

Paweł Pasieka

Wolność i estetyka pojednania: sztuka krajobrazu w 2. poł. XVIII wieku

Mathesis universalis jako substancja ogrodów francuskich

Fryderyk Schiller w piśmie do kalendarza ogrodowego na rok 1795 pisze:

Tak jak w ogrodach francuskich pozbawiono naturę wolności, co jednak wynagrodzono jej architektoniczną zgodnością i miarą; tak w naszych tzw. ogrodach angielskich popadła ona w infantylność, a przez przesadne dążenie do swobody i różnorodności oddaliła się od pięknej prostoty i wyzbyła się wszelkich reguł. W tym stanie znajduje się ona w przeważającej części nadal, nie bez znaczenia popierana przez zniewieściały (weichlichen) charakter epoki, która ucieka od wszelkiego określenia form i uznaje za nieskończenie wygodne, by przedmioty modelować według własnego pomysłu, a nie według ich samych¹.

Schiller dostrzega problem wynikający ze skrajności dwóch podstawowych stylów sztuki ogrodowej, z jednej strony skostnienie form charakterystycznych dla ogrodu francuskiego, z drugiej zaś bezforemność ogrodu angielskiego. Rozwiązanie widzi w wyznaczeniu trzeciej drogi, która pozwalałaby łączyć wolność i istnienie reguł.

Próby rozwiązania tego samego problemu podjęli już w początku lat 70. XVIII wieku teoretycy i praktycy angielskiej sztuki ogrodowej. Zadając sobie pytanie: czym ma być ogród? jak jest jego właściwa forma? poszukiwali oni syntezy, w której wolna i nieskrępowana przyroda i doświadczający jej w swobodny sposób podmiot tworzą wspólnie przestrzeń „przeziąkniętą” określonym uczuciem – nastrojem.

Na przestrzeni XVII i XVIII wieku wykształciły się dwa podstawowe style sztuki ogrodowej: typ ogrodów francuskich oraz ogrodów angielskich. Pierwsze z nich pojawiły się około drugiej połowy XVII wieku i przez cały czas panowania Ludwika XIV wyznaczały główny styl i wzorzec europejskiej sztuki ogrodowej. Styl francuski charakteryzował się geometryzacją przestrzeni. Proste, szerokie aleje bieging wzdłuż parterów ukształtowanych wedle motywów haftowych bądź otoczone były szpalerami równo przyciętych drzew. W ogrodach rosły drzewa i krzewy o kształtach kul, stożków i walców, a fineryjnie ukształtowane

¹ F. Schiller, „Odnosnie do kalendarza ogrodowego na rok 1795”, przeł. T. Kupś, w: tegoż, *Kallias, czyli o pięknie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 127.

bukszpany i cisy tworzyły arabeski i labirynty. Strumyki i rzeczki przekształcano w szerokie kanały o prostych liniach brzegowych. Partery rabatowe zaś z wyraźnie zaznaczonymi osiami symetrii dopełniały obrazu rządów, jakie sprawuje w tych miejscach Geometria. Wszędzie rządziła formalność. Skoro Bóg mówi w jej języku, to doskonałość wolną od przypadkowych i nieregularnych elementów oddać może jedynie ręka, która kieruje się tymi samymi, jasnymi prawami i zasadami. Pałacowe ogrody były niejako ćwiczeniami z geometrii i to geometrii czystej, wolnej od numerologicznych szyfrów i tajemnych znaczeń. Nawet jeśli pojawiały się motywy o rodowodzie i symbolice chrześcijańskiej, jak na przykład palma, to stanowiły one jedynie dekoracyjny ornament. Pomimo że wcześniejsze ogrody barokowe również komponowano w oparciu o zasady formalne w ogrodzie francuskim, to geometria nie była po prostu obecna, ona w całej pełni w nim *królowała*. Za ogólną kompozycją ogrodu, kształtami żywych organizmów, roślin, drzew i krzewów kryła się „biologiczna geometria”. W porównaniu ze stylem ogrodów barokowych czerpała ona swe prawa i uprawomocnienie ze zmatematyzowanych nauk przyrodniczych. Ogród francuski był bowiem dzieckiem tej epoki. Jego status i źródła tkwiły w metodach i sukcesach tych nauk. Geometryzacja przestrzeni nie była po prostu wygodnym narzędziem, za pomocą którego komponowano barokowe partery i alejki, ale stanowiła *całościową zasadę* poznania oraz była źródłem władzy, która leży u podstaw naukowej eksploracji świata. Nie musiała ona już przywdziewać skromnych szat, lecz mogła dostojnie i władczo przemawiać w swym języku. W porównaniu z barokiem uległ zmianie również jej status, gdyż dla Galileusza, a zwłaszcza dla Kartezjusza zmatematyzowane przyrodznawstwo stanowiło jedyną, prawomocną drogę poznania natury i jej sekretów. XVII-wieczny ogród francuski stanowi tryumf geometrii i zawartych w niej mocy. André Le Nôtre, jeden z największych twórców ogrodów francuskich, zaprzął kartezjański racjonalizm i „nakazał” przyrodzie wyrażać się w jej języku. Skoro wedle Kartezjusza uprzywilejowaną drogą do poznania przyrody stanowi zmatematyzowane przyrodznawstwo, to dla twórców ogrodów stało się jasne, że należy postępować *more geometrico*, stosując jej zasady do komponowania przestrzeni ogrodowej.

Nawet najświetniejsze ogrody barokowe nie mogły równać się skalą z ogrodami francuskimi, zwłaszcza ogrodem wersalskim. W położonym 12 mil od Paryża Wersalu Ludwik XIV stworzył nie tylko najbardziej okazały pałac w Europie, ale także największy ogród, jaki kiedykolwiek istniał na Zachodzie. Ogród wersalski poza Małym Parkiem składał się z Wielkiego Parku, który w większości był lasem przeznaczonym do polowań. W 1689 roku Wielki Park zajmował powierzchnię ośmiu tysięcy hektarów. Natomiast powierzchnia *Petit Parc* wynosiła 93 hektary². W obrębie Małego Parku znajdował się właściwy ogród, w którym szerokie aleje opadały w dół w kierunku zalesionych gajów, boskietów tworzących „zielone gabinety” przeznaczone dla różnych zajęć i zabaw króla i członków jego dworu. Skala założenia ogrodowego była ogromna, lecz równie duże było zaangażowanie króla w urządzenie, zmienianie i przekształcanie ogrodu

2 Po Rewolucji Francuskiej obszar parku wersalskiego został zmniejszony do powierzchni 756 hektarów. Pomimo ograniczenia jego powierzchni, wciąż zajmował on teren ponad dwukrotnie większy niż powierzchnia Central Parku w Nowym Jorku.

wersalskiego³. Realizacja projektu trwała ponad trzydzieści lat, w szczytowym momencie pracowało trzydzieści tysięcy osób, spośród których główną grupę stanowili żołnierze. Wiele roślin sprowadzono z dalekich krajów. Wiązy, topole i lipy przywieziono z Flandrii, indyjskie kasztanowce zaś z Wiednia. Do urzędzenia rabat kwiatowych, szczególnie w Trianon i Marly, sprowadzono z Holandii hiacynty, tulipany, róże i porzeczki, ze szkółki z Toulonu pochodziły jaśminy, z Turcji tuberozy i narcyzy, z Hiszpanii zaś pomarańcze i goździki. Król nie chciał latami czekać na efekt działań Le Nôtre'a i jego ogrodników, dlatego też nakazał sprowadzić dorosłe drzewa. Jak zauważyła Mme de Sévigné, baczna obserwatorka ówczesnych wydarzeń, transporty z roślinami tamowały ruch na drogach, ponieważ król postanowił „sprowadzać do Wersalu wszystkie drzewa w kępach”⁴. Rozległość ogrodu, wyzwania i skala zadań przewyższały wszystko, z czym dotychczas miał do czynienia Le Nôtre, chociaż wcześniej zdobył on doświadczenie i wypracował własny styl, który mógł teraz oddać w służbie króla. Le Nôtre zyskał uznanie jako projektant ogrodu przy rezydencji ministra finansów Nicolasa Fouquet w Vaux-le-vie-comes. Kiedy przybył tam w 1653 roku⁵ istniały już przynajmniej trzy partery rozciągające się przy *château*. Największy środkowy parter z charakterystycznym motywem haftowym, parter wschodni, obecnie *Parterre de la Couronne* oraz parter kwiatowy położony na zachód. Na początku 1653 roku Le Nôtre przeprojektował je, nadając im swój własny styl. Bez wątpienia najważniejsze przedsięwzięcie obejmowało przeprojektowanie dużego, środkowego parteru, który Le Nôtre znacznie wydłużył w kierunku południowym, nadając mu niespotykaną wówczas formę. Parter pierwotnie miał kształt kwadratu. Projektując zaś wydłużony parter z motywem haftowym, przez środek którego przeprowadził szeroką aleję, Le Nôtre wykreślił wyraźną oś symetrii górującą po horyzont nad całym ogrodem. Podkreśleniu osi służyły także trzy kuliste baseny wodne. Dwa małe umieszczone na początku parteru (brak ich w dzisiejszym ogrodzie) oraz znacznie większy basen wodny położony na końcu na linii przecięcia z aleją boczną. To rozwiązanie projektowe przyczyniło się znacznie do zdynamizowania przestrzeni ogrodowej. Wzmocniło ono wrażenie, że parter kieruje się w jedną stronę, mianowicie w głąb ogrodu. Jak zauważa Michael Brix, projekt wydłużonego parteru z motywem haftowym stanowi jedną z charakterystycznych innowacji Le Nôtre'a. Podobne rozwiązania zastosował on później w innych ogrodach, takich jak Saint-Germain-en-Laye, Clagny, a zwłaszcza w Wersalu, gdzie w latach 60. XVII wieku powstał parter jego autorstwa, który następnie został w 1671 roku przeprojektowany przez Charlesa Le Brune'a na parter wodny⁶. W odróżnieniu od Jules'a Hardouin-Mansarta,

3 Król był do tego stopnia dumny z dzieła, jakim był ogród wersalski, iż często osobiście oprowadzał po jego terenie dygnitarzy i monarchów. Był także autorem pierwszego przewodnika po ogrodzie, *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Dowodem jego zaangażowania w powstanie ogrodu oraz w dalsze jego przebudowy jest to, że sukcesywnie zmieniał i uaktualniał przewodnik. Istnieje sześć wersji przewodnika, napisanych w latach 1689-1705. Spośród nich cztery zostały sporządzone osobiście ręką króla, pozostałe dwie podyktował Ludwik swym sekretarzom. Na nich znajdują się także odręczne poprawki króla.

4 Patrz: I. Thompson, *The Sun King's Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of Garden of Versailles*, Bloomsbury, London 2006, s. 3.

5 Można przypuszczać, że Le Nôtre mógł przybyć do Vaux-le-vie-comes już w 1652 roku.

6 Patrz: M. Brix, *The Baroque Landscape, André Le Nôtre Vaux le Vicomte*, Rizzali International Publications, New York 2004, s. 26-28.

który operował statyczną geometrią, Le Nôtre poznał zasady, w oparciu o które wprowadził do przestrzeni ogrodowej ruch i dynamizm, unikając zarazem efektu sztywnej formalizacji i pretensjonalnej stylizacji. Zwłaszcza w Vaux oraz w Wersalu udało mu się zdynamizować przestrzeń za sprawą wydłużonych perspektyw, które „zapraszały” widza w głąb ogrodu ukazującego mu w kolejnych odśłonach ukryte baseny, partery z nowymi motywami rabatowymi oraz miejscami dającymi wgląd w dalsze osie boczne ogrodu.

Projektowanie ogrodów w skali przedsięwziętej przez Le Nôtre’a wiele zawdzięczało wojskowej technice inżynieryjnej⁷. Kanały, tarasy, mury oporowe budowane w ogrodach miały swoje odpowiedniki w fosach, wałach ziemnych i fortcach wznoszonych na rozkaz Marszałka Francji, wielkiego inżyniera wojskowego Sébastiena le Prestre de Vauban. Sztuka budowania umocnień, zajmowania przyczółków okazała się niezwykle przydatna przy realizowaniu założeń ogrodowych. Podobnie jak wojskowy strateg, snujący plany o zajęciu terenu opanowanego przez wroga, André Le Nôtre podporządkowywał sobie krnąbrną przyrodę nie tylko za pomocą geometrii, ale także dzięki sztuce geodezyjno-inżynieryjnej. Pierwszym zadaniem, jakie przed nim stało, było wyrównanie terenu, wykonanie trzydziestu kilometrów drenażu oraz przygotowanie terenu pod największy projekt hydro-inżynieryjny: budowę Grand Canal – olbrzymiego basenu wodnego w kształcie krzyża. Podstawowa trudność techniczna przy budowie basenu polegała na wy poziomowaniu rozległego obszaru, na którym miał on być urządzony. O jej skali niech świadczy fakt, że grunt musiał być wyrównany maksymalnie na długości aż tysiąca ośmiuset metrów, gdyż tyle wynosiło najdłuższe ramię basenu i całkowitej powierzchni odpowiadającej około pięćdziesięciu siedmiu boisk piłkarskich⁸. Oto skala i wyzwanie, przed którym stali projektanci i inżynierowie. Stałym problemem technicznym okazało się również zaopatrzenie ogrodu wersalskiego w wystarczającą ilość wody zdolnej do napełnienia Grand Canal, basenów oraz licznych wodotrysków. Na ich potrzeby stworzono sieć rezerwuarów i kanałów rozciągających się na odległość trzydziestu kilometrów poza *château*. Rozwiązanie to okazało się jednak niewystarczające. Zbudowano olbrzymią pompę, która dostarczała wodę z Sekwany. Pomimo tego, że była ona ósmym cudem świata, wciąż nie zapewniała wystarczającej ilości wody. Ostatecznie Ludwik XIV postanowił zrealizować najbardziej śmiały plan polegający na pozyskaniu wody z rzeki Eure, lewego dopływu Sekwany znajdującego się w odległości około dziewięćdziesięciu kilometrów od Wersalu. Realizacja projektu przekopania kanału

7 W 1640 roku trzydziestosiedmioletni André Le Nôtre poślubił Françoise Langlois córkę *Conseiller Ordinaire de l'Artillerie de France*. Sztuka ogrodowa korzystała z osiągnięć wojskowej sztuki inżynieryjnej, chociaż wykorzystywała je do innych celów. Określanie topografii terenu, wyznaczenie kątów widzenia i kierunku ostrzału oraz zasięgu wyrzeliwanych z dział pocisków wymagały dysponowania technikami pomiaru terenu. Ważna kwestia dotyczyła balistyki, umiejętności wyznaczenia dystansu do położonego w oddali miejsca w celu określenia kąta ostrzału pocisku. Jak zwraca uwagę Hélène Vérin: „Wedle inżyniera Fabre’a, piszącego w 1629 roku, największa trudność, dotyczy wyznaczenia zasięgu linii, które przekraczają 100, 120, a nawet 200 *trois* (366 metrów), ponieważ musi zostać określony stosunek pomiędzy miejscem broniomym a miejscami, z których obrona jest prowadzona”. (H. Vérin, „Technology in the Park: Engineers and Gardeners in Seventeenth-Century France”, w: M. Mosser, G. Teyssor (eds.), *The Architecture of Western Gardens*, MIT Press, Cambridge 1991, s. 135).

8 Patrz: I. Thomson, *The Sun King's...*, dz. cyt., s. 92.

przypadła królewskiej armii. Ówczesny komentator wydarzeń, Duc de Saint-Simone, odnosząc się do wiadomości o stratach i zgonach żołnierzy podczas wykonywanych prac, stwierdził, że realizacja tego przedsięwzięcia niechybnie doprowadziłaby do upadku piechoty⁹.

Obie umiejętności, geometria i inżynieria, stały się narzędziami, za sprawą których przyroda została podbita i ujarzmiona. Jak zwraca uwagę Jean Starobinski, dający się odczuć w Wersalu królewski rozmach i przepych będący namacalnym dowodem potęgi Ludwika XIV zniewala nie tylko naturę, lecz więzi przede wszystkim widzów, którzy znaleźli się w zasięgu jego oddziaływania. Kłując w oczy przepych „jest czymś więcej niż tylko widowiskiem: nie pozwala widzom trzymać się na uboczu, lecz zniewala ich, olśniewa i czaruje, każąc uczestniczyć w misterium poddaństwa, w imponującym pokazie woli, której nic się nie oprze”¹⁰. Nieograniczoną ambicją króla było podbić widza, przemieniając go w czołobitnego poddanego, włączonego w krąg królewskich włości. Środkiem ku temu stały się również organizowane w ogrodzie zabawy i festyny. Wkrótce po otwarciu ogrodów wersalskich, na początku maja 1664 roku, odbyła się najwspanialsza zabawa dworska, jaką wydał Ludwik XIV w trakcie swego długiego panowania. Przez siedem dni ogrody stały się sceną zabaw, maskarad, balów i korowodów, koncertów, przedstawień teatralnych, m.in. odbyła się premiera Molierowskiego *Świętoszka*. *Plaisirs de l'Isle enchantée* wzbudziły podziw dworu, a ich drukowany opis, wzbogacony rycinami Silvestre'a, rozpowszechniał na europejskich dworach olśniewający obraz monarchii francuskiej, podbijając wyobraźnię nie tylko poddanych króla, ale również innych władców panujących w Europie¹¹.

Mogłoby się zatem wydawać, że wszechobejmujące pragnienie władzy absolutnej Ludwika XIV pozwala wyjaśnić również narodziny francuskiego stylu ogrodowego. Jeśli można króla o cokolwiek posądzać, to z pewnością o manię wielkości i żądzę panowania. To z nich zrodziło się pragnienie ujarzmienia poddanych i podbój przyrody, tak widoczny w ogrodzie wersalskim. Co innego bowiem, niż chciwość i zawiść, kierowało królem, który przybywszy na uroczystość otwarcia rezydencji Nicolas Fouquet w Vaux-le-vie-comes, ujrzał wspaniały pałac z ogrodem i postanowił przejąć cały majątek należący do ministra finansów, a André Le Nôtre'a zatrudnić do urządzenia jeszcze wspanialszego ogrodu przy królewskiej rezydencji w Wersalu. Czym innym bowiem, niż pragnienie blasku i chwały, kierował się Ludwik XIV, kiedy podejmował decyzję o zbudowaniu największego ogrodu, jaki kiedykolwiek istniał w Europie. Bez wątplenia Le Nôtre złożył naturę na ołtarzu ludzkich ambicji, ale osobisty motyw chciwości i zachłanności Ludwika XIV nie wyjaśnia w pełni fenomenu ogrodu wersalskiego.

Być może jednak historię tego ogrodu da się odczytać lepiej w kontekście o wiele starszego mitu, a mianowicie, mitu rajskiego ogrodu i wygnania zeń człowieka. Przyczyną upadku pierwszych rodziców i wygnania ich z Raju była

9 Tamże, s. 4.

10 J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 17.

11 W kolejnych latach organizowano nowe cykle zabaw. Do słynnych przedstawień odbywających się także pod gołym niebem zaliczyć należy *Fêtes de l'Amour et Bacchus* z lipca 1674 roku, autorem których był Lully. Ludwik XIV chciał w ten sposób złożyć hołd swej faworycie, markizie de Montespan.

ludzka pycha, pragnienie bycia „podobnym Bogu”. Le Nôtre rzucił wyzwanie naturze i zapragnął stworzyć świat, w którym rzeczy rozmieszczone zostałyby wedle geometrycznego porządku. Jego ambicją było stworzenie ogrodu doskonałego, oczyszczonego z elementów nierozumnych i niejasnych. Pragnienie stworzenia miejsca o trwałym, czy nawet niezmiennym charakterze kryło się przecież za działaniami Le Nôtre’a i ogrodników wersalskich, którzy wkładali dużo pomysłowości i trudu, by nieustannie zastępować przekwitłe kwiaty nowymi w pełni rozkwitającymi roślinami. Dwa miliony doniczek, którymi dysponował w tym celu Le Nôtre, stanowiło niezbędne narzędzie utrwalania obrazu monarchii wiecznej i niepoddającej się upływowi czasu¹². Ogród wersalski stanowiłby więc repetycję pewnego uniwersalnego motywu ludzkiej pychy i zachłanności, zradyzowanego być może z powodu wyjątkowej arogancji jego twórców. Wydaje się jednak, że na tym analogia się kończy. Różnica polega, po pierwsze, na tym, że Eden był nam dany, ten zaś ogród stanowił zadanie, które mieliśmy dopiero zrealizować własnymi rękami. Po drugie, perspektywa zbieżna, która króluje w ogrodzie, odsyła do nieskończoności: punktu, w którym zbiegają się linie oznaczające obecność Absolutu w tym miejscu. Nie jest to bowiem ogród Pascalowski, w którym Jego obecność byłaby wymazana. Ogród francuski można byłoby zatem odczytać jako próbę powrotu do utraconej jedności bądź też przynajmniej jako obraz doskonałości, którym mogli się cieszyć nasi rodzice przed Upadkiem. Problem polegał na tym, że zjawiska i procesy wegetacyjne nie chciały podporządkować się regułom sztuki ogrodowej, dzięki której mieliśmy stać się przecież jak gdyby panami natury. Trzeba było stale przycinać niesforne rośliny, gdyż wyrastały one poza ustalone linie i wzory, ponieważ nie chciały podążać ich szlakiem. Rośliny starzały się, chorowały i usychały, wyginały pod wpływem zmiennych warunków atmosferycznych. Gdy tylko udawało się przywrócić ład i porządek w ogrodzie, wciąż napływały do niego i budziły się w nim nowe siły, które go naruszały i podmywały. W naturze wolnej od przypadkowych i zniekształcających elementów wszystko wydawało się rozumne, oprócz nierozumnych zmian przyrody i procesów niezgodnych z mechanistycznym obrazem natury. Możliwość powrotu do jedności porządku i planu bądź przynajmniej utrzymanie jego obrazu wymagało kunsztu zdolnego efekt ten osiągnąć. Ambicja króla byłaby niczym, gdyby jego architekci i ogrodnicy nie dysponowali nauką i techniką pozwalającą przemienić przyrodę w jednolite dzieło sztuki. Jednak ich działania nieustannie ujawniały to, że plan ten może się powieść tylko pod warunkiem, że przyroda zostanie ujarzmiona, podbita i zniewolona.

Autonomia przyrody i jej zapis w języku sztuki krajobrazu

W odróżnieniu od ogrodów francuskich, ogrody angielskie kierowały się ideą przyrody wolnej od formalnych skrzepowań i zewnętrznych wzorów. Swobodnie rosnące drzewa, krzewy uwolnione od metalowych treliży, miejsca tworzące

¹² D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K. N. Sakowicz, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 87.

urocze skupiska i zakątki, a także kręte i nieregularne linie brzegowe stawów, wężowo wijące się strumienie leniwie przepływające przez ogród, wszystkie te elementy stały się charakterystycznymi znakami angielskiej sztuki ogrodowej, w której natura uwolniona została od narzuconych jej z zewnątrz sztucznych form i ograniczeń. W odróżnieniu od ogrodów francuskich, a także wcześniejszych ogrodów barokowych, ogród angielski rządzić miał się autonomicznymi prawami. Jego prawem podstawowym była organiczna zasada wzrostu, której działanie miało ożywiać i kształtować przestrzeń ogrodową. Teoretycy i praktycy angielskiej sztuki ogrodowej żądali, by oddać Naturze to, co wcześniej jej zabrano, swobodę i nieskrępowany wzrost. Zalecali, by jak najmniej interweniować w działanie samej przyrody. Aby postulat ten zrealizować, koniecznym stało uwolnienie ogrodu od krępujących go ograniczeń. Po pierwsze, oznaczało to rezygnację z przycinania roślin i nadawania im sztucznych, zgeometryzowanych kształtów i form, po drugie zaś, usunięcie metalowych konstrukcji, trelaży i bindaży, służących do nadawania roślinom określonych kształtów. Za jednego z pierwszych projektantów, który odrzucił sztukę przycinania drzew i krzewów, tzw. *topiary art* uznaje się Charlesa Bridgema¹³. O aktualności tego postulatu na przestrzeni XVIII wieku świadczy to, że jeszcze w 1782 roku Jacques Delille w swoim poemacie opisowo-dydaktycznym zatytułowanym *Ogrody* apelował: „zakazicie żelazu znieważać tak okrutnie naturę”¹⁴; to są „marne wynalazki, te rżnięte trelaże, ten *bassin*, te rowy do spadku wody”¹⁵. Wszystkie te elementy niezgodne są z porządkiem przyrody, gdyż bezsprzecznie ograniczają jej autonomię.

Rozwijając konsekwentnie ideę przyrody wolnej i nieskrępowanej, twórcy ogrodów angielskich eliminowali również wszelkie sztuczne ograniczenia oddzielające przestrzeń ogrodu od rozciągającego się wokół niej krajobrazu. Był to jeden z pierwszych postulatów, formułowany już przez prekursorów nowej sztuki ogrodowej. Stephen Switzer w pracy z 1718 r. *Ichnographia rustica* postulował zasadę swobodnego kształtowania przestrzeni ogrodowej i występował przeciwko grodzeniu terenu¹⁶. Za niezwykle symboliczną należy uznać uwagę Horacego Warpole’a na temat jednego z pierwszych teoretyków i praktyków angielskiej sztuki ogrodnictwa krajobrazowego Williama Kenta: „Kent przeskoczył mur ogrodowy i zobaczył, że cała przyroda to jeden wielki ogród”¹⁷. Zatem, by nie ograniczać swobody spojrzenia i wędrówek po ogrodzie, należy umiejętnie usuwać lub zacierać granice pomiędzy nim a otaczającą go okolicą, gdyż również i ona oferować może piękne widoki i ciekawe miejsca. Nie ma sensu, by tam, gdzie nie jest to konieczne zakłócać lub ograniczać możliwość doświadczenia

13 Patrz: B. Frydryczak, „The Picturesque: refleksja estetyczna na rzecz parków krajobrazowych”, w: *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, L. Sosnowski, A. I. Wójcik (red.), Wydawnictwo Universitas, t. 2, Kraków 2008, s. 255-256.

14 J. Delille, „Ogrody”, przeł. F. Karpiński, w: R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 185. O popularności pracy Delille’a w Polsce świadczy to, że przekład Franciszka Karpińskiego ukazał się już w rok po wydaniu francuskim, tj. w 1783 roku.

15 Tamże, s. 188.

16 Patrz: B. Frydryczak, „The Picturesque: refleksja estetyczna na rzecz parków krajobrazowych”, dz. cyt., s. 255.

17 Cyt. za D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 150.

ogrodu i rozpościerających się wokół niego pejzaży. „Ale jeżeli oko nasze lubi patrzeć na widoki ruszające się, nie mniej mu także miła jest i wolność. Zostaw więc ogrodu twego granice niepewne; albo przynajmniej niech sztuka ukryje i zagładzi je. Gdzie oko niczego już więcej nie spodziewa się, tam rozkosz niknie; z ciężkością nam przychodzi widzieć koniec miejsca pięknego; nudzi to nas i nawet gniewa. Z tamtej strony muru, tej natrętnej granicy, myślimy sobie, że jeszcze piękniejsze miejsca znajdują się; i rozum niespokojny oświeca w tym oczy błędzące. (...) Przykrość ogrodów zamkniętych jeszcze mi ciężka. Przejdźmy za te ciasne obręby do widoku nierównie obszerniejszego i kształtów rzeczy piękniejszych, jakich sam Ermenonvil wzór nam wystawić może. Ogrody zaprosiły jeszcze i pole do swego towarzystwa i wzajemnie pomiędzy pola weszły ogrody”¹⁸. Przyjazne otwarcie ogrodu i okolicy, o którym mówi Delille, polegające na przekraczaniu dzielących je granic daje efekt powiększenia miejsca. Wzbogaca i wzmacnia uczucie rozległości, za sprawą której widz może sięgać wzrokiem ku leżącej nieopodal dolinie, rozkoszować się widokiem pól i lasów ciągnących się aż po horyzont.

Swobodzie spojrzenia nie zawsze odpowiadała równa jej swoboda przechadzania się. Uwzględniając potrzeby ochrony właścicieli ogrodów przed nieproszonymi gośćmi, stosowano w ogrodach pejzażowych naturalne przeszkody utrudniające dostęp do ich posesji. Starano się jednak budować je w taki sposób, by nie ograniczały wzroku i nie były widoczne dla osób spacerujących po ogrodzie. Powszechnie stosowanym rozwiązaniem było użycie naturalnych przeszkód lub budowa zamaskowanej fosy. Charles Bridgeman uchodzi za projektanta, który stosowaną w sztuce wojennej przeszkodę typu *a-ha* – niewidoczną fosę stosowaną wobec szarżującej kawalerii – użył jako jeden z pierwszych w odniesieniu do sztuki ogrodowej. Opracowano kilka rozwiązań tego typu konstrukcji¹⁹.

Autonomia ogrodu była podkreślana również za sprawą jego lokalizacji wobec rezydencji. W odróżnieniu od ogrodów francuskich, które stanowiły przedłużenie pokoi pałacowych, ogród angielski usytuowany był asymetrycznie wobec budynku. Ponadto jego przestrzeń nie była projektowana wedle reguł i zasad stosowanych przy wznoszeniu budowli architektonicznych. Ogród francuski, jak dowodził Fryderyk Schiller w krótkim piśmie zatytułowanym *Uwagi do kalendarza ogrodowego na rok 1795*, oparty jest na poważnym błędzie kategoryjnym, gdyż kompozycję ogrodową złożoną z drzew i roślin, tj. przyrodę organiczną, kształtuje się wedle tych samych zasad, na których tworzy się budowle architektoniczne, tj. złożone z materiałów nieorganicznych. Podczas gdy architektura jest sztuką wznoszenia obiektów przy użyciu materiałów nieożywionych, przedmiotem sztuki ogrodowej jest przyroda ożywiona. Nie wdając się

¹⁸ J. Delille, „Ogrody”, dz. cyt., s. 186-187.

¹⁹ W *Magazin für Freuden des guten Geschmacks* z 1796 roku znajdujemy rysunki przedstawiające trzy typy fosy *a-ha*. Pierwszy rysunek przedstawia stosunkowo płytką fosę. Z uwagi na to, że nie stanowi ona skutecznej zapory, jej konstrukcję uzupełnia gruba metalowa płyta, którą umieszczono pod kątem około 45° w stosunku do pionowej ściany fosy. Na drugim rysunku widzimy wzniesienie, w którym wykopano fosę o kształcie dosyć płytkiej niecki. Wewnątrz niej umieszczony został mur na tyle wysoki, by trudno byłoby go sforsować. Wreszcie trzeci rysunek przedstawia bardzo głęboką fosę. Jej wysoka ściana boczna zabezpieczona została murem oporowym. We wszystkich tych przypadkach krawędzie fosy, mur lub płyta zamaskowane są drzewami i krzewami w taki sposób, by ukryć je przed wzrokiem widza.

w szczegółowe rozważania, Schiller przekonywał, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy tymi porządkami i przenoszenie zasad właściwych jednej sztuce do drugiej prowadzi do zatarcia niepowtarzalnej natury obu tych dziedzin. Sztuka ogrodowa nie może być wzorowana na architekturze i nie przystoi jej nawet miano „zielonej architektury”.

Zatarcie granic oddzielających ogród od pozostałej okolicy pozwalało uzyskać efekt otwartych perspektyw, torujących drogę do swobodnych wędrówek i snucia niemalże niczym nieskrępowanych myśli i marzeń. W zakładanych przez Lancelota Browna i jego następców ogrodach ważnym elementem kompozycyjnym stała się otwarta przestrzeń, dzięki której widz mógł w sposób nieskrępowany oglądać ogród oraz rozciągający się poza nim krajobraz. Już u samych początków narodzin angielskiego stylu ogrodowego podkreślano wagę tego elementu kompozycyjnego. W jednym z artykułów opublikowanych w 1712 roku w *Spectatorze* Joseph Addison przekonywał, że otwarta przestrzeń stanowi jedną z „przyjemności wyobraźni”. Jak stwierdzał w tymże artykule Addison: „Obrazem wolności jest otwarty horyzont, w którym oko może swobodnie przekraczać granice, przyglądać się długo ogromowi jego widoków i gubić się pośród różnorodnych przedmiotów, które poddają się jego spojrzeniu. Szerokie i nieokreślone widoki są tak miłe dla wyobraźni, jak rozważania o wieczności i nieskończoności dla rozumu”²⁰. By efekt swobodnej gry wyobraźni mógł być w pełni osiągnięty, potrzebne były nie tylko wolne i otwarte widoki, lecz cała przestrzeń ogrodu budzić powinna obrazy pełne swobodnego i nieskrępowanego, a nawet beztroskiego i radosnego wzrostu i dojrzewania. Switzer w *Iconographia Rustica* również opowiadał się przeciwko grodzeniu terenu, ale różnica między nim a Addisonem polegała na tym, że próbował on wciąż łączyć styl francuski z angielskim, zalecając stosowanie kompozycji geometrycznych w najbliższym otoczeniu rezydencji²¹. Dla Addisona sprawa wyglądała już inaczej. W miejsce przyrody zamkniętej, utrwalonej w statycznym obrazie, proponował umieścić nieskrępowany niczym ogród pejzażowy. Jeśli zatem ogród miał głosić pieśń wolności, to jak wyglądałby jej szczegółowy zapis w języku sztuki krajobrazu?

Mario Praz w swojej pracy poświęconej powinowactwu sztuk przekonuje, że można wskazać na wyraźny związek pomiędzy sztuką rymów a sztuką ogrodową. Dla „Capability” Browna związek ten był na tyle wyraźny, że w swym notatniku umieścił następujące spostrzeżenia: „Teraz tu (wskazując palcem) stawiam przecinek, aby zaś wyróżnić inne miejsce, gdzie jest stosowne mocniejsze wyrażenie, tam stawiam dwukropek; w jeszcze innym miejscu, które winno zatrzymać wzrok na sobie – nawias; teraz stawiam kropkę, a zaraz potem przechodzę do innego tematu”²². W angielskiej sztuce ogrodowej starano się nie tylko zaakcentować rozległość i zróżnicowanie danego miejsca, ale dążono także do tego, by zdynamizować je poprzez zastosowanie zmiennych perspektyw uzyskanych przez różnorodnie zgrupowane rośliny. W roku 1735

20 J. Addison, *The Spectator*, D. F. Bond (ed.), vol. 3, Oxford 1965, s. 540-541.

21 Patrz: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego Rozprawa o ogrodnictwie angielskim 1774*, Zakład im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 17.

22 M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 30.

William Kent na zlecenie lorda Cobhama podjął się prac związanych z przebudową ogrodu znajdującego się przy pałacu w Stowe. Jedno z rozwiązań, które tam zastosował polegało na stosowaniu parawanowych zasłon utworzonych z roślin, dzięki którym mógł on ukazywać widzowi nowe, zaskakujące widoki i miejsca²³. Jego idee wyrażał później w następujących słowach Jacques Delille: „Przybliżaj, oddalaj niespodziewane widoki; niechaj się, jeżeli można, za jednym razem tysiąc różnych widoków pokazuje. Niechaj niepewność, co też tam będzie, zostawia oku słodką niespokojność”²⁴. Dla Delille’a celem tych zabiegów było podsycanie uwagi widza, rozbudzanie jego ciekawości; nic tak bowiem nie zniechęca nas do oglądania, jak nuda wynikająca z istnienia powtarzanych motywów i wzorów, z symetrii, w której jedna część ogrodu niczym nie różni się od drugiej. Uwaga Browna dotyczy jeszcze innego motywu niż ten, na który zwracał uwagę Delille. Jego notatka zdaje się wyrażać myśl, która jeszcze długo nie mogła doczekać się pełnego zrozumienia, a mianowicie, że w przestrzeni liczą się nie tylko rzeczy, ale ważną rolę tworzą miejsca, które się wokół nich znajdują. Człowiek wychowany w kulturze Zachodu uczony jest przede wszystkim postrzegać przedmioty, nie zaś znajdującą się między nimi przestrzeń. W Japonii przestrzeń taka jest postrzegana i doświadczana jako *ma*, czyli interwał. W tradycji żydowskiej również dostrzega się wagę tego „elementu”. Brown, wskazując na użycie różnych znaków przestankowych, sugeruje, że przestrzeń znajdująca się pomiędzy rzeczami nie jest ani pusta, ani homogeniczna, lecz posiada „teksturę” o zróżnicowanej i dynamicznej sile oddziaływania. Projektant ogrodu musi zatem brać pod uwagę zarówno obiekty, jak i przestrzeń pomiędzy nimi, by uzyskać zamierzony efekt kompozycyjny (wrażeniowy). Jeśli rację ma Praz, że istnieje analogia pomiędzy literaturą a sztuką ogrodową, to przecinki, kropki, dwukropki i wielokropki powinny przynajmniej mieć swoje odpowiedniki w „języku” sztuki krajobrazu. Nietrudno wyobrazić sobie, że zdaniom długim, z minimalną liczbą znaków przestankowych odpowiadałyby tereny intensywnie porośnięte drzewami i krzewami, podobne do leśnych gęstw, przerzedzających się tylko z rzadka. Doświadczenie zaszywania się lub przedzierania się przez nie byłoby analogiczne do zagłębiania się w wydłużonej rytmice tych zdań. Ostateczny efekt zależny byłby także od rozległości tych miejsc. Gdyby teren był zbyt rozległy, mógłby wywołać uczucie zagubienia i dezorientacji. Gdyby jednak jego skala była zdecydowanie mniejsza, zwiedzający mógłby doświadczyć przyjemności wynikającej z możliwości bliskiego obcowania z bogactwem i różnorodnością rosnących tam drzew, krzewów i roślin. Ich zagęszczenie dawałoby mu poczucie schronienia i odosobnienia. Oba zaś te doznania mogłyby

23 Pierwsze prace wokół pałacu w Stowe rozpoczęli w 1713 roku Charles Bridgeman i John Vanbrugh. „Pierwotne założenie – jak pisze Agnieszka Morawińska – nad którym prace trwały do roku 1725 miało w znacznej jeszcze mierze charakter formalny. Pałac otaczały geometryczne ogrody, centralna aleja łączyła go z oktagonálną sadzawką, stanowiącą punkt zbiegu promienistych alei zakończonych pawilonami, tak zwane *patte d’ois*; park opasano aleją, a najbardziej rewolucyjnym pomysłem zastosowanym w Stowe przez Bridgemana było odgródenie parku od reszty posiadłości ukrytą fosą, czyli – «aha»” (A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 18). Stowe stał się jedną z pierwszych atrakcji turystycznych. Był to pierwszy brytyjski ogród, który przyciągał rzesze turystów i miał przewodnika. Stał się bardzo popularnym miejscem do tego stopnia, że w 1717 roku lord Cobham był zmuszony kupić pobliską gospodę, aby goście mieli gdzie się zatrzymać i przenocować.

24 J. Delille, „Ogrody”, dz., cyt., s. 185.

sprawić, że uwaga zwiedzającego skierowana zostałaby także ku jego wnętrzu, a tym samym odsyłałaby go do niego samego, dając mu szansę na intymne zagłębianie się w swe wewnętrzne doświadczenia. W zależności od rodzaju akcentów, tj. miejsc, które projektant ogrodu umieściłby na granicy tego terenu, możliwe byłoby teraz dokonanie zmian w jego nastroju. Wyjście na otwartą, szeroką, zapierającą dech perspektywę byłoby odczuwane jako impuls gwałtownie skierowujący podmiot ku światu. Natomiast zastosowanie półotwartych perspektyw, oferujących widoki o zróżnicowanej szerokości, dali oraz zawartości przedmiotów pozwalałoby w łagodny sposób kształtować u widza podobne do poprzednich odczucia i nastroje.

Temat powinowactwa literatury i sztuki ogrodowej powraca w historyzującej powieści Ludwiga Tiecka *Vittoria Accorombona*, w której renesansowy poeta Torquato Tasso przekonuje tytułową bohaterkę, iż znajdujące się w ogrodzie kardynała d'Este „proste aleje i cyrklem wyznaczone klomby” są jak „stancel i tercyny utworu, gdzie każde słowo zwykłej mowy z prawdziwie dziecięcą radością swawolnie wskakuje w regułę, żeby słodko i szlachetnie dać się słyszeć. A ta woda, posągi, ptaki, żart i powaga, dreszczyk i delikatna rozkosz w tych skłębionych zaroślach, między mirtem i wawrzynem a posępnymi cyprysami, ta rozłożysta pinia, te szmery, szepty w wierzchołkach drzew, zmieszane z zapachem i echem, te prawie ludzkie tony, śpiew ptaków, dalej góry nad nimi biały błękit nieba, słodka gra światła, ciemniejszy coraz bardziej cień...”²⁵. Vittoria jednak słyszy w tej melodii skonwencjonalizowaną pieśń, która nie budzi w niej ani ciekawości, ani zdziwienia, lecz po prostu męczy. „Jakże inaczej wpływa [na nas] dobre malarstwo, dzieło rzeźbiarza, muzyka Palestriny, rozległy krajobraz czy niebiański wodospad”²⁶. Gdy po raz pierwszy pada propozycja wycieczki do tego ogrodu, Vittoria krzyczy z oburzeniem: „Te małe fontanny i obrazy w marmurze, z takim smakiem rozrzucone i wyrzeźbione – gdyby nie posadzono tam cyprysów, które dodają nieco powagi – wszystko to byłoby po prostu nie-miłe. Nie, naprzód do najmilszych wodospadów! Do willi Mecenasas, do Groty Neptuna, tam oswojadasz się nasze serce i umysł. Miła, nieskończenie piękna natura chwyta mnie, jak wielki poeta, poufale za rękę i mówi do mego ucha rzeczy tak serdeczne, wzruszające, podniosłe i wesołe, jakich nie ma w żadnej książce ani w żadnym rękopisie”²⁷.

Vittoria, główna bohaterka tej powieści, była typem silnej i niezależnej jednostki, która pośród wielu pragnień chciała przede wszystkim samodzielnie kształtować swój los i życie. Zapytana przez matkę, jakie ma plany małżeńskie, oświadcza bez wahania, iż nie zamierza poślubić żadnego mężczyzny, gdyż chce pozostać wolna i niezależna. „I tym ludziom bez serca, znudzonym, chciwym na pieniądze, wysokie stanowiska i pochwały wielkich miałabym oddać klejnot mego czystego ciała, moją cnotę i niewinność, tak jak się sobie przywłaszczają stół, naczynia, książki czy inną martwą rzecz”²⁸. Jej czułe

25 L. Tieck, *Vittoria Accorombona*, przeł. B. Wścieklica, PIW, Warszawa 1973, s. 49-50.

26 Tamże, s. 49. Tieck wykorzystuje znany, po wielokroć przez romantyków używany, motyw poetyki wód, jezior i krynic, za pomocą którego przeciwstawione zostają wody „martwe”, „zgniłe”, „sztuczne” i „uwięzione” wodom „żywym” i „wolnym”.

27 Tamże, s. 12-13.

28 Tamże, s. 22.

i wrażliwe serce buntuje się przeciw wszelkim sztucznym normom i ograniczeniom, otwierała się zaś szeroko i rozkwita tam, gdzie napotyka naturę swobodną i nieskrępowaną. Tam, gdzie spada ów niebiański wodospad, czuje się jak u siebie. Jednak nie dane będzie jej cieszyć się zbyt długo nieograniczoną wręcz wolnością; zostanie wkrótce zmuszona przez okoliczności do zamążpójścia. Ograniczenie to będzie jednak starała się wykorzystać w taki sposób, by nie utracić zdolności do kierowania własnym życiem. Vittoria nie idealizuje wolności, ani nie żywi nostalgicznego pragnienia za utraconą, nieograniczoną wolnością. Uwarunkowania, w których żyje, wykorzystuje do tego, by nadawać swemu życiu własny kształt. Z tego, co jest jej dane, stara się zbudować własną tożsamość.

Zacieranie granic pomiędzy wolnością a sztucznością

W sztuce ogrodowej założenie to odnajdujemy u Josepha Addisona. Addison postulował bowiem estetykę minimalistyczną, w której rola projektanta ogrodu sprowadza się do stworzenia pięknego krajobrazu z tego, co w danym miejscu się znajduje, chociaż jak dowodzi za Arthurem O. Lovejoy'em Morawińska, gust estetyczny Addisona kształtowany był również przez wzorce ogrodów chińskich²⁹. Wkrótce jednak okazało się, że program ten poddano gruntownej przebudowie. Lancelot Brown uzyskał przydomek Capability, gdyż przekonywał właścicieli, iż teren przy ich posiadłości posiada wielkie możliwości stania się malowniczym pod warunkiem, że przekształci się go wedle tego wzorca. Brown miał szerokie wizje. Nie tyle tworzył ogrody, ile stwarzał całe krajobrazy. W Stowe, w którym został ogrodnikiem, przeprowadził roboty ziemne, tworząc w ten sposób Dolinę Grecką. Jej realizacja wymagała usunięcia 18 tysięcy kubików ziemi. Z kolei w Heveningham w Suffolk podwyższył Brown poziom dużego trawnika o 3,5 metra. Rozmach prac zadziwiał skalą, gdyż Brown gotowy był tworzyć jeziora, sadzić dużo nowych roślin, przenosić dorodne drzewa, a czasami usuwać całe wsie. Aby ułatwić sobie zadanie przenoszenia drzew, skonstruował maszynę, dzięki której mógł je transportować bez uszkodzenia na odległość do 10 metrów. Sadził tysiące nowych drzew. W Longleat w ciągu jednego roku posadził ich 91 tysięcy³⁰. Budował stawy i jeziora. Posiadał – jak pisze Bryson – dar zwodzenia oka, gdyż potrafił zaprojektować dwa jeziora na różnych poziomach w taki sposób, by wydawały się z pewnej perspektywy tworzyć jedno jezioro o znacznych rozmiarach. Swoją metodę nazywał metodą tworzenia miejsca. „Był mistrzem inżynierii gleby. (...) Pod jego drzemiącymi krajobrazami kryją się skomplikowane systemy odwadniające, dzięki którym od 250 lat w miejscu po mokradłach zielenią się łąki. Równie dobrze mógł nosić przydomek Drenażowy Brown”³¹. Bez względu na to, jakie miano mu nadamy, pomimo skali przekształceń terenu, Brownowi udawało się uzyskać naturalny

29 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 26-27.

30 Patrz na ten temat: B. Bryson, *W domu. Krótka historia rzeczy codziennego użytku*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2013, s. 289.

31 Tamże, s. 291.

efekt, między innymi dzięki temu, że używał on wyłącznie rodzimych drzew, a także nie sadił w ogrodach kwiatów i ozdobnych krzewów.

Nie uchroniło to Browna przed krytyką i to krytyką płynącą z obu stron. Z jednej strony ganiono go za zbytnią surowość oraz brak niezbędnych elementów upiększających przestrzeń ogrodu, z drugiej zaś za nadmierną ingerencję w krajobraz. Jedni zarzucali mu, że w obsesyjny sposób nie życzył sobie w swoich ogrodach żadnych kwiatów i ozdobnych krzewów, zadowolając się jedynie malowniczym pejzażem nieodróżniającym się niemal niczym od zwykłej łąki. Z drugiej strony krytykowano Browna za zbytnią skłonność do nadmiernego przekształcania okolicy, po to tylko, by nadać jej malowniczego wyrazu. Angielski poeta Richard Owen Cambridge zarzucał Brownowi wprost nieograniczoną chęć przekształcania pejzaży naturalnych³². Zarzut ten miał również tło społeczne, gdyż, jak wspominaliśmy, zdarzało mu się przenosić całą wieś tylko kiedy zakłócała ona efekt kompozycyjny. Zarzut ten nie dotyczył zresztą wyłącznie Browna, gdyż inni architekci angielscy nie wahali się również burzyć przyfolwarcznych wsi i przenosić ich mieszkańców w inne miejsca, jeśli uznano ich za nie dość malowniczych. Sir John Vanbrugh postąpił w ten sposób przy urządzeniu ogrodu przy Castle Howard. Skala jego działań była nawet większa niż u Browna, gdyż postanowił on przenieść nie tylko okoliczną wieś, lecz także kościół oraz ruiny zamku, od których miejsce wzięło swoją nazwę. Inspiracją do napisania przez Oliviera Goldsmitha poematu *Wieś opuszczona* była wizyta w Nuneham Park w Oxfordshire, podczas której mógł zaobserwować, z jakim zapałem pierwszy earl Harcourt, właściciel tej posiadłości, burzył wioskę, aby mieć bardziej malowniczy widok ze swoich okien. Los okazał się jednak dla niego nieśmiały, gdyż wybrawszy się pewnego razu na przechadzkę, zapomniał, w którym miejscu znajdowała się w wiosce studnia, wpadł do niej i utopił się³³. Jednym z najbardziej zagorzałych krytyków metody Browna, należących do pierwszej grupy, był snobistyczny Sir William Chambers. W połowie XVIII stulecia odbył on podróż do Chin, w trakcie której uległ silnemu zauroczeniu lokalną kulturą, jej wytworami, a także pięknem znajdujących się tam ogrodów³⁴. W 1757 roku opublikował pracę *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils, Engraved by the Best Hands from the Original Drawn in China* by

32 W rozmowie Cambridge zwrócił się kiedyś do Browna w następujący sposób:

„– Z całego serca pragnę umrzeć szybciej od pana, panie Brown.

- Dlaczego? - spytał zaskoczony architekt.

- Bo chciałbym zobaczyć niebo, zanim pan je upiększy – odparł sarkastycznie Cambridge”.

(Cyt. za: B. Bryson, *W domu. Krótka historia...*, dz. cyt., s. 291).

33 Patrz: tamże, s. 286. Jak pisze Bryson: „W następnym stuleciu Nuneham Park zyskał tytuł do sławy, gdyż latem 1862 roku Charles Lutwidge Dawson przebywając tam z grupą, w której skład wchodziła Alice Liddell, córka dziekana college’u Christ Church, zaczęła pisać historię, która ukazała się później jako Alicja w krainie Czarów” (tamże).

34 Wiedzę na temat ogrodów chińskich przekazali Europejczykom w XVIII wieku Jean-Denis Attiret oraz William Chambers. Pierwszy z nich był jezuickim misjonarzem w Chinach. Opisał on ogrody chińskie w *Lettre de frère Attiret de la Compagnie de Jésus, peintre au service de l'empereur de Chine, à M. d'Assaut, Pékin le 1er nov. 1743*, które opublikowano w *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, par quelques Missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, Guerin, 1749, vol. 27, s. 1-57. W języku angielskim praca Jean-Denis Attiret’a, *A Particular Account of the Emperor of China’s Garden near Pekin*, ukazała się w tłumaczeniu Josepha Spence’a w 1752 roku. W tym samym roku jej fragmenty zostały opublikowane w kilku uznanych czasopismach, „London Magazin” 21(1752), „Monthly Review” 7 (1752) oraz „Scots Magazin” 14 (1752), dzięki czemu stały się znane szerszej publiczności.

Mr Chambers To which is annexed a Description of Their Temples, Houses, Gardens &c. W pracy tej Chambers zalecał ostrożne przenoszenie chińskich budowli do ogrodów, gdyż jakkolwiek są one „nie dopasowane «do nieba i zwyczajów» angielskiego, mogą przydać wiele różnaitości w dużym parku”³⁵. Jednak za jego sprawą w latach 60. zaczęły pojawiać się w ogrodach coraz liczniej budowle pseudochińskie. „W roku 1772 ukazała się następna praca Chambersa, która przyniosła kolejną apologię chińskich ogrodów i krytykę nowych ogrodów angielskich uderzającą głównie w metody Browna i jego zwolenników: «Nasze ogrody bardzo niewiele różnią się od zwykłych pól, tak dokładnie skopiowana jest w większości z nich pospolita natura». Chambers zarzucał «naturalnym» ogrodom, że są nudne, że nic w nich nie budzi zaciekawienia, nic nie przyciąga uwagi, że są wytworem ubogiej wyobraźni. Nie znaczy to, żeby opowiadał się za ogrodem geometrycznym. «Jeden sposób [geometryczny] jest absurdalny, drugi [naturalny] mdły i pospolity». Najlepszym wyjściem z tej sytuacji było, wedle Chambersa, uczenie się od Chińczyków, którzy wprawdzie «[...] mają naturę za wzór zasadniczy, ale nie są do niej aż tak przywiązani, żeby wyłączyć jakiegokolwiek widoczne przejawy sztuki. [...] Sztuka musi przeto zaradzić niedostatkom natury; musi być stosowana do stworzenia nie tylko różnorodności, ale też nowości i efektu, ponieważ ze zwykłymi układami właściwymi naturze, do pewnego stopnia doskonałymi, spotykamy się na każdym pospolitym polu; są one przeto zbyt powszechne na to, aby wywoływać jakiegokolwiek silne uczucia w umyśle widza, albo by sprawić niepowszednią przyjemność»³⁶. Chambers był przekonany, że należy upiększyć krajobraz, umieszczając w nim efektowne budynki. W Kew Gardens zaprojektował więc pagodę, pseudo-Alhambę i inne obiekty, które miały uprzyjemnić królowej i członkom jej dworu pobyt w ogrodzie.

Obok mody na chińszczyznę rozwijał się w angielskiej sztuce ogrodowej nurt budownictwa pseudogotyckiego. Pierwszą tego typu budowlą, którą wzniesiono w ogrodzie, była świątynia Shotover zbudowana w 1720 roku najprawdopodobniej przez Nicolasa Hawksmore’a. „Za autora kanonu nowych form georgiańskiego gotyku uważa się «ojca ogrodnictwa pejzażowego» Williama Kenta, który w latach 1729-1739 przebudował tudorowski zamek w Esher i wznosił w latach czterdziestych szereg gotyckich budowli parkowych”³⁷. W stylu gotyckim przebudował także swą rezydencję w Strawberry Hill Horace’y Walpole.

Angielskie parki pałacowe zaczęto z czasem coraz chętniej ozdabiać świątyniami, sztucznymi ruinami, blankowanymi basztami, kioskami tureckimi i indyjskimi szałasami, dekoracyjnymi folwarkami, młynami i wiatrakami, wreszcie świątyniami Eola, Aresa, Ballony, Pana, Pokoju oraz Słońca. Z tego względu narzekano często na to, że ogrody przepięknie są budowlami i elementami dekoracyjnymi, lecz równie często oczekiwano, iż stanowiąc będą element wzbogacający wrażenia zbierane podczas ogrodowych przechadzek³⁸. Spośród egzotycznych budowli,

35 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 27.

36 Tamże, s. 28.

37 Tamże, s. 24.

38 Park Stowe przytaczany był jako częsty przykład zbyt nadmiernej zabudowy przestrzeni ogrodowej. „Gdyby Stowe – pisał Walpole – miało połowę swoich budowli, już wtedy byłoby ich aż nadto” (List Horacego Walpole’a do Geo Montague’a z 23.09.1762 r.; cyt. za: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 55). Ignacy Krasicki w *Listach o ogrodach* z 1879 roku ganił wciąż jeszcze

które zalecał umieścić w ogrodzie August Moszczyński, należy wymienić przede wszystkim tureckie kioski i małe minarety. Około 1776 roku Szymon Zug wznosił na Książęcym kuchnię zwaną domkiem Imama oraz minaret. Rok wcześniej zaś w ogrodzie mokotowskim księżnej Izabelli Lubomirskiej zbudował szałas indiański. Dla osób pragnących urozmaicić przestrzeń parku miał Moszczyński również propozycje innego typu budowli i chatek. Miłym dla oka widokiem mogły być, wedle niego, bogato zdobione chatki Alcise i Galatei³⁹. Dla osób zaś poszukujących życia prostego i wolnego od zepsucia przez kulturę i cywilizację, rozmyślanych w przygodach rodem z Prévosta *Historii Manon Lescaut i kawalera des Grioux*, zalecał Moszczyński wznoszenie chatek prymitywnych, zawierających tylko proste sprzęty i skromny wystrój, takie jak chatka rybaka usytuowana niedaleko stawu, ustronie bramina, chatka Robinsona, pasterza lub pustelnika⁴⁰. Spośród zrealizowanych projektów największą sławą cieszyła się chatka powązkowska wzniesiona w ogrodzie księżnej Izabelli Czartoryskiej. Od czasu, gdy Jan Jakub Rousseau zaczął sławić życie wiejskie w sztuce ogrodowej zapanowała moda na styl rustykalny. W Petit-Trianon, na obrzeżach ogrodu wersalskiego Ludwik XVI kazał wznieść wiejską rezydencję dla swej małżonki Marii Antoniny. Od dłuższego czasu królowa odczuwająca osamotnienie zaczęła odkrywać słodczye przyjaźni z księżną de Lamballe i hrabiną de Polinac, spędzając w ich towarzystwie długie godziny z dala od wielkich salonów Wersalu, w zaciszu Petit-Trianon. Maria Antonina wraz z damami dworu poszukiwała swobody i naturalności. Pragnienie to popchnęło ją do tego, by w *cottage* wraz z paniami dworu wcielić się w rolę dójek i pasterek, czerpać przyjemność z wykonywania prostych czynności i cieszyć się możliwością bezpośredniego obcowania z naturą na tyle, na ile pozwalały luksusowe sprzęty, w które wyposażony był królewski wiejski domek. Sentymentalny obraz życia wiejskiego rozpowszechniony przez Jana Jakuba Rousseau i Laurence'a Sterne'a w sztuce ogrodowej przybrał formę wiejskich domków, niekiedy zaś nawet całych małych folwarków spełniających wyłącznie funkcję dekoracyjną⁴¹. Do proponowanych przez Moszczyńskiego *rustiques* należały stogi siana kryjące wewnątrz małe pokoiki. Tego typu „budowle” znajdowały się na przykład w ogrodzie na Solcu i w Aleksandrii pod Siedlcami. Inne rozwiązanie polegało na urządzeniu mieszkania w wydrążonym wewnątrz drzewie. Przykłady ich znaleźć można w ogrodzie powązkowskim, a także w Aleksandrii pod Siedlcami. Obok tych skromnych ornamentów życia wiejskiego ważnym atrybutem ogrodów sentymentalnych był folwark. Dla Moszczyńskiego, który wzorował się na opisach

sposób zakładania ogrodu, wedle którego podąża się za wskazówkami ogrodów chińskich łączących w sobie wiele odmian roślin i popełnia się błąd polegający na tym, że stłacza się na małej powierzchni dużo elementów dekoracyjnych. Jak pisał Krasicki: „Więc nowem wysileniem i kształtu i gustu./ Koło chaty cisowej, piramida z chrustu./ Wyspy kilkułokowe zakręty przeplata/ Coś na kształt rzeczki, którą stróż codziennie zamiata./ Ta mając w spadkach gruzem najeżone łoże./ Chciałaby mruzczeć, ale bez wody nie może”. (I. Krasicki, „Listy o ogrodach”, w: *Dzieła Ignacego Krasickiego*, Wydawnictwo S. Lewentala, t. V, Warszawa 1879, s. 269/270).

39 A. F. Moszczyński, „Rozprawa o ogrodnictwie angielskim”, w: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 94.

40 Tamże, s. 94, 110. Moszczyński proponował, by chatkę Robinsona umieścić w głębi lasu, przysłoniętą różnymi drzewami. Chatka pasterza służyć miała jednocześnie za owczarnię.

41 Patrz: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 41.

Woburn Fram Thomasa Whately'a, stanowił on „jedną z sielskich enklaw wielkiego założenia”⁴² ogrodowego. Jak dowodzi Morawińska, były to folwarki stanowiące miniaturki gospodarstw wiejskich. Posiadały one funkcje pozornie użytkowe, miały zaś za zadanie wytwarzać przyjemny nastrój życia wiejskiego mającego tę niewątpliwą zaletę, że było ono pozbawione wad i uciążliwości, jakie niosły ze sobą „prawdziwe” gospodarstwa wiejskie i wsie⁴³. Równie dekoracyjny status miały wiatraki i młyny. Te ostatnie znajdujemy w ogrodach na Solcu, w Korsuniu i Powązkach⁴⁴.

Spośród wznoszonych w ogrodzie budynków na szczególną uwagę zasługują domki pustelników. Obecność eremity można traktować jako kolejny element stylizacji przestrzeni ogrodowej. Zatrudniony przez właścicieli eremita to człowiek wynajęty do spełniania określonej funkcji, nie zaś rzecz jasna „duchowny”, który w samotności poszukuje kontaktu z Bogiem. Eremita miał naśladować pewne zachowania właściwe dla pustelnika – zobowiązany był wieść żywot samotniczy i miał zakaz rozmawiania z kimkolwiek⁴⁵, lecz nie towarzyszyła temu autentyczna postawa duchowa. Był to, jak dowodzą tego także niepowodzenia w realizacji tych pomysłów, kostium, który stanowił jedynie scenerię służącą wzbogaceniu wrażeń zbieranych przez widzów podczas odbywania przechadzek po ogrodzie. Widok spacerującego pomiędzy drzewami pustelnika miał budzić nastrój pogodnej melancholii i zadumy. Tego typu aranżacje można by odczytywać jako próby ożywienia charakterystycznego dla literatury średniowiecznej motywu znajdującej się w lesie pustelni, która stanowi kanwę dla duchowej przemiany bohaterów. Jednak w rzeczywistości XVIII stulecia trudno było oczekiwać, że spotkanie w ogrodzie pustelnika będzie czymś więcej niż przygodną emocją, która nie będzie w stanie ukształtować w sposób trwały duchowej postawy widza.

Oprócz budowli trwałych lub czasowo wznoszonych w ogrodzie niekiedy stosowano skromniejsze rozwiązania mające również na celu uplastycznienie przestrzeni ogrodowej. August Fryderyk Moszczyński w pracy o ogrodnictwie angielskim zachęcał do umieszczania malowideł na ogrodowych murach, dzięki którym można było uzyskać efekt wydłużenia perspektywy. Zalecał także ustawianie tych malowideł w ogrodach zimowych dla urozmaicenia ubogiej w zimie natury. „Tego rodzaju sztuczki optyczne – jak pisze Agnieszka Morawińska – zostały odrzucone w późniejszych ogrodach angielskich, zarówno w teorii, jak i w praktyce, jako przeczące «naturalności», ale zalecali ich stosowanie wcześni angielscy teoretycy, Switzer i Langley”⁴⁶.

42 Tamże, s. 66.

43 Jak pisze Morawińska: „Bardzo zbliżony do propozycji Moszczyńskiego był projektowany przez Zuga drugi folwark w dolnej części parku mokotowskiego, zbudowany około 1780 roku” (tamże, s. 67).

44 Tamże, s. 66.

45 Realizacja tych pomysłów natrafiała na poważne trudności, gdyż pustelnicy rzadko dotrzymywali ślubów milczenia. Trudno o bardziej stosowne miejsce dla eremity niż Painshill, lecz nawet tam człowiek, który podpisał kontrakt na 100 funtów zobowiązujący go do życia pustelniczego i milczenia po trzech tygodniach stracił pracę, gdyż widziano go w pobliskim pubie, jak rozmawiał i pił piwo. Dłużej utrzymał swą pracę inny pustelnik zatrudniony w majątku w Lancashire, który przez cztery lata spełniał śluby milczenia; choć i on nie wypełnił w całości postanowienia zawartego w kontrakcie, zgodnie z którym miał milczeć przez lat siedem. (Patrz: B. Bryson. *W domu. Krótka historia...*, dz. cyt., s. 289-290).

46 A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 49-50. Jak zwraca uwagę autorka, wśród projektów zrealizowanych przez Szymona Bogumiła Zuga można spotkać przykłady takich rozwiązań optycznych. Na przykład elewacja ogrodowa menażu znajdującego się przy pałacu Michała

Najbardziej ekstrawaganckim przykładem budownictwa dekoracyjnego był Chiswick. Trzeci earl Burlington wznosił Chiswick House nie po to, aby w nim mieszkać, lecz tylko w tym celu, by kontemplować dzieła sztuki, słuchać muzyki i spotykać się w towarzystwie innych koneserów⁴⁷.

Im bardziej zatem następowało dzieło stylizowania przestrzeni ogrodowej poprzez umieszczanie w niej kolejnych typów budowli i elementów dekoracyjnych, tym trudniej było teoretykom sztuki ogrodowej wyjaśnić, na czym polega istotna różnica pomiędzy stylem ogrodów francuskich i angielskich. O ile do 2. połowy XVIII wieku można było w zasadzie powoływać się na różnicę pomiędzy oboma porządkami: tego, co sztuczne i tego, co naturalne, względnie przyrody zniewolonej i podbitej vs. przyrody wolnej i swobodnie się rozwijającej, o tyle kolejne zmiany stylu w obrębie ogrodów pejzażowych doprowadziły do sukcesywnego zacierania się tych różnic. Postępująca stylizacja przestrzeni ogrodowej nasuwała również pytanie o specyfikę ogrodu, o jej zasadniczą odmienność, z jednej strony, od architektury, z drugiej zaś, od przyrody nieskrępowanej żadnym artystycznym wymaganiem. Na czym polega *specifica differentia* ogrodu?

O ile Schiller we wspomnianych już *Uwagach do kalendarza ogrodowego* potępiał styl ogrodów francuskich za błąd kategorialny, redukujący żywe organizmy do rzędu martwych materiałów, o tyle zarzucał Anglikom brak jakiegokolwiek zasady, w oparciu o którą komponują przestrzeń ogrodu. Jedność planu nie wystarcza, konieczna jest zasada, dzięki której wolność w przyrodzie – jej piękno – może się przejawiać w zjawiskach. W jaki zatem sposób można było odnaleźć w ogrodzie jedność, skoro dopuszczał on obecność tak różnych i tak zróżnicowanych elementów, tak wielką dowolność kompozycyjną?

Formy autonomii przyrody

Próby poszukiwania właściwej formy ogrodowej przybierały niekiedy osobliwe cechy, gdyż sprowadzały się one w istocie do propozycji łączenia obu klasycznych stylów kompozycyjnych w obrębie jednego założenia ogrodowego. Ogród założony przez hrabiego Pietro Verri był podzielony na dwie części; pierwsza zgodna ze smakiem francuskim tworzyła partery, w drugiej zaś w stylu angielskim, królować miała nieskrępowana przyroda, wolna od geometrycznych ograniczeń. Jak pamiętamy, Schwitzer już w 1718 roku pozwalała na łączenie obu stylów ogrodowych. Podobnie Moszczyński w swojej pracy dopuszczał tego typu rozwiązanie. Przestrzeń wokół rezydencji powinna być zaprojektowana

Poniatowskiego składała się z trzech ścian pokrytych malowidłem przedstawiającym pejzaż z elementami architektonicznymi. Innym przykładem jest malowidło, które zostało umieszczone na ścianie pałacyku w Jabłonnie, które miało pełnić rolę iluzjonistycznej głębi poszerzającej zbyt mały ogród. Jeszcze innym przykładem jest „perspektywa» w ogrodzie Na Górze; według relacji Zuga wzniesiono tam «wielki maneż, na którego wewnętrznej ścianie odmalowano las». (...) Zachował się też projekt związany z Zugiem datowany na rok 1774 (...) w zboczku pagórka uformowanego na kształt ściętego stożka znajdowała się grota, której dekoracja miała sugerować przejście pod arkadami wielkiego łuku – tunelu otwartego na widoczny w nim szeroki pejzaż” (tamże, s. 50-51).

47 Patrz: B. Bryson, *W domu...*, dz. cyt., s. 288.

w stylu francuskim, ponieważ stanowi ona dostojną oprawę odpowiadającą władzy panującego w tym miejscu rodu. Zdaniem Moszczyńskiego bezpośredni dziedziniec przy pałacu powinien być wybrukowany, otoczony balustradą z rzeźbami i ozdobnymi wazami. Przy pałacu znajdować powinien się ogród regularny z ozdobnymi parterami i boskietami ujętymi w szpalery drzew. Wzdłuż drogi prowadzącej do pałacu, zalecał Moszczyński posadzenie po każdej stronie dwóch rzędów drzew po to, by podróżny, zbliżając się do niego, miał miłe wrażenie panującego wokół ładu i porządku. Dalsza część ogrodu mogła być już zgodna ze stylem angielskim. Moszczyński preferował raczej pejzaż sielski podkreślony przez soczyste łąki i skupiska drzew, chociaż nie wykluczał wprowadzenia pewnej namiastki dzikości, urządzając strumyk w ten sposób, by kończył się on opadającą kaskadą w gęstym lesie⁴⁸.

Poszukiwania nowego stylu ogrodowego podjęto również w 2. połowie XVIII wieku w Niemczech. Specyfika niemieckich sporów dotyczących sztuki ogrodowej polegała na tym, że brali w nich udział przede wszystkim filozofowie, nie zaś twórcy i teoretycy ogrodów. Jednym z pierwszych architektów poszukujących nowych rozwiązań kompozycyjnych był Friedrich August Krubsacius (1718-1790)⁴⁹. Podobnie jak większość współczesnych mu projektantów w Niemczech, tworzył on, na początku, ogrody w stylu francuskim. W pracach swych opierał się głównie na zasadach kompozycji wyłożonych przez Dezalliera d'Argenville'a w *La Théorie et la pratique du jardinage* (1709). W kolejnych latach podejmował próby wypracowania nowych zasad kompozycyjnych i w tym celu zwrócił się w kierunku antyku. Kierując się mottem „Natur und Antik”, zmierzał do wypracowania własnej teorii sztuki ogrodowej, czerpiąc zarówno z osiągnięć nauk przyrodniczych na temat praw i reguł funkcjonowania zjawisk naturalnych, jak i zasad kompozycji sformułowanych na gruncie starożytnej sztuki ogrodowej. Zainteresowanie antykiem wynikało z poszukiwania stylu architektonicznego, który wolny byłby od nadmiernej, barokowej dekoracyjności. W pracy *Betrachtungen über den wahren Geschmack der Alten in der Baukunst* (1747) zaproponował, by proporcje ludzkiego ciała stanowiły podstawę do tworzenia wzorców architektonicznych. Dwanaście lat później Krubsacius opublikował anonimowo broszurę *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten*, w której w szyderczy sposób opisał styl barokowy i zamiłowanie do tworzenia kapryśnych i asymetrycznych form. W pracy tej dowodził, iż tego typu dekoracje posiadają liczne wady, takie jak nieczytelność i brak wyrazu w porównaniu z klasycystycznymi wzorami, których powrót uważał za jak najbardziej pożądany. Jego zdaniem od czasów antycznych zniekształceniu uległ związek, jaki istniał pomiędzy architekturą a ludzkim ciałem. Opierając się na analogii pomiędzy ludzką twarzą a fasadą budynku, przekonywał, że podczas, gdy dyskretny makijaż może wzmocnić urodę twarzy, to nałożenie na niej grubej warstwy pudru oraz zawieszenie dużej liczby ozdób

48 A. F. Moszczyński, *Rozprawa...*, dz. cyt., s. 86.

49 F. A. Krubsacius pełnił jako pierwszy stanowisko profesora na Wydziale Architektury Drezdeńskiej Akademii Sztuk. Przed objęciem w 1764 roku tego stanowiska jego działalność obejmowała głównie projektowanie budowli architektonicznych, niemniej jednak zajmował się on również projektowaniem ogrodów. W 1776 roku objął stanowisko Oberhofbaumeister (głównego architekta dworskiego) w Dreźnie.

nie przyda jej urody. Ta sama reguła, przekonywał Krubsacius, musi odnosić się do architektury⁵⁰. Budowle uzyskałyby bardziej szlachetny kształt, gdyby cechował je klasycystyczny umiar i nie posiadały żadnych ornamentów lub miały ich tak niewiele, jak to tylko możliwe. Mają one swe wewnętrzne piękno i nie potrzebują żadnych obcych dodatków. Dla Krubsaciusa wartość ogrodów starożytnego Rzymu polegała na tym, że krajobraz otaczający ogród uznawano za niezbywalny element założenia architektonicznego, w którym wznoszono willę. Doceniając uznawaną przez starożytnych wartość okolicy jako przedłużenia przestrzeni ogrodu, Krubsacius w pełni podzielał wrażliwość twórców angielskiej sztuki krajobrazu. Z tego względu jego koncepcja „Natur und Antik” zawierała pewne elementy ogrodów pejzażowych. W oparciu o nią Krubsacius rozpoczął w 1761 roku prace projektowe założenia ogrodowego w Puławach dla księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Plan przewidywał, że obok głównej części ogrodu francuskiego znajdować się będzie mały teren nazwany „polami arka-dyjskimi” (*arkadische Gefilde*), ukształtowanymi na modłę angielską. Miejsce to miało przylegać bezpośrednio do ogrodu formalnego i można się było do niego dostać bezpośrednio z jego głównych ścieżek⁵¹. Ogród w Puławach był ogrodem dwuosiowym. Na osi głównej, za pałacem, znajdował się zespół trasów opadających w kierunku Wisły. Natomiast oś boczna z obszernymi regularnymi parterami miała łączyć się z częścią zaprojektowaną w stylu angielskim.

Pod koniec wieku XVIII podjęto w Anglii jeszcze jedną próbę przededefiniowania pojęcia malowniczości. Złożyły się na nią zarówno czynniki wewnętrzne, wynikające z krytyki stylizowania przestrzeni ogrodowej, jak również czynniki zewnętrzne, związane przede wszystkim z wydarzeniami rewolucji 1789 roku we Francji. Rewolucja francuska wśród wielu skutków miała również wpływ na zmianę zasad kompozycyjnych ogrodów pejzażowych. Pod koniec XVIII wieku Richard Payne Knight i Uvedale Price podjęli się krytyki dotychczasowego stylu ogrodów angielskich projektowanych przez Lancelota Browna i zwolenników jego metody. Price w opublikowanym w 1794 roku *Essay on the Picturesque* przekonywał, że ogrody w stylu Browna stanowią przejaw pospolitej sztuki, w której nie uwzględnia się różnicowania elementów przyrodniczych i niepowtarzalnych walorów miejsc. „Muszę stanowczo przyznać, że zaskoczyło mnie – pisał Price – iż w naszej epoce i kraju, w którym sztuki są tak wysoko cenione, jeden styl był tak powszechnie przyjmowany; nawet umiłowanie tego, co osobliwe nie spowodowało, że powstrzymano się od stosowania metody zrównywania wszelkich różnic, tworzenia wszelkich miejsc podobnych do siebie, czynienia wszystkiego równie oswojonym i bezbarwnym”⁵². W poemacie Knighta zatytułowanym *The Landscape* (1794)

50 Patrz: D. L. Purdy, *On Ruins of Babel: Architectural Metaphor in German Thought*, Cornell University Press, New York 2011, s. 30.

51 Z powodu Wojny Siedmioletniej projekt ten nie został nigdy zrealizowany. Krubsacius, najprawdopodobniej będąc przekonany o tym, że jego dzieło stanowi ważny wkład w rozwój sztuki ogrodowej, wystawił je dziesięć lat później, w roku 1771, na corocznej wystawie prac studentów i profesorów Drezdeńskiej Akademii Sztuk. Ogród w Puławach był kilkakrotnie przebudowywany. Największe zmiany zostały przeprowadzone z inicjatywy Izabeli Czartoryskiej w latach 1768-1830. Ostatecznie założenie ogrodowe zostało zrealizowane według planu Christiana P. Aignera z 1775 roku. Plan ten również był zmieniany i wzbogacany o nowe elementy.

52 U. Price, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the purpose of Improving Real Landscape*, vol. 1, London 1810, s. 342.

ogrody Browna określone zostały jako miejsca malownicze o miętko sfalowanym terenie, pokrytym równo przystrzyżonymi trawnikami opadającymi ku łagodnie wijącemu się strumieniu, który zwieńczony był mostkiem w stylu chińskim. Rośnące zaś drzewa tworzyć miały przyjemnie ukształtowane gaje. W odróżnieniu od tego typu ogrodów Knight proponował, by nowy ogród malowniczy był gęsto porośnięty roślinnością i sprawiał raczej wrażenie miejsca zaniedbanego i niejako pozostawionego samemu sobie. Miejsca łagodnie pofalowanych terenów zająć miały teraz formy o wyraźnie wyrzeźbionych liniach, ze skarpami, urwiskami i dziko zarośniętymi terenami. Stare, powalone drzewa dodatkowo wzbogacać miały ich krajobraz. Ponad zarośniętym przez rośliny stawem wznosić miał się wiejski mostek zbudowany z grubo ociosanych bali, z wyraźnie widocznymi ubytkami i „niedoskonałościami” wywołanymi przez upływ czasu. Efekt przestrzenny tej nowej stylistyki malowniczości sprowadzać miał się do zminimalizowania istnienia otwartych przestrzeni i zacieśnienia perspektyw poprzez wzbogacenie i zróżnicowanie szaty roślinnej. Uplastycznieniu zaś wewnętrznej przestrzeni ogrodu i jej zdynamizowaniu służyć miały zabiegi oparte na trzech głównych zasadach: nieugładzoności (*roughness*), nagłej zmienności i nieregularności. Nowa estetyka spod znaku tych trzech pojęć stanowić miała wyrażoną w języku architektury krajobrazu odpowiedź na radykalny, polityczny postulat równej wolności dla wszystkich obywateli. Rewolucja francuska uświadomiła bowiem, iż lud, który uzyskał możliwość snucia swobodnych myśli i nieskrępowanych marzeń, może kiedyś zapragnąć zrealizować je w rzeczywistości. Należało zatem ograniczyć wolność, zamykając niebezpieczną „otwartość”, charakterystyczną dla wczesnej estetyki malowniczości. Z perspektywy Price’owskiej kategorii malowniczości ogrody w stylu Browna jawiły się jako ogrody chłodnej abstrakcji, idyllicznej równości, wypreparowanej z szerokiego kontekstu przyrodniczego, kulturowego i społecznego. Price, będąc właścicielem ziemskim reprezentującym konserwatywne skrzydło partii wigów, zwracał uwagę na to, że kompozycje wcześniejszych ogrodów malowniczych nie uwzględniały innych wartości i potrzeb ludzkich, jak na przykład poczucie bezpieczeństwa i trwałości porządku. Odnosząc się do postulatu odraźającej, równej wolności dla wszystkich i jego przekładu na język sztuki ogrodowej, Price pisał: „Słusznie zauważono, że umiłowanie bezpieczeństwa i odosobnienia jest nie mniej naturalne dla człowieka niż umiłowanie wolności; nasi przodkowie dostarczyli mocnych dowodów prawdziwości tej obserwacji”⁵³. Zadanie nowej estetyki malowniczości polegałoby zatem nie na tym, by stłumić poczucie wolności, lecz by jej obecność ograniczyć, dając wyraz także innym wartościom, opatrzonym pieczęcią tego, co przeszłe, a nawet starodawne i dostojne. „Krajobraz – stwierdzał Price – jest ładny, gdy wszystkie części są wolne i nieskrępowane, lecz choć nawet niektóre z nich wyróżniają się i są lepiej oświetlone, inne zaś pozostają w cieniu i na dalszym planie, niektóre są nieugładzone (*rough*), inne zaś dystyngowane i szykowne, to jednak wszystkie one pozostają niezbędne do tego, by całość była harmonijna, piękna, żywa i dobrze wykonana. Nie pojmuję, jak można by bardziej precyzyjnie określić na czym polega właściwa forma urządzenia [krajobrazu]”⁵⁴.

53 Tamże, s. 121.

54 Tenże, *Thoughts on the Defence of Property*, London 1797, s. 39, cyt. za: M. Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot 1989, s. 65.

Malowniczość spod znaku *roughness* przywracała także ogrodowi jego wymiar naturalny, wzbogacając estetykę ogrodu o nowe elementy oparte na procesach naturalnej sukcesji, a także rozkładu i obumierania widocznego w postulacie nieusuwania martwych drzew. Ogród coraz bardziej dziki i tajemniczy zastępował swe bardziej uładzone wersje. Jeśli Kent przekroczył granicę oddzielającą ogród od najbliższej okolicy, to wraz z Reptonem, Price'em i Knightem żywioły natury miały teraz wkroczyć do angielskiego parku i ukazać drzemiące w nich moce. William Mason wyróżniał w 1801 roku sześć znaczeń pojęcia malowniczości: „to, co się podoba oku; co, godne uwagi ze względu na swą osobliwość; co uderza wyobraźnię z siłą taką jak malarstwo; co nadaje się do wyrażenia w malarstwie; co nastrecza dobry temat dla pejzażu; co stanowi pejzaż godny malowania”⁵⁵. Wedle Williama Gilpina, przyjaciela Masona: „Dzikię i szorstkie składniki natury najsilniej odciskają się na wyobraźni; możemy dodać, że to jedyne przedmioty w krajobrazie, które podobają się malowniczemu oku. Wszystko, co strojne, gładkie i schludne, pozostawia je chłodnym”⁵⁶. Ilustrując bliskie mu pojęcie malowniczości jako tego, co nieugładzone, przywoływał Gilpin obraz urwistego brzegu rzeki, którego łagodna krzywizna ukazuje jednocześnie to, że został on ukształtowany przez przepływający tu kiedyś rwący strumień wody. Jeśli jednak natura jest tym, co dzikię i nieujarzmione, to czy nie lepiej obcować z nią bezpośrednio w miejscach, w których ludzka działalność napotyka jej dumny i faktycznie niedający się przewyciężyć opór: pośród majestatycznych gór, w surowych i jałowych stepach, lodowatych morzach o spienionych falach i nadbrzeżach, o które rozbijają się ich wody? Gilpinowi bliższe były, właśnie z tego powodu, wyprawy malownicze (*picturesque tours*), w trakcie których uwieczniał w swym szkicowniku naturalne pejzaże. Jednak w odróżnieniu od późniejszych romantyków, którzy radykalizując jeszcze postulat malowniczości nieugładzonej, woleli od – uczynionych ręką człowieka – ogrodowych kopii, oryginały: naturę wolną i prawdziwie dziką, nieprzekształconą jeszcze i nieskrępowaną przez produkcyjne moce człowieka, Gilpin pozostawał wierny zadaniu, nie tyle obrazowania natury, ile jej kompozycyjnej reprezentacji, spełniającej postulat malowniczego smaku⁵⁷.

W europejskiej sztuce ogrodowej 2. połowy XVIII stulecia należy wyróżnić jeszcze jeden nurt. Wedle jego przedstawicieli specyfika sztuki ogrodowej polega właśnie na tym, że w odróżnieniu od innych czysto zmysłowych satysfakcji potrafi ona tworzyć i potęgować doznania i nastroje o sile tak wielkiej, że zdolne są one tworzyć trwałe doświadczenia kształtujące następnie postawę człowieka wobec świata. Przechadzka po ogrodzie stanowi lekcję kultury rozumianej szerzej niż tylko wytchnienie lub rozrywka, na jaką stać osoby zamożne. Spośród zwolenników tej metody wyróżnić można tych, którzy oczekują, że sztuka ogrodowa zdolna jest do wytwarzania nastrojów określonego rodzaju. Zdaniem Chambersa powołaniem tego rodzaju sztuki jest wywoływanie zwłaszcza dwojakiego rodzaju doznań grozy (*horror*) oraz *romantic*⁵⁸. U Whately'a spotykamy się z opisem

55 Cyt. za: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 185.

56 Tamże.

57 Tamże, s. 185-186.

58 Znaczenie słowa *romantic* zmieniało się na przestrzeni XVII i XVIII wieku. Jak pisze Mario Praz: „Słowo *romantic* pojawia się po raz pierwszy w języku angielskim koło połowy XVII wieku w znaczeniu

różnorodnych nastrojów, które doświadczyć można w ogrodzie. W jego pracy znajdują się szczegółowe rady dotyczące tego, w jak najlepszy sposób można wytworzyć określone rodzaje doznań i nastrojów. Efekty grozy i niesamowitości można uzyskać za pomocą ruin i wszelkich budowli znajdujących się w stanie zniszczenia oraz zrujnowanych kamiennych mostków. Natomiast wrażenie wielkości podkreślają rozmieszczone w parku klasyczne budowle i świątynie, mosty z kolumnadą. Dlaczego jednak ogród miałby służyć wywoływaniu właśnie tych, a nie innych nastrojów? Z jakich racji jest on powołany do tego, by służyć wzbudzeniu nastrojów grozy, podniosłości lub *romantic*?

Henry Home w pracy *Elements of Criticism* dokonał w rozdziale dwudziestym czwartym porównania ogrodnictwa z architekturą pod kątem doznań zmysłowych, jakie obie dziedziny potrafią w nas wywoływać. „Architektura i ogrodnictwo – pisał – nie mogą inaczej zadawać umyśłu, jak tylko poprzez wywoływanie pewnych przyjemnych doznań i odczuć”⁵⁹. Podstawowa trudność dotyczy określenia, jaki właściwy smak powinien panować w obu tych dziedzinach. „Ogrodnictwo oprócz poczucia piękna, dzięki regularności, uporządkowaniu, proporcji, kolorowi i użyteczności, może wywoływać uczucie wielkości, słodyczy, wesołości, melancholii, dzikości, a nawet niespodzianki

«podobny do starych opowieści» («like the old romances»); dowodzi to, że dała się wówczas odczuć potrzeba nadania nazwy pewnym cechom charakterystycznym powieści rycerskich i pasterskich. Owe cechy charakterystyczne (...), to fałszywość i nierealność, fantastyczna i irracjonalna natura wydarzeń i uczuć opisywanych w tych powieściach. «Romantyczny» rodzi się więc jako termin pejoratywny, podobnie jak «gotycki» i «barokowy». Wyrażony przez słowo *romantic* w tym stadium rozwoju odcień oddają wyraźnie inne słowa, które zwykle mu towarzyszą: chimeryczny (*chimerical*), śmieszny (*ridiculous*), nienaturalny (*unnatural*), napuszony (*bombast*). (...) Jednakże na początku XVIII wieku zarysowuje się nowy prąd w dziedzinie gustu: w dziełach sztuki coraz to większą wagę zaczyna się przypisywać fantazji. *Romantic* oznacza wprawdzie nadal coś niedorzecznego, ale jednocześnie przybiera odcień czegoś przyciągającego, co mile pobudza wyobraźnię. (...) Obok zastosowania pejoratywnego w odniesieniu do wydarzeń i uczuć przedstawianych w dawnych powieściach, słowo *romantic* stosuje się zatem do scen i krajobrazów opisywanych tamże – tym razem bez odcienia pogardy. (...) W tym drugim znaczeniu przymiotnik traci stopniowo związek z gatunkiem literackim, od którego pochodzi, wyraża zaś w coraz większej mierze rosnące upodobanie do dzikich i melancholijnie usposabiających widoków przyrody. Łączy się on tak dalece z pewnymi właściwościami krajobrazu, że francuscy tłumacze angielskich książek z tego okresu, oddają często *romantic* jako *pittoresque* (malowniczy); (...) Dopiero w roku 1776 Letourneur – tłumacz Szekspira – i markiz de Girardin, autor książki o krajobrazie, używają świadomie określenia *romantique* (...) *Romantic* – piszą oni – oznacza coś więcej niż *romanesque* (chimeryczny, baśniowy) czy *pittoresque* (słowo stosowane przy opisie widoku rzucającego się w oczy i pobudzającego wyobraźnię); *romantic* odnosi się nie tylko do opisywanego widoku, ale i do szczególnego uczucia, które widok ten wywołuje w oglądającym”. (M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 31-32). Termin *romanesque* został użyty w kontekście ogrodów i krajobrazów przez Claude’a Henri Wateleta w pracy *Essai sur les Jardins* z 1774 roku. (Na karcie tytułowej widnieje wprawdzie napis: „Paris, 1764”, lecz pozwolenie na druk datowane jest na rok 1774). Dla Wateleta pejzaż spełniający ten charakter pełen jest baśniowego nastroju pobudzającego grę wyobraźni. Gdy wchodzimy w dziki, skalisty krajobraz, odgłosy górskiego strumienia, odbijające się od skalistych grot, dźwięki wydobywające się z niewidzialnych kuźni wywołują w nas obrazy potępionych, lamentujących dusz, pełnej tajemnic puszcy. Nagle, gdy zapadający zmierzch rozpościera wokół cienie, a wyobraźnia podsuwa swobodnie przesuujące się obrazy, zaczyna wydawać nam się niemal, iż widzimy zjawy, czarodziejów i potwory, kryjących się w dziczy. W tych „bajecznych sceneriach” bogactwo wrażeń może, zdaniem Wateleta, pochodzić z „wszelkich czasów i narodów”, przy tym na szczególną uwagę zasługuje inspiracja płynąca z ogrodnictwa chińskiego. Watelet przyznaje jednak, że oddając się uwodzicielskim urokom egzotycznych rozkoszy, bogactwu doznań dźwiękowych, całej ukrytej maszynierii bezbłędnie realizowanej przez Williama Chambersa, musimy pamiętać, na czym polega różnica pomiędzy rozleniwiającymi rozkoszami a czystą przyjemnością, którą radujemy się wszędzie tam, gdzie przeważa powściągliwość, dobry smak.

59 H. Home, *Elements of Criticism*, Liberty Fund Inc., Indianapolis 2005, vol. II, s. 685.

i zdumienia. W architekturze regularność, uporządkowanie w proporcji oraz wynikające z nich piękności są bardziej jeszcze wybitne niż w ogrodnictwie. Ale jeśli weźmiemy pod uwagę piękno koloru, architektura daleko pozostaje w tyle. Wielkość (*grandeur*) może być wyrażana w budowlu lepiej niż w ogrodzie, ale innych emocji wyżej wymienionych, architektura dotychczas nie doprowadziła do doskonałości dobitnego ich wyrażenia. (...) Ogródnictwo posiada jedną wyższość, której nigdy w równym stopniu żadna inna sztuka nie osiągnie. Ogród może być tak obmyślony, żeby rozmaite sceny wzbudzały kolejno wszystkie odmienne uczucia⁶⁰. Aby spełnić ten postulat, Home zalecał, by ogród był rozległy, gdyż tylko wówczas możliwe jest aranżowanie całej palety doznań. W przypadku, gdy ogród jest mały i można go objąć jednym spojrzeniem, należy kierować się następującą wskazówką: komponuj tak, by ogród wprowadzał u widza jednego typu wrażenie. Może on budzić wesołość, wywoływać uczucie słodyczy, wreszcie może być posepny, lecz próba połączenia tych doznań na małej przestrzeni dałaby rezultat, który ostatecznie nie byłoby przyjemny. Wedle Home'a, tworząc plany upiększenia miejsca, trzeba brać pod uwagę także inne zasady. Należy zdawać sobie sprawę, że pewne uczucia kształtują się lepiej w połączeniu z innymi, z kolei dla innych dogodniej jest, gdy następują kolejno po sobie, nigdy zaś w bezpośrednim połączeniu. Kiedy najbardziej opozycyjne uczucia, takie jak posepność i wesołość, nieporuszenie i wzburzenie zjawiają się powoli kolejno po sobie, całość doznań będzie najwspanialsza, gdyż łączyć będzie bogactwo biegunowych wrażeń, wzbogacone o subtelne stany wynikające z pojawiających się koniunkcji pomiędzy nimi. Kiedy jednak widz doświadczyłby ich w tym samym momencie, doznałby nieprzyjemnego uczucia. Z tego powodu, powiada Home, widok ruiny roztaczającej wokół siebie uczucie melancholii, nie powinien być dostępny z miejsca, w którym znajduje się parter kwiatowy, który jest wesoły i pogodny. Inaczej się dzieje, gdy przechodzimy od widoku przedmiotów ożywiających do miejsca, w którym ukazuje się nam po chwili widok zrujnowanej budowli. Wówczas każde uczucie będzie intensywniej odczuwane, gdy po pewnym czasie zderzone zostanie z nastrojem wobec niego przeciwnym⁶¹. Ów kontrast pobudzi i ożywi umysł, dając mu materiał do dalszych myśli i rozważań. Home, podobnie jak inni teoretycy ogrodów angielskich, zalecał zatem stosowanie zasady *variété*, wedle której czar ogrodu polega na wielości punktów widokowych, dających wgląd w zmienne scenerie odsłaniające się przed zwiedzającym. Błędem jest, gdy z miejsca położonego na alei – zwanego gwiazdą – dostrzec można zbyt wiele zachwycających obiektów. Taki układ ogrodu jest zbyt sztuczny, formalny i sztywny. Zadaniem projektanta jest rozmieszczać rośliny i przedmioty w taki sposób, by oko widza mogło swobodnie przechodzić od jednej rzeczy do drugiej. Powinien on także posiadać umiejętność komponowania przestrzeni tak, by przedmioty mogły być oglądane z różnych punktów widzenia, co przyczynia się do wzbogacenia efektu całości. Postępując w ten sposób, można uzyskać niezwykle piękne efekty i nastroje. Korzystając z rozwiązań stosowanych w architekturze, Home nauczał, jak można optycznie

60 Tamże. (Ten cytat w przekładzie: A. Morawińska, *Augusta Fryderyka Moszczyńskiego...*, dz. cyt., s. 20-21).

61 Por. tamże, s. 689.

powiększać przestrzeń ogrodu. Prosta, wąska ścieżka wydłuża perspektywę i sprawia, że budowla leżąca na jej krańcu wydaje się znajdować w dwa razy większej odległości niż jest w rzeczywistości. Efekt powiększenia miejsca można uzyskać także, rozmieszczając grupy drzew w taki sposób, że są one oddzielone od siebie, nie zaś skupione w jednym szeregu. Podobne rezultaty osiąga się, wykorzystując efekty kolorystyczne roślin o różnych odcieniach zieleni. Mając do dyspozycji ostrokrzewy i wawrzyny, a więc rośliny o odpowiednio ciemniejszej i jaśniejszej barwie, należy umieścić bliżej oka ostrokrzewy, gdyż w ten sposób wawrzyny będą przez nas spostrzegane jako jaśniejsze. W efekcie wydawać się będą one położone dalej niż są w rzeczywistości⁶².

To, co dla Home'a było wprawką do nauki w kształtowaniu smaku i gustu w sztuce ogrodowej, Christian Hirschfeld przekształcił w dojrzały program. Można uznać go za twórcę nurtu nowej nastrojowości. Jedną z cech charakterystycznych tego ruchu jest waga, jaką przyznaje się polizmysłowemu doświadczeniu ogrodu. Wydaje się, że Hirschfeld podzielał klasyczny model hierarchii zmysłów. Wśród zmysłów, pisał, „węch, który chwyta słodkie tchnienie kwiatów i roślin, zdaje się zajmować ostatnie miejsce, chyba, że przyłączymy do niego jeszcze prymitywniejszy zmysł dotyku, wrażliwy na świeże podmuchy powietrza”⁶³. Oba zmysły mają działać na rzecz zmysłów wyższego rzędu: oka i ucha, ale przede wszystkim jednak oka, ponieważ wizualna strona ogrodu jest, wedle niego, najważniejsza. „Ogrodnik będzie się więc starał przede wszystkim podkreślić widzialne piękno wiejskiej przyrody”⁶⁴. Prymat wizualności podporządkowuje wrażenia innego typu i sprowadza je do roli pomocniczych narzędzi. Wprawdzie niekiedy słuch może konkurować ze spojrzeniem, lecz zasadniczo przyjemności wywołane ruchem powietrza lub wody nie mogą przewyższyć doznań wzrokowych.

Pomimo tych stwierdzeń, udało się jednak Hirschfeldowi wyjść poza te ograniczenia. Architekt pejzażysta powinien zdawać sobie sprawę, że wrażenia, jakie odbieramy w ogrodzie, nie płyną wyłącznie z przyjemności oglądania i słuchania, lecz oparte są również na zapachowym zegarze natury. Alain Corbin, opisując koncepcję Hirschfelda, stwierdza: „Zapach może się stać elementem pomocniczym, pozwalającym wysubtelnić emocjonalną strategię. Niezbyt trafny byłby więc pomysł badania wyłącznie tego, co odnosi się do każdego zmysłu z osobna; byłoby to zaprzeczeniem owego poszukiwania «postrzeżeń współgrających» bez których – wedle Hirschfelda – ogród nie może być miejscem sensorycznej pełni. «Gaj zdobny młodym listowiem, ze swymi wdzięcznymi widokami, urzeka nas jeszcze bardziej, gdy słyszymy jednocześnie śpiew słowika, szmer wodospadu, i gdy wdychamy słodki zapach fiołków»”⁶⁵. Operowanie wieloma zmysłami staje się kluczem do wytworzenia określonego rodzaju nastrojów. Henry Home cenił sobie ogrody za to, że dają możliwość odczuwania różnorodnych uczuć,

62 Patrz: H. Home, *Elements...*, dz. cyt., s. 692.

63 C. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, t. 1, Leipzig 1779, s. 185. Cyt. za: A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrzy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 109.

64 Tamże, s. 186. Cyt. za: A. Corbin, *We władzy...*, dz. cyt., s. 109.

65 Tamże, s. 109.

Hirschfeld – za to, że pozwalają doświadczyć bogactwa i złożoności danego uczucia wyłaniającego się za sprawą subtelnej gry widoków, zapachów i dźwięków.

Hirschfeld wyróżnia cztery typy scenerii krajobrazowych: ogrody radosne, łagodnie melancholijne, romantyczne i uroczyste. Każda z tego rodzaju kompozycji stanowi przestrzenną inkarnację określonego nastroju i przeznaczona była do tego, by nastrój ten ewokować. Dla przykładu, sceneria łagodnie melancholijna – jak stwierdza Hirschfeld – „tworzy się przez zamknięcie wszystkich przestrzeni; przez zagłębienia i wklęsłości; przez gęste krzaki i drzewa; często już przez same grupy wysokich, stojących blisko siebie drzew liściastych, których wierzchołki wydają głuchy szum; przez stojącą lub cicho mruczącą wodę, na którą widok jest ukryty; przez ciemnozielone i czerniawe liście, przez zwisające do ziemi listowie i wszechobecne cienie; przez nieobecność tego wszystkiego, co może świadczyć o życiu i działaniu”⁶⁶. Hirschfeld buduje nastrój danego miejsca, nakładając na siebie i przemieszczając wzajemnie poszczególne warstwy i poziomy doświadczenia zmysłowego. Na poziomie wizualnym sceneria łagodnie melancholijna budowana jest w oparciu o półkolistą formę o lekkim zagłębieniu terenu, w którym daje się nakreślić pozorne linie zbiegające się w jednym punkcie. Przestrzeń ta ma wyraźną dynamikę dośrodkową, która sprawia, że widz zaczyna w tym miejscu odczuwać silne skupienie na sobie. Innymi słowy, widz zostaje dzięki temu „odesłany” do własnego wnętrza i stanów wewnętrznych, którym towarzyszy uczucie zadumy i lekkiej melancholii. Na poziomie palety barw, kolory muszą być stonowane. Nic nie może być krzykliwe. Dotyczy to także dźwięków, które powinny być łagodne i stłumione. Na poziomie doznań węchowych nie mogą pojawić się zapachy orzeźwiające i pobudzające, jak na przykład intensywny zapach siana. Całościowy efekt uzyskuje się tylko wówczas, gdy projektant posadzi rośliny dobrane nie tylko pod kątem kolorystycznym, lecz uwzględni również rodzaj owoców przyciągających ptaki należące do danych gatunków, a więc wydających określone dźwięki. Jeśli nastrój ma być utrzymany, to sfery doświadczenia zmysłowego musi przenikać wspólna dla nich emocja.

Jak ważna jest zgodność tych elementów, przekonał się Jan Jakub Rousseau podczas jednej z wędrówek opisanych w *Przechadzkach samotnego marzyciela*. W trakcie przechadzki siódmej zdarzyło się mu zapuścić głęboko w kręte ścieżki górskie, które „od drzewa do drzewa, od krzewu do krzewu, od skały do skały”⁶⁷ zaprowadziły go do ukrytego zakątka. „Czarne sosny pomieszane z cudownymi bukami, których wiele powalonych starością i splątanych ze sobą, odgrodziło to ustronie nieprzeniknioną zaporą; przez kilka przerw w tym ciemnym ogrodzeniu widać było jedynie strome skały i okropne przepaście, w które śmiałem zaglądać tylko położywszy się na brzuchu. Ze szczelin górskich dochodziły krzyki sowy, puszczyka i orła bielika, kilka rzadkich, ale zdomowionych tu ptaszków łagodziło jednak grozę tego pustkowiecia. Znalazłem tam żywiec *heptaphyllus*, cyklamen, *nidus avis*, wielkie *laserpitium* i kilka innych roślin, które mnie ucieszyły

66 Ch. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 tomów, Leipzig 1779-1785, Bd. 1, s. 211. Cyt. za: G. Böhme, „Znaczenie ogrodu angielskiego i jego teorii dla rozwoju ekologicznej estetyki przyrody”, w: *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 75-76.

67 J. J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, przeł. M. Gniewiewska, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 128.

i zajęły na długo. Ale niepostrzeżenie owładnęły mną tak silne wrażenia (...) i z zadowoleniem oddałem się marzeniom, myśląc, że oto jestem w schronieniu nieznanym nikomu na świecie, gdzie nie odkryją mnie prześladowcy. (...) Porównywałem się z wielkimi podróżnikami, którzy odkrywają bezludną wyspę i mówiłem sobie z upodobaniem: «Jestem bez wątplenia pierwszym śmiecielnikiem, który dotarł aż tutaj». Patrzyłem na siebie prawie, jak na drugiego Kolumba. Ale gdy napawałem się tą myślą, usłyszałem w pobliżu jakiś brzęk, który wydał mi się znajomy; słucham, hałas powtarza się i pomnaża. Podnoszę się zdziwiony i zaciekawiony, przebijam przez gęstwinę krzaków w stronę, skąd hałas dochodził, i w wąwozie o dwadzieścia kroków od miejsca, w którym sądziłem, że przebywam tu pierwszy, spostrzegam manufakturę pończoch. Nie potrafiłbym wyrazić pomieszania i pełnego sprzeczności wzburzenia, które odczułem w sercu przy tym odkryciu⁶⁸.

Inne typy scenarii krajobrazowych osiąga się za pomocą tych samych zasad, chociaż inny może być udział poszczególnych zmysłów. W tworzeniu nastroju wesołości dużą rolę odgrywa zapach. Zmysł węchu, pomimo dyskwalifikacji teoretycznej, jakiej stał się ofiarą ze strony tych, którzy widzieli w nim tylko zmysł zwierzęcy, zostaje przez Hirschfelda wyposażony w potężną moc afektywną. Jest on zdolny poruszyć subtelne wrażenia. Przenikliwa woń polnych kwiatów stanowi jakże istotny element radosnego uniesienia, który wzmaga się wraz z miłym doznaniem otwartej perspektywy, prowadzącej ku ścieżce obramowanej mostkiem z płynącą pod nią niezbyt gwałtownie, ale i niezbyt leniwie rzeczką.

Porównując malarstwo pejzażowe ze sztuką ogrodową, Hirschfeld doceniał wartość tej ostatniej, zwłaszcza za możliwość uzyskania wielu punktów widzenia. Kompozycja malarska może być wieloperspektywiczna, lecz dopiero kompozycja ogrodowa daje możliwość tworzenia wielu punktów widokowych, z których przestrzeń może być oglądana i doświadczana. Przewaga sztuki ogrodowej polega również na tym, że obdarzony kunsztem architekt krajobrazu potrafi tworzyć miejsca, z których rozpościerają się ożywiające widoki (*vues mouvantes*). Wszędzie, gdzie to tylko możliwe, zalecał Hirschfeld ich tworzenie, ponieważ dodatkowo pozwalają oku cieszyć się widokiem okolicznych wiosek, wzgórz, pól i łąk, na których pasą się stada i pracują rolnicy; jezior i rzek, ożywionych przez płynące łodzie z rybakami; wiejskich dróg, po których podróżują wozy i piesi. Całej wielobarwnej melodii wydawanej przez okolicę. Estetyczny walor ogrodu tworzy się na kanwie gry, jaka zostaje uruchomiona pomiędzy rzeczami, ludźmi i nastrojami. Kunszt Hirschfelda nie polegał tylko na tym, iż podniósł on zmysł powonienia do rangi waloru estetycznego, lecz przede wszystkim na tym, że wypracowana przez niego sztuka krajobrazu łączy i rozwija subtelne powiązania pomiędzy zewnętrznymi przedmiotami, zmysłami i stanami duszy, doprowadzając do ich pojednania.

68 Tamże, s. 128-129.

Freedom and the Aesthetics of Reconciliation: Landscape Art in the Second Half of the 18th Century

This paper focuses on ideas that were essential to the aesthetics of the garden in the 17th and 18th Centuries. The two basic styles of landscape garden design were developed during that time: the formal French garden and the picturesque English one. The formal garden was strictly geometrized and laid out as a magnificent project of the rational mind and of the king's almost unlimited power. Louis XIV subdued the *Grandes* (noblemen) as well as nature in the Versailles garden. André Le Nôtre was the greatest landscape architect in 17th-Century France. He defined the essence of rationalist landscape design by basing his work on the geometry and geo-engineering. In the first quarter of the 18th Century a new garden style became more influential; it was the picturesque garden. As opposed to the formal garden, the English one was irregular, asymmetrical, free from the geometrical norms of the despotism of straight *allées*, ball- and cone-shaped trees, and rigid *treillages*. Free-growing trees became a symbol of the new sensibility. William Kent and Lancelot Brown were the greatest landscape architects of the new garden movement. Their minimalist landscapes dispensed of ornate buildings and instead utilised natural devices such as lawns, tree patches and curved-line ponds and streams. It is important to remember that Joseph Addison in his article „Pleasures and Imagination” published in *The Spectator* in 1712 associated the art of gardening with the conception of nature endowed with a value of its own. By 1750 a gradual erosion of the primary original principles of the picturesque garden was under way. Landscape architects often incorporated Chinese or Turkish designs, thus creating ever more eclectic landscapes. Standing before these new landscapes, in the middle of meadows full of pagodas, decorative cottages, windmills, and temples dedicated to deities, the spectator was borne away from „the naturalness and simplicity” found in the previous style. Differences between the formal and the picturesque garden became blurry.

The main question we state here is, were these differences only quantitative or also qualitative? Also, what did the actual difference between the two styles of gardening consist in? What were the changes in sensibility? And finally, how did the new generation of landscape architects find their way to reconciling sensations and emotions in a single garden?