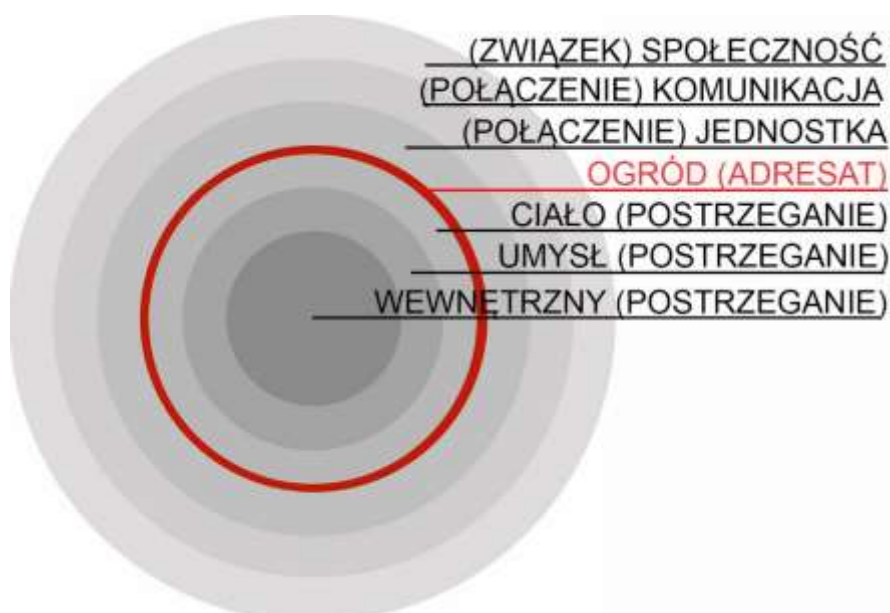


Ryc. 55. Ogród Bagh-e-Shahzadeh, Persja, XIXw., [Richardson 2003, s. 323]

Idea rajskiego, opisanego w Koranie ogrodu, w zetknięciu z tradycją perskich ogrodów stworzyły także model mużulmańskiej, reprezentacyjnej siedziby. Jak piszą historycy sztuki ogrodowej, którzy zajmują się tradycją ogrodów arabskich [Ramyar 2020], ogród w formie dziedzińca stanowi centrum kompleksu otaczających budynków i podporządkowuje sobie wszystkie otaczające go przestrzenie architektoniczne. Z kolei centrum ogrodu i jego istotę stanowi woda, jako źródło życia ogrodu, co przypomina układ ogrodów chińskich.

Konstrukcja ogrodu wyprowadzona ze źródeł religijnych powoduje, że obok wymiaru fizycznego, formalnego, jest w ogrodzie zapisany także wymiar metafizyczny. Tak opisują ten typ ogrodu historycy sztuki ogrodowej z krajów mużulmańskich. Kontemplatywne przebywanie w takim ogrodzie prowadzi do trzech poziomów percepcji prowadzonych poprzez ciało, umysł i duszę. Podstawową

jest percepcja prowadzona poprzez ciało, na które oddziałuje materia ogrodu pobudzając nasze zmysły: ...ogród zamienia przestrzeń w stymulanty, które oddziałują na człowieka zgodnie z ludzkimi potrzebami poszukiwania wiedzy i emocji. Ciało i stymulanty umysłu wywołują strukturę i porządek w układzie przestrzennym, to z kolei powoduje bliskość kontaktu z drugą osobą: ...przestrzeń ogrodu zanika i staje się częścią drugiej osoby lub przyjmuje formę związku z drugą osobą (ryc. 56). Drugi poziom percepcji, prowadzony poprzez umysł, odczytuje ogród jako wszechobecny świat, co prowadzi do trzeciego poziomu percepcji, który kieruje naszą uwagę na Boską Jedność [Ramyar 2020]. Skomplikowane oddziaływanie jest wynikiem prostego układu ogrodu, który jak chrześcijański krzyż łatwo zapada w pamięć. Zasada komponowania ogrodów arabskich jest także czytelna w wymiarze symbolicznym. Prosta kompozycja ogrodu pozwoliła na wykorzystanie jej również jako motyw ornamentalny w dekoracji wnętrz mieszkalnych. Przypomina to motyw dekoracyjny pokrywający wschodni dywan. Przy pomocy ornamentu ogrodowego dekorowano zarówno ściany pomieszczeń w których odbywały się spotkania, jak naczynia i ubiory uczestników spotkań. W ten sposób możliwe było tworzenie atmosfery bliskiego spotkania także poza ogrodem. Odbywało się to poprzez symboliczne odwoływanie się do konwencji nieformalnego spotkania w ogrodzie. W ten sposób wzór ogrodowy stawał się symbolem miejsca spotkań. Rozpowszechniony, poprzez dekoracyjne elementy ogrodu, wzór wpływał na podobne rozplanowanie ogrodów we wszystkich częściach świata muzułmańskiego (ryc. 57, 58, 59). Ideogram tak rozumianego ogrodu arabskiego możemy zobaczyć na rysunku 60.



Ryc. 56. Percepcyjne warstwy interakcji człowieka z ogrodem [Ramyar 2020, fig. 6]



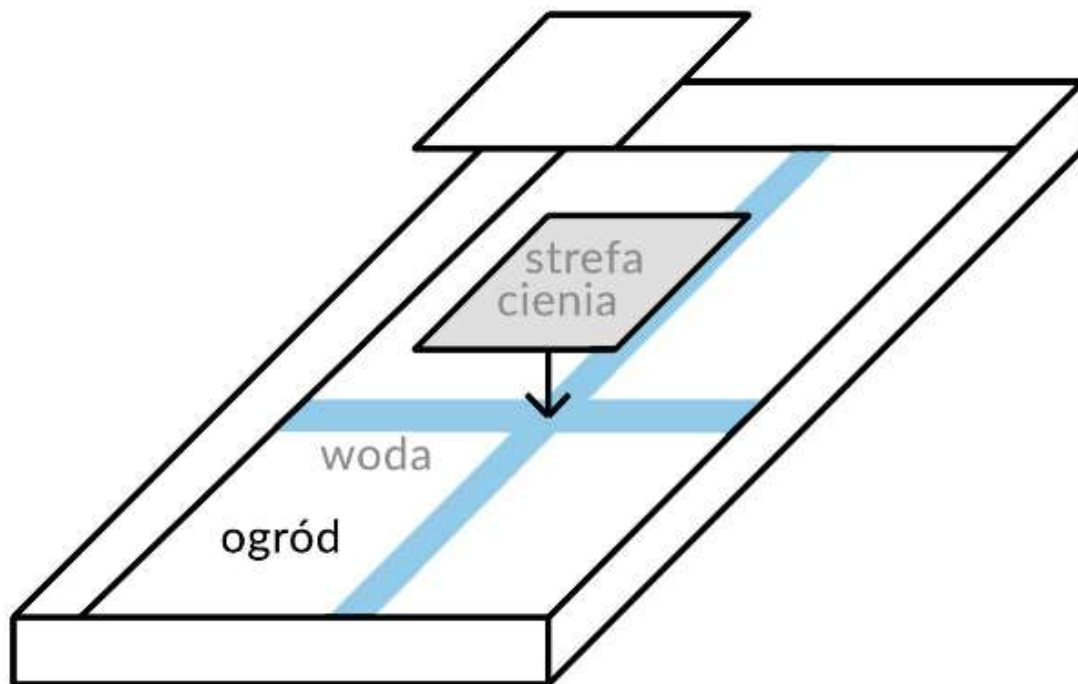
Ryc. 57. Panel dekoracyjny, Iznik, 1592



Ryc. 58. Dywan ogrodowy Wagner, Persja, XVII w.



Ryc. 59. Dywan indyjsko-perski, Indie



Ryc. 60. Jan Rylke. Ideogram ogrodu arabskiego

Podczas, gdy poprzednio opisane ogrody były adresowane do szerszych grup społecznych lub do miejsc życia rodzinnego, to ogrody arabskie, zgodnie z zapisem Koranu służą do wypoczynku w samotności, albo w kontakcie z drugim i tworzą do takich spotkań właściwą oprawę. Dośrodkowa kompozycja, nastawienie na sferę kontaktu, obecność wody i kwiatów, a także otaczająca ogród i skierowana do niego zabudowa, służą skupieniu i pogłębieniu kontaktu ze sobą, z innymi – także z Bogiem.

Po podboju Azji środkowej w XIV wieku przez Timura, model ogrodu perskiego rozpowszechnił się we wszystkich krajach muzułmańskich Azji, Afryki i Europy. Ten, tak prosty model, ulegał stopniowej rozbudowie w miarę umacniania się muzułmańskich organizmów państwowych. W Uzbekistanie oglądałem zdobiony lusterkami letni pałac ostatniego Emira Buchary Mohammeda Alim Chana - Sitorai Mokhi Khosa. Obok basenu ogrodowego stała wieża, z której, jak mi mówiono, emir oglądał kąpiące się żony (ryc. 61). Przypomina to ilustrację ze starego perskiego manuskryptu (ryc. 62) i stambulski basen w pałacu Topkapı, zbudowany przez Mohameda II Zdobywcę w połowie XV wieku (ryc. 63).



Ryc. 61. Pałac Sitorai Mokhi Khosa, letnia rezydencja ostatniego Emira Buchary, początek XX wieku

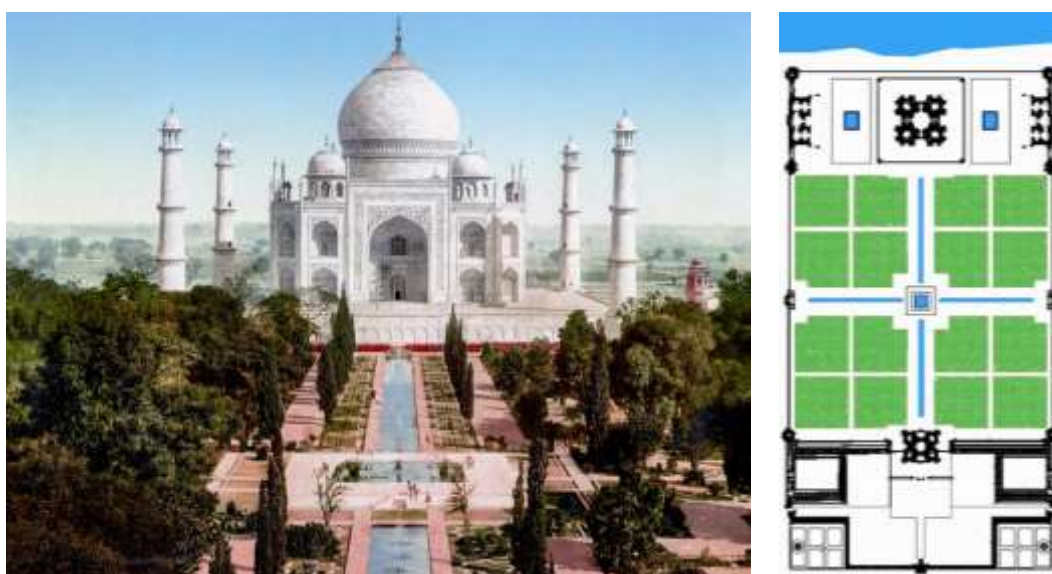


Ryc. 62. Scena ogrodowa z basenem, 1420



Ryc. 63. Basen w ogrodzie Topkapı w Istambule, XVw.

Najśłynniejszy muzułmański ogród Tadź Mahal powstał w XVII wieku przy mauzoleum żony Szahdżahana w Agrze, nad rzeką Jamuna w Indiach. Sam ogród miał symbolizować muzułmański ogród rajski (ryc. 64). Ogród arabski, czy ściślej perski stał się obowiązującym modelem ogrodu tak w czasie, jak i w przestrzeni całego świata muzułmańskiego. Opisowi z Koranu odpowiada także ogród zbudowany współcześnie w berlińskich Ogrodach Świata (ryc. 65). Ogród ten nazwany: *odkryj raj na ziemi* został otwarty w 2005 roku. Zaprojektował go architekt ogrodów i krajobrazu Kamel Louafi, któremu doradzał marokański historyk ogrodów prof. Mohammed El Fai'z [Gärten... 2021, Orientalische Garten]. Na rycinie 66 umieściłem ogród z terenu obecnej Hiszpanii i wizerunek sułtanki z indonezyjskiej Dżakarty na drugim końcu świata (ze względu na ikonoklazm, czyli obowiązujący w islamie zakaz przedstawiania ludzkich postaci, miałem kłopot ze znalezieniem rzeźby portretowej z obszaru tradycyjnego islamu).



Ryc. 64. Tadź Mahal widok i plan ogrodu, Agra, 1632–1654



Ryc. 65. Kamel Louafi. Ogród orientalny, Berlin, 2005, fot. J. Rylke



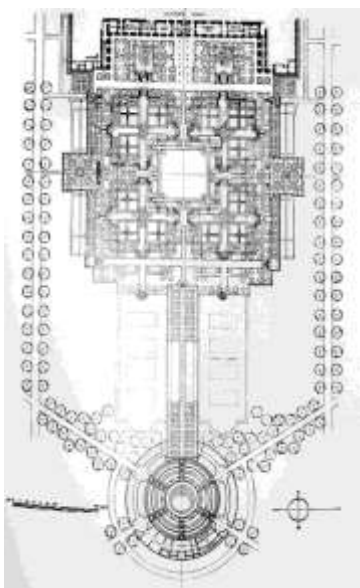
Ryc. 66. Jan Rylke. Ogród arabski. **Podstawa kompozycji.** Ogród arabski opiera się na abstrakcji geometrycznej widocznej w podziale prostokątnego układu na cztery podobne części, z centrum umieszczonym na skrzyżowaniu kanałów wodnych. Częstkowe widoki były prowadzone wzdłuż kanałów wodnych. Całość ogrodu jest podporządkowana widokowi z jednego, często wyniesionego miejsca. **Geneza formy.** Forma geometryczna odwołuje się do mistyki liczb opracowanej w starożytności przez Persów. Woda jako element dominujący została oparta na idei oazy na pustyni. Elementy ogrodu odwoływały się do wykazu form charakteryzujących ogród idealny (raj) zapisany w Koranie. **Synteza.** Zapis w księdze religii objawionej połączony z perską tradycją kształtowania form ogrodowych przetrwał w podstawowej formie do współczesności. Forma podstawowa nabrała znaczenia uniwersalnego. **Nastrój.** Atmosfera spokoju i zanurzenia w dekoracyjnej bańce szczęśliwości. **Synteza wizualna.** Obraz składa się z widoku na Patio de Arrayanes, znajdującego się w Hiszpanii mauretańskiego założenia pałacowo ogrodowego Alhambra z XIV wieku. Geometria założenia objawia się także w ornamencie muru nad arkadami wejścia. Współczesna rzeźba przedstawia głowę sułtanka z grupy rzeźbiarskiej eksponowanej w Museum Keraton Kasunan Surakarta Hadiningrat Solo w Dżakarcie

Podboje arabskie zatrzymały się na granicy chrześcijańskiej Europy i hinduistycznych Indii, ale mocno oddziaływały kulturowo na te obszary i wpłynęły na sposób kształtowania tam ogrodów. Przejęcie przez Arabów perskiej dyspozycji przestrzeni w ogrodzie trochę zepchnęło w cień indyjską sztukę ogrodową, która wykorzystywała w kompozycji ogrodu podobne zasady. W Indiach posługiwano się w rozplanowaniu przestrzeni– zasadą geomancji zwanej Wastu,

która wykorzystywała złote proporcje i relacje poszczególnych partii ogrodu wobec stron świata. Podstawą tego geomantycznego układu był kwadrat podzielony na dziewięć składowych kwadratów, z których środkowy – siedziba ducha miał pozostawać pusty, stąd często, jak w ogrodach perskich, stanowił on centrum – patio, do którego otwierały się otaczające go pomieszczenia. Jeżeli ogród nie mieścił się w patio, to był to teren leżący na południe od domu. Podobnie jak w ogrodach arabskich, także słynne indyjskie ogrody, były oparte na dominacji układów wodnych. Niestety, poza Indiami, będącymi pod panowaniem władców muzułmańskich, którzy tworzyli ogrody według zasad Koranu, angielskie panowanie zdominowało indyjską sztukę ogrodową, tworząc obiekty synkretyczne - dwukulturowe. Przykładem ogrodu w stylu indyjsko-angielskim jest zaprojektowany w 1734 roku przez maharadżę Sangram Singha ogród Saheliyon Ki Bari z obszerną sadzawką w centrum i licznymi rzeźbami (ryc. 67) [Richardson 2003, s. 399]. Bardziej angielski był ogród, ale też pałac prezydencki i otaczająca go zabudowa w New Delhi zaprojektowane w pierwszej połowie XX wieku, przez czołowego wówczas brytyjskiego architekta Edwina Lutyensa [Landscapelover 2011]. Sama nazwa tego zespołu Ogrody Mogołów wskazuje, że inspiracją do nich była muzułmańska sztuka Kaszmiru. Lutyens zastosował tu ciekawą kompilację. W centrum ogrodu umieścił angielski trawnik, wokół niego cztery ogrody w perskim stylu *Chahār-Bāgh*, a całość powiązał charakterystycznym dla stylu art déco rytmem formowanych drzew (ryc. 68).



Ryc. 67. Sagram Singh. Ogród Saheliyon Ki Bari, 1734



Ryc. 68. Edwin Lutyens. Pałac prezydencki i ogrody Mogołów, New Delhi, 1912

Biorąc pod uwagę znaczenie i wpływ cywilizacji indyjskiej na kraje południowej Azji, to indyjska sztuka ogrodowa nie została w sposób dostateczny rozpoznana i upowszechniona. Nawet wśród ogrodów berlińskich nie spotkamy ogrodu indyjskiego, tylko w oranżerii występuje ogród balijski z charakterystycznymi otwartymi na zieleń pawilonami (ryc. 69).



Ryc. 69. I Putu Edy Semara. Ogród trzech harmonii, Berlin, 2003, fot. J. Rylke

Rozdział 6. Średniowieczne ogrody chrześcijańskiej Europy

Średniowiecze to długi, liczący całe tysiąclecie okres, w którym zachodziły nie tylko zmiany społeczne i gospodarcze, ale także nastąpiło w obrębie Europy przesunięcie cywilizacyjne ku północy i wschodowi na nowe obszary charakteryzujące się zupełnie innym klimatem oraz odrębnym światem roślin i zwierząt. Jedynym elementem, który wiązał całą epokę, ale także całą Europę, stanowiąc klucz pomiędzy starożytnością i czasami nowożytnymi, była religia chrześcijańska. Nowością, którą wprowadziła ta religia, były liczne wspólnoty zakonne. Pierwsi mnichami byli, żyjący w odosobnieniu, pustelnicy. Oddani modlitwie, ale luźno związani z administracją kościelną, musieli w efekcie dbać również o swoje potrzeby doczesne, przede wszystkim uprawiając na te potrzeby ogrody. Byli z tymi ogrodami tak ściśle związani, że jeden z nich, żyjący w latach 291-371 święty Hilarion, został zgodnie ze swoją wolą, pogrzebany we własnym ogródku [Degórski 1995, s. 102]. Te użytkowe ogródki były tak ubogie, jak sami pustelnicy. Po tym pionierskim okresie zaczęły się tworzyć większe społeczności zakonne i powstawały duże klasztory, które w swoim obrębie organizowały nowe typy ogrodów. Były to już nie tylko ogrody użytkowe. Najważniejszymi z zachodnich zgromadzeń zakonnych były klasztory benedyktynów. Pierwszy powstał w VI wieku niedaleko Rzymu, na wzgórzu Monte Cassino. Mottem założyciela tego klasztoru, świętego Benedykta, było *ora et labora*, czyli módl się i pracuj. Ciągła praca, to przede wszystkim praca w klasztornych ogrodach. Dlatego widzimy kilka nowych typów powiązanych z klasztorem ogrodów, tworzących zespoły zieleni, odpowiadające życiu zgodnemu z regułą klasztorną. W centrum klasztoru mieścił się, otoczony krużgankiem ogród dziedzińcowy – wirydarz, który nawiązywał do rzymskiego ogrodu perystylowego. Wokół klasztoru mieścił się na wzgórzu ogród górny. Poniżej, na stoku góry, znajdował się ogród środkowy i winnica. U podnóża góry lokalizowano ogród dolny – użytkowy (ryc. 70). Podobny porządek widzimy w najstarszym, założonym pięć wieków później, polskim klasztorze benedyktynów w Tyńcu. Sam klasztor był widoczny z daleka i jego forma była nadbudowana nad formą krajobrazową, ponieważ we wczesnym średniowieczu religijność przejawiała się nie w codziennej dewocji, ale w formie pielgrzymek do miejsc kultu. Głównym celem tych pielgrzymek były właśnie zorganizowane wokół miejsc kultu klasztory (ryc. 71). Taka organizacja życia zakonnego była w średniowiecznej Europie powszechna. Podobne ogrody i ich układ miały klasztory prawosławne, takie jak założona również w XI wieku, kijowska Ławra Pieczerska (ryc. 72). Jeżeli rozpatrzemy zasady, którymi kierowali się zakonnicy kształtując ogrody klasztorne, to mimo formalnych podobieństw, różniły się one od rzymskich i arabskich ogrodów. Tak, jak przeznaczone dla pielgrzymów atrium przed świątynią powtarzało ideą pierwszego, powitalnego wnętrza rzymskiego domu, tak wirydarz był w ogólnej formie podobny do rzymskiego ogrodu perystylowego. Otoczony arkadami stanowił miejsce spotkań zakonników. Nie powtarzał jednak rzymskiej zasady przejścia (wzdłuż osi) i obejścia (pod arkadami). Był podzielony krzyżującymi się przejściami, prowadzącymi do centralnie położonej studni, która

stanowiła miejsce czerpania wody. Ze względu na wodę było to miejsce w sposób stały obecne w życiu zakonnym. Studnia (źródło) była symbolem Chrystusa ukrzyżowanego (krzyżujące się ścieżki), a otaczające wirydarz cztery ściany symbolizowały cztery cnoty kardynalne - roztropność, sprawiedliwość, umiarkowanie i męstwo. Na rzymski porządek formalny i funkcjonalny nałożono w ten sposób chrześcijański porządek znaczeń religijnych. Pomiędzy ścieżkami znajdowały się, charakterystyczne także dla antyku, podniesione rabaty z ziołami, niezbędnymi tak w klasztorным szpitalu, jak i w klasztornej kuchni. Wirydarz mieścił się w centrum klasztoru. Ogród górny, położony wzdłuż klasztorного muru był ogrodem ozdobnym oferującym dalekie widoki i jako ogród spacerowy służył zakonnemu życiu kontemplatywnemu. Jak pisze Małgorzata Milecka [2019, s. 188]: *mnisi podczas uprawiania ogrodu poświęcają się swemu głównemu zadaniu – modlitwie ... Praktyka przechadzania się podczas modlitwy jest bardzo stara. Ruch ciała pomaga ukoić umysł i skoncentrować się na konwersacji z Bogiem. Mnisi bardzo dużo chodzą podczas modlitwy i projektują swoje ogrody tak, by istniały ciągi piesze o różnej długości i odmiennych cechach*. Ogród środkowy, położony na zboczu, pomiędzy przestrzeniami modlitwy i pracy, miał charakter dzikiej promenady, symbolizował zmysłowość i pokusy życia świeckiego, których pokonanie było zadaniem zakonnika i stanowił przejście do położonego poniżej ogrodu użytkowego, poświęconego także, połączonej z modlitwą, pracy (ryc. 73). Ogrody klasztorne były zaprojektowane według porządku symbolicznego i praca w nich, połączona z modlitwą, obok pożytków kulinarnych, służyła także pogłębieniu życia duchowego. Oprócz wspólnot zakonnych jako kontynuacja wcześniejszych pustelni, powstały także zakony eremickie, takie jak wywodzący się z Benedyktynów Kameduli, którzy kontynuowali ryt życia zakonnego ojców pustyni. W takim klasztorze, obok wspólnej przestrzeni – centralnego wirydarza, każdy z zakonników posiadał domek z ogródkiem, gdzie oddawał się pracy i modlitwie w odosobnieniu (ryc. 74).



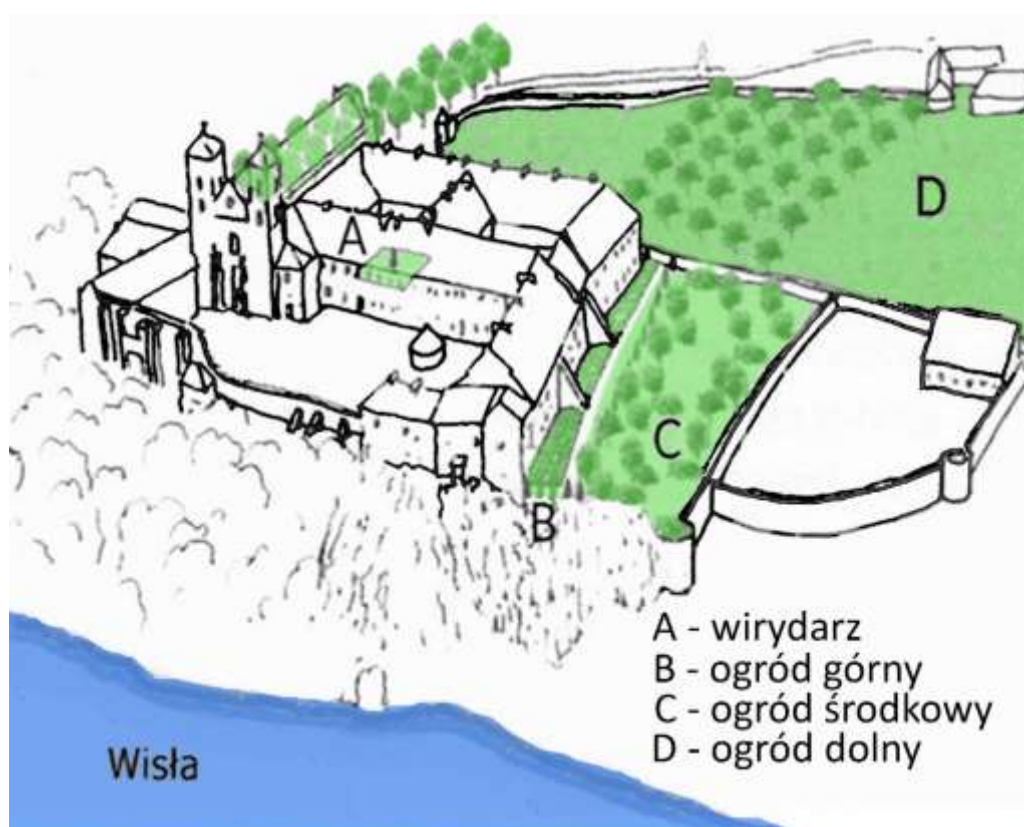
Ryc. 70. Klasztor Benedyktynów na Monte Cassino



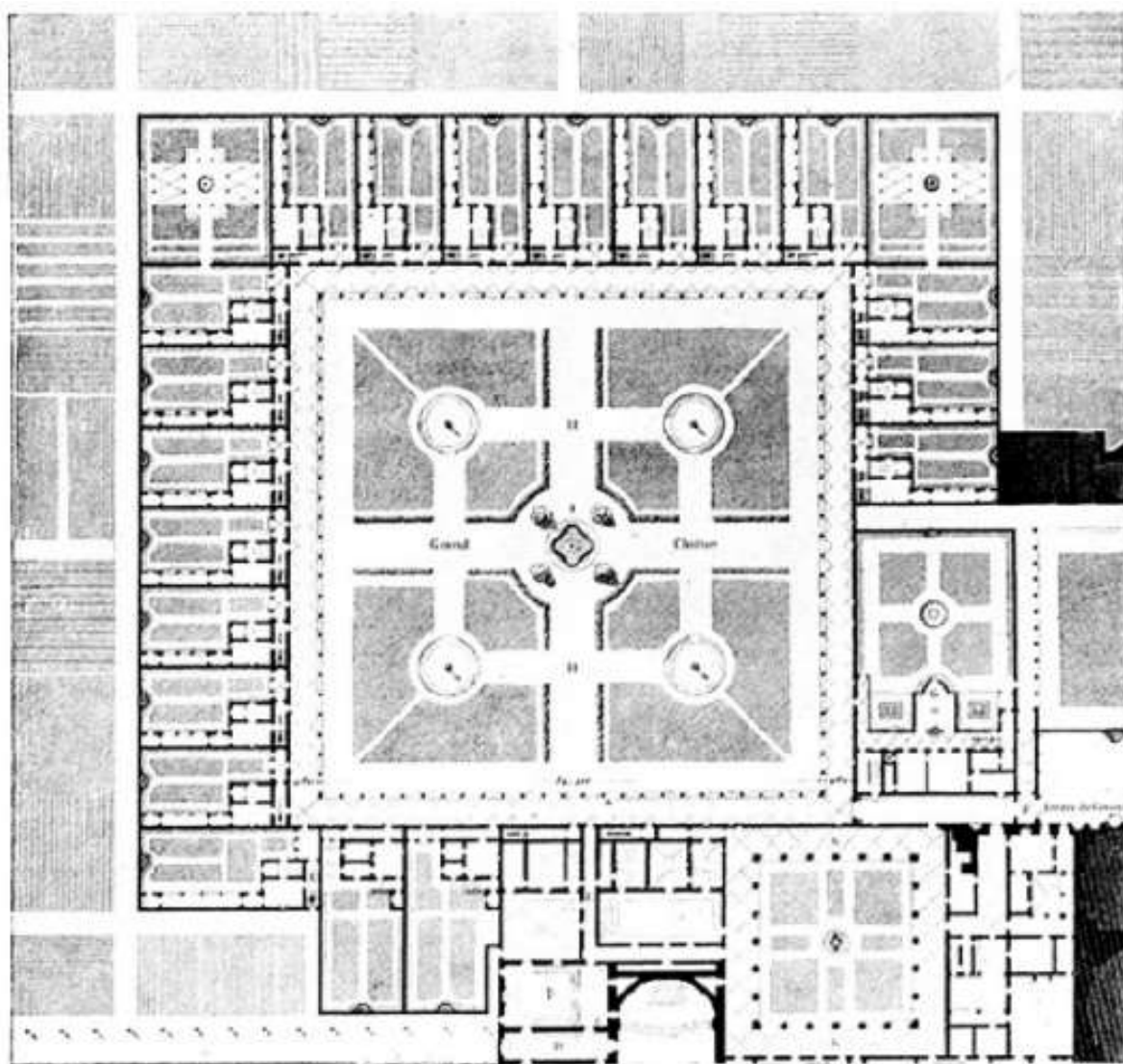
Ryc. 71. Klasztor Benedyktynów w Tyńcu



Ryc. 72. Abraham van Westerveld. Ławra Pieczerska w Kijowie, połowa XVIIw.



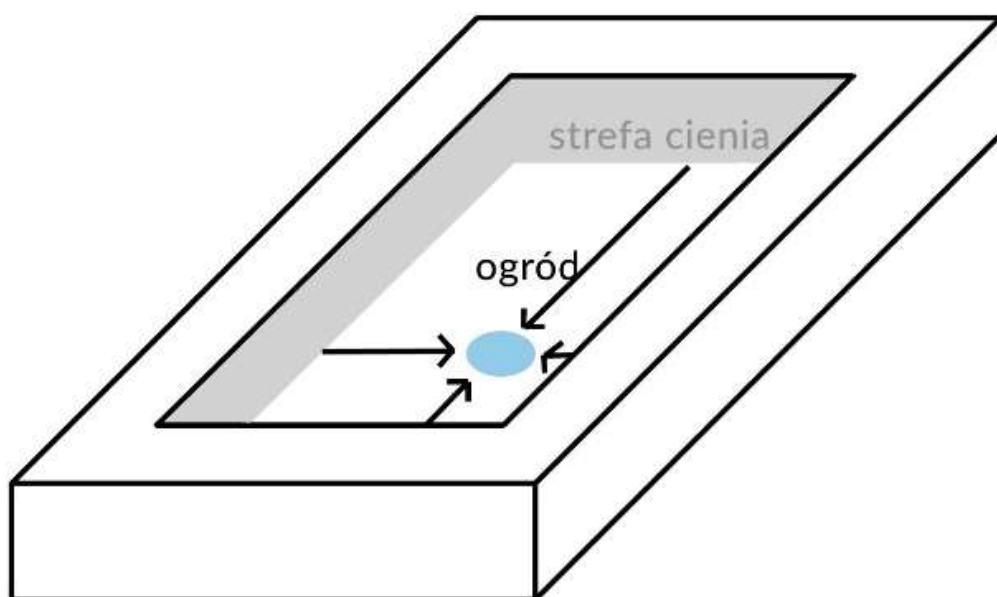
Ryc. 73. Ogrody opactwa w Tyńcu, fot. J. Rylke



Ryc. 74. Dziedziniec Thermenmuseum w Rzymie [Gothein 2014, t. I, 177]

Spośród ogrodów klasztornych najczęściej spotykany i najbardziej sformalizowany był w średniowieczu ogród wirydarzowy. Miał on czytelną formę i zrozumiałą symbolikę, oraz stanowił społeczne centrum klasztoru. Dlatego pokazuję go na ideogramie (ryc. 75). W kolejnym przybliżeniu, przedstawionym na mapie, możemy zobaczyć dwa warianty ogrodu średniowiecznego. W głębi widoczny jest wirydarz, a na pierwszym planie otwarta przestrzeń zorganizowana wokół usytuowanego w centrum posągu Matki Boskiej (ryc. 76).

Charakter średniowiecznej formy ogrodu zachowały klasztory, które także dzisiaj kultywują pracę połączoną z modlitwą. Stąd zachowane od średniowiecza ramy architektoniczne i reguły klasztorne utrzymały także tradycyjny kształt, wygląd i przesłanie, które są widoczne w wielu ogrodach klasztornych do dziś. Moja kuzynka, siostra Agnes Misiukiewicz przestała mi zdjęcia pielęgnowanego przez siebie ogrodu w klasztorze Benedyktynek w Jouarre (ryc. 77). Na obrazie starałem się pokazać atmosferę ogrodu wirydarzowego, któremu towarzyszy twarz z posągu Matki Boskiej (ryc. 78).



Ryc. 75. Jan Rylke. Ideogram ogrodu wirydarzowego



Ryc. 76. Jan Rylke. Makieta ogrodu średniowiecznego. Na makiecie poświęconemu Chrystusowi ogrodowi wirydarzowemu towarzyszy, podporządkowany figurze Matki Bożej, ogród otwarty



Ryc. 77. Ogród klasztorny w Jouarre, fot. Dominique Quidet



Ryc. 78. Jan Rylke. Średniowieczny ogród wirydarzowy. **Podstawa kompozycji.** Ogród średniowieczny kontynuował częściowo kompozycję antyczną, opartą na *sectio* i *ambulatio*, ale wzbogacił ją o komponenty symboliczne, które rozszerzały przestrzenną wymowę ogrodu. Wprowadził charakterystyczne dla monoteizmu pojęcie centrum, określające kompozycję ogrodu. Obok tradycyjnego ogrodu zamkniętego występuje w średniowieczu wyjście w otwartą przestrzeń, oswojoną przez symboliczny artefakt umieszczony w jej centrum. **Geneza formy.** Kompozycja ogrodu średniowiecznego kontynuuje zamkniętą kompozycję rzymskiego perystylu, ale umieszczona w centrum, organizująca przestrzeń dominanta, została zaczerpnięta z rzymskich kompozycji urbanistycznych. Dało to możliwość skomponowania przestrzeni otwartych atrakcyjnych dla mieszkańców północnej Europy, odgrywających w średniowieczu istotną rolę. **Synteza.** Oprócz tradycji antycznej w kompozycji i komfortu wypoczynku, zaobserwowanego w ogrodach Islamu, średniowiecze stworzyło też syntezę dekoracji zaczerpniętej z dwóch odrębnych światów: wschodniego, nasyconego chrześcijańską symboliką i barbarzyńskiego, z jego zamiłowaniem do ornamentu plecionkowego. **Nastroj.** Całość tworzy atmosferę społeczności religijnej, zgłębiającej i przeżywającej tajemnice wiary **Synteza wizualna.** Obraz ograniczyłem do jednej przestrzeni wirydarza. Ogród maryjny jest symbolizowany przez twarz Matki Boskiej z XIII wiecznego portalu katedry w Rouen przedstawiającego scenę Nawiedzenia. Arkady otaczające ogród oparłem na rysunku arkad z XIV wieku towarzyszących katedrze w Utrechcie. W rabatach umieściłem róże i lilie poświęcone Matce Bożej

Po najazdach arabskich, przyjęciu chrztu przez społeczności środkowej, północnej i wschodniej Europy, oraz po okrzepnięciu chrześcijaństwa, rozpoczęły się na początku drugiego tysiąclecia krucjaty. Były one prowadzone przede

wszystkim przeciwko krajom muzułmańskim, które podbiły chrześcijańskie kraje leżące wokół Morza Śródziemnego. Rycerze w trakcie tych wypraw zetknęli się z ogrodami arabskimi i zapragnęli stworzyć podobne enklawy luksusu przy swoich zamkach. Naturalnie zaadaptowano tylko zewnętrzne formy tych ogrodów, bez odwoływania się do ich źródeł związanych Koranem i tradycją ogrodów perskich. Wiedzano jednak o opisanym w Koranie rajskim wzorze ogrodu muzułmańskiego. Dlatego odwołano się do opisu chrześcijańskiego raju i biblijnej *pieśni nad pieśniami* jako chrześcijańskiego wzoru dla ogrodu idealnego. Był to wzór bardzo ogólny, więc jako kanwę dla tego nowego typu średniowiecznego ogrodu przyjęto symboliczny porządek ogrodu wirydarzowego, przystosowując go do swobodnego wypoczynku. W rezultacie stworzono ogród zamknięty – *hortus conclusus* i ogród miłości – *hortus amoris*. Były to niewielkie, zamknięte murami ogrody kwiatowe, przeważnie ozdobione położoną w środku ogrodu fontanną i wyposażone w ławki ziemne pokryte darnią. Widzimy, jak pieczołowicie są na obrazach tych ogrodów traktowane rośliny. Kwiaty, tak istotny element dekoracyjny w ogrodach arabskich, tu posiadają, nadane im symboliczne znaczenia. To jest już okres późnego średniowiecza, po krucjatach, ale też po działalności świętego Franciszka, który mówił kazania do roślin i kamieni. Rośliny teraz są jako dzieła boże, traktowane z właściwą godnością i opatrzone symbolicznymi atrybutami. Piękno kwiatów, uważane za obraz boskiego poczucia piękna, stało u podstaw wyrazu estetycznego średniowiecznego ogrodu. Podobnie dzisiaj, w reakcji na przedmiotowe traktowanie roślin i zwierząt w uprzemysłowionej produkcji żywności, wraca się do podobnego traktowania roślin i zwierząt. Jest to widoczne w papieskich encyklikach *Gauden in spe* [Sobór 1967, s. 563] i *Laudatum si*. W tej encyklice papież Franciszek w 1 akapicie przypomina zalecenia św. Franciszka: *Święty Franciszek, wierny Pismu Świętemu, proponuje nam uznanie przyrody za wspaniałą księgę, w której Bóg do nas mówi i przekazuje nam coś ze swego piękna i dobroci: z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę (...) Z tego względu żądał, aby w klasztorze zawsze zostawiano część ogrodu nie uprawianą, aby rosły w niej dzikie zioła, tak aby ci, którzy je podziwiają, mogli wznieść myśl do Boga, twórcy tak wielkiego piękna* [Papież Franciszek 2015]. Także w średniowiecznych, europejskich ogrodach, podobnie jak w świecie arabskim, kompozycje ogrodowe przenikają do wnętrza architektonicznych. Chociaż te ogrody nie zachowały się do dzisiaj, to możemy je zobaczyć na gobelinach zdobiących zimne zamkowe komnaty. W północnej Europie pod koniec średniowiecza były rozpowszechnione gobeliny typu *millefleur* (tysiąc kwiatów) zdobiące wnętrza chłodnych średniowiecznych murów (ryc. 79, 80). Jak funkcjonowały takie późnośredniowieczne ogrody możemy zobaczyć również na miniaturach (ryc. 81) i przypomnieć sobie opowieści Giovanniego Boccaccia z Dekameronu, opowieści, które w połowie XIV wieku snuli młodzi ludzie, uciekający przed zarazą z Florencji do ogrodu w podmiejskiej rezydencji. Średniowieczna miniatura z XV wieku zdobi współczesne wydanie tych opowieści (ryc. 82).



Ryc. 79. Dama z jednorożcem, gobelin francuski, XVw



Ryc. 80. Pasterz i pasterka, gobelin holenderski, 1500-1530



Ryc. 81. Ogród miłości, miniatura 1480



Ryc. 82. Ogród miłości, miniatura, XVw

Na zachowanych średniowiecznych wizerunkach widzimy przede wszystkim ogrody klasztorne i ogrody dworskie o bogatej oprawie. Naturalnie większość średniowiecznych ogrodów to były ogrody, w których nie dzielono roślin na ozdobne i użytkowe, podobnie jak w dzisiejszych ogrodach rodzinnych i społecznościowych. Cechą szczególną tych ogrodów były podwyższone rabaty i bogactwo roślin. Pozwalało to w tak skonstruowanych, uprawianych w naturalny

sposób ogrodach, na swobodne kształtowanie podłoża, wygodę w pielęgnacji roślin i łatwy do nich dostęp. Powoduje to, że takie formy ogrodowe są także współcześnie atrakcyjne, nie tylko w uprawach amatorskich. Wyraźnie widać, jak wraca moda na średniowieczne ogrody. W obrębie potężnych siedzib księcia i biskupa, jak to było pod koniec średniowiecza w Uzès, stolicy Prowansji odtworzono taki średniowieczny zespół ogrodów (ryc. 83). Odtwarzane są średniowieczne ogrody pozostające w fosach pod murami średniowiecznych miast, jak to widziałem w fosie pod francuskim Carcassone (ryc. 84). Nawet w Warszawie spotkałem tak kształtowane rabaty w centralnym punkcie miasta, przy placu Na Rozdrożu (ryc. 85).



Ryc. 83. Ogród średniowieczny w Uzès, fot. J. Rylke



Ryc. 84. Ogrody pod murami Carcassone, fot. J. Rylke



Ryc. 85. Rabaty na placu Na Rozdrożu w Warszawie, fot. J. Rylke

Należy pamiętać, że w wyniku upowszechnienia w średniowiecznej Europie trójpółowki, każdy mieszkaniec nie tylko wsi, ale też miasta dysponował polem uprawnym, który zaspokajał jego potrzeby żywieniowe, a zarówno wsie, jak miasta dysponowały także wspólnymi obszarami pastwisk i lasów. Uprawa ziemi była znana każdemu. Ogrody służyły do uprawy roślin specjalnych, zarówno ozdobnych, jak użytkowych. W średniowieczu żywność była w niewielkim stopniu obiektem handlu. Rośliny uprawiano na własne potrzeby. Nawet w bogatych dworach, o randze siedziby władcy feudalnego nie świadczyła obszerność rezydencji, ale wysokość dominującej w obejściu wieży, czy to kościelnej, czy pałacowej. Stałe obecne w średniowiecznych miastach, zamkach i kościołach wieże zapewniały rozległe widoki, ogród miał zapewnić intymność i możliwość odosobnienia. Stąd dążono do posiadania nawet niewielkich ogrodów, ale położonych w obrębie swojej siedziby. Ogródów pieczętowicie uprawianych i bogatych zarówno w kwiaty, jak zioła, owoce i specjalne, wymagające szczególnej dbałości unikalne warzywa.

Rozdział 7. Nowożytny ogród włoski

Renesans, czyli odrodzenie czasów antycznych, nie wynikało z ewolucji myśli średniowiecznej, ale nastąpiło pod wpływem czynników zewnętrznych. Najważniejszym z tych czynników było wprowadzenie do użytku broni palnej. Miasta ze swoimi murami i z wieżami sięgającymi nieba, oraz średniowieczni rycerze zamknięci w żelaznych zbrojach i murach zamków, stawali się w sytuacji lecących kul anachroniczni. Wszystko się otwierało, także ogrody stawały się większe i bogatsze. Bogatsze, bo zakończenie wojen krzyżowych pozwoliło handlować na całym obszarze Morza Śródziemnego i Morza Czarnego. Dalekomorskie wyprawy otworzyły Europie dla handlu i rabunku Afrykę, Azję i obie Ameryki. Skorzystały na tym przede wszystkim miasta włoskie, w których odrodzenie rozpoczęło się najwcześniej. Wynalazek druku w połowie XV wieku pozwolił na szerokie rozpowszechnienie nowych idei. Te, składające się na odrodzenie idee, stopniowo przenikały także do sztuki ogrodowej.

Renesansowa sztuka ogrodowa nie mogła, jak architektura i rzeźba, bezpośrednio odwołać się do zachowanych w przestrzeni Włoch wzorów antycznych. Te wzory musiały zostać opracowane od podstaw i podane w inny, czytelny sposób. Ważny impuls dla upowszechnienia opracowanych od nowa wzorów, wyszedł od wydanej w 1499 roku, *Hypnerotomachii Poliphili* [Klimkiewicz 2010]. Ta książka była najbardziej wpływowym ze wszystkich źródeł renesansowego ogrodu. Zawierała dwieście drzeworytniczych ilustracji, które przywoływały wymarzony świat wyspiarskiego ogrodu Cythera, gdzie tytułowy Polifilus poszukiwał swojej kochanki Polii. Odrodzone, wywodzące się z klasycznej architektury ogrodowej formy, takie jak: obeliski, piramidy i pergole, pojawiły się na ilustracjach tej książki i bezpośrednio wpłynęły na pojawienie się takiego wyposażenia w formalnych ogrodach całej Europy. Warto podkreślić wagę tego opracowania, bo przejście od ogrodów średniowiecznych do renesansowych nie stanowiło wyraźnej rewolucji formalnej, ale było przede wszystkim

rewolucją ideową. Wiązało się to z przeniesieniem w przestrzeni ogrodu podmiotowości życia doczesnego, z relacji do Boga, do relacji z człowiekiem. W relacji do Boga, który stanowi byt konceptualny, niemożliwa jest relacja bezpośrednia, możemy się w tej relacji posługiwać tylko odniesieniami symbolicznymi, stąd każdy element ogrodu średniowiecznego, również rośliny, jako byty stworzone przez Boga, takimi symbolicznymi atrybutami były obdarzone. Artefakty bezpośrednio związane w sposób symboliczny z Bogiem, takie jak źródła (studnie, fontanny), były też w sposób szczególny dekorowane. Ta różnica w podejściu do materii ogrodu średniowiecznego i renesansowego jest widoczna przy porównaniu dwóch wizerunków ogrodu z tego samego okresu. Jeden (ryc. 86), to jeszcze średniowieczny ogród księcia Burgundii, Filipa Dobrego z połowy XV wieku – dla tego księcia tkano gobeliny tysiąca kwiatów, czyli *mille fleur*; jeden z nich zamieściłem w poprzednim rozdziale (ryc. 79). Drugi ogród, to ilustracja z końca XV wieku wspomnianej *Hypnerotomachii* i ma już charakter ogrodu renesansowego (ryc. 87). W pierwszym ogrodzie widzimy charakterystyczny dla późnego średniowiecza bujny świat roślin i zwierząt, w drugim występuje uporządkowany świat człowieka ozdobiony artefaktami kulturowymi.



Ryc. 86. Ogród Filipa Dobrego



Ryc. 87. Francesco Colonna. Ogród Cythera

Zajmująca się ogrodami historyczka sztuki, Małgorzata Szafrńska, obok przywołania traktatów popularyzujących tradycję ogrodów antycznych oraz wskazania na antropocentryczne wątki filozofii z tego okresu, przytacza, jako trzeci element wpływający na kształt renesansowych ogrodów, opanowanie geometrii, czyli perspektywy rzutowej przy ich projektowaniu [Szafrńska 1998, s. 16-17]. Spójrzmy na wątek antropocentryczny, który wydaje się w nowych zasadach komponowania ogrodu renesansowego najważniejszy. Podmiotem, do którego zasada kompozycji jest skierowana, nie jest już Bóg, który był poprzednio ukrytym w symbolach elementem wiążącym całość kompozycji, ale

człowiek, którego wymiary i potrzeby określają kompozycję ogrodu. Ta zmiana nie dotyczyła samej tylko kompozycji, ale również składających się na nią elementów. Zaczniemy od roślin jako podstawowego elementu ogrodu. Już nie są one symbolicznym przekazem boskiej kreacyjności, ale materią, którą należy tak przyciąć, żeby odpowiadała ludzkim proporcjom, według których ogród jest zbudowany. Dekoracją ogrodu nie są już kwiaty, mówiące o pięknie nadprzyrodzonym. Przewodnik w rzymskiej willi Medici powiedział mi, że ogrodowe partery nie były ozdobiane kwiatami, bo ich piękno polegało na proporcjach, a nie na dekoracji. Proporcje, antycznym wzorem, były oparte na proporcjach ludzkiego ciała, co można było naocznie stwierdzić, bo rzeźbione męskie i kobiece akty, symbolizujące antycznych herosów i nimfy zdobiły, obok innych, wytworzonych przez ludzi artefaktów, renesansowe ogrody. Jednak zmianą rewolucyjną i nowością wobec idei i elementów przejętych ze starożytności było zastosowanie perspektywy, której w czasach antycznych nie znano. Ogród nie jest już widziany jakby oczami Boga od góry – z nieba, ale oczami człowieka, który jest w tym ogrodzie. On porusza się po ogrodzie, jak po poziomej, geometrycznej płaszczyźnie i patrząc przed siebie widzi pionową płaszczyznę elewacji pałacu. Teraz ogród nie jest już zamkniętym, oderwanym od kontekstu i porośniętym roślinami obszarem, ale zespołem składającym się z poziomych i pionowych płaszczyzn, które zspala poruszający się pomiędzy nimi człowiek. W takim ogrodzie nie ma bezpośredniego odwołania do Boga, który poprzednio w sposób symboliczny wiązał składniki ogrodu w tworzącym atmosferę bezpieczeństwa światopoglądzie religijnym. W renesansie, obok wcześniej wyznawanych zasad, kształtuje się pojęcie prawa naturalnego, obejmującego zarówno ziemię, jak i niebo. Prawo naturalne zostało skonstruowane w sposób podobny do praw geometrii. Jeżeli zrozumiemy to prawo, to także w ogrodzie zestawienie wszystkich elementów podlega porządkowi racjonalnemu. Porządkowi skonstruowanemu przez człowieka. To, co składa się na ogród jest wytworzone lub zmodyfikowane przez człowieka. W takim ogrodzie człowiek czuje się bezpiecznie, ponieważ może zrozumieć porządek otaczającego go świata. Najbardziej znany renesansowy ogród towarzyszył Villi d'Este, wzniesionej dla kardynała Ippolita d'Este w latach 1560-75. Ten ogród stanowił wzór dla innych rezydencji renesansowych w Europie. Został zaprojektowany przez Pirro Ligorio. Do dekoracji ogrodu wykorzystano marmury z położonej nieopodal antycznej willi cesarza Hadriana. Układ ogrodu, chociaż bogaty, był skonstruowany prosto. Składał się z kwadratowych kwater o boku 30 metrów (ryc. 88). Racjonalizm układu tak założonego ogrodu i wykorzystanie antycznego detalu odwołuje się do pogańskiego Rzymu, w którym bogowie odgrywali role podrzędne, a rozwiązania opierały się na porządku geometrycznym i miały charakter inżynierski. Żeby zapewnić spójność wszystkich występujących w ogrodzie form powinny one dążyć do wspólnego punktu zbiegu, a to wymaga prostokątnego podziału przestrzeni, żeby linie były równoległe do siebie i mogły zbiegać się na horyzoncie. Ponieważ punktem odniesienia dla przebywających w ogrodzie jest elewacja pałacu, wyposażenie ogrodu powinno jego widok wzbogacać,

a nie zasłaniać (ryc. 89). Dodatkową cechą dyscyplinującą kompozycję i określającą percepcję wszystkich elementów ogrodu była charakteryzująca nasze widzenie relacja odległości do oglądanego widoku, czyli odstęp wymagany do oglądu elementów pionowych. W przybliżeniu wynosi on 3 do 1, czyli wysokość elewacji np. 15 metrów określa rozległość ogrodu na 50 metrów, jak to widzimy na ideogramie ogrodu renesansowego (ryc. 90).



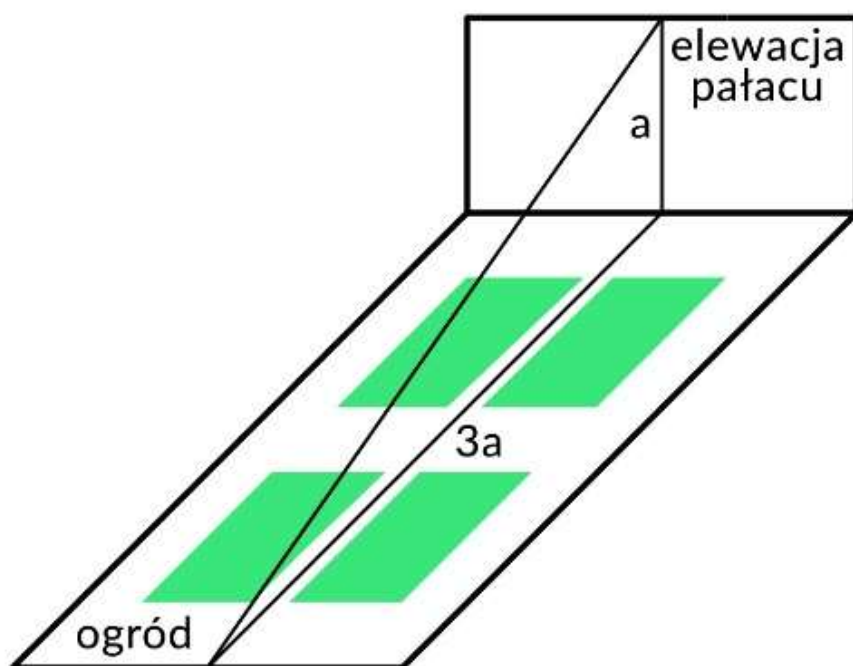
Ryc. 88. Ippolito d'Este i Pirro Ligorio. Ogród przy willi d'Este w Tivoli, 1560-75

Byłby to w rezultacie ogród niewielki, a przecież w dobie broni palnej obowiązuje zasada rozległości, żeby oddalić od siebie ewentualne niebezpieczeństwo. Ta cecha była zawsze brana pod uwagę. Pamiętajmy, że niemal wszyscy artyści z tego okresu byli wykorzystywani do projektowania inżynierskich budowli obronnych. To należało do ich profesji i przynosiło największe dochody [Milanesi 1988]. Charakterystyczne dla średniowiecza wieże, która stanowiły dla strzelca naturalny cel, stały się zbędne, ale utracony z nich daleki widok nadal był w ogrodzie konieczną atrakcją. Stąd w takim, położonym na wzgórzu ogrodzie, musiał się znaleźć punkt, z którego rozciągał się widok jak z wieży - szeroki i rozległy. Aby stworzyć ogród bardziej rozległy, niż pozwalają na to zasady perspektywy, przy zachowaniu relacji płaszczyzny ogrodu do elewacji pałacu, można połączyć ogrody i powiązać je położonymi naprzeciw siebie

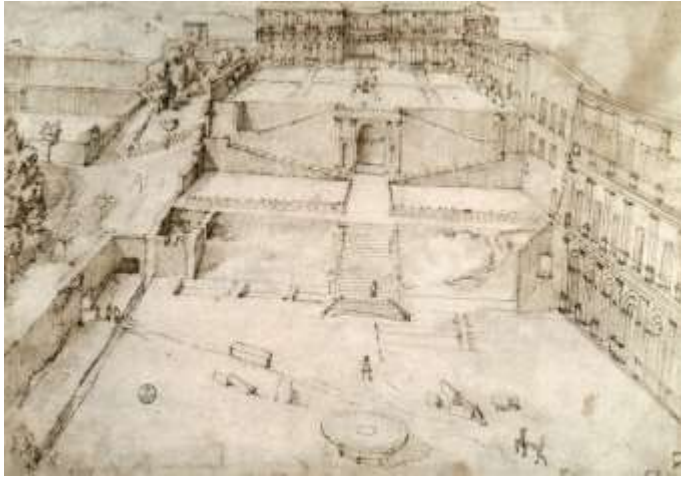
elewacjami. W 1505 roku Donato Bramante zaprojektował dla papieża Juliusza II ogrody Belwederu w Watykanie. Po prostu złączył dwa ogrody z dwoma, położonymi po przeciwnej stronie dolinki budowlami (ryc. 91). Dzisiaj ulokowano tam parkingi, ale podobne założenie, łączące dwie elewacje, które mogły pomiędzy sobą zmieścić dwa sprzężone ogrody, stosowano jeszcze w XVIII wieku. Przykładem takiego ogrodu jest belwederskie założenie, które istnieje od początku XVIII wieku w Wiedniu (ryc. 92, 93).



Ryc. 89. Edith Stoke. Ogród angielski z końca XVII wieku, gobelin



Ryc. 90. Jan Rylke. Ideogram ogrodu renesansowego



Ryc. 91. Donato Bramante (Giovanni Antonio Dosio). Szkic Belwederu watykańskiego, 1558-61



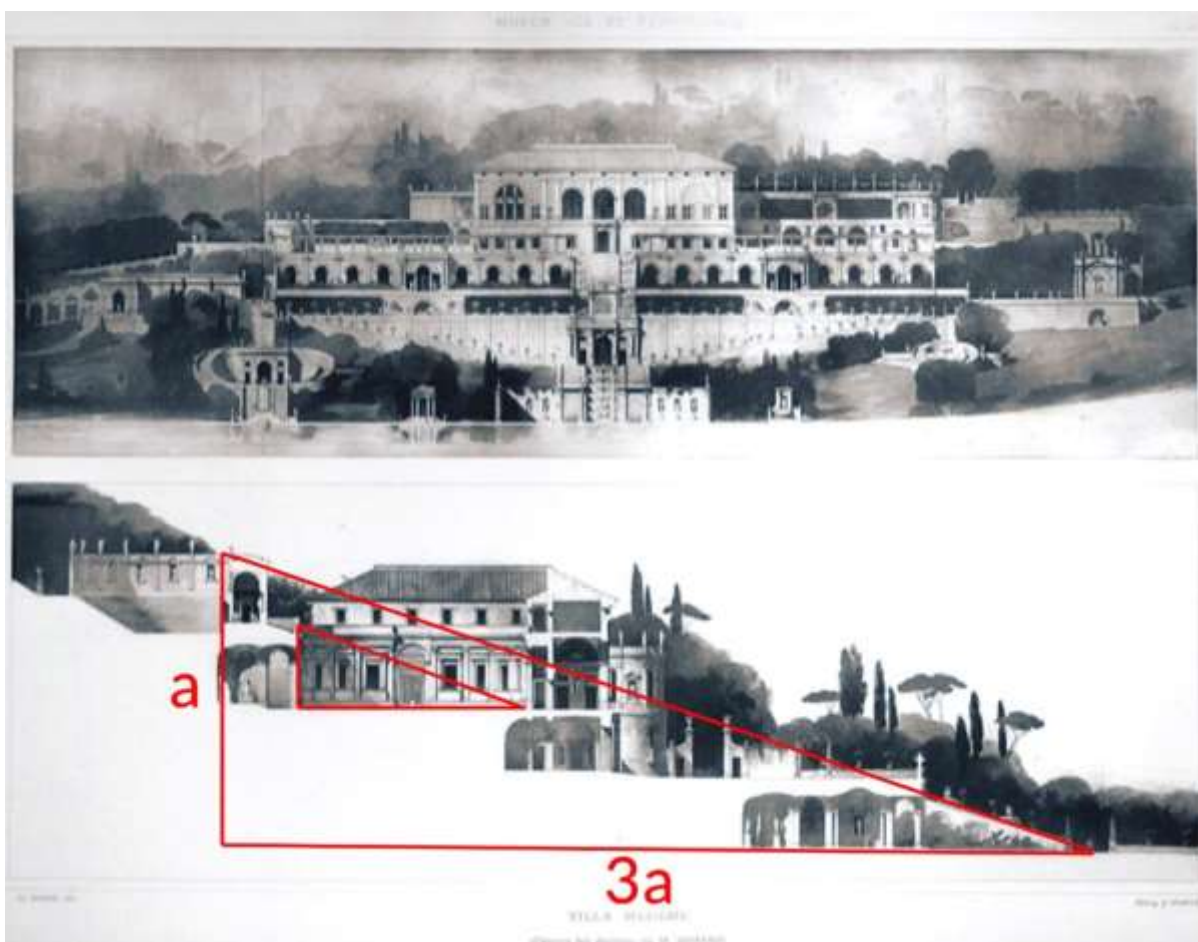
Ryc. 92. Johann Lucas von Hildebrandt. Ogrody Belwederu wiedeńskiego, 1714-1723



Ryc. 93. Ogrody wiedeńskiego Belwederu, fot. J. Rylke

Taki uformowany zespół dwóch połączonych ogrodów miał jednak charakter wyjątkowy. W zróżnicowanym terenie Półwyspu Apenińskiego postępowano w sposób prostszy. Powiększenie pojedynczego ogrodu wymagało wprowadzenia kolejnych elementów pionowych, którym będą odpowiadać poziome pola ogrodu. Stąd pałac lokalizowano na wyniesieniu, a ogród na tarasach leżących na stoku wzniesienia, jak to widzimy na przykładzie willi Madama, zaprojektowanej w 1518 roku dla papieża Leona X przez Rafaela Santi (ryc. 94). Także na wzgórzu została zlokalizowana willa Medici, której ogród uznano kilka lat temu za najpiękniejszy włoski park publiczny. Zaprojektowane przez Bartolomeo Ammanatiego w 1576 roku dla kardynała Ferdynanda I Medyceusza założenie posiadało dziedziniec z parterem ogrodowym (ryc. 95). Z dziedzińca rozciągał się rozległy widok na Rzym i kopułę bazyliki świętego Piotra (ryc. 96). Ogród posiadał też winnicę (ryc. 97) i liczne rzeźby z najstojniejszą hellenistyczną grupą rzeźbiarską, pochodzącą z 2 lub 3 wieku p. n. Chr., przedstawiającą dramat tracącej swoje dzieci Niobe. Tę grupę odnaleziono w 1583 roku w antycznej Villi Tommasini (ryc. 99). Aby powiązać ogród z towarzyszącą mu architekturą, pomieszczenia sąsiadujące z ogrodem zdobiono dekoracją roślinną. Przypominało to zdobienie dekoracją malarską antycznych perystylów

(ryc. 98). Jeszcze większe ogrody niż w Rzymie zaprojektowali Medyceusze w rodzinnej Florencji. Założony w połowie XVI wieku przez Kosmę Medyceusza, projektowany przez Niccolò Tribolo, a po jego śmierci w 1550 roku przez Bartolomeo Ammanatięgo, obszerny ogród rozciąga się obok pałacu Pittich na stoku wzgórza Boboli. Pierwotna jego forma, to ciekawy wariant układu perspektywicznego, zrealizowany przez ukształtowanie parterów przed ogrodową fasadą Pałacu Pittich w formie amfiteatru (ryc. 99). W późniejszym okresie ogród rozbudowano wzdłuż osi równoległej do elewacji pałacu. Ogród zaczynał się u podnóża zbocza fontanną Neptuna, po drodze mijamy wiele atrakcji, między innymi chłodną grotę, a kończył powyżej pałacu przy niewielkim pawilonie i prywatnym ogrodzie z pięknym widokiem na Florencję (ryc. 101-104). Nieco mniejszy ogród rzymski, to pochodząca z połowy XVI wieku willa Giulia papieża Juliusza III z ogrodem, który także zaprojektował Bartolomeo Ammanati. Otwierające się na ogród portyki – tym razem zamknięte półkoliście, bo koło w renesansie uznano za figurę idealną, nawiązują tak do antyku, jak do średniowiecznych wirydarzy, ale za parterami perspektywa obejmuje nie tylko zewnętrzne płaszczyzny pionowe, ale także podziemne groty z wodą i mozaikami (ryc. 105, 106). Model przestrzenny renesansowego ogrodu jest pokazany na makiecie (ryc. 107).



Ryc. 94. M. Renard. Villa Madama Rafaela Santi, 1518



Ryc. 95. Giacomo Lauro. Villa Medici, 1628



Ryc. 96. Widok na Rzym z tarasu willi Medici, fot. J. Rylke



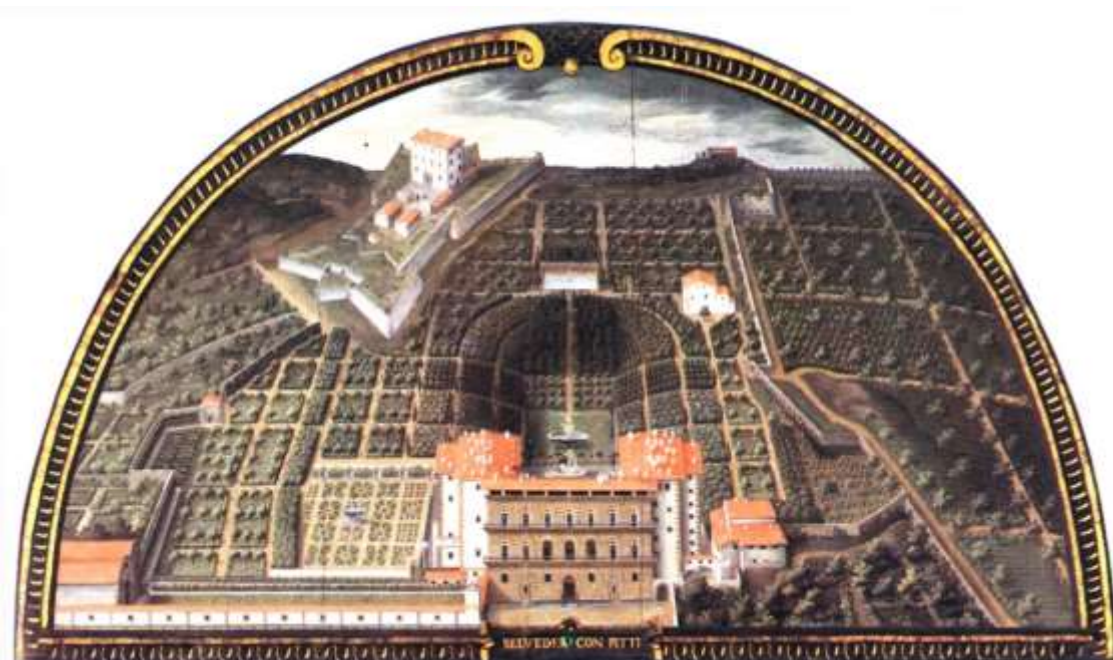
Ryc. 97. Winnica w ogrodach willi Medici, fot. J. Rylke



Ryc. 98. Willa Medici, dekoracja pawilonu z pierwszym w Europie wizerunkiem indyka, fot. J. Rylke



Ryc. 99. Willa Medici. Niobe z dziećmi, antyczna grupa rzeźbiarska, fot. J. Rylke



Ryc. 100. Giust Utens. Ogrody Boboli i Pałac Pittich, Florencja 1599



Ryc. 101. Ogrody Boboli, fontanna Neptuna, Florencja, fot. J. Rylke



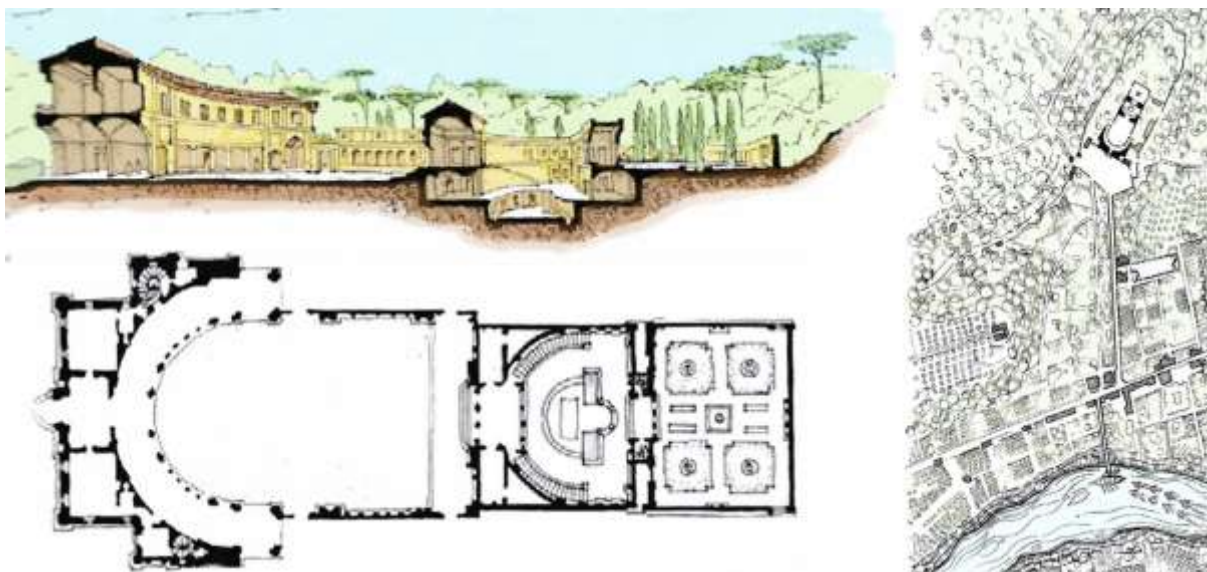
Ryc. 102. Ogrody Boboli, grota, Florencja, fot. J. Rylke



Ryc. 103. Ogrody Boboli, pawilon na szczycie wzgórza, Florencja, fot. J. Rylke



Ryc. 104. Ogrody Boboli, widok na Pałac Pittich i Florencję, fot. J. Rylke



Ryc. 105. Rzut, przekrój i położenie willi Giulia w Rzymie [Boults, Sullivan, 2010, s. 88, 89]

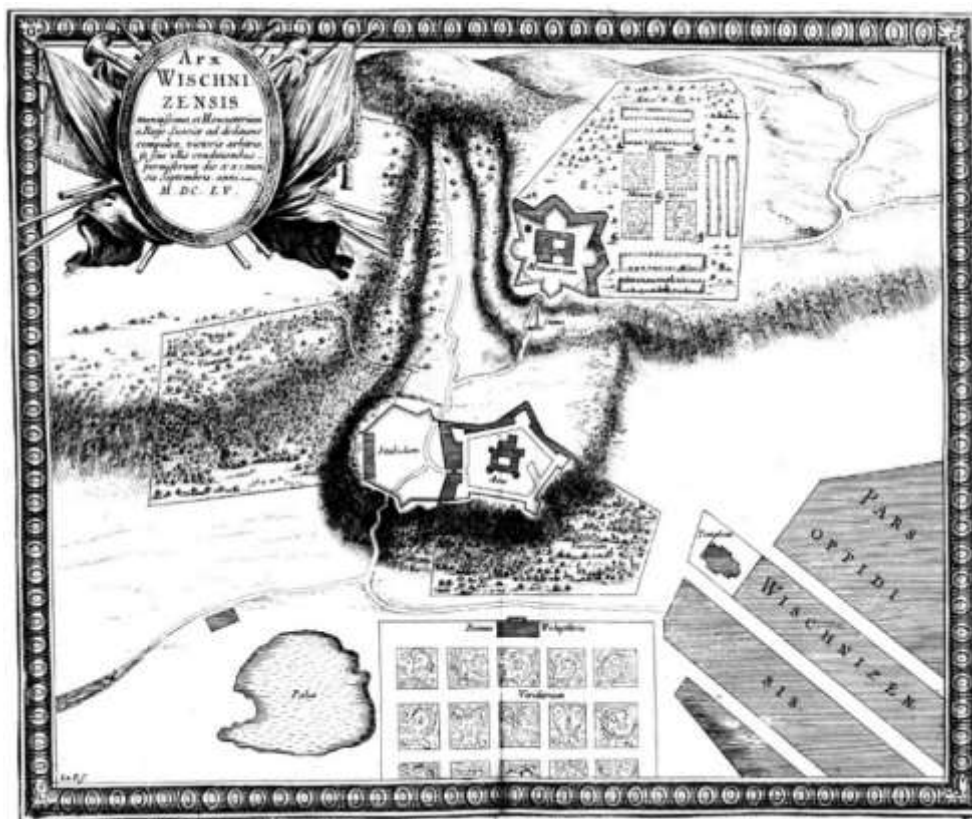


Ryc. 106. Bartolomeo Ammanati. Willa Giulia, 1550 – 1555



Ryc. 107. Jan Rylke. Ogród renesansowy na makiecie

W Polsce zasada perspektywy przyjęta się tylko częściowo. Najbardziej spодobał się wymagany w niej prostokątny układ ścieżek, dzielący ogród na kwatery, przez co przypominał stare średniowieczne ogrody. Łagodziło to efekt zmiany. Możemy to zobaczyć na przykładzie polskich ogrodów w Wiśniczu (ryc. 108) i w Łobzowie (ryc. 109). Początkowo tworzone w ten sposób dwa odrębne ogrody. Jeden był umieszczony w sąsiedztwie pałacu na koronie skarpy, drugi, przeważnie połączony z łazienką, był położony pod skarpą, gdzie poziom wody gruntowej pozwalał na jej wykorzystywanie do kąpieli. Tak wyglądały ogrody ostatniej polskiej królowej, a właściwie króla – Anny Jagiellonki w Warszawie, której matka Bona Sforza zaaszczepiła w Polsce ideę włoskich ogrodów. W Warszawie, z tej łazienki, po wielokrotnych przebudowach powstał najbardziej znany z polskich ogrodów – Park Łazienkowski [Rylke 2016]. W późniejszych latach, kiedy stolicę przeniesiono do Warszawy, zakładano wzorem włoskim ogrody na skarpie ciągnącej się na południe od Zamku Królewskiego. Współcześnie możemy taki, opisany w dawnych inwentarzach jako ogród włoski, położony na skarpie polski ogród z połowy XVII wieku, zobaczyć przy pałacu biskupów w Kielcach (ryc. 110). Niedaleko, w Sandomierzu odtworzono renesansowy ziołowy ogród kanonika z połowy XVI wieku według książki Marcina z Urzędowa (ryc. 111). Nie występują tu, jak w średniowieczu, podwyższone rabaty, a ich rozplanowanie przypomina partery renesansowego ogrodu włoskiego. Niewielki, zaprojektowany współcześnie, renesansowy ogród włoski, możemy także zobaczyć w zespole berlińskich Ogródów Świata (ryc. 112).



Ryc. 108. Dahlberg. Wiśnicz, 1655



Ryc. 109. H. Dąbrowski. Ogród w Łobzowie pod Krakowem (rekonstrukcja)



Ryc. 110. Pałac biskupów w Kielcach, połowa XVII wieku – rekonstrukcja, 2004, fot. J. Rylke



Ryc. 111. Ewa i Michał Gleniowie. Rekonstrukcja renesansowego ogrodu ziół, 2015, fot. J. Rylke



Ryc. 112. Włoski ogród renesansowy, Berlin, 2008, fot. J. Rylke

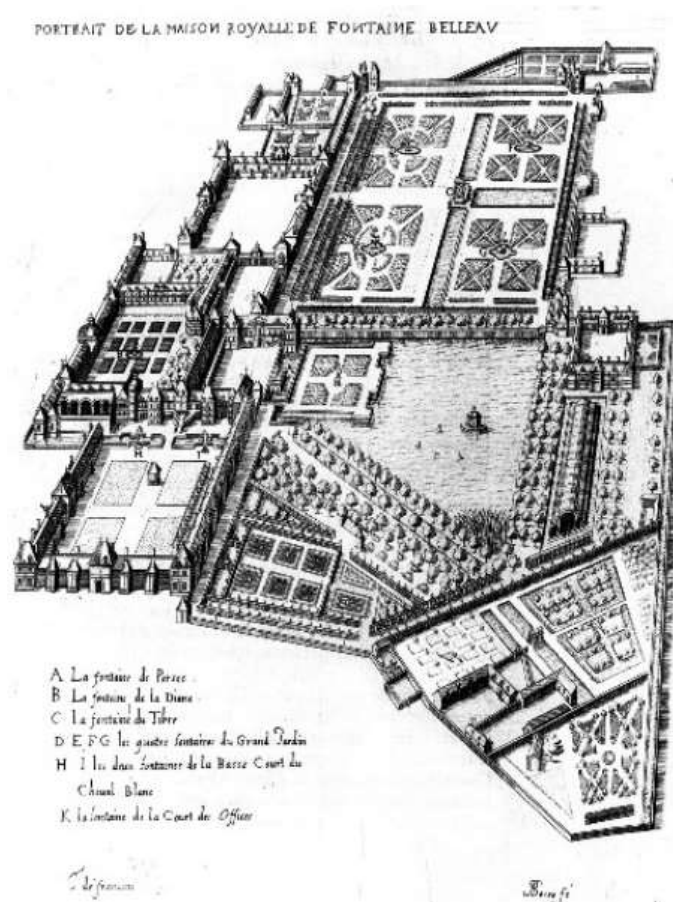
Ogrody włoskie, oparte na otaczającym kwatery układzie prostokątnych ścieżek, zostały w swojej najprostszej formie wprowadzone w całej Europie. W niektórych krajach podstawowe rozplanowanie uległo istotnym modyfikacjom. Najwcześniej na nowe trendy w sztuce ogrodowej zareagował król Francji Franciszek I, który w 1515 roku przekroczył Alpy i zajął niektóre włoskie miasta. Po powrocie do Francji zatrudnił włoskich artystów do rozbudowy swojej rezydencji myśliwskiej w Fontainebleau. Równinny teren nie pozwalał na tarasową rozbudowę ogrodu do skali królewskiej rezydencji. Aby stworzyć założenie o odpowiedniej skali, zachowując zasady kompozycji perspektywicznej, rezydencja

składała się z odrębnych, chociaż powiązanych części. Dominantą łączącą zespół budynków i ogrodów w jedną całość była, położona w centrum założenia i łatwa do wykonania na równinach Francji obszerna sadzawka (ryc. 113, 114). Ponieważ Franciszek I wzniósł wiele rezydencji nad Loarą, ten styl we Francji się rozpowszechnił i płynnie przeszedł w klasyczny styl ogrodów francuskich o której szerzej powiemy w kolejnych rozdziałach. W Anglii Henryk VIII rozpoczął tzw. styl Tudorów, kształtując w 1536 roku przy zwierzyńcu ogrody w Kensington, a w 1540 roku, także w stylu renesansu, ogrody w Hampton Court. W obu krajach rozpoczęła się epoka absolutyzmu, obca renesansowym koncepcjom humanizmu wypracowanego przez samorządy włoskich miast. Z idei renesansowych pozostał tylko rozległy ogród jako symbol władzy politycznej. Ta rozległość była mierzona dystansami, które odpowiadały zasięgom atakujących dział. Były to ogrody, których blichtr i reprezentacyjność nie opierały się tylko na bogactwie wyposażenia, ale także na obszerności rozłożonych na równinach i otaczających pałace ogrodów. Takie ogrody składały się z wielu dodanych do siebie ogrodów, ustawionych w podobny sposób, jak liczne skrzydła i pawilony rozległych rezydencji pałacowych. Te ogrody stanowiły już stadium pośrednie pomiędzy humanizmem i racjonalizmem renesansu, a dominacją jednostki i hierarchiczną strukturą feudalną typową dla barokowych ogrodów absolutystycznych władców. W Niemczech renesans rozpoczął się dopiero na początku XVII wieku, kiedy elektor palatynatu reńskiego, Fryderyk V, rozbudował ogrody pałacowe w Heidelbergu, włoskim sposobem umieszczając je na tarasach (ryc. 115). Niedługo potem Jacobs Fürstenbach (1640, s.179) wydał w Augsburgu książkę *Architektura Recreationis*, w której przedstawił włoskie ogrody położone zarówno przy domach mieszkalnych, pałacach, jak zamkach (ryc. 116, 117). Na podstawie tej książki ogrody włoskie rozpowszechniły się w całej środkowej Europie. Na przedstawieniu malarskim pokazuję włoski model ogrodu renesansowego (ryc. 118).

Przed okresem renesansu ogród był w poziomej płaszczyźnie wytyczony zgodnie z zasadami geometrii, podobnie jak wytyczano przestrzeń pola czy miasta. Reguły podziału wyznaczała zasada proporcjonalności, czyli wzajemnej relacji dzielonych odcinków. Elementy pionowe były wykonywane osobno, zgodnie z zasadami architektonicznego podziału przestrzeni. Te podziały uznawano jako zgodne z porządkiem w jakim jest skonstruowany świat. Pod wpływem zasady perspektywicznego kształtowania przestrzeni, świat stał się bardziej kompletny, ponieważ elementy pionowe zostały połączone z płaszczyznami poziomymi, oraz z podmiotem kompozycji, czyli z człowiekiem, którego percepcja łączyła te elementy w widoku perspektywnym. Wcześniej występujące oddzielnie: kompozycja geometryczna i kompozycja malarska, teraz połączyły się w kompozycji perspektywicznej, która była racjonalna, czytelna i powszechna, niezależna od indywidualnej wrażliwości użytkownika ogrodu.



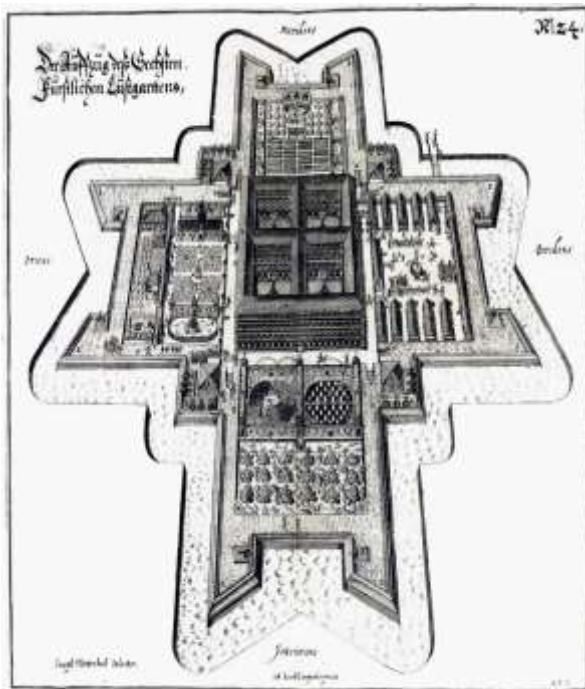
Ryc. 113. Zamek Franciszka I w Fontainebleau [Gothein 1914, Abb. 337]



Ryc. 114. Zamek Franciszka I w Fontainebleau [Gothein 1914, Abb. 338]



Ryc. 115. Jacques Fouquières. Ogród w Heidelbergu, 1620



Ryc. 116. Joseph Fürstenbach. Ogród ozdobny w twierdzy, 1640 [Fürstenbach 1640]



Ryc. 117. Jonas Arnold. Ogród ozdobny w twierdzy, 1645 [wg. Fürstenbach 1628]



Ryc. 118. Jan Rylke. Ogród renesansowy. **Podstawa kompozycji.** Ogród renesansowy oparł się na nowej, wypracowanej na początku XV wieku, zasadzie kompozycji opartej na widoku perspektywicznym. W ogrodzie płaszczyzna pionowa elewacji ogrodowej pałacu zamykała kompozycję, natomiast pozioma płaszczyzna ogrodu stanowiła pole, z którego ogród oglądano. Harmonię kompozycji zapewniał, widziany przez spacerującego jeden punkt zbiegu dróg, które prowadzono prostopadłe do elewacji pałacu. Wymagało to prostopadłego układu dróg parkowych i stosowania w ogrodzie elementów wzbogacających widoki, ale nie zastaniających zamykającej ogród pionowej elewacji. **Geneza formy.** Wcześniejsze układy kompozycyjne opierały się na układach zamkniętych lub otwartych, ale opartych na dominancie. Te układy zostały wyprowadzone z wcześniejszej tradycji kulturowej. Teraz renesansowa kompozycja jest opracowana od podstaw i ma charakter abstrakcji geometrycznej. Mimo nowej zasady w komponowaniu ogrodu renesansowego, jego wyposażenie operuje artefaktami, które są zaczerpnięte z wcześniejszych, głównie antycznych, wzorów kulturowych, ale tworzą one tylko warstwę dekoracyjną ogrodu. **Synteza.** Zasada kompozycji opiera się na nowych odkryciach geometrii rzutowej. Sama kompozycja jest abstrakcyjną koncepcją łączącą oparte na proporcjonalności wzory geometryczne z optycznymi zasadami widzenia. Ma charakter syntezy naukowej, a nie syntezy kulturowej. **Nastroj.** W ogrodzie panuje atmosfera porządku, racjonalności i panowania nad komponowaną przestrzenią. **Synteza wizualna.** Obraz składa się z architektury wzorowanej na rzymskiej *willi Medici* z końca XVI wieku. Partery haftowe i formy topiarnicze zostały zaczerpnięte z ogrodów francuskich. W ogrodzie panuje atmosfera porządku, racjonalności i panowania nad komponowaną przestrzenią. Rzeźba przedstawia wizerunek biblijnego Dawida po jego zwycięstwie nad Goliatem. Był to pierwszy wyrzeźbiony w 1430 roku przez Donatella nowożytny akt męski

Rozdział 8. Barokowy ogród holenderski

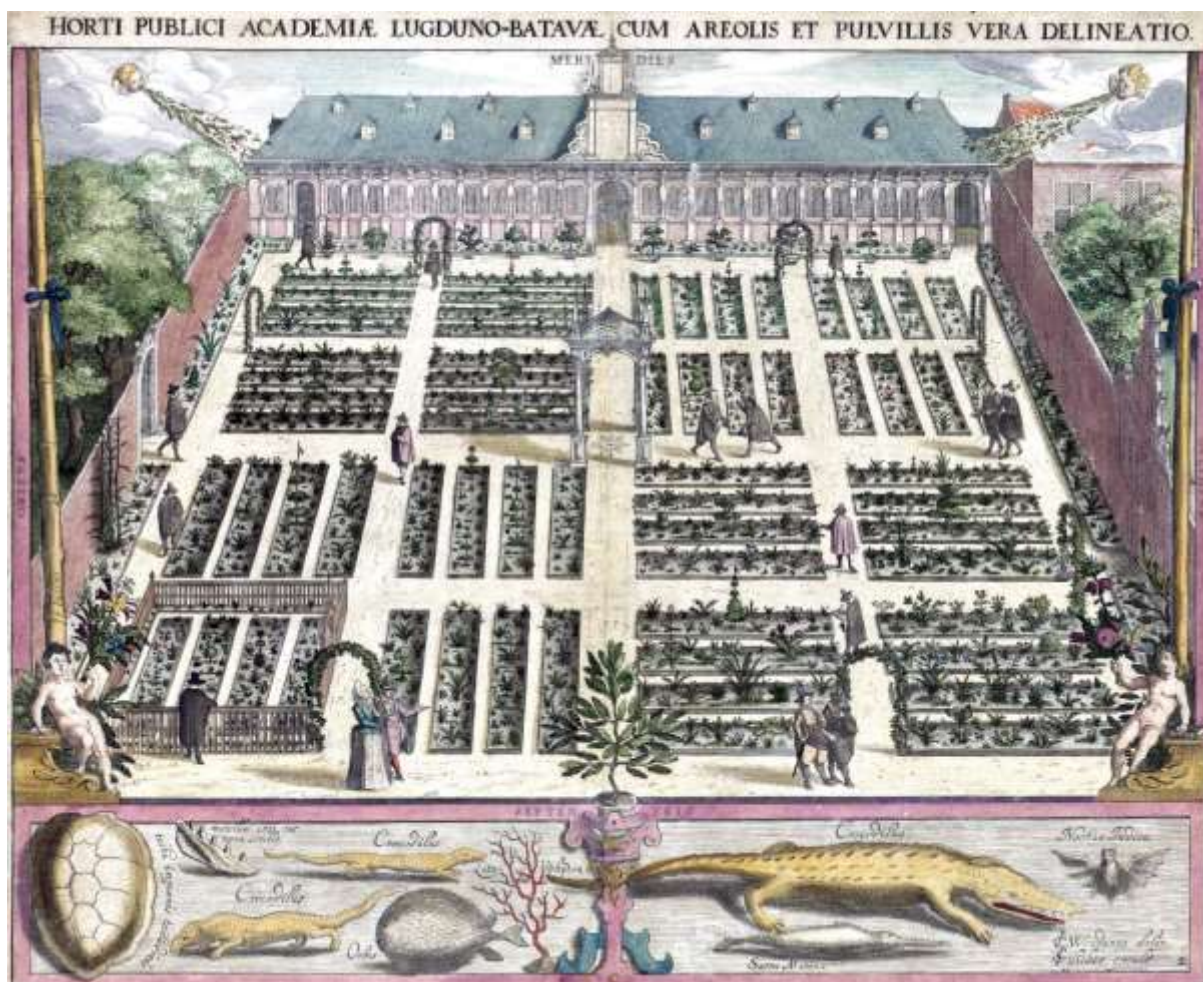
Nie wszystkie książki o sztuce ogrodowej obejmują dokonania w sztuce ogrodowej, które wprowadzono na obszarze Niderlandów, gdzie idea renesansu została przejęta z Włoch bardzo wcześnie. O wczesnej recepcji włoskiej sztuki ogrodowej może świadczyć holenderski gobelin z połowy XV wieku, gdzie Vertumnus i Pomona występują na tle renesansowego ogrodu (ryc. 119).



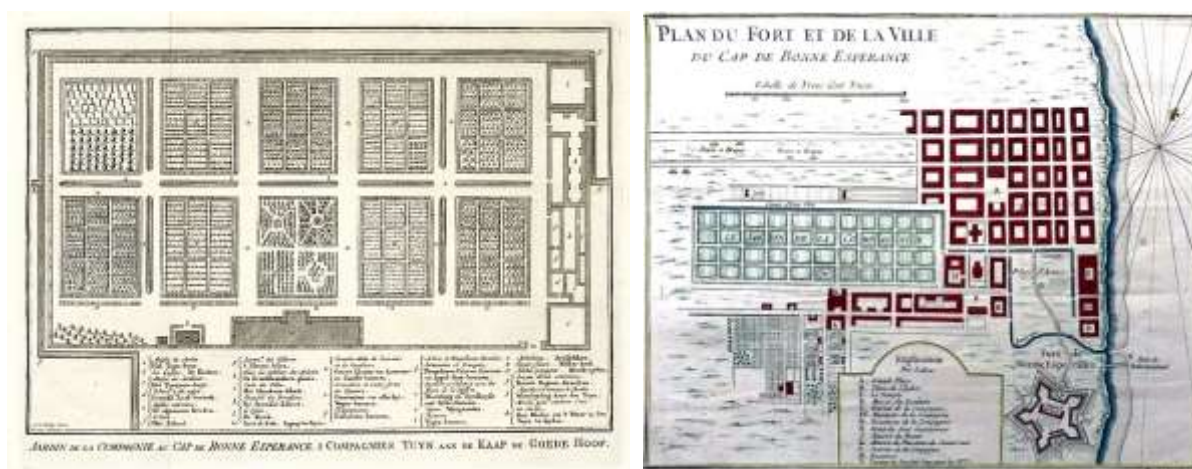
Ryc. 119. Peter Coecke van Aelst. Vertumnus i Pomona, gobelin z połowy XV wieku

Jednak Włochy, centrum papieżstwa, szybko przestały być dla krajów reformowanych wzorem. Holandia była najważniejszym krajem, w którym sukces odniosła reformacja i w wyniku tego jej elity usilnie starały się, zgodnie z celami reformy, przewartościować, obok religii, także kulturę, w tym sztukę ogrodową. W XVI wieku Holandia znalazła się pod panowaniem katolickiej Hiszpanii, z którą rozpoczęła wojnę religijną, ponieważ w większości przyjęła reformę kalwińską. Reformacja wymagała nowej organizacji życia – uważa się, że właśnie w Holandii rozpoczął się, jako skutek przeprowadzonej reformy religijnej, kapitalizm ze swoją gospodarką rynkową (Weber 2011). Handel i podboje kolonialne założonej w początkach XVII wieku Kompanii Wschodnioindyjskiej i Kompanii Zachodnioindyjskiej, spowodowały ogromne zainteresowanie nowymi, pozyskanymi w wyniku eksploatacji wybrzeży Oceanu Indyjskiego i zachodniego Atlantyku, gatunkami roślin i możliwością ich wykorzystania w uprawach

na depresyjnych terenach znacznej powierzchni Holandii. Już w końcu XVI wieku założono przy uniwersytecie w Lejdzie ogród botaniczny (ryc. 120), a niedługo po tym następny, w Utrechcie. Dla pozyskania egzotycznych roślin zakładano podobne ogrody także w koloniach tak, jak zrobiła to Kompania Wschodnioindyjska w połowie XVII wieku na Przylądku Dobrej Nadziei (ryc. 121).

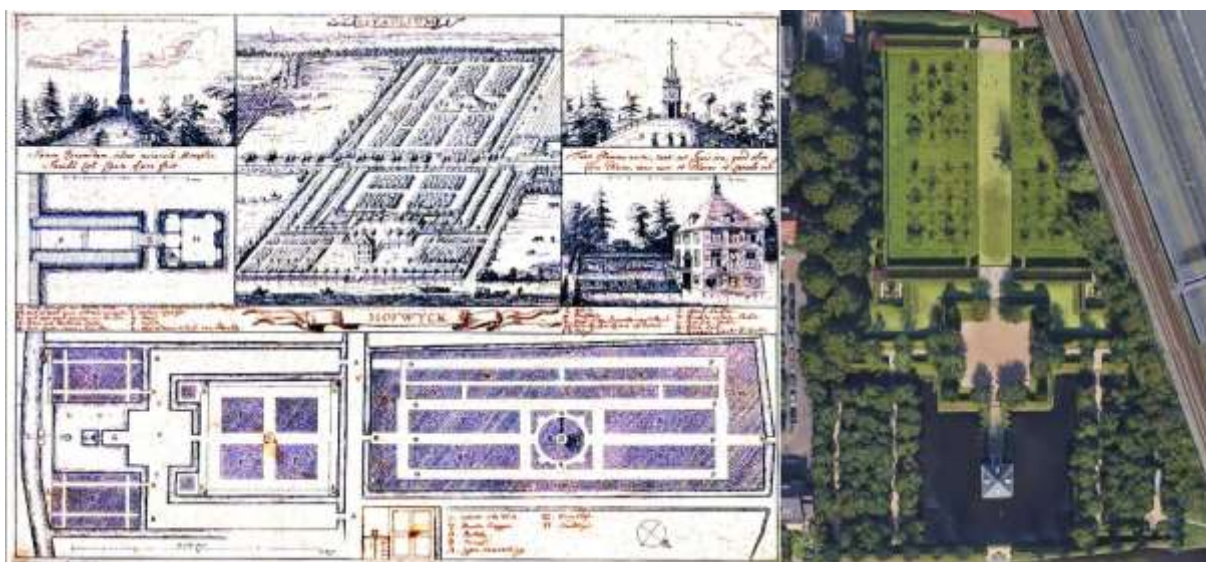


Ryc. 120. Jan Cornelisz Woudanus i Willem Isaacs van Swanenburg. Ogród botaniczny w Leiden, 1610



Ryc. 121. Plany ogrodów założonych przez holenderską Kompanię Wschodnioindyjską na Przylądku Dobrej Nadziei

Oprócz zainteresowań botanicznych, skutkujących pozyskiwaniem i aklimatyzowaniem nowych gatunków roślin, starano się opracować dla ogrodu nową formę, która mogłaby odpowiadać nowej, protestanckiej filozofii życia. W równinnej, a częściowo także depresyjnej Holandii perspektywiczne rozwinięcie ogrodu na zboczach wzgórz, jak to robiono we włoskim renesansie, było niemożliwe. Należało się odwołać do innej wizji humanizmu niż wizja oparta na perspektywie, w której spacerujący po ogrodzie był podmiotem kompozycji. Początkowo ta holenderska wizja humanizmu była dość prosta, wręcz banalna. Za przykład takiego podejścia może służyć układ ogrodu posiadłości Hofwijck, który ma nietypowy kształt. Projektując około 1640 r. ogród, Constantijn Huygens odwołał się do idei rzymskiego architekta Witruwiusza. Wybrał w rozplanowaniu ogrodu kształt i proporcje ludzkiego ciała. Głowę ciała tworzył dom. Długie pasy bocznych alei tworzą ramiona. Położony w centrum ogrodu sad owocowy, to żołądek. Dolnej części ciała, czyli nóg, już dzisiaj nie ma (ryc. 122).



Ryc. 122. Constantijn Huygens. Hofwijck, 1639-42, projekt i stan dzisiejszy

Holandia, podobnie jak w XVII wieku, także dzisiaj jest najgęściej zaludnionym krajem Europy, a większość jej mieszkańców żyje na płaskiej, depresyjnej, podzielonej kanałami ziemi. Brak naturalnego krajobrazu skłaniał mieszkańców do gromadzenia w domach nie tylko żywych roślin i zwierząt, ale także ich malowanych wizerunków. Przy holenderskich domach istniały niewielkie podwórka, traktowane jako zewnętrzne pokoje, w których przyjmowano gości. Często były one ozdobiane roślinami, jak pokryta winoroślą pergola na obrazie Pietera de Hooch (ryc. 123). Takie podwórkowe ogrody urządzano, meblowano i ozdobiano podobnie do pokoi mieszkalnych i tak się w nich zachowywano. Jeżeli byłeś bogaty, to ogród, podobnie jak dom, rozbudowywał się o kolejne pomieszczenia. W takich ogrodach odbywały się także spotkania i rozgrywano gry towarzyskie (ryc. 124). Większe ogrody powtarzały bardziej rozbudowany model wnętrza architektonicznych. Otoczone szpalerami, jak ścianami,

ogrody stawaty się podobne do mieszkalnych wnętrz, ale wypełnionych zamiast meblami, kolekcjami ziół i kwiatów. Ten model, opartego na mieszczańskim wnętrzu ogrodu, upowszechnił się także poza granicami Holandii. W Anglii taki zamknięty ogród istnieje do dzisiaj, możemy go zobaczyć w londyńskim Kensington Garden, gdzie jest nazywany ogrodem holenderskim (ryc. 125). Interesujące jest to, że model ogrodu w formie zewnętrznego pokoju został powtórzony w miejskiej zabudowie willowej z pierwszej połowy XX wieku.



Ryc. 123. Pieter de Hooch. Podwórko domu w Delft, 1658



Ryc. 124. Pieter de Hooch. Gra w kręgle w ogrodzie, 1665

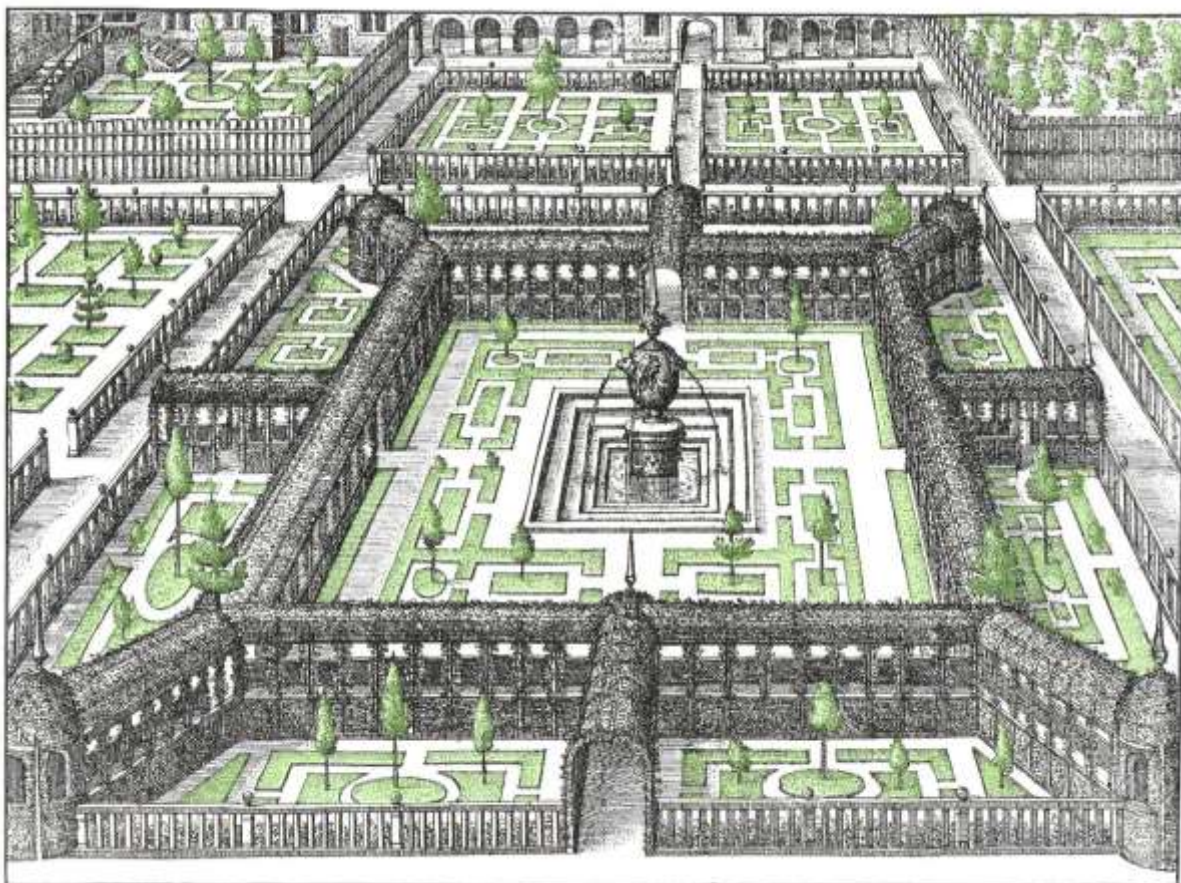


Ryc. 125. Ogród Holenderski w Kensington Gardens, Londyn, fot. J. Rylke

Rozwiązania stosowane w mieszczańskich ogrodach holenderskich upowszechniając się, zyskiwały stopniowo także podbudowę teoretyczną. Ważną pozycją w rozwoju tego typu ogrodów były sztychy Vriedemana de Vries, wydane przez niego pod tytułem: *Hortorum viridariorumque formae* w 1568 roku (Gothein 1914). Widzimy na tych sztychach ogrody w formie zamkniętych wnętrz (ryc. 126). Pół wieku później ten typ ogrodu zyskał także istotną w tym okresie sankcję antycznego pochodzenia, bo w 1612 roku Giacomo Lauri, na podstawie antycznych opisów i zachowanych rzymskich ruin, stworzył kompilacyjne wyobrażenia ogrodów starożytnego Rzymu. Te wyobrażenia mocno oddziaływały na współczesnych mu projektantów. Popularnym, zawartym w tym zbiorze był przykład ogrodu Owidiusza, rzymskiego poety z przełomu naszej ery (ryc. 127). Same *Metamorfozy* Owidiusza, były szczególnie bogatym źródłem odniesienia dla motywów i pomysłów na renesansowy ogród. Model, oparty na sekwencji wnętrz ogrodu rozpowszechnił się szeroko, nie tylko w ogrodach botanicznych tej epoki, ale również w ówczesnych ogrodach szkolnych (ryc. 128). Proponowano w nich ogród jako zamknięte wnętrze, co zainspirowało Holendrów do rozbudowy koncepcji ogrodu mieszczańskiego i upowszechnienia ogrodów opartych na sekwencji wnętrz ogrodowych. Prosty układ kwadratowych i prostokątnych kwater można dowolnie powiększać w sposób addatywny - przez dodawanie kolejnych kwater. Stąd, szczególnie w odniesieniu do mniejszych założeń, uproszczony do prostokątnych kwater ogród włoski, zaadaptowany do terenów równinnych, powoli przekształcał się w większe zespoły wnętrz ogrodowych, które były oddzielone ścianami zieleni. Holenderski właściciel posiadłości z XVII wieku wierzył, że jego obowiązkiem religijnym jest opanowanie natury poprzez geometryczne jej uporządkowanie. Ulepszony ogród miał opierać się na równowadze dwóch wartości: piękna i użyteczności. Układ kwater tworzone analogicznie do podziału pól uprawnych. W takich posiadłościach wydłużony prostokąt całego zespołu dzielono na kwadratowe ogrody (ryc. 129). Oprócz piękna, ogrody musiały być również praktyczne i produktywne, dostarczając owoce, warzywa i zioła (Groen's 1670). Wprowadzenie do ogrodu wypoczynkowego upraw użytkowych pozwalało na jego znaczne powiększenie. W ten sposób holenderskie, protestanckie ogrody wielkością dorównały konkurencyjnym ogrodom dworskim władców katolickich. Wzorowany na wnętrzach architektonicznych, osiowy układ kwater, pozwalał na obszarach równinnych, rozwijać się w obszerne ogrody, które wraz z otaczającymi polami tworzyły spójne kompozycje. Takie ogrody założono w 1645 roku w Heemstede (ryc. 130). Rezygnacja z renesansowej perspektywicznej zasady kompozycyjnej spowodowała powrót do kompozycji charakterystycznej dla średniowiecznego ogrodu zamkniętego, w którym nie skupiano uwagi na horyzoncie umiejscowionym na elewacji ogrodowej pałacu, ale na parterowym polu postrzegania. To parterowe pole wypełniono dekoracją opartą na rabatach kwiatowych. Tworzyła ona dywanowe układy ornamentalne. Pokazuję to na makiecie holenderskiego ogrodu (ryc. 131). Ideogram takiego ogrodu, składa się z kwater odpowiadających wnętrzom

architektonicznym, do których prowadzą utworzone ze szpalerów korytarze (ryc. 132). Malarską wizję barokowego holenderskiego ogrodu, opartą na dyscyplinowanej budowie wnętrza, widzimy na rycinie 133. Tradycja holenderskiego ogrodu kwiatowego trwała jeszcze w XIX wieku, co widać na rycinie 134. Podobna zasada została powtórzona w modernizmie, kiedy otoczenie budowli miało powtarzać jej układ wewnętrzny.

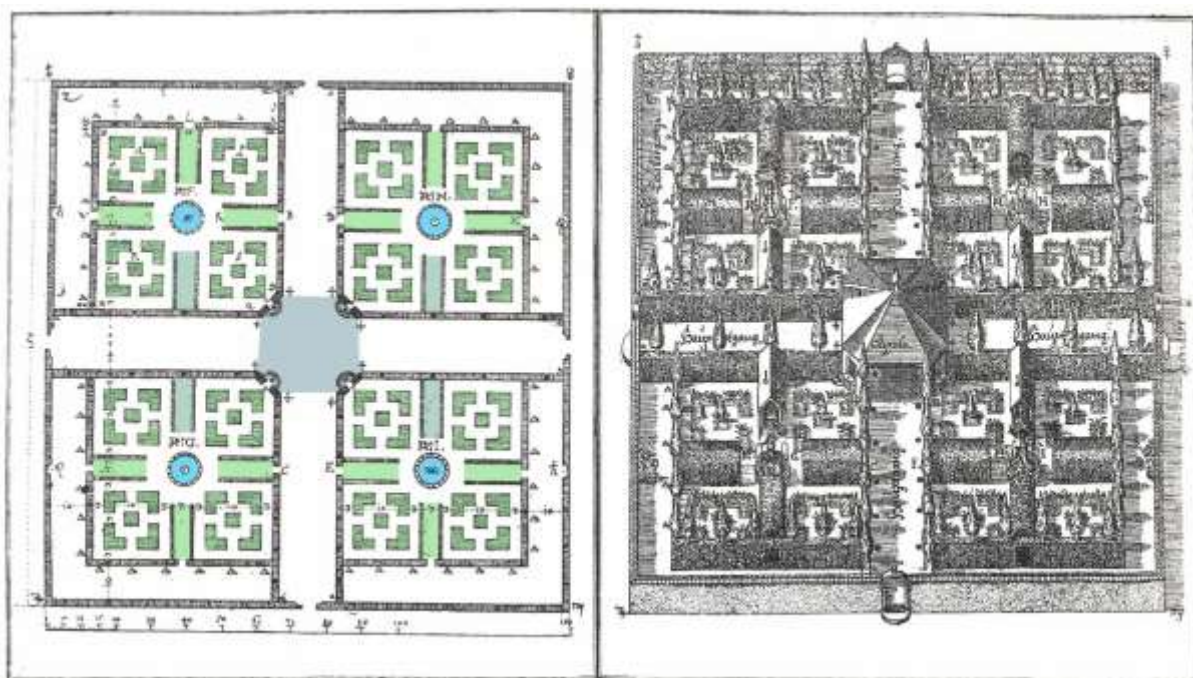
Ogrody typu holenderskiego rozpowszechniły się w miastach leżących wzdłuż tras penetracji handlowej holenderskich żeglarzy i kupców. Jednym z takich miast był Gdańsk. Widoku ogrodu w stylu holenderskim nie mogło zabraknąć na dekoracji Dworu Artusa – najważniejszego budynku tego miasta (ryc. 135). Z Gdańska też pochodził Adolf Boy twórca pierwotnego założenia ogrodowego w Wilanowie, przede wszystkim konstrukcji jego tarasu górnego. Jak widzimy z planu tego ogrodu (ryc. 136), zachował on podstawową zasadę zarówno ogrodu włoskiego w relacji parterów do elewacji, jak holenderskiego. Ten ostatni miał charakterystyczną oś symetrii przebiegającą przez ogród, partery kwiatowe, powiązanie z kanałami, wreszcie wyodrębnione ogrody użytkowe [Sikora 2012]. Inny z Holendrów, Tylman z Gameren, był autorem licznych ogrodów założonych w Polsce w II połowie XVII wieku, przede wszystkim Nieborowa. O Tylmanie z Gameren Gerard Ciołek, który w połowie XX wieku dokonał rekonstrukcji Nieborowa, pisał, że jest on zaprojektowany w sposób zgodny z koncepcjami holenderskich teoretyków [Ciołek 1954, s. 64]. Na rycinie 137 widzimy plan rozbudowy Nieborowa z XVIII wieku z utrzymaną dawną dyspozycją centralnego, zaprojektowanego przez Tylmana z Gameren, ogrodu. Ogród holenderski, to nie tylko zerwanie z koncepcją renesansowego ogrodu dworskiego, to także nowa forma wypoczynku opracowana dla mieszkańca nowożytnego miasta. Wiązało się to początkowo z niewielką powierzchnią ogrodu, w którym nie można było zastosować kompozycji perspektywicznej. Niewielki obszar i kolekcjonerskie zainteresowania Holendrów zwróciły ich uwagę na kwiaty jako główny komponent i najważniejsze elementy dekoracji ogrodu. Holendrzy nawiązywali w ten sposób do żywej jeszcze na północy tradycji średniowiecznego ogrodu zamkniętego i ogrodu miłości, teraz szerzej upowszechnionego wśród średniej warstwy społecznej. To także wzmocnienie rodziny, która w społeczności protestanckiej wносиła do domu także rył religijny. Architektura ogrodu oparta na sekwencji wnętrza powróciła w XX wieku, w okresie intensywnej urbanizacji. Jeszcze w końcu XX wieku polski architekt krajobrazu Janusz Bogdanowski pisze: *Wnętrze architektoniczno-krajobrazowe jest ostatecznie właśnie tym, przez co następuje odbiór, percepcja ogrodu* [Bogdanowski 2000, s. 28], a wnętrze ogrodowe składa się z płaszczyzny, ściany, sklepienia i elementów stojących [Bogdanowski, Łuczyńska-Bruzda, Nowák 1979, s. 52, ryc. 33].



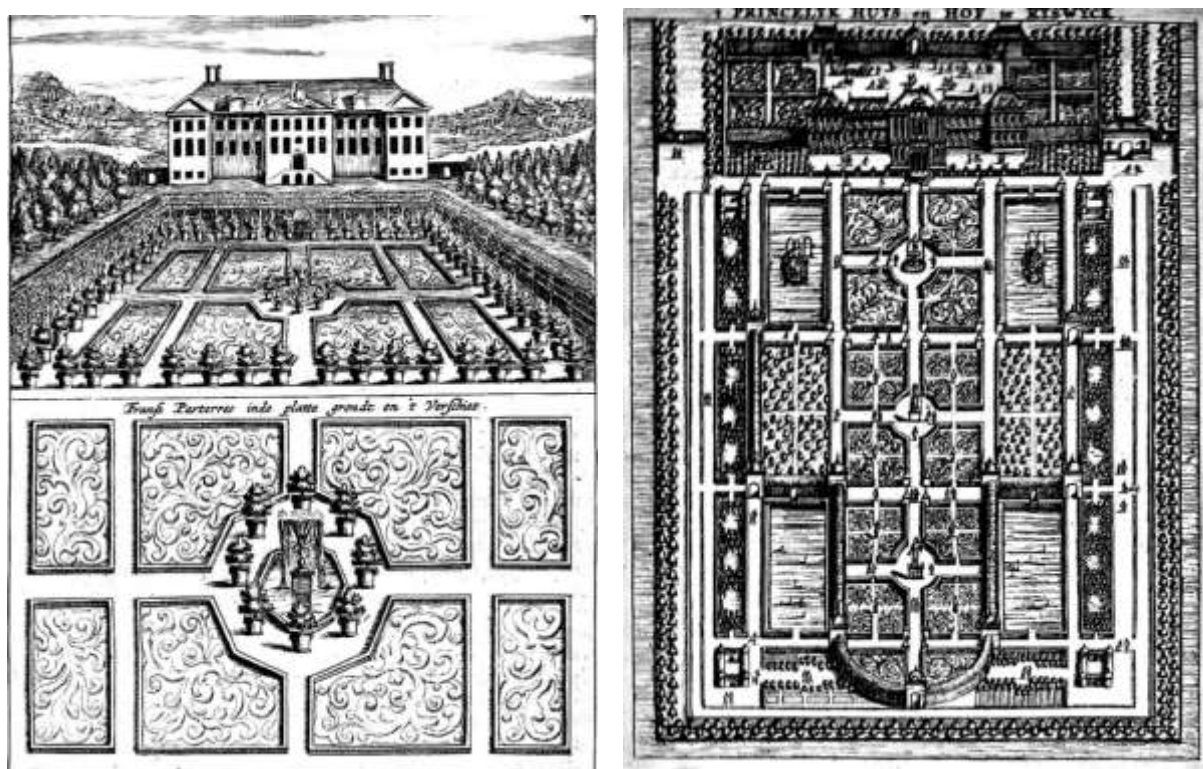
Ryc. 126. Vredeman de Vries. Projekt ogrodu, 1568 (Gothein 2014, Abb. 372)



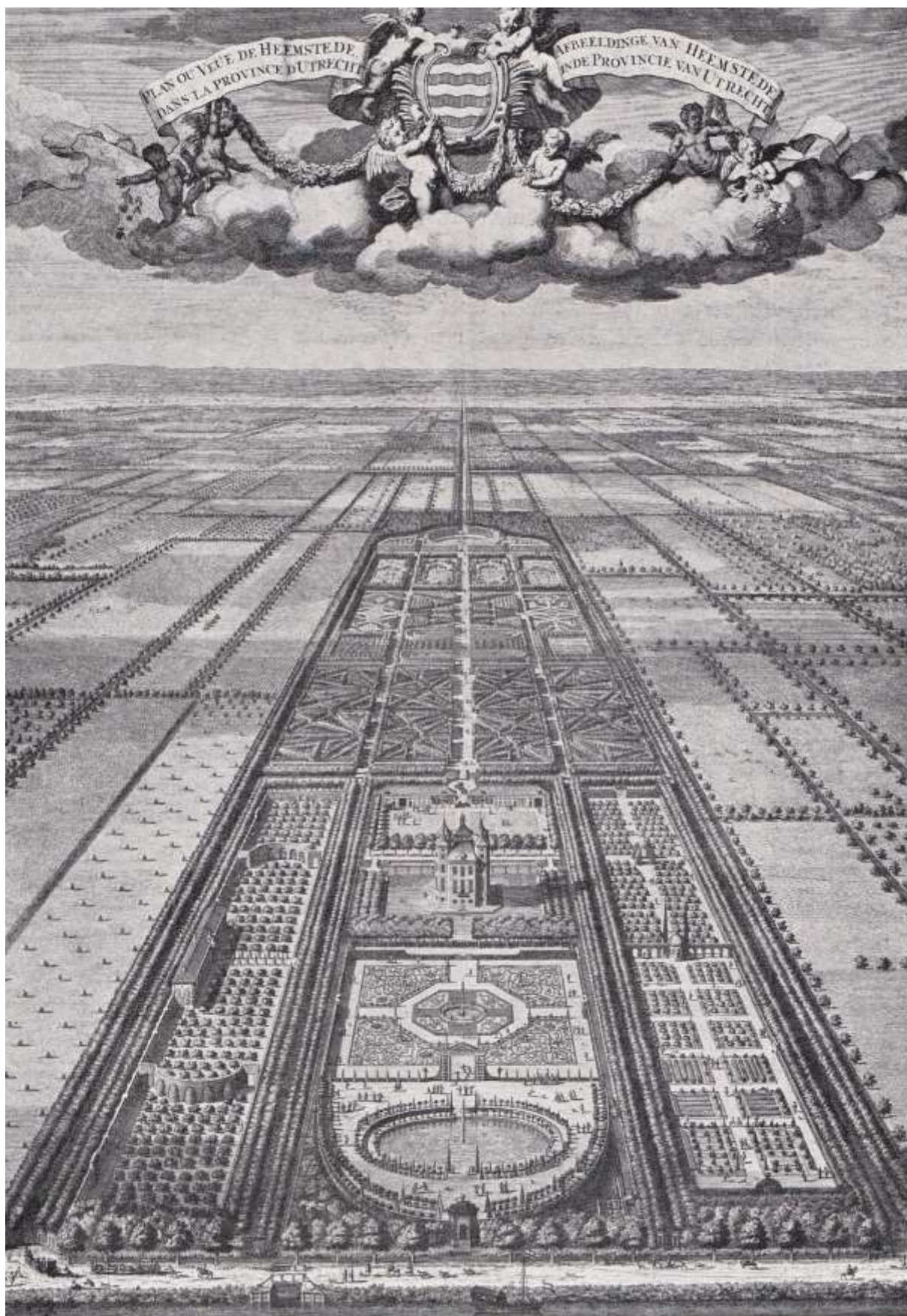
Ryc. 127. Giacomo Lauro. Ogród Owidiusza, 1612



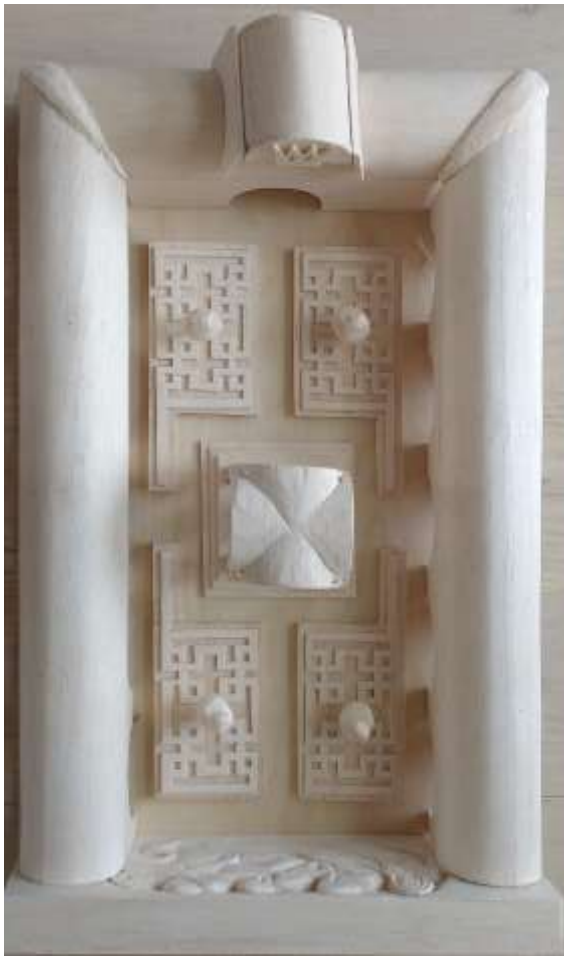
Ryc. 128. Joseph Furtrnbach. Projekt ogrodu szkolnego 1628 (Gothein 1914, Abb. 375)



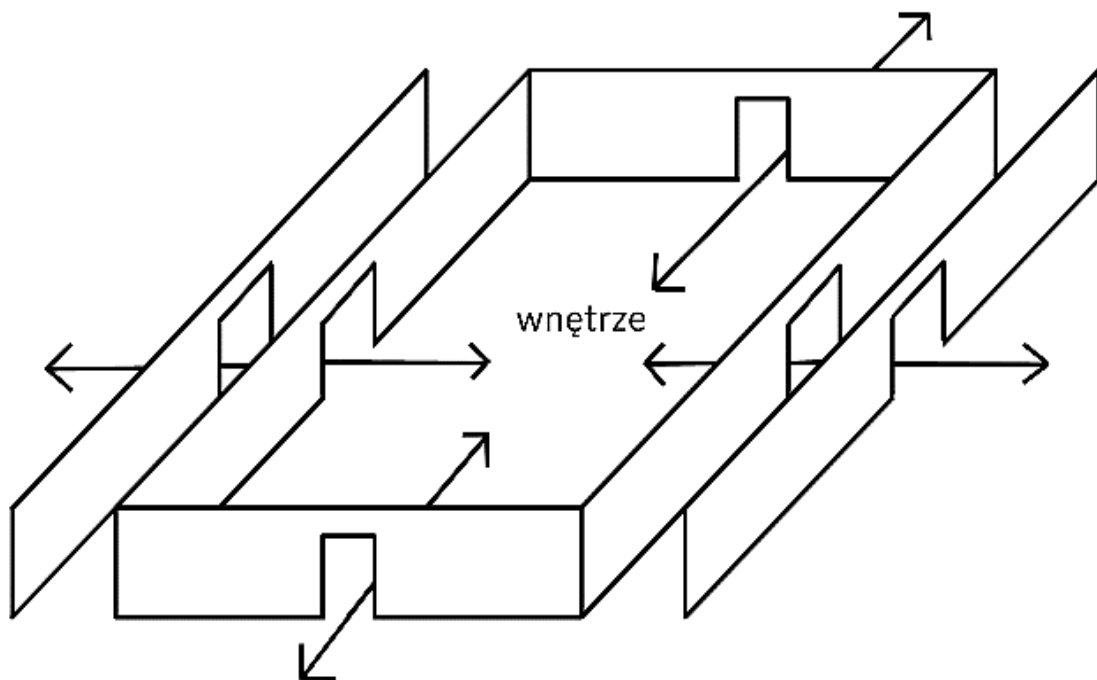
Ryc. 129. Jan van der Groen's. Rysunki z Holenderskiego ogrodnika, 1670



Ryc. 130. J. Moucheron. Heemstede, 1645 (Gothein 2014, Abb. 544)



Ryc. 131. Jan Rylke. Makieta barokowego ogrodu holenderskiego



Ryc. 132. Jan Rylke. Ideogram holenderskiego ogrodu barokowego



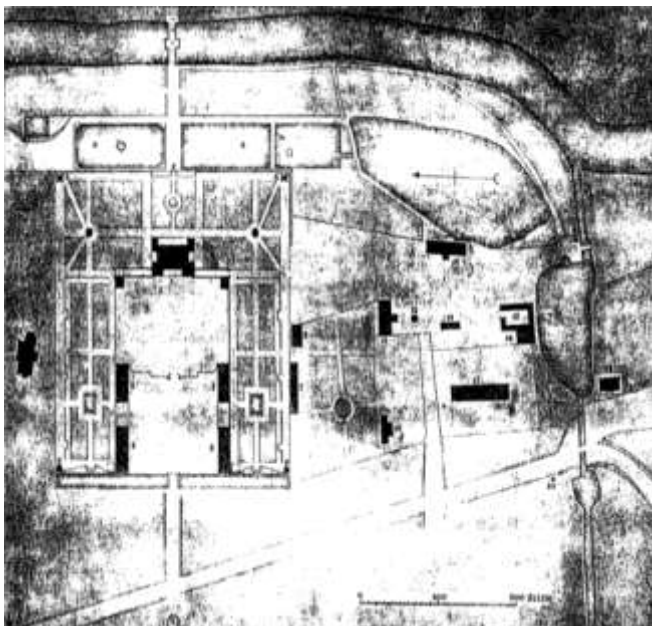
Ryc. 133. Jan Rylke. Ogród barokowy. **Podstawa kompozycji.** Holandia, bogaty, ale niewielki kraj, odłączył się od kościoła katolickiego i opracował nowy typ kompozycji. Protestantcka religijność wprowadziła elementy kultu z czytaniem Biblii i sztuką religijną także do wnętrza mieszkania, stąd stało się one także miejscem w sensie metafizycznym. Na wzór wnętrz mieszkalnych, otoczone zielonymi ścianami bindaży, powstawały kwadratowe i prostokątne wnętrza ogrodowe. Kierunek patrzenia zmienił się z równoległego do ziemi na prostopadły do niej. W wyniku tego główną atrakcją ogrodu stały się, związane z poziomą płaszczyzną postrzegania, kwiaty. **Geneza formy.** Odzyskiwanie ziemi i zwarta zabudowa miejska powodowała brak kontaktu z naturalną przyrodą. Skutkowało to powszechnym tworzeniem wizerunków kwiatów i ozdabianiem nimi wnętrz mieszkalnych. W konsekwencji kwiaty stały się obok rzeźb głównym elementem dekoracyjnym ogrodu. Stąd się wziął kult kwiatów ze słynną i kosztowną w tym czasie pogonią za nowymi odmianami tulipanów. **Synteza.** Ortogonalny układ ogrodu renesansowego, wyprowadzony z kompozycji perspektywicznej, został przyjęty jako rzut ogrodu. Układ osiowy, oderwany od rozmiaru fasady pałacowej, mógł zostać przedłużony poprzez dodawanie do niego addytywnie kolejnych, zamkniętych szpalerami drzew lub trejażami, kwater. **Nastrój.** W ogrodzie barokowym panuje atmosfera przepychu i podporządkowania przyrody kulturze. **Synteza wizualna.** Obraz nawiązuje do wnętrza holenderskiego ogrodu *Het Loo* w Apeldoorn, zaprojektowanego w końcu XVII wieku przez Daniela Marotę. Górna część postaci Ceres pochodzi z *Letniego Ogrodu* w Petersburgu. Została wyrzeźbiona w 1690 roku przez Thomasa Quellinusa



Ryc. 134. Ogród holenderski w 1600 roku, XIX wieczna litografia



Ryc. 135. Hans Vredeman de Vries. Orfeusz wśród zwierząt. 1596, Dwór Artusa, Gdańsk



Ryc. 136. Adolf Boy. Plan sytuacyjny Wilanowa, 1682 [Sikora 2012, il. 1]



Ryc. 137. Szymon Bogumił Zug. Projekt rozbudowy parku w Nieborowie, 1775

Rozdział 9. Klasyczny ogród francuski

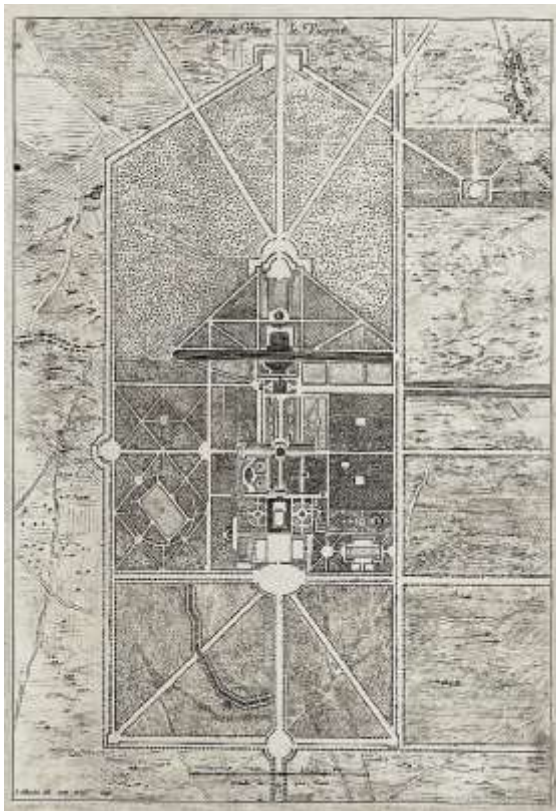
Zarówno Włochy, jak Holandia, mimo posiadanych bogactw, nie były państwami rządzonymi przez władcę absolutnego, którego rezydencja miała podkreślić jego absolutną władzę. Takim państwem stawała się w drugiej połowie XVII wieku Francja, która wykorzystwała w kształtowaniu ogrodu o monumentalnym charakterze, obok własnych, także doświadczenia zaczerpnięte z Włoch i Holandii, tworząc tzw. *klasyczny, francuski styl ogrodowy*. Doświadczenia włoskie, to zasada kompozycji perspektywicznej, którą zastosowano w części ogrodu towarzyszącej elewacji pałacu, zwanej salonem ogrodowym. Dlatego tylko tam, bo położony na równinach ogród francuski jest znacznie obszerniejszy niż pozwalała na to kompozycja perspektywiczna. Doświadczenia holenderskie, to przede wszystkim układ wnętrza ogrodowych położonych po obu stronach osi ogrodu, co pozwalało, poprzez dodawanie kolejnych wnętrza, na dowolne powiększanie ogrodu, a nawet poprzez podobne rozplanowanie otoczenia ogrodu, wiązanie go z otaczającym krajobrazem. Własne doświadczenia, to konsekwentne zastosowanie hierarchicznego układu poszczególnych części ogrodu, położonych wzdłuż głównej, przebiegającej przez ogród osi z punktem centralnym, umieszczonym w środkowych pomieszczeniach głównego pałacu. Po raz pierwszy tę zasadę zastosowano w Château de Maisons, zaprojektowanym przez François Mansarta w latach 1630-1651. Był to pałac, w którym wprowadzono, charakterystyczny dla późniejszego francuskiego stylu ogrodowego model *palais entre cour et jardin*, czyli typ pałacu barokowego, gdzie główny budynek, zwany *corps de logis*, leżał na osi między dziedzińcem honorowym a znajdującym się na tyłach pałacu ogrodem (ryc. 138). Ludwik XIV, który dążył do władzy absolutnej i pragnął to wyrazić poprzez realizację

nowej rezydencji, odwiedził pałac Maisons w kwietniu 1651 roku. Następny krok w kierunku tworzenia nowego stylu postawił André Le Nôtre zakładając w latach 1656-61 ogród w Vaux-le-Vicomte dla Nicolasa Fouqueta (ryc. 139). Zastosował on przebiegającą przez założenie oś zgodnie z modelem *palais entre cour et jardin*, ale w tym wypadku oś nabrała dynamicznego wyrazu. Rozpoczęła się prowadzonymi do pałacu trzema alejami typu *patte d'oie*, czyli gęsiej łapki, które zbiegały się w bramie rezydencji i poprzez dziedzińce dochodziła do pałacu, jako głównego, położonego na osi elementu. Z pałacu biegła przez symetrycznie położone po obu stronach osi partery salonu ogrodowego, a następnie przez *boskiety*, czyli wnętrza ogrodowe. Stopniowo, łagodząc napięcie, przechodziła z ogrodu w krajobraz poprzez podobne, jak na początku osi, trzy aleje wychodzące w krajobraz. Fouquet zajmował się dochodami króla, z których czerpał profity, dlatego jego ogród, mimo skali i gradacji napięć był wsobny, zamknięty. Ludwik XIV był zafascynowany konsekwencją widoczną w kompozycji tego ogrodu. Przejął od Nicolasa Fouqueta André Le Nôtre'a i zlecił mu budowę własnego ogrodu. Ten ogród miał być położony poza Paryżem, w Wersalu, na terenie zwierzyńca przy pałacu myśliwskim Ludwika XIII. Podczas, gdy w Vaux-le-Vicomte dynamika układu rozpoczęta trzema alejami dojazdowymi została zrównoważona przez odwrócenie analogicznych alei wyprowadzonych z ogrodu, to w Wersalu ta dynamika rozwija się od pałacu, mentalnie ogarniając całą Francję. Podobnie jak Karol Wielki, który trzymał pieniądze w skrytce pod tronem, Ludwik XIV, urzędy i pieniądze także rozdawał osobiście. Taka też była konstrukcja Wersalu. Wszystkie drogi prowadziły do króla, który rezydował na pierwszym piętrze pałacu i z tego miejsca ogrodowe aleje rozchodziły się, stopniowo przechodząc w krajobraz. Koncepcja takiego ogrodu nie ograniczała się do jego rozplanowania przestrzennego, była także koncepcją dotyczącą feudalnego porządku społecznego. Wokół pałacu skupiał się ruch ludzi znajdujących się w orbicie dworu. W miarę oddalenia od pałacu ten ruch malał, podobnie jak słabły rygory dworskiego zachowania. Szttychy z epoki pokazują, że w miarę oddalania się od pałacu, w kolejnych partiach ogrodu dwukrotnie zmniejszała się liczba przebywających w nim ludzi i następowała większa swoboda w ich zachowaniu [Rylke 1987, s. 74]. Kobiety nie musiały już, jak na pałacowych parkietach, przebierać nogami pod krynoliną w *wersalskim chodzie*. Ogród stawał się miniaturą absolutystycznego państwa z jego hierarchiczną strukturą opartą na władzy jednostki. Skala ogrodu powodowała, że służył on nie tylko pieszym, ale także konnym i powozom, a król najważniejsze decyzje dotyczące państwa podejmował w trakcie polowania. Centralna oś ogrodu była skierowana ku zachodowi – na blask zachodzącego słońca – bo król nosił zaszczytny przydomek króla słońce. Zaczęło się to od motto Ludwika XIV: *ponad resztą ludzi*, co powodowało bezpośrednie odniesienie króla do słonecznej gwiazdy. Funkcjonowanie dworu w Wersalu za jego panowania zorganizowano tak, jakby był słońcem, gwiazdą, wokół której krążyły wszystkie planety. Najważniejszym elementem biegnącej na zachód osi był Wielki Kanał. Kanał miał formę krzyża, a na jego krańcach stworzono

gwiazdziste rozdroża (ryc. 140, 141). Na poprzecznym ramieniu kanału umieszczono założenia satelitarne Menażerię na krańcu południowym i Trianon na północnym. Towarzyszące im gwiazdziste układy zaczerpnięto z konstrukcji zwierzyńców, w których polowano. Polujący stał w centrum takiego gwiazdzistego układu z muszkietem na widełkach, a nagonka płoszyła zwierzynę po jego obwodzie. Obracając się z muszkietem strzelał do przebiegającej zwierzyny wzdłuż kolejnych przecinek. Poprzez połączenie układu ortogonalnego (prostokątnego) z gwiazdzistym, ogród stawał się skomplikowaną strukturą geometryczną z układem prostokątnym w sąsiedztwie elewacji architektonicznej, przechodząc w dalszych partiach ogrodu w układy gwiazdziste, których dynamika wiązała ogród z krajobrazem. W Wersalu zastosowano jeszcze jeden zabieg, nazywany *grandezzą*, czyli z portugalska równocześnie wielkością i supremacją. Wymiary poziome powiększano o 30% ponad stosowane wymiary, osiągając efekt onieśmiałających przestrzeni. Widać to zarówno w skali Wielkiego Kanału, jak na widoku prowadzącym ponad parterami oranżerii do Jeziora Szwajcarskiego (ryc. 142, 143). Wielkość ogrodu powodowała, że nie mógł on być tak wypełniony artefaktami kulturowymi, jak renesansowe ogrody włoskie. Dla ich uzupełnienia także rośliny formowano w kształty geometryczne. W wyniku tego można było objąć zarówno formy budowlane, jak roślinne w jeden zespół powiązany w strukturę geometryczną. Wyrażało to, obok dominacji społecznej, także opanowanie przyrody, czyli panowanie władcy nie tylko nad ludźmi, ale też nad kulturą i naturą (ryc. 144). Powiększenie ogrodu w obszerne, rozpościerające się na równinach założenie, które angażowało liczne skupione w pobliżu dworu rzesze ludzi, wymagało, obok wprowadzenia elementów konstrukcyjnych, wypełnienie ogrodu skomplikowanym programem społecznym. Przypominało to funkcjonalny podział modernistycznych parków z połowy XX wieku. Niezbędnymi dodatkami w tak obszernym ogrodzie były elementy użytkowe, takie jak: stawy rybne i sadzawki do pławienia koni, oranżerię, w której hodowano drzewa dostarczające egzotyczne owoce oraz sady i warzywniki. Inne miejsca w parku: zwierzyńce, strzelnice, teatry ogrodowe, trawniki, boiska do gier sportowych i towarzyskich, służyły popularnym w tym okresie rozrywkom. Niektóre elementy programu, takie jak groty, ermitaże, parnasy i *jardin particulier*, czyli prywatny ogród właściciela ogrodu, służyły do wypoczynku indywidualnego. W ten sposób powstawał schemat ogrodu barokowego, który można było powtarzać wznosząc kolejne rezydencje. (ryc. 145). W efekcie ideogram klasycznego ogrodu francuskiego jest także dość skomplikowany (ryc. 146). Malarską wizję ogrodu w klasycznym francuskim stylu widzimy na rycinie 147.



Ryc. 138. Widok pałacu Maison w XVII wieku



Ryc. 139. Israel Silvestre. Plan Vaux-leVicomte, 1660



Ryc. 140. Pierre Lepautre. Plan Wersalu, 1717



Ryc. 141. Pierre Patte. Widok Wersalu, 1668



Ryc. 142. Główna oś Wersalu obecnie, fot. J. Rylke



Ryc. 143. Widok na Jezioro Szwajcarskie i plac przed oranżerią w Wersalu, fot. J. Ryłke

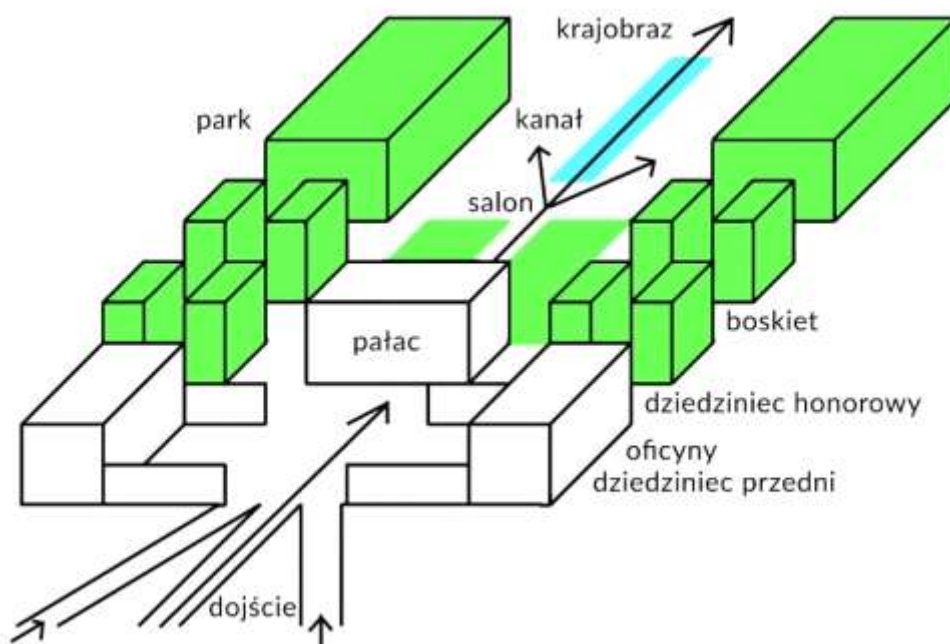


Ryc. 144. Wersal, formowane rośliny, fot. J. Ryłke



1. aleja główna z dojściem typu patte d'oie (gęsiej łapki)
2. aleja boczna; 3. brama główna; 4. kordegardy;
5. stajnie i wozownie; 6. avant-cour (dziejziniec przedni)
7. brama wewnętrzna; 8. oficyny pałacu;
9. cour d'honneur (dziejziniec honorowy);
10. korpus główny pałacu; 11. sadzawka; 12. sad;
13. teatr ogrodowy;
14. jardin particulier (ogród prywatny); 15. bindaż;
16. dziejziniec gospodarczy; 17. studnia; 18. oranżeria;
19. warzywnik; 20. labirynt;
21. parnas (góra widokowa); 22. dzika promenada;
23. kaskada; 24. boskiet;
25. salon ogrodowy z parterami; 26. fontanna;
27. taras; 28. grotta; 29. basen i kanał ogrodowy;
30. zwierzyniec; 31. oś główna; 32. odległy widok

Ryc. 145. Schemat programowy ogrodu barokowego [Kozakiewicz 1969, s. 253]



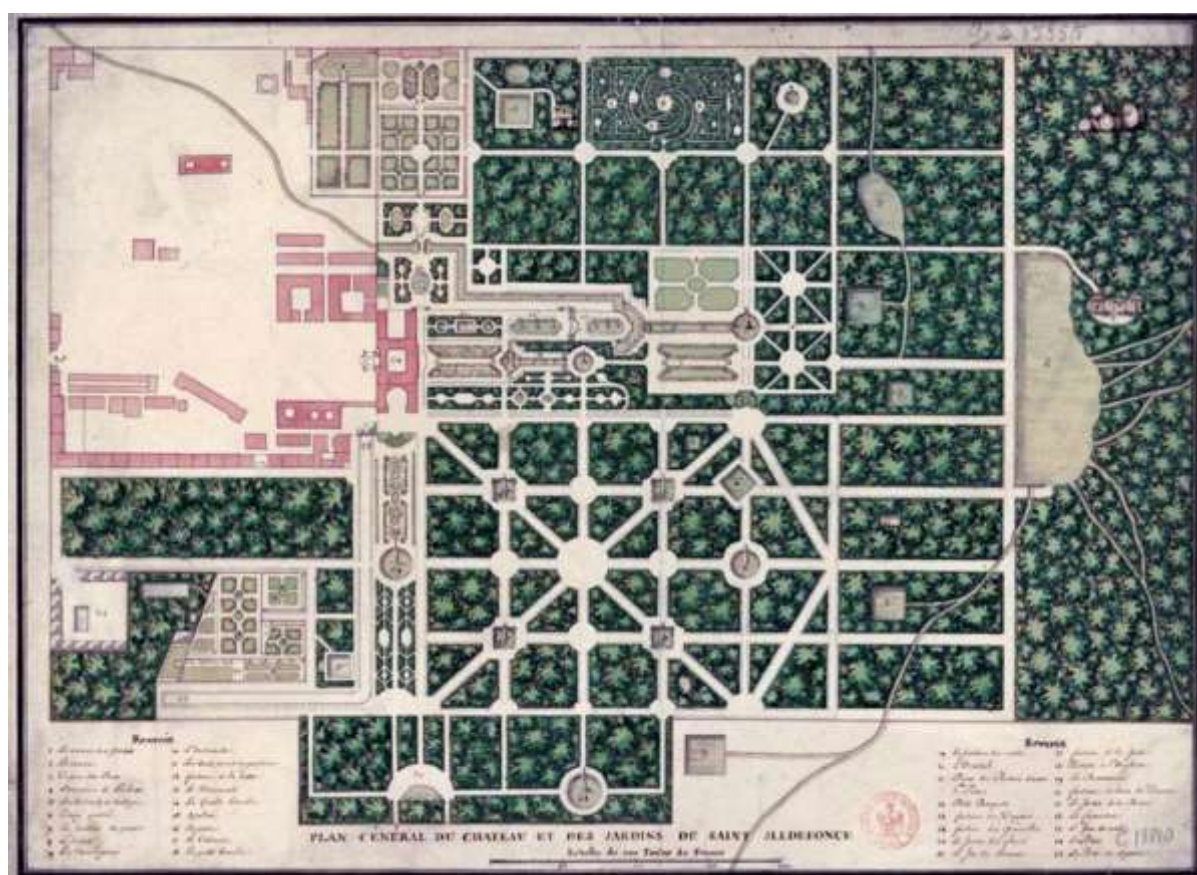
Ryc. 146. Jan Ryłke. Ideogram klasycznego ogrodu francuskiego



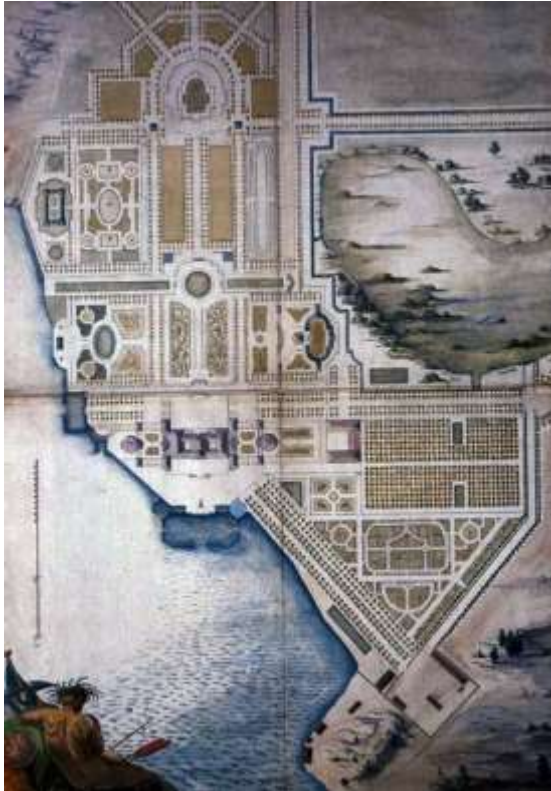
Ryc. 147. Jan Rylke. Klasyczny ogród francuski. **Podstawa kompozycji.** Hierarchiczny i bezpośredni system francuskiego absolutyzmu z królem, jako osobą główną, wymagał rozwijającej się liniowo kompozycji z centrum umieszczonym w pokojach króla. Układ liniowy z określonym centrum ma charakter dynamiczny, skupiający linie kompozycyjne w centrum i rozwijające po przekroczeniu centrum. **Geneza formy.** Układ osiowy był wzorowany na osiowym układzie gotyckich katedr. Zamieniono symboliczną orientację kościoła na wschód w kierunku Jerozolimy, na odwróconą orientację w kierunku zachodzącego słońca. W tym kierunku rozbudowano ogród zgodnie z renesansową zasadą położenia ogrodu w odniesieniu do elewacji ogrodowej pałacu. **Synteza.** Ogród barokowy w klasycznym stylu francuskim, kontynuował włoską kompozycję perspektywiczną, połączoną z holenderską zasadą układu osiowego. Wykorzystywał także holenderską koncepcję komponowania wnętrza architektonicznych, widoczną w boskietach zlokalizowanych w bocznych partiach ogrodu. **Nastrój.** Atmosfera porządku, hierarchii i dyscypliny. **Synteza wizualna.** Obraz pokazuje wersalską oranżerię i Jezioro Szwajcarskie o powierzchni 15 hektarów z 1678 roku. Postać, to portret Ludwika XIV z 1661 roku wyrzeźbiony przez Gian Lorenzo Berniniego

Naturalnie wszystkie monarchie absolutne podchwyciły ideę hierarchicznie skonstruowanych rezydencji jako wyrazu swojej władzy i wykorzystały ją, tworząc podobne założenia. Wywodzący się z Francji król Hiszpanii, Filip V Bourbon stworzył w 1721 roku, w San Ildefonso, obszerny ogród. Jego projektant Teodoro Ardemans zawarł w nim wszystkie elementy składające się na ogród wersalski: fontanny, rzeźby, partery, gwiaździste dukty, ale sam ogród utracił dynamikę pierwowzoru (ryc. 148). Podobnie wyglądał założony w końcu XVIII wieku,

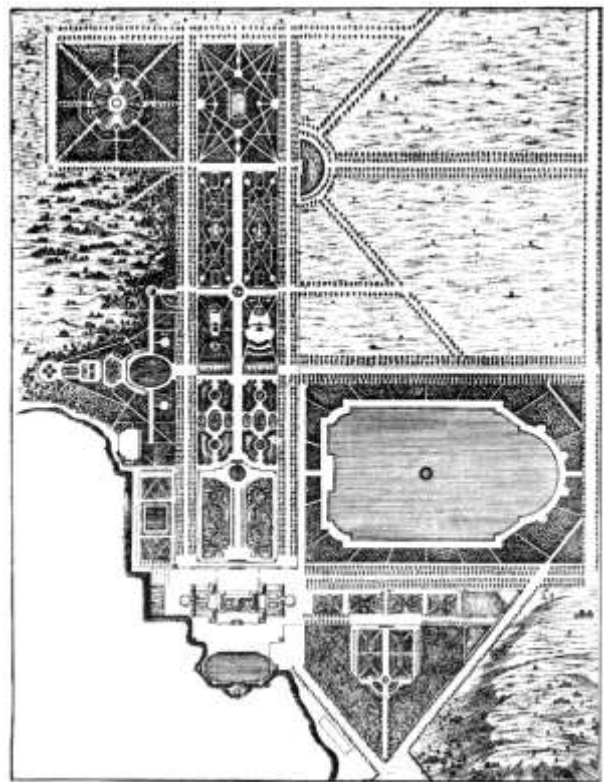
zaprojektowany przez ojca i syna o tym samym imieniu i nazwisku Nicodemusa Tessinsa, ogród szwedzkiego władcy w Drottningholm koło Sztokholmu (ryc. 149). Możemy zobaczyć, jak pod wpływem Wersalu pojawia się tam wersalskie jezioro szwajcarskie i aleje dojazdowe typu *patte d'oie*. Nie pełnią one jednak swojej reprezentacyjnej roli, tylko prowadzą do bocznych części ogrodu (ryc. 150). W Wiedniu budowę reprezentacyjnego pałacu Schönbrunn Leopold I zlecił w końcu XVIII wieku Johannowi Bernhardowi Fischerowi von Erlach. Także tu kompozycja była zamknięta, trochę na wzór wiedeńskiego Belwederu. Oś biegnącą przez ogród zamykała położona na wzgórzu glorieta. To zamknięcie powodowało odwrócenie porządku w podziale ogrodu. Układy gwiazdziste towarzyszyły pałacowi, natomiast prostokątne kwatery, podobnie jak w hiszpańskiej la Granja, zamykały ogród, gdzie mogły być w sposób dowolny zwiększane lub ograniczane (ryc. 151). Bardziej zbliżony do pierwowzoru był pałac w Fertőd Miklósa Józsefa Esterházy na Węgrzech, zaprojektowany w 1766 roku przez Melchiora Hefele. Aleje typu *patte d'oie*, wyprowadzone sprzed pałacu organizowały przestrzeń ogrodu nadając mu dynamikę – w miarę odchodzenia od pałacu powiększała się skala i zmniejszała dekoracyjność wyposażenia ogrodu (ryc. 152).



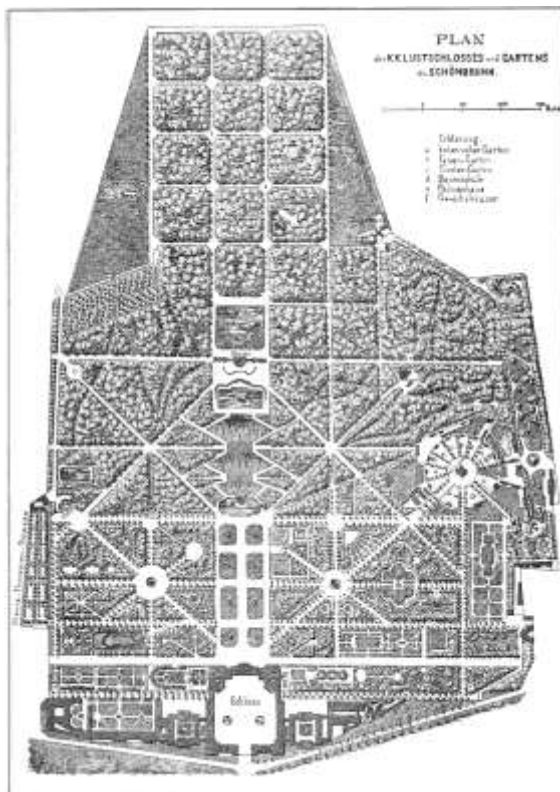
Ryc. 148. La Granja w san Ildefonso, plan, 1725



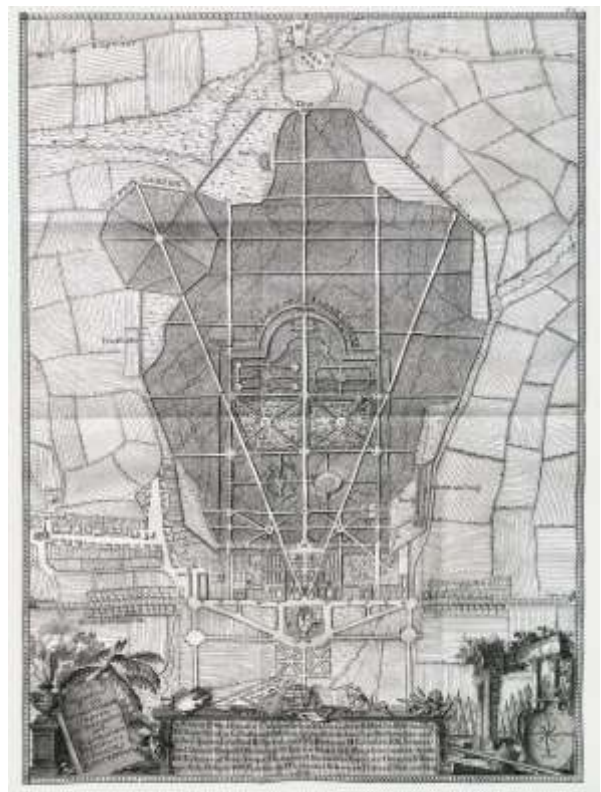
Ryc. 149. Drottningholm



Ryc. 150. Dahlberg. Drottningholm, 1735, [Gothein 1914, Abb. 520]

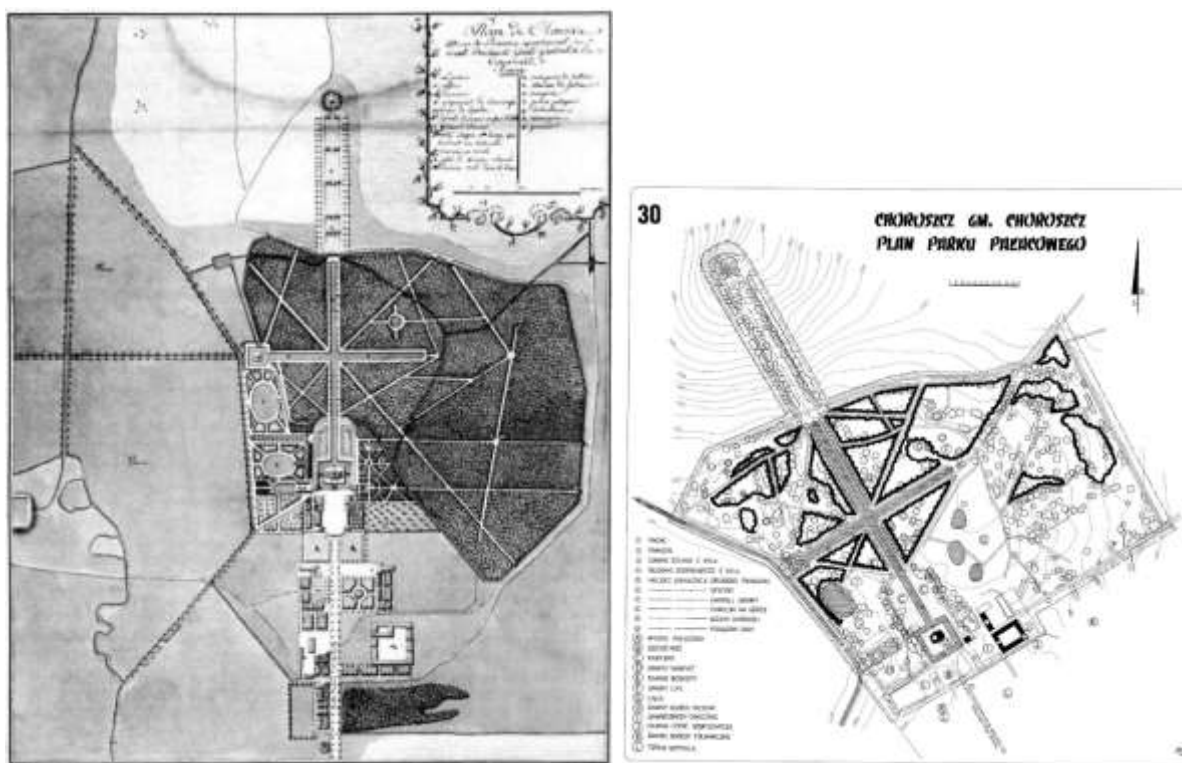


Ryc. 151. J. Löwy. Schönbrunn, Wiedeń [Gothein 1914, abb. 496]



Ryc. 152. Löwe. Plan założenia w Fertőd, 1784

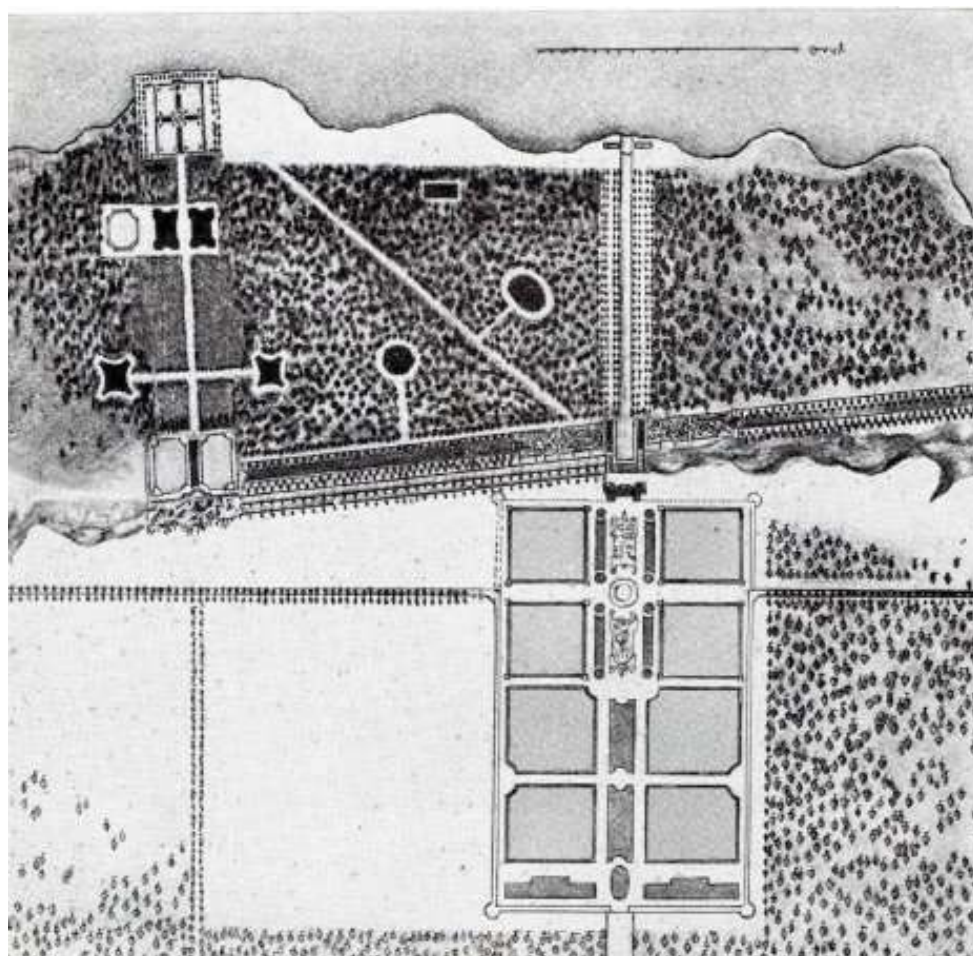
Także polscy możnowładcy, zarówno świeccy, jak kościelni, naśladowali wzór wersalski, oczywiście w skromniejszej formie. Jedną z takich rezydencji był letni pałac Branickich w Choroszczu. Jak pisał w 1763 roku francuski podróżnik Pierre Hennin: *W pewnej odległości od Białegostoku, pałacu, który mógłby być zaszczytną siedzibą dla wielu suwerenów, znajduje się dworek wiejski zwany Choroszcz. Poza Francją nie widziałem nic przyjemniejszego. Apartamenty, ogrody, stawy, wszystko ma tu charakter doskonałej elegancji* [Dąbrowska 2008]. Projektant tego ogrodu Pierre Ricaud de Tirregaille połączył koncepcję le Nôtre'a z Vaux-le Vicomte, lokalizując pałac na wyspie i z Wersalu, umieszczając za nim krzyżowy kanał (ryc. 153).



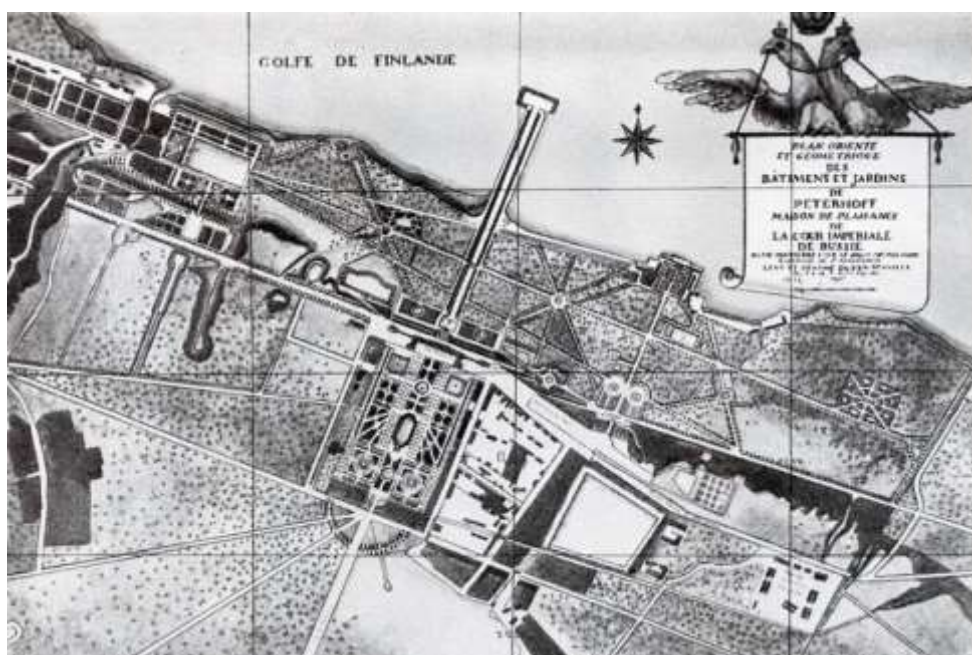
Ryc. 153. Pierre Ricaud de Tirregaille, Plan założenia pałacowo-parkowego w Choroszczu, 1725 [Dąbrowska 2008]. Stan z 1988 roku

Większość tak kształtowanych rezydencji wykorzystywała elementy zaczerpnięte z Wersalu, ale ich twórcy odwoływali się do idei, której ogród wersalski był wyrazem, w nie tak czytelny sposób. Lepiej podchwycił tę, zapisaną w rozplanowaniu ogrodu, ideę absolutyzmu Piotr I, car Rosji. Zbudował miasto u ujścia Newy, żeby otworzyć Rosję na szlaki wodne Europy. Wyrazem tej idei była, zaprojektowana przez Francuza Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, rezydencja Piotra I - Peterhof. Oś rezydencji i parku prowadziła w morze, a w parku zainstalowano mnóstwo fontann, by park mógł wyrażać w pełni panowanie cara nad wodami. Rezydencję zbudowano jako wyraz zwycięstwa Rosji nad Szwecją, wcześniej głównej potęgi na Bałtyku. Piotr I był zafascynowany Holandią, stąd widoczne są w Peterhofie niektóre idee holenderskiego baroku – jedna oś, kwadratowe kwatery, uprawy użytkowe w obrębie ogrodu i złożone posągi.

Pierwszy etap budowy ogrodu był opracowany bezpośrednio przez cara (ryc. 154). Od 2016 roku nad projektem pracował już uczeń André Le Nôtre'a, Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (ryc. 155).



Ryc. 154. Johann Friedrich Brauntein. Peterhof w latach 1711-1716

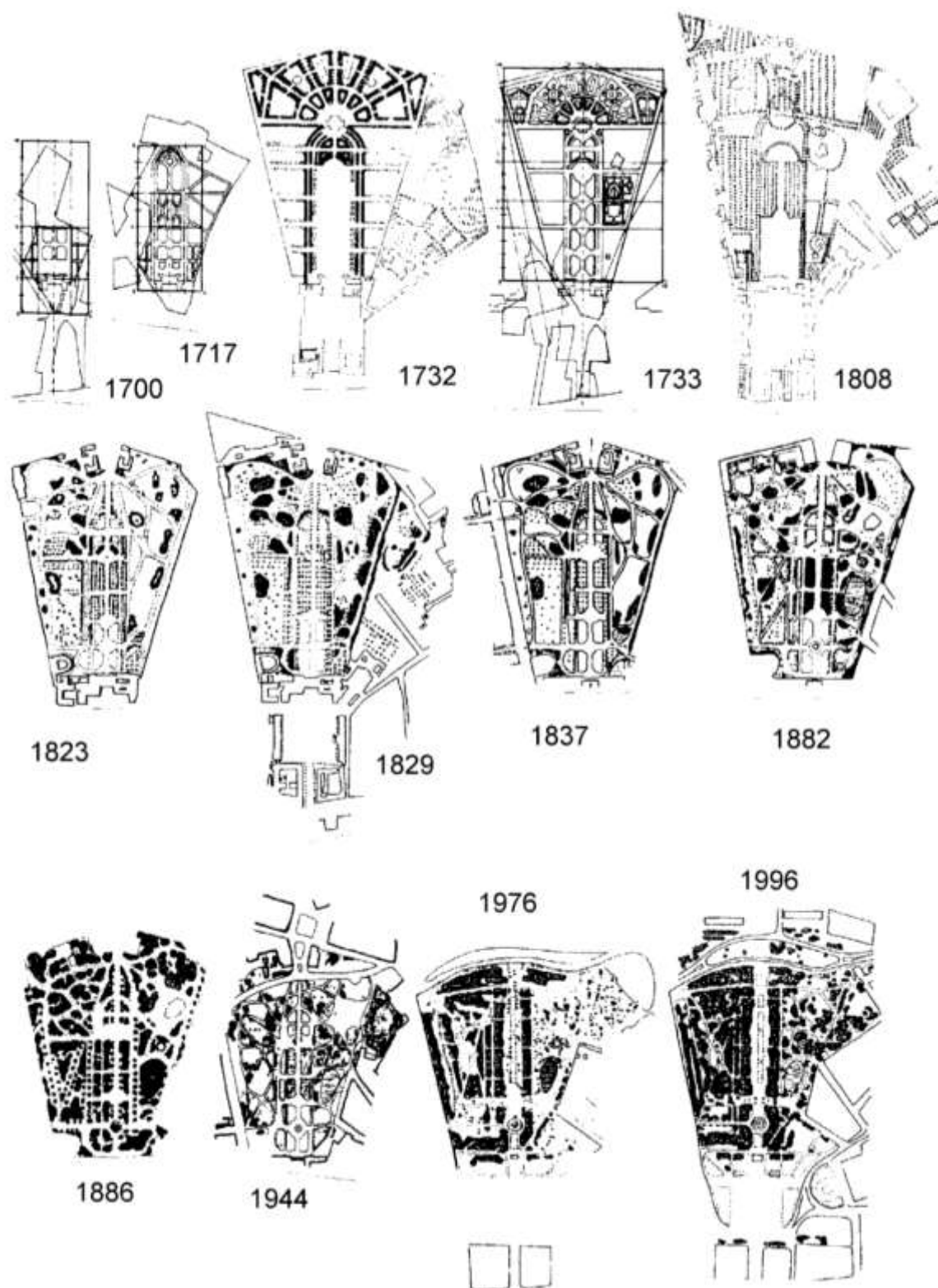


Rys. 155. Peterhof w połowie XVIII wieku

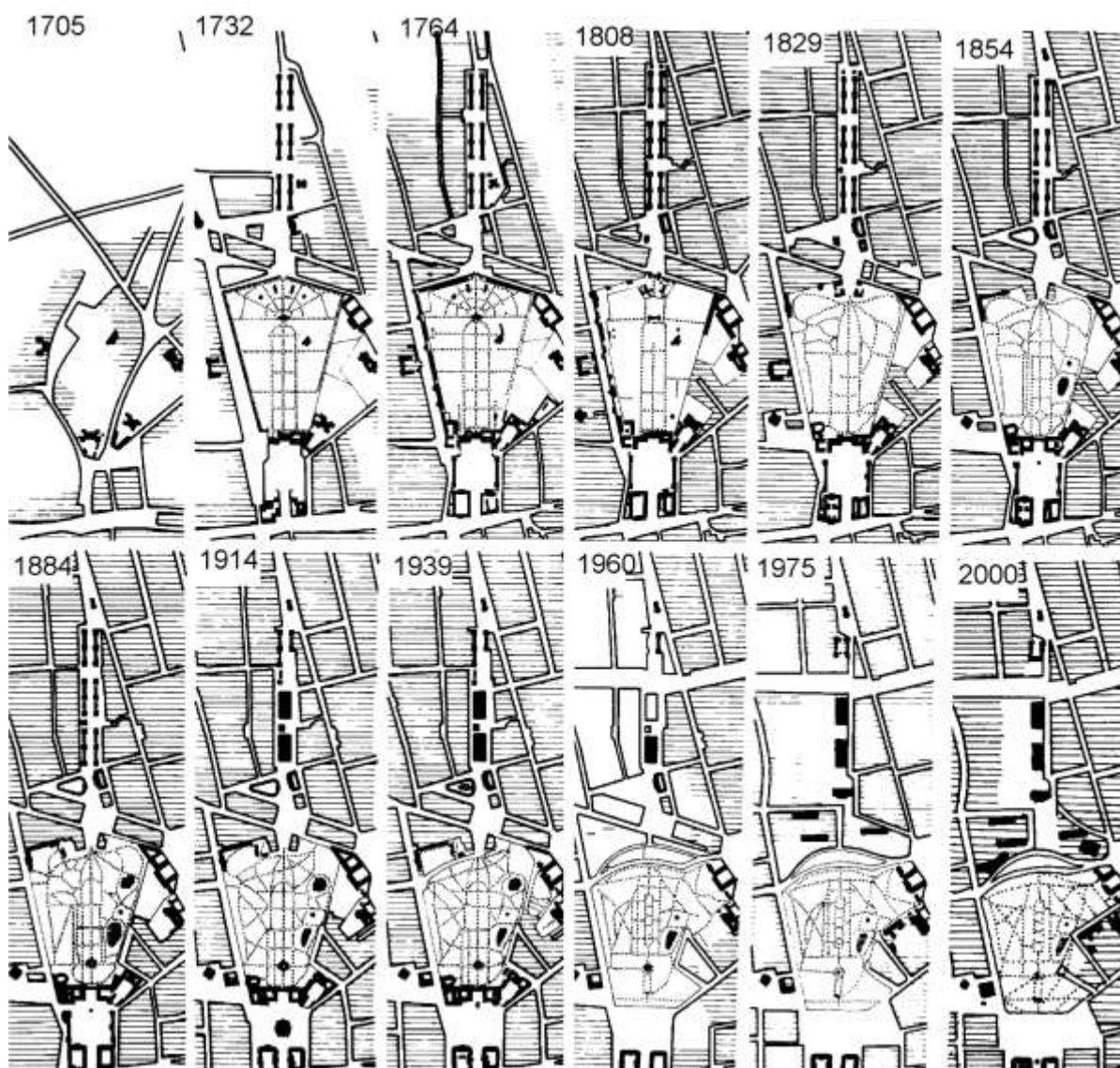
Jednym z władców zafascynowanych Wersalem był August II Mocny. Próbował zrealizować koncepcję Ludwika XIV w Warszawie. Wersalem miał być początkowo Wilanów, później Ujazdów. Te podmiejskie siedziby miały być powiązane z rezydencją położoną w centrum Warszawy, odpowiadającą paryskim Tuileries, gdzie władali kolejni Ludwicy. Założenie, leżące w centrum Warszawy, oparte na wcześniejszym pałacu i ogrodzie Morsztynów, zaprojektowanych przez Tylmana z Gameren, zostało przez niego rozbudowane i powiązane z miastem tworząc jako konsekwencję osi ogrodu, także oś urbanistyczną. Na tym przykładzie możemy prześledzić, jak trwałe i miastotwórcze okazało się barokowe założenie, chociaż podobnie, jak Tuileries, w toku historycznych przemian, założenie saskie utraciło pałac. Koncepcja dynamicznego układu, opartej na powiązaniu rozplanowania prostokątnego z gwiaździstym i z osią wykraczającą poza granice obiektu, okazała się kompozycją wyrazistą i trwałą, nawet wobec istotnych przekształceń zarówno samego ogrodu (ryc. 156), jak i jego urbanistycznego otoczenia (ryc. 157). Możemy na tym przykładzie zobaczyć, jak podstawowe decyzje podjęte w kompozycji utrzymują się w czasie. Jak kolejno podejmowane zmiany oplatają rdzeń kompozycji, wzbogacając i modyfikując jego otoczenie zgodnie z rytmem zmian stylistycznych i funkcjonalnych.

Absolutyzm odrodził się w XX wieku pod postacią komunistycznego kultu jednostki. Jedną z pierwszych monumentalnych realizacji w stolicy komunistycznego państwa, był w Moskwie Centralny Park Kultury i Rozrywki, zaprojektowany w 1928 roku przez Konstantina Mielnikowa. Główna oś tego parku stanowiła odbicie osi wersalskiej (ryc. 158). Podobnie było w innych państwach komunistycznych, zafascynowanych porządkiem zapisanym w ideologii baroku. W Polsce nabrało to charakteru *rebarokizacji* niektórych założeń ogrodowych. Przykładem takiej *rebarokizacji* była rekonstrukcja parku w Wilanowie, dokonana przez Gerarda Ciołka w latach 1947-1950 (ryc. 159) [Ciołek 1962].

Klasyczny francuski styl ogrodowy stanowił zakończenie, zapoczątkowanego w renesansie rozwoju ogrodu rozplanowanego według porządku geometrycznego. Porządku obejmującego zarówno obiekty architektoniczne, jak artefakty kulturowe i układy roślinne. To spójne rozplanowanie wiązało się z podobnymi rozwiązaniami stosowanymi w przestrzeni urbanistycznej i ruralistycznej. Tak ukształtowana kompozycja była nie tylko konstrukcją geometryczną, ale zespołem nasyconym treściami społecznymi, które oddziaływały na zachowania jej użytkowników. W efekcie powstał ośrodek, podobnie jak feudalny ustrój społeczny, zamknięty i zamrożony, w trudnej do modyfikacji formie geometrycznej. Dalszy rozwój takiego układu był utrudniony i wymagał radykalnych zmian. Dla wywołania tych zmian potrzebny był impuls z zewnątrz. Taki impuls przyszedł z odległych Chin i dlatego kolejny rozdział poświęćmy ogrodowi chińskiemu.



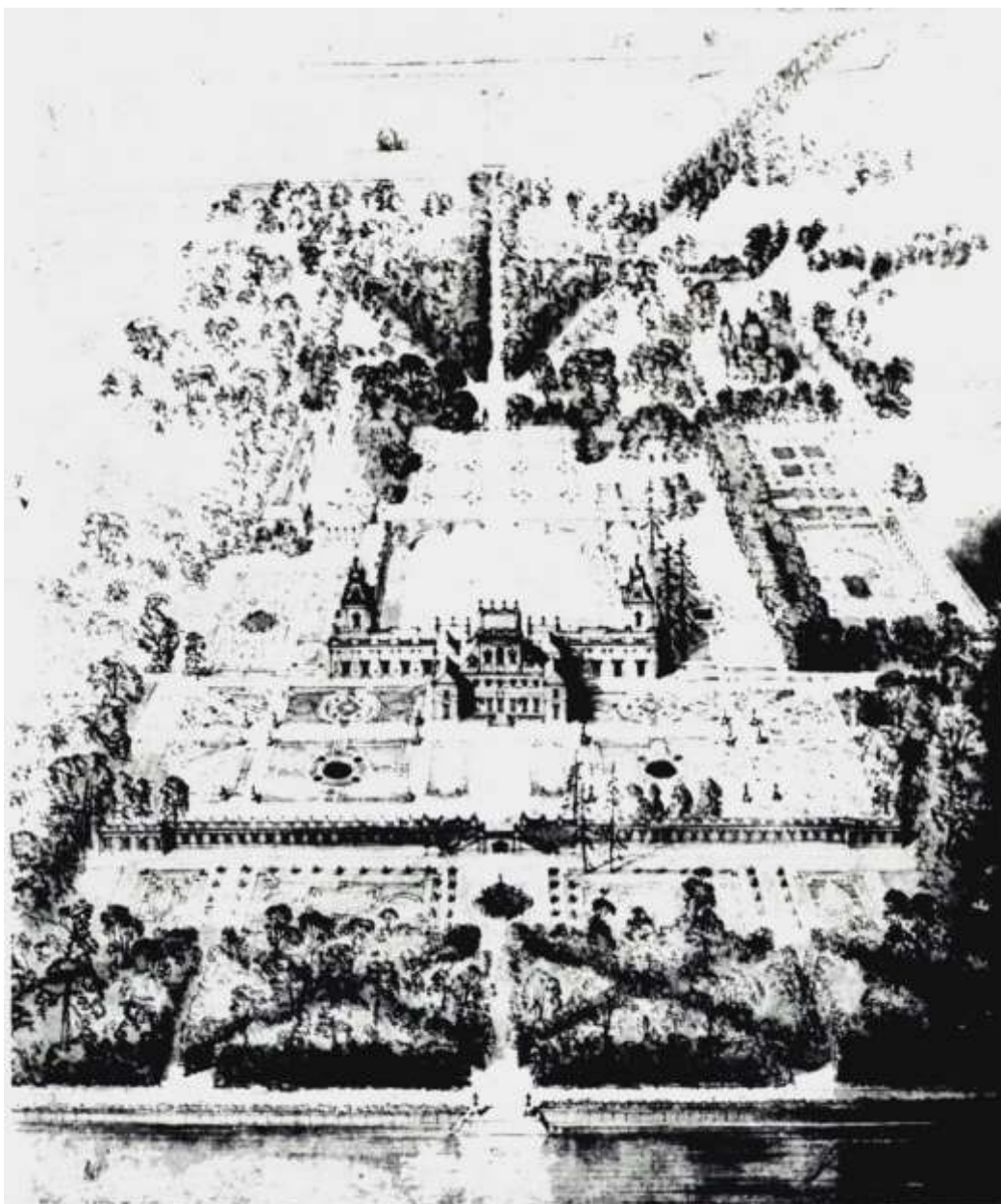
Ryc. 156. Przekształcenia Ogrodu Saskiego w Warszawie, rys. J. Rylke



Ryc. 157. Przekształcenie Osi Saskiej w Warszawie, rys. J. Rylke



Ryc. 158. Główna oś Centralnego Parku Kultury i Rozrywki w Moskwie



Ryc. 159. H. Dąbrowski Widok rekonstrukcji parku wilanowskiego z lotu ptaka [Ciołek 1962, ryc. 9]

Rozdział 10. Ogrody chińskie

Jeżeli czytamy relacje opisujące chińskie ogrody, to przypominają się nam listy Pliniusza z jego opisami rzymskich ogrodów. Najważniejsze jest położenie ogrodu i jego otoczenie, dalej następują opisy pawilonów i związanych z nimi portyków i kryptoportyków; dopiero na końcu mówi się o okalających je ogrodach. Same ogrody są opisane zdawkowo. Widzimy z tego, że ich wygląd był konwencjonalny i wystarczyło kilka słów, żeby adresat wiedział, jak taki ogród wygląda. Podczas, gdy ogrody europejskie ewoluowały w rytmie stylistycznych zmian, ogrody chińskie były od początku oparte na podobnych zasadach i zmieniały się w znacznie mniejszym stopniu. Przede wszystkim chińskie ogrody oparte były na jednolitej zasadzie ich komponowania. Wynikało to ze ścisłego

związku sztuki ogrodowej z malarstwem krajobrazowym, które także było zachowawcze i nie występowały w nim istotne zmiany. Inspirację do kształtowania ogrodów czerpano z przedstawień malarskich, a równocześnie widoki w ogrodzie komponowano w podobny, malarski sposób. Polegał on na tym, że kompozycja ogrodowa powinna być oglądana z pawilonu i wyglądać podobnie, jak widok z obrazu. Nie występowało tu odmienne w poszczególnych okresach, geometryczne lub malarskie podejście do zasad kształtowania kompozycji, co widzieliśmy w czasach antycznych w Europie. Podstawowym elementem chińskiego ogrodu był pawilon, z którego rozpościerał się widok na ogród. Większe ogrody składały się z większej liczby pawilonów i rozciągających się z nich widoków. Obrazom, przedstawiającym chińskie pejzaże, towarzyszyły teksty poetyckie. Podobna zasada była stosowana w ogrodach. Na pawilonach także umieszczano krótkie poetyckie teksty. To powodowało, że chińskie ogrody były nie tylko estetycznym miejscem wypoczynku, były również nasyconą treścią dziełem.

W Chinach możemy wyróżnić trzy podstawowe rodzaje ogrodów. Różniły się one przede wszystkim rozmiarami. Największymi z nich były ogrody cesarskie. Ponieważ cesarz był strażnikiem Ładu Nieba, to ten ład ogrody cesarskie powinny unaoczniać. Kolejne, mniejsze ogrody, to ogrody uczonych, czyli ogrody cesarskich urzędników. Stanowili oni, zgodnie z ideą Konfucjanizmu, wzór dla pozostałych mieszkańców Chin. Oprócz ogrodów cesarza i ogrodów uczonych możemy wyróżnić ogrody kupców, które stanowiły mniejszą, uproszczoną, wersję ogrodów uczonych. Ci, których nie było stać na prywatne ogrody, musieli zadowolić się powszechnie tworzonymi miniaturowymi ogrodami na tacy. Ład nieba, który stanowił istotę Cesarstwa Chińskiego, był utożsamiany z konfucjańskim ładem społecznym i taoistycznym ładem przyrody. Poszczególne partie ogrodu miały określać istotne przejawy ładu przyrody, a przebywający w takim otoczeniu człowiek miał, poprzez współodczuwanie, przyjąć ten ład do siebie. Ład ten miał harmonizować jego myśli, a także cały organizm. Najważniejszym elementem ogrodu chińskiego był otwarty pawilon, z którego ogród oglądano. Z pawilonu biegły ścieżki, często prowadzone przez kryte mostki. Z mostków można było kontemplować zmienne scenerie ogrodu. Obok konfucjanizmu ogród określały pojęcia drugiej wielkiej chińskiej myśli filozoficznej, czyli taoizmu. Taoistyczny porządek opierał się na opozycji dwóch składników: żeńskiego i męskiego. Centrum ogrodu zajmowała tafla wody, reprezentująca żeński pierwiastek, wokół niej umieszczano skały reprezentujące pierwiastek męski. Woda i skały składały się na Tao, czyli taoistyczny ład przyrody. Te trzy, tak różne elementy: architekturę, wodę i skały łączył świat roślin. Oprócz tradycji taoistycznej, współistniała w Chinach tradycja konfucjańska. Według niej góry były postrzegane jako elementy łączące niebo i ziemię, a wodę rozumiano, jako odbicie ogromnej pustki wszechświata. Jak pisał Konfucjusz: *Mądrzy znajdują przyjemność w wodzie; cnotliwi znajdują przyjemność na wzgórzach* [Zhang 2018]. Całość takiego, filozoficznie uformowanego ogrodu, otaczały ściany. W ścianach wycinano otwory lub przejścia

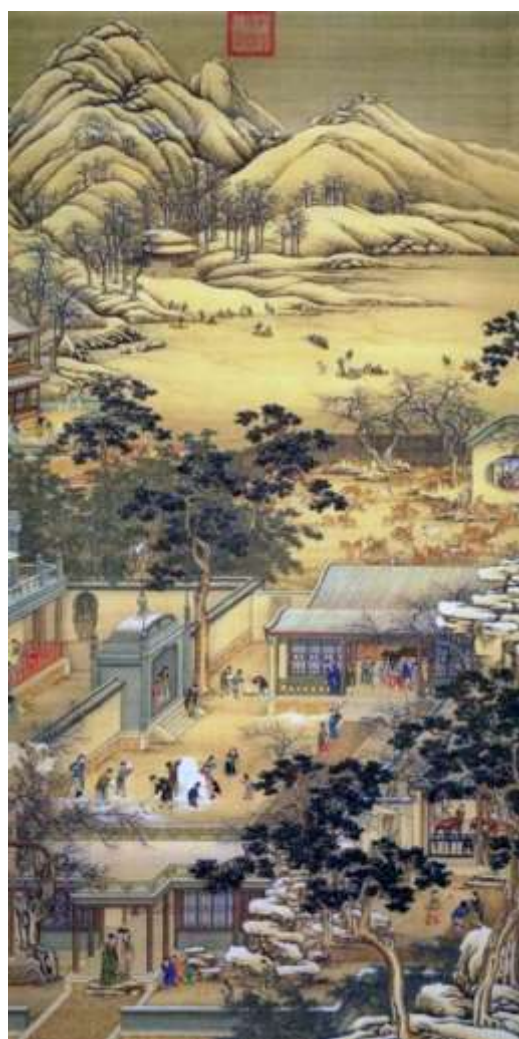
zawierające widoki pożyczone – były to widoki na krajobraz zewnętrzny, na elementy zewnętrznej kompozycji lub na specjalnie uformowane efektowne obrazy (ryc. 160-162). Taka forma ogrodu nie odwoływała się, jak w Europie lub w krajach arabskich, do archetypu raju, ale do ładu nieba, rozumianego jako rządzący światem porządek kosmiczny.



Ryc. 160. Wen Zhengming, 1470–1559, Pełne wdzięku spotkanie w Pawilonie Orchidei

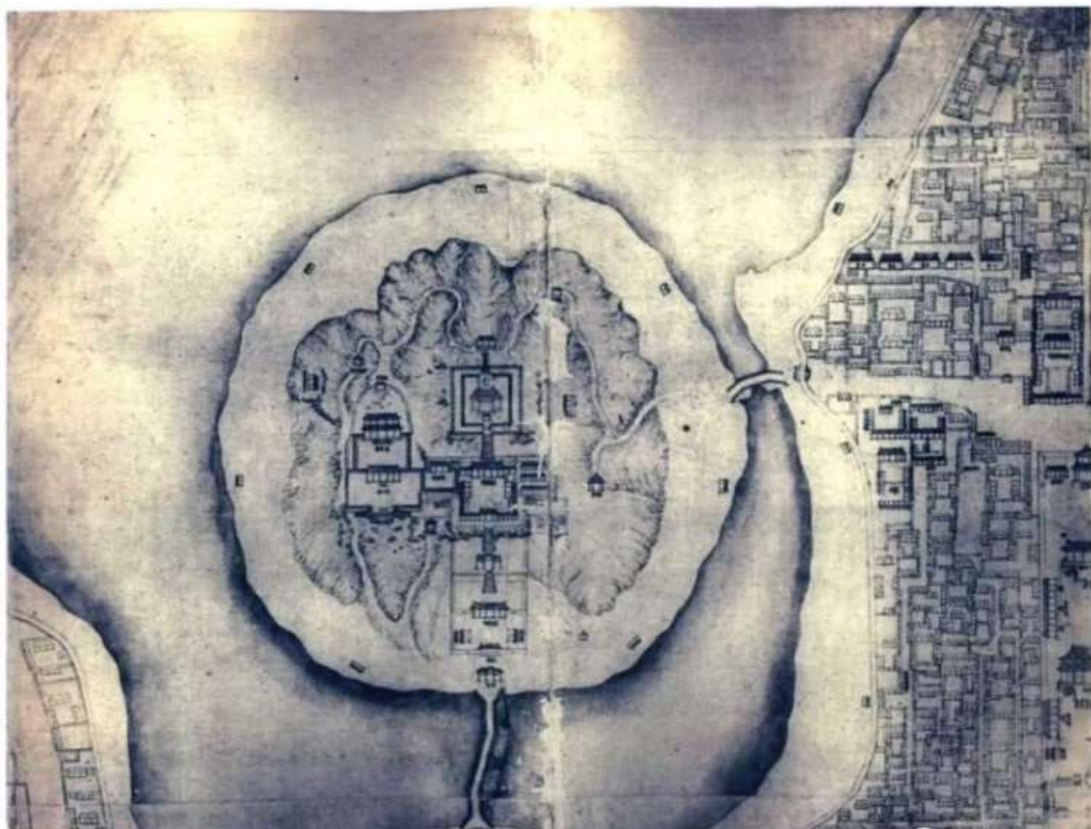


Ryc. 161. Stary Pałac Letni — docenianie kwiatów brzoskwini w trzecim miesiącu księżycowym, XVIII w.



Ryc. 162. Sceny 12 miesięcy w chińskim malarstwie z dynastii Qing (przypisywane Tang Dai, Ding Guan Peng)

Spośród ogrodów cesarskich, najstarszym był, położony w samym Pekinie obok Zakazanego Miasta, wzniesiony w X wieku i wielokrotnie przebudowywany, park *Beihai* (Morze Północne). Jak wskazuje jego nazwa, w tym liczącym 70 hektarów parku ponad połowę powierzchni zajmuje woda. Na rysunku z 1750 roku widzimy na głównym zbiorniku wodnym - jeziorze *Taiye* centralną wyspę *Qionghua* (ryc. 163). Wyspa jest zwieńczona białą, buddyjską dagobą. Prowadzi do niej most, zwany mostem tęczowym. Pawilon i most stanowią także dzisiaj centralny punkt parku (ryc. 164). W pobliżu Pekinu istniał też Pałac Letni cesarza, otoczony 300 hektarowym parkiem *Yiheyuan* (Park Spokoju). Także w tym parku centrum zajmowało sztuczne jezioro. Przy jeziorze dominowało kilka wzgórz z położonym w centrum parku wzgórzem *długowieczności*, które wieńczyła wysoka pagoda. Park ten był wielokrotnie od 12 wieku przebudowywany (ryc. 165). W obu parkach punkt centralny stanowiło wzgórze z położoną na nim świątynią. Towarzystwo mu obszerne lustro wody. Lustro wody symbolizowało konfucjańską mądrość i łączyło się z cnotliwością symbolizowaną wzgórzem. To połączenie stanowiło widoczny obraz walerów cesarza. Najbardziej znanym ogrodem cesarskim był pochodzący z początku XVIII wieku, zburzony w 1860 roku przez Anglików i Francuzów, *Yuanming Yuan* (Ogród Doskonałej Jasności), obecnie leżący w obrębie Pekinu. Głównym komponentem tego ogrodu był, wodny labirynt z mnóstwem mostków i pawilonów leżących nad wodą. Na 800 hektarach ogrodu mieściło się 200 pawilonów. Ten kompleks stanowił w istocie zbiór ogromnej ilości chińskich ogrodów, a między nimi postawiono także pawilon wzorowany na europejskim baroku (ryc. 166).



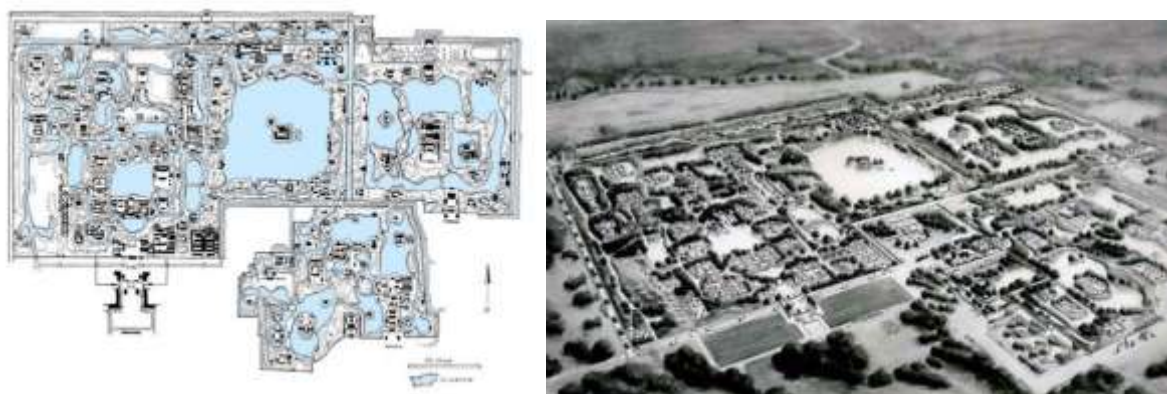
Ryc. 163. Wyspa *Qionghua* w parku *Beihai* - Morze Północne, 1750r.



Ryc. 164. Dagoba i Most Tęczowy w parku Beihai - Morze Północne



Ryc. 165. Cesarski Pałac Letni i Yiheyuan - Park Spokoju, 1888r.



Ryc. 166. Cesarski Yuanming Yuan - Ogród Doskonałej Jasności. Rzut i współczesna rekonstrukcja

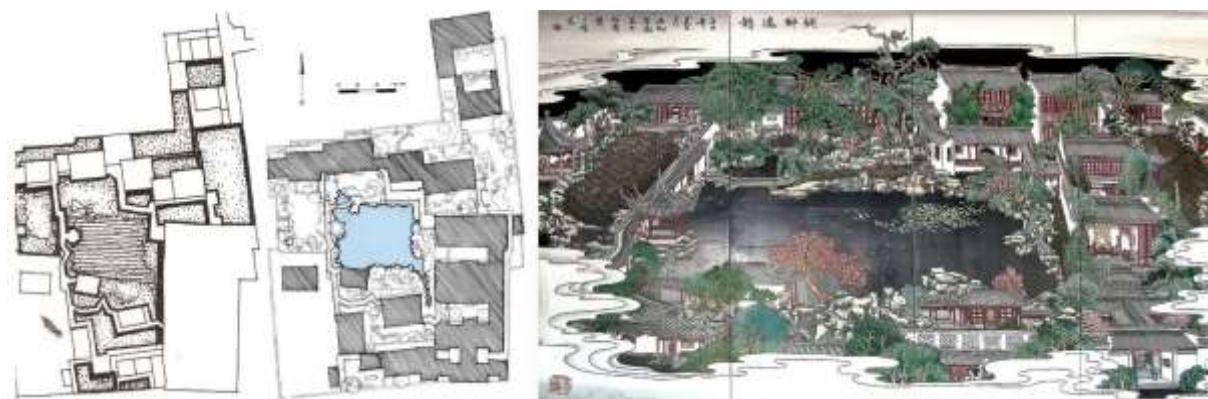
Znacznie skromniejsze od ogrodów cesarskich były ogrody uczonych. Zespół takich ogrodów powstał w Suzhou, kiedy dwór przeniósł się na południe. Do dzisiaj zachowało się tam 50 ogrodów, z czego na listę UNESCO wpisano pod numerem 813, dziewięć najcenniejszych z nich. Jak stwierdzono we wpisie do tej listy: *Stworzone pod wpływem poetyckiego stylu, pierwotnie widzianego w tradycyjnym chińskim malarstwie krajobrazowym, znane są z głębokiego połączenia znakomitego rzemiosła, artystycznej elegancji i bogatych implikacji kulturowych. Ogrody te dają wgląd w to, jak starożytni Chińczycy intelektualści w kulturze odosobnienia w miejskim środowisku życia zharmonizowali koncepcje estetyzmu. Tutaj scharakteryzuję sześć, uznanych za najbardziej charakterystyczne, ogrodów uczonych [Stewart Johnston 2007].* Mimo tradycyjnej nazwy ogrodów uczonych, ich właścicielami byli najwyżsi urzędnicy prowincji. Obszerne, bo liczące od 1 do 2 hektarów ogrody uczonych wyraźnie różniły się od ogrodów cesarskich. Podczas, gdy w ogrodach cesarskich podstawę stanowiła konfucjańska opozycja góry i jeziora, w ogrodach uczonych były to ich taoistyczne odpowiedniki - pionowo ustawione kamienie i zajmująca centrum ogrodu sadzawka. W ogrodach cesarskich nie poruszano się pieszo, ale w lektykach. W ogrodach uczonych komunikacja piesza, prowadzona wokół stawu i mostkami poprzez staw, odgrywała znaczną rolę. Ścieżki, często przykryte daszkami i otwarte na ogród pawilony eliminowały barierę, która dzieliła przestrzeń wewnątrz, od leżącej na zewnątrz przestrzeni ogrodu. Architektura, poprzez wygięcia elementów konstrukcyjnych, dekorację otwarć i naturalne barwy tworzyła z ogrodem jednolitą formę. Brzeg wody, podobnie jak rzeźbione kamienie, mimo naturalizmu, były pieczołowicie opracowywane w sposób zgodny z powszechnie przyjętą konwencją. Także formy reprezentujące świat roślinny odpowiadały wzorom zaczerpniętym z odpowiednich wzorników. W wyniku tego istniejące w Suzhou od tysiąca lat ogrody, chociaż wielokrotnie przekształcane, utrzymały do dzisiaj swój charakter i wyraz. W sposób jednoznaczny określają one chiński stosunek do świata przyrody. Kiedyś byłem świadkiem przywoływania w trakcie taoistycznego nabożeństwa demonów i ten demoniczny świat jest w ogrodach chińskich także obecny. Reguluje go chińska geomancja, znana w Europie pod nazwą feng shuei. Ponieważ demony są

uważane za byty prymitywne, nie potrafią się poruszać po zygzakowato prowadzonych ścieżkach, wypukłych mostkach i przechodzić przez okrągłe i skomplikowane w kształcie otwory. Dlatego w ogrodach napotykamy na każdym kroku na takie konstrukcje. Ogrody są zamknięte i tworzą z domem także zamkniętą całość. Wzbogacenia takiej ograniczonej przestrzeni można dokonać poprzez otwierające się zakątki oraz otwory w ścianach. Przez te otwory można zobaczyć pożyczone widoki. Mogą one mieć charakter widoków naturalnych lub zaprojektowanych. Warto chronologicznie przejrzeć kilka z tych ogrodów. Najstarszy z ogrodów *Cang Lang Ting Yuan*, nosi nazwę Pawilonu Wzburzonych Fal. Został zbudowany w połowie XI wieku przez poetę Su Shunqin. W tym ogrodzie istotny był wybór miejsca nad wodą, gdzie występują naturalne potoki, panuje świeże powietrze i spokój. Pawilon był otwarty na południe. Po wschodniej i zachodniej stronie ogrodu wzniesiono ze skał imitacje gór. Różne części ogrodu i pawilony łączy zadaszony korytarz (ryc. 167).



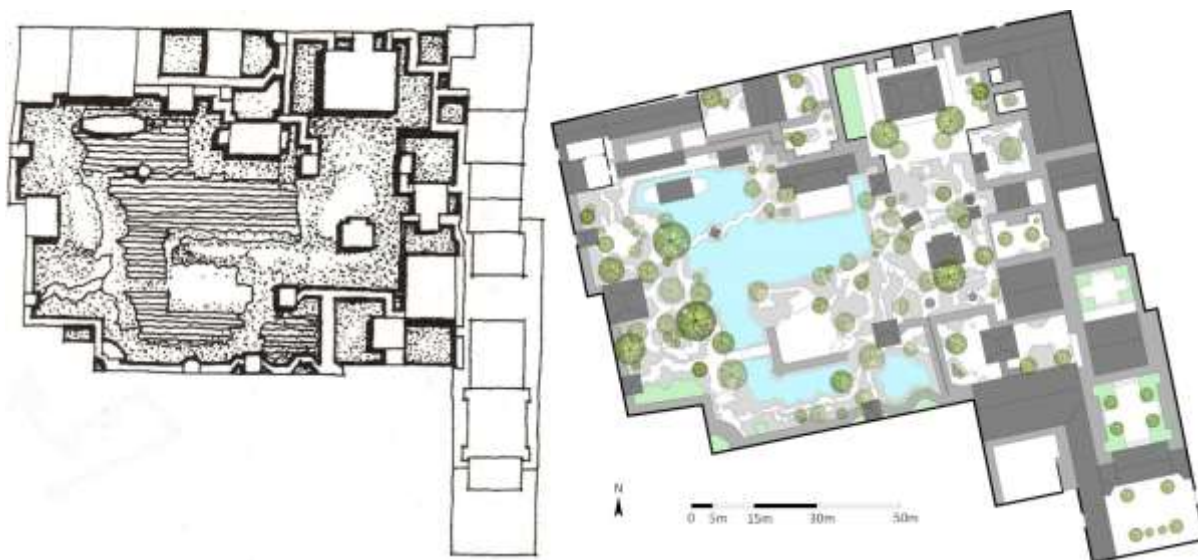
Ryc. 167. Su Shunqin. *Cang Lang Ting Yuan* – Ogród Pawilonu Wzburzonych Fal, 1044

O wiek późniejszy jest *Wang Shi Yuan*, czyli Ogród Mistrza Sieci. Jego twórcę, Shi Zhengzhi, wysokiego urzędnika, zainspirowało, przedstawione w pismach filozoficznych, proste, pustelnicze życie chińskiego rybaka. Założony przez niego ogród jest uważany za wzór klasycznego ogrodu chińskiego. Przy budowie tego ogrodu znaczenia nie miał wybór atrakcyjnego miejsca, bo ogród zbudowano od podstaw. Jego centrum zajmuje staw, widoczny z pawilonów położonych po obu stronach stawu. Wodę otaczają kamienie tworzące brzegi stawu. Wokół ogrodu biegnie zadaszony, łączący pawilony, korytarz (ryc. 168).



Ryc. 168. Shi Zhengzhi. *Wang Shi Yuan* - Ogród Mistrza Sieci, 1140

W 1341 roku, czyli dwa wieki później powstał ogród *Shizi Lin Yuan*, czyli Ogród Lwiego Lasu lub Ogród Leśnego Lwa. Zajmuje on powierzchnię nieco ponad 1 ha. Ten ogród zbudował ze swoimi uczniami mnich buddyjski Wen Tianru. Jest to jeden z chińskich ogrodów z największymi i najstarszymi aranżacjami sztucznych skał. Pokrywają one niemal połowę powierzchni ogrodu. Naturalnie poszarpane kamienie zostały ułożone w taki sposób, że powstały z nich małe szczyty i wąwozy. Przez ten mały skalisty krajobraz prowadzi łącznie dziewięć ścieżek, a 21 jaskiń na ich trasie daje poczucie zagubienia (ryc. 169). Niektóre z przedstawionych w tym ogrodzie kamieni tak ukształtowano, że wyglądają jak przyjmujące różne postawy lwy - skaczące, śpiące lub ryczące. Przedstawienie w buddyjskim ogrodzie lwów nawiązywało do symbolicznego lwa z Sutry Lwi Ryk. W 1373 roku odwiedził Ogród Lwiego Lasu wybitny malarz Ni Zan. Stworzone tam przez niego wiersze i obrazy szeroko ogród rozstawiły. Dzięki temu ogród stał się popularnym miejscem spotkań poetów, malarzy i uczonych (ryc. 170).

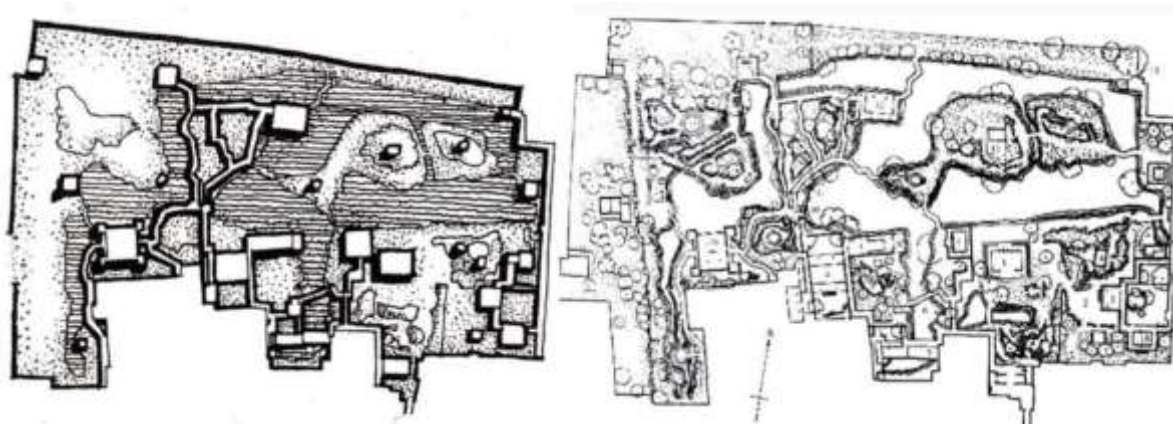


Ryc. 169. Wen Tianru. *Shizi Lin Yuan* - Ogród Lwiego Lasu, 1341 [Johnson 2007, Yang 2018]



Ryc. 170. Ni Zan. Skały i rośliny, ogród Shizi Lin, 1373

Kolejne ogrody w Suzhou powstały dwa wieki później i różnią się od wcześniejszych przede wszystkim większą powierzchnią i użyciem pionowych kamieni (ryc. 171). Zhou Zheng Yuan, czyli Ogród Pokornego Urzędnika, został założony przez Wang Xianchena w latach 1509-1513. Wang Xianchen zaczerpnął nazwę ogrodu z wierszy Pana Yue, uczonego z zachodniej dynastii Jin. Pan Yue wycofał się z życia politycznego, by budować mieszkania, sadzić drzewa, podlewać ogród i sprzedawać warzywa ze swojej posiadłości. W 1551 roku malarz Wen Zhengming namalował 31 przedstawień tego ogrodu pod tytułem *Obrazy Ogródu Pokornego Urzędnika*. Widok w tym ogrodzie jest prowadzony z trzech pawilonów, a każda, przypisana do tych pawilonów część ogrodu ma nieco inny charakter, co widać z rysunków Wen Zhengminga (ryc. 172, 173). Na tych rysunkach widzimy szczególną atrakcję chińskich ogrodów, czyli specjalnie ukształtowane kamienie z jeziora Tai Hu. Towarzyszące skałom drzewa są formowane na wzór drzew rosnących w górach.



Ryc. 171. Wang Xianchen. Zhou Zheng Yuan - Ogród Pokornego Urzędnika, 1509-1513



Ryc. 172. Wen Zhengming. Obrazy Ogródu Pokornego Urzędnika, 1551



Ryc. 173. Wen Zhengming. Obrazy Ogródu Pokornego Urzędnika, 1551

Ogród Yuyuan założył w połowie XVI wieku gubernator Syczuanu Pan Yunduan. Ten ogród ma powierzchnię dwóch hektarów i składa się z kilku stawów podzielonych mostkami. Podobnie, jak we wcześniejszych ogrodach, centrum zajmuje sadzawka. Wokół niej biegnie łączący pawilony kryty korytarz. Dominuje widok z jednego pawilonu (ryc. 174). Najważniejszym elementem ogrodu jest ważyący 5 ton, ustawiony pionowo kamień z licznymi otworami. Takie kamienie nazywano szczytami, ponieważ przypominały wierzchołki gór, a ich zerodowana forma miała pochodzić od naturalnych procesów zachodzących w jeziorze Tai Hu (ryc. 175).



Ryc. 174. Pan Yunduan. Yi Yuan
[Zhang T., Lian Z., 2021]



Ryc. 175. Kamień Tai Hu

Kolejny z ogrodów o nazwie *Liu Yuan*, czyli Ogród Przetrwania, ma powierzchnię ponad dwóch hektarów. Został zamówiony przez Xu Taishi i zaprojektowany w 1593 roku przez kamieniarza Zhou Shichenga. Najstarszą, centralną jego część zajął staw, który jest oglądany z dwóch pawilonów. Kompozycję ogrodu podporządkowano skalnej grocie i pionowemu kamieniowi szczytowemu o nazwie: *Pomyślny Szczyt Zwieńczony Chmurami*. Nowością w tym ogrodzie są kolejno dobudowywane ogrody dziedzińcowe, które były komponowane w nawiązaniu do znajdujących się w nich kamieni. Poszczególne części ogrodu i znajdujące się w nim pawilony łączył długi, 700 metrowy zadaszony chodnik (ryc. 176). W XIX wieku ogród został otwarty dla publiczności. Obecnie służy jako ogród uzdrowiskowy.

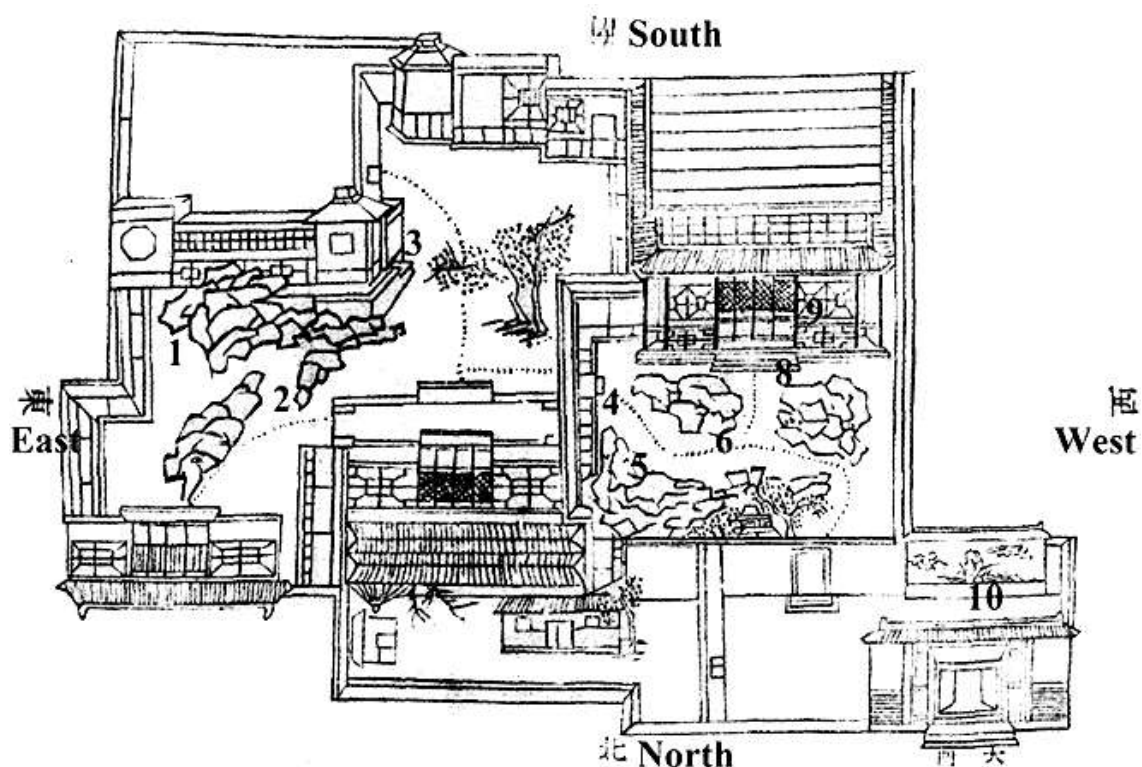
Yutong Yang [2018] dokonując analizy klasycznych ogrodów chińskich zwraca uwagę, że projekt i konstrukcja takich ogrodów wywodziła się z myśli filozoficznej – pragnienia uzyskania spokoju ducha poprzez połączenie z naturą. Ta ogólna koncepcja filozoficzna została przetworzona przez uczonych, dla

których bieżąca woda tworzy żyły ziemi, góry i skały są jej szkieletem. Sosna, bambus i chryzantema, to rośliny określające ambicję uczonego, by być szlachetnym, zaangażowanym i nieprzekupnym. W efekcie uczony wraz z geomantą określają ideę ogrodu, architekci i ogrodnicy rysują jego projekt, natomiast mistrzowie – rzemieślnicy odpowiadają za realizację/budowę ogrodu. Chiński ideogram ogrodu składa się ze znaków odnoszących się do ziemi, architektury, wody, kamieni i roślin. Podstawową zasadę projektowania określa hasło: *rozwijaj się z natury i streszczaj naturę – zaprojektuj dziką naturę*. Najważniejsze w ogrodzie jest ukształtowanie terenu i woda. Ukształtowanie i woda są podkreślone przez przebiegające przez ogród mostki. Skala architektury powinna odpowiadać skali roślinności. Drzewa i architektura występują jako elementy zdobnicze. Zygzakowate korytarze dodają płynności przestrzeni. Pawilony, z których ogród oglądamy definiują projektowane sceny. Wielkość ogrodu i jego ozdobność określa status społeczny właściciela ogrodu [Yang 2018].



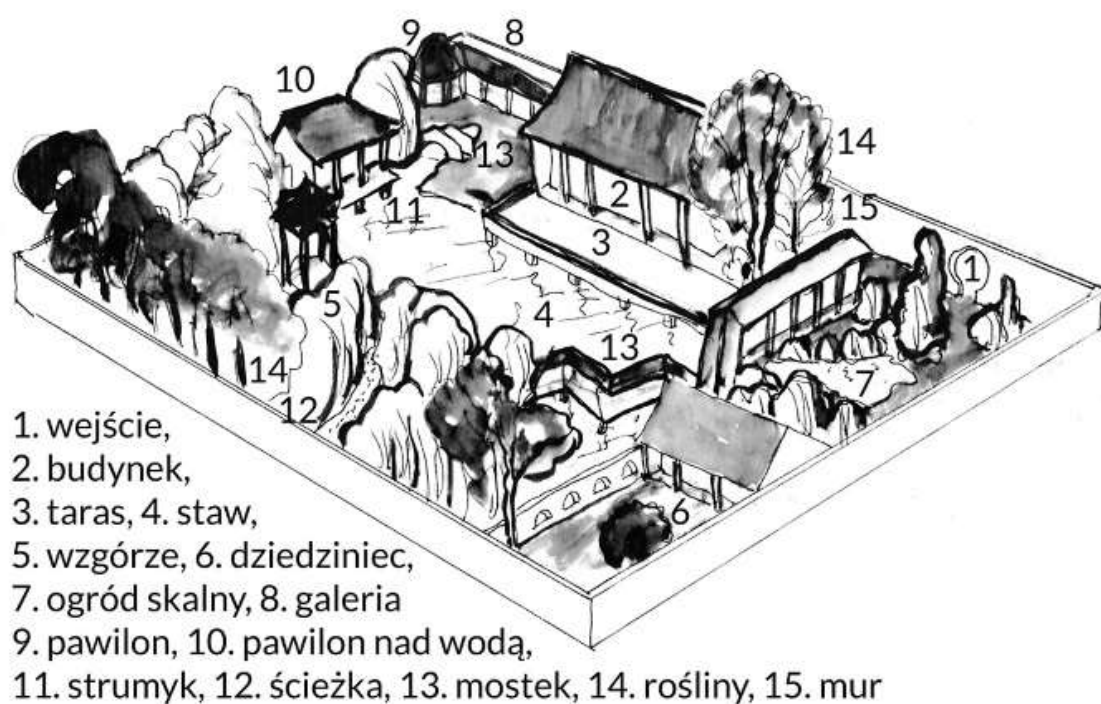
Ryc. 176. Zhou Shicheng. *Liu Yuan* – Ogród Przetrwania, 1593, rozbudowany 1798 i 1876

Ogrody uczonych, ówczesnej elity Chin, stanowiły wzór dla niższych warstw społecznych, przede wszystkim bogatych warstw kupieckich, wśród których pierwszeństwo mieli posiadający monopol kupcy solni. Ich posiadłości zawierały niewielkie ogródki skalne i drzewka wciśnięte pomiędzy zabudowę (ryc. 177). Mimo mniejszej skali, w tych ogrodach kupcy, podobnie jak uczeni, spotykali się na poetyckich wieczorach [Zhang 2020].

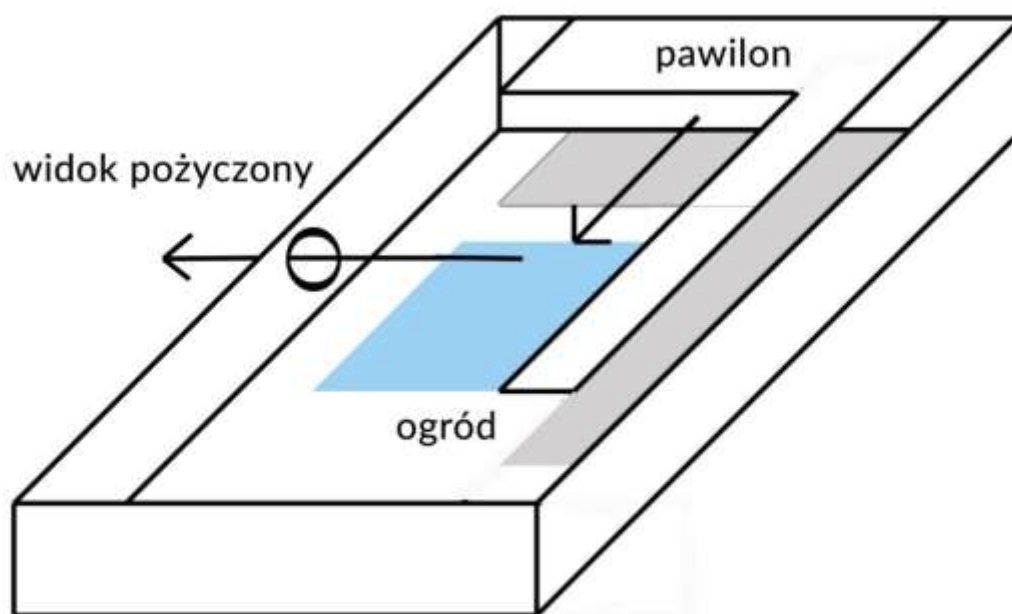


Ryc. 177. Ogrody handlarzy solą. Cichy ogród [Zhang 2020]

Ogrody cesarskie osiągały w niektórych wypadkach skalę krajobrazu. Ogrody uczonych i kupców zwiększały powierzchnię poprzez mnożenie liczby ogrodów o różnym charakterze, ale zawartych w jednym kompleksie, jak to widzimy na ryc. 178. Ogólny schemat chińskiego ogrodu przedstawiono na ideogramie (ryc. 179).



Ryc. 178. Elementy występujące w ogrodzie chińskim



Ryc. 179. Jan Rylke. Ideogram ogrodu chińskiego

Oprócz takich niewielkich ogrodów w Chinach wykształcił się zwyczaj komponowania ogrodów na tacach. Takie ogrody albo zdobity pawilony, z których rozciągał się widok na ogród, albo wręcz zastępowały ogrody w uboższych domach. Możemy ich tradycyjny wygląd odtworzyć z chińskich wyrobów porcelanowych (ryc. 180). Czasem takie kompozycje wypełniały mniejsze ogrody, szczególnie w późniejszym okresie, kiedy nastąpił rozwój chińskiej klasy średniej (ryc. 181). Dzisiaj w chińskich miastach często rabaty są układane z roślin w donicach i ten zwyczaj przenika też do Europy. Malarskie przedstawienie chińskiego ogrodu przedstawia szeroką *dal*. Przed nią umieściłem figurkę grobową sprzed ponad tysiąca lat (ryc. 182).



Ryc. 180. Porcelanowa waza zdobiona ogrodem na tacy



Ryc. 181. Rośliny w pojemnikach przy tarasie w chińskim ogrodzie [Gothein 2014, Abb. 565]



Ryc. 182. Jan Rylke. Ogród chiński. **Podstawa kompozycji.** Ogród chiński wywodzi się z wewnętrznego dziedzińca domu, do którego wprowadzono motyw krajobrazu operującego skałami i wodą. Geometria układu była podporządkowana kompozycji malowniczej zaczerpniętej z wzorów malarstwa pejzażowego. **Geneza formy.** Formę wyprowadzono z teorii filozoficzno-religijnej opartej na współdziałaniu pierwiastka męskiego, utożsamianego z górami i skałami oraz pierwiastka kobiecego, utożsamianego z wodą. Konkretny obraz zapisany w znanych przedstawieniach malarstwa krajobrazowego był wykorzystywany jako wzór przy projektowaniu ogrodu. **Synteza.** Pierwiastek filozoficzno-religijny poddany obrazowaniu i zapisowi poetyckiemu został przetłóżony na miejsce spotkań i wypoczynku. Architektura, formy przyrody i artefakty kulturowe poddano zabiegom minimalizującym podział na formy przyrodnicze i kulturowe. **Nastrój.** W ogrodzie panuje nastrój tajemniczości, bliskości a jednocześnie oddalenia. Skały i woda, mimo ich kontrastowości upodabniają się i tworzą z masywem drzew jednolity obraz. Podobnie figurka, mimo czytelności formy, jest odrealniona i przez to także tajemnicza. **Synteza wizualna.** W obrazie pokazałem współczesny fragment parku chińskiego z towarzyszącymi wodzie poziomymi kamieniami, zaczerpnięty z berlińskiego Garten der Welt. Kamienie pionowe pochodzą z XVI wiecznego ogrodu w Suzhou. Figurka kobieca z czasów dynastii Tang (618–907r.) jest przechowywana w The Metropolitan Museum of Art

Ekspansja Chin w XXI wieku spowodowała zainteresowanie ich kulturą, także kulturą ogrodniczą. Przykładem tego jest obszerny *Ogród odzyskanego księcia* zbudowany w końcu XX wieku jako pierwszy z ogrodów świata w berlińskim parku (ryc. 183). Nawet na Maderze widziałem ogród chiński, bardzo

nastrojowy, bo powiązany z kolekcją paproci (ryc. 184). Podobnie zbudowano, według projektu Edwarda i Pawła Bartmanów niewielki park chiński w warszawskich Łazienkach (ryc. 185). W Dobrzycy, przy sklepie z utensyliami ogrodowymi istnieje kolekcja różnego typu ogrodów – widzimy wśród nich też ogród chiński (ryc. 186). W każdym z tych ogrodów występują elementy charakterystyczne dla chińskich ogrodów, chociaż są to współczesne ogrody tematyczne – nieodzowny element współczesnego parku miejskiego.



Ryc. 183. Staw w chińskim ogrodzie berlińskiego parku ogrodów świata, fot. J. Rylke



Ryc. 184. Madera, ogród chiński, fot. J. Rylke

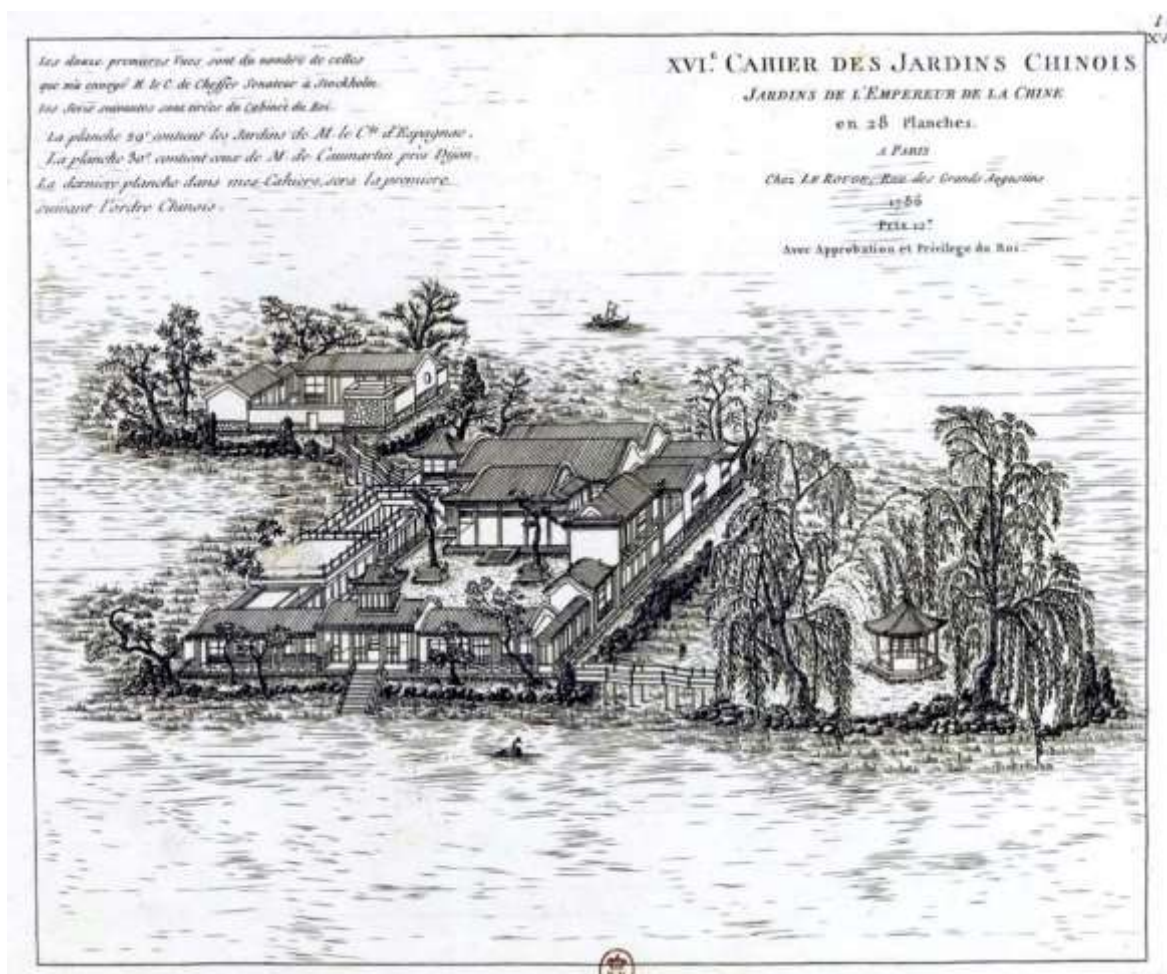


Ryc. 185. Edward i Paweł Bartman. Ogród chiński w warszawskim parku Łazienkowskim, fot. J. Rylke

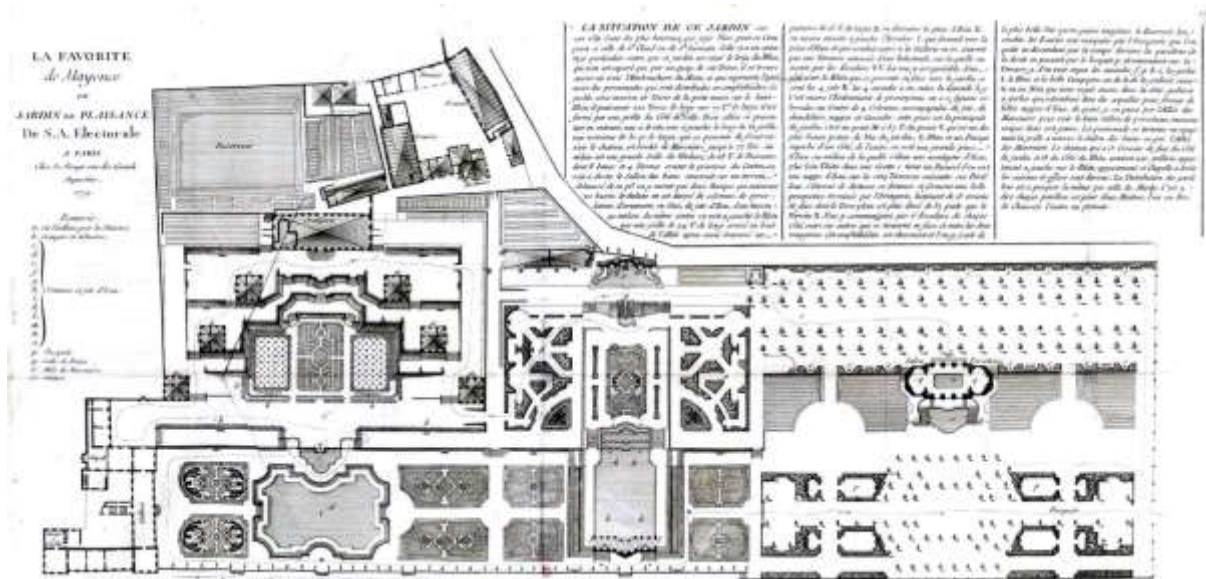


Ryc. 186. Fragment ogrodu chińskiego w Dobrzycy, fot. J. Rylke

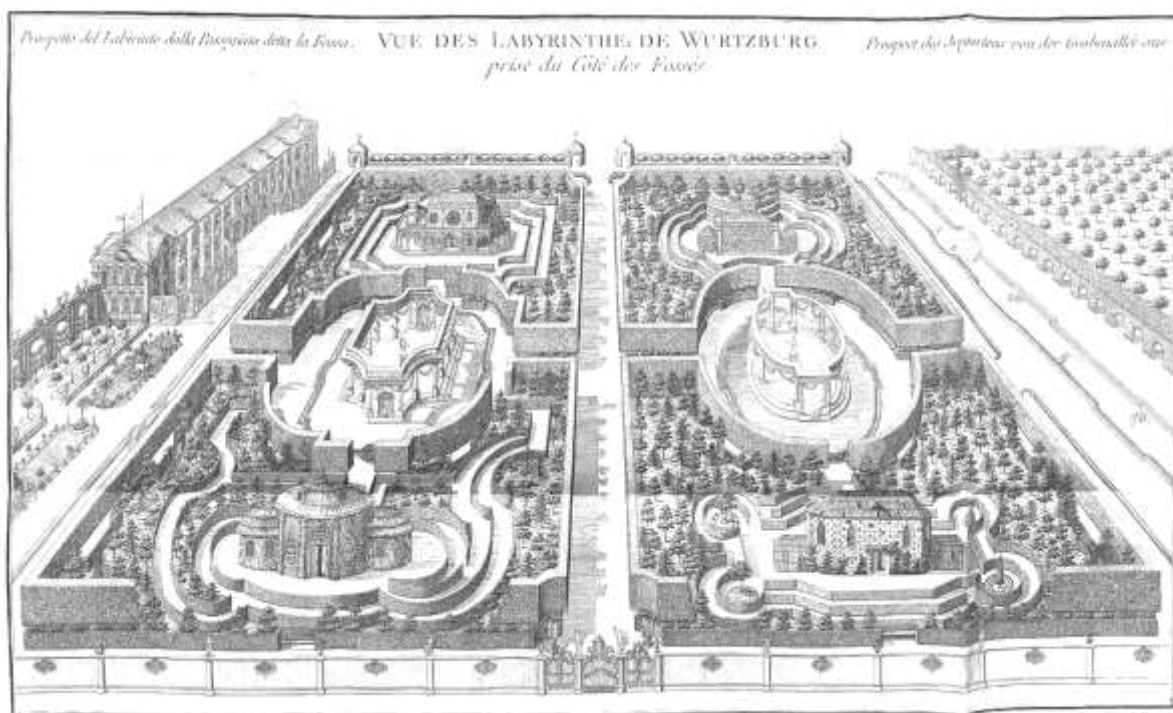
Znacznie silniejsze niż w XXI wieku było oddziaływanie chińskiej sztuki ogrodowej w wieku XVIII, w okresie dominacji francuskiego typu ogrodów barokowych powiązanych z absolutyzmem Ludwika XIV. Konkurująca z Francją Anglia w końcu XVII wieku stała się monarchią parlamentarną i poszukiwała wzorów sztuki ogrodowej o formach bardziej demokratycznych niż klasyczny styl francuski. W tym czasie takim, przydatnym modelem, była chińska sztuka ogrodowa, odwołująca się do ładu przyrody bardziej niż do ładu feudalnego, opartego na stopniowaniu hierarchicznego, opracowanego według zasad geometrii, porządku. Chiński wzór został podchwycony z jednej strony przez Anglików, którzy zaczerpnęli z niego motyw naturalnego krajobrazu, tworząc romantyczny ogród krajobrazowy. Z drugiej strony, na kontynencie oparto się na chińskim wzorze ogrodu jako enklawy przyjemności tworząc rokokową wersję późnego baroku. Ten podział, a równocześnie odwołanie się obu, cechujących ogrody europejskie, stylistyk, do chińskiego wzoru, można zaobserwować w zeszytach rysunków chińskich autorstwa Georges-Louis Lerouge. W latach 1775 i 1789 wydał on 21 zeszytów przedstawiających ogrody angielsko-chińskie. Obok wzorów ogrodów cesarskich w Pekinie (ryc. 187, 188), które można było interpretować rozmaicie, widzimy w tych zeszytach zarówno francuskie ogrody romantyczne, takie jak park w Ermenowille, jak i ogrody rokokowe, takie jak belweder, czy Favorite (ryc. 188-191).



Ryc. 187. Georges-Louis Lerouge. Ogród cesarza Chin, 1786



Ryc. 191. Georges-Louis Lerouge. Ogród Favorite de Mayence, 1779



Ryc. 192. Georges-Louis Lerouge. Labirynt w Würzburgu 1781

Odkrycie i zastosowanie zasad perspektywy, wprowadzenie realistycznego przedstawiania ciała w rzeźbie i antycznych zasad w dekoracji architektonicznej spowodowało, że sztuka europejska zamknęła się na kilka wieków w ramach estetyki, która była uważana za trwałą, a jej normy, za nieprzekraczalne. Niepokojący element w tej estetyce stanowiła, wykorzystywana do kształtowania krajobrazu w antycznej Grecji, kompozycja malarska. Dlatego, gdy odkryto kulturę w wielu aspektach dorównującą europejskiej, gdzie nie stosowano zasad perspektywy i geometrii do kształtowania kompozycji ogrodowych, a wykorzystywano w tym celu kompozycję malarską, sztuka ogrodowa w Europie

wyszła z tych, dotychczas wydawałoby się nieprzekraczalnych, ram. W Chinach ponadto sztuka ogrodowa opierała się na filozofii przyrody, bliskiej prądom filozoficznym pasjonującym w XVIII wieku naukę europejską. W Chinach główny nurt w sztuce ogrodowej reprezentowały nie ogrody dworskie, ale ogrody uczonych. Te ogrody zaspakajały nie tylko estetyczne potrzeby chińskich elit intelektualnych, ale tworzyły strefy komfortu i nieformalnych kontaktów, tak ważnych dla zyskującej w Europie na znaczeniu klasie średniej.

Rozdział 11. Romantyczny ogród krajobrazowy

Poznanie ogrodów chińskich było tylko jednym ze źródeł, z których zrodził się romantyczny ogród angielski. Najważniejszym, zaczerpniętym z Chin impulsem, była możliwość tworzenia kompozycji malowniczej. Ogród chiński, który wywodził się z zasad stworzonych dla malarstwa krajobrazowego, ten typ kompozycji uważał za naturalny i oczywisty, podczas gdy w nowożytnej Europie za naturalną i oczywistą uważano, opartą na perspektywie, kompozycję geometryczną. Po okresie fascynacji kompozycją perspektywiczną zauważono, że prowadzi ona do rozwiązań schematycznych, a atrakcyjność ogrodu nie zależy tylko od dekoracyjności wypełniających ogród artefaktów i roślin ozdobnych. Kompozycja malarska w Europie musiała się jednak wywodzić z malarstwa europejskiego, ponieważ obrazowanie chińskie, nie było oparte na rysunku perspektywicznym. Prezentowało inny model krajobrazu od występującego w Europie. Odwoływało się też do innej tradycji filozoficznej. Stąd bezpośrednio przyjęcie chińskiego modelu kompozycji było trudne do zaakceptowania. Wprowadzenie kompozycji malarskiej wymagało odwołania się do tradycji europejskiego malarstwa krajobrazowego. Anglicy, podobnie jak elity z kontynentu, odbywali w XVII i XVIII wieku *Grand tour*, czyli podróż po południowej Europie z obowiązkowym zwiedzaniem Włoch. Z tej wędrówki przywozili obrazy, które przedstawiały włoskie krajobrazy z antycznym sztafażem architektonicznym, zanurzonym w sielskiej przyrodzie. We Włoszech ten typ idealnego pejzażu opracowali w XVII wieku dwaj Francuzi: Camille Pissaro i Claude Lorrain (ryc. 193) i znaleźli licznych naśladowców wśród włoskich artystów. Anglicy mieli więc przed oczyma model europejskiego pejzażu, który mogli wykorzystać w kształtowaniu scenerii ogrodowych. Jednak do wykorzystania modelu zawartego we włoskich widokach potrzebny był także nowy model komponowania tych scen. Model, który by nie był oparty wyłącznie na zasadach geometrii i perspektywy. Także w tym wypadku wzór pozwalający budować scenerie w swobodniejszy sposób został opracowany przez malarzy, a konkretnie na przełomie XVI i XVII wieku przez włoskiego malarza Caravaggia. W jego obrazach wzrok nie był prowadzony wzdłuż linii perspektywicznych, ale światłem wydobywającym istotne fragmenty przedstawionych scen. W efekcie wzrok oglądającego obraz był prowadzony zgodnie z akcją i dynamiką fabularyzowanej opowieści malarskiej (ryc. 194). Władysław Strzemiński [1956] nazwał to zasadą tworzenia kluczy kompozycyjnych. Stosując tę zasadę można było komponować ogród nie prowadząc wzroku wzdłuż prostokątnej siatki perspektywicznej,

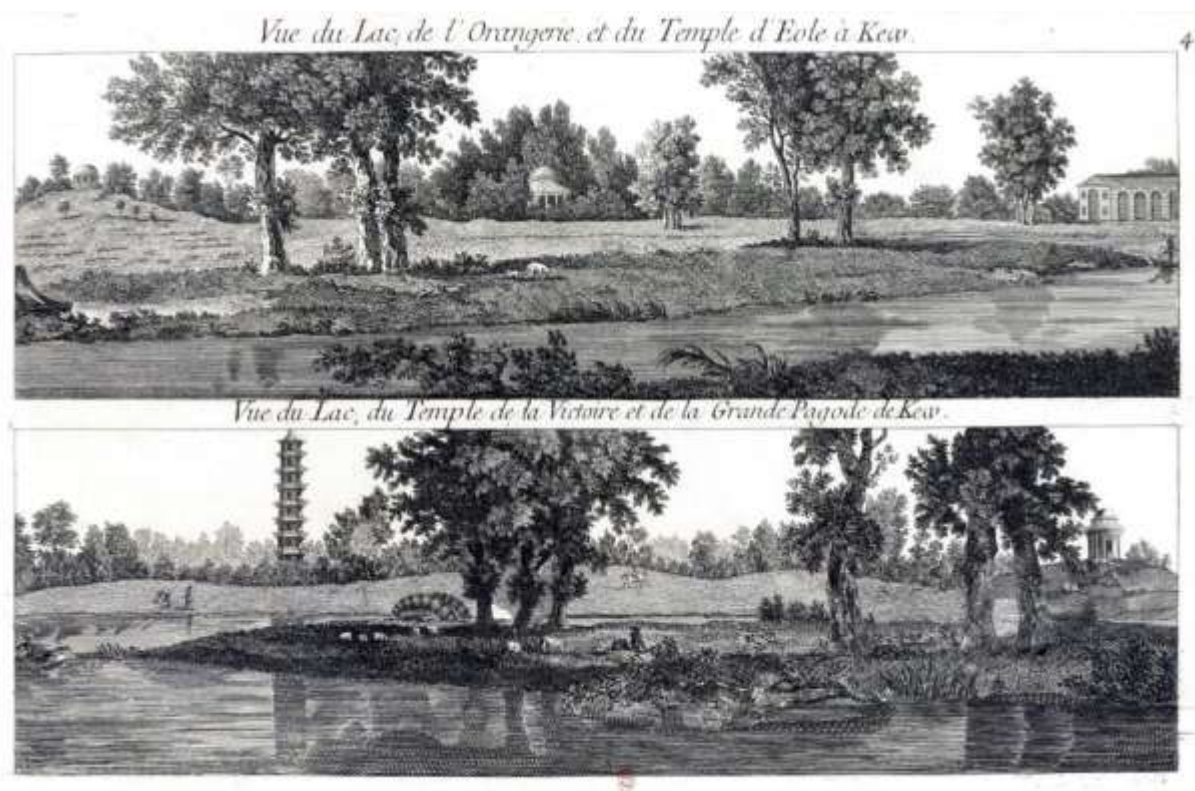
ale kierując wzrok na wybrane komponenty architektoniczne, atrakcyjne formy natury i scenerie krajobrazowe. Stworzyło to możliwość wykorzystania kompozycji malarskiej także do kształtowania dzieł sztuki ogrodowej. Wykorzystywana w Chinach kompozycja oparta na malowniczości, atrakcyjne scenerie widoczne na przywożonych z Włoch pejzażach i klucze kompozycyjne zaczerpnięte z fabularyzowanych barokowych obrazów, były źródłami, z którego wywodziła się kompozycja romantycznych ogrodów. Te trzy źródła kompozycji malarskiej zostały wykorzystane przez angielskiego malarza Williama Kenta, który po studiach we Włoszech zaczął w Anglii projektować ogrody wykorzystując na malarski sposób zasadę kompozycji malowniczej. Jak pisał o Kencie w połowie XVIII wieku Horace Walpole w tekście *On Modern Garden* (o nowym ogrodnictwie): *Przeskoczył przez płot i ujrzał, że cała natura jest ogrodem* [Hobhouse 2005, s. 212]. Inny z ówczesnych projektantów, Wiliam Chambers próbował połączyć tradycję chińską z europejską. Na sztychach przedstawiających ogród w Kew widzimy, obok pejzażu włoskiego ze świątynią Diany, podobnie kształtowany pejzaż chiński z pagodą i wygiętym mostkiem, obok którego na wzgórzu stoi antyczna glorieta (ryc. 195). Nowy sposób projektowania ogrodów przekroczył granice kulturowe, stając się w sztuce, nie tylko ogrodowej, zasadą uniwersalną.



Ryc. 193. Claude Lorrain. Świt, 1646



Ryc. 194. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Ofiara Izaaka, 1598



Ryc. 195. Georges-Louis Lerouge. Widoki ogrodu w Kew, 1779-1786

Nowa zasada prowadzenia użytkownika przez park pozwalała, poprzez ekspozowanie kolejnych obrazów, na fabularyzowanie zawartych w nim treści. Anglia była zafascynowana w początkach XVIII wieku nowym sposobem prowadzenia fabuły w formie powieści, tak jak to zrobił w *Robinsonie Crusoe* Daniel Defoe. Starła się wykorzystać nową technikę wiązania znaczeń do fabularnego zapisu sekwencji obrazów parkowych. W ten sposób treścią, wpisaną w zaprojektowany przez Kenta park w Stourhead, był rzymski poemat epicki Wergiliusza *Eneida*. Prowadziła przez ten park obwodnica: *na której „wydarzenia” – świątynia, grotta, ermitaż i most – pojawiają się kolejno, na przemian ze starannie obmyślonymi widokami na jezioro i jego okolicę* [Hobhouse 2005, s. 219]. Podobnie przekształcanie parku w Stowe (ryc. 196) następowało w formie polemiki z rządzącym Anglią stronnictwem Wigów. Tak, jak klucz kompozycyjny uczytelniał fabułę przedstawianą na barokowych obrazach, tak Richard Temple, czyli baron Cobham, który w 1734 rokiem poróżnił się z królem i premierem, w kolejnych latach odnosił się do tego sporu poprzez realizowane scenerie parkowe i powiązane z nimi komentarze, [Hobhouse 2005, s. 211]. W Polsce parkiem opartym na wiodącym wątku fabularnym, była Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Motywem przewodnim w tym parku było upamiętnienie zmarłych córek (ryc. 197). Helena Radziwiłłowa wydała nawet przewodnik do zwiedzania swojego parku, ułatwiający odczytanie zapisanego w parku przestania.



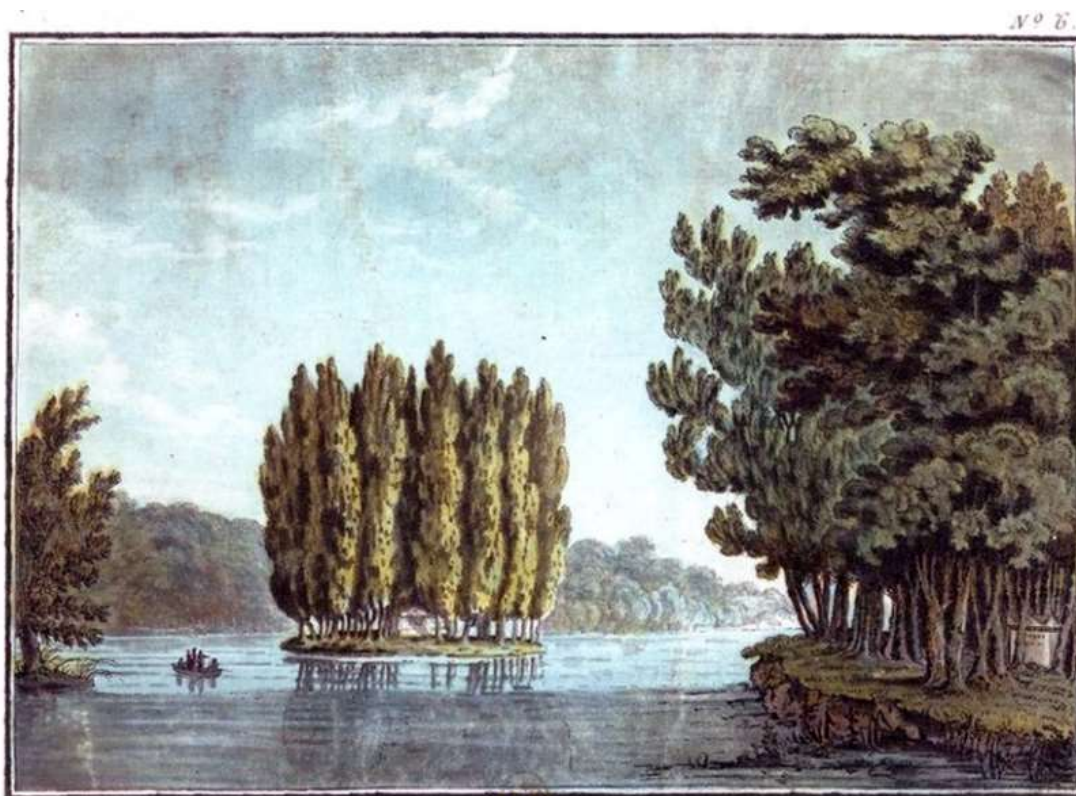
Ryc. 196. Richard Temple. Park w Stowe



Ryc. 197. Jean Pierre Norblin de la Gourdain. Akwedukt w Arkadii, 1784

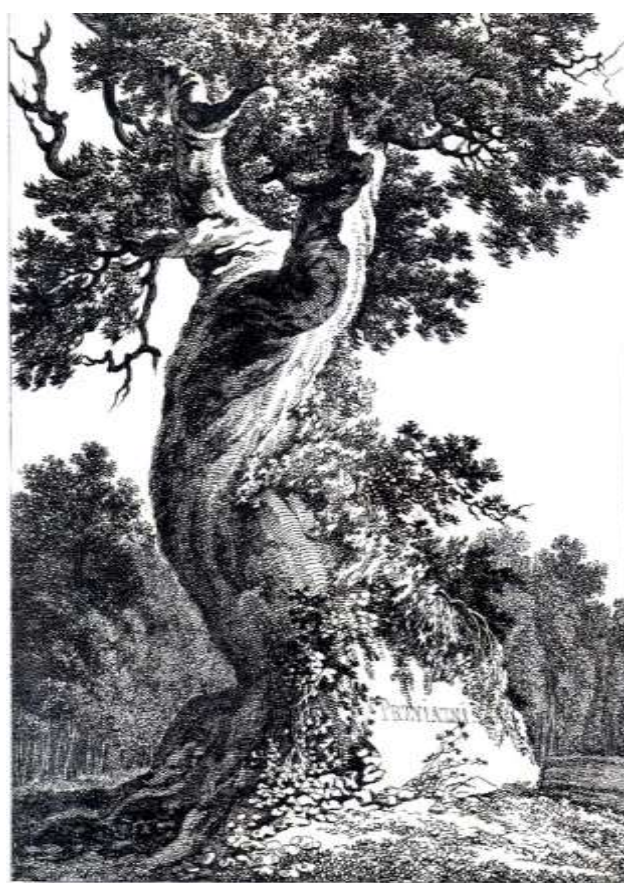
Fabularyzowanie zapisanego w parku przekazu istniało już wcześniej, ale odbywało się głównie poprzez symboliczną ikonologię, zapisaną w wątku rzeźbiarskim posągów i grup rzeźbiarskich, które umieszczano na trasie parkowych spacerów. Takim przykładem związanym z ilustracjami do bajek Ezopa był labirynt w ogrodzie wersalskim. W parku angielskim ten przekaz nie jest tak jednoznaczny, jak w ikonologii barokowych rzeźb ogrodowych, ponieważ opiera się na wypracowanej w Chinach koncepcji współodczuwania, czyli

oddziaływaniu bardziej nastrojem, niż poprzez konwencję symbolicznych skojarzeń, chociaż te są również obecne w romantycznym zapisie parku. W pierwszym okresie, pod wpływem obrazów z pejzażami Włoch oraz chińskich zasad kompozycji, sztafaż podstawowych scen malarskich widoków w ogrodach tworzone na bazie budowli opartych na wzorach antycznych i towarzyszących im swobodnych kompozycji krajobrazowych. W Chinach takie scenerie miały tworzyć kompozycję jednorodną, wiążącą architekturę, skały, wodę i rośliny w podobny, chociaż materiałowo zróżnicowany zestaw form. Tak powiązany zestaw obrazował zachodzący w przyrodzie ład i zapewniał odprężenie i spokój duszy kontemplującego ogród użytkownika. W Anglii zestaw takich form był już w założeniu kontrastowy. W takim angielskim zestawie, klasyczna, oparta na proporcjach budowla, reprezentowała piękno kształtowane przez człowieka i była przeciwstawiona swobodnej przyrodzie, kształtowanej ręką Boga lub Natury. Widoczna w takiej kompozycji opozycja kultury i natury odwoływała się do mitu Arkadii – greckiej ubogiej krainy, w której sielski żywot wiedli pasterze. Ogród arkadyjski miał dawać wytchnienie po życiowych zmaganiach, które dotyczyły obecnych w aktywnym życiu ówczesnych ludzi. Zacerpnięta z Chin metoda współodczuwania pozwalała na wpisywanie znaczeń nie tylko poprzez wytworzone artefakty, ale także poprzez odpowiednio ukształtowane kompozycje roślinne. Przykładem może służyć motyw wierzby płaczącej nad wodą, która była w Chinach symbolem drzewa płaczącego nad samobójczą śmiercią poety Ku Jauana. W Ermenowille takim toposem stała się wyspa topolowa z grobowcem filozofa Jana Jakuba Rousseau (ryc. 198). Czasem uczytelniano taki przekaz przyrodniczy uzupełniając go kamieniem ze stosowną inskrypcją (ryc. 199). Jednak najistotniejszą i dominującą formą w kompozycji parku angielskiego była skupina drzew nazwana klombem. Jej forma opierała się na zestawieniu roślin wysokich – drzew rosnących w centrum skupiny, które otaczały, wyodrębnione z płaszczyzny trawnika, światłolubne krzewy okrajkowe. Klomby pozwalały na tworzenie przestrzennej kompozycji, otwierającej kolejne plany parku. Jeżeli spojrzymy, jak te klomby są usytuowane, widzimy prowadzącą między nimi krętą ścieżkę (ryc. 200). Jest to zupełnie inne prowadzenie w przestrzeni ogrodu, niż prowadzenie wcześniejsze, które wykorzystywało ortogonalnie, pod kątem prostym, krzyżowane ścieżki. Wy tłumaczenie założeń takiego prowadzenia jest zawarte w opisie romantycznego poety, Fryderyka Schillera. Linia łamana wynika z odejścia od kompozycji perspektywicznej w kierunku wykorzystywania kluczy kompozycyjnych prowadzących wzrok poprzez sceny krajobrazowe. Taka kompozycja powinna utrzymywać płynność w odbiorze malarskich widoków, co zapewniało jednorodność, a w efekcie piękno kompozycji (ryc. 201).



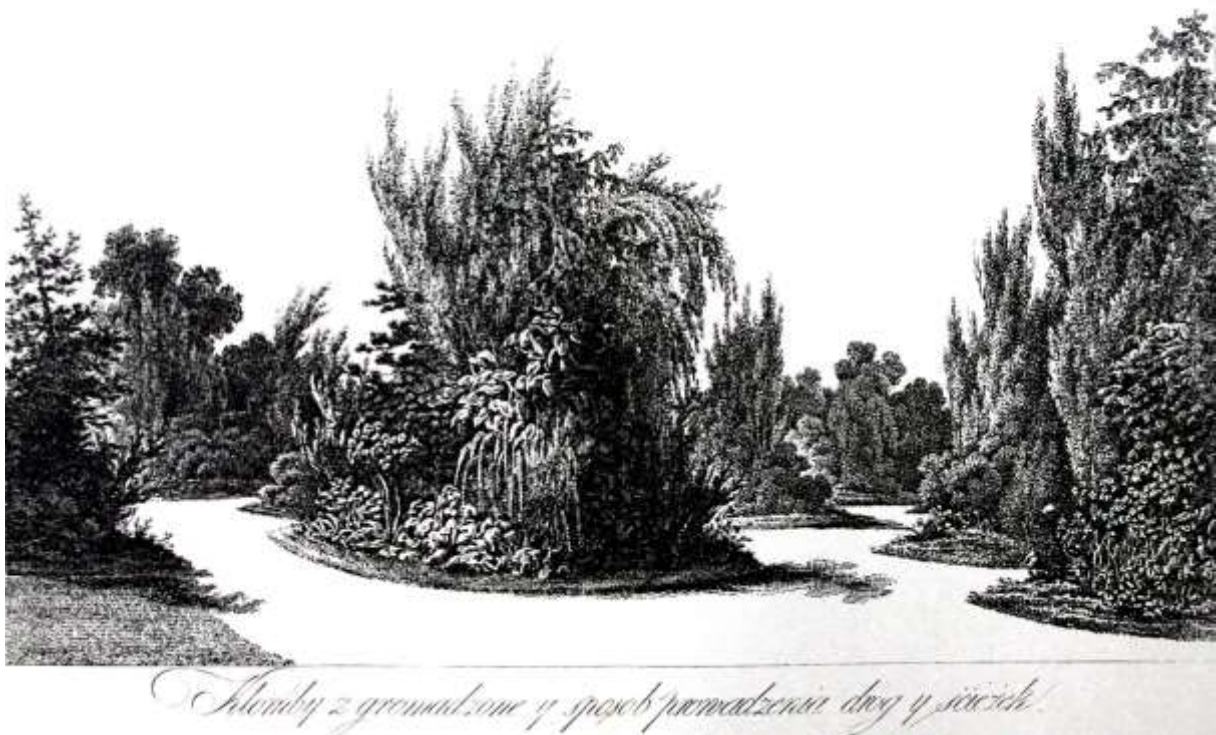
Vue du Tombeau de J. J. Rousseau.

Ryc. 198. Georges-Louis Lerouge. Wyspa topolowa w Ermenowille, 1786

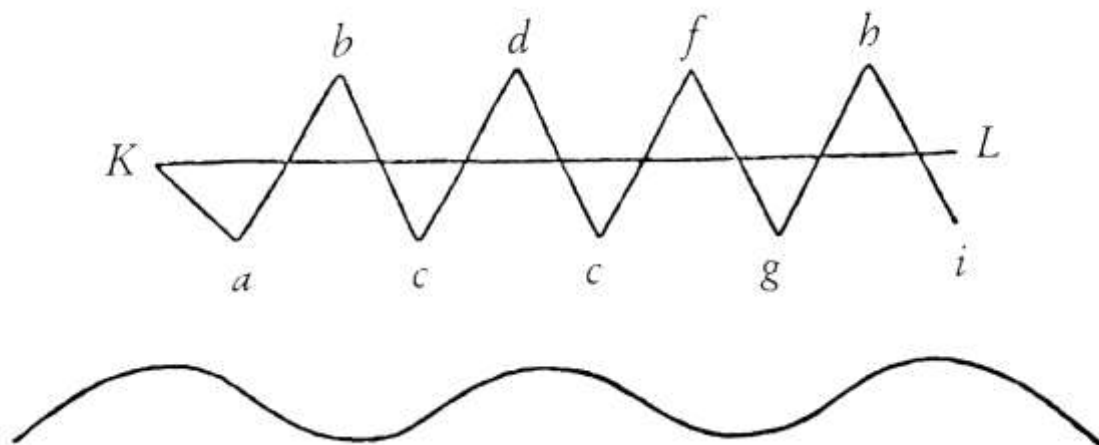


Sposób umieszczenia kamienia na wysepce jaskowego nufim

Ryc. 199. Izabela Czartoryska [1806]. Kamień pamiątkowy



Ryc. 200. Izabela Czartoryska [1806]. Rysunek klombu



Ryc. 201. Linia łamana i falista, jako dwie z linii zmysłowo doskonałych, z których linia łamana wygląda jakby zrodziła ją przemoc i linia kręta, która różni się od łamanej jedynie swoją wolnością. Linia łamana jest zmysłowo doskonała, ponieważ utrzymuje, przy różnorodności, jedność kierunku. Na rysunku widzimy zmianę kierunku linii łamanej: a, b, c, d, e, f, g, h, i, co określa jej różnorodność, ale również jedność kierunku od K do L. Linia ta nie jest piękna, ponieważ nagle zmieniany kierunek dokonuje się pod przymusem, ale zarazem jest zmysłowo doskonała. Linie falistą natomiast cechuje piękno, ponieważ od łamanej odróżnia ją jej, określająca wolność, swoboda [Schiller 2007, s. 65]

Podobnie, jak w ogrodach chińskich także w ogrodach angielskich posługiwano się wybranymi sceneriami. Oprócz obiektów przejętych z antyku i klombów, występowały sceny krajobrazowe, także leżące poza ogrodem, ponieważ granice ogrodu starano się ukryć. Ewa Kosiacka [2012, ryc. 153-191] wylistowała czterdzieści trwałych elementów kompozycji tworzących kanon angielskiego ogrodu krajobrazowego. Najważniejsze z nich umieściła na ideogramie ogrodu angielskiego (ryc. 202). Podstawowy zestaw takich scenerii pokazuje ryc. 203.



Ryc. 202. Ewa Kosiacka [2012, ryc. 201]. Rozkład scenerii w ogrodzie angielskim. Reprodukowany za zgodą Autorki

Kompozycja malarska stosunkowo szybko, pod wpływem rozwoju teatru w XVIII wieku i wprowadzeniu w nim sceny pudełkowej, przekształciła się w scenę teatralną. W chińskich kompozycjach malarskich występowała perspektywa rządowa, to znaczy obiekty oddalone były umieszczane wyżej i oddzielone niezamalowaną powierzchnią oznaczającą przestrzeń – w ogrodach tę funkcję przejmowała tafla wody. W Europie, gdzie umiano posługiwać się perspektywą, przyjęto obraz sceniczny z tłem, czyli prospektem. Na scenie umieszczano motyw wiodący, kulisy kierowały wzrok na obraz i określały głębię widoku (ryc. 204). Przedstawioną przeze mnie scenę malarską pokazuje obraz na którym, obok ogrodu ze świątynią Diany, możemy zobaczyć twarz romantycznego poety, Fryderyka Schillera (ryc. 205). Przemieszczając się po

parku krajobrazowym, obserwowano w sposób płynny zmieniające się scenerie. Możemy to zobaczyć na ideogramie ogrodu krajobrazowego (ryc. 206), oraz na makiecie przedstawiającej taki ogród (ryc. 207).



Ryc. 203. Elementy parku krajobrazowego [Kozakiewicz 1969, s. 254]

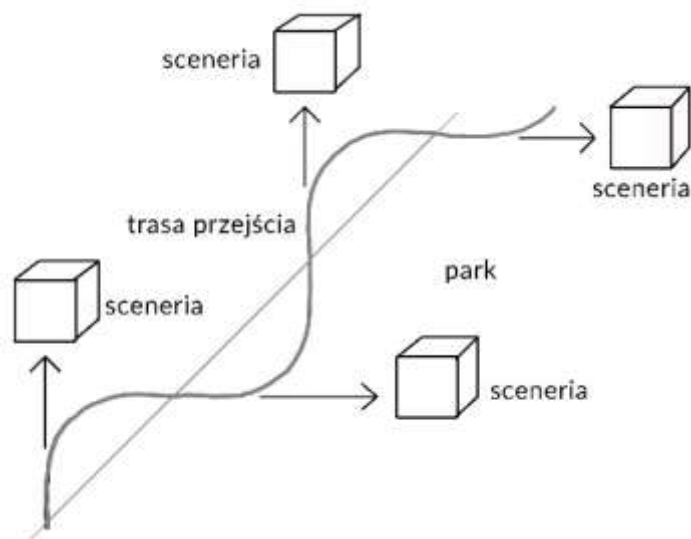


Ryc. 204. Anna Radziwiłłowa. Świątynia Diany w Arkadii, 1820



Ryc. 205. Jan Rylke. Romantyczny ogród krajobrazowy. **Podstawa kompozycji.** Ogród romantyczny opierał się na zupełnie odmiennej zasadzie kompozycyjnej, opracowanej w malarstwie przez włoskiego malarza Michelangela Merisi da Caravaggio na przełomie XVI i XVII wieku i następnie udoskonalonej przez Rembrandta Harmenszoon van Rijn i pejzażyistów holenderskich. Władysław Strzemiński nazwał tę zasadę metodą kluczy kompozycyjnych [Strzemiński 1958]. Polegała ona na prowadzeniu wzroku nie wzdłuż linii perspektywicznych, nieczytelnych przy swobodnej kompozycji parku, ale poprzez skupienie kolejno wzroku na wybranych, atrakcyjnych wizualnie, elementach przestrzennych, przyrodniczych, architektonicznych i rzeźbiarskich położonych wzdłuż trasy spaceru. Harmonię i piękno otwierających się kolejno widoków zapewniała płynność linii prowadzących wzrok spacerującego. Układ ogrodu nie opierał się, jak wcześniej, na geometrii rzutu, ale na sekwencjach widoków, rozumianych na kształt widoków zaczerpniętych z malarstwa pejzażowego. **Geneza formy.** Zasada prowadzenia wzroku została przejęta z obrazów, w których kompozycja, w okresie, kiedy reformacja i kontrreformacja odwołały się do emocjonalnego wyrażenia poglądów religijnych, uległa zmianie ze statycznej na dynamiczną. Także wzory wizualne motywów arkadyjskich (klasyczna architektura w otoczeniu naturalnej przyrody) zostały upowszechnione przez przywiezione obrazy widoków włoskich w rezultacie powszechnego wśród elit europejskich odbywania *Grand Tour*, czyli podróży na południe Europy. Równolegle napłynęły do Europy widoki ogrodów chińskich, które nie były komponowane w porządku geometrycznym. **Synteza.** Romantyzm dokonał przede wszystkim w ogrodach syntezy wzorów estetycznych przyrody oraz wzorów kultury pochodzących z różnych miejsc i epok w jeden atrakcyjny wizualnie zespół. **Nastrój.** W romantycznym ogrodzie panuje atmosfera dramatu i nieoczekiwanych zdarzeń. **Synteza wizualna.** W obrazie pokazałem fragment parku Arkadia Heleny Radziwiłłowej ze świątynią Diany,

wzniesioną w 1783 roku według projektu Szymona Bogumiła Zuga. Na pierwszym planie umieścił kamień z inskrypcją wzorowany na kamieniu ze Starego Parku w Nieświeżu. Rzeźba przedstawia portret romantycznego poety, Fryderyka Schillera z weimarskiego pomnika Ernsta Rietschela z 1857 roku. Ten pomnik przedstawiał postacie dwóch weimarskich poetów Johanna Wolfganga von Goethe i Johanna Christopa Friedricha von Schiller



Ryc. 206. Jan Rylke. Ideogram ogrodu krajobrazowego



Ryc. 207. Jan Rylke. Makieta ogrodu krajobrazowego

Poza Anglią początkowo przyjęła się nie krajobrazowa, romantyczna wersja ogrodu, ale wywodząca się z baroku wersja rokokowa, która także zaczerpnęła wiele z ogrodów chińskich i później przyjęła kształt ogrodu sentymentalnego. Wyjątkiem było francuskie Ermenoville, założone po 1762 roku przez zainspirowanego filozofią Jana Jakuba Rousseau René de Girardina. W celu zrobienia parku krajobrazowego sprowadził on dwustu angielskich robotników, którzy

zakładali ogród. Opierali się przy tym na pomysłach zawartych w opracowaniu Girardina: *O tworzeniu krajobrazów, lub sposoby upiększania przyrody w pobliżu zamieszkanym miejsc w łączeniu przyjemnego z pożytecznym*. W większości wypadków, w miarę przenikania wzoru romantycznego ogrodu krajobrazowego, do istniejącego ogrodu barokowego, zgodnie z obowiązującą modą, dołączano część krajobrazową. Tak na przykład rozbudował Szymon Bogumił Zug ogród wilanowski.

Anglia, monarchia konstytucyjna, dysponująca w XVIII wieku silną i świadomą swojego znaczenia klasą średnią, w sposób radykalny zerwała z dyspozycją przestrzeni wypracowanej w Europie, gdzie funkcjonowała ona zgodnie z porządkiem feudalnego dworu. Ogród, podobnie jak w Chinach, miał służyć przyjemnemu życiu towarzyskiemu. Stanowił lokatę kapitału, ale nie powinien generować dodatkowych kosztów w jego utrzymaniu. Eliminacja dzierżawców i przeznaczenie pól na pastwiska, piętrzenie wód w celu pozyskania energii dla lokalnego przemysłu i pozyskiwanie drewna w wylesionej Anglii pokrywało koszty utrzymania parku. Takie podejście spowodowało rozwój romantycznych parków krajobrazowych w Anglii, ale na kontynencie przyjęto ten styl tylko częściowo. Także dzisiaj tylko w Anglii (i w Nowym Jorku) centrum miasta zajmują służące mieszkańcom parki. W stolicach innych państw w centrum mieszczą się obszerne place służące zwoływaniu mieszkańców, a nie ich wypoczynkowi. Takie obrazy, jak Londyńczycy wypoczywający w centrum miasta (ryc. 208), na kontynencie nie występują.

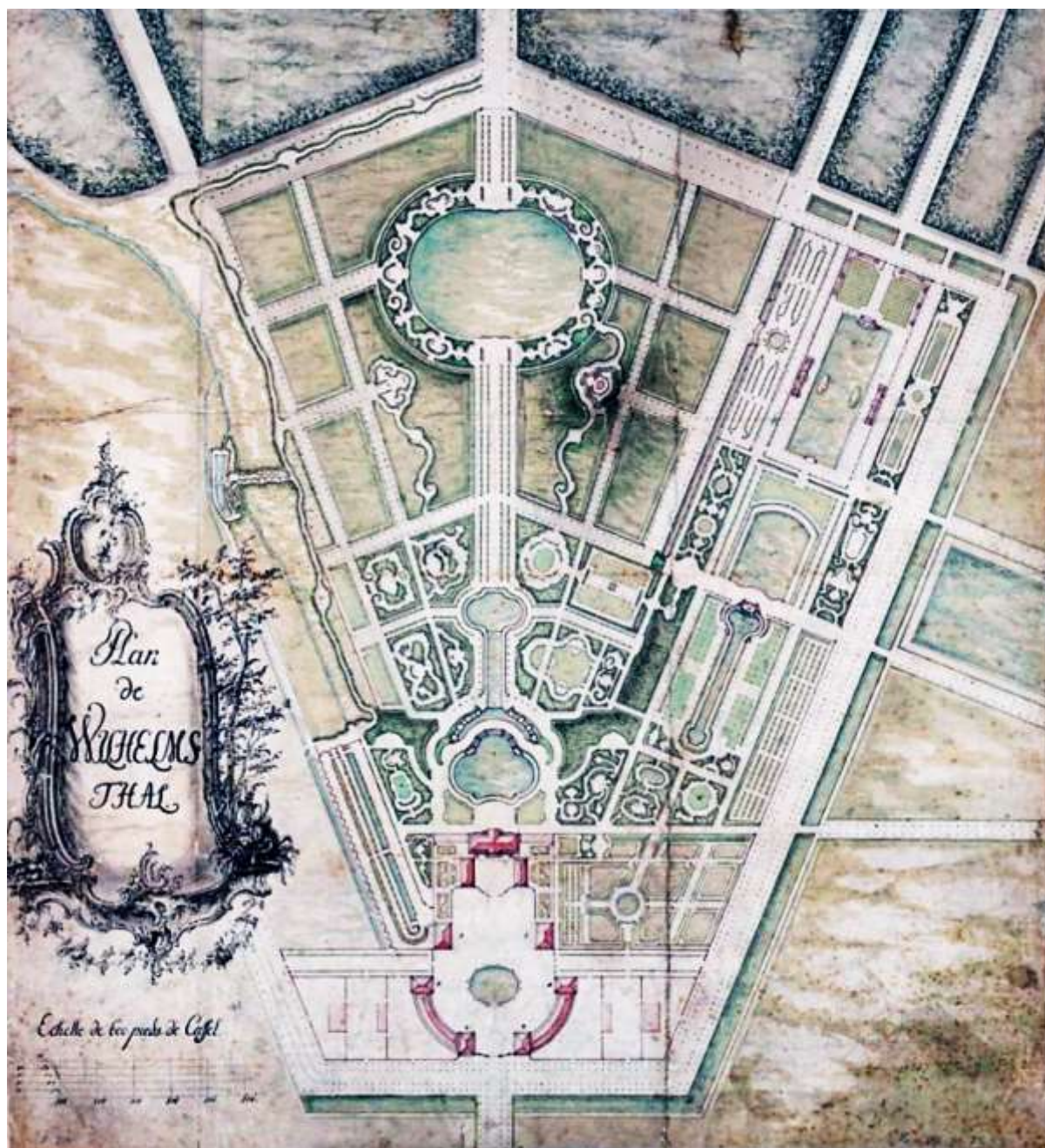


Ryc. 208. Londyńczycy w parku, fot. J. Rylke

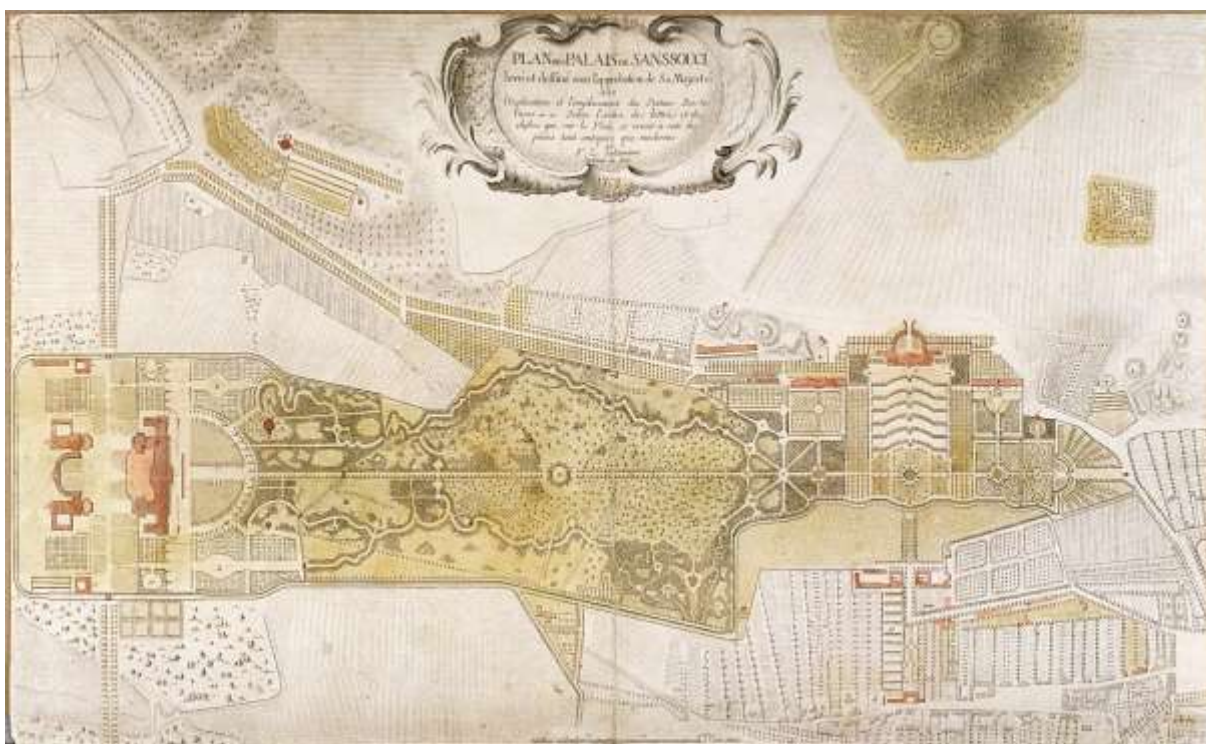
Rozdział 12. Ogród rokokowy

Podczas, gdy w połowie XVIII wieku w Anglii rozwijały się romantyczne ogrody krajobrazowe, na kontynencie, we Francji i w Europie Środkowej rozwijało się rokoko. Rokoko, we Francji zwane stylem Ludwika XV, podobnie jak angielski romantyzm, wiele idei zaczerpnęło z Chin. Mniej skupiło się nad naturalizmem ogrodów chińskich a bardziej nad ich dekoracyjnością. Z Chin, poza wynalazkiem porcelany, przeniesionym do Miśni i Sevres, zaczerpnięto liczne elementy urządzeń ogrodowych, w tym przede wszystkim kręte ścieżki. Zastąpiły one częściowo prostokątną siatkę, na kanwie której zakładano renesansowe i barokowe ogrody. W Chinach kręte ścieżki miały zapobiegać wejściu na nie demonów, w Europie zapobiegały monotoni prosto biegnących ścieżek w barokowych ogrodach. Sztywne reguły życia dworskiego, charakteryzujące ogrody barokowe, w rokoku uległy rozluźnieniu. Kręte ścieżki, poza atrakcyjnymi niespodziankami, typu – uroczysko, zakątek, które się za nimi otwierały, zapewniały większą intymność swobodniejszego życia w końcowym okresie feudalnego porządku. Takie ścieżki, prowadzone obok wcześniejszych prostych duków, możemy zaobserwować w rokokowych rezydencjach Wilhelmsthal koło Kassel i Sanssouci pod Berlinem (ryc. 209, 210). Kolejnym elementem zaczerpniętym z Chin, był tzw. odległy widok. Podczas, gdy w klasycznych ogrodach barokowych wyprowadzana z parku oś widokowa ginęła w oddali, w Chinach zatrzymywała się na rozróżbionych górskich masywach. W Europie było o nie trudno, ale zamiast efektownego wzgórza lokalizowano przy końcu prowadzącej wzdłuż osi alei glorię, z której rozciągał się widok na kolejny ogród o zmienionej już formie. Taka glorieta, która zamykała oś wiedeńskiego Schönbrunu, została zbudowana w 1775 roku, według planów Johanna Ferdinanda Hetzen-dorfa von Hohenberg, jako ostatnia budowla w ogrodzie (ryc. 211). Wcześniej podobnej wysokości glorieta istniała też w warszawskim Ogrodzie Saskim. Została ona postawiona w połowie lat 20tych dla Augusta II przez Matthäusa Daniela Pöppelmann'a. Nacisk na dekoracyjność ogrodu powodował, że często dawne i zaniedbane ogrody otrzymywały nowy, rokokowy wystrój. W ten sposób, średniowieczny wirydarz w klasztorze św. Klary w Neapolu, Domenico Antonio Vaccaro ozdobił majolikami w latach 1739 – 1742. Te majoliki pokazywały widoki z życia zwykłych mieszkańców Neapolu (ryc. 212). W wielu wypadkach, tak jak w tym klasztorze, elementy dekoracyjne przestały być ozdobami zawieszonymi na tworzących kompozycję konstrukcjach, ale same, jak we współczesnym dekonstruktywizmie, określały sens i wyraz kompozycji. W ten sposób winnica na tarasach Sanssouci (ryc. 213), żelazna altana (ryc. 214) i chińska herbaciarnia nie stanowiły wyłącznie dekoracyjnych elementów architektonicznych, ale określały wygląd tego parku. Nie tylko dekoracyjne artefakty, ale także rysunek parterów nabrał płynnych i asymetrycznych rokokowych linii, tworząc nowy typ ornamentu płaskiego (ryc. 215, 216). Park, przynajmniej częściowo, przestał być miejscem pokazywania różnic w feudalnej hierarchii jego użytkowników, ale podobnie jak w ogrodach *chińskich uczonych*, stał się

miejszem towarzyskich spotkań i przyjemnego spędzania życia (ryc. 217). Pokazują to obrazy francuskich malarzy przedstawiających *fête galante*, czyli wytworne zabawy, które odbywały się w ówczesnych parkach. Te parki, przez to, że zostały trochę zaniedbane, stały się równie swobodne jak rozluźnione reguły dworskiego życia (ryc. 218). Także na kontynencie tworząca się klasa średnia wytworzyła własne miejsca wypoczynku. W miastach pojawiają się *Maison de plaisance* – niewielkie pałacyki lub pawilony, w których dziedziniec tworzy wewnętrzne patio, a niewielki ogród, jak w Chinach, przenika się z architekturą (ryc. 219).



Ryc. 209. Johann Georg Fünck. Wilhelmsthal, 1752



Ryc. 210. Friedrich Zacharias Saltzmann. Plan ogrodu Sanssouci, 1772



Ryc. 211. Johann Ferdinand Hetzendorf. Schönbrunn, Glorieta, 1775, fot. J. Rylke



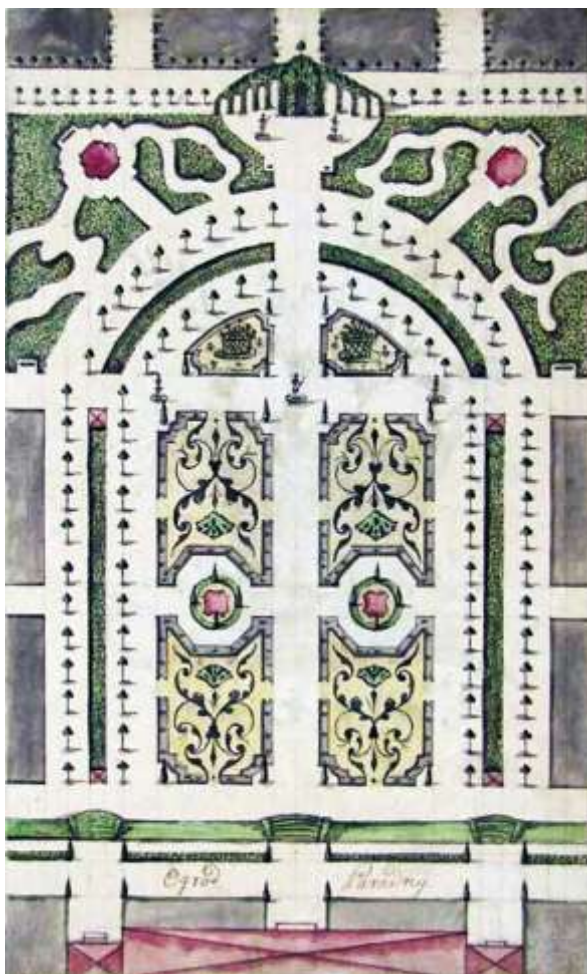
Ryc. 212. Domenico Antonio Vaccaro. klasztor św. Klary w Neapolu, 1742, fot. J. Rylke



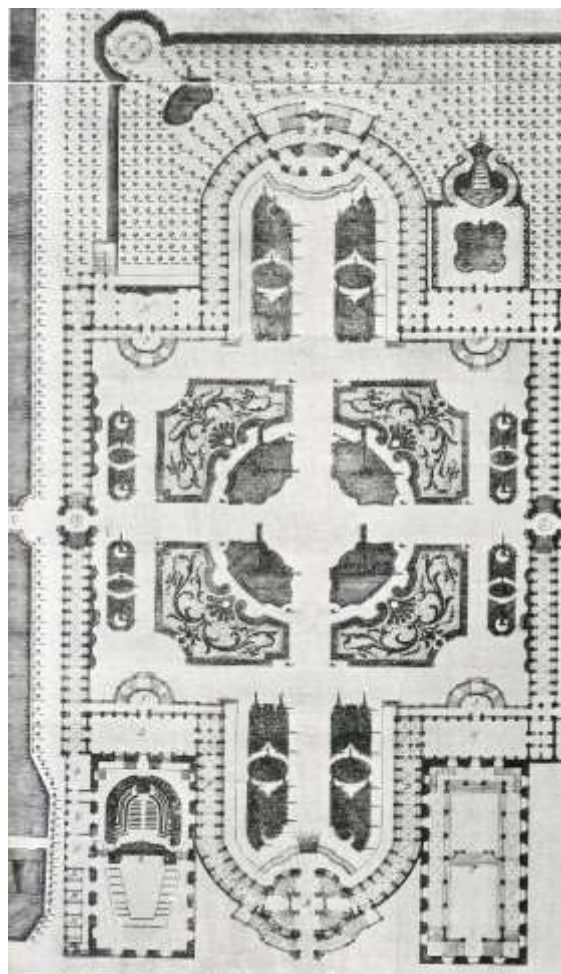
Ryc. 213. Widok na winnicę w Sanssouci, fot. J. Rylke



Ryc. 214. Altana w Sanssouci, fot. J. Rylke



Ryc. 215. Ogród Paradny, XVIIIw
[Malawski 2019, il. 6]



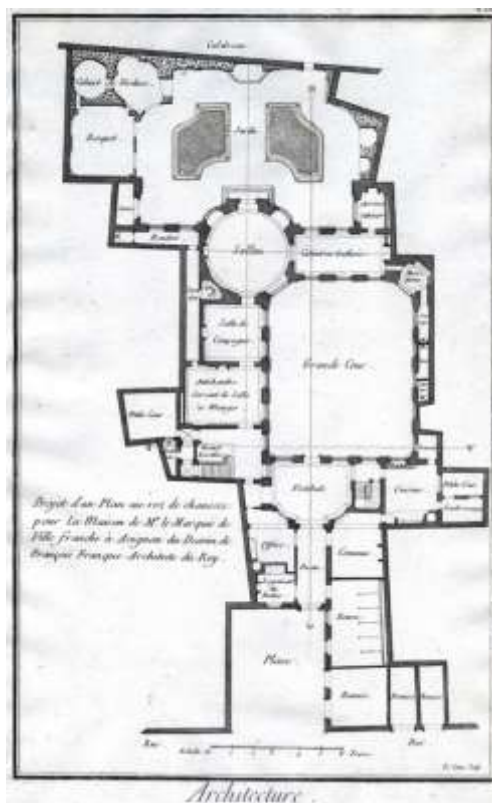
Ryc. 216. Matthäus Daniel Pöppelmann
Zwinger w Dreźnie [Gothein 2014, Abb.
501]



Ryc. 217. Miejsce wypoczynku w parku Sanssouci, fot. J. Rylke



Ryc. 218. Nicolas Lancret. Ziemia, 1730



Ryc. 219. François Franque. Hotel de Villefranche w Awinionie, 1762

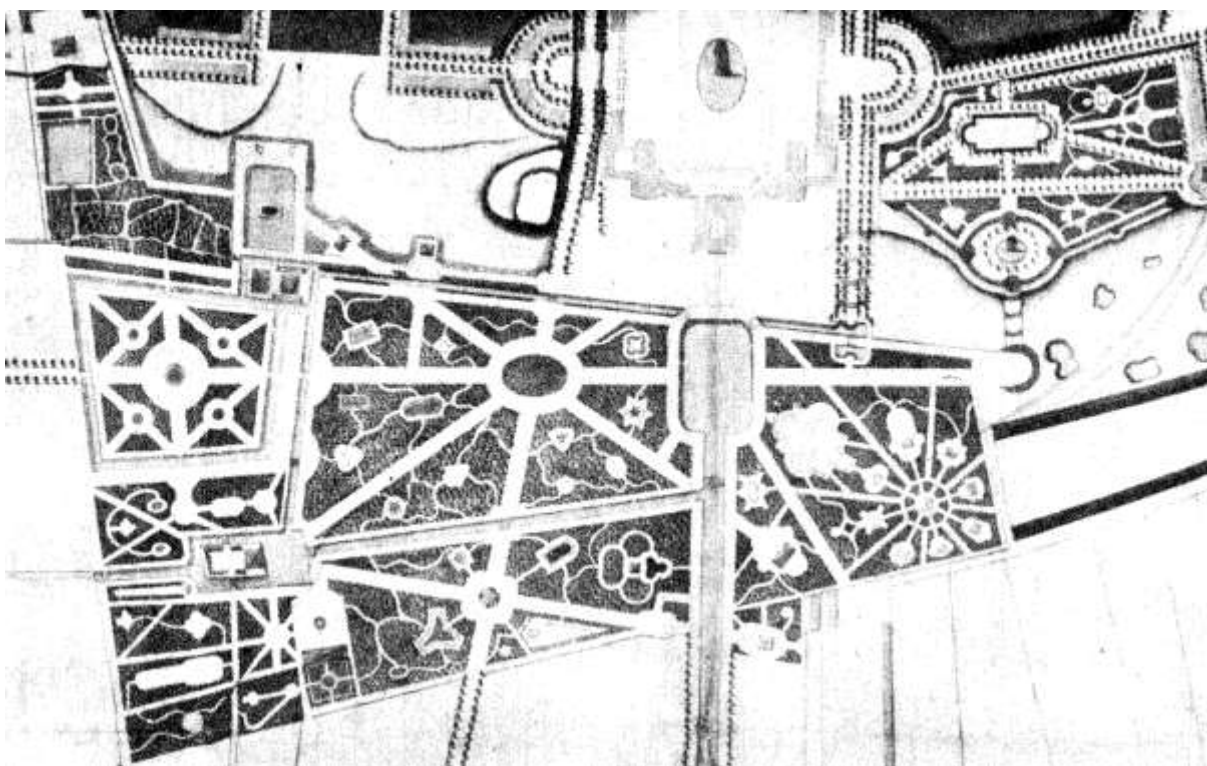
Po czasach Ludwika XV, który jest kojarzony ze stylem rokoko, nastąpiło panowanie Ludwika XVI, kojarzone z klasycyzmem. Ale nie tylko z nim. Żona Ludwika XVI, Maria Antonina, koło klasycznego wersalskiego Petit Trainon, zleciła swojemu architektowi Richardowi Mique budowę, wzorowanej na wcześniejszej o 10 lat Hameau de Chantilly, sielskiej wioski, nazwanej od niej Hameau de la Reine. Mamy więc, położone w bezpośrednim sąsiedztwie, dwa równoległe nurty stylowe. Jeden z nich, reprezentowany przez Petit Trianon Ludwika XV, jest uznawany za pierwszy ogród klasycystyczny – bardziej ze względu na architekturę pawilonu i proste aleje, bo rozplanowanie ogrodu jest charakterystyczne dla rokoka. Powstał w ten sposób typowy ogród przyjemności, zaplanowany dla kochanek króla, ale oparty na wzorach zaczerpniętych z antyku (ryc. 220). Nieco później wykonana, ale również zaplanowana dla przyjemności, wioska królowej posiadała odmienny od klasycyzmu wyraz wernakularny, czyli swojski, nawiązujący do wyglądu tradycyjnej wsi francuskiej (ryc. 221). To, co łączy oba nurty, to rozluźnienie dworskiej etykiety i nastawienie na swobodne spędzenie czasu. Najważniejsze jest tu przebywanie wśród swobodnie rosnących roślin lub w rozproszonych pawilonach/chatkach. Te dwa nurty upowszechniły się i przeniknęły także do Polski. Niestety podobne wioski Izabelli Czartoryskiej w Parchatce koło Puław i na warszawskich Powązkach nie zachowały się. Natomiast zachował się, pochodzący z tego samego okresu, warszawski park króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, czyli Łazienki. Park został zbudowany dla króla, który, po pierwszym rozbiórze Polski, zrezygnował z rzeczywistego panowania,

[illegible]

148



Ryc. 221. Richard Mique. Wioska królowej w Wersalu, 1783, fot. J. Rylke

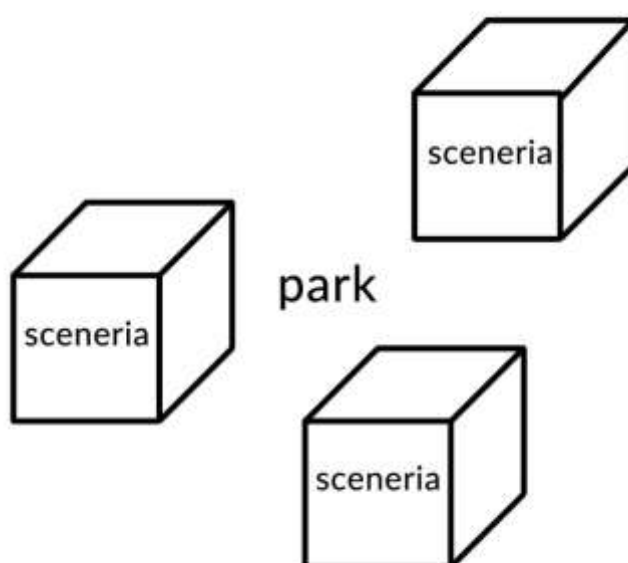


Ryc. 222. Park Łazienkowski z późniejszym parkiem Agrykola, 1770r. [Tatarkiewicz 1957, il. 116]

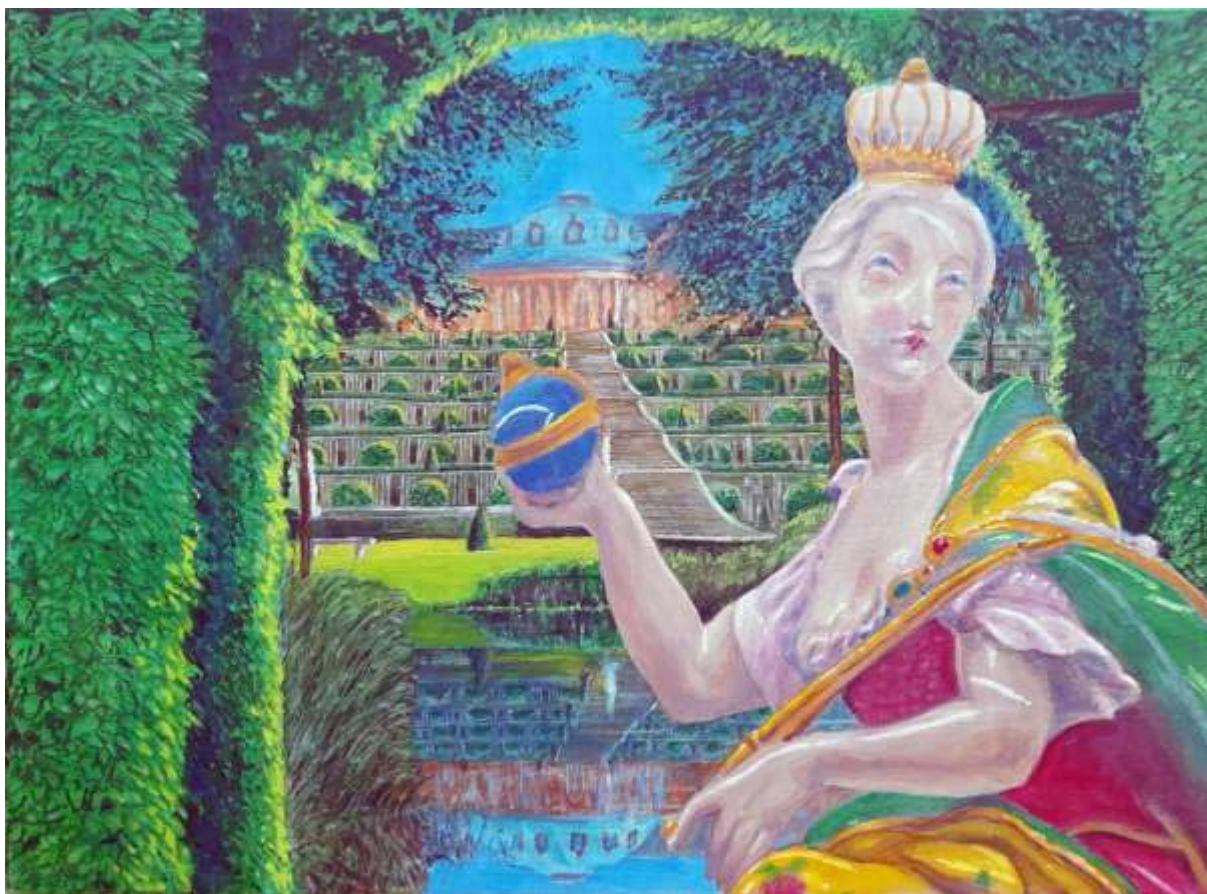


Ryc. 223. Zygmunt Vogel. Most Chiński w Ogrodzie Chińskim w Łazienkach, 1785

Generalnie, jeżeli mówilibyśmy o ideogramie ogrodu rokokowego, zarówno z jego klasycystyczną, jak wernakularną/swojską wersją, to widzimy w nim scenerie oparte na komponencie architektonicznym połączonym z otoczeniem parkowym (ryc. 224). Łączą te scenerie początkowo prowadzone wśród zieleni kręte ścieżki, a w następnym okresie proste aleje, które jednak nie odgrywają w kompozycji znaczącej roli. W wersji malarskiej (ryc. 225) łączę charakterystyczny dla rokoka park Sanssouci z porcelanową miśnieńską figurką.



Ryc. 224. Jan Rylke. Ideogram ogrodu rokokowego



Ryc. 225. Jan Rylke. Ogród rokokowy. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja złożona z odrębnych części formalnie połączonych przez przejścia. Komunikacja ma w tych ogrodach duże znaczenie. Całość jest łączona bogatą dekoracją, w której zapisano treść kompozycji. **Geneza formy.** Forma budowana pod kątem, zaczerpniętych z różnych źródeł, walorów estetycznych. Powiązanie parterów z architekturą jest dziedzictwem baroku, swobodnie komponowana zieleń pochodzi z ogrodów angielskich, dekoracja i organiczna ornamentyka z ogrodów chińskich. **Synteza.** Raczej kompilacja niż synteza i to dość płynna, ewoluująca. Obok spuścizny baroku, wątków zaczerpniętych z chińszczyzny i ogrodów angielskich, wypracowała własny typ dekoracji. Kompozycja rokokowych ogrodów była bardzo otwarta, wchłaniająca klasycyzm i wątki wernakularne. **Nastroj.** Atmosfera swobody i zabawy. **Synteza wizualna.** W obrazie pokazałem winnicę położoną na tarasach w parku Sanssouci. Postać kobieca, to porcelanowa figurka z miśnieńskiej porcelany Johanna Friedricha Eberleina z lat 1746-47

Nie zawsze ogrody rokokowe są wyróżniane w przeglądach sztuki ogrodowej, ale, moim zdaniem niestusnie są łączone z barokiem, podczas gdy ogrody angielskie są łączone bezpośrednio z romantyzmem. Oba typy ogrodów odróżniało od poprzedniej epoki odejście od hierarchicznej, zgeometryzowanej dyspozycji przestrzeni, oddającej sztywne podziały społeczne. Oba nurty za cel podstawowy przyjęły przyjemne, towarzyskie spędzanie czasu, co zaobserwowano w ogrodach chińskich. Angielski park krajobrazowy odwołał się do wzoru estetycznego, jakim był malowniczy krajobraz. Wiązało się to z większą ruchliwością klasy średniej w Anglii. Przyjęła ona nawet specjalny wzór osobowy dandy – czyli kulturalnego, ale pieszego wędrowca, swoim strojem aspirującego

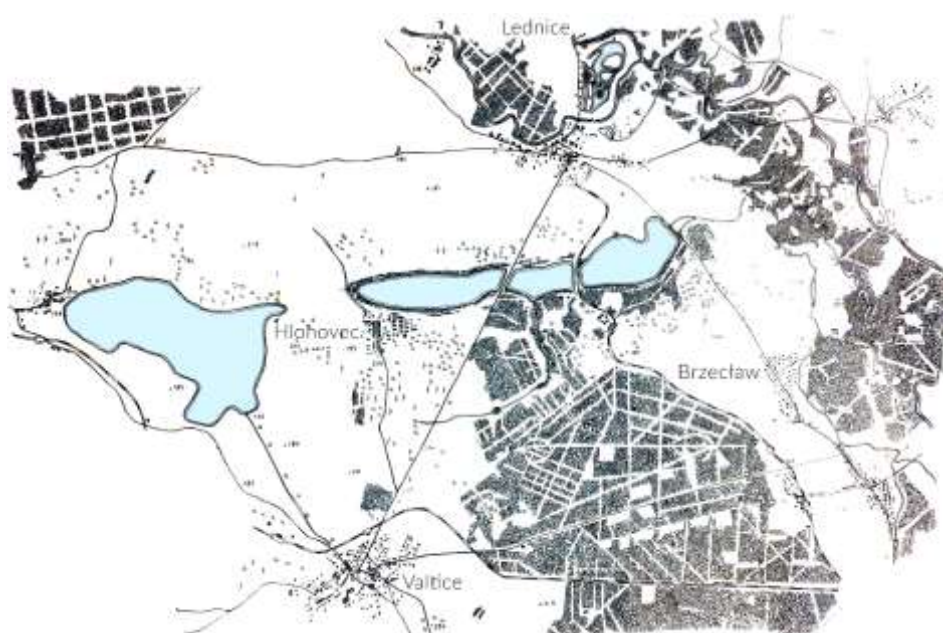
do wyższych sfer. Na kontynencie przebiegał proces odwrotny. Dominujące sfery wyższe próbowały zrzucić narzucony przez absolutyzm gorset feudalny, rozluźnić normy obyczajowe, a w sentymentalnych wioskach powrócić do prostoty rustykalnego życia. W obu wypadkach nastąpiła zmiana w traktowaniu norm społecznych i estetycznych. Oba nurty połączył pod koniec XVIII wieku klasycyzm w architekturze i swoboda w kształtowaniu układów roślinnych.

Rozdział 13. Park naturalistyczny

Przeważnie ten okres nazywany jest po prostu wiekiem dziewiętnastym, wiekiem rewolucji przemysłowej. W historii sztuki nie jest on specjalnie wyróżniany, mieści się ogólnie w romantyzmie. W sztuce ogrodowej jest to jednak okres specjalny, ponieważ w Europie nastąpiło pierwsze przejście demograficzne, czyli nagły wzrost ludności, przede wszystkim wzrost ludności miejskiej. Podczas, gdy wcześniej można było dość jednolicie traktować sztukę ogrodową jako strefę komfortu towarzyszącą siedzibom najwyższych klas społecznych, teraz nastąpił podział, bo powstały nowe formy rozszerzające pojęcie sztuki ogrodowej w kierunku architektury krajobrazu. Takim rozszerzeniem było zagospodarowanie pól towarzyszących wielkim posiadłościom ziemskim. W wyniku zmienionych decyzji planistycznych, podyktowanych wymogami gospodarowania, tereny wiejskie przestały być tylko rozłogami, ale nabrały nowego wyrazu estetycznego. Nową formą były też dzieła sztuki ogrodowej związane z rozwojem przemysłu. Ten proces przebiegał zarówno na terenach wiejskich, jak i w miastach. Na wsiach były to parki zakładane przy, czerpiących dochody z przemysłu rolno-spożywczego, posiadłościach wiejskich, w mieście, towarzyszące siedzibom właścicieli fabryk, parki fabrykanckie. Obie formy powstały w efekcie rozwoju średniej klasy społecznej. Największą jednak nowością było powstanie parków miejskich. Nie były to, jak wcześniej, parki dworskie, które udostępniono mieszkańcom, ale były to budowane od podstaw parki wspólnotowe, ze swoimi mniejszymi (zieleńce) i większymi (laski) wersjami.

W ciągu 50 lat, pomiędzy rokiem 1820 i 1870 ceny zbóż w Polsce wzrosły w Poznaniu ponad dwukrotnie, w Warszawie trzykrotnie, a we Lwowie ponad czterokrotnie [Łukasiewicz 2006, s. 187-189]. Właściciele ziemscy zaczęli myśleć o podniesieniu kultury rolnej, co wiązało się z rozszerzeniem parków również na sąsiadujące z nimi rozłogi. Przodowała tu Anglia, która jeszcze w XVIII wieku zaczęła prowadzić nowoczesną gospodarkę rolną. W Polsce, po pobycie w Anglii, nowoczesne rolnictwo krzewił Dezydery Chłapowski, który nawet wydał książkę *O rolnictwie* [Chłapowski 1843]. Postulował on przejście z trójpólówki do płodozmianu, a przede wszystkim proponował zadrzewienia śródpolne. Swoje koncepcje stosował w gospodarstwie, które prowadził w Turwi i które zmieniły krajobraz rolniczy w sposób zauważalny do dzisiaj [Raszeja 2010]. Trochę inaczej podszedł do zagospodarowania ogromnego, liczącego ponad sześć tysięcy hektarów, majątku leżącego na południe od Warszawy, Stanisław Kostka Potocki. Połowę należącego do niego obszaru zajmowały lasy, a pozostały teren obejmował górny i dolny taras Wisły. Centrum klucza stanowiła rezydencja

wilanowska, położona na krawędzi dolnego tarasu Wisły. Potocki związał swoje dobra poprzez budowę rezydencji i parków na krawędzi górnego tarasu Wisły. Były to: Gucin Gaj, Rozkosz i Natolin oraz Morysin poniżej dolnego tarasu w bezpośrednim sąsiedztwie Wilanowa. W ten sposób stworzył rozległe dobra o zróżnicowanych glebach powiązane w jeden obszerny park krajobrazowy. Trudniejsze zadanie do rozwiązania mieli Lichtensteinowie w swoich dobrach na południu Moraw. Byłem kiedyś na stażu w ich siedzibie, w Lednicach i oglądałem w pobliżu granicę lasów. Wygląda to bardzo ponuro, bo tę granicę określają suche, zjedzone przez patogeny drzewa. Dlatego trzeba było zagospodarować krajobraz nie tylko w wybranych punktach, jak to zrobił Stanisław Kostka Potocki, ale całościowo i w trudniejszych warunkach, niż miał w Turwi Dezydery Chłapowski. Prace pod kierunkiem Bernharda Petriego rozpoczęto na początku XIX wieku. Wykopano stawy, zmieniono nawet bieg rzeki Thaya i wprowadzono pasy ochronnych zadrzewień. Powstał efektowny krajobraz, nie tylko poprzez kompozycje roślinne i układy wodne, ale także przez powiązane z nimi budowle, które stanowiły punkty orientacyjne w krajobrazie (ryc. 226, 227). Widzimy na tych przykładach trzy podejścia do komponowania krajobrazu, w tym wypadku krajobrazu rolniczego. Podejścia wzorowanego na Anglii i stanowiącego rozwinięcie koncepcji angielskich parków krajobrazowych. W wypadku Turwi Dezydery Chłapowski stworzył strukturę pasów leśnych w regularnym układzie pokrywającą tereny upraw (ryc. 228). W wypadku Wilanowa ta struktura opierała się na wybranych punktach krajobrazu, które poprzez łączność widokową organizowała przestrzeń dóbr wilanowskich (ryc. 229). W Lednicach do struktury zadrzewień śródpolnych i parków w wybranych punktach krajobrazu dodano budowle wzbogacające krajobraz, takie jak świątynia Apolla, świątynia trzech gracji, kaplica św. Huberta, świątynia Diany. Stworzono w tym wypadku, na granicy stepowienia ziemi, unikalny i bogaty krajobraz kulturowy.



Ryc. 226. Krajobraz rolniczy rejonu Lednic, rys. J. Rylke



Ryc. 227. Widok na minaret w lednickim parku, fot. J. Rylke



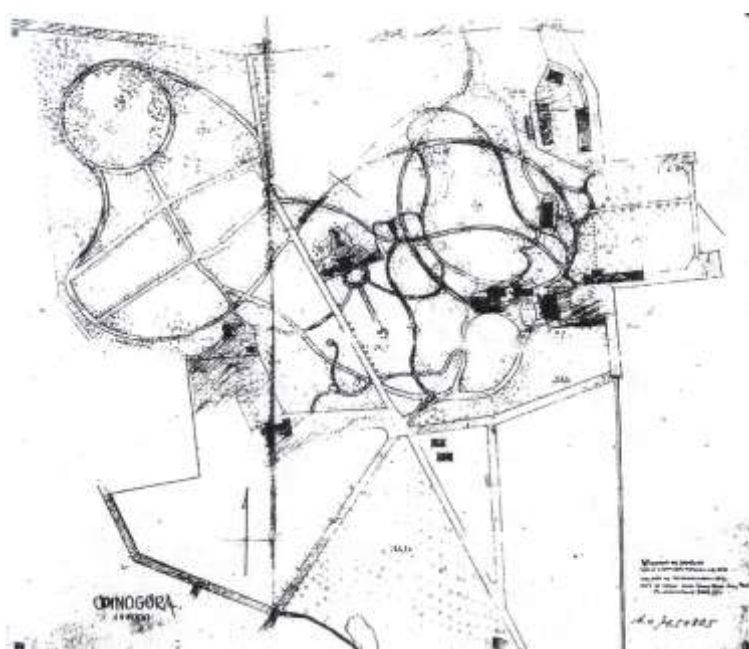
Ryc. 228. Próba rekonstrukcji zadrzewień śródpolnych w Turwi [Cofta 1986]



Ryc. 229. Dobra wilanowskie w 1829 roku [Jankiewicz 1999, s. 68]

W ślad za rozwojem rolnictwa szybko zaczął rozwijać się, zlokalizowany na wsi, przemysł rolno spożywczy. Wymagał on spiętrzania wody dla turbin wodnych i produkcji drewna na opał. Skutkowało to, podobnie jak w Anglii, rozwojem parków towarzyszących zabudowaniom dworskim i folwarcznym. Znacznie mniejsza powierzchnia takich parków przy folwarkach i jeszcze mniejsza powierzchnia parków fabrykanckich w miastach spowodowała, że falista linia, która prowadziła pomiędzy atrakcyjnymi sceneriami w romantycznych parkach typu angielskiego, stała się trudna do utrzymania. Zmieniono ją na linię okrężną, która otaczając taką scenerię, pozwalała ją obejrzeć z różnych stron.

W parkach nieco większych i w miejskich parkach publicznych takich kręgów wokół scenerii wykonywano więcej. W II połowie XX wieku kręte linie dróg stały się stopniowo podstawą do rozplanowania parku. Najpierw projektowano układ tak prowadzonych ścieżek, a dopiero do nich dopasowywano parkowe scenerie. Można to zobaczyć na sporządzonym przez Waleriana Kronenberga, pod koniec XIX wieku, projekcie parku w Opinogórze (ryc. 230). Nieco inaczej kształtowano zielen parkową. Skrzyżowania dróg parkowych osłanianio krzewami, żeby nie łączyć scenerii, natomiast starano się utrzymać głębokie widoki poprzez system okien widokowych. Tutaj widzimy zasadę prowadzenia widoków na przykładzie projektu teoretycznego (ryc. 231), zawartego w *Ogrodach północnych*, książce Józefa Strumiłły, wydawanej wielokrotnie od 1820 roku do końca XIX wieku.



Ryc. 230. Walerian Kronenberg. Projekt parku w Opinogórze, 1995



Ryc. 231. Józef Strumiłło [1883]. Teoretyczny projekt ogrodu

Projektując parki wiejskie w Polsce oparto się na modelu dworu i parku w Międzyrzeczu Koreckim na Wołyniu zaprojektowanym jeszcze w 1789 roku przez Szymona Bogumiła Zuga (ryc. 232). Schematyczne rozplanowanie takiego wiejskiego ogrodu stworzył i upowszechnił znacznie później, bo w drugiej połowie XIX wieku, ogrodnik planista, Walerian Kronenberg. Park taki posiadał dość sztywną strukturę i znajdowały się w nim stałe elementy składowe. Park był w całości otoczony murem lub ogrodzony, a ogrodzenie było od wewnątrz wzmocnione pasmem izolującej zieleni. Główna oś parku sięgała na rozłogi i poza obrębem parku była podkreślona uformowanymi w aleje drzewami. Przed pałacem znajdował się owalny podjazd, za pałacem otoczona szpalerami drzew łąka. Swoim regularnym rozplanowaniem nawiązywała ona do ogrodowej elewacji neorenesansowego pałacu. Po obu stronach łąki umieszczono ogród angielski powiązany z układem wodnym. Całość była spięta

pętlą ścieżek (ryc. 233). Obok parków wiejskich powstają też w miastach ogrody fabrykanckie. Są nawet bogatsze, chociaż mniejsze od parków wiejskich. Obowiązkowa jest w nich altana do przyjęć na świeżym powietrzu i często ogród zimowy. W łódzkim pałacu Karola Poznańskiego taka oranżeria była nawet umieszczona na pierwszym piętrze budynku (ryc. 234).



Ryc. 232. Napoleon Orda. Dwór zaprojektowany w 1789 roku przez Szymona Bogumiła Zuga w Międzyrzeczu Koreckim na Wołyniu, 1875



Ryc. 233. Walerian Kronenberg, Park w Guzowie, 1895



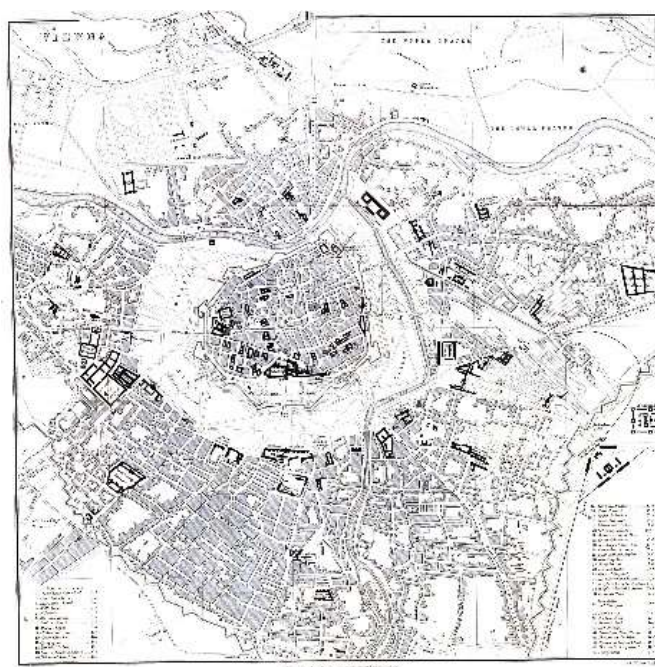
Ryc. 234. Adolf Zeligson. Pałac Karola Poznańskiego w Łodzi, 1904, fot. J. Rylke

Pod wpływem parków krajobrazowych i wiejskich parków folwarcznych zwrócono uwagę na urodę krajobrazu rolniczego i starano się wykorzystać ten krajobrazowy model estetyczny do upowszechnienia wśród mieszkańców miast. Konsekwencją takiego podejścia było wyjście artystów w plener, które rozpoczęło się w Anglii i poprzez Francję i Niemcy dotarło do Polski. Malarstwo pejzażowe stało się ważnym nurtem w rozwoju sztuki realistycznej i naturalistycznej, także w odniesieniu do estetycznych wzorów kształtowania miejskich systemów i form zieleni. Oprócz rozwoju rolnictwa w XIX wieku nastąpiła szybka rozbudowa miast, co wiązało się z problemem adaptacji do życia miejskiego licznych przybyszy z różnych, często odległych, miejsc. W każdym mieście musiała się znaleźć przestrzeń publiczna, w której niedawni przybysze do miasta mogli nawiązywać nieformalne, niezobowiązujące kontakty. Jeszcze dzisiaj istnieją takie miejsca w niektórych kurortach, gdzie nowo przyjezdni mogą zawierać znajomości. Takie miejsca, jak Krupówki w Zakopanem i Monte Casino w Sopotcie stanowią rejony, w których wczasowi przybysze mogą się obejrzeć i określić swoje miejsce w labilnej, wypoczynkowej społeczności. W XIX wieku takimi miejscami były tereny parkowe, gdzie siedzenie na ławkach i spacerowanie stanowiły zachowania naturalne i sprzyjające nawiązywaniu kontaktów. W Krakowie taką rolę spełniały Planty, park założony na terenie otaczającym Stare Miasto, który pozostał po wyburzeniu miejskich murów obronnych (ryc. 235, 236). Większą realizacją, chociaż wykonaną pół wieku później, był wiedeński Ring, który podobnie jak krakowskie Planty obrastał pomnikami i gmachami

publicznymi, stając się miejscem ruchliwym i popularnym. Przyczyny budowy wiedeńskiego Ringu były bardziej skomplikowane niż krakowskich Plant. Po Wiośnie Ludów w 1848 roku, kiedy w większości europejskich stolic toczyły się walki mieszkańców z władzą, postanowiono przebudować miasta na bezpieczniejsze, lepiej służące mieszkańcom i łatwiejsze do kontrolowania przez władze miejskie. W 1852 roku cesarz podpisał projekt o nazwie Nowy Wiedeń obejmujący tereny w wolnej od zabudowy strefie otaczającej mury miejskie. Wiedeński Ring był w mniejszym stopniu parkiem, bardziej bulwarem z reprezentacyjnymi budowlami (ryc. 237, 238). Wprowadzono tutaj nowy model finansowania budowli publicznych z pieniędzy pozyskiwanych ze sprzedaży działek budowlanych [Tołłoczko 2012]. Wykorzystano informację, że chociaż tereny zajęte przez ogrody nie przynoszą dochodów, to ceny nieruchomości położone w ich sąsiedztwie bardzo zyskują na wartości. W Anglii wykorzystano tę cechę do budowy w sąsiedztwie parku drogiej apartamentów dla klasy średniej. W ten sposób londyński deweloper James Burton sfinansował projekt Johna Nasha przebudowy Regents Parku. Wraz z jego przebudową wzniesiono wokół parku amfiladę reprezentacyjnej zabudowy mieszkalnej (ryc. 239). W zabudowie Londynu mniejsze parki o nazwie skwery podnosiły komfort zamieszkiwania towarzyszącej im nieco tańszej zabudowy apartamentowej. Skwery angielskie były zamkniętymi enklawami zieleni, do których klucze mieli mieszkańcy okolicznych domów. Ten proces wystąpił też na kontynencie europejskim. Już kilka lat później, w 1816 roku przebudowano na krajobrazowy miejski park warszawski Ogród Saski. Ta przebudowa również miała służyć podniesieniu cen parcel położonych w sąsiedztwie parku. Takie działania będą kontynuowane także później, aż do dzisiaj. Pod koniec XX wieku zbudowano na przykład w Paryżu osiedle i park na terenie dawnych zakładów samochodowych Citroena.



Ryc. 235. Feliks Radwański. Planty krakowskie, 1820



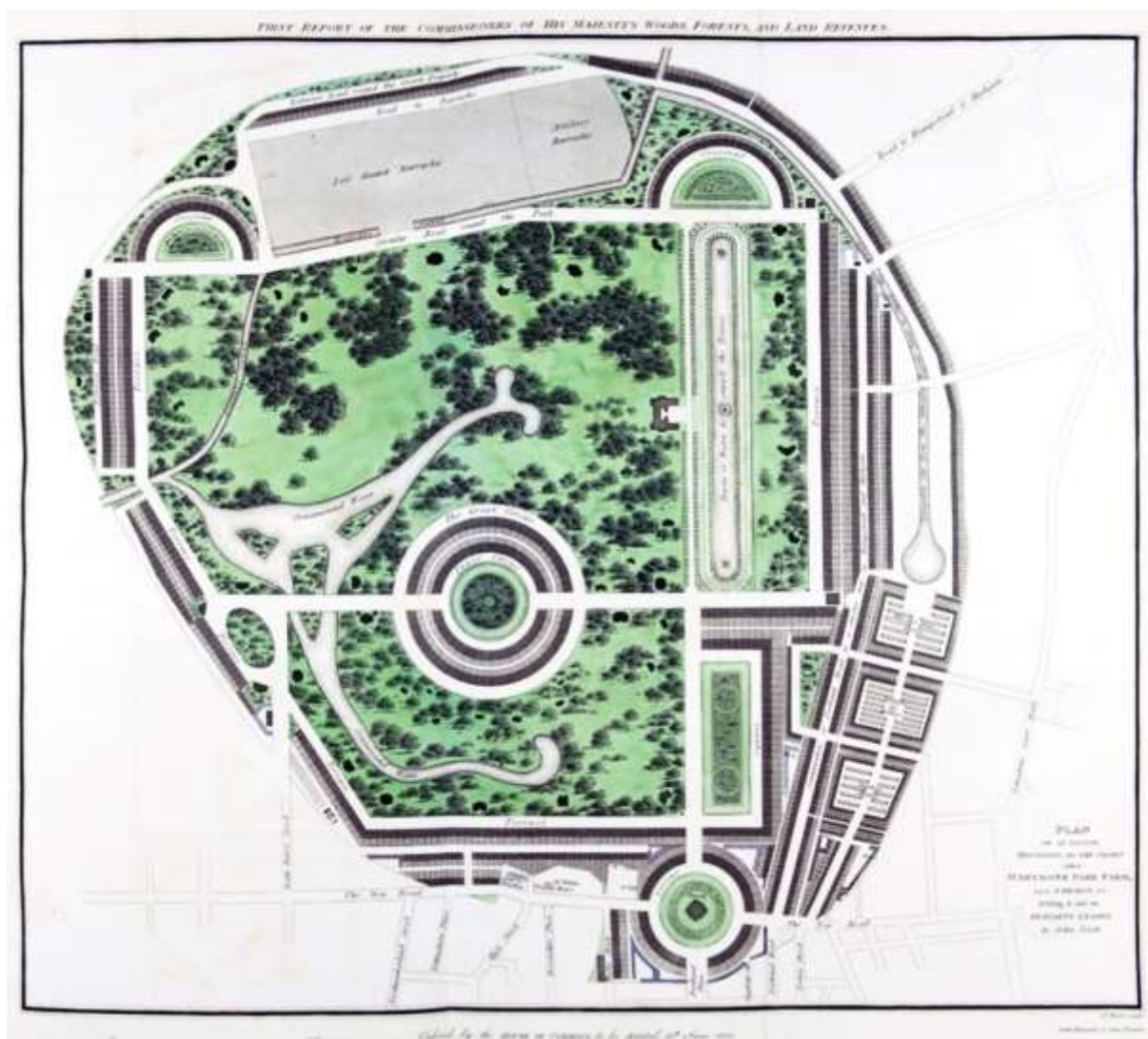
Ryc. 236. Wiedeński Ring, 1865



Ryc. 237. Krakowskie planty w połowie ubiegłego wieku



Ryc. 238. Ringstrasse, Wiedeń. Stan z 1890 roku [Tołłoczko 2012, ryc. 3]



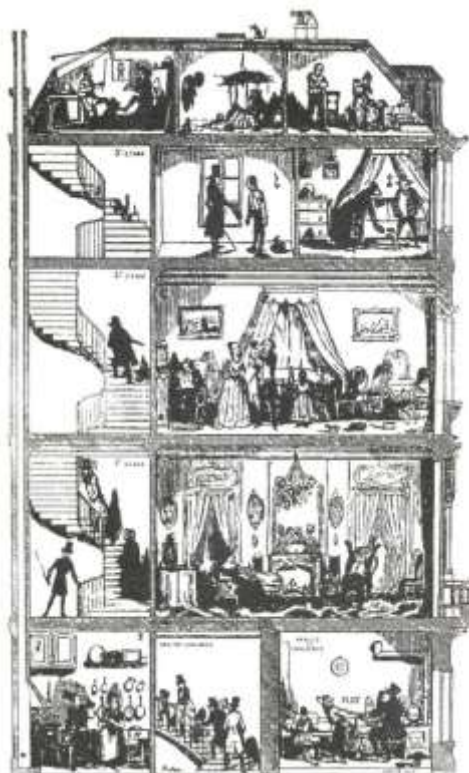
Ryc. 239. John Nash. Regents Park, 1812

Wspomniana Wiosna Ludów zmieniła politykę miejską z zabudowy chaotycznej na planową, w której dużą rolę odgrywały systemy zieleni miejskiej. W ramach tych systemów miasta zaczęły tworzyć dla swoich mieszkańców parki publiczne. Najkonsekwentniej zrealizowano to w Paryżu. W centrum Paryża Adolphe Alphand, zaprojektował główną promenadę nazwaną Polami Elizejskimi, gdzie mieszkańcy mogli się spotykać na gruncie neutralnym (ryc. 240). Żeby zapobiec buntom w ubogich dzielnicach wymieszano wszystkie warstwy miejskiej społeczności w kamienicach nowego typu. Na niższych piętrach takich kamienic mieszkali bogaci mieszkańcy, ubożsi na wyższych piętrach i w oficynach (ryc. 241). W bezpośrednim sąsiedztwie kamienic tworzone niewielkie zielonki, a w zasięgu codziennego spaceru parki dzielnicowe. Do wypoczynku niedzielnego służyły, położone poza granicami miasta laski. Na zachodzie był to, przeznaczony dla bogatszych mieszkańców, Lasek Buloński, na wschodzie, dla uboższych, lasek Vincennes. Celem tak ukształtowanego systemu zieleni miejskiej było stworzenie dla Paryżan, których nie było stać na wyjazd poza miasto, alternatywnych form wypoczynku w otoczeniu naturalnej zieleni. Zadaniem stojącym przed projektantami wszystkich wymienionych form zieleni było

przeniesienie atrakcyjnych form krajobrazowych w ograniczoną przestrzeń zwartej miejskiej zabudowy, udostępnienie ich do oglądu i wykorzystanie do wypoczynku i regeneracji sił.



Ryc. 240. Crafty. Pola Elizejskie w Paryżu, 1870



Ryc. 241. Paryż. Przekrój kamienicy, 1845 [Benevolo 1995, il. 67]

Podstawową zasadą komponowania występujących w ogrodzie form, były scenerie ogrodowe, zaaranżowane w atrakcyjny sposób. Wokół ukształtowanych krajobrazowych scenerii wytyczano obwodzące je ścieżki, których średnica obwodu zależała od rozmiaru projektowanej scenerii. W większych parkach takich obwodnic tworzących kilka, w mniejszych zieleńcach ograniczano się do jednej. Przykładem tak zrealizowanego paryskiego parku jest, istniejący do dzisiaj park Buttes Chaumont (łyse wzgórze), który został założony na terenie dawnego kamieniołomu. Posiada on kilka obwodnic. Główną atrakcją jego centralnej obwodnicy jest jezioro ze skalistą wyspą. Na szczycie tej wyspy znajduje się widokowa glorieta (ryc. 242 - 244). Z naturalnych form krajobrazowych, obok roślin wykorzystano skały, z których formowano nawet takie konstrukcje inżynierskie, jak pylony mostu (ryc. 245). Naturalizm takiego parku objawiał się nie tylko poprzez scenerie krajobrazowe, ale również poprzez kształtowanie technicznego wyposażenia parku - poręczy i nawierzchni w kształty naśladujące gałęzie i tarcice (ryc. 246). Pięć lat później ten sam architekt krajobrazu Adolphe Alphand zaprojektował, w podobny sposób, niedaleki skwer Batignolles. Podczas, gdy park liczył niemal 30 hektarów, skwer tylko półtora, stąd tylko jedna w nim jest obwodnica i scenierię zaaranżowano w innej, mniejszej skali (ryc. 247). Ten skwer, mimo zewnętrznych podobieństw formalnych, pełnił inną

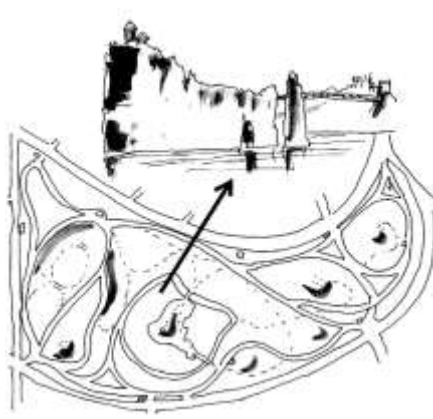
rolę niż park. Miał charakter lokalny. Obwodnica pełniła w nim rolę *ambulatio* (obejścia), obok niej widzimy *sectio*, czyli przejście, a główni użytkownicy skweru, to grający w boule mieszkańcy okolicznych domów (ryc. 248). W obu wypadkach najważniejszym elementem kompozycji była otaczająca wybraną część parku lub skweru ścieżka. Z niej można było oglądać naturalistyczną scenę przedstawiającą element krajobrazu naturalnego. Pokazuję to na ideogramie (ryc. 249). Dobrym przykładem miejskiego parku położonego poza Europą jest Central Park. Zajmuje on centrum amerykańskiego Manhattanu, dzielnicy rozplanowanej konsekwentnie w układzie ortogonalnym. Ten park, o powierzchni 341 hektarów, na terenie najdroższych na świecie działek budowlanych, posiada, mimo prostokątnego kształtu, naturalistyczny, krajobrazowy charakter, oferując scenie nawiązujące do pierwotnego, wiejskiego życia (ryc. 250).



Ryc. 242. Adolphe Alphand. Park Buttes Chaumont w Paryżu, 1867



Ryc. 243. Park Buttes Chaumont



Ryc. 244. Park Buttes Chaumont, schemat



245. Park Buttes-Chaumont, fot. J. Rylke



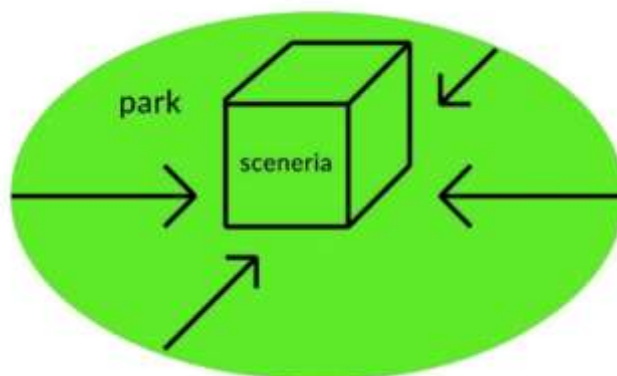
246. Park Buttes-Chaumont, fot. J. Rylke



Ryc. 247. Adolphe Alphand. Skwer Battignoles, 1862
[Gothein 1914, Abb. 622]



Ryc. 248. Skwer Battignoles. Gra w
boule, fot. J. Rylke



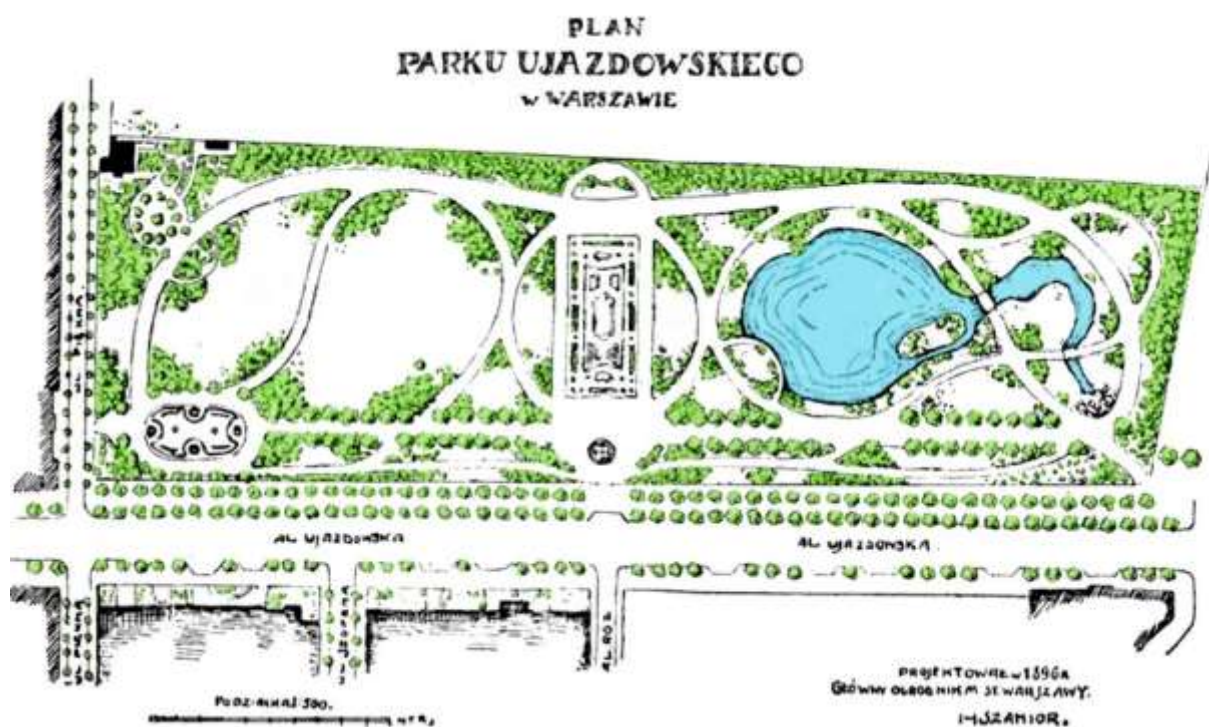
Ryc. 249. Jan Rylke. Ideogram ogrodu naturalistycznego



Ryc. 250. Frederick Law Olmsted. Central Park w Nowym Jorku, 1857

Podobnie, jak inne miasta, także Warszawa kopiowała wzory paryskiego systemu zieleni. Miejscami niedzielnego wypoczynku były dla bogatszych mieszkańców Bielany, a dla uboższych Saską Kępą. Były jednak różnice. Podział Warszawy na lepsze i gorsze dzielnice, oraz na władzę zaborczą i lokalne elity powodował, że nie było jednej promenady – miejsca spotkań, ale osobne, w poszczególnych parkach. Najważniejsza była w Ogrodzie Saskim, ale występowały także w nowo tworzonych ogrodach. W Parku Ujazdowskim utrzymano wcześniejszą aleję kasztanowców, w Parku Skaryszewskim główna aleja miała być skrótem do Dworca Wschodniego, nie została jednak doprowadzona do końca. W warszawskich parkach widać też pewne modyfikacje, których nie było jeszcze we wcześniejszych parkach paryskich. W Parku Ujazdowskim występuje wyraźny podział funkcjonalny, obejmujący całą przestrzeń parku na odrębne części o innej funkcji wiodącej. Obok alei – promenady w części przylegającej do Alei Ujazdowskich, gdzie prowadziła trasa do konnych przejażdżek, część centralna była kwiatową rabatą, część północna służyła jako miejsce zabaw dla dzieci, tylko część południowa miała charakter parku naturalistycznego (ryc. 251). Park Ujazdowski leżał w cieniu ogromnej cerkwi i dzielnicy rosyjskich koszar, symboli zniewolenia (ryc. 252), Franciszek Szanior, projektant tego parku, w sposób symboliczny odtworzył tu scalony ponad zaborami polski krajobraz. Od tryskających źródeł Wisły w zaborze austriackim,

meandrującego przebiegu rzeki w zaborze rosyjskim do jezior i morza w zaborze pruskim (ryc. 253). W Parku Skaryszewskim oprócz obwodnic okalających poszczególne scenerie, występuje wyraźny powrót do przejścia i obejścia, widocznego w skwerze Battignolles. Widzimy to w skali całego parku; widzimy też powrót do symetrii, wskazującej na nową już epokę (ryc. 254).



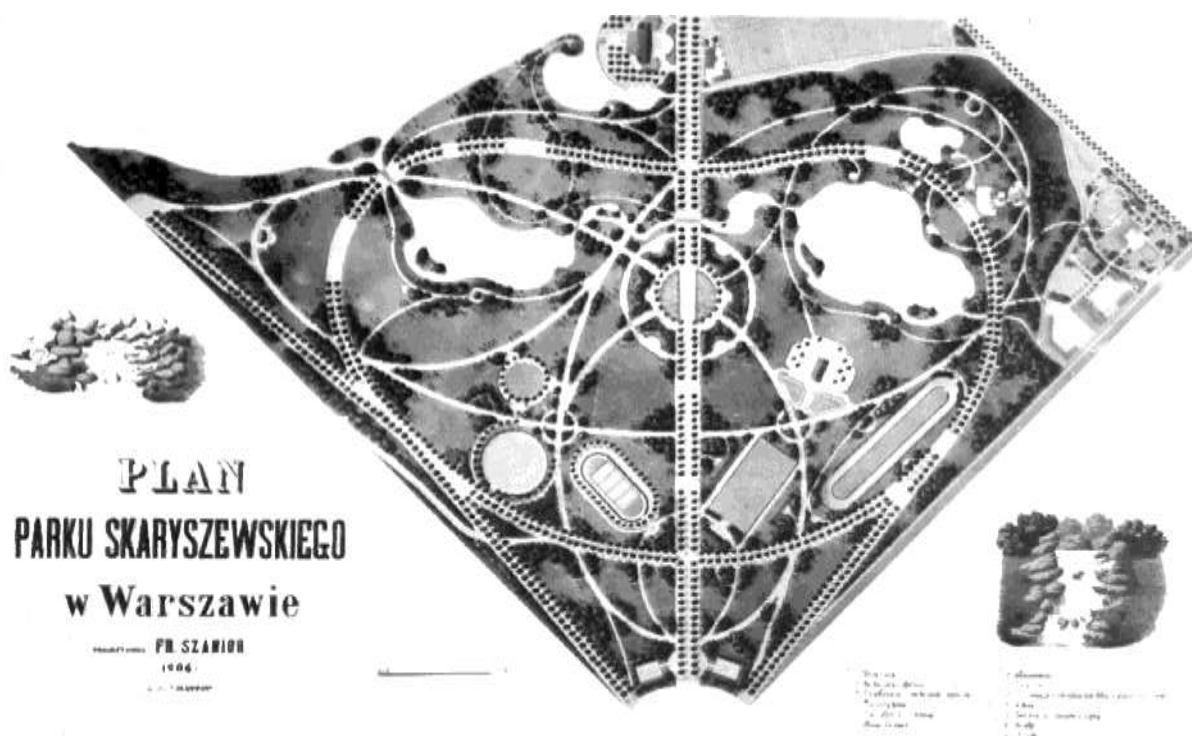
Ryc. 251. Franciszek Szanior. Park Ujazdowski w Warszawie, 1893-96, [Kobendza 1934, ryc. 1]



Ryc. 252. Park Ujazdowski. Pocztówka z lat 1916-1918



Ryc. 253. Park Ujazdowski, fot. J. Rylke



Ryc. 254. Franciszek Szanior. Park Skaryszewski w Warszawie, 1906

Współcześnie, w miarę rozwoju komunikacji, mieszkańcy miast nie są już skazani tylko na taką alternatywę krajobrazu naturalnego, jaką był miejski park. Nawiązano ponownie łączność z wcześniej utraconym krajobrazem naturalnym. Miejscowości takim krajobrazem dysponujące: nadmorskie, górskie, pojezierza stają się celem wyjazdów turystycznych. Stają się cennym produktem przemysłu turystycznego, który zaczyna się chronić poprzez różne formy ochrony przyrody i krajobrazu. Naturalistyczny park miejski, podobnie jak eklektyczne budowle, stał się dzisiaj cennym miejskim zabytkiem sztuki ogrodowej. Na obrazie pokazałem fragment naturalistycznego skweru miejskiego, a towarzyszy mu wizerunek mieszczanina z pomnika we francuskim Calais (ryc. 255).

W pierwszej połowie XIX wieku następuje rozwój miast i wzrost ceny zboża, co skłania wielkich właścicieli ziemskich do wyjścia z parków na rozłogi i wykorzystanie doświadczeń z kształtowania parków krajobrazowych do podniesienia plonów poprzez środowiskowe kształtowanie krajobrazu rolniczego. Połowa XIX wieku, to pierwszy okres, w którym parki dworskie nie odgrywają już wiodącej roli. Nawet klasa średnia nie zakłada obszernych ogrodów przy swoich rezydencjach. Zmniejszenie powierzchni ogrodów prowadzi do skręcania w nich ścieżek w okręgi otaczające zaaranżowane scenerie parkowe. Okręgi, z których prowadzone są widoki stają się powszechne, zarówno w parkach wiejskich, jak i miejskich. Bardzo dużą rolę odgrywają odległe widoki prowadzone niezależnie od scenerii. Znacznie mniejsze niż poprzednio znaczenie mają artefakty rzeźbiarskie i architektoniczne. W parkach podstawową rolę odgrywają elementy przyrody: drzewa, krzewy, woda, trawniki, także kamienie. W miejscach reprezentacyjnych powracają dywany kwiatowe i układy regularne. Dominującą rolę odgrywają parki publiczne, stając się podstawowym

miejscem kontaktów społecznych. Podczas, gdy wcześniej projektantami byli oświeceni, korzystający z pomocy fachowców arystokratyczni dyletanci, teraz najważniejszą rolę odgrywają ogrodnicy planiści, komponujący scenerie z elementów przyrody i stosując schematy kompozycyjne pozwalające na ich optymalną percepcję. Taki schemat, a właściwie ideogram pokazuje rycina 249.



Ryc. 255. Jan Rylke. Park naturalistyczny. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja naturalistyczna, podobnie jak ówczesna architektura uważała, że powinna zostać ułożona z repertuaru istniejących i sprawdzonych elementów. W wypadku architektury, był to eklektyczny zestaw form zaczerpnięty z przeszłości, w wypadku parków i ogrodów, zestaw atrakcyjnych form krajobrazu naturalnego. Tworzone w ten sposób scenerie łączyła zapętlona w okręgi trasa przejścia przez park. Okręgi były zszywane w spójną kompozycję poprzez widoki przebiegające przez kilka sąsiadujących okręgów. **Geneza formy.** Ogród naturalistyczny był kontynuacją angielskiego parku krajobrazowego zawiniętego na mniejszej powierzchni ograniczonych gruntów miejskich. Mieszkańcy miast, pozbawieni kontaktu z naturą, zwrócili uwagę na walory estetyczne krajobrazów naturalnych i starali się przenieść je ze środowiska przyrodniczego na tereny zurbanizowane. **Synteza.** Połączenie angielskiego ogrodu krajobrazowego i krajobrazu naturalnego zwróciło uwagę na wartość estetyczną elementów przyrodniczych: drzew, krzewów, wody, kamieni i kwiatów, wcześniej wykorzystywanych jako tło, a nie podstawowy komponent ogrodu. **Nastrój.** Atmosfera oderwania od wyznaczników życia miejskiego. **Synteza wizualna.** W obrazie scenerię parku zaczerpniętą z skweru *Batignolles* zbudowanego w 1862 roku. Na pierwszym planie występuje jedna z postaci pomnika mieszkańców z Calais, wykonanego przez Augusta Rodina w 1890 roku

Rozdział 14. Ogród japoński

W okresie, kiedy Europa była zafascynowana Chinami, co miało wpływ na powstanie angielskich parków krajobrazowych, Japonia pozostawała w izolacji, która zakończyła się dopiero w połowie XIX wieku. Pod koniec XIX wieku Japonia pokonała w toczonych wojnach Chinę, następnie zwyciężyła Rosję i zaanektowała Koreę. Te sukcesy wojskowe i polityczne zwróciły na nią uwagę Europy. Zwróciły uwagę także na osiągnięcia japońskiej kultury, w tym sztuki ogrodowej. Splotło się to z próbą zamknięcia okresu panowania w sztuce eklektyzmu i naturalizmu i dążeniem do poszukiwania nowej stylistyki. W tym procesie sztuka Japonii, także sztuka ogrodowa, odegrały istotną rolę. Dlatego omówienie sztuki kształtowania japońskich ogrodów umieściłem w tym miejscu, po opisie ogrodów naturalistycznych. Zarówno Japonia, jak Korea pozostawały pod silnym wpływem Chin, ale wykazywały też różnice. Japonia jest położona na wyspach. Ma ograniczony dostęp do ziemi uprawnej – jeszcze dzisiaj 60% jej powierzchni pokrywają lasy i dlatego nie tworzyła tak obszernych ogrodów, jakie znamy z Chin. Jak mówił w XIII wieku Arimune: *Na co komu taki ogromny ogród? To aż nieprzyzwoite! Ten, kto pretenduje do poznania Drogi, winien się starać, aby rosły u niego pożyteczne rośliny. W zupełności by wystarczyło, abyś wydzielił w ogrodzie jedną wąską ścieżkę, a resztę przeznaczył na uprawę* [Kenkō 2008, s. 43]. W XI wieku, w Kioto, wielkość działki, jaką mógł posiadać arystokrata, wynosiła 120 m² [Hobhouse 2005, s. 356]. Naturalnie samuraje aspirujący do władania większymi obszarami dążyli do zakładania parków przy swoich rezydencjach, ale nie przekraczały one wielkością kilkunastu hektarów. To powodowało, że charakterystyczna dla Europejczyków aktywność poznawcza, która przejawiała się spacerowaniem w ogrodzie, jest w Japonii zastępowana aktywnością kontemplatywną, określaną w Japonii jako *Nō*, czyli podejściem opartym na procesie skojarzeń, wyobrażeń i idei [Izutsu 2008]. W wyniku takiego podejścia, obiekt przyrodniczy czy wytworzony artefakt, nie są odbierane jako forma jednostkowa, ale jako reprezentant całej, powiązanej z nim rodziny form, z czym się wiąże dalszy ciąg skojarzeń [Sasaki 2008]. W rezultacie łączy się takie rozszerzone doświadczenie w formę *Fuzei*, czyli uczucia określającego klimat odbieranej sceny krajobrazowej [Slawson 2008]. Upraszczając, w wyniku takiego podejścia, formy ogrodu japońskiego możemy odbierać jako formy symboliczne, które odnoszą się do zjawisk o szerszym i głębszym charakterze kulturowym. Podczas, gdy w Europie artefakty były czytane zgodnie z przyjętą ikonologią (spisem znaczeń symbolicznych), w Japonii miały charakter bardziej abstrakcyjny i wieloznaczny. Wymagały w związku z tym większego zaangażowania w odbiorze, stąd ich kontemplatywność, większa bierność fizyczna w percepcji, a w rezultacie możliwość zamknięcia ogrodu w mniejszej skali. Klasycznym przykładem ogrodu przeznaczanego do biernego, kontemplatywnego odbioru jest *karesansui*, suchy ogród, zbudowany głównie ze żwiru i kamieni. Najbardziej znanym, także w Europie, przykładem suchego ogrodu jest Ryōanji, ogród z początków XV wieku, gdzie na powierzchni 250m² umieszczono w żwirze 15 kamieni. Jest to ogród umieszczony w buddyjskim klasztorze

Zen, pomyślany jako *Koan*, czyli pomagająca w medytacji zagadka i był przeznaczony do kontemplacji świętych dogmatów. Ogród powinien być oglądany z pozycji siedzącej na werandzie *hōjō*. Kamienie tak ułożono, że z werandy nie widać od razu całej kompozycji. Są one również ułożone w ten sposób, że jednocześnie widocznych jest tylko czternaście głazów. Legenda mówi się, że tylko poprzez osiągnięcie oświecenia można zobaczyć piętnasty głaz. (ryc. 256). W suchych ogrodach występujące formy niosły za sobą określone tradycją znaczenia. Buddyjska triada kamienna była utworzona z trzech stojących kamieni, z których najwyższy, środkowy, reprezentował Buddę, a boczne podtrzymujących go Bodhisattwów, czyli istot, które osiągnęły duchową doskonałość. Stożki usypane z piasku lub żwiru określano w suchych ogrodach jako miejsca w których żyją duchy, natomiast smugi zagrabionego piasku przedstawiały nurty wody. Układ trzech kamieni mógł odnosić się nie tylko do buddyjskiej triady, ale także do holistycznego obrazu świata, w którym kamień poziomy reprezentował ziemię, pionowy niebo, a ukośny człowieka. Odpowiednie ustawienie kamieni kierowało wzrok na następne artefakty, prowadząc wzrok w zamierzonej przez projektanta kolejności [Slawson 2008, s. 245]. W Japonii przyjęła się, podobnie jak w Chinach, opozycja kamienia jako pierwiastka męskiego i wody, jako pierwiastka żeńskiego. Dopiero połączone tworzą razem pełnię. W wielu ogrodach wodę zastępuje żwir, grabiony w kształt nurtu i wirów wody. Tradycyjne japońskie ogrody można podzielić na trzy typy: *tsukiyama* (ogrody na wzgórzach), *karesansui* (ogrody suche) i *chaniwa* (ogrody herbaciane). Oprócz kamieni, wody i roślin, w japońskich ogrodach występują kamienne latarnie *dai-doro*. Reprezentują one pięć elementów buddyjskiej kosmologii: ziemię, wodę, ogień, powietrze i u szczytu pustkę. Połączone razem wyrażają ideę, że po śmierci nasze ciała fizyczne powrócą do pierwotnej, elementarnej formy.



Ryc. 256. Kōtaro i Hikojirō. Ryōanji w Kyoto, XVIw

W Japonii występuje podział na większe ogrody cesarskie i obszerniejsze ogrody założone przy niektórych świątyniach, oraz mniejsze ogrody, towarzyszące rezydencjom arystokratów. Większe ogrody wyglądały w dość zbliżony sposób. Centrum ogrodu zajmował obszerny staw. Najbardziej znane są trzy z takich ogrodów. Ogród *Kerouken* liczy ponad 11 hektarów i został zbudowany w XVII wieku przez Tsunanoriego Maeda. Nazwa *Kenrokuen* dosłownie oznacza Ogród Sześciu Wzniosłości. Nazwa nawiązuje do takich cech ogrodu, jak: przestronność, odosobnienie, sztuczność, starożytność, obfitość wody i szerokie widoki. Według chińskiej teorii krajobrazu, jest to sześć podstawowych atrybutów, składających się na ogród doskonały. Wiosną ogród był znany z obfitości kwitnących wiśni i śliw, jesienią z przebarwiających się klonów. Na zdjęciu widzimy szeroki pożyczony widok, czyli widok wkomponowany w ogród z leżącego poza nim terenu (ryc. 257).

Drugi ze słynnych ogrodów, to *Korakuen*. Jego nazwa nawiązuje do powiedzenia: *smuć się wcześniej niż inni, ciesz się później niż inni*. Ten ogród powstał na polecenie Ikedy Tsunamasy. Został zaprojektowany przez Tsudę Nagatadzę w 1700 roku w stylu *Kaiyu*, czyli malowniczej promenady nad rzeką. Ogród liczy ponad 13 hektarów i znajduje się w stosunku do zamku po drugiej stronie rzeki. Duże znaczenie mają w nim pożyczone widoki z zamku i na zamek. Ogród posiada szerokie trawniki, co w ogrodach japońskich jest rzadkością. Obszerne, szerokie trawniki mają zapewnić przebywającym w ogrodzie otwartość umysłu. Także tu odgrywają dużą rolę kwitnące wiosną wiśnie i śliwy oraz przebarwiające się jesienią klony, a także kwiaty: azalie, irysy i lotosy (ryc. 258).

Trzeci z ogrodów, *Kairakuen*, co znaczy: ogród do wspólnego spędzania czasu, został zbudowany najpóźniej, bo w 1842 roku przez Tokugawę Nariaki. Jest położony w pobliżu jeziora Senba. Od początku miał służyć szerszej publiczności, początkowo wybranym gościom, a później został otwarty dla wszystkich chętnych. Jego powierzchnia liczy 13 hektarów, chociaż podawane są też większe liczby. Słynie z kwitnących śliw, których jest podobno 3000 (ryc. 259).

Te trzy przykłady ogrodów, uważanych w Japonii za najpiękniejsze pokazują, że ich wygląd jest dość konwencjonalny. Ważnym komponentem ogrodu jest woda, zarówno płynąca, jak stojąca. Liczne ścieżki wskazują, że te ogrody, w przeciwieństwie do ogrodów chińskich, są przeznaczone do spacerów. Rośliny są w tych ogrodach wyraźnie ważniejsze niż w ogrodach Chin. Występują w kilku piętrach. Ciemne, wysokie drzewa, często iglaste, zajmują najwyższe piętra parku, niżej występują bardzo ważne we wszystkich ogrodach kwitnące drzewa owocowe: wiśnie i śliwy, jeszcze niżej są posadzone strzyżone w kuliste formy krzewy, a poniżej nich rosną trawy oraz roślinność runa parkowego. Ogrody miały być atrakcyjne we wszystkich porach roku, ale wyróżnia się krótkie okresy ich szczególnej atrakcyjności, przede wszystkim wiosennego kwitnienia drzew owocowych i jesiennego przebarwiania się klonów. Bardziej oryginalne od wcześniej wymienionych, są mniejsze parki, takie, jak założony w 1637 roku przez Tadayoshi Hosogawę park *Suizenji Jojuen*. Liczy on 6 hektarów i został założony wokół stawu, którego widok zamyka sztucznie usypana góra Fuji.

Ogród towarzyszył herbaciarni, ponieważ tryskało tam źródło o dobrej wodzie (ryc. 260).



Ryc. 257. Tsunanori Maed. Kenrokuen, Ogród Sześciu Wzniosłości, XVIIw



Ryc. 258. Tsuda Nagatadza. Korakuen, Ogród Smuć się Wcześniej niż Inni, Ciesz się Później niż Inni, 1700



Ryc. 259. Tokugawa Nariaki. Kairakuen, Ogród do Wspólnego Spędzania Czasu, 1842



Ryc. 260. Tadayoshi Hosogawa. Ogród Suizenji Jojuen, 1637

Oprócz obszerniejszych ogrodów, istniały przy świątyniach mniejsze obiekty. Przykładem takiego ogrodu dziedzińcowego, jest świątynny ogród *Sanbō-in*, czyli - Trzy Cenne Rzeczy, założony w 1598 roku przez Toyotomi Hideyoshiego. Występują tu wszystkie istotne elementy składające się na japoński ogród. Mamy pawilony, z których możemy ogród oglądać, staw z mostkami i wysepkami, około 700 kamieni, niektóre niezwykle cenne, wysokie drzewa, piasek i kuliste krzewy azalii. Jest nawet wiśnia do podziwiania w porze jej kwitnienia (ryc. 261).



Ryc. 261. Toyotomi Hideyoshi. *Sanbō-in*, Ogród - Trzy Cenne Rzeczy, 1598

Najbardziej interesujące dla Europejczyków i specyficzne dla Japonii, są tak zwane suche ogrody, składające się do medytacji. Jednym z wcześniejszych takich obiektów, jest założony przez Enshu Kobori w 1282 roku, ogród przy buddyjskiej świątyni Shoden-ji w Kioto. Ogród ten był wielokrotnie konserwowany, obecna wersja pochodzi z 1935 roku, kiedy odrestaurował go Shigemori Mirei. Tym razem w tym suchym ogrodzie nie skały, ale kępy azalii stanowiły podstawę do medytacji. W tle widać pożyczony widok na górę Hiei (ryc. 262).



Ryc. 262. Shigemori Mirei. Ogród przy świątyni Shoden-ji w Kioto, 1935

Dobry przegląd służących medytacji ogrodów daje świątynia Nazrenji, w obrębie której znajduje się sześć ogrodów medytacyjnych o zmiennej scenerii. Ogród *Hojo*, zaprojektowany przez Kobori Enshu w latach 1624-44, był zwany ogrodem tygrysów, bo kamienie ogrodu miały być podobne do młodych, przechodzących przez rzekę tygrysów. Większość powierzchni ogrodu pokrywa żwir, a przy ścianie utworzono scenerię złożoną z mchu, kamieni, kulistych krzewów i drzew. Skomponowano ją tak, by była atrakcyjna o każdej porze roku (ryc. 263). Kolejny z ogrodów, *Kohojō*, został zaprojektowany już niemal współcześnie, bo w 1966 roku przez Shibayama Zenkei. Jest to suchy ogród krajobrazowy, którego kamienie tworzą chiński znak oznaczający serce i dlatego jest nazwany ogrodem, który manifestuje serce. Widać w tym ogrodzie współczesny abstrakcjonizm, minimalizm i zapisany dość jednoznacznie temat (ryc. 264).



Ryc. 263. Kobori Enshu. *Hojo*, Ogród Tygrysów, 1644



Ryc. 264. Shibayama Zenkei. *Kohojō*, Ogród Sece, 1966

Rok później, w 1967 roku, stworzono już bogatszy Ogród *Rokudo-tei*, zwany ogrodem sześciu światów, w których się odradzamy: nieba, ludzi, demonów asur, zwierząt, duchów i świat piekła. Ten ogród wprowadza w naszym umyśle zamieszanie, bo panuje w nim chaos, oczywiście odpowiadający japońskiemu, precyzyjnemu wyobrażeniu chaosu (ryc. 265). Kolejny z ogrodów *Ōgenkan* powstał w 1970 roku, kiedy świątynia dostała płaskie kamienie z demontowanych torów tramwajowych. Wykorzystano je do stworzenia reprezentacyjnego wejścia do świątyni. Po obu stronach tego wejścia zaprojektowano

klasyczne ogrody z kamieni i roślin. Jest to dość nietypowy ogród, bo występuje w nim układ osiowy, chociaż wiele uczyniono, żeby zakłócić jego symetrię. Robi wrażenie europejskiego przedogródka, pokazującego, jak mogą wyglądać ogrody we wnętrzu świątyni (ryc. 266).



Ryc. 265. Ueyakato Landscape. Rokudo-tei, Ogród Sześciu Światów, 1967



Ryc. 266. Ueyakato Landscape. Ogród Ōgenkan, 1970

Kolejne dwa ogrody powstały w 1983 roku i tak jak poprzednie zostały zaprojektowane przez firmę Ueyakato Landscape. Jednym z nich był ogród przy herbaciarni Kyushin-tei. Ten ogród jest dość banalny i konwencjonalny, stanowi tylko dekorację towarzyszącą ceremonii picia herbaty (ryc. 267). Drugi ogród zaprojektowano jako oprawę gigantycznego kamienia Kurama. Także ten kamień, ceniony za swoje rozmiary nie narzucił ogrodowi specjalnego wyrazu (ryc. 268).



Ryc. 267. Ueyakato Landscape. Ogród Kyushin-tei, 1983



Ryc. 268. Ueyakato Landscape. Ogród Ryugin-tei, 1983

Dla nas jest interesujące, jak zacznin wywołany przez klasyczny ogród wpływa na kolejne wersje pierwotnego ogrodu. Wersje dostosowane już do współczesnych wymagań. Medytacja Zen opiera się na wywołaniu specjalnego, nagłego impulsu, który pozwala wyrwać medytującego z normalnego trybu i otworzyć przed nim nowe możliwości interpretacji rzeczywistości. Stąd w japońskich ogrodach widoczne jest nastawienie na szczególne, niepowtarzalne chwile, takie jak pora kwitnienia śliw lub wiśni, a także takie zestawienia prostych form, które pozwalają na ciągi skojarzeń z formami pokrewnymi o innej

skali i dynamice. Wymaga to tworzenia niewielkich form ogrodowych, które działają w podobny sposób, jak uderzające swoją trafnością poetyckie metafory. Stąd nieunikniona banalizacja pewnych, powtarzających się motywów. Ogrody japońskie z czasem stały się dość schematyczne, ale te schematy wyglądały nieco inaczej niż w rozważanych wcześniej ogrodach. Przedtem, mówiąc o schematach ogrodów mówiliśmy o zasadach porządkowania poszczególnych części ogrodu, wyjątkowo wyróżniając składające się na ogród artefakty kulturowe lub formy przyrodnicze. Teraz na kompozycję ogrodową składają się właśnie takie artefakty, w których trudno odróżnić aspekt kulturowy od przyrodniczego, ponieważ stanowią ich syntezę. Dopiero taki artefakt, wywołując w umyśle odbiorcy ciąg skojarzeń, tworzy zespół form, który można uznać za część ogrodu. Po analizie japońskich ogrodów ich badacze [Tonder, Lyons 2005] określili metodę ich komponowania następująco. Skąły stanowią kręgosłup kompozycji ogrodowej. Jako triady, wyrażają ziemię, człowieka i czynnik boski poprzez odpowiednio linie poziome, ukośne i pionowe. Największa skała w każdym skupisku kamieni jest ustawiana jako pierwsza. Mniejsze skały muszą być umieszczone w taki sposób, aby pozostawały z nią w zgodzie. Układanie kamieni jak łuski na rybie stwarza wrażenie rozległego, głębokiego pejzażu z górami. Odstępy między skałami i rozmiar skał określają wielkość ogrodu jako całości. Odstępy pomiędzy skałami mogą służyć do tworzenia różnych nastrojów, takich jak: pustka lub żywotność. Takie elementy krajobrazu, jak strumienie, nigdy nie powinny być proste, ale powinny być zakrzywione w sposób sugerujący nieskończoność. Nie występuje formalna oś, ale nasz wzrok jest prowadzony od punktu centralnego w formie rozgałęziającego się drzewa. Tutaj możemy zobaczyć taki schematyczny japoński ogród (ryc. 269). W obrazie przedstawiającym ogród japoński użyłem scenerii z suchych ogrodów Zen. Towarzysząca im postać przedstawia pogrążonego w medytacji Buddę (ryc. 270).



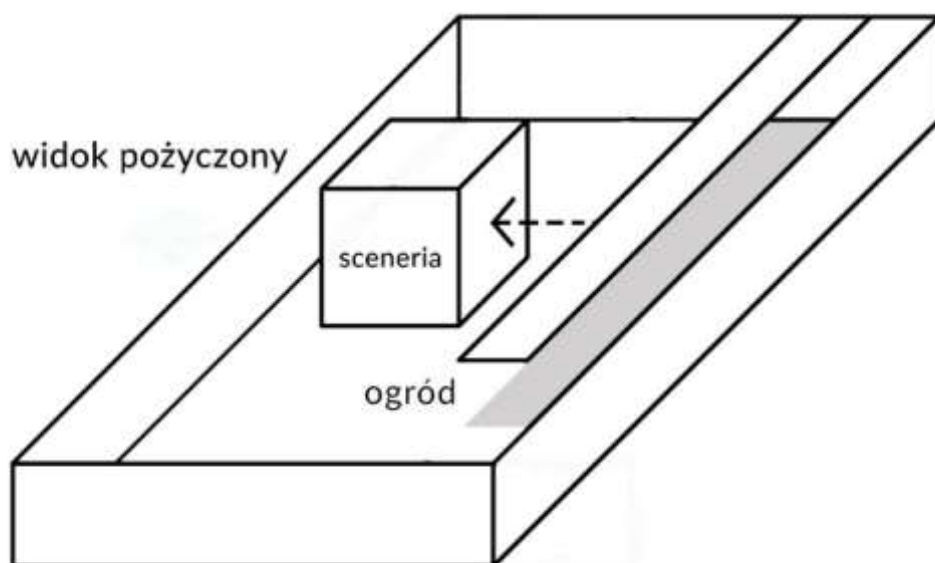
Ryc. 269. Schemat ogrodu japońskiego



Ryc. 270. Jan Rylke. Ogród japoński. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja asymetryczna wyprowadzona z dominanty i powiązana poprzez relacje z elementami podporządkowanymi dominancie. Elementy użyte w kompozycji, tworząc symbiozę wpływów kulturowych i przyrodniczych, pociągają za sobą ciąg skojarzeń wpływających na percepcję. Występuje element zaskoczenia, często o charakterze chwilowym (pora kwitnienia). **Geneza formy.** Widoczny jest wpływ kultury chińskiej w metodzie malowniczego projektowania i użytych materiałów. Ograniczona przestrzeń i zróżnicowany krajobraz wpłynęły na wielkość i formę ogrodów. Szintoizm jako religia animistyczna określiła warstwę symboliczną ogrodu, a buddyzm Zen stworzył estetykę minimalizmu i prostotę w kształtowaniu form. **Synteza.** Wpływ kultury chińskiej i koreańskiej, azjatycki szamanizm i maksymalna prostota, surowość i klarowność formy wyprowadzane z buddyzmu zen stworzyły unikalną formę japońskiego ogrodu. **Nastrój.** Atmosfera skupienia z wejściem w odmienny stan świadomości. **Synteza wizualna.** W obrazie ogród stanowi kompilację ogrodu japońskiego z berlińskich ogrodów świata i z kamiennych ogrodów Japonii. Postać, to wizerunek Buddy autorstwa Unkei z 1212 roku

Ideogram ogrodu jest dość podobny do ideogramu ogrodu chińskiego. Różnica polega na tym, że taki ogród nie jest przeznaczony do stałego oglądania, ale do pewnych zdarzeń, kiedy chcemy doznać oświecenia, albo przeżyć specjalną chwilę, związaną z porą kwitnienia. Poza takimi momentami ogród staje się symbolicznym przedstawieniem szerszego krajobrazu, w podobny sposób, jak to widzieliśmy w rozdziale pierwszym, kiedy omawialiśmy *Ogród poza historią*. Widok pożyczony nie jest, jak w chińskim ogrodzie, obrazem uzupełniającym scenerię ogrodu, ale odległym widokiem, który wprowadza do

symbolicznego przedstawienia elementu rzeczywistości. Wynika to z krajobrazu Japonii, w którym widok gór jest dostępniejszy niż w Chinach (ryc. 271).



Ryc. 271. Jan Rylke. Ideogram ogrodu japońskiego

Współczesne podsumowanie przekazu formułowanego przez japońskie ogrody można znaleźć w twórczości pary nowojorskich artystów Shusaku Arakawy i Madeline Gins. Ich twórczość skupiała się na tworzeniu środowisk, które wymagają uwagi, a poprzez ciągłą stymulację wzrokową i fizyczną rzucają wyzwanie zmysłom. Zmuszają nas do ponownej oceny otaczającego nas świata i nas samych. Centralnym elementem tej ideologii jest przekonanie, że forma ludzka jest nierozzerwalnie związana z miejscem, ponieważ przeplatają się ze sobą ciało, osoba i świat [Lambert 2021]. Shushaku Arakawa i Madeline Gins stworzyli w Kioto, w 1995 roku, *Miejsce Odwracalnych Przeznaczeń*, czyli niemal dwuhektarowy obszar, w którym zestawiono formy spotykane w ogrodach japońskich; występuje tu też zapożyczony widok na góry. Widzimy w tym ogrodzie powiązanie tradycji japońskiej, prezentowane przez Arakawę, czyli aspekt kontemplatywnej percepcji, z tradycją europejską przedstawioną przez Gins, widoczną w aktywności poznawczej użytkownika ogrodu (ryc. 272).

Suche ogrody, związane z buddyzmem Zen, stały się popularne także w Europie. Jeden z takich ogrodów, zbudowany w 2003 roku przez projektanta i kapłana Zen Shunmyo Masuno *Ogród płynących wód*, możemy zobaczyć w berlińskich ogrodach świata. Do jego budowy użyto żwiru, trzystu kamieni i typowych roślin japońskich, takich jak: klony, derenie czy wrzosi i ozdobne wiśnie (ryc. 273). Jeden z najbardziej znanych współczesnych japońskich artystów, Shodo Suzuki tworzy także poza Japonią ogrody nawiązujące do tradycyjnych ogrodów medytacyjnych. Taki ogród można zobaczyć w parku przy zamku w Chaumont-sur-Loire, gdzie co roku są organizowane festiwale ogrodowe (ryc. 274).



Ryc. 272. Shushaku Arakawa i Madeline Gins. Miejsce odwracalnych przeznaczeń, Kioto, 1995



Ryc. 273. Shunmyo Masuno. Ogród płynących wód, Berlin, 2003, fot. J. Rylke



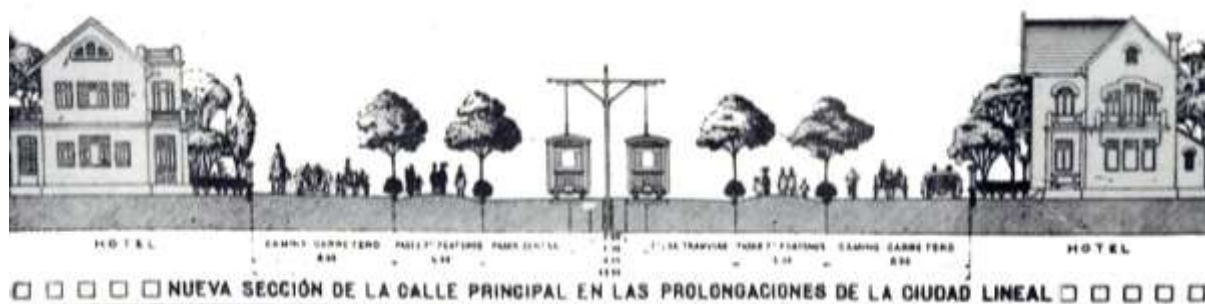
Ryc. 274. Shodo Suzuki. Chaumont-sur-Loire, fot. J. Rylke

Japońska zasada budowania artefaktów i ich zespołów w taki sposób, że generują one ciągi skojarzeń, ma charakter uniwersalny. Stąd ponadczasowy model takiego ogrodu, który w miarę sekularyzacji był upraszczany do poziomu pop kultury. W okresach wejścia Japonii na scenę światową. Europa w różny sposób korzystała z jej dokonań w sztuce ogrodowej. Najpełniej wykorzystała to secesja, dlatego umieściłem ogrody japońskie jako rozdział poprzedzający ogrody secesji. Przede wszystkim miał tu wpływ organiczny, płynny sposób kształtowania tych ogrodów i wykorzystanie w ich kompozycji kamienia. Te cechy są widoczne w barcelońskim parku Güel Antonio Gaudiego. Drugim istotnym elementem japońskiego ogrodu są kwiaty, których kwitnienie jest czasem dla ogrodu szczególnie atrakcyjnym. Ten wpływ widzimy w realizacjach Gertrudy Jekyll i Eduarda Maneta. Stylistyka ogrodów japońskich wpłynęła też na

kolejny występujący po secesji styl, czyli art déco. Możliwość porządkowania roślin poprzez aranżowanie struktur kamiennych była dla tego okresu szczególnie atrakcyjna. W każdym z parków powstawały w tym okresie *Ogrody japońskie*, które stopniowo przekształcały się w formy skalnych ogrodów z krzewami iglastymi, krzewinkami i rozchodnikami. Kolejny okres, to połowa XX wieku, kiedy rozwinął się styl organiczny, operujący w sztuce kształtowania przestrzeni elementami emocjonalnymi. Wraz ze wschodnimi technikami medytacji pojawiły się kamienne ogrody z japońskich świątyń buddyzmu Zen oraz zaczęto używać w ogrodach kamieni o formach naturalnych.

Rozdział 15. Ogród secesyjny

Secesja swoją nazwę wzięła od łacińskiej nazwy *secessio*, czyli odejście. Różne drogi na przełomie XIX i XX wieku prowadziły do tego odejścia i różnie się nazywały, ale wszystkie odwracały się od eklektyzmu i naturalizmu, epoki, od której secesja chciała odejść. Świat zdominowany przez pierwszą rewolucję przemysłową okazał się bardzo brutalny i dla większości ludzi bezwzględny. Gęsta zabudowa miast i niehigieniczne warunki życia skutkowały gruźlicą. Nie wystarczały już takie paliatywne, zastępcze formy kontaktu z przyrodą, jak zieleń parków i skwerów. Rewolucja przemysłowa stawiała ludziom, którzy mieli ją realizować, konkretne wymagania. Klasa średnia, ale także robotnicy fabryczni powinni być zdrowi i w dobrej formie fizycznej. Stąd próby stworzenia wobec takich wyzwań cywilizacyjnych racjonalnej, nowej urbanistyki, a w tej urbanistyce ogrody odgrywały niezwykle istotną rolę. Pierwszy impuls wyszedł z Hiszpanii. W 1882 roku Arturo Soria y Mata zaproponował budowę wokół Madrytu sieci, skomunikowanych przy pomocy linii tramwajowej, miast linearnych, w których mieli mieszkać robotnicy fabryczni. Linearne miasta miały łączyć ośrodki przemysłowe. Jak pisał: *Tam, gdzie jak na większości ulic Madrytu, drzewo nie może żyć, także ludzie nie mogą żyć*. Była to koncepcja połączenia pracy w mieście z życiem wiejskim, gdzie każda rodzina może mieć dom, ogród i ogród warzywny (ryc. 275). W Polsce podobną ideę, nazwaną linearnym systemem ciągłym, proponował w połowie XX wieku architekt i urbanista Oskar Hansen. Jako efekt uprzemysłowienia kraju miał ten system objąć całą Polskę – od osiedla do megalopolis rozciągniętego na setki kilometrów.



Ryc. 275. Arturo Soria y Mata. Miasto linearne, 1895

Nieco inną, nie liniową, ale koncentryczną koncepcję przedstawił w końcu XIX wieku Anglik Ebenezer Howard. Opierała się ona na niewielkim, liczącym 32

tysięcy mieszkańców, samowystarczalnym mieście, z centralnym miejskim ogrodem i ogrodami przy każdym z indywidualnych domów (ryc. 276, 277). Ze spółt sześciu takich miast z nieco większym miastem centralnym tworzyłby strukturę, liczącą około 200 tysięcy mieszkańców [Howard 1902]. Rozwój takich miast miał charakter dobrze skomunikowanych sieci. Chociaż w XX wieku pełnej koncepcji Howarda nigdzie nie zrealizowano, to oparte na jego idei powstały liczne miejscowości wokół dużych miast. Były one przeznaczone dla mieszkańców dojeżdżających do pracy w tych miastach. Wokół Warszawy powstało takich miast lub dzielnic szesnaście.



Ryc. 276. Ebenezer Howard. Miasto ogród, 1902 [Howard 1902, s. 22]



Ryc. 277. Alexe Altenkirch. Widok z miasta ogrodu Gronau, 1900

Jako ostatnia, na początku XX wieku, powstała we Francji koncepcja miasta przemysłowego, w którym, zgodnie z podziałem doby na 8 godzin pracy, 8 godzin snu i 8 godzin odpoczynku, stworzono trzy wyodrębnione sektory miasta. Oddzielono dzielnicę mieszkaniową od dzielnicy przemysłowej i dodano do nich część sportowo rozrywkową przeznaczoną do wypoczynku. Także ten, opracowany przez Tony Garniera, model miasta przemysłowego zakładał budowę niewielkiego, liczącego 35 tysięcy mieszkańców miasta z niską zabudowę i dużą ilością zieleni. Jako pierwszy brał on pod uwagę, jako element walki z gruźlicą, przewietrzanie i nasłonecznienie wnętrz mieszkalnych (ryc. 278). W XX wieku powstawały tak zaplanowane miasta, między innymi Nowa Huta pod Krakowem, ale już nie z zabudową niską, ale z blokową. Wszystkie koncepcje urbanistyczne z tego okresu zakładały, w mniejszym lub większym stopniu, odejście od uspołecznionego w naturalizmie systemu zieleni miejskiej na rzecz indywidualnych form relacji z przyrodą. Indywidualny kontakt z przyrodą jako remedium na uciążliwość życia w mieście przemysłowym, nie ograniczał się tylko do rozwoju form zamieszkiwania typu dom z ogrodem. Zaczęły się rozpowszechniać, istniejące od średniowiecza, położone poza miejskimi murami, ale uprawiane przez mieszkańców miasta niewielkie ogrody. Przyczyny ich upowszechnienia były zróżnicowane. W Anglii miało to charakter towarzyski, środowiskowy. W Polsce prozdrowotny, ale w krajach przeżywających wówczas intensywne uprzemysłowienie, we Francji i w Niemczech, była to forma ułatwiająca adaptację najuboższych mieszkańców do życia miejskiego. Wielkość

takich ogródków nie przekraczała 250m². Każdy ogród posiadał niewielką, przeznaczoną na przechowywanie narzędzi, altankę (ryc. 279).



Ryc. 278. Tony Garnier. Widok na centrum miasta przemysłowego, 1904



Ryc. 279. Ogrody działkowe w Sztokholmie, 1915

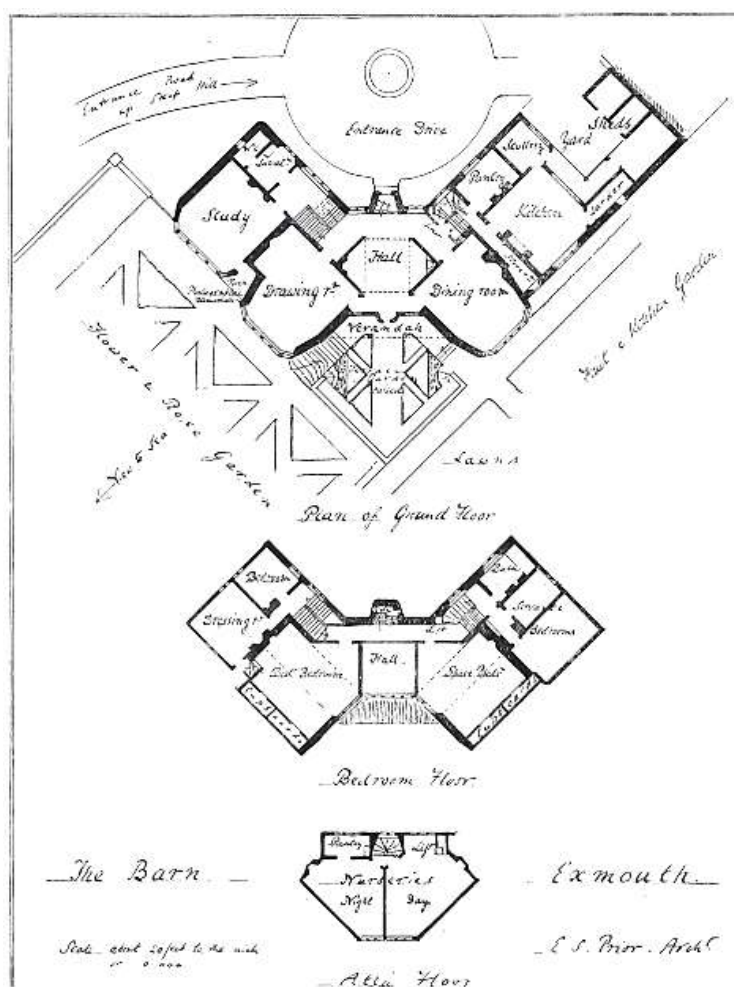
W tym okresie agresywnej industrializacji, za kluczowe czynniki wpływające na miejskie ogrodnictwo uznano: udostępnienie ziemi ubogim, powstanie ruchów upiększających miasto, powstanie nowych miast i przedmieść wytyczonych przez filantropijnych przemysłowców [Keshavarz, Bell 2016]. Pod koniec panowania okresu, który nazywamy secesją, w latach I Wojny Światowej, wojujące

państwa przeznaczają pod uprawę warzyw wiele niezabudowanych gruntów miejskich. Po wojnie ten typ ogrodów upowszechnił się. Pod nazwą ogrodów działkowych lub ogrodów rodzinnych stał się istotnym elementem systemu zieleni miejskiej i funkcjonuje do dzisiaj.

Wszystkie wymienione koncepcje urbanistyczne wiązały się z nową formą zamieszkiwania. Zaproponował ją angielski ruch ideowo powiązany z secesją, a nazwany *Arts and Crafts*, czyli Sztuka i Rzemiosło. Ruch ten, który zawiązał się w drugiej połowie XIX wieku, proponował odejście od dorobku estetycznego nowożytnej Europy i powrót do źródeł, do średniowiecznej produkcji rzemieślniczej. Promotorem tego ruchu był William Morris, dla którego w 1859 roku zaprojektował dom Phillip Webb, wzorując się w projekcie nie na wzorach klasycznych czy eklektycznych, ale na angielskiej architekturze wernakularnej (swojskiej). Idea angielskiego domu z ogrodem rozwijała się i w 1896 roku Edward Schroeder Prior zbudował dom nowego typu, nazwany przez niego stodołą (the Barn). W tym domu rozkład wnętrza został nie tylko funkcjonalnie, ale też ideowo i estetycznie powiązany z przestrzenią ogrodu. Dom został podzielony na część dzienną, położoną na parterze i część nocną na piętrze domu (ryc. 280, 281). Ten dom miał w rzucie kształt skrzydeł motyla, co pozwalało na większy dopływ światła słonecznego do pomieszczeń. Koncepcja Edwarda Priora, domu i ogrodu traktowanego jako estetyczna i funkcjonalna jedność, upowszechniła się na kontynencie, ponieważ Niemiec Hermann Muthesius, po powrocie z Anglii wydał w 1904 roku trzy tomy *Das Englische Haus*, w których zamieścił plany angielskich domów i zbudował w Niemczech około 100 domów opartych na angielskich wzorach [Muthesius 1904]. Dzisiaj do osiedli budowanych według tych zasad nawiązuje ruch nowego urbanizmu.



Ryc. 281. The Barn, rzut parteru i piętra



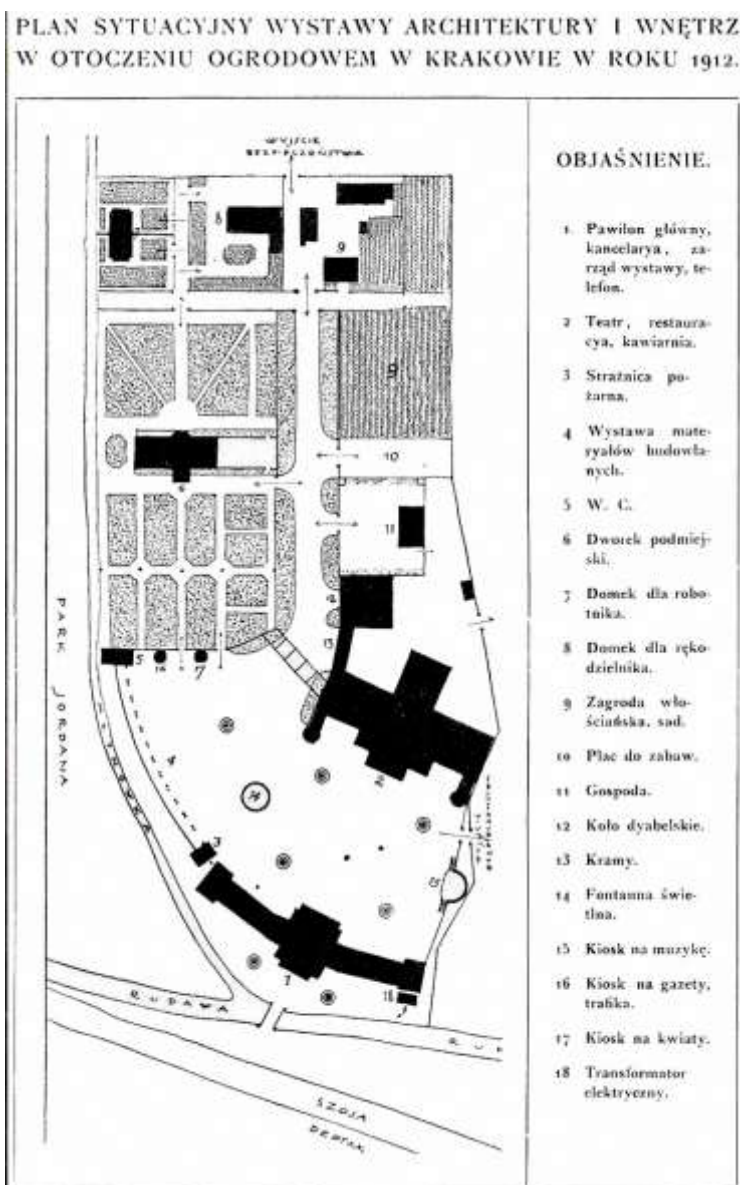
Ryc. 280. Edward Prior, The Barn, rzut parteru i pięter, 1896

Nurt rodzimej tradycji i odejście od eklektyzmu rozwinął się w całej Europie, również w krajach nieposiadających samodzielnego bytu politycznego i państwowego. Podobnie w Polsce starano się nie tylko zerwać z eklektyzmem i naturalizmem, ale również stworzyć dzieła sztuki ogrodowej, które będą formalnie i funkcjonalnie powiązane z architekturą i architekturą wnętrz. Zadaniem, także patriotycznym, było stworzenie, przede wszystkim w zaborze austriackim, stylu wernakularnego, opartego na wzorach narodowych. Pierwsza z takich prób, styl zakopiański, okazała się ze względu na powiązanie z wyżynnym krajobrazem, trudna do upowszechnienia w równinnym krajobrazie Polski. Większe powodzenie zyskał tak zwany styl dworkowy, który był propagowany w ramach upowszechnianej od około 1900 roku koncepcji miast-ogrodów. Końcowa faza formowania tego stylu przypada na ogłoszone konkursy: w 1908 roku na dwór w Opinogórze, a w 1910 roku na dworek przeznaczony na wystawę w Rzymie. W 1912 roku ogłoszono najbardziej znany i kompletny konkurs na opracowanie nowoczesnego zespołu architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym. Pokonkursowa wystawa, organizowana przez Delegację Architektów Polskich i Towarzystwo „Sztuka Stosowana” z Krakowa, stawiała sobie takie zadanie: *Myślą przewodnią organizatorów było przedstawienie w sposób poglądowy uśiłowiań, na gruncie rodzimym opartych, w wytworzeniu nowoczesnych form*

zdrowego, praktycznego i pięknego mieszkania dla wszystkich warstw ludności [Katalog 1912]. Głównym projektantem tej wystawy, a także, w jej ramach założonych ogrodów, był Józef Czajkowski (ryc. 282, 283). Styl dworkowy przyjął się w Polsce i także dzisiaj widzimy okazy tego stylu z gankiem i kolumnami otaczającymi wejście.



Ryc. 282. Plakat wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym, 1912



Ryc. 283. Plan sytuacyjny wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym, 1912 [Katalog 1912]

Odejście od akademickich i eklektycznych wzorów nie ograniczało się do rzemiosła artystycznego, koncepcji urbanistycznych i architektonicznych. Bardzo silnie i najwcześniej zaznaczyło się w malarstwie. W 1874 roku, na wystawie w paryskim atelier fotograficznym Nadara, młody malarz Claude Monet pokazał obraz: *Impresja, wschód słońca*, od którego nowy ruch artystyczny wzięł popularną do dzisiaj nazwę. Skupienie się na zmiennych zestawieniach barwnych i malowanie w plenerze wpłynęło nie tylko na malarstwo, ale miało swój wpływ

także na sztukę ogrodową. Ten wpływ był silny także z tego względu, że czołowy z impresjonistów, wspomniany Claude Monet, w 1883 roku zamieszkał na północ od Paryża, w Giverny. Zafascynowany sztuką japońską, założył tam ogród, w którym tworzył kompozycje z roślin kwitnących, a następnie przenosił je na płótno i eksponował na paryskich wystawach (ryc. 284, 285). Dzięki temu nowy, charakterystyczny dla secesji styl ogrodowy, szeroko się upowszechnił. Podobnie, jak w wypadku koncepcji urbanistycznych, nowe koncepcje ogrodowe rodziły także się poza Francją, w Hiszpanii i Anglii. W Hiszpanii podchwycił je architekt Antonio Gaudi. Na terenach leżących powyżej Barcelony i podlegających silnej erozji założył park, dzisiaj nazwalibyśmy go parkiem deszczowym, który poprzez system tarasów i platform odprowadzał wodę do gruntu. Nowością była w nim nie tylko maestria inżynierska, ale także zastosowana w nim dekoracja i architektura parkowa. Antonio Gaudi wprowadzał płynne, powiązane z topografią terenu, linie i płaszczyzny, które dekorował abstrakcyjną mozaiką porcelanową o żywych barwach, zmieniającą przestrzeń parku w fantastyczny, odrealniony świat stanowiący pomost do symbolizmu (ryc. 286).



Ryc. 284. Ogród Moneta w Giverny



Ryc. 285. Claude Monet w swoim ogrodzie, 1919



Ryc. 286. Plan i widok parku Güel w Barcelonie, fot. J. Rylke

W końcu XIX wieku, obok impresjonizmu, panował w sztuce nurt symbolizmu, który także przeciwstawiał się naturalizmowi, ale nie tylko pod względem formy, ale również poprzez przekazywane treści. Symbolizm przejawiał się nie tylko w poezji, literaturze i dramacie. Dotykał sztuk wizualnych, a przez nie także sztuki ogrodowej. Pod Lizboną, w Sintrze, Antonio Manterio, który był zafascynowany modnym wówczas okultyzmem stworzył ogród symboliczny *Quinta de Regaleira*. Zaprojektował go architekt i scenograf Luigi Manini, a sam ogród powstawał w latach 1898-1911. Główną atrakcją tego ogrodu była obszerna studnia inicjacji – *Poço Iniciático* z zejściem, dziewięć poziomów tej studni symbolizowało zapisane w *Boskiej Komedii* Dantego kręgi piekła (ryc. 287). Z tej studni podziemne galerie prowadziły do poszczególnych części parku (ryc. 288). Podobno ta studnia służyła do inicjacji masońskich. Na powierzchni, w położonym na stoku wzgórza ogrodzie, fantastyczna architektura współgrała z egzotyczną roślinnością (ryc. 289). Wymienione ogrody były bardzo atrakcyjne, znane i podziwiane także dzisiaj, ale jako dzieła unikalne były bardzo trudne do upowszechnienia.



Ryc. 287. Luigi Manini. Quinta de Regaleira, studnia inicjacji, fot. J. Rylke



Ryc. 288. Luigi Manini. Quinta de Regaleira, wyjście z labiryntu, fot. J. Rylke

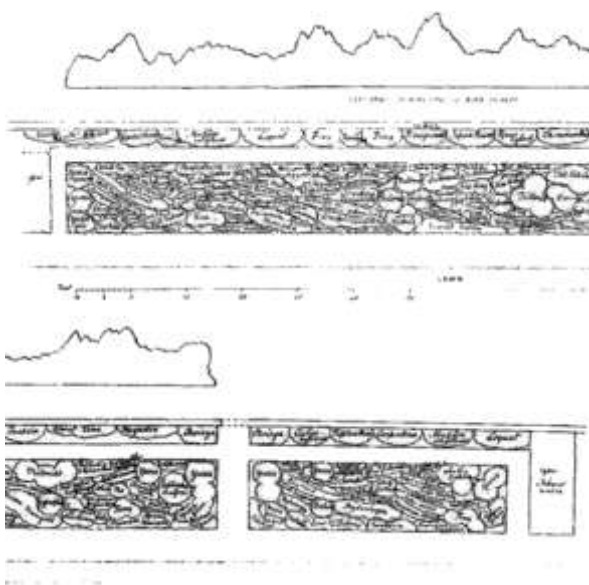


Ryc. 289. Luigi Manini. Quinta de Regaleira, park, fot. J. Rylke

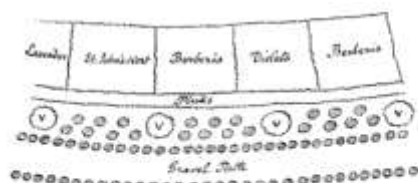
Najsilniejszy impuls do stworzenia secesyjnego, modelowego i możliwego do powtórzenia ogrodu dała Anglia. W samej Anglii tym impulsem była przede wszystkim działalność Gertrudy Jekyll, która napisała niemal tysiąc artykułów na temat ogrodów i stosowanych w nich roślin. Bardzo ważna była jej książka o barwie w ogrodach kwiatowych z 1908 roku [Jekyll 1908]. Już we wstępie do tej książki jej autorka pisze, że samo posadzenie roślin nie jest sztuką, odpowiada najwyżej kompletowi farb w pudełku. Dopiero takie posadzenie roślin, żeby nabrały pięknej formy i harmonijnych proporcji, a przede wszystkim nastąpiło w nich artystyczne połączenie barw, może w efekcie tworzyć obiekty sztuki ogrodowej. Jeżeli spojrzymy na rysunki i komentarze zawarte w jej książce, to szkice rysunkowe i towarzyszące im teksty opisują zestawy barwnych obrazów, które są tworzone z kompozycji roślinnych, opracowanych dla różnych pór roku i różnych miejsc. Widok i opis rabaty bylinowej z rozdziału szóstego tej książki, pokazuje bardzo konkretne formy i wytyczone granice dla posadzenia określonych roślin (ryc. 290). Autorka tak przedstawia obraz swojej kompozycji roślinnej: *Patrząc nieco dalej, bo duża przestrzeń trawy pozwala na taki punkt widzenia, całą granicę można zobaczyć jako jeden obraz, chłodna kolorystyka na końcach potęguje genialne ciepło środka. Następnie, przechodząc szeroką ścieżką obok granicy, wartość układu kolorystycznego jest jeszcze silniej odczuwana. (...) Stojąc na kilka chwil przed skrajnym obszarem szarości i błękitu i nasycając oko do maksimum tymi kolorami, z niezwykłą zachłannością przechodzi się do kolejnych żółcień. Mieszają się one w przyjemnej harmonii z czerwieniami i szkarłatami, krwistoczerwonymi i bordowymi, a następnie prowadzą ponownie do żółci.* Dalej Autorka w rozdziale siedemnastym pokazuje, jak można zmienić istniejący, ale konwencjonalnie zaaranżowany ogród w interesującą kompozycję (ryc. 291). Opisuje to w następujący sposób: *Jak we wszystkich sprawach związanych z projektowaniem w ogrodnictwie, dobre rozmieszczenie roślin w szczegółach jest kwestią wiedzy o charakterze artystycznym. Kształtowanie każdej grupy roślin, aby uzyskać jak najlepszy efekt, powinno być nie tylko zdecydowanie zamierzone, ale powinno być wykonane z absolutnym przekonaniem ręką, która wyczuwa rysunek.* Stosowane przez Gertrudę Jekyll zestawienia barwne opierały się na doświadczeniach impresjonistów. Wykorzystywali oni w swoich obrazach dyfuzyjne przejścia czystych i wzajemnie na siebie oddziałujących barw, z których końcowy efekt połączeń barwnych powstawał dopiero w oczach widza. Podobną zasadę łączenia barw zastosowała Gertruda Jekyll w projektowanych przez siebie ogrodach. Pewnym problemem w aranżacji ogrodu, w którym podstawową wartość stanowią barwy stosowanych roślin, była fenologiczna zmienność przyrody. W poprzednich okresach, przy projektowaniu ogrodu, opierano się na stałych formach pokrojowych drzew lub ich topiarnych kształtach, oraz na niezmienności występujących w ogrodzie artefaktach kulturowych. Powodowało to, że forma ogrodu w poszczególnych miesiącach ulegała niewielkim zmianom. W wypadku ogrodów kwiatowych, towarzyszących przez cały rok miejscom

zamieszkiwania, mogą powstać w pewnych okresach luki lub sprzeczności w uzyskiwanych efektach barwnych, a w wyniku tego upośledzenie ich atrakcyjności. Stąd ogromny nacisk na wykorzystywanie w kompozycjach roślinnych kolejno kwitnących roślin, co tworzyło zmienne, ale zawsze atrakcyjne obrazy.

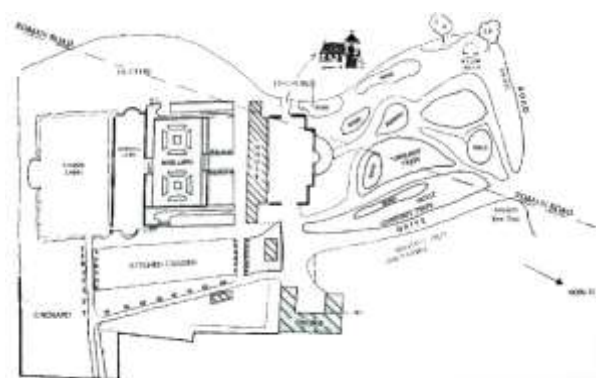
W ogrodzie Upton Grey (ryc. 292), zaprojektowanym w 1908 roku przez Gertrudę Jekyll, który został w końcu XX wieku pieczołowicie odrestaurowany przez Rosamund Wallinger [2006], można odtworzyć podstawowe cechy charakteryzujące jej ogrody. Ruch Arts and Craft, którego była przedstawicielką, odrzucał za *prerafaelitami*, angielskim stowarzyszeniem artystycznym z drugiej połowy XIX wieku, dorobek sztuki nowożytnej, wracając zgodnie ze swoją nazwą do istniejącej przed Rafaelem Santi tradycji średniowiecznych ogrodów miłości. Były to ogrody zamknięte, w tym wypadku ścianami żywopłotów, z prostym przejściem przez środek, z którego można było oglądać bylinowe rabaty po obu stronach przejścia. Tak wyglądał zarówno ogród ozdobny (ryc. 293), jak kuchenny, w którym warzywa z kwiatami też tworzyły ozdobne rabaty. Różnica polegała na tym, że zamiast ławki kamiennej była tam ławka drewniana i rosły drzewa owocowe a nie ozdobne (ryc. 294). Te rabaty tworzyły obrazy, ukształtowane z barw natury. Ramy dla tych obrazów były zbudowane ze strzyżonych szpalerów. W tych ramach mieściły się, zmieniające wraz z porami roku, abstrakcyjne obrazy ułożone z kwiatów. Moim zdaniem nurt abstrakcyjny w sztuce XX wieku rozpoczął się właśnie od tych ogrodowych kompozycji. Te obrazy stanowiły centrum kompozycji ogrodowej, ale ogród nie ograniczał się do tak ukształtowanego centrum. Nieco dalej od zabudowań przyjmował swobodniejsze formy (ryc. 295). Kiedy kilkadziesiąt lat później po okresie działalności Gertrudy Jekyll zwiedzałem ogrody w okolicach Londynu, przed frontem budynku znajdowała się wzorowana na jej kompozycjach edwardiańska rabata bylinowa, a dalej trawnik, lasek i kort tenisowy. Wpływ Gertrudy Jekyll był bardzo wyraźny na innych projektantów. Od 1902 roku Amerykanin Lawrence Johnston zakładał w Hidcote Manor ogród wzorując się na Gertrudzie Jekyll. Ponieważ przebudowa tego ogrodu trwała w kolejnych latach, żywopłoty zaczęły przybierać formy topiarne, co już znamionowało nowy, odwołujący się do kubizmu, styl (ryc. 296). Także dzisiaj angielscy projektanci, tacy, jak Sarah Price odwołują się w kształtowaniu ogrodów do tradycji Gertrudy Jekyll. Podobny sposób projektowania rabat, w tym wypadku wiszących jak obrazy ogrodów wertykalnych, kontynuuje w XXI wieku Patrick Blanc (ryc. 297). Takie wertykalne ogrody ostatnio bardzo się rozpowszechniły. Teraz w styczniu kilka takich ogrodów zauważyłem w Pasażu Wiecha w centrum Warszawy (ryc. 298).



Ryc. 290. Gertruda Jekyll. Rabata kwiatowa, 1908



Ryc. 291. Gertruda Jekyll. Ogród wrzósów, u góry stan pierwotny, na dole po zmianie, 1908



Ryc. 292. Gertruda Jekyll. Upton Grey, plan [Wallinger 2006]



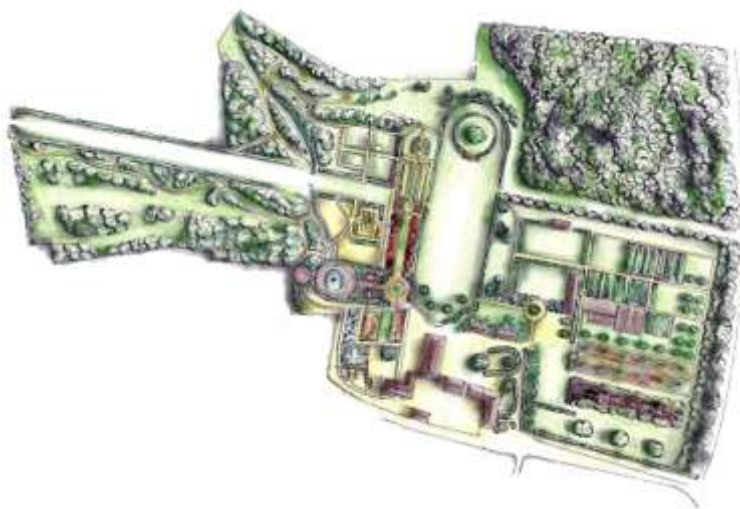
Ryc. 293. Gertruda Jekyll. Upton Grey, rabata w ogrodzie ozdobnym, fot. J. Rylke



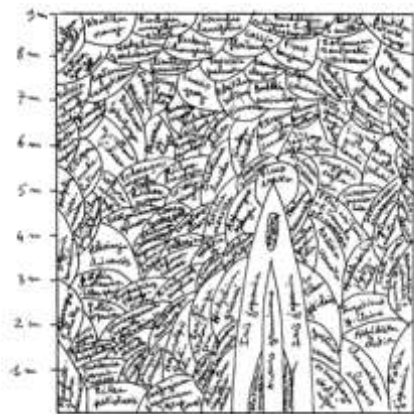
Ryc. 294. Gertruda Jekyll. Upton Grey, rabata w ogrodzie kuchennym, fot. J. Rylke



Ryc. 295. Gertruda Jekyll. Upton Grey, Swobodna część ogrodu, fot. J. Rylke



Ryc. 296. Lawrence Johnston. Hidcote Manor, plan i formy topiarne



Ryc. 297. Patrick Blanc. Projekt ogrodu wertykalnego



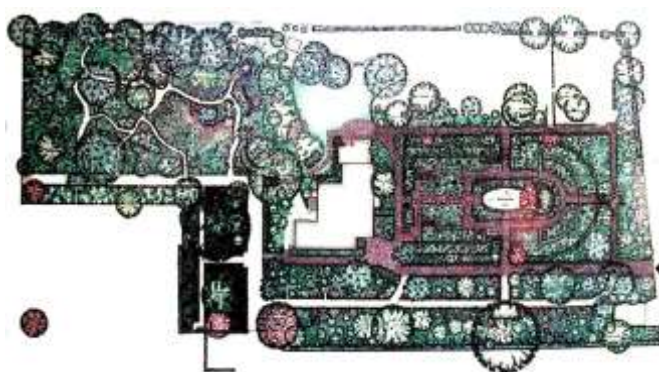
Ryc. 298. Ogrody wertykalne w Warszawie, fot. J. Rylke

Opisane przykłady stanowią bardziej radykalne spojrzenie na zmieniające się zadania sztuki ogrodowej, ale większość zmian w początkach XX wieku następowała w tej sztuce ewolucyjnie. Najważniejszą zmianą było zwrócenie większej uwagi na kwiaty, na ich urodę i barwy. Wcześniej, w ważniejszych punktach umieszczano rabaty, traktowane jako barwne płaszczyzny wypełnione ornamentycznym rysunkiem. Teraz kwiaty stały się głównym elementem dekoracji ogrodu. Powstawały kwietne ogrody rodzajowe, przede wszystkim różanki. Taką różankę du Val-de-Marne w L'Hay-les-Roses zaprojektował w 1899 roku w Paryżu dawny mistrz ogrodów naturalistycznych, Édouard André. W 1902 roku liczyła ona ponad 4000 odmian róż [Dudkiewicz 2019]. Rysunek rzutu tych rabat miał jeszcze charakter ornamentalny, zgodny z gustem poprzedniej epoki, ale kompozycja była podporządkowana ekspozycji róż, zarówno róż pnących, jak okrywowych, z ułatwionym do nich bezpośrednim dostępem i możliwością podziwiania kwiatów jako najważniejszego elementu tworzącego ogród (ryc. 299). W Niemczech hodowca bylin Karl Förster stworzył w 1912 roku firmę

ogrodniczą w Bornimie koło Poczdamu. W tym ogrodzie znalazły się wyłącznie odmiany wyhodowane przez Karla Foerster, a stworzył on tych odmian 360. Jako część kolekcji istniał tam też ogród wodny z odmianami roślin wodnych i przywodnych (ryc. 300). Ta kolekcja była tak cenna, że w berlińskich Ogrodach Świata wydzielono osobny ogród bylin imienia Karla Foerster.



Ryc. 299. Édouard André. Różanka du Val-de-Marne, 1899

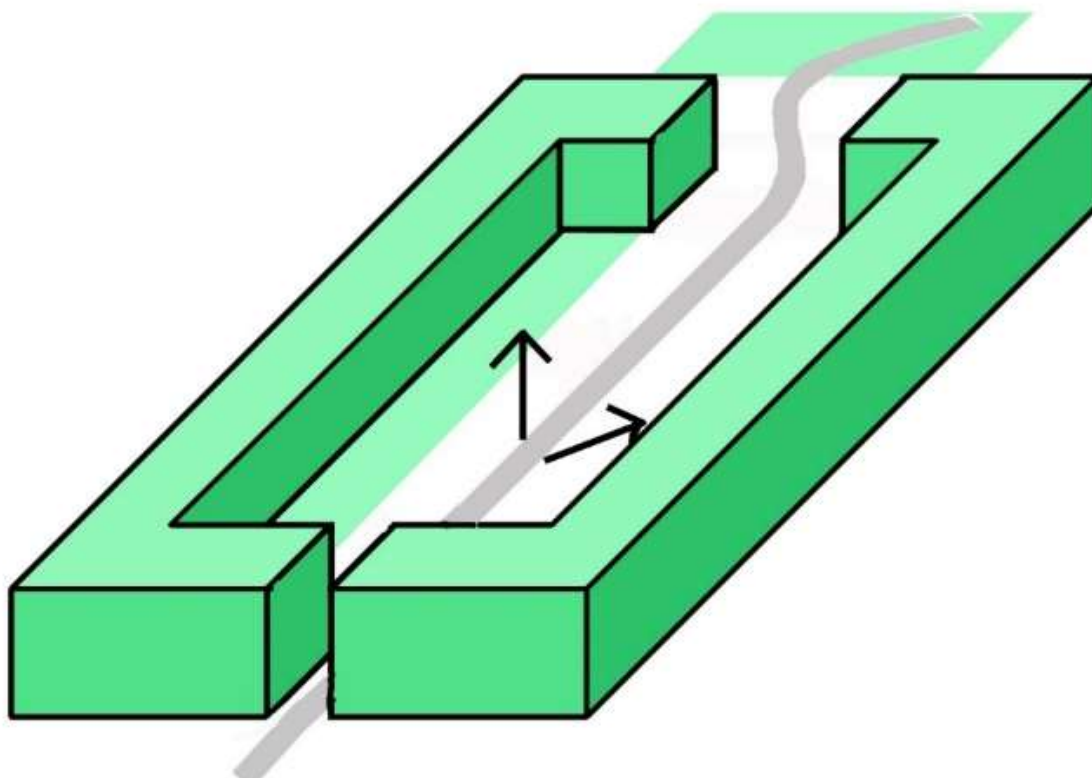


Ryc. 300. Karl Föster. Ogród bylin w Bornim. Plan i widok

Obok ogrodów rodzajowych, zainteresowanie kulturą rodzimą przyniosło rozwój różnego rodzaju ogrodów tematycznych. Jeszcze w XIX wieku powstały parki etnograficzne w Norwegii, Szwecji i w Czechach, kolejne powstawały do I Wojny Światowej w innych krajach Europy. Najstarszym skansenem w Polsce jest Kaszubski Park Etnograficzny. W 1906 roku, z inicjatywy małżeństwa Teodory i Izydora Gulgowskich, stała się tym skansenem opuszczona przez poszukujących pracy mieszkańców kaszubska wieś. Oprócz budownictwa drewnianego,

w parkach etnograficznych starano się odtwarzać rodzime ogrody wiejskie z ich usytuowaniem, rozkładem i stosowaną w nich roślinnością.

Odejście od dotychczasowych, naturalistycznych ogrodów, było w secesji wyraźne. Programowo nowy styl nawiązywał do ogrodów miłości późnego średniowiecza i ze względu na dużą rolę w tym okresie ogrodów przydomowych nawiązywał także do tradycji kwiatowych ogrodów holenderskich z okresu baroku. Podczas, gdy w naturalizmie trendy w sztuce ogrodowej wyznaczały ogrody wspólnotowe, przede wszystkim parki i zieleńce miejskie, teraz zarówno urbaniści, jak architekci krajobrazu preferowali ogrody prywatne i one stanowiły wzór przy powstawaniu nowych form sztuki ogrodowej. Odejście od architektonicznego i krajobrazowego eklektyzmu, poszukiwanie nowego repertuaru form w przyrodzie, zmniejszenie skali ogrodów i silny wpływ sztuki japońskiej spowodowało, że kwiaty stały się w ogrodach secesyjnych elementem podmiotowym. Powiązanie ogrodu z domem skutkowało tym, że podobnie do domu zaczęto traktować ogród, kształtując w nim wnętrza o wyodrębnionym charakterze. Do budowy ścian takich wnętrz wykorzystywano formowane żywopłoty, które w pewnych warunkach przekształcały się w formy topiarne. Ze względu na istniejącą jeszcze tradycję angielskiego ogrodu krajobrazowego, regularnym ogrodom towarzyszą fragmenty krajobrazowe, ale niewielkie, pozostawione jako element naturalnego krajobrazu. Większe ogrody są budowane przy pomocy organicznych form architektonicznych, a rośliny są traktowane jako ich wypełnienie. Ideogram ogrodu secesyjnego z jego prostą konstrukcją pokazuje ryc. 301, a nastrój w nim panujący ryc. 302.



Rys. 301. Jan Rylke. Ideogram ogrodu secesyjnego



Ryc. 302. Jan Rylke. Ogród secesyjny. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja jest oparta na prostych układach geometrycznych uzupełnionych przez towarzyszące im swobodne uzupełnienia. Występuje podział na wnętrza powiązane z wnętrzami architektonicznymi. Ściany wnętrza są tworzone z formowanych żywopłotów, czasem przechodzących w formy topiarne. Ważny w kompozycji jest rdzeń krajobrazu, w tym wypadku przejście przez ogród, z którego widok jest kierowany na kwiaty lub dekoracyjne artefakty. Widoczne jest odejście od kompozycji opartej na zbiorowym użytkowaniu w kierunku kompozycji przeznaczonej do odbioru indywidualnego. **Geneza formy.** Następuje zerwanie z formą eklektyczną/krajobrazową. Powrócono do rozwiązań z późnego gotyku. Forma powiązanego z domem ogrodu kwiatowego została zaczerpnięta z ogrodów japońskich. Oddziaływanie form zaczerpnięto z malarstwa symbolicznego i impresjonistycznego. **Synteza.** Powrót do tradycji lokalnej i roślin rodzimych, połączone z kulturą Japonii, oraz z nowoczesnymi ruchami artystycznymi pozwoliły zerwać z konwencjonalną tradycją kaligraficznego ogrodu krajobrazowego i wprowadzić elementy kreatywnego kształtowania przestrzeni. **Nastrój.** Atmosfera wejścia w unikalny, ezoteryczny świat sztuki. **Synteza wizualna.** W tle obrazu fragment stawu z nenufarami w Giverny Claude Moneta. Z przodu postać *Natury* Alfonsa Muchy z lat 1899-1900

Naturalizm, oparty na kopiowaniu, czy to wzorów natury, czy sięgających starożytności antycznej rozwiązań architektonicznych i dekoracyjnych, był w Europie mocno ugruntowany i w wielu miejscach utrzymuje się do dzisiaj. Także geometryzacja przestrzeni dopiero niedawno przestała dominować w ogrodach. Secesja była próbą przełamania konwencjonalnego kształtowania

przestrzeni ogrodu. Zwrócono się w tym celu do kilku źródeł. Pierwszym był powrót do wcześniejszej tradycji, wprowadzonej w Anglii już przez artystyczne bractwo prerafaelitów. Drugim źródłem był wernakularyzm, czyli oparcie się na lokalnych wzorach dekoracyjnych i lokalnej roślinności. Trzecim, odrębnym źródłem, było wyjście poza tradycję europejską i sięgnięcie do wzorów japońskim. Kolejnym, było odwołanie się do nowatorskich, zrywających z naturalizmem, ruchów artystycznych: impresjonizmu i symbolizmu. Wreszcie ostatnim był okultyzm oraz psychologia analityczna Junga i psychoanaliza Freuda, które zwróciły uwagę na jednostkę, jako podmiot przeżyć estetycznych. Wcześniej kierowano się raczej tradycyjną, przyjętą powszechnie, konwencjonalną estetyką. W rezultacie kształtowano w nowy sposób przede wszystkim ogrody prywatne, należące do wielbicieli stylowych zmian. Jako forma ogrodu publicznego nowy styl zaznaczył się w ogrodach rodzajowych, botanicznych, takich, w których atrakcyjność kwitnących roślin stanowi walor podstawowy.

Rozdział 16. Modernistyczny ogród w stylu art déco

Nie jest przypadkiem, że secesję umieściłem po przeglądzie sztuki japońskiej. Jak mówiono na przełomie XIX i XX wieku: *ex oriente lux*, co oznaczało, że światło przychodzi ze wschodu. Secesja szukała inspiracji w naturze, zmysłowości, ale też w teozofii, okultyzmie i wschodnich religiach. Modernizm zrywał nie tylko z eklektyzmem i naturalizmem, ale także z secesją. Nie odwoływał się do inspiracji zaczerpniętych ze świata zewnętrznego, ale bezpośrednio do rozumu. Z czasu secesji przetrwał jedynie synkretyczny ruch, który pod nazwą antropozofii, łączył wschodnią mistykę z racjonalizmem. Jego twórcą był Rudolf Steiner. Antropozofia istnieje do dzisiaj, posiada własne szkoły, medycynę, gimnastykę, sztukę, także architekturę a nawet rolnictwo biodynamiczne, oparte na kosmicznym kalendarzu, kompostowaniu i preparatach biodynamicznych. Antropozofia przetrwała przez cały wiek XX i uważana jest za prekursora wielu współczesnych ruchów ekologicznych, takich, jak permakultura. Należy o tym pamiętać, ponieważ w modernizmie funkcjonowało wiele równoległych nurtów, z których w poszczególnych okresach wyłaniały się trendy dominujące. Tytułowy styl art déco wziął swoją nazwę od paryskiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa, czyli *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Wystawa odbyła się w 1925 roku i pokazała spójny obraz nowego stylu, funkcjonującego już nie tylko w ruchach awangardowych, ale także w jego zastosowaniu do sztuki stosowanej. Na paryskiej wystawie widoczne było odejście nie tylko od naturalizmu i eklektyzmu, ale także od organicznego i zmysłowego stylu secesyjnego. Królował na tej wystawie racjonalizm i idea budowa nowej formy, ale już nie formy zaczerpniętej z natury, ale budowanej według zasad geometrii z prostych brył i płaszczyzn. W tych ramach ogród, z ukształtowanymi przez naturę formami, zupełnie się nie mieścił. Na paryskiej wystawie zaproponowano dwa radykalne rozwiązania problemu nieprzystawalności form natury do prostej, racjonalnej geometrii. Nowo utworzona sekcja ogrodniczo-krajobrazowa wystawy, której kuratorem był Jean-

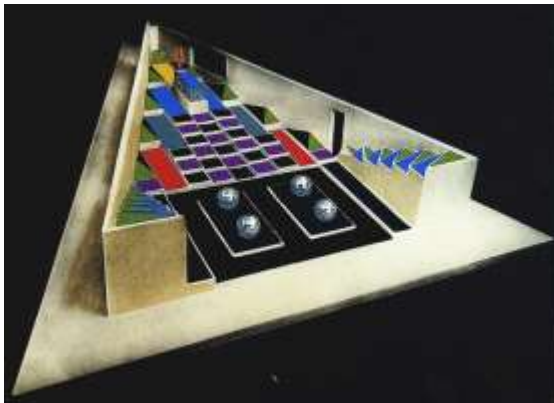
Claude Nicolas Forestier, zaproponowała dwa ciekawe projekty. Robert Mallet-Stevens oraz Jan i Joël Martel stworzyli na tej wystawie dla *Ogrodu Nowoczesnego Mieszkalnictwa*, betonowe drzewa (ryc. 303). Autorzy uznali, że harmonijna, zbudowana przez człowieka forma wymaga usunięcia elementów, które nie są przez człowieka w pełni opracowane. Drugi projekt, *Ogrodu Perskiego* stworzył Gabriel Guevrekian. Jego instalacja, zatytułowana *Jardin d'Eau et de Lumière* (ogród wody i światła), była ilustracją spłaszczonego widoku aksonometrycznego, w którym z natury zaczerpnięto tylko materię światła i wody, czyli te elementy, które można było opanować środkami geometrii (ryc. 304). Zafascynowani tą instalacją, znani mecenas sztuki, Charles i Marie-Laure de Noailles zaproponowali, żeby Gabriel Guevrekian zaprojektował dla nich, na 120 metrowej trójkątnej działce, podobny ogród (ryc. 305). Ten ogród stał się niezwykle popularny. W obu realizacjach autor stworzył spójny, trójwymiarowy, geometryczny, abstrakcyjny ogród, w którym rośliny pełniły tylko rolę materii wypełniającej formy geometryczne [Khosravi 2020]. Podczas gdy sekcja ogrodniczo-krajobrazowa minimalizowała w przedstawianych ogrodach rolę roślin, inne rozwiązanie zaproponował Charles-Édouard Jeanneret-Gris, znany jako Le Corbusier. Wzniósł on na tej wystawie *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, czyli pawilon w nowym duchu. Ten pawilon został zbudowany wokół rosnącego drzewa (ryc. 306). Le Corbusier także uznał, że racjonalny porządek stworzony przez człowieka nie może obejmować dzieł przyrody, których piękno jest zbudowane według innych zasad. Może natomiast piękno przyrody występować w nim równolegle, nie wchodząc z w interakcję z pięknem kształtowanym przez człowieka. Upraszczając, z *Ogrodu Nowoczesnego Mieszkalnictwa*, który chciał rozszerzyć nowy styl także na formy przyrody, wyrosła sztuka art déco, natomiast z Pawilonu w Nowym Duchu, który miał być maszyną do mieszkania, funkcjonalizm.



Ryc. 303. Robert Mallet-Stevens, Jan i Joël Martel, Ogród Nowoczesnego Mieszkalnictwa, 1925



Ryc. 304. Gabriel Guevrekian, Ogród wody i światła, 1925



Ryc. 305. Gabriel Guevrekian. Ogród przy willi Noailles, 1927



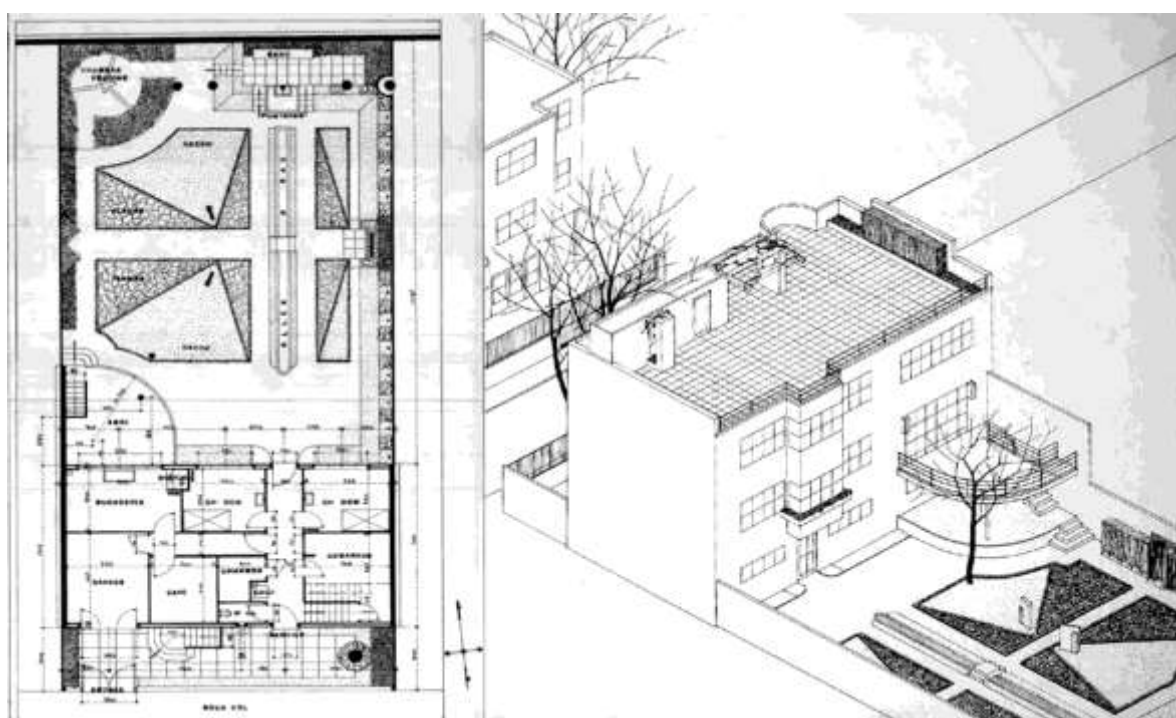
Ryc. 306. Charles-Édouard Jeanneret-Gris – Le Corbusier. Pawilon w Nowym Duchu, 1925

Naturalnie drzewa betonowe były tylko manifestacją, która zapowiadała mocną geometryzację form roślinnych. Doświadczenia kubizmu, futurizmu, formizmu i konstruktywizmu ukazywały, że dzieła operujące formami geometrycznymi nie pozwalały na zastosowanie kompozycji malowniczej, posługującej się prowadzeniem wzroku przy pomocy kluczy kompozycyjnych. W kompozycji geometrycznej z tego okresu, do prowadzenia wzroku posługiwano się rytmem powtarzalnych form. Stąd w takiej kompozycji, przy kształtowaniu abstrakcji geometrycznej konieczny stał się rytm, do którego często wykorzystywano powtarzające się formy roślinne. Pierwsze realizacje ogrodów w nowym, geometrycznym stylu, były stosunkowo niewielkie. Jednym z pierwszych takich ogrodów jest pochodzący z 1924 roku, a więc jeszcze sprzed paryskiej wystawy, ogród w Vicomte de Noailles, zaprojektowany przez André i Paula Vera (ryc. 307). W tym projekcie koncepcja ogrodu opierała się na geometrycznej abstrakcji, która stanowiła rzut parteru ogrodu. Podobnie wygląda wersalska Villa Bomsel, zaprojektowana w 1926 roku przez André Lurçata (ryc. 308, 309). Ten niewielki, zamknięty ogród, został zaprojektowany w sposób architektoniczny. Występujące w nim rośliny tylko wypełniają abstrakcyjny rysunek ogrodu. Drugim z takich ogrodów jest także wersalski z 1926 roku projekt ogrodu w La Celle-Saint-Cloud Pierre'a Legrain dla Jeanne i André Tachardów. W tym ogrodzie widzimy nie tylko geometryczny rysunek rzutu i architektoniczny podział przestrzeni, ale nasz wzrok jest kierowany przy pomocy rytmu (ryc. 310). Rytm stał się w tym czasie podstawowym narzędziem do organizacji przestrzeni w parkach i ogrodach. Nawet kwietniki były w taki, rytmizowany sposób projektowane, jak to widzimy w Anglesey Abbey (ryc. 311). Bardziej rozbudowane kwietniki były formowane w geometryczne wzory wzmacniane przy pomocy rytmu towarzyszących im szpalerów drzew lub krzewów, jak to możemy zobaczyć w promenadzie, projektowanego przez Zygmunta Hellwiga, parku zdrojowego w Ciechocinku (ryc. 312). Parki miejskie, które wtedy powstawały były stosunkowo niewielkie i nie różniły się specjalnie od zakładanych wówczas parków prywatnych. Dobrym tego przykładem jest łódzki park imienia Jana Matejki. Był on początkowo projektowany dla senatora Heiman-Jareckiego, a w 1938 roku został wykupiony i przeznaczony na park publiczny [Mowszowicz 1962]. Ogrodzony, zamknięty szpalerami drzew dysponował jednym obszernym i geometrycznie rozplanowanym wnętrzem, który był wypełniony trawnikiem i otoczony rytmicznymi nasadzeniami krzewów iglastych (ryc. 313). Ten park był, jak warszawski Park Sowińskiego na Woli z 1937 roku, typowym parkiem miejskim z tego okresu. Mimo, że Park Sowińskiego liczył 8,3 ha, a Park Matejki tylko 2,5 ha, ich kompozycja była podobna. Obszerny trawnik tworzył jedno wnętrze otoczone rzędami drzew tworzących boczne aleje. Park Sowińskiego miał tylko wyraźniej zaznaczoną oś, podkreśloną przez lokalizację pomnika z dwoma towarzyszącymi mu drzewami (ryc. 314). W latach 90tych XX wieku, wraz z minimalizmem i powrotem do estetyki stylu art déco, ponownie wrócił rytm i obszerne wnętrza, jako forma organizacji przestrzeni parku miejskiego. Jednak nie było to już wnętrze użytkowe, ale wizualne, a rytm nie prowadził już wzroku, ale stał się

elementem dekoracyjnym. Przykładem może służyć zaprojektowany w 1996 roku przez Gonçalo Ribeiro Telles, ogród w Lizbonie noszący nazwę pieśniarki *fado* Amáliei Rodrigues (ryc. 315).



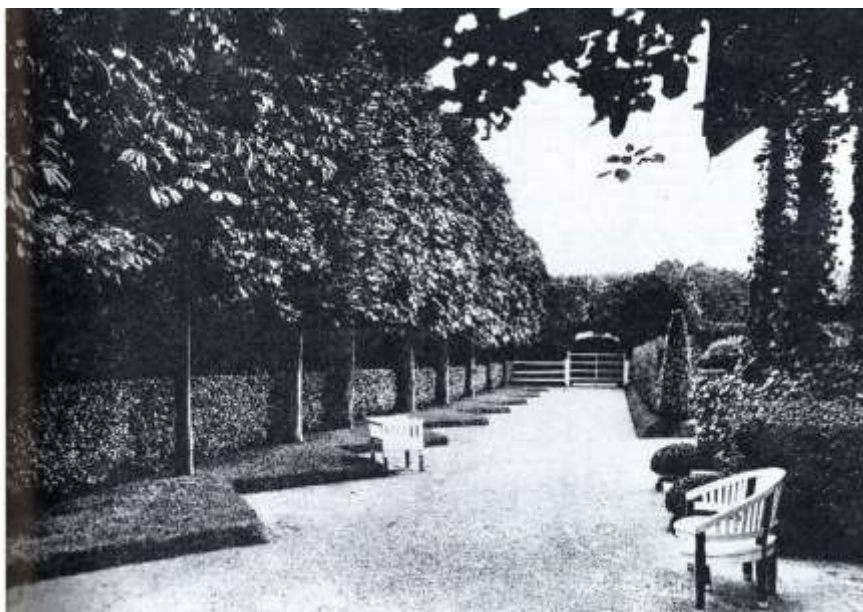
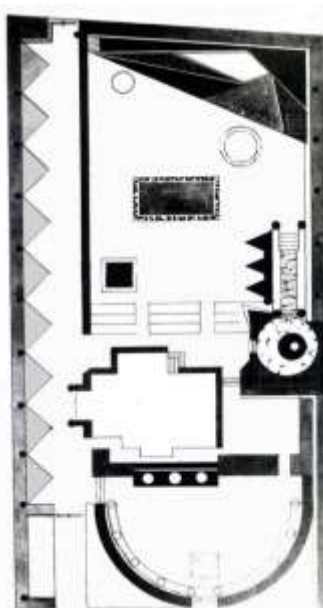
Ryc. 307. André i Paul Vera. Ogród w Vicomte de Noailles, 1924



Ryc. 308. André Lurçat. Villa Bomsel, 1926



Ryc. 309. André Lurçat. Villa Bomsel, 1926



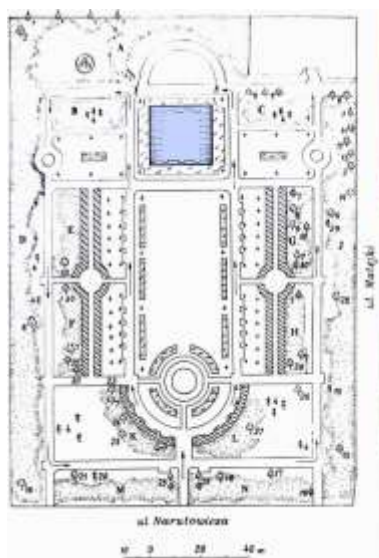
Ryc. 310. Pierre Legrain. Willa Tachardów, 1926



Ryc. 311. Huttleston Broughton, Anglesey Abbey, Cambridgeshire, 1926



Ryc. 312. Zygmunt Hellwig. Park Spacerowy w Ciechocinku, 1934



Ryc. 313. Zygmunt Hellwig. Park Jana Matejki w Łodzi, 1924, plan [Mowszowicz 1962, s. 197] i widok, fot. J. Rylke



Ryc. 314. Zygmunt Hellwig. Park Sowińskiego na Woli, 1937, fot. J. Rylke



Ryc. 315. Gonçalo Ribeiro Telles, Ogród Amália Rodrigues, 1996, fot. J. Rylke

Drugim nurtem dominującym w stylu okresu międzywojennego, zapoczątkowanym również na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu, był funkcjonalizm. Ten nurt reprezentował wspomniany *Pavillon de l'Esprit Nouveau* Le Corbusiera. Podobnie, jak inne nowoczesne nurty w sztuce ogrodowej, został on zapowiadany już w końcu XIX wieku przez architekta Louisa Sullivana, który pisał: *byłoby z wielkim pożytkiem dla naszego dobra estetycznego, gdybyśmy na pewien okres powstrzymali się całkowicie od stosowania ornamentu, tak by myśl nasza mogła się skoncentrować na*

tworzeniu dobrze uformowanych budynków, które byłoby urodziwe w swojej nagości [Gombrich 2009, s. 59]. Zapoczątkowany w architekturze funkcjonalizm szybko przeniknął do wzornictwa, gdzie wpłynął na projektowanie ergonomiczne oraz do sztuki ogrodowej, w której trwał znacznie dłużej niż styl art déco, bo w krajach komunistycznych aż do końca tej doktryny. W ogrodach funkcjonalnych poszczególne ich części miały być miejscami, w których forma miała być podporządkowana programowi użytkowemu, które w tym miejscu zlokalizowano. Przykładem takich ogrodów w czystej formie, były ogrody zoologiczne, parki sportowe i inne ogrody tematyczne, które w tym okresie przebudowywano, rozbudowywano i zakładano. Dobrym przykładem, jak zmieniała się forma ogrodu dostosowana do pełnionej przez nią funkcji, jest łódzki park Ludowy. W swojej pierwotnej wersji był zaprojektowany w 1902 roku i miał jednolitą formę miejskiego parku naturalistycznego. Umieszczone w tym parku obiekty funkcjonalne były ukryte za ścianami zieleni (ryc. 316). Stopniowo przebudowywany, docelową i nową formę uzyskał, zgodnie z projektem Stefana Rogowicza, w 1931 roku. Widzimy w tym parku, na powierzchni 237 hektarów, aleje – korytarze prowadzące do poszczególnych części parku, w których zostały zlokalizowane konkretne wnętrza, realizujące poszczególne, zadane funkcje. Mamy tu obok obiektów sportowych, ogrodu botanicznego, ogrodu dendrologicznego, zoologicznego, stałych i okresowych terenów wystawowych, ogród jordanowski, lunapark i różne typy ogrodów: park wypoczynkowy, park leśny, rezerwat przyrody (ryc. 317). Ten typ ogrodu funkcjonalnego był szeroko propagowany w realnym socjalizmie, co możemy zobaczyć a Polsce, na przykładzie Chorzowskiego Parku Kultury i Wypoczynku. Jego funkcjonalizm polegał na stworzenie alei – promenad, tworzących korytarze, z których wchodziło do rejonów użytkowych – parkowych pomieszczeń pełniących wydzielone funkcje [Niemiec 1953]. Zaprojektowany w 1950 roku, według projektu Władysława Niemca (Niemirskiego) na powierzchni 535 hektarów dawnych hałd, nie przedstawiał już czystego funkcjonalizmu, bo zgodnie z zasadami socrealizmu posiadał dekorację zaczerpniętą z naturalizmu – neorenesansową glorię i barokowe wejście do ogrodu zoologicznego (ryc. 318).

Funkcjonalizm stał się podstawą ogólnej dyspozycji przestrzeni i objął także tereny wiejskie i miejskie. Le Corbusier postulował na przykład likwidację pojęcia wsi, proponując w zamian zróżnicowaną strukturę miejską. Miała ona funkcjonować w krajobrazie pod trzema postaciami: miasta przemysłowego o układzie liniowym, miasta handlowego o strukturze koncentrycznej i miasta rozproszonego opartego na sieci monokulturowych farm rolniczych (ryc. 319). Koncentracja ziemi w warunkach kapitalistycznych i przymusowa kolektywizacja w krajach komunistycznych, doprowadziły do powszechnego wprowadzenia upraw monokulturowych, zmieniając całkowicie wygląd krajobrazu rolniczego. W okresie kryzysu z końca lat 20tych wiele dróg wiejskich wybrukowano i obsadzono drzewami, co także zmieniło strukturę przestrzenną terenów leżących poza miastem, uwydatniając ich funkcjonalny charakter. W miastach starano się wdrożyć *Kartę Ateńską* [1933], która była manifestem nowoczesnych

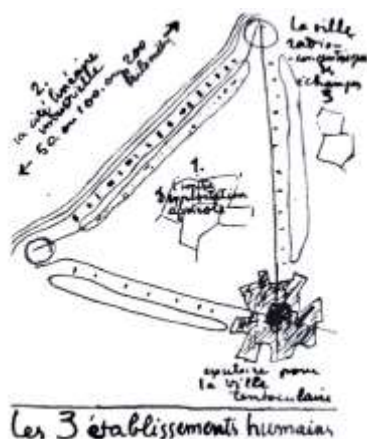
This is a detailed historical map of the city of Vienna, showing its layout, fortifications, and surrounding areas. The map includes a legend on the right side with various symbols and text. The map is oriented with North at the top. The city is shown with its walls and fortifications, and the surrounding areas are labeled with names of districts and landmarks. The legend on the right side lists various symbols and their corresponding meanings, such as 'Burg' for the city, 'Wall' for the wall, and 'Fort' for the fort. The map is a black and white engraving, and it is a very detailed representation of the city of Vienna in the 18th century.

The image displays two maps of the 'Miasto w przyszłości' (City of the Future) project. The left map is a colorful, artistic rendering of the city layout, showing various zones, landmarks, and infrastructure. The right map is a black and white schematic diagram of the same layout, with labels in Polish for various areas and landmarks.

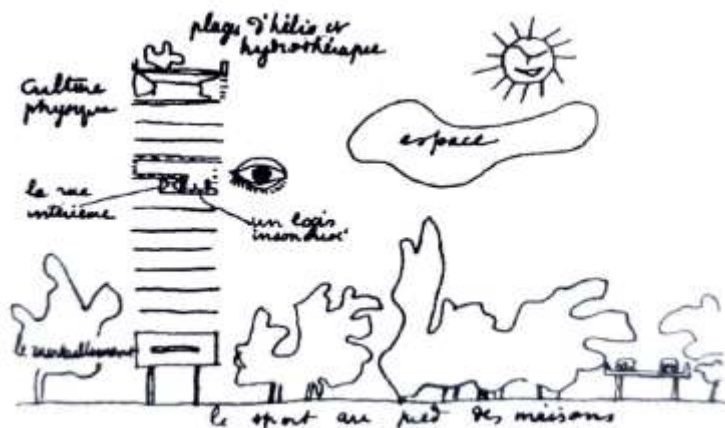
Labels on the right map (from top-left to bottom-right):

- ROZBIEWNY TOR CARLOWY
- GÓRNIKSLAND PARK ETHNOGRAFICZNY
- OSRODEK MARSOWY
- OGROD WYLUKOWY
- STADION SLAME
- PULE MARSOWE
- HALA WYSTAW WARSZULI
- OGROD JAPONSKI
- ROZBIEWNY TOR ZAKOZYNY
- GALERIA RUSZY SLAME
- PLANETARIUM
- DULYBRAG TANCZYNY
- SANKOCOROM
- KAPELIMOFALA
- SKATE PARK
- OGROD ECOLOGICZNY
- WIECZNE MIASTECZKO
- ROZBIEWNY TOR BARTOWY
- STADION GAS
- PARK LINOWY FALENISKI
- WIECZYNARODOWA DARGA KUTOWACIE

203



Ryc. 319. Le Corbusier.
Trzy ludzkie osady [1945]



Ryc. 320. Le Corbusier. Zabudowa osiedlowa [1941]

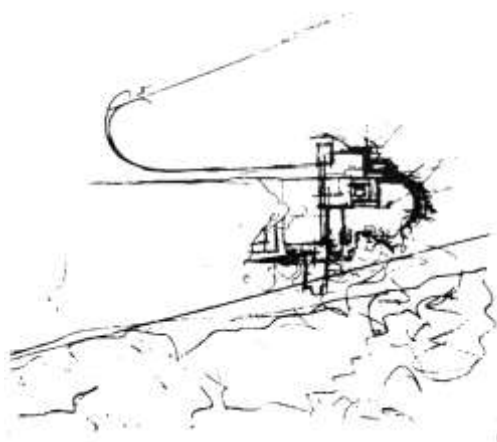
Ernst Gombrich [2009, s. 302-304] przytacza dwa rysunki Paula Klee i zwraca uwagę na to, że rysunkowi abstrakcyjnemu: Klee nadawał tytuł, kierunek, potencjalny ciężar czy skalę biorąc jakiś element ze świata widzialnego. Ta zasada, rozwijania formy abstrakcyjnej z elementu świata widzialnego, nie dotyczy tylko rysunku, można ją przenieść w obręb innej, także ogrodowej, kompozycji. Jeżeli rozwiniętym w kompozycji geometrycznej wnętrzem ogrodowym nie przypisano obowiązku zrealizowania w nich poszczególnych funkcji, to rysunek abstrakcyjny pozbawiony takiego, zaczerpniętego ze świata zewnętrznego elementu, stawał się rozwiązaniem, pozbawionym zakorzenienia w rzeczywistości. Stawał się formą geometrycznej łamigłówki. Dlatego już w latach 30tych XX wieku opierano kompozycję ogrodu na wybranym, odnoszącym się do rzeczywistości, elemencie. Taki element, jeżeli stanowił punkt wyjściowy kompozycji, ukierunkowywał rytm i poprzez swoje znaczenie, dodawał do układu geometrycznego pierwiastek metafizyczny. Przykładem może służyć wygrany projekt Romualda Gutta i Aliny Scholtzówny w konkursie na upamiętnienie rodzowego gniazda marszałka Józefa Piłsudskiego w Żuławie [Leśniakowska 1998]. Na obrzeżach projektowanego założenia zachowano pozostałości dawnego parku dworskiego. Metafizycznym punktem centralnym komponowanego parku pamięci była sypialnia zrujnowanego dworu rodziców Józefa Piłsudskiego – miejsce jego poczęcia. Tam, w odtworzonych fundamentach dworu posadzono w 1937 roku dąb (ryc. 321). Prowadziły do niego rytmicznie posadzone świerki i włoskie topole (ryc. 322). Dzisiaj Żułów znajduje się na Litwie. Chociaż pomnikowe założenie zostało zniszczone, dąb ocalał i stanowi punkt, wokół którego rozwija się spontanicznie kolejna pomnikowa kompozycja. Podczas, gdy dąb stanowił punkt, do którego dążyła kompozycja, to w Ameryce Frank Lloyd Wright stworzył kompozycję, która od takiego punktu się zaczynała. W willi Edgara Kaufmanna z 1937 roku, znanej jako *dom nad wodospadem*, kompozycja rozpoczyna się od kamiennego kominka i rozwija, poprzez pomieszczenia mieszkalne i pergole w naturalny, towarzyszący willi krajobraz (ryc. 323, 324).



Ryc. 321. Romuald Gutt, Alina Scholtzówna. Dąb w Zułowie, 1937, [Leśniakowska 1998].



Ryc. 322. Romuald Gutt, Alina Scholtzówna. Projekt konkursowy na rozplanowanie Zułowa, 1936, [Leśniakowska 1998].



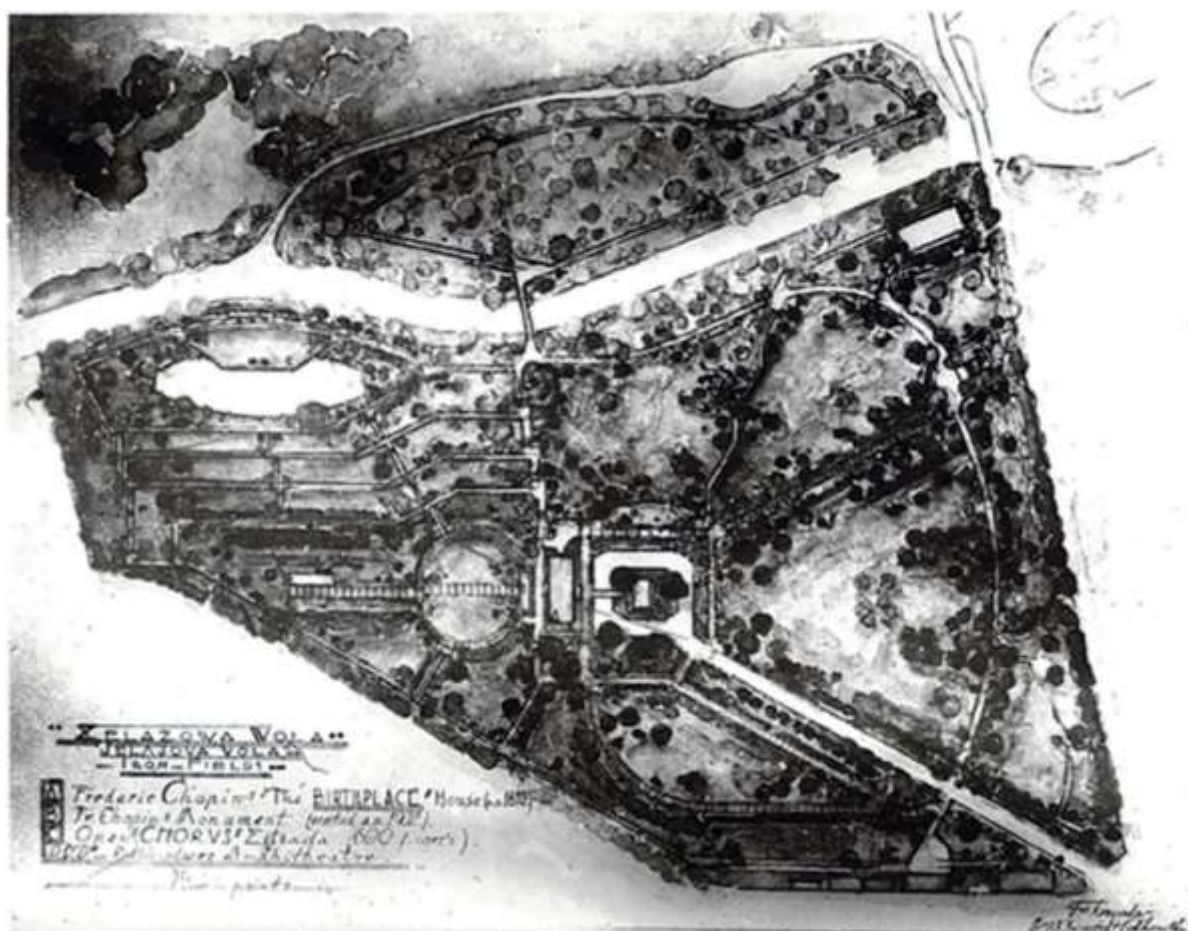
Ryc. 323. Frank Lloyd Wright. Dom nad wodospadem, projekt, 1937



Ryc. 324. Frank Lloyd Wright. Dom nad wodospadem, 1937

Jeszcze inaczej, bo przenikający całość kompozycji wątek metafizyczny rozwinął Franciszek Krzywda-Polkowski, tworząc park w Żelazowej Woli. Powstał on wokół miejsca urodzenia Fryderyka Chopina. Projektant wyznawał poglądy charakterystyczne dla stylu art déco, pisząc taką ogólną definicję architektury krajobrazu: *Bryły uporządkowane i rytmiczne to architektura miasta. Przewaga brył roślinnych uporządkowanych w przestrzeni to architektura parku. Kompozycja brył jednych i drugich niezależnie od obszaru – to architektura krajobrazu* [Tkaczyk-Piechna 1997]. Dla projektu w Żelazowej Woli, mimo dość prostej kompozycji opartej na osiach i układzie sąsiadujących wnętrz, przyjął specjalne założenia (ryc. 325). Jak pisała jego współpracowniczka, Alina Scholtzówna, zamierzeniem Franciszka Krzywdy-Polkowskiego: *było stworzenie współczesnego*

ogrodu polskiego tak wysublimowanego, jak wysublimowana jest muzyka Chopina w stosunku do motywów ludowych, którymi się posługuje, dzieła tak samo bogate w motywy – w tym wypadku plastyczne – ale równie delikatne i wytworne [Rylke, Kaczyńska, Sikora 2008, s. 54]. Projektant skupił się na detalu wyposażenia parku, prowadząc zwiedzających przez pieczołowicie ułożone ścieżki, w których wykorzystał lokalne materiały budowlane. Detal został opracowany w układach rytmicznych nawiązujących do charakterystycznych cech muzyki kompozytora. Ich zmienność nawiązywała nie tylko do architektury, ale także do nurtów przebiegającej przez park rzeczki Utraty i prowadzonych wzdłuż trasy zwiedzania układów roślinnych (ryc. 326-329).



Ryc. 325. Franciszek Krzywdą-Polkowski. Projekt parku w Żelazowej Woli, 1933



Ryc. 326. Franciszek Krzywda-Polkowski. Park w Żelazowej Woli, detal, fot. J. Rylke



Ryc. 327. Franciszek Krzywda-Polkowski. Park w Żelazowej Woli, detal, fot. J. Rylke



Ryc. 328. Franciszek Krzywda-Polkowski. Park w Żelazowej Woli, detal, fot. J. Rylke

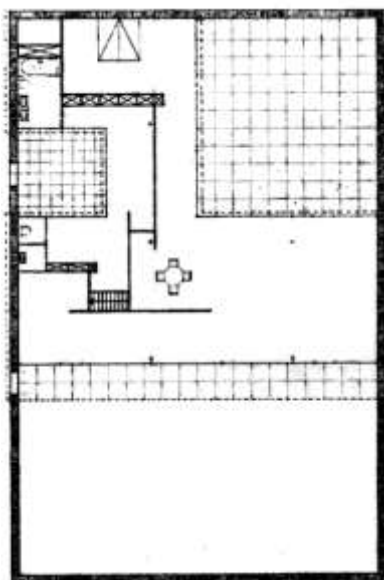


Ryc. 329. Park w Żelazowej Woli, detal

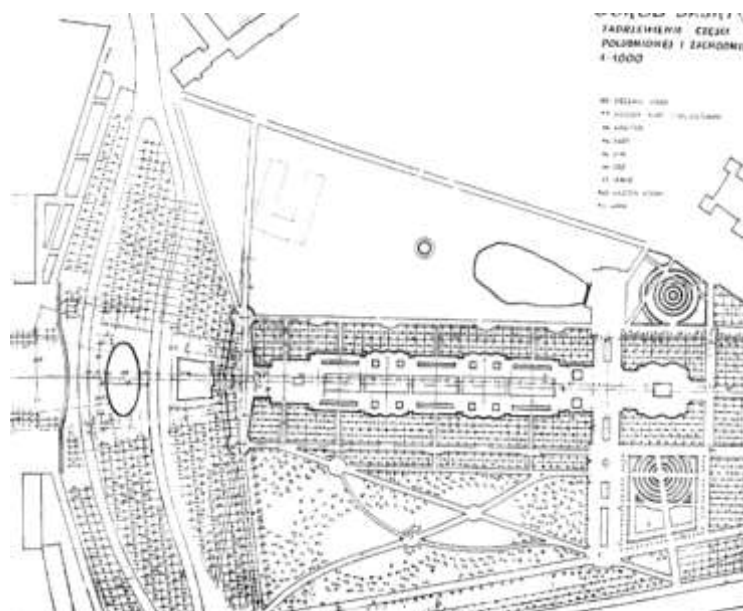
Oprócz takich bogatych, zarówno pod względem formy, jak treści, rozwiązań ogrodowych, istniała ich wersja prostsza, opracowana dla miejskich prywatnych ogrodów przydomowych, zaproponowana przez wspomnianego wcześniej Hermanna Muthesiusa. Opierając się na wzorach angielskich, proponuje on towarzyszące domowi wnętrza ogrodowe, traktowane jako zewnętrzny pokój w miejskiej willi. Takie wnętrza charakteryzowało się zamkniętymi ścianami zwartej zieleni i obszernym, nasłonecznionym trawnikiem. Występującą w nim

strefę półcienia zapewniała pergola lub usytuowane na trawniku pojedynczo rosnące drzewo. W ten sposób nurt dekoracji opartej na rytmie i nurt funkcjonalny zostały połączzone i wykorzystane w koncepcji zewnętrznego pokoju. Taki zewnętrzny pokój był zamknięty zielonymi ścianami, zaopatrzony w trawiasty dywan i wyposażony w funkcjonalne meble ogrodowe. Koncepcja ogrodu architektonicznego, czyli powiązanego formalnie i funkcjonalnie z domem, została rozwinięta przez Ludwiga Miesa van der Rohe na tak zwaną przez niego przestrzeń post perspektywiczną, czyli przestrzeń łączącą życie domowe z życiem naturalnym w wymiarze nie tylko funkcjonalnym, ale także w wymiarze doświadczenia. Jak pisze o tych ogrodach Liyang Ding: *Ogród architektoniczny można rozumieć jako kluczową koncepcję przestrzenną, ze względu na nasze postrzeganie głębi przestrzennej, charakteryzującą epokę postperspektywiczną, zdolną do tworzenia integralnej całości składającej się z postrzegającego podmiotu i postrzeganego świata, który obejmuje zarówno wnętrze jak i przestrzeń zewnętrzną*. Autor przytacza w swojej wypowiedzi rysunek Miesa van der Rohe, w którym projektując meble w gmachu sądów nie wyróżniał on przestrzeni wnętrza od przestrzeni występującego obok wnętrza ogrodu (ryc. 330) [Ding 2018].

Pod koniec I połowy XX wieku rytm był wykorzystywany nie tylko do tworzenia rytmizowanych linii kompozycyjnych, ale obejmował całą płaszczyznę ogrodu. W tak skonstruowanym ogrodzie nawet układ drzew był traktowany jak rozwiązanie geometryczne oparte na rytmie. Można to zobaczyć w koncepcji posadowienia drzew przez Alinę na Scholtzównę w jej projekcie odbudowy po wojnie warszawskiego Ogrodu Saskiego (ryc. 331).

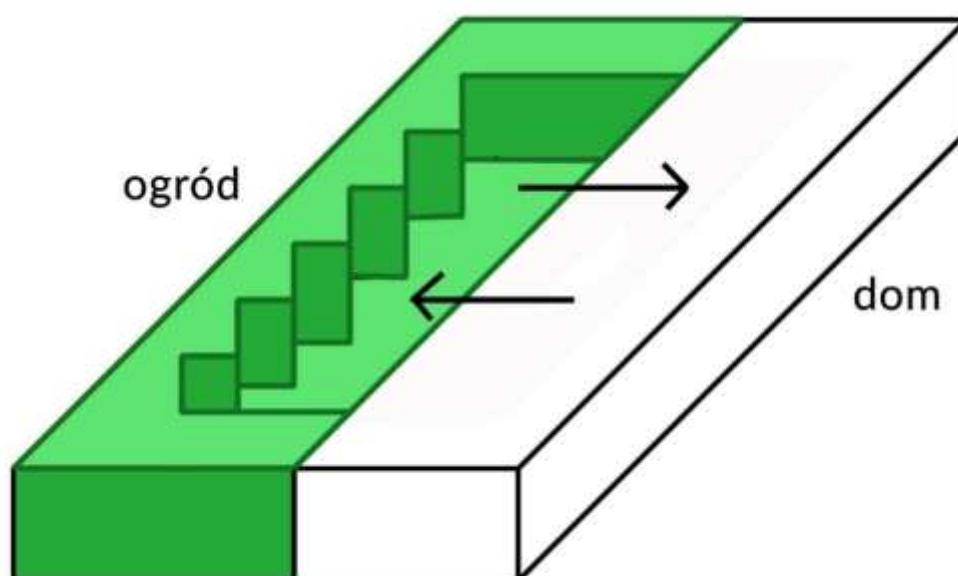


Ryc. 330. Ludwig Mies van der Rohe, Plan z rozmieszczeniem mebli w Hubbe Court-House, 1934, [Ding 2018]



Ryc. 331. Alina Scholz. Zadrzewienie części zachodniej i południowej Ogrodu Saskiego w Warszawie.

Jako podsumowanie tego rozdziału przedstawiam ideogram ogrodu w stylu art déco (ryc. 332). Tworząc ideogram zaznaczyłem, że jest to ogród zamknięty. Podzieliłem jego przestrzeń na dom i ogród. Potraktowałem ten ogród jako przestrzeń kształtowaną w sposób architektoniczny i powiązaną z przestrzenią architektury. Zaznaczyłem pomiędzy nimi komunikację, także wizualną. Na makiecie (ryc. 333), ten ogród jest pokazany jako ogród w stylu geometrycznym, wykorzystującym rytm jako podstawę kompozycji i związany z tym udział roślin o rytmizowanym strukturalnym pokroju. Obraz z ogrodem w stylu art déco nawiązuje do dominującej w tym okresie klarowności i świetlistości przestrzeni, oraz do zastosowania w kompozycji układów rytmicznych (ryc. 334).



Ryc. 332. Jan Rylke. Ideogram ogrodu w stylu art déco



Ryc. 333. Jan Rylke. Makieta ogrodu w stylu art déco



Ryc. 334. Jan Rylke. Ogród w stylu art déco. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja modernistyczna nie odwoływała się, jak w romantyzmie, do zaobserwowanych form krajobrazowych i historycznych, ale powróciła do abstrakcyjnej kompozycji geometrycznej. W początkowym okresie była to abstrakcja najprostsza, oparta przede wszystkim na siatce kwadratów. Harmonijność kompozycji ogrodowej została uzyskana poprzez zastosowane układy rytmiczne, przede wszystkim w rysunku rzutu, ale także w pokroju zastosowanych roślin. Był on wzmocniony przez analogiczne wprowadzenie układów rytmicznych do dekoracji występujących w ogrodzie elementów. **Geneza formy.** Produkcja przemysłowa wprowadziła na skalę masową produkty powtarzalne, które należało włączyć w obieg kultury. Ich wygląd powinien odpowiadać pełnionej przez formę funkcji, czyli forma takich artefaktów powinna zostać opracowana w sposób racjonalny. Równocześnie sztuka wypracowała estetykę form rytmicznych w kubizmie, futuryzmie i formizmie, a następnie w abstrakcji geometrycznej. Tak opracowane układy wykorzystywano w kompozycji ogrodowej. **Synteza.** Elementy przyrodnicze i artefakty kulturowe podporządkowano matematycznym prawom geometrii i rytmu. Wzorowano się na rytmach porządkujących kompozycje muzyczne. Odmienności kulturowe zostały wtopione w jednolity porządek geometryczny. **Nastroj.** W ogrodzie panuje atmosfera nowoczesności, klarowności i optymizmu. **Synteza wizualna.** W obrazie wygląd fontanny i pergoli został zaczerpnięty z *Domu Odległego Widoku* Ellen Biddle Shipman w Nowym Orleanie z 1925 roku. Na pierwszym planie widzimy fragment rzeźby *Rytm* Henryka Kuny, także z 1925 roku, która stała przed polskim pawilonem na wystawie *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* w Paryżu.

Rozdział 17. Modernistyczny ogród z połowy XX wieku

Wczesny modernizm nie mógł w dziełach sztuki ogrodowej przewyciężyć nieprzystawalności układów geometrycznych do organicznych kompozycji roślinnych. Widzieliśmy próby przewyciężenia tego konfliktu, w procesie stopniowania przejścia form geometrycznych w organiczne i ich rozmycia w kompozycjach ogrodowych z lat 30tych. Było to widoczne zarówno u Aliny Scholzówny w jej projektach miejsc pamięci Józefa Piłsudskiego w Żuławie i kopca w Krakowie, jak u Franka Wrighta w domu nad wodospadem. U Franciszka Krzywdy-Polkowskiego geometria detalu architektonicznego przenika się z kompozycjami roślinnymi, ale we wszystkich wypadkach, są to dzieła projektowane w konwencji architektonicznej i przez architektów. W ramach tej konwencji ogród jest skrupowany; nie jest traktowany jako samodzielne dzieło sztuki, ale element drugorzędny, stanowiący oprawę do wiodącego wątku architektonicznego. Przewyciężenie konfliktu na linii geometria i natura wymagało odejścia od abstrakcji geometrycznej, jako podstawy kompozycji. Odejście od abstrakcji geometrycznej w kierunku abstrakcji organicznej jako pierwsi zapoczątkowali rzeźbiarze, tworząc formy naśladujące budowę żywej tkanki. Już w 1937 roku obiektem, który zwiastował to przejście, był Park Pamięci I Wojny Światowej Târgu-Jiu w Rumunii. Ten park zawierał zespół rzeźb Constantina Brâncușiego, w którym główną rolę odgrywała *Niekończąca się kolumna*, wysokości ponad 29 metrów, złożona z szesnastu powtarzalnych miękkich modułów. Rzeźba organiczna doskonale współgrała z naturalnym otoczeniem, charakteryzującym angielskie parki. Nic dziwnego, że angielscy rzeźbiarze: Barbara Hepworth i Henry Moore, zainteresowani przyrodniczym kontekstem tworzonych przez siebie rzeźb w stylu abstrakcji organicznej (ryc. 335), stworzyli ogrody, w których te rzeźby eksponowali. Barbara Hepworth rozpoczęła tworzyć taki ogród w 1939 roku w Barnoon Hill, natomiast Henry Moore w 1940 roku w Perry Green. Ogród wypełniony rzeźbiarską tkanką artystyczną stał się atrakcyjnym dziełem sztuki i zapoczątkował silny nurt ogrodów, w których ekspozycja rzeźb stanowiła podmiot kompozycji. Miało to miejsce nie tylko w Anglii, ale występowało także w innych krajach. We Francji, w ogrodzie Labirynt, eksponował swoje prace hiszpański artysta Joan Miró. We Włoszech, w Toskanii, Niki de Saint-Phalle tworzy barwny Ogród Tarota. W Polsce, w 1955 roku, taki park z abstrakcyjnymi rzeźbami stworzyli, przy swojej pracowni w Mogielnicy, Franciszek Strynkiewicz i jego żona Barbara Bieniulis-Strynkiewicz (ryc. 336, 337). Parki rzeźb okazały się ekspozycyjnie niezwykle atrakcyjne i zaczęto je tworzyć przy muzeach rzeźb. Inspiracją do stworzenia jednego z pierwszych takich parków muzealnych była pływająca, organiczna rzeźba Marty Pan. Ta rzeźba zapoczątkowała w 1961 roku park rzeźb przy muzeum Kröller-Müller w Otterlo [Richardson 2000, s. 55]. Od lat 60tych takie muzea rzeźb powstały na całym świecie. W Polsce istnieje, tworzony od 1965 roku, park rzeźb przy Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (ryc. 338).



Ryc. 335. Henry Moore. Prosty motyw, brąz 1956, fot. J. Rylke



Ryc. 336. Franciszek Strynkiewicz. Park rzeźb w Mogielnicy, fot. J. Rylke

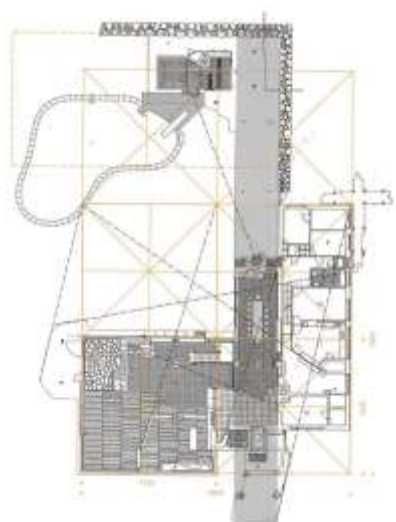


Ryc. 337. Park rzeźb Franciszka Strynkiewicza i Barbary Bieniulis-Strynkiewicz w Mogielnicy, 1955

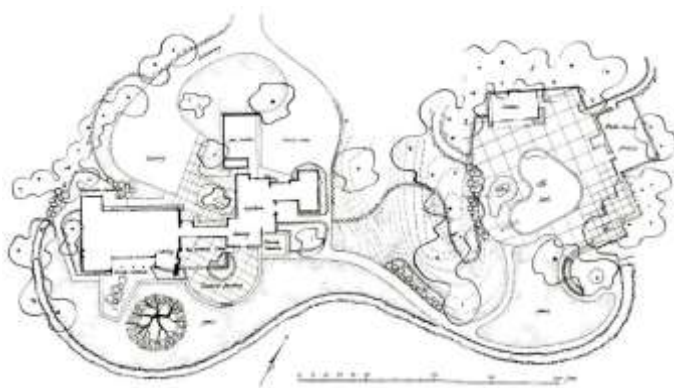


Ryc. 338. Magdalena Abakanowicz, Mutanty, 2000, Centrum Rzeźby Polskiej, fot. J. Rylke

Wprowadzenie miękkich form rzeźbiarskich do ogrodu i zauważalna harmonijność zestawu takich form z formami przyrodniczymi, pozwoliły na wprowadzenie podobnych, organicznych kształtów, także do budowli ogrodowych. Wprowadzenie form organicznych uległo kolejnemu rozszerzeniu na architekturę. Zapoczątkowało to nurt architektury organicznej. Pierwszym artystą, który to zaproponował w projekcie willi Mairei z końca 30lat XX wieku, był fiński architekt Alvar Aalto. Nerkowaty kształt basenu przed budynkiem jest wyprowadzony z geometrycznego rozplanowania architektury i nawiązuje kontakt z przyrodniczym kontekstem leśnego otoczenia willi (ryc. 339). Alvar Aalto (fińskie słowo *aalto* oznacza falę) uważał, że: *zakrzywiona, żywa, nieprzewidywalna linia biegnąca w wymiarach nieznanych matematyce jest wcieleniem tego, co stanowi kontrast w współczesnym świecie między brutalną mechanicznością a religijnym pięknem życia*. Nawiązanie kontaktu z otoczeniem zmieniło także dotychczasową sytuację zamkniętego, geometrycznego i architektonicznego podejścia stanowiącego, że dom i ogród są kompozycyjną całością, podporządkowaną prawom geometrii. Ogród stawiał się w tym nowym podejściu strefą przejściową pomiędzy domem i krajobrazem, klamrą łączącą te dwie przestrzenie. Także dom przestał być zwartą, geometryczną bryłą, uległ rozczłonkowaniu i wszedł w ogród poszczególnymi częściami, łącząc się z nim także w sposób funkcjonalny. Ta koncepcja została wprowadzona konsekwentnie w Kalifornii, gdzie klimat pozwolił na otwarcie się wnętrz architektonicznych. W 1948 roku Thomas Church zaprojektował podobny w kształcie do basenu z willi Mairei, basen przed willą El Novillero. Wyrzysły, nerkowaty kształt tego basenu, wraz z abstrakcyjną rzeźbą Adaliny Kent, stały się ikoną powojennego modernizmu. W wypadku tego założenia mamy już trzy elementy ogrodu o organicznej formie: rzeźbę, basen i widok. Jeżeli spojrzymy na plan całości, widzimy, że płynne linie nadają także organiczny charakter rozplanowaniu całej rezydencji (ryc. 340).



Ryc. 339. Alvar Aalto. Villa Mairea, 1939, plan i widok [Richardson 2000, s. 4]



Ryc. 340. Thomas Church, El Novillero, 1950, plan i widok [Richardson 2000, s. 107]

Jednak w dalszym ciągu nowatorstwo w tych ogrodach jest wiązane z elementami architektonicznymi, rzeźbiarskimi i budowlanymi. Roślinność w tych ogrodach stanowi tło, wyjątkiem są drzewa z rozłożystymi konarami o pokroju formy organicznej, które są eksponowane jako naturalne rzeźby.

Spójny, organiczny charakter, nadał ogrodom dopiero Brazylijczyk Roberto Burle Marks. Był malarzem, który tworzył murale o abstrakcyjnych organicznych kształtach. Uznał, że przenosząc te kształty na rzut ogrodu stworzy harmonijny obraz, dobrze korespondujący z bogatą, zwrotnikową roślinnością. Taka abstrakcyjna kompozycja mogła być stosowana zarówno w niewielkich, jak dużych kompozycjach, dobrze współgrając w rysunku rzutu z elementami budowlanymi. Możemy to zobaczyć zarówno w projektowanym przez niego ogrodzie założonym przy rezydencji mieszkalnej (ryc. 341), jak w rysunku głównej nadmorskiej promenady Copocabana w Rio de Janeiro (ryc. 342). Największa realizacja Roberta Burle Marksa, to zieleni nowej stolicy Brazylii. Roberto Burle Marks Brasilia opracował w 1955 roku układ miejskiej zieleni dla tego miasta (ryc. 343).

Roberto Burle Marks działał w Brasili obok urbanisty Lúcio Costy i architekta Oscara Niemeyera. Plan urbanistyczny nowej stolicy miał również nowatorski charakter. Podczas, gdy wcześniej tworzone plany geometryczne oparte na siatce kwadratów i jeszcze w tym duchu został opracowany plan Le Corbusiera dla Chandigar (ryc. 344). Le Corbusier wrócił przy tym projekcie urbanistycznym do koncepcji planu geometrycznego, chociaż wcześniejszy plan Chandigaru Macieja Nowickiego z 1950 roku był bardziej płynny, organiczny, oparty na unerwieniu liścia (ryc. 345). Plan Brasili miał charakter wyrazisty i organiczny, był wzorowany na rysunku samolotu, którego opływowe kształty wiązały się bezpośrednio z unoszeniem się w przestrzeni (ryc. 346). Podobnie organiczne podejście cechowało Rogera Angera, projektanta utopijnego, ale zrealizowanego, miasta idealnego Auroville w Indiach. Zaprojektował on miasto na kształt płynącej w przestrzeni kosmosu spiralnej mgławicy (ryc. 347). Jak widzimy organiczny, abstrakcyjny kształt, zapoczątkowany przez rzeźbiarzy, nałożony na płaszczyznę rzutu, stał się podstawą rozplanowania zarówno ogrodów, jak miast.



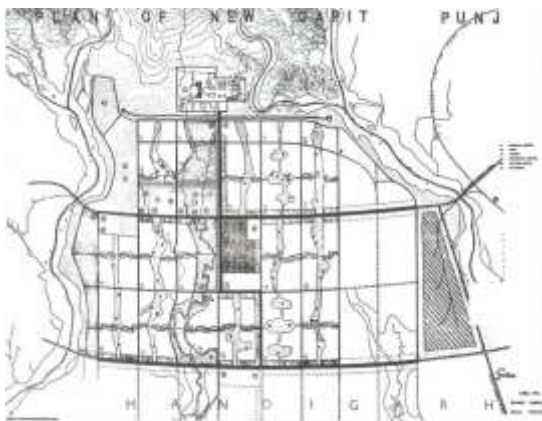
Ryc. 341. Roberto Burle Marx. Projekt ogrodu w Santa Barbara, 1948



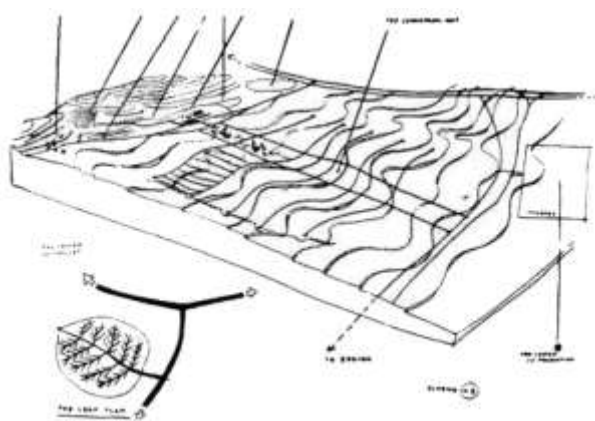
Ryc. 342. Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro, Copocabana, 1970



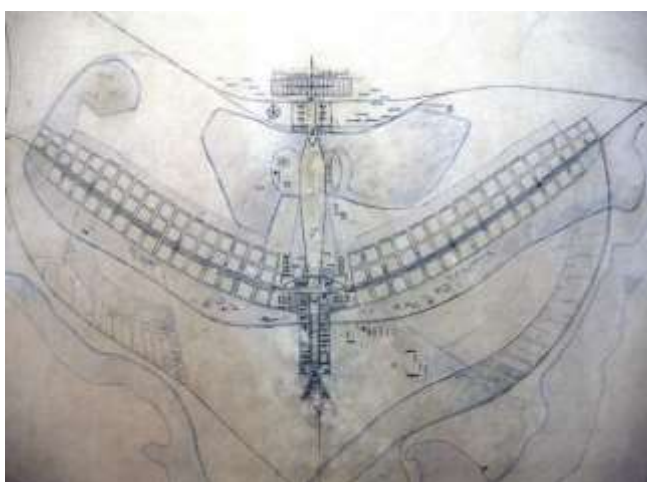
Ryc. 343. Roberto Burle Marx. Centrum Brasili, 1956



Ryc. 344. Le Corbusier. Chandigarh, plan, 1951



Ryc. 345. Maciej Nowicki, Chandigarh, plan, 1950, [Urbańska 2014, il. 8].



Ryc. 346. Lúcio Costa. Brasília, plan, 1955



Ryc. 347. Roger Anger. Auroville, 1966, [Rothimel, Królikowski, Skrobot, 2010, s.17]

Pod wpływem artystycznych trendów, dominujących w sztuce po II Wojnie Światowej i opartym na abstrakcji organicznej projektowaniu organicznym, zaczęła się od połowy XX wieku zmiana w podejściu do projektowania ogrodów. Rysunek rzutu, wcześniej rozwiązywany w sposób kaligraficzny lub geometryczny, dostosowany do sekwencji widoków w ogrodzie lub funkcji komunikacyjnych, teraz odrywał się od nich, stawał się podstawowym elementem projektowania i opierał się na płynnych liniach abstrakcyjnego malarstwa. W tym czasie malarstwo abstrakcyjne, nazywane abstrakcją gestu, miało przekazywać emocje wywoływane spontanicznymi ruchami prowadzącego pędzel artysty. Ideę kompozycji, ukształtowanej w wyniku wykorzystania emocji, przełożono na język sztuki ogrodowej. Teraz w zakładanych ogrodach linie kompozycyjne były wytyczane w ogrodzie w sposób płynny, prowadząc użytkownika ogrodu, budząc w nim emocje i kierując tymi emocjami. Przebiegało to jednak inaczej niż w romantycznym ogrodzie angielskim, w którym wytyczano płynnie ścieżki kierując wzrok na określone scenerie. W ogrodzie modernistycznym sama sceneria tworzyła płynne linie prowadzące nasz wzrok w ogrodzie.

Podobnie jak w zrodzonej po wojnie malarskiej Szkole Pacyfiku, w której istotny nurt pochodził od japońskiej kaligrafii, tak w projektowaniu ogrodów przywoływano japońską zasadę projektowania, w której wzrok był przenoszony w ogrodzie przy pomocy odpowiedniego położenia kamieni. Ważną postacią w tym nurcie stał się Isamu Noguchi, tworzący ogród przed siedzibą UNESCO w Paryżu (ryc. 348). Chociaż ogrody Zen były w tym wypadku ważną inspiracją, powszechniej prowadzono wzrok przy pomocy płynnych linii uformowanych z kwitnących krzewów kierujących wzrok na odległy krajobraz. Można to zobaczyć w nowozelandzkim ogrodzie rododendronów Wiliama Cooca (ryc. 349). Podobnie płynne linie wykorzystała norweska księżna Greta Sturdza w swoim ogrodzie La Vasterival w Sainte-Marguerite-sur-Mer w Normandii (ryc. 350).



Ryc. 348. Isamu Noguchi, ogród przy siedzibie UNESCO w Paryżu, 1956, [Richardson 2000, s. 332]



Ryc. 349. William Cook, Ogród Pukeiti, 1951, [Richardson 2000, s. 113]



Ryc. 350. Greta Sturdza. La Vasterival, 1957

Ogród budowany na emocjach znalazł powodzenie w Meksyku, gdzie rozwinął tę ideę Louis Barragan. Prowadził on wzrok po liniach energetycznych wytoczonych przez kamienie i rośliny. Możemy to zauważyć w założonych przez niego w 1950 roku kamiennych ogrodach stolicy Meksyku (ryc. 351). Louis Barragan wprowadzał także do swojej kompozycji element metafizyczny. W kalifornijskim Instytucie Starka była to przestrzeń, połączona ze światłem, pustki (ryc. 352). Jako elementy pobudzające emocje wprowadzał do projektowanych przez siebie rezydencji, takich, jak San Cristobal, intensywne gorące kolory i spadającą wodę (ryc. 353). Nowy, emocjonalny sposób kształtowania przestrzeni powstawał głównie poza Europą i w opozycji do niej. Wiązało się to z zakończeniem okresu kolonialnego i wejściem w pole sztuki artystów z nowych, niepodległych krajów. W Indiach, od 1950 roku, Nek Chand Saint, tworzył w Chandigarh, nielegalny początkowo ogród rzeźb. Odbывało się to równolegle do budowy stolicy Pendżabu przez Le Corbusiera. Był to ogród bez roślin, położony w skalistym wąwozie, gdzie skonstruowane i ustawione postacie ludzi i zwierząt tworzyły to miejsce żywym i lepiej przekazujące emocje niż racjonalna i funkcjonalna architektura stolicy Pendżabu (ryc. 354). Z większym zaufaniem do natury przebiegały kolejne etapy ewolucji projektowania ogrodów w stylu organicznym. Często porównuje się architekturę wiejskiego domu, który pokazał w 1923 roku Mies van der Rohe, z jego rozłożonymi w pustej przestrzeni budynkami (ryc. 355) i podobną architekturę, którą zastosował Geoffrey Bana z Ceylonu, zestawioną ze zwrotnikową roślinnością. W tym wypadku architektura i ogród tworzą przenikającą się wzajemnie tkankę (ryc. 356). Kiedy Geoffrey Bana nie musiał się przestrzennie ograniczać, to w swojej posiadłości Lunuganga, wyprowadzał ciągi kompozycyjne daleko w krajobraz (ryc. 357). W Europie podejmowano często działania, wobec nowej organizacji przestrzeni ogrodu, kompromisowe. Tradycyjne podziały geometryczne obejmowały bezpośrednie otoczenie architektury i przechodziły, w partiach ogrodu bardziej oddalonych, w układy organiczne. Przykładem może służyć ogród przy Muzeum Calouste Gulbenkiana w Lizbonie. (ryc. 358).



Ryc. 351. Luis Barragán. Kamienny ogród, Mexico City, 1961



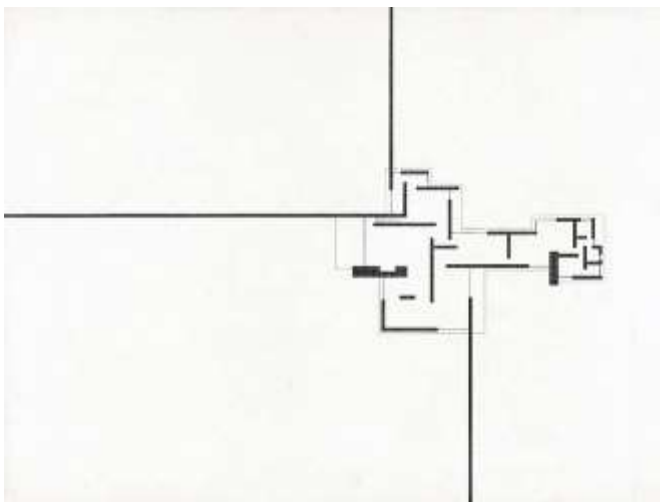
Ryc. 352. Luis Barragán. Ogród Instytutu Salka, 1964



Ryc. 353. Luis Barragán. San Cristobal, Mexico City, 1968



Ryc. 354. Nek Chand Saini. Kamienny ogród, Chandigarh, 1950



Ryc. 355. Mies van der Rohe. Wiejski dom, 1923, Wizualizacja Troy Hodgson



Ryc. 356. Geoffrey Bawa. Dom Eny de Silvy, 1960



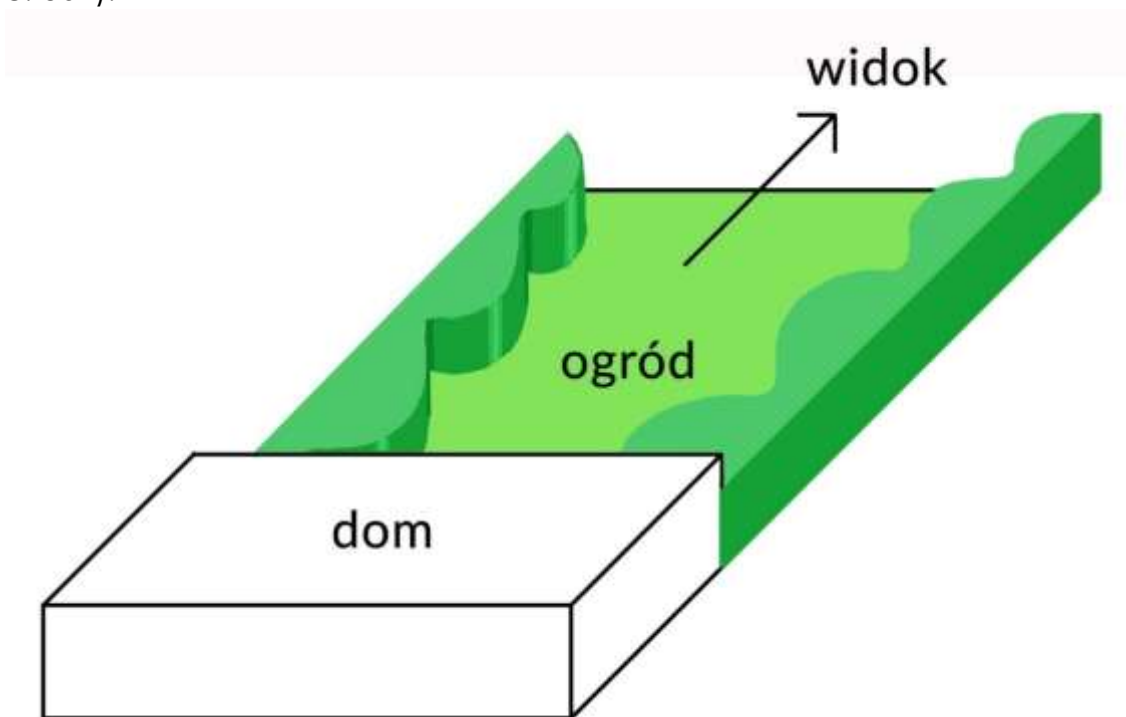
Ryc. 357. Geoffrey Bawa. Lunuganga, 1948



Ryc. 358. Alberto Pessoa, Pedro Cid i Ruy de Athouguia. Ogród przy Muzeum Calouste Gulbenkiana w Lizbonie, 1969, fot. J. Rylke

Można powiedzieć, że w tym klasycznym okresie modernizmu rzeźba, architektura i rośliny, stanowią organiczną całość, ujmowaną jako jednolita tkanka ogrodu. Jeżeli chcielibyśmy zrobić ideogram ogrodu w stylu organicznym, to powinniśmy uwzględnić jego bezpośrednie połączenie z domem i krajobrazem, oraz dynamiczne ciągi kształtujące ogród zieleni, która łączy wnętrze domu z widokiem na krajobraz (ryc. 359). Na makiecie te dynamiczne linie

obejmują nie tylko zespoły komponentów roślinnych, ale również rysunek nawierzchni i kształty rzeźby ogrodowej (ryc. 360). Obraz łączy wczesną rzeźbę o organicznej formie z płynną dynamiczną formą ogrodu i widokiem na krajobraz (ryc. 361).



Ryc. 359. Jan Rylke. Ideogram modernistycznego ogrodu z połowy XX wieku



Ryc. 360. Jan Rylke. Makieta ogrodu w stylu organicznym.



Ryc. 361. Jan Rylke. Ogród modernistyczny z połowy XX wieku. **Podstawa kompozycji.** Kompozycja geometryczna zaspokajała potrzeby rozumu, ale nie przekazywała emocji. Zastosowane w połowie XX wieku, charakteryzujące rzut ogrodu płynne linie, wzbudzają napięcia energetyczne, a kształtując rysunek ogrodu, przekazują emocje. Pozwalają także połączyć elementy przyrodnicze i kulturowe w ogrodzie, a wyprowadzając je na zewnątrz, nawiązać kontakt ogrodu z krajobrazem. Podobnie jak w poprzednim okresie kompozycja jest zaznaczona przede wszystkim w rysunku rzutu. Dekoracja jest oszczędna, organiczność formy została wzmocniona przez zastosowanie roślin o wyrazistej strukturze. **Geneza formy.** Wcześniej ukształtowała się rzeźba i architektura organiczna z jej płynnymi liniami i prześwitami, które angażowały przestrzeń otaczającą te obiekty. Także malarstwo abstrakcyjne operowało w tym czasie płynnymi, przekazujące emocje liniami. **Synteza.** Podczas, gdy pierwsza światowa wojna miała charakter statyczny, druga przebiegała w sposób dynamiczny. Wpłynęło to na dynamiczny odbiór rzeczywistości w okresie powojennym. W płynnym rysunku rzutu ogrodu, zarówno rośliny, jak artefakty kulturowe i rysunek podłogi tworzą, niezależnie od skali obiektu, abstrakcyjny, płynny, przekazujący emocje obraz. **Nastrój.** W ogrodzie panuje atmosfera otwarcia, zaangażowania, pewności i siły. **Synteza wizualna.** Na obrazie występują elementy z ogrodu *El Novillero* w Sonomie Thomasa Churcha z 1950 roku oraz z ogrodów Roberto Burle Marxa. Rzeźba portretowa przedstawiająca Buckminstera Fullera, która jest wczesną zapowiedzią nowego stylu, została wykonana w 1929 roku przez Isamu Noguchiego, który projektował też ogrody

Geometria i prostokątne podziały, naturalne w sytuacji architektów projektujących domy, trudno było zastosować do projektowania ogrodów, a tym w I

połowie XX wieku zajmowali się najczęściej architekci. Podobna była sytuacja w odniesieniu do racjonalnego i funkcjonalnego podejścia przy kształtowaniu i pełnej kontroli nad przestrzenią architektoniczną i trudniejszą do opanowania, operującą wieloma zmiennymi, sytuacją przestrzeni otwartych, kształtowanych i użytkowanych w sposób zróżnicowany. Zmianę postaw w podejściu do traktowania przestrzeni wywołał też dynamiczny i brutalny przebieg II Wojny Światowej. Ludzie ponad logiką geometrycznych układów zaczęli widzieć emocje i ich wpływ na przeżywanie świata. Organiczne, abstrakcyjne formy, zapoczątkowane przez surrealizm, przeniknęły do rzeźby i malarstwa, ale także do architektury i urbanistyki, wreszcie do architektury krajobrazu i sztuki ogrodowej. Przewodzenie płynnych, organicznych linii łączyło ogród z krajobrazem, tworząc z nim otwarte, dynamiczne układy. Dużą rolę w ogrodach zaczęły odgrywać formy naturalne, takie jak woda, światło i zmienne pokroje roślin. Jednolity rytm został zastąpiony przez płynne, melodyjne zmiany i intensywne uderzenia koloru. W tym okresie modernizm zbudował we wszystkich dziedzinach sztuki, także ogrodowej, kompletny repertuar form abstrakcyjnych, przekazujących obok myśli racjonalnej, również przeżycia emocjonalne.

Rozdział 18. Ogród postmodernistyczny

Funkcjonalizm i jego spłycona wersja, czyli utylitaryzm spowodowały, że urbanistyka i ruralistyka, skupiając się na technicznych i ekonomicznych aspektach gospodarowania zasobami krajobrazu, przestała zwracać uwagę na jego wygląd. W efekcie krajobraz miasta przemysłowego i monokultur upraw rolnych, stały się monotonne i pozbawione wyrazu estetycznego. Wyraźnie brakowało w tych krajobrazach, obecnego wcześniej, komponentu artystycznego. Początkowo, podobnie jak wcześniej wystąpiło to w ogrodach, starano się ten komponent uzupełnić nawiązującymi do przemysłowego otoczenia rzeźbami. W Polsce takie działania podjęło środowisko artystyczne we współpracy z zakładami metalurgicznymi. Pierwszą taką akcją było Biennale Form Przestrzennych w Elblągu zorganizowane w 1965 roku. W wyniku kolejnych pięciu spotkań zrealizowano tam ponad 50 takich obiektów przestrzennych, w większości istniejących w Elblągu do dzisiaj (ryc. 362). Trzy lata później podobną akcję podjęto w Warszawie, inicjując Biennale Rzeźby w Metalu. Odbyło się to biennale tylko jeden raz, a w jego efekcie wzdłuż ulicy Kasprzaka ustawiono 60 metalowych rzeźb. Teraz pozostało z tego zespołu tylko kilkanaście rzeźb, które umieszczono na skwerze płk. Zdzisława Kuźmirskiego-Pacaka u zbiegu ulic Kasprzaka i Wolskiej (ryc. 363). Okazało się jednak, że rzeźby jako obiekty kompozycyjnie samodzielne, słabo nawiązują kontakt z otoczeniem i tworzą w rezultacie pomniki epoki przemysłowej.

Od lat 60tych artyści przestali angażować do ożywienia kompozycji przestrzeni otwartych rzeźby. W odpowiedzi na pozbawione wyrazu estetycznego środowisko życia społecznego powstały nowe odmiany sztuki, nazwane sztukami środowiskowymi. Artyści zaczęli tworzyć jej elementy, przede wszystkim obiekty współgrające lub korespondujące z miejskim i przemysłowym otoczeniem.

Jednymi z najpopularniejszych, tak działających artystów, było małżeństwo Christo (Jawaszew) i Jeanne-Claude. Zaproponowali oni wielkoskalowe formy przegradzania i opakowywania fragmentów krajobrazu. Koncepcja przegradzania i opakowywania była niezwykle agresywna i mocno ingerowała w krajobraz, chociaż ze względu na skalę działania i stosowane materiały była ograniczona w czasie i rozpowszechniana głównie w formie dokumentacji fotograficznej. W 1962 roku artystyczne małżeństwo przegrodziło beczkami wąską paryską uliczkę (ryc. 364). W następnych latach Christo i Jeanne-Claude wyjechali do Stanów Zjednoczonych Ameryki, gdzie rozpoczęli działalność na znacznie większą skalę. Jedną z ostatnich ich wspólnych akcji była adresowana już nie do krajobrazu, ale do nowojorskiego Central Parku. Christo i Jeanne-Claude postawili w nim ponad 7500 pomarańczowych bram wzdłuż 37 kilometrów parkowych dróg (ryc. 365).



Ryc. 362. Zbigniew Gostomski. Przedmiot optyczny, 1965, Elbląg



Ryc. 363. Maciej Szańkowski. Biennal. 1968, Warszawa Wola



Ryc. 364. Christo, Jeanne-Claude. Żelazna kurtyna, 1962, ulica Visconti, Paryż



Ryc. 365. Christo, Jeanne-Claude. Bramy, 2005, Central Park, Nowy Jork

W Europie podobne działania nie były tak agresywne i raczej wpisywały się w krajobraz niż nad nim dominowały. W drugiej połowie XX wieku sztuki środowiskowe typu sztuka ziemi, sztuka ulicy, sztuki ekologiczne oraz sztuki procesualne typu happeningi, performance zaczęły odgrywać wiodącą rolę we współczesnej sztuce (ryc. 366, 367). Największe spośród nich znaczenie miała sztuka ziemi. W Polsce Jarosław Koziara organizuje od 2011 roku Land Art Festiwal. Odbyło się już dziewięć festiwali zrealizowanych przez niego w otwartym krajobrazie (ryc. 368). Niektóre z takich realizacji zgrupowano w całe zespoły. Jednym z większych zespołów gromadzących takie obiekty jest, położony koło Wilna, Park Europy. Założył go w 1991 roku artysta litewski Gintaras Karosas. Park liczy 55 hektarów i oprócz rzeźb zawiera również liczne instalacje i dzieła sztuki ziemi.



Ryc. 366. Jan Rylke. Tatuaz poznański, Poznań, 1975



Ryc. 367. Jan Rylke. Grób, 2016, Land Art Festiwal, Bubel Stary



Ryc. 368. Roy Staab. Poruszające prądy, 2015, Land Art Festiwal, Bubel Stary, fot. J. Rylke

Najważniejsza ze sztuk środowiskowych, sztuka ziemi, miała bezpośrednie przełożenie na projektowanie ogrodów – dzieł sztuki w krajobrazie. Jednym z najpopularniejszych takich ogrodów opartych na doświadczeniach sztuki ziemi był dwunastohektarowy *ogród kosmicznych spekulacji* wykonany w Szkocji przez Charlesa Jencksa w 1990 roku (ryc. 369). Inspiracją dla stworzenia tego ogrodu były wzory matematyczne. Nie jest to w tym wypadku wpisanie się form artystycznych w krajobraz, ale stworzenie nowego, formalnego krajobrazu, którego ład został opracowany w obszarze teorii liczb.



Ryc. 369. Charles Jencks. Ogród kosmicznych spekulacji, 1990, Dumfriesshire

W ramach sztuki środowiskowej częstą aktywnością były tworzone w krajobrazie przestrzenne instalacje. Realizacje tego typu dzieł w krajobrazie spowodowały, że w latach 80tych XX wieku zaczęły powstawać takie dzieła także poza krajobrazem. Były to dzieła nowego typu nazywane instalacjami artystycznymi. Tego typu formy przestrzenne nie funkcjonowały samoistnie, ale adresowano je do konkretnych, otwartych lub zamkniętych, przestrzeni. Charakteryzowały się one, w przeciwieństwie do rzeźb, otwartą kompozycją, która pozwalała takim artystycznym instalacjom na interakcje z otoczeniem. Jedną z artystek realizujących instalacje artystyczne zarówno w otwartej, jak zamkniętej przestrzeni jest Ludwika Ogorzelec, tutaj można zobaczyć jej pracę, którą widziałem w katowickim Muzeum Śląskim (ryc. 370). Doświadczenia sztuk środowiskowych i instalacji artystycznych zostały wykorzystane do tworzenia ogrodów o innym

charakterze, niż wcześniejsze, modernistyczne ogrody. Jak to widzieliśmy w poprzednim rozdziale, wiodący nurt modernistycznych ogrodów został zapoczątkowany przez przemiany w tradycyjnych dyscyplinach sztuki, malarstwie i rzeźbie. Teraz zmianę wywołały nowe dyscypliny, ukształtowane w ramach sztuk środowiskowych, zapoczątkowanych przez sztukę ziemi, które następnie stały u źródeł instalacji artystycznych. Tak wiele miejsca poświęcam sztukom środowiskowym, ponieważ ich rozwój zmienił paradygmat myślenia o współczesnej sztuce ogrodowej. Widać to na wielu przykładach. Andy Cao stworzył wiele kompozycji ogrodowych, w których wykorzystywał nowe materiały do ogrodowych instalacji, takie jak szkło (ryc. 371). Andy Goldsworthy, znany twórca obiektów z obszaru sztuki ziemi, wykorzystał swoje doświadczenia do stworzenia przy muzeum ogrodu kamieni, w którym z kamieni wyrastały drzewa (ryc. 372). Te doświadczenia, zaczerpnięte ze sztuk środowiskowych, pozwoliły na konstruowanie większych kompozycji, przede wszystkim o znaczeniu artystycznym, a nie o znaczeniu użytkowym. Skonkretyzowało się to w powstających od lat 80tych ogrodach tematycznych, pokazowych i seryjnych. Instalacje artystyczne, których rola była ograniczona do oddziaływania estetycznego, pozwoliła na wprowadzenie innych form oddziaływania, niż obiekty wcześniej stosowane w kompozycjach ogrodowych. Poprzednio kompozycje ogrodowe były ograniczone do tworzenia zespołów złożonych z układów roślinnych, architektonicznych, budowlanych i rzeźbiarskich. Instalacje stanowiły odrębne, ale powiązane z otoczeniem kompozycje. Można było je umieścić w parku jako samodzielną kompozycję o indywidualnym wyrazie i zawartej treści, ale wkomponowaną w całość ogrodu. Z takich instalacji, można było stworzyć fabularną opowieść ogrodową. Lokalizowane wcześniej w ogrodach funkcje stopniowo się usamodzielniały, tworząc byty odrębne, a funkcją dominującą ogrodu stawała się jego jakość estetyczna. Nowy typ ogrodów, które były pozbawione funkcji użytkowych, był początkowo realizowany i pokazywany na wystawach ogrodniczych jako wzór do wykorzystania w praktyce ogrodniczej. Największą popularnością cieszyły się wystawy ogrodów, które były organizowane w Niemczech, Anglii i Francji. W Niemczech najważniejszymi wystawami ogrodowymi były Bundesgartenschau (BUGA) i Internationale Gartenbauausstellung (IGA). Niemiecka formuła ogrodów pokazywanych na tych wystawach, była określana jako ogrody tematyczne. Były to samodzielne ogrody, ale połączone w fabularyzowane zespoły odnoszące się do wspólnego, wiodącego tematu. W wystawie międzynarodowej w Hamburgu z 2013 roku, spośród fabularyzowanych opowieści ilustrowanych przez ogrody, można było wyróżnić: świat portów, świat religii, wodny świat, świat kultury, świat kontynentów. Tu na zdjęciu projekt i realizacja jednego z ogrodów tematycznych odnoszących się do centralnej Afryki w ramach opowieści o świecie ziemskich kontynentów (ryc. 373). Nieco inną formułę przyjęły angielskie wystawy ogrodowe. Anglia jest krajem, w którym tradycyjnie istniały miasta, zabudowane szeregowymi domami z niewielkimi ogrodami, stykającymi się bezpośrednio z sąsiadami. Dlatego na angielskich wystawach ogrodniczych, z których

najważniejsza jest londyńska wystawa Chelsea Flower Show, prezentowane są tak zwane ogrody pokazowe. Nie są to ogrody dostępne ze wszystkich stron, jak ogrody tematyczne. Są otwarte z dwóch stron, z których można je oglądać i jako wzory są adresowane przede wszystkim do projektantów ogrodów rodzinnych. Tutaj pokazujemy ogród Thomasa Hoblyna adresowany dla chorych na zapalenie stawów, bo na angielskich pokazach tematy ogrodów są określane przez ich inwestorów, w tym wypadku przez służbę zdrowia (ryc. 374). We Francji przyjęto jeszcze inną formułę testowania nowych ogrodów. Na najważniejszym francuskim międzynarodowym festiwalu ogrodowym w Chaumont-sur-Loire są prezentowane ogrody zamknięte żywopłotami. W tych ogrodach kompozycja jest oglądana od wewnątrz, co odróżnia je zarówno od ogrodów tematycznych, jak pokazowych. Na tym festiwalu projektanci odnoszą się do tematu, który jest corocznie określany jako temat wiodący dla całego festiwalu. Określane są też inaczej jako ogrody seryjne (ryc. 375). W Polsce także istnieją miejsca w których prezentowane są takie ogrody. Formułę przypominającą francuskie ogrody seryjne wprowadziło na swoich festiwalach arboretum w Bolestraszcach (ryc. 376). Mimo różnic, wszystkie te ogrody nie posiadają żadnych obciążeń funkcjonalnych i po raz pierwszy ogród stawał się obiektem czystej sztuki przeznaczonym wyłącznie do oglądania i podziwiania. Stanowiły wzory do wykorzystania w sztuce ogrodowej. Ogrody tematyczne i seryjne były adresowane do wykorzystania w parkach miejskich, ogrody pokazowe do ogrodów rodzinnych. Oprócz tego formuły festiwalowe sprawiały, że festiwale w Niemczech były skierowane do wykonawców, w Anglii do inwestorów a we Francji do projektantów ogrodów.



Ryc. 370. Ludwika Ogorzelec. Antygravitacja II z cyklu Krystalizacja przestrzeni, 2022, fot. J. Rylke



Ryc. 371. Andy Cao. Szklany ogród, 1998, Los Angeles



Ryc. 372. Andy Goldsworthy. Ogród kamieni. Muzeum Żydowskie, 2003, Nowy Jork



Ryc. 373. IGA Hamburg 2013. Świat kontynentów, Afryka centralna, fot. J. Rylke



Ryc. 374. Thomas Hoblyn. Ogród dla chorych, Chelsea Flower Show, 2012, fot. J. Rylke



Ryc. 375. Francesca Fornasari, Elisabetta Fermani. Ogród Marzenie, Chaumont-sur-Loire, 2014, fot. J. Rylke



Ryc. 376. Joanna Patrycja Korczak. Hydrosfera, Bolestraszyce, 2011, fot. J. Rylke

Ogrody festiwalowe stanowiły inspirację do praktycznych działań w większej skali. W rezultacie możemy sprawdzić na kilku przykładach, w jaki sposób doświadczenia ogrodów pokazowych zostały wykorzystane w postmodernistycznych ogrodach. Najbardziej rozbudowany park mieszczący ogrody tematyczne, to berliński Ogród Świata. Powstał on jeszcze w 1987 roku, kiedy ta część Berlina była stolicą NRD. Jednak dopiero w 2000 roku powstał w tym obiekcie pierwszy z obecnych ogrodów tematycznych, ogród chiński. W 2017 roku, w ramach międzynarodowej wystawy ogrodniczej IGA, dodano w ogrodzie świata do historycznych, także współczesne ogrody tematyczne. Centrum Ogrodu Świata zajmuje labirynt, pozostałe ogrody są na terenie parku rozmieszczone dość przypadkowo, starano się tylko, żeby poszczególne ogrody nie kolidowały ze sobą (ryc. 377, 378). Wcześniej nowy typ postmodernistycznego parku powstał we Francji. W 1982 roku ogłoszono międzynarodowy konkurs na nowy, liczący 55 hektarów park de la Villette w Paryżu. Konkurs wygrał Bernard Tschumi i park powstał w 1987 roku. W parku pomieszczono wiele różnorodnych obiektów, takich jak: muzeum nauki i przemysłu, sala koncertowa, pawilon wystawowy, centrum muzyczne, paryskie konserwatorium muzyczne, centrum wystawienniczo-handlowe, obszerny plac zabaw dla dzieci, kino panoramiczne a nawet okręt podwodny. Projektant nie dokonał jednak prostego, funkcjonalnego podziału przestrzennego parku, jak to robiono wcześniej w modernizmie. Pozostawił otwarty plan, a zróżnicowane funkcje połączył strukturą linii, punktów i płaszczyzn nałożonych na funkcjonalny podział terenu (ryc. 379). Co więcej, znając już rolę instalacji artystycznych wykorzystał je do wypełnienia przestrzeni pomiędzy obszarami pełniącymi określone programem funkcje (ryc. 380). Kolejny paryski park André Citroën w Paryżu, który powstał pięć lat później na terenie dawnej fabryki samochodów, był już skomponowany w prostszy sposób, nawiązujący do minimalizmu, jako do wiodącego stylu epoki. Była to prosta osiowa kompozycja, zaczynająca się wodami Sekwany i zakończona fontanną, od której wzięty początek wszystkie pluskadła, obecne dzisiaj w każdym powiatowym miasteczku (ryc. 381, 382). Centrum kompozycji, jak w modernizmie, zajmował obszerny trawnik służący odpoczynkowi Paryżan, ale wzdłuż osi ogrodu umieszczono z jednej strony ogrody seryjne, przeznaczone do oglądania jak obrazy w galerii. Drugi bok ogrodu zajmowała woda. Podobnie, jak w Paryżu, także w Londynie powstał park, w którym główną atrakcją była woda. W Hyde Parku założono w 2004 roku fontannę poświęconą pamięci księżnej Diany. Był to granitowy krąg zaprojektowany przez Kathryn Gustafson i Neila Portera, w którym woda płynęła na zmiennie ukształtowanym podłożu (ryc. 383). Ogrody, potraktowane jako atrakcyjne miejsca do pokazywania instalacji, pawilonów wystawienniczych i innych ogrodów stały się dość powszechne. Tutaj taki, złożony z osobnych ogrodów i pawilonów model pokazują na przykładzie, w której proste przejście prowadzi do umieszczonych po obu stronach tego przejścia ogrodów i pawilonów wystawowych (ryc. 384). Tak wygląda między innymi park tematyczny na Maderze (ryc. 385). Jak widzimy, ogród nabrał nowego znaczenia. Stał się meta ogrodem, w którym pokazywane są

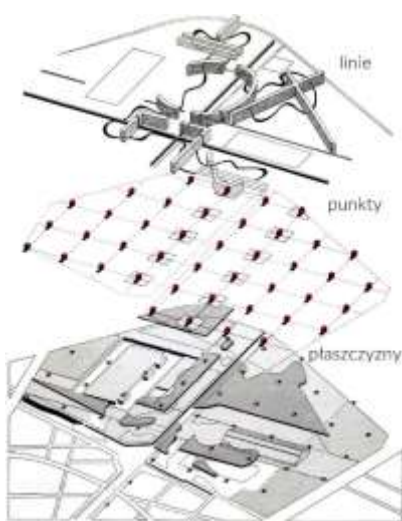
mniejsze ogrody, występujące jako niezależne obiekty sztuki, podobnie jak wcześniej miało to miejsce wobec rzeźb, układów roślinnych, czy obiektów architektonicznych. Meta ogrodu składający się z pojedynczych ogrodów najłatwiej skomponować w formie parków linearnych, w których takie ogrody następują kolejno po sobie. Taki park może występować w sposób naturalny, jak na przykład w hiszpańskim Alicante, gdzie park jest zlokalizowany na zboczu góry, na którą można wjechać windą. Ten park powstał w wyniku konkursu przeprowadzonego w 1994 roku, który wygrali Marc Bigarnet i Frédéric Bonnet (ryc. 386). Inny tego typu park, to park olimpijski w Barcelonie, łączący obiekty sportowe wzdłuż wybrzeża lub Park Narodów w Lizbonie, położony wzdłuż pawilonów wystawowych Expo 98, zlokalizowanych na brzegu Tagu (ryc. 387). Takie linearne parki powstały w większości miast. W Warszawie są to bulwary na lewym brzegu Wisły otwarte w 2019 roku. Na prawym brzegu jest to ścieżka poprowadzona w naturalnym wiślanym krajobrazie.



Ryc. 377. Ogród koreański. Ogrody świata, Berlin 2006, fot. J. Rylke



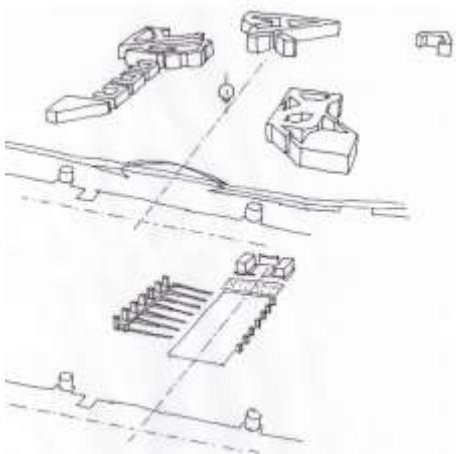
Ryc. 378. Ogród wodny, Ogrody świata, Berlin IGA, 2017, fot. J. Rylke



Ryc. 379. Bernard Tschumi. Linie, punkty i płaszczyzny w kompozycji parku de la Villette w Paryżu, 1987



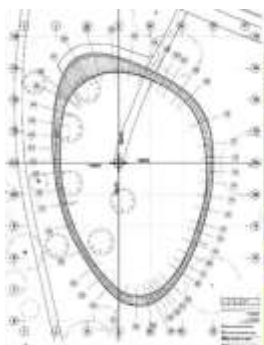
Ryc. 380. Bernard Tschumi. Park de la Villette w Paryżu, 1987, fot. J. Rylke



Ryc. 381. Gilles Clément, Alain Provost. Park André Citroën, 1992, Paryż.



Ryc. 382. Gilles Clément, Alain Provost. Park André Citroën, 1992, fot. J. Rylke



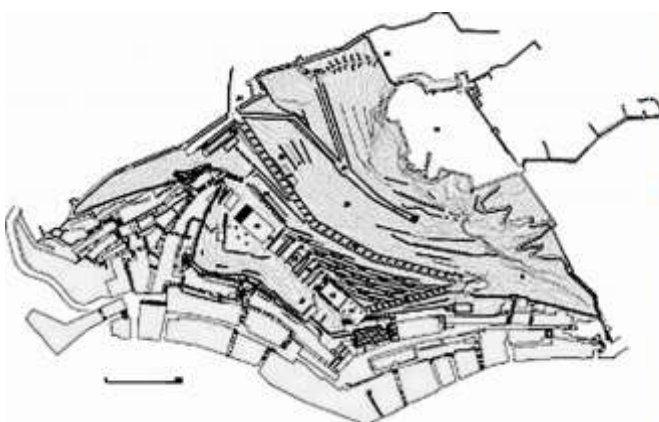
Ryc. 383. Kathryn Gustafson, Neil Porter. Fontanna Diana, 2004, Londyn, fot. J. Rylke



Ryc. 384. Jan Rylke. Makieta ogrodu postmodernistycznego



Ryc. 385. Park tematyczny, 2004, Madera, fot. J. Rylke



Ryc. 386. Marc Bigarnet, Frédéric Bonnet. Park de la Ereta, Alicante, 1944, fot. J. Rylke



Ryc. 387. Park Narodów w Lizbonie, 1998, fot. J. Rylke

Zmiana nastawienia do funkcjonalności modernistycznych ogrodów w kierunku ich walorów estetycznych, a nie ich przydatności użytkowych, to jedna z cech postmodernizmu. Druga cecha odnosiła się do odejścia od epoki przemysłowej w kierunku społeczeństwa postindustrialnego, w którym większą rolę od wytworów przemysłowych odgrywają usługi i informacje. Duże ośrodki przemysłowe związane z upadającym przemysłem, zostały dotknięte kryzysem. Aby zaradzić wynikającym z tego problemom, niemiecki land Nadrenia Północna-Westfalia zorganizował na obszarze przemysłowego zagłębia Ruhry Internationale Bauausstellung, czyli Międzynarodową Wystawę Budowlaną o nazwie Escher Park. W ostatnim dziesięcioleciu XX wieku powstał w ramach tej wystawy, na terenie 200 hektarów atrakcyjny park zaprojektowany pod kierunkiem Petera Latza. Instalacje przemysłowe, wcześniej użytkowane jako narzędzia wytwarzające przedmioty użytkowe, po utracie swojej funkcjonalności były odczytywane jako obiekty estetyczne, które należy zachować ze względu na ich atrakcyjny wygląd. Ponadto rewitalizowane obszary poprzemysłowe były dobrze skomunikowane i utrzymały logiczne ciągi, przedtem wymuszone przez pełnione funkcje, teraz były odczytywane wyłącznie jako układy harmonijne (ryc. 388). Ściślej zdefiniowany jako konkretny ogród, stworzył w latach 2009 – 2012 autor wspomnianego wcześniej paryskiego parku André Citroën, Gilles Clément. W dawnej francuskiej bazie okrętów podwodnych w Saint Nazaire, założył on ogród nazwany przez niego, trzecim krajobrazem. Na ten ogród zostały się betonowe, post militarne urządzenia i rośliny: w jednej części topole osiki, w drugiej trawy i rozchodniki. Oprócz tego trzecia część parku została pozostawiona dla etapów sukcesji. Projektant nazwał ją ogrodem etykiet, ponieważ pojawiające się w nim spontanicznie rośliny były identyfikowane i oznaczane przy pomocy etykiet (ryc. 389). Gilles Clément, oprócz tworzenia postindustrialnych i postmodernistycznych ogrodów opublikował manifest, w którym pisze, że: *Niezdecydowany charakter Trzeciego Krajobrazu odpowiada ewolucji pozostawionej wszystkim istotom biologicznym, które tworzą terytorium w przypadku braku jakiejkolwiek ludzkiej decyzji. Trzeci Krajobraz tworzą wszystkie opuszczone miejsca. Marginesy te łączą różnorodność biologiczną, która nie jest obecnie wymieniona jako bogactwo. Jest to przestrzeń nie wyrażająca ani mocy, ani poddania się władzy* (Clément 2004). Ogrody postindustrialne, to nie tylko zagospodarowanie terenów porzuconych, to także aktywne działania na rzecz środowiska. W krajobrazie miejskim niezwykle istotne jest zagospodarowanie wód opadowych. Artystą, który się temu poświęcił był Herbert Dreiseitl. Opracował on system parków dla Singapuru, który jest w tej sytuacji, że musi importować wodę. Jeden element tego systemu, 55 hektarowe ogrody nad jeziorem Jurong, oprócz zagospodarowania wód opadowych, stanowią miejsce wypoczynku i zabaw mieszkańców tego gęsto zaludnionego miasta państwa (ryc. 390).

Z tego przeglądu ogrodów postindustrialnych można zauważyć wyraźną zmianę w preferencjach estetycznych cechujących okres postmodernizmu. Intensywnie zagospodarowywane tereny miejskie, nasycone techniczną

infrastrukturą, przestały być odczytywane jako przyjazne człowiekowi. Jedyne elementy, które się temu porządkowi przeciwstawiły, to były elementy przez ten porządek porzucone, czyli ruiny, złom, nieużytki i chwasty. Stąd naturalny staje się ruch identyfikacji mieszkańców miast właśnie z tymi elementami i traktowanie ich, jako obiekty o naturalnej, pozbawionej technologicznych funkcji, estetyce. Przykładem takiej ucieczki od cywilizacji może być ogród na wiadukcie opuszczonej linii kolejowej w Nowym Jorku. Ten ogród powstał w latach 2009 – 2011 z inicjatywy samych mieszkańców i liczy 2300 metrów. W trakcie jego budowy pozostawiono częściowo tory i elementy infrastruktury kolejowej a także rośliny, które weszły na tory w trakcie procesów sukcesji. W wypadku tego ogrodu widzimy realne oderwanie przebywających w nim ludzi od życia miejskiego, podkreślone widokiem z góry na miasto, a także występujące w tym ogrodzie środowisko, w którym obok współczesnej infrastruktury cywilizacyjnego komfortu występują, jako artystyczne artefakty, obiekty przemysłowych i przyrodniczych nieużytków (ryc. 391). Kultura ogrodów postindustrialnych przeniknęła również do procesów kształtowania mniejszych założeń. W taki sposób, ukształtowano na przykład ogród towarzyszący placówce kulturalnej, jak to jest w wypadku Teatru Nowego w Warszawie. Nawierzchnia tego ogrodu jest zbudowana częściowo z płyt betonowych dawnego Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania. Przerwy w tych płytach służą między innymi do retencji wód opadowych, a posadzone rośliny nawiązują do istniejącej tu wcześniej roślinności ruderalnej (ryc. 392).



Ryc. 388. Emscher Park, 1999, fot. J. Rylke



Ryc. 389. Gilles Clément. Trzeci krajobraz, Saint Nazaire, 2012



Ryc. 390. Herbert Dreiseitl. Ogrody nad jeziorem Jurong, Singapur, 2014



Ryc. 391. James Corner Field Operations, Diller Scofidio + Renfro i Piet Oudolf, New York High Line Park, 2011

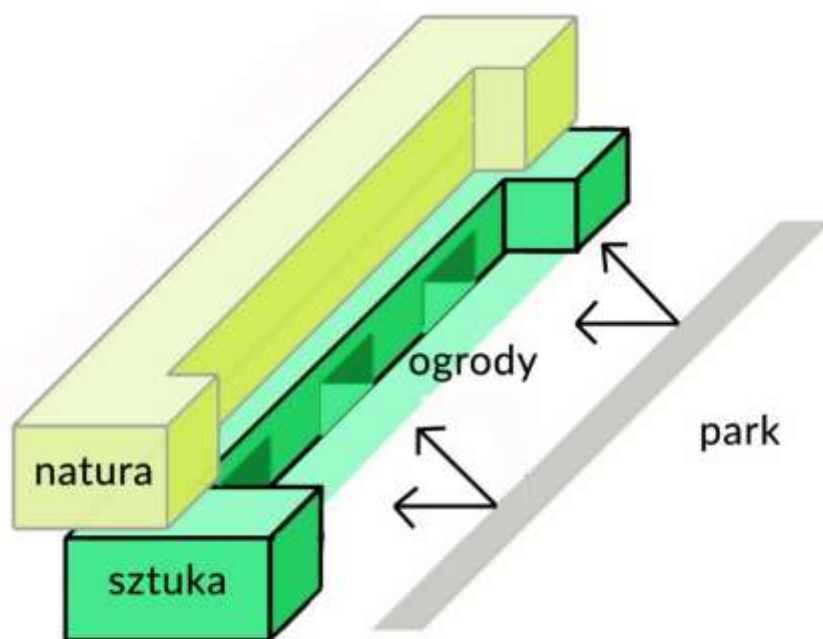


Ryc. 392. Łukasz Kowalski, Karolina Samborska. Ogród przy Teatrze Nowym, Warszawa, fot. J. Rylke

Jak widzimy w postmodernizmie występują dwa rodzaje ogrodów. Jeden opiera się na zespołach niezależnych form ogrodowych tworzących zespoły parkowe, a drugi opiera się na estetyce pozostałości przemysłu i towarzyszącej mu roślinności ruderalnej. Pozostaje pytanie, jak zbudować model ogrodu, który z jednej strony operuje artefaktami kulturowymi, takimi, jak ogrody traktowane jako dzieła sztuki, a z drugiej strony operuje naturalnymi, podlegającymi sukcesji zespołami przyrodniczymi oraz związanymi z tymi procesami, porzuconymi artefaktami wyrobów przemysłowych. Kompozycja takich obiektów w obu wypadkach przypomina kompozycję przestrzeni muzealnych, w których podmiotem są eksponowane obiekty artystyczne i lub przyrodnicze, a sama przestrzeń muzeum jest tej aktywności poznawczej podporządkowana. Wersję malarską atmosfery ogrodu postmodernistycznego z przestrzenią postindustrialną w tle i post kulturową wyrażoną w postaci posągu, reprezentuje rycina 393. Na Ideogramie takiego modelu ogrodu pokazują zarówno ogrody tematyczne, jak i porzucone obszary, które pełnią tylko funkcję estetyczną (ryc. 394).



Ryc. 393. Ogród postmodernistyczny. **Podstawa kompozycji.** Wprowadzenie nowych technologii i zniszczenia spowodowane przez przemysł w środowisku, skutkowały porzuceniem dużych obszarów produkcyjnych. Obszary funkcjonalne, które zostały pozbawione funkcji wiodącej, okazały się, chociaż ich pierwotny układ funkcjonalny uległ likwidacji, dzięki zawartym w nich powiązaniom funkcjonalnym, harmonijne i założono w nich ogrody *postindustrialne*. Kreationizm w takich postindustrialnych ogrodach został zastąpiony kontekstualizmem. W nowo zakładanych ogrodach ograniczano się do kreacji miejsca - służyły jako przestrzeń zawierająca liczne, osobne kompozycje ogrodowe (ogrody seryjne, tematyczne, pokazowe). Nowa zasada komponowania odwoływała się do minimalizmu i akceptowania wartości istniejących, tak o charakterze kulturowym jak przyrodniczym. **Geneza formy.** Podczas, gdy wcześniej korzystano z wzorów kulturowych wypracowanych w poprzednich epokach lub tworzono je w procesie kreacji abstrakcyjnej, postmodernizm odczytuje fenomeny piękna bezpośrednio w istniejącej formie krajobrazu i je wydobywa. **Synteza.** W ogrodach postmodernistycznych nie ma jednej zasady. Zależy ona od kontekstu miejsca lub społecznych oczekiwań. Akceptuje się estetykę naturalnych procesów sukcesyjnych tak w przyrodzie, jak w ewolucji potrzeb społecznych. Ogród jest zbudowany z elementów tworzących całość w oczach jego użytkownika. **Nastrój.** W ogrodzie panuje atmosfera *post katastrofizmu* z elementami sukcesji – zastępowania porządku kulturowego porządkiem przyrody. **Synteza wizualna.** W makiecie stworzyłem ogród z odrębnych ogrodów pomieszczonych w jeden zespół. W obrazie wykorzystałem scenografię *Emscher Parku*, zaprojektowanego w 1988 roku na terenie obszaru przemysłowego niemieckiego Zagłębia Ruhry. Rzeźba, to dzieło Damiena Hirsta z 2016 roku przedstawiające kompilację tradycyjnych rzeźb z narostami na nich koralowcami



Ryc. 394. Jan Rylke. Model ogrodu postmodernistycznego

Podczas, gdy modernizm był zafascynowany cywilizacją techniczną, racjonalnością wyrażaną między innymi poprzez abstrakcyjne obrazowanie oraz wynikającą z racjonalności funkcjonalnością przestrzeni i rzeczy, postmodernizm się od tych wartości odwrócił. Pytania o sens życia, procesy przemijania i przynależności, stały u podstawy tworzenia nowej estetyki i nowych form sztuki ogrodowej. Ogrody nie stały się miejscem pokazywania statusu społecznego, czy miejscem przewyższania alienacji wynikającej z miejskiego, zagęszczonego życia, ale miejscem odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencjalne. Stąd cechuje ogrody tego okresu piękno sztuki i piękno nieskażonej ludzkim działaniem przyrody, oraz nasycenie ogrodów treściami egzystencjonalnymi.

Zakończenie

W bezpośrednim kontakcie z drugim człowiekiem 90% informacji o nim płynie z niewerbalnego przekazu [Dolińska 2013]. Powinniśmy pamiętać, że werbalizując wyniki badań, w których posługujemy się językiem artystycznym, także dotykamy je powierzchownie. Przeglądając zasady komponowania ogrodów, widzimy w nich cykle przechodzenia od porządków racjonalnie uzasadnionych, wręcz geometrycznych, do porządków uwarunkowanych emocjonalnie, odwołujących się do harmonii zaobserwowanych w otaczającym człowieka środowisku. Podobnie w przyjętej dekoracji ogrodu obserwujemy przechodzenie od porządku linii rytmicznej, do dynamiki i artykulacji linii melodycznej. Analizując genezę prowadzącą do istniejącej formy ogrodu widzimy ją w sposób przemienny: albo odwołania do wzorów zaczerpniętych z różnych kultur, albo tworzenie wzorów abstrakcyjnych, stosowanych w sposób arbitralny. W sztuce ogrodowej, w której występują widoki, architektura, rzeźba i przyroda, istotną rolę odgrywa umiejętność tworzenia syntezy. Ogród antyczny stąpił

doświadczenia pogańskiego świata śródziemnomorskiego. Ogród średniowieczny dodał do tej syntezy osiągnięcia kultury Islamu oraz barbarzyńców północnej i wschodniej Europy. Renesans i barok dodał do tradycji kultury także osiągnięcia nauki i techniki. Romantyzm do sztuki ogrodowej włączył zdobycze kultury Dalekiego Wschodu i porządku zaobserwowane w przyrodzie. Modernizm oparł się na rytmicznych porządkach kultur afrykańskich i amerykańskich. Postmodernizm odkrył wartość miejsca ukształtowanego zarówno przez naturę, jak i kulturę. Sztuka ogrodowa, podobnie jak inne dziedziny sztuki, syntetyzowała pojawiające się z różnych miejsc i okresów wątki, wtapiając je w globalne widzenie całego środowiska. Jeżeli spojrzymy na środowisko pod kątem syntezy wizualnej łączącej ogród z wizerunkiem człowieka, to w ogrodzie antycznym najwyższą dla nas wartość reprezentuje nasze bezpośrednie otoczenie, a jakość wizualna człowieka rzutuje na jego całkowitą ocenę. W ogrodzie średniowiecznym ta ocena nie jest już tak czytelna. Wzrok błądzi, szukając porządku w zawiłej gotyckiej kamieniarce i okrytej chustą twarzy Matki Boskiej. Świat stał się bardziej nieprzewidywalny. Środowisko i człowiek przestali być punktem odniesienia w świecie wartości, zamiast oceniających, stali się przez niego oceniani. Renesans powrócił do panowania nad środowiskiem, już nie tylko ograniczonego do wnętrza domu, ale szerszym, wykraczającym poza bezpośrednie otoczenie. Także z twarzy Dawida nie widać rozterek niedawnej walki. Mimo nagości panuje nad ludźmi i środowiskiem. Barok nie jest już tak racjonalny, jak poprzedzający go renesans. Reformacja i kontrreformacja zamglały obraz świata. Zamykamy się w jego uporządkowanej części, ale nasz wizerunek pokazuje, że ukrywamy się przed bezpośrednim z nim kontaktem. Romantyzm ukazuje środowisko jako miejsce podboju. Człowiek jest wizjonerem i odkrywcą, który powinien zrozumieć tajemnice świata. W modernizmie porządkujemy środowisko w sposób racjonalny i funkcjonalny. Także człowiek podlega tym samym prawom. W późnym modernizmie, jak Bóg, porządkujemy środowisko w kształty organiczne. Wizerunek człowieka również przypomina produkt cywilizacji przemysłowej. Dopiero pod koniec XX wieku zaczynamy akceptować środowisko, w którym żyjemy. Staramy się w nie wtopić, o czym najlepiej świadczy nasz wizerunek pokryty złogami koralowca. Wcześniejsze: historyzm i racjonalizm, zostają zastępowane przez kontekstualizm, który wpisuje się w charakterystyczny dla XXI wieku relatywizm poznawczy.

Sztuka ogrodowa opowiada o człowieku i jego relacji ze środowiskiem i z innymi ludźmi. Posługując się językiem artystycznym przekazuje nam informacje o naszej przeszłości, ale także o dziś, bo każdy z istniejących jeszcze ogrodów jest dziełem współczesnym, nawet jeśli powstał dawno temu. Także wyrzeźbione wizerunki, które do dzisiaj istnieją, mówią o nas, a nie tylko o ludziach dawno zmarłych. Sztuka ogrodowa ma zawsze wymiar globalny, bo tam, gdzie żyje człowiek, tam ogarnia swoje otoczenie i kształtuje je zgodnie z wyznawanymi poglądami i gustem. Musi ze środowiskiem, w którym żyje, znaleźć nić porozumienia, bo porządek ludzki i porządek przyrody takiego porozumienia wymaga. Ta nić porozumienia tworzy paradygmat, w granicach którego się poruszamy

komponując ogród. Zmiana tego porozumienia rzutuje na odmienne rozumienie otaczającego świata, ma więc większe niż tylko estetyczne, oddziaływanie. Tak, jak i w innych dziedzinach nauki, można w historii sztuki ogrodowej tworzyć syntezę, ale wymagają one wykorzystania takiego samego języka, w jakim badane dzieło powstało, bo inaczej trudno o weryfikację i falsyfikację dokonanej syntezy. Jeżeli nie możemy dokonać bezpośredniego przekazu, poprzez dzieło sztuki ogrodowej, możemy się posłużyć syntetycznym zapisem w języku artystycznym. W ten sposób wizerunki włoskich krajobrazów i chińskich ogrodów stały u podstaw stworzenia angielskich ogrodów krajobrazowych. Podobnych syntez, nie zawsze artykułowanych, dokonujemy w życiu potocznym. Zwiększona w ostatnim okresie nasza ruchliwość, chociaż wstrzymana ostatnio przez zarazę powoduje, że podróżując oglądamy i fotografujemy ogrody tworzone w innych kulturach. Przebywając w nich odczuwamy przekaz artystyczny nie tylko zmysłem wzroku, ale całym ciałem. Dzięki temu dzieło przyswajamy bezpośrednio i łatwiej je włączamy do naszego doświadczenia. Dokonuje się w nas synteza wpisanej w przestrzeń historycznego ogrodu przeszłości lokalnej i jej ewolucji. Spotykając w ogrodzie mieszkańców odwiedzanego kraju rozpoznajemy, jak wyglądają ich lokalne powiązania społeczne i środowiskowe. W ten sposób doświadczenia potoczne wskazują na to, że sztuka ogrodowa i jej historia stają się przekazem nie tylko o znaczeniu lokalnym, ale także oznaczeniu globalnym. Za tym doświadczeniem powinna pójść nauka, czyli to, co można określić jako historię sztuki ogrodowej. Nauki kompletnej, tworzącej lokalne wartości, ale występującej także w aspekcie globalnym.

Literatura

- Amsterdamski S., 2006, Postłowie. Thomas Kuhn: fizyk – historyk – filozof, w: Kuhn T. S., Przewrót kopernikański. Astronomia planetarna w dziejach myśli Zachodu, Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 327-339.
- Benevolo L., 1995, Miasto w dziejach Europy, Krąg, Volumen, Warszawa.
- Bogdanowski J., 2000, Polskie ogrody ozdobne. Historia i problemy rewaloryzacji, Arkady, Warszawa.
- Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novák Z., 1979, Architektura krajobrazu, PWN, Warszawa – Kraków.
- Boults E., Sullivan C., 2010, Illustrated History of Landscape Design, John Wiley & Sons, Inc, Hoboken.
- Chłapowski D., 1843, O rolnictwie, druk Walentego Stefańskiego, Poznań.
- Ciołek G. 1954, Ogrody polskie. T. 1, Przemiany treści i formy. Budownictwo i Architektura, Warszawa.
- Ciołek G., 1962, Odbudowa ogrodu, Ochrona Zabytków 15/3 (58) /1962, s. 86-106.
- Ciołek G., Bogdanowski J., 1978, Ogrody Polskie, Arkady, Warszawa.
- Ciołek T. M., 2016, O Gerardzie Ciołku (1909-1966) - w 50 rocznicę śmierci, w: Prof Dr Gerard Ciołek (1909-1966) some biographical and other data (online), <http://www.ciolek.com/PEOPLE/ciolek-ga.html> (pobrano 20.04.2021).
- Cirlot J., E., 2007, Gaudi an introduction to his architecture, Triangle Postals, Barcelona
- Clément G., 2004, Manifeste du Tiers paysage, Sujet-Objet, Montreuil.

- Cofta W., 1986. Znaczenie zadrzewień w krajobrazie rolniczym. *Kronika Wielkopolski* nr 2(41), s. 11-34.
- Corazon Alejo-Hila, 2013, Vernacular Architecture of the Philippines and its Transformations, w: Gusti Ayu Made Suartika (ed.), Vernacular Transformations. Architecture, Place and Tradition, Pustaka Larasan, Denpasar, s. 67-91.
- Dąbrowska A., 2008, Plan de Horoska a Inwentarz dóbr - porównanie dwóch XVIII-wiecznych źródeł do założenia pałacowo-parkowego w Choroszczy, *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, 14, 2008, s. 31-39.
- Degórski B., 1995, Święty Hieronim i jego „Żywoty mnichów”, w: Starowieyski M., (red.), Duchowość starożytnego monastycyzmu, Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków Tyńiec, s. 87-113.
- Ding L., 2018, A Preliminary Study of the *Architektonischer Garten* as a Post-perspectival Concept (pdf)
https://www.google.pl/search?hl=pl&sxsrf=AOaemvKgjt3p2KxOiW PXO_NU2ft6fDQIPA:1643021194373&q=A+Preliminary+Study+of+the+Architektonische+Garten+as+a+Post-perspectival+Concept&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwid-5f1msr1AhVlxskHZ4BDvYQBSgAegQIARA3&biw=2048&bih=1029&dpr=1.25 (pobrano 24.01.2022).
- Dolińska D., 2013, Mowa ciała jako aspekt komunikacji międzyludzkiej, *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, seria: Organizacja i Zarządzanie*, z. 65, s. 101-110.
- Dudkiewicz M., 2019, Kompozycja ogrodu różanego na przykładzie rosarium Val-de-Marne, w: Milecka M. (red.), Kompozycja, Dom Organizatora, Toruń, s. 12-17.
- Fürstenbach J., 1628, *Architectura Civilis*, Ulm.
- Fürstenbach J., 1640, *Architectura Recreationis*, Augsburg.
- Gadomska E., Różańska A., Sikora D., 2005, Podstawy architektury krajobrazu część II, Hortpress, Warszawa.
- Gadomska E., Różańska-Mazurkiewicz A., Sikora D., Zinowicz-Cieplik K., 2005, Architektura krajobrazu cz. 1. Podstawy architektury krajobrazu, Hortpress sp. z o. o., Warszawa
- Gärten der Welt, 2021 (online), <https://www.gaertenderwelt.de/gaerten-architektur/themengaerten/> (pobrano 31.08.2021).
- Gawryszewska B. J. i inni, 2020, Użyteczne „nieużytki”, *Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, Warszawa.
- Gawryszewska B. J., 2013, Ogród jako miejsce w krajobrazie zamieszkiwanym, Wydawnictwo Wieś Jutra, Warszawa.
- Gombrich E. H., 2009, Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej, Universitas, Kraków.
- Halsted L., 2014, The Perso-Islamic Garden: A reclassification of Iranian garden design after the Arab invasion (Senior thesis). Davidson College, USA.
- Herman K., 2011, Ogrody tymczasowe w przestrzeniach kolektywnych, *Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, Warszawa.
- Hobhouse P., 2005, *Historia ogrodów*, Arkady, Warszawa.
- Howard E., 1902, *Garden Cities of Tomorrow*, Swan Sonnenschein & Co., Ltd., London.
- Izutsu T., 2008, Metafizyczne tło teorii *nō*. Analiza dziewięciu etapów Zeami, w: Wilkowska K. (red.), *Estetyka japońska*, Universitas, Kraków, s. 71-88.
- Janecki J., 1999, *Fizjonomia polskiej szaty roślinnej*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Jankiewicz A., 1999, *Atlas historyczny Warszawy*, M. St. Warszawa, Wojewoda Mazowiecki, Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Warszawa.

- Jekyll G., 2008, *Colour in the Flower Garden*, Country Life, Ltd. George Newnes, Ltd., London.
- Johnston R. S., 2007, Plany, idee i techniki, w: Zemanek A. (red.). *Estetyka chińska antologia*, Universitas, Kraków, s. 307-318.
- Karta Ateńska, 1933, *Miasto funkcjonalne. Ustalenia i postulaty IV CIAM*, w: Majda T., Mironowicz I. (red.), 2017, *Manifesty urbanistyczne w poszukiwaniu współczesnego modelu miasta*, Biblioteka Urbanisty/15, Towarzystwo Urbanistów Polskich, Warszawa, s. 14-18.
- Kashavarz N., Bell S., 2016, *A history of urban gardens in Europe*, w: Bell i inni (red.), *Urban Allotment Gardens in Europe*, Routledge, London, New York, s. 8-32.
- Katalog wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym, 1912, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Kenkō, 2008, *Tsurezuregusa. Zapiski dla zabicia czasu*, w: Wilkowska K. (red.), *Estetyka japońska*, Universitas, Kraków, s. 31-43.
- Khosravi H., 2014, *Geopolitics of tabula rasa: Persian garden and the idea of city*. *Journal of Architecture and Urbanism*, 38(1), 39-53.
- Khosravi H., 2020, *The Garden of Earthly Delights*, *Drawing Matter* (online), <https://drawingmatter.org/garden-earthly-delights/> (pobrane 18.01.2022).
- Klimkiewicz A., 2010, *Wokół sekretów Hypnerotomachii Poliphili*, w: J. Górniewicz, H. Grzmil-Tylutki & I. Piechnik (red.), *W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, Wyd. UJ, Kraków, s. 286-293.
- Kobendza R., 1934, *Parki Warszawy i jej okolic*, *Rocznik PTD*, vol 3. s. 86-121.
- Kosiacka E., 2012, *Angielskie ogrody krajobrazowe XVIII wieku i ich recepcja w Polsce, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, Warszawa.
- Kozakiewicz S. (red.), 1969, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, PWN, Warszawa
- Krejčíř P., Salašová A., 2005, *Lednicko-valtický areál – jedinečný prostor zahradní a krajinářské architektury*, *Architecture Area. Život. Prostr.*, Vol. 39, No. 3, p. 143 – 148, 2005.
- Krier L., 2021, *Architektura – wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa
- Kuc S., 2011, *Techno-kreacja a architektura krajobrazu. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo PK, Kraków.
- Lambert T., 2021, *Arakawa (1936-2010) i Gin (1941-2014)*, *The Architectural Review* (online) <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/arakawa-1936-2010-and-gins-1941-2014> (pobrano 21.12.2021).
- Landscapelover, 2011, *Lutyens' Mughal Gardens, a landscape lover's blog*, (online) <https://landscapelover.wordpress.com/2012/03/01/lutyens-mughal-gardens/amp/> (pobrane 27.10.2021).
- Lauro G., 1612, *Antiquae Urbis Splendor, Romae*.
- Le Corbusier, 1941, *Sur les 4 routes*, Gallimard, Paris.
- Le Corbusier, 1945, *Les trois établissements humains*, Éditions Denoël, Collection ASCORAL, Paris.
- Lerouge Georges-Louis, 1786, *Jardins anglo-chinois*, 21 cahiers publiés de 1775 à 1789 XVI.e Cahier des Jardins Chinois // Jardins de l'Empereur de la Chine // en 30 Planches: [estampe] / [non identifié].
- Łukasiewicz J., 2006, *Okres 1795-1918*, w: Wyczański A. (red.), *Historia Polski w liczbach. Gospodarka*, t. II, GUS, Warszawa, s. 179-331.
- Łysiak W., 1991, *Malarstwo białego człowieka*, t. 1, wyd. Kurpisz, Warszawa.
- Majdecki L., 1972, *Historia ogrodów*, PWN, Warszawa.

Majdecki L., 1978, *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja*, PWN, Warszawa.

Majdecki L., Majdecka-Strzeżek A., 2007, *Historia ogrodów. Tom 1. Od starożytności po barok*, PWN, Warszawa.

Majdecki L., Majdecka-Strzeżek A., 2009, *Historia ogrodów. Tom 2. Od XVIII wieku do współczesności*, PWN, Warszawa.

Malawski S., 2019, The style of 'regular irregularities' – rococo gardens and their reception in Polish garden art of the 18th century, *Roczniki Humanistyczne*, Tom LXVII, zeszyt 4 – 2019, s. 61-107.

Międzynarodowa karta konserwacji i restauracji zabytków architektury i miejsc historycznych, 1964, (Karta Wenecka 1964), (online) [/www.academia.edu/19653844/Karta_Wenecka](http://www.academia.edu/19653844/Karta_Wenecka) (pobrano 3.11.2020).

Milanesi G., 1988, *Komentarze do „Żywotów Giorgia Vasariego”*, PWN, Warszawa.

Milecka M., 2019, Ogrody klasztorne miejscem modlitwy, modelem porządku przestrzennego i ładu moralnego, w: Milecka M., (red.), *Kompozycja*, Wydawnictwo Dom Organizatora, Toruń, s. 188-193.

Miziołek J., 2016, The Villa Laurentina of Pliny the Younger in an Eighteenth-Century Vision, "L'Erma" di Bretschneider, Roma.

Mowszowicz J. (red.), 1962, *Parki Łodzi*, PWN, Łódź.

Mróz T., 2018, Likejon: Szkoła Arystotelesa w Atenach i jej pozostałości, In *Gremium* 12/2018, Uniwersytet Zielonogórski, s. 7-23.

Muthesius H., 1904, *Das Englische Haus*, Ernst Wasmuth G. M. B. H., Berlin.

Myszka-Stąpór I., 2014, *Elementy ogrodowe. Ich forma, funkcja i znaczenie*, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa.

Niemiec W., 1953, Park Kultury i Wypoczynku w Stalinogrodzie, *Architektura* nr 11 (73), s. 273-278.

Norberg-Schulz Ch., 1971, *Bycie przestrzeni i architektura*, Wydawnictwo Murator, Warszawa.

Papież Franciszek, 2015, Encyklika *Laudato Si*, Opoka (online) https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/franciszek_i/encykliki/laudato_si_24052015.html (pobrano 7.10.2021).

Pliny the Younger, 1909–14, *Letters*, The Harvard Classics.

Popper K., 1977, *Logika odkrycia naukowego*. PWN, Warszawa.

Potocki S., 1815, O sztuce u dawnych, czyli Winkelman Polski, w *Drukarni Xięży Pijarów w Warszawie*.

Ramyar R., 2020, Learning from tradition: The role of environment perception layers in space making - the case of the Persian Garden, *Journal of Urban Management* 9 (2020), s. 238–249.

Raszeja E., 2010, Struktura krajobrazu rolniczego w Parku Krajobrazowym im. gen. Dęczyńskiego Chłapowskiego, *Acta Scientiarum Polonorum. Administratio Locorum* 9/1, 2010, s. 97-110.

Rothimel B., Królikowski J., Skrobot M., 2010, *Auroville. Utopia – rzeczywistość – przyszłość*, ASAK, OW SARP, Warszawa.

Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego 1 z dnia 20 września 2018 r. w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz dyscyplin artystycznych, Dz.U.2018.1818.

Różańska A., Krogulec T., Rylke J., 2002, *Ogrody. Historia architektury i sztuki ogrodowej*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.

- Rylke J. 1986, Wartość parku historycznego dla ochrony integralności funkcjonowania przestrzennego człowieka, w: Majdecki L. (red.) Problemy architektury krajobrazu, t. I, Wydawnictwo SGGW-AR, Warszawa.
- Rylke J., 2020, Historia Sztuki dla artystów, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa.
- Rylke J., 2021, Nauka polska wobec nauki w krajach rozwiniętych i miejsce w niej nauk Środowiskowych, *Aspiracje*, nr 6 2 /6 3 (4/2 02 0/1/2 02 1), s. 118-132.
- Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D. (red.), 2008, Zielone światy, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.
- Sasaki K., 2008, Natura i miasto, w: Wilkoszewska K. (red.), Estetyka japońska, Universitas, Kraków, s. 216-233.
- Schiller F., 2007, Kallias, czyli o pięknie, Wydawnictwo Marek Derewicki, Kęty.
- Sikora D., 2008, Ochrona i konserwacja ogrodów zabytkowych w Polsce. Historia i tendencje współczesne, w: Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D., (red.), Zielone światy, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 156-182.
- Sikora D., 2012, „Wilanowski ogród włoski” – rzecz o użytkowo ozdobnym charakterze ogrodu Jana III Sobieskiego, *Czasopismo Techniczne – Architektura*, 8 -A/2012, s. 83-90.
- Slawson D. A., 2008, Sztuka ogrodów, w: Wilkoszewska K. (red.), Estetyka japońska, Universitas, Kraków, s. 234-246.
- Sobór Watykański II, 1967, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań.
- Strumiłło J., 1883, Ogrody północne, tom III, nakładem Józefa Zawadzkiego, Wilno.
- Strzebiński W., 1958, Teoria widzenia. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szafrńska M., 1998, Ogród renesansowy, Zamek Królewski, Warszawa.
- Szafrńska M., 2014, Ogrodnicy, Novae Res, Gdynia.
- Tatarkiewicz W., 1957, Łazienki warszawskie, Arkady, Warszawa.
- Tkaczyk-Piechna B., 1997, W poszukiwaniu architektoniki; dwa parki – pomniki autorstwa prof. Franciszka Krzywdy-Polkowskiego, w: Rylke J. (red.), Przyroda i miasto, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 143-169.
- Tołłoczko Z., Tołłoczko T., 2012, Z zagadnień urbanistyki i neostylizacji architektury historycznej wiedeńskiej Ringstrasse, *Wiadomości Konserwatorskie, Conservation News* 31/2012, s. 9-26.
- Tyrwhitt M. J., 1998, Making a Garden on a Greek Hillside, Denise Harvey & Co., Limni.
- Urbańska M. A., 2014, Maciej Nowicki: architekt, urbanista, wizjoner i jego Chandigarh, *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, O/PAN w Krakowie, Tom XIII (2014)*, s. 133-155.
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568, Internetowy System Aktów Prawnych (online) <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20031621568/O/D20031568.pdf> (pobrano 24.04.2021).
- van der Groen J., 1670, Den Nederlandtsen Hovenier. Marcus Doornick, Amsterdam
- Van Tonder G. J., Lyons M. J., 2005, Visual perception in Japanese rock garden design, *Axiomathes* 2005/ 15, s. 353–371.
- Viollet-le-Duc E., 1854-1868, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 10 vol., B. Bance, A. Morel, Paris.
- Wallinger R., 2006, Gertrude Jekyll's lost garden, Garden Art Press, Woodbridge.
- Weber M., 2011, Etyka protestancka i duch kapitalizmu, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Wikipedia, encyklopedia internetowa

- Winiarska-Lisiecka E., 2016, Podwórka jako ogrody wspólnot sąsiedzkich, mps., Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Wydział Ogrodnictwa, Biotechnologii i Architektury Krajobrazu, Warszawa.
- Yang Y., 2018, Design Analysis of Chinese Classical Gardens, CDES: School of Architecture, (online pdf) file:///C:/Users/Rylke/AppData/Local/Temp/Yutong-Design%20analysis%20of%20Classical%20Chinese%20Gardens-1.pdf (pobrano 21.11.2021r.).
- Zainab A. L., Mohd Y. M. Y., Maheran M. Y., 2017, A Discourse on the Persian Chahar-Bagh as an Islamic Garden, *Journal of the Malaysian Institute of Planners* Vol. 15/ 3 (2017), s. 123 – 134.
- Zajda K., 2007, Wprowadzenie, w: Zajda K. (red.), *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, Universitas, Kraków, s. 7-15.
- Zandieh M., Arabsolghar N., 2013, A Study of the Pattern System of Baghe Takht in Shiraz by Recreation of the Garden Map, *Bagh-e Nazar*, Volume 9, Issue 23 - Serial Number 23, s. 11-20.
- Zemanek A., 2007, Kształt antologii – estetyka literatów, w: Zemanek A. (red), *Estetyka chińska*, Universitas, Kraków, s. V-XX.
- Zhang D., 2018, Classical Chinese Gardens: Landscapes for Self-Cultivation, *Journal of Contemporary Urban Affairs* 2018, Volume 2, Number 1, s. 33–44.
- Zhang T., Lian Z., 2021, Research on the Distribution and Scale Evolution of Suzhou Gardens under the Urbanization Process from the Tang to the Qing Dynasty, *Land (Land Planning and Architecture)* 2021, 10(3), 281; <https://doi.org/10.3390/land10030281>.
- Zhang Y., 2020, From 'Arcadia of the literati' to 'extravagant enclosure': the Tianjin salt merchant gardens of the Qing Dynasty, *Landscape Research* Volume 45, 2020 - Issue 7 Research Article, s. 789-801.