

Magdalena Olszewska
Muzeum Narodowe w Gdańsku

... deptąc złudny przepych ziemi
Zwycięską stopą i w zachwycie serca
Radując oczy brzaski niebiańskimi
Gdy w nich kres bierze wędrówka człowiecza (...)
cnota na odludnym szczycie
Mieszka, skromnymi otoczona jary.
Im bardziej ku niej utarta jest droga,
Tym mniej jest pewna (...)

Maciej Kazimierz Sarbiewski, *Oda IV*, XVII w.¹

Co przesądza o randze i wartości ogrodów historycznych? Jak to się dzieje, że są ogrody-ikony wymieniane jako najpiękniejsze miejsca w historii cywilizacji: mityczny ogród Hesperyd, wiszące ogrody Semiramidy, ogrody Alhambry czy Wersalu? Niewątpliwie istotną rolę odgrywały wartości estetyczne. Jednak i w starożytności – i począwszy od średniowiecznej wizji rajy po sentymentalną Arkadię XVIII wieku – wyrażały przede wszystkim tęsknotę ludzi do owych *locus beatus*, *locus amoenus*, miejsc pięknych a utraconych, nostalgicznie za złotym wiekiem, za czasem wiecznej szczęśliwości. Owiane legendą znaną z przekazów ustnych czy literackich, ewokowały wartości ukryte, symboliczne, w których tęsknotę tę szyfrowano. Ogrody owe jako świadomie kształtowane dzieła sztuki miały formę przynależną do czasu i miejsca powstania, ale i przekaz symboliczny wyznaczony przez odpowiadający mu kontekst ideowy. Znakomitym przykładem jest park opacki w Oliwie²,

¹ Za: D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 146.

² O niepowtarzalności XVIII-wiecznego założenia stanowiły niegdyś dwa rozszerzenia łączące go wizualnie z morzem i wzgórzami: XIX-wieczne połączenie z punktem widokowym na wzgórzu Pacholek położonym już poza samym parkiem oraz XVIII-wieczna oś widokowa z wysokim, ciętym szpalerem wychodzącym na morze. Szerzej w artykułach posesyjnych konferencji *Genius loci w sztuce ogrodowej*:

Między ogrodem a obrazem. Symboliczny kontekst parku opackiego w Oliwie jako przykład dziedzictwa kulturowego zapisanego w ideowej korespondencji między malarstwem a sztuką ogrodów

znany dzięki alei widokowej z wysokim, ciętym szpalerem wychodzącym na morze³, stworzonej w latach 1754–1756 przez opata Jacka Rybińskiego⁴ i stanowiącej ozdobę rezydencji parkowo-pałacowej opatów oliwskich.

Monumentalne aleje ogrodów baroku na wzór Wersalu ginęły na linii horyzontu, dając wrażenie nieskończonej przestrzeni. Iluzja oliwskiej alei z rokokowym *point de vue* nie polegała na wyprowadzeniu jej poza obręb ogrodu, ale na wprowadzeniu do parku obrazu morza widocznego w obramieniu szpalerów (przyp. aut.)⁵, kreującego charakterystyczny dla sztuki XVIII wieku teatr natury⁶ ze statkami i słońcem wyłaniającym się z morza. Zabieg ten wzbogacał założenie wizualnie, ale ewokował też sens metafizyczny. Idea ta miała szczególne znaczenie w symbolicznym programie parku⁷ i może stanowić asumpt do prześledzenia ideowej korespondencji

M. Olszewska, *Park oliwski. Genius loci, genius saeculi*; W. Lipowicz, *Patrząc z Karlsbergu. Ogród oliwski w świetle problematyki genius loci*, „Architektura” z. 5-A, „Czasopismo Techniczne” z. 13., Kraków 2010, s. 114–115, s. 126.

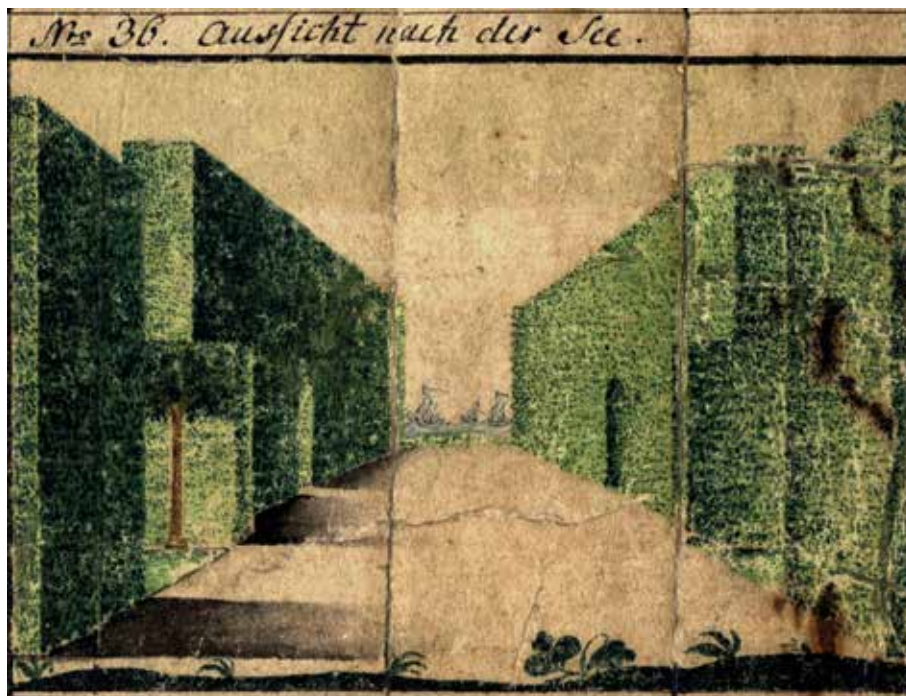
³ Widok roztaczający się na morze ze wzgórz był istotny wśród wielu gdańskich ogrodów, miał jednak raczej założenia estetyczne (przyp. aut.), K. Rozmarynowska, *Ogrody odchodzące...? Z dziejów gdańskiej zieleni publicznej 1708–1945*, Gdańsk 2011. Urok oliwskiej alei opiewała na początku XIX wieku Joanna Schopenhauer, J. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, Wrocław 1958, s. 249; lub inny opis z XIX w.: „Od pałacu idzie nadzwyczaj wysoki szpaler; podobnej wysokości drzew nigdy widzieć nie można u nas. Szpaler ten jest wyciągnięty w stronę morza (...) oko doznaje pięknego złudzenia: zdaje się bowiem, jak gdyby szpaler w morze zachodził a przesuwające się okręty na tej szczupłej widowni wydają się jak postacie z czarnoksiężskiej latarni”; *Przejażdżka w Prussach polskich*, [w:] Kolumb R. 2 (1829), t. 5, s. 169–189, 225–245, 316–327 [za:] I. Fabiani-Madeyska, *Odwiedziny Gdańska w XIX wieku. Z relacji polskich*, zebrała I. Fabiani-Madeyska, Gdańsk 1957, s. 112–113.

⁴ M. Olszewska, op. cit., s. 4.

⁵ Ibidem, s. 4.

⁶ Znane są liczne przykłady podobnych rozwiązań w ogrodach XVIII-wiecznych. Są to zabiegi charakterystyczne dla zamkniętych scenarii rokokowych, ale też konstrukcje ideowe w duchu oświecenia, M. Olszewska, op. cit.; C. Holmes, *Najpiękniejsze ogrody świata*, Warszawa 2002, s. 108.

⁷ M. Olszewska, op. cit., s. 5.



Il. 1.
Aleja z widokiem na morze,
fragment planu parku opackiego
z r. 1792

między malarstwem a sztuką ogrodów. Znamienne, iż cysterscy mnisi nazwali tę aleję *Drogą ku wieczności*. Usytuowanie jej w kierunku wschodnim mogło nawiązywać do symboliki orientowanych identycznie kościołów. Światło wschodzącego słońca miało zapewne i tu symbolizować Chrystusa ofiarującego życie wieczne. Aleja mogła kojarzyć się więc z drogą człowieka do granicy między życiem ziemskim a wiecznym (il. 1). Sakralną wymowę wzmocniały przypuszczalnie wnętrza ogrodu usytuowane wzdłuż alei: *paradies* oraz *irrgarten* (labirynt) z drzewem życia pośrodku⁸. Mityczny raj jako kraina wiecznej szczęśliwości, z której ród ludzki został niegdyś wygnany i labirynt z *arbor vitae* symbolizującym nieśmiertelność (odczytywany wśród wielu znaczeń jako poszukiwanie właściwej drogi do magicznego centrum), połączone z orientowaną na wschód *Drogą do wieczności*, mogły tworzyć spójny sakralny program⁹.

Aleja ta wydaje się korespondować z ważkimi dla przestrzeni artystycznej Gdańska zabytkami: z programem ołtarza głównego katedry oliwskiej¹⁰, a więc i z *Sądem Ostatecznym* Hansa Memlinga czy z *Alegorią Handlu Gdańskiego* Izaaka van der Blocke¹¹. XVII-wieczną inspiracją tej alei może być ołtarz

główny katedry¹², ufundowany i zapewne inspirowany programowo przez opata Antoniego Hackiego. Ołtarz obrazuje wizję zbawienia i przejścia do życia wiecznego¹³. *Pendant* do wielowątkowej idei glorii w górnej partii ołtarza stanowi obraz Andreasa Stecha umieszczony w centrum półokrągłej kolumnady biegnącej dołem¹⁴. W górnej partii obrazu po obu stronach obłoki z aniołami oraz Matką Boską i św. Bernardem z Clairvaux¹⁵ przekazujących łaskę Bożą przedstawioną jako światłość emanująca z pionowej szczeliny pomiędzy obłoków, oświetlającą pogrążony w modlitwie konwent cystersów oliwskich. Zatem konstrukcja ołtarza z malarską wizją szczeliny wypełnionej światłem, ujętej w perspektywę kolumn,

¹² Ufundowany i zapewne inspirowany programowo przez opata Antoniego Hackiego w 1688 r.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ponad kolumnami wznosi się gloria z obłoków z wizerunkami aniołów oraz z dwiema grupami postaci Starego i Nowego Przymierza. Pierwotny witraż z okiem Opatrzności razem z wizerunkiem Jezusa oraz gołębicą odzwierciedlał Trójcę Świętą. Ponad glorią unosi się postać Archanioła Michała z dnia Sądu Ostatecznego – z wagą i sznurem. Analogie ideowe pomiędzy ołtarzem głównym opata Hackiego a organami opata Rybińskiego, M. Dorawa, *Słynne organy oliwskie – dzieło sztuki czy jedynie kompilacja nawarstwień?*, [w:] *Organy i muzyka organowa*, Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku nr 52, Gdańsk 1994, s. 240. Nawiązania do symboliki ołtarza opata Hackiego wydają się dotyczyć obu fundacji opata Rybińskiego: organów oraz programu parku opartego na *Drodze do wieczności* sprzężonej z rajem i labiryntem (przyp. aut.)

¹⁵ Z. Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś*, Gdańsk 2001, passim.

⁸ Wg planu ogrodu z roku 1792 sporządzonego dla księcia Karola Hohenzollerna-Hechingen przez jego planistę Johanna Georga Saltzmanna, Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn.V-18/688; za: M. Olszewska, op. cit.; W. Lipowicz, op. cit.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Dawny kościół klasztoru cystersów.

¹¹ Aleja wychodząca na morze jest tu istotną figurą symboliczną, ibidem.

mogła stanowić inspirację dla XVIII-wiecznej alei ze słońcem wschodzącym wśród szpalerów¹⁶.

Symboliczna wymowa alei ogrodowej jako drogi do wieczności zdaje się przywoływać obecny w myśli filozoficznej od starożytności topos *peregrinatio vitae*, pielgrzymki życia lub jeden z jego wariantów – istotny dla kultury chrześcijańskiej topos *via vitae aeternae* – drogi do wieczności¹⁷, połączonej z *psychomachią* poszerzoną o wątek Herkulesa na rozdrożu¹⁸. Zapisywano je w tekstach literackich, filozoficznych, kompendiach alegorycznych, ale i wizualizowano również w sztukach plastycznych. Powstawały programy ogrodowe jako ikonograficzne *pendant* symbolicznego malarskiego wystroju willi czy pałacu¹⁹. Park oliwski wpisuje się więc w europejską strukturę ideową występującą w ogrodach, jak i przedstawieniach malarskich, i ukazującą chrześcijańską myśl filozoficzną o wymowie eschatologicznej. Jednakże św. Tomasz z Akwinu podkreśla²⁰, iż w słowach Chrystusa „Ja jestem drogą” (J 14,6) eschatologia łączy się z chrystologią.

Ładunek niezwykle szeroko pojętych teologicznych znaczeń mieścił się w przedstawieniach maryjnych zwłaszcza w zwiastowaniach, stanowiących swoisty zwornik symboliczny spinający grzech pierworodny ze zwiastowaniem narodzin Zbawiciela oraz z boskim planem zbawienia. W jednym przedstawieniu łączyły scenę zwiastowania wydarzenia ją poprzedzające i jej konsekwencje (Sąd Ostateczny), czyli implikujące się wzajemnie symboliki – maryjna, chrystologiczna, eschatologiczna. Imponująca pojemność treściowa

¹⁶ Wydaje się nawiązywać do motywów eschatologicznych programu ołtarza i do chrystologicznej symboliki światła ważnej dla cystersów.

¹⁷ D. Künstler-Langner, *Idea vanitas...*, s. 146.

¹⁸ W ogrodach Villi d'Este w Tivoli jeden z ważniejszych wątków symbolicznych stanowi topos Herkulesa na rozdrożu dokonującego wyboru właściwej drogi między dobrem a złem, M. Szafrńska, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Warszawa 1998, *passim* oraz L. Impelluso, *Gardens In Art*, Los Angeles 2007.

¹⁹ M.in. Villa d'Este w Tivoli z freskami we wnętrzu oraz scenami rzeźbiarskimi w przestrzeniach ogrodu, stanowiącymi całościowy program ikonograficzny. Istotną rolę odgrywała „wędrownka człowieka poprzez pułapki i namiętności życia, aż po poznanie miłości bożej” oraz L. Impelluso, *Gardens In Art*, Los Angeles 2007, s. 149; „(...) ten niezwykle rozbudowany wielopoziomowy program filozoficzno-sakralny z elementami premasońskimi, połączony z apoteozą rodu d'Este, M. Szafrńska, *Ogród. Forma, symbol, marzenie*, Ogrody humanistów, Warszawa 1998, s. 100, 101; M. Szafrńska, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Warszawa 1998, *passim*; C. Holmes, *op. cit.*, s. 38.

²⁰ W *Summa theologiae* w traktacie o atrybutach Boga św. Tomasz mówi o wizji uszczęśliwiającej, w części moralnej ukazuje łączność tejże teologii z nadzieją eschatologiczną. Mówiąc o łasce, traktuje ją jako początek chwały. Słowa Chrystusa; „Ja jestem drogą” (J 14,6) są dla św. Tomasza wyrażeniem łączącym chrystologię z eschatologią. Są to poglądy Ojców Kościoła z chrześcijańskiej starożytności i zapisy przyjęte przez poszczególne sobory dotyczące Osoby Chrystusa.

tego przedstawienia wymagała odpowiednich zabiegów artystycznych oraz złożonej symboliki i atrybucji, a każda epoka radziła sobie z tym nieco inaczej. Niezwykle żywotnym elementem odnoszącym się do wszystkich trzech sakralnych znaczeń, pojawiającym się już w obrazach chrześcijańskiego średniowiecza – był ogród. Wizerunek ogrodu to zarówno Eden utracony w wyniku grzechu pierworodnego, jak i *hortus conclusus* – symbol dziewictwa Marii (ogród zamknięty, „zapieczętowany”). U progu sztuki nowożytnej pojawia się w malarstwie nowy typ przestrzeni: aleja w ogrodzie lub droga w pejzażu²¹, ewokujące drogę lub przejście do życia wiecznego. Program poszukiwania i wyboru właściwej drogi życia oliwskiej *Drogi do wieczności* sugeruje więc potrzebę przesłedzenia toposów zawartych w malarstwie, począwszy od XV-wiecznych przedstawień maryjnych prezentujących pierwsze wizerunki nowożytnych ogrodów z aleją lub pejzażem z symbolicznymi elementami. XVII- i XVIII-wieczna korespondencja sztuk między ogrodem a obrazem była konsekwencją, a równocześnie pewnym kresem procesu, który zaczął się już w XIV i XV wieku zarówno w malarstwie północnoeuropejskim, jak i w południowym, włoskim. Do tematów sakralnych wkroczył realistyczny obraz natury zgodny z wczesnorenesansową rewolucją filozoficzną i artystyczną. Artyści zapisywali otaczającą ich rzeczywistość – zmiany dokonujące się na ich oczach w architekturze i ówczesnej przestrzeni ogrodowej – stosując nowatorskie rozwiązania artystyczne, m.in. zbieżną i powietrzną perspektywę obserwowaną w pejzażu i ogrodzie. Wprowadzenie realistycznego odwzorowania świata nie zaburzyło przekazu symbolicznych, sakralnych treści poszczególnych tematów. Pejzaż realny nie przestał być głęboko symboliczny – jego celem nie było odzwierciedlanie, ale interpretacja zjawisk²². Podkreślały to także nowatorskie rozwiązania malarskie, takie jak naturalne światło słońca padające na postać Marii (zamiast nimbu i surrealistycznego promienia średniowiecznych *Zwiastowań*) czy perspektywa

²¹ Nakłada się to na artystyczną ideę renesansowego ogrodu otwartego, którego teorię wyłożył Leone Battista Bramante: widzenie ogrodu wokół willi jako całości z otaczającym go krajobrazem, J. Delumeau, *Historia Raju. Ogród rozkoszy*, Warszawa 1996, s. 124, 125. Renesansowe ogrody Medyceuszów czy ogrody w Tivoli, w Bagnaia, Pratinolo tworzą nowe przestrzenie oraz krajobraz podporządkowany sztuce połączony z architekturą, świat teatralny, iluzyjny i symboliczny, *ibidem*, s. 124–126 oraz C. A. Luchinat, a cura di, *Giardini Medicei, Giardini di palazzo e di willa nella Firenze del Quattrocento*, Milano 2000.

²² K. Płonka-Bałus, *Obraz świata w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, [w:] *Sztuka a natura*, Materiały XXXVIII Sesji Naukowej SHS w Katowicach, *passim*.

powietrzna wizualizująca *Civitas Dei*²³ na ostatnim planie w naturalnym, choć symbolicznym, zamglonym błękiecie.

Interesujące pod względem wizerunku i roli ogrodu wydają się być XV-wieczne obrazy maryjne (w tym włoskie z renesansowym widokiem ogrodu). Poprzedzały je wcześniejsze sceny z *hortus conclusus* (lub z jego elementami) występujące w wielu wariantach z Marią jako pośredniczką między niebem a ziemią²⁴, co podkreślał dokładny opis całej symboliki maryjnej²⁵. Wyjątkową wykładnią do odczytywania tej symboliki w scenach sakralnych jest karta z *Brewiarza Grimani*, w której właśnie symbole maryjne tworzą głęboko symboliczny pejzaż²⁶, czy przedstawienie *Marii Niepokalanej* w *hortus conclusus*, stojącej w złotej bramie z symbolami maryjnymi i unoszącymi się wokół aniołami²⁷. Literacki opis niektórych przedstawień pozwala zrozumieć metafizyczne

²³ Miasto Boga, Państwo Boże, L. Impelluso, op. cit.

²⁴ Np. *Maria jako Brama Niebieska*; Jej wizerunkowi towarzyszyły atrybuty zaczerpnięte z *Pieśni na Pieśni* (4,12) oraz z jej licznych średniowiecznych interpretacji: Izydora z Sewilli, Hrabana Maura, Alberta Wielkiego, L. Impelluso, op. cit.; Madonny z jednorożcem i mistyczne polowania na jednorożca, połączone czasem symbolicznie ze sceną Zwiastowania, Maria w *hortus conclusus* lub sam ogród maryjny – pojawiały się na kartach ksiąg iluminowanych, w tkaninie i w malarstwie tablicowym już dużo wcześniej, ale także jeszcze w XV i w XVI stuleciu. Inicjał G z Marią i symboliką maryjną (typ wizerunku: *Maryja w otoczeniu symboli biblijnych*), księga liturgiczna, Flandria 1525–1550, *Free Library of Philadelphia Medieval Manuscripts Collection*, <http://libwww.freelibrary.org/digilib/SearchItem.cfm?itemID=mca1571491>; Karta z flamandzkiego *Brewiarza Grimani* (dat. na ok. 1510) iluminowanej księgi modlitewnej zawierającej miniaturowe obrazy religijne. Biblioteka Marciana, Wenecja. C. A. Luchinat, op. cit.; *Zwiastowanie z Jednorożcem*, tkanina z klasztoru Benedyktyn w Ebstorf, Saksonia).

²⁵ Typ wizerunku: *Maryja w otoczeniu symboli biblijnych*. Symbole maryjne: rośliny (krzew różany, lilia, palma, cedr, drzewo oliwne), ciała niebieskie (słońce, księżyc, gwiazda morza), miejsca, elementy architektury, przedmioty (Państwo Boże wizualizowane jako miasto, Brama Niebios, ogród zamknięty Marii, wieża Dawidowa, fontanna, studnia, lustro). I. Zielonka, wykład monograficzny „Oto Matka twoja”, 15.03.2018, cz. 1, file:///C:/Users/Dell/Desktop/03_dr_lwona_Zielonka.pdf;

²⁶ W przeciwieństwie do wielu obrazów podobnych do *Niepokalanego Poczęcia* (ok. 1535–1540) Vincenta Juana Masipa z koronacją Matki Boskiej w otoczeniu symboli maryjnych unoszących się w surrealistycznej złotej przestrzeni; W karcie flamandzkiego *Brewiarza Grimani* na pierwszym planie *hortus conclusus* z fontanną i symbolami roślinnymi oraz postacią anioła przy studni trzymającego lustro, nieopodal wieża. Na drugim planie wysoka skała z zamkiem z otwartą bramą, nad nimi *Stella Maris* ukazująca drogę wiodącą w stronę *Civitas Dei*. *Brewiarz Grimani* (ok. 1510) iluminowana księga modlitewna, C. A. Luchinat, op. cit.

²⁷ Jean Bellegambe, *Immaculata*, ok. 1500, C. A. Luchinat, op. cit. Postać Marii w otoczeniu aniołów (w przestrzeni niebiańskiej) obserwuje się w ikonach i w malarstwie tre- i quattrocenta nawiązującym do ikon bizantyjskich, a później w całej Europie. Kontynuuje to barok i rokoko – Maria ukazywana w szczelinie światła pomiędzy obłokami z wizerunkami aniołów. Interesujące, iż droga łaski zsyłanej przez Boga symbolizowanej przez Ducha Świętego i promień światła oraz droga dążenia do życia wiecznego – przedstawiane wcześniej jako dwie różne drogi z czasem stają się jednością – co podkreśla komentarz do grafiki ukazującej drogę do osiągnięcia zbawienia z XVII-wiecznej księgi jezuitki (przyp. aut.)

sacrum większości analogicznych scen maryjnych nieposiadających podpisów.

Dziewictwo Marii symbolizowane przez ogród zamknięty podkreślało fakt, iż pozostaje ona wolna od grzechu tak jak jej syn. Dopełnieniem maryjnej symboliki Zwiastowań²⁸ była symbolika chrystologiczna podkreślająca boski plan zbawienia²⁹ – podążanie drogą Chrystusa przez naśladowanie jego uczynków. Droga ta wydaje się być wizualizowana w malarstwie sakralnym renesansu oraz w ogrodach od XVI do XVIII w. Potwierdza to nieprzebrana liczba zwiastowań, w średniowieczu w jeszcze dekoratywnych, umieszczanych na złotym tle, w miarę zachodzących w malarstwie zmian komponowanych w architekturze, a od wieku XIV i XV kreowanych w realnej przestrzeni o nowoczesnej perspektywie. Dwubiegunowość sztuki włoskiej i zaalpejskiej zaznacza się w zwiastowaniach różnorodnością wnętrza i rodzajów przestrzeni oraz odmianym rodzajem realizmu. Na Północy występuje drobiazgowo oddawanie szczegółów wnętrza, z krajobrazem widocznym w oknie lub w prześwietach. W sztuce Południa sumaryczność bizantynizujących przedstawień (wzór wielu obrazów włoskich) zostaje wzbogacona o nowoczesną, lekką arkadową architekturę, przenikającą się z przedstawioną w tle przestrzenią ogrodu (nowatorstwo malarstwa i ogrodów renesansu). Początkowe różnice przedstawień Północy (komnata, kościół, brama kościoła) i Południa (aleja ogrodu jako perspektywa arkadowej architektury)³⁰ implikują różne rodzaje przestrzeni zielonych: ogród z aleją, pejzaż z drogą, przestrzeń wodną (rzeka, morze, port, często ze statkami)³¹. Zarówno miejsce, w którym owe przestrzenie występują w obrazie, jak i sam ich rodzaj, grają istotną rolę symboliczną, odnosząc się do symboliki maryjnej i chrystologiczno-eschatologicznej (Eden – grzech pierworodny, *hortus conclusus* – czystość Marii, droga w pejzażu, aleja ogrodu – droga do zbawienia).

²⁸ Kult maryjny datujący się od soboru efeskiego wzmógł się w XV w. w wyniku ruchu różańcowego w państwach niemieckich i we Włoszech jako kult Dziewicy Marii.

²⁹ Zwiastowanie, będące jednocześnie poczęciem Chrystusa, ogłasza zbawienie rodzaju ludzkiego.

³⁰ Początkowa rozbieżność przedstawień Północy i Południa zmienia się z biegiem czasu – w sztuce włoskiej występuje pejzaż z drogą, widoki morza i portu. Analogie przedstawień sztuki włoskiej i zaalpejskiej pojawiają się w obu obszarach Europy.

³¹ Nawiązują do widoków dobrze znanych i bliskich artystom, jak choćby obraz florenckiej rzeki Arno czy portu charakterystycznego dla miast niderlandzkich. Widoki miast historycznych opisuje Urszula Mazurczak, *Miasto w pejzażu malarstwie XV wieku. Niderlandy*, Lublin 2004; też: P. Kulesza, *Zieleń w miastach średniowiecznych w dziełach malarstwa niderlandzkiego XV wieku*, „Architektura. Czasopismo Techniczne”, 6-A 2012, z. 19, s. 29, 30.

Dwubiegunowość sztuki Południa i Północy widoczna na płaszczyźnie formalnej wydaje się zniknąć przy odczytywaniu struktury symbolicznej, co świadczy o uniwersalnym systemie myślenia i przepływie myśli wśród elit ówczesnej Europy³². Różnice rozwiązań plastycznych wynikające początkowo z przesłanek artystycznych (proweniencji malarskich czy powstawania nowoczesnych ogrodów we Włoszech) także ewoluują na obu biegunach Europy w kierunku zbliżonych rozwiązań typologicznych i artystycznych.

Zmiany pomiędzy dekoratywnym, nierealnym obrazowaniem średniowiecza a widzeniem renesansowym widać w wielu przedstawieniach sakralnych – początkowo w symbolicznej komnacie wnętrza włoskiego częstokroć w obramieniu arkad – m.in. od *Zwiastowania* Simone Martiniego z 1333 roku, poprzez przykładowe XIV-wieczne *Zwiastowanie* Mariotta di Nardo, aż po XV-wiecznego Gentile da Fabriano³³. W obrazie Fabriano pojawia się także i ogród rajski, prezentowany jako sceneria grzechu pierworodnego. Gotycka komnata lub wnętrze, częste tło zwiastowań w sztuce zaalpejskiej, są ukazywane z coraz większym weryzmem i doskonalszą perspektywą. Posługiwanie się perspektywą zbieżną i powietrzną przyczyniło się do nowych ujęć przedstawień sakralnych, w tym wprowadzania do nich świata zewnętrznego – obrazu ówczesnych miast i krajobrazu. Widoki z fragmentami miast lub pejzażu zaczęły pojawiać się najpierw w przestworach okien³⁴, potem w potrójnym kolumnowym prześwicie z rozległym krajobrazem z rzeką płynącą przez miasto i ginącą w oddali, czasem ze statkami³⁵. Mamy tu do czynienia z natyistycznym wariantem toposu *peregrinatio vitae*, do którego może też nawiązywać widok w alei parku Oliwskiego ze statkami widocznymi w szpalerach³⁶. Przedstawienia maryjne

występują także w kościele³⁷ z charakterystyczną dla sztuki północnej perspektywą gotyckiego wnętrza. Analogiczna perspektywa pojawia się i w malarstwie Italii, lecz w architekturze raczej świeckiej, renesansowej, wchodzącej w relacje z ogrodem. Tworzy się typ zwiastowania w przestrzeni architektonicznej ujętej z boków arkadami, wydłużonej o perspektywicznie wykreśloną aleję ogrodową, niejednokrotnie z niewielką świątynią z trójkątnym tympanem. Malowano ówczesne wnętrza ogrodów włoskich z alejami oraz z wchodzącą coraz śmieiej do parku małą architekturą.

W sztuce włoskiej pojawia się jeden otwór drzwiowy (z widoczną aleją) lub też dwie albo trzy arkady z widokiem na pejzaż z daleką górą na widnokręgu lub z rzeką ginącą w oddali³⁸. Przedłużeniem architektonicznego wnętrza niejednokrotnie jest krajobraz, ale też i przestrzeń ogrodu ujęta dwoma drzewami lub aleją formowana z drzew czy krzewów. W malarstwie włoskiego quattrocenta istnieje więc realny zapis świata z symbolicznym wymiarem, artyści kreują scenę zwiastowania pod arkadami lub w otaczającym je ogrodzie ewokującym widok raju, czasem jeszcze z Adamem i Ewą³⁹. Malarstwo niejednokrotnie prezentuje też przestrzeń maryjnego ogrodu zamkniętego. Za nim często widać krajobraz z drogą (czasem wodną). W Italii ogród początkowo rozwija się liniowo jak scena zwiastowania na pierwszym planie, później dalsze wnętrza raczej w głąb wzdłuż osi pionowej. I stale powtarzają się te same symboliczne przestrzenie: ogród rajski, *hortus conclusus* i droga w ogrodzie lub pejzażu.

Wśród *Zwiastowań* Fra Angelica z klasztoru San Marco we Florencji, powstających między rokiem 1438 a 1450, wyróżnia się znaczące *Zwiastowanie* z ok. 1451 roku⁴⁰ (il. 2), pokazane w lekkiej arkadowej architekturze, którą zamyka mur z otworem drzwiowym i widoczną w prześwicie aleją ciętych cyprysów. Aleja staje się przestrzenią uświęconą obecnością Ducha Świętego w postaci gołębic. Przykładem analogicznym, przynajmniej w ujęciu pierwszego planu, jest *Zwiastowanie* Fra Carnevale z 1448 roku. Scena ujęta jest również z obu stron rzędem arkad zakończonych murem z prześwitem,

³² B. Purc-Stepniak, *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Między uczoną teologią a pobożną filozofią*, t. 1–2, Kraków 2012.

³³ Pinakoteka Watykańska; przedstawienia di Nardo i da Fabriano przejawiają średniowieczny jeszcze typ obrazowania: gotycka architektura, nieporadna perspektywa, łoża za stylizowaną zasłoną (Maria jako oblubienica). Nierealność sceny Fabriano wizualizuje gołębicą zlatująca w promieniu światłości – łaski Bożej na łono Marii i bizantyjska stylizacja obłoku z aniołami i Bogiem w ogrodzie.

³⁴ *Zwiastowanie* Rogera van der Weydena czy Petrusa Chrystusa.

³⁵ M.in. Św. Łukasz rysujący Madonnę Rogiera van der Weydena, ok. 1440, *Madonna z kanclerzem Roulin* Jana van Eycka, *Madonna z Dzieciątkiem i św. Marią Magdaleną* Mistrza Legendy św. Guduli z r. 1470, *Siedem radości Marii* Memlinga z r. 1480. Podobne warianty z widokiem drogi wodnej w pejzażu spotykamy w sztuce włoskiej, np. *Zwiastowanie Cestello* Sandro Botticellego, ok. 1489–1490.

³⁶ A także XVIII-wieczne sceny malarskie o podobnej wymowie; projekt teatralnej scenografii autorstwa Holendra Cornelisa Troosta. M. Olszewska, op. cit.

³⁷ Jan van Eyck, Mistrz z Flemalle.

³⁸ *Zwiastowanie Cestello*, Botticellego oraz Biagio D'Antonio z 2. poł. XV w.: C. A. Luchinat, op. cit.

³⁹ Symboliczne nawiązanie do grzechu pierworodnego, którego następstwem była ofiara Chrystusa; dwa *Zwiastowania* Fra Angelica z r. 1430 i 1450, pod podwójną arkadą oraz wizerunkiem ogrodu z lewej strony kompozycji.

⁴⁰ Beato Angelico (Fra Angelico), *Zwiastowanie – I Pannell dell'Armadio degli Argenti*, San Marco, Florencja. C. A. Luchinat, op. cit.



Il. 2. Fra Angelico, *Zwiastowanie*, panel Armadio degli Argenti, ok. 1451-1452, Bazylika San Marco, Florencja

przez który widać drogę w ogrodzie. Na osi zwiastującego Gabriela i pionowej lilii, w ogrodzie za murem, znajduje się kolumna (lub drzewo) oraz postać gołębic. Artyści, kreując przekonujący obraz przestrzeni, wprowadzili również teologiczne implikacje przedstawianej sceny, z drogą prowadzącą do niebiańskiego ogrodu przez otwarte drzwi, podkreślające obietnicę zbawienia i rolę Marii w istnieniu Chrystusa jako Boga i człowieka (*incarnation*). Perspektywę alei z rzędami drzew w obramieniu arkad powtarza też *Zwiastowanie* Fillippo Lippiego z Pinakoteki monachijskiej. Na osi lilii w *hortus conclusus* znajduje się pień drzewa z obłokiem i siedzącą w nim gołębicą⁴¹. W tle brama nakryta trójkątnym tympanonem, wizualizująca zapewne symboliczne przejście dalej. Sugestywna aleja na obrazie Lorenza di Credi (*Zwiastowanie* 1480–1485, Galeria Uffizi) jest widoczna w środkowej z trzech arkad (il. 3). Podobny typ obrazowania przedstawiają XVI-wieczne manierystyczne *Zwiastowania* Paola Veronesego z Galerii Uffizi i Galerii Akademii (il. 4), ukazujące bramę z przejściem do

⁴¹ W scenach sakralnych wielokrotnie pojawiają się zastanawiające motywy: drzewo lub kolumna na osi lilii w *Zwiastowaniach* lub na osi postaci Dzieciątka w innych scenach, co wydaje się symbolizować połączenie między ziemią a niebem, możliwe dzięki czystości Marii oraz złożonej naturze Chrystusa jako człowieka i Boga; zabiegiem równie ciekawym jest wskazywanie przez archanioła Gabriela palcem, dłonią lub ramieniem – wertykalnej drogi do nieba w momencie *Zwiastowania* Marii i wcielenia Chrystusa; trzecim niezwykle elementem jest ukazanie drogi wiodącej pod górę z zamkiem lub budynkiem z otwartą bramą sugerującą prawdopodobnie przejście do przestrzeni *Civitas Dei* i ze zdążającymi ku niej ludźmi.



Il. 3. Lorenzo di Credi, *Zwiastowanie*, dat. ok. 1480-1485, Galeria Uffizi, Florencja

alei ogrodowej, stanowiącej przedłużenie kolumnady pierwszego planu. Łaska Boża spływa na Marię w postaci obłoku z puttami.

Odwzorowanie realnego świata pozwoliło na kreowanie przestrzennych wizji architektonicznych i ogrodowych lub pejzażowych i nadawanie im częstokroć dodatkowo przenikających się znaczeń symbolicznych. Dało też możliwość rozszerzenia średniowiecznego spektrum symbolicznego na realnie odwzorowane przestrzenie, jednocześnie zaś także na pewne cechy dotyczące tych przestrzeni dzięki nowym zabiegom artystycznym, jak np. nieskończoność zapisana dzięki perspektywie zbieżnej, czy zjawiska generowanego za pomocą perspektywy powietrznej, jak słynne Leonardowskie *sfumato* w *Zwiastowaniu* z Galerii Uffizi⁴² z zamglonym widokiem portu ze statkami i góry na widnokręgu⁴³, przenoszące widza w nierealną przestrzeń przyszłego świata. Także światło w renesansie odzwierciedlano realnie (słońce oświetla postać Marii i pierzeję arkady w *Zwiastowaniu* Fra Angelica⁴⁴, choć symbolizuje też światłość i łaskę Bożą. *Zwiastowania*

⁴² The Uffizi Gallery, *Team work*. Centro Stampa Editoriale Bonechi, Firenze 2000.

⁴³ Fragment z pejzażem może być zapowiedzią pejzaży późniejszych, jak choćby widoków morskich Claude'a Lorraina.

⁴⁴ Ok. 1451, panel z Armadio degli Argenti.



Il. 4. Paolo Veronese, *Zwiastowanie*, 1578, Galeria Akademii, Florencja

Veronesego stanowią przejście do barokowego połączenia ze sobą dwóch toposów – drogi do zbawienia i drogi łaski Bożej i powstania nowego typu obrazowania – szczeliny światła pomiędzy obłokami, obrazując obie drogi jako jedną. Nowy typ drogi do zbawienia prezentuje *Niepokalane poczęcie* Piera di Cosimo⁴⁵, ukazujące Marię w pejzażu i z obłokami obejmującymi ją z obu stron, między którymi spływa na nią niebiańska światłość z unoszącą się gołębicą. To zapowiedź późniejszych manierystycznych i barokowych rozwiązań tego tematu, takich jak *Zwiastowanie* Hendricka Golziusa, niderlandzkiego malarza i rytownika z 1609 roku (Muzeum Sztuki im. Puszkina). W malarstwie barokowym, poprzedzonym przez artystyczne rozwiązania manieryzmu, występuje zmiana w przedstawianiu łaski Bożej. Jest to w pewnym sensie powrót do symbolicznego obrazowania średniowiecza, jak choćby gołębicą w obłoku z aniołami w XIV-wiecznym *Zwiastowaniu* Martiniego czy Fabriano. Jednakże po lekcji renesansowego realizmu zamiast stylizowanych wizerunków aniołów wywodzących się z ikony, barok wprowadza iluzyjne wizje obłoków z puttami i światłością zastępującą symbolikę średniowiecznych promieni. Najistotniejszy jest fakt, iż przedstawienia późnych nowożytnych *Zwiastowań* ograniczyły się do postaci Marii i archanioła Gabriela, umieszczonych w nierealnej przestrzeni, ze światłością spływającą na postać Marii pomiędzy obłokami i puttami, wyznaczając drogę do

zbawienia nie realistyczną przestrzenią ogrodu czy pejzażu, ale wertykalną, wiodącą wprost do nieba.

Motywy drogi człowieka i łaski Bożej, splatając się ze sobą, podkreślają, że czynnikiem warunkującym zbawienie każdego z nas jest łaska boża. Wyraza to grafika z XVII-wiecznej jezuickiej księgi dewocyjnej z przedstawieniem symbolicznej drogi człowieka obramowanej krzewami, wiodącej w górę do Boga otoczonego kręgami anielskimi. Komentarz zawiera rady, jak dostąpić łaski Zbawienia:

(...) kieruj swoje dzieła i kroki (...) w stronę chwały Boga, z żarliwym sercem; i możesz być pewny, że bez łaski Bożej nic nie zrobisz. (...) kończ swoje dzieła, kierując się przykładem Chrystusa i świętych; aniołowie zanoszą je przed oblicze Boga⁴⁶.

Zaskakujące może być podobieństwo rozwiązań ewokujących treści symboliczne w obrazie Andreasa Stecha w ołtarzu katedry oliwskiej. XVII-wieczny artysta zastosował zabieg analogiczny do XVII- i XVIII-wiecznych *Zwiastowań*: pionową szczelinę ze światłem spływającym pomiędzy anielskich obłoków symbolizującym bez wątpienia łaskę Bożą umożliwiającą braciom cysterskim podążanie drogą Chrystusa. Niecałe sto lat później symbolika ołtarza mogła stanowić inspirację

⁴⁵ Galeria Uffizi, 1505.

⁴⁶ A. Sucquet, *Via Vitae Aeternae*, Antwerpia 1625.

dla opata Jacka Rybińskiego⁴⁷ do stworzenia XVIII-wiecznej alei zakończonej widokiem morza ze statkami oraz słońcem wschodzącym wśród szpalerów. Wydaje się więc, że oliwska ogrodowa *Droga do wieczności* nie powstała bez pierwowzorów, zarówno tych europejskich, związanych ze zmianami zgodnymi z duchem czasu, jak i duchem miejsca Gdańska i Oliwy.

Realistycznie ujęty obraz natury znika z sakralnych przedstawień malarskich, pejzaż i ogród przechodzą do innych rodzajów malarstwa: mitologicznego, rodzajowego, krajobrazowego. Ale – co wydaje się istotą rozważań na temat korespondencji między malarstwem a sztuką ogrodów – i pejzaż, i ogród nie zawsze przechodzą bez dodatkowego bagażu treści symbolicznych. Widać to w pewnych schematach ujęcia tematu, szyfrujących określone metafizyczne treści, które zapominane w procesie stałej desakralizacji i demitologizacji sztuki, występują jeszcze w końcu epoki nowożytnej, a ogromną popularność zyskują i później, w malarstwie oraz

w ogrodach urządzanych z upodobaniem w XVII, a zwłaszcza w XVIII wieku.

Różnorodność widoków XVIII-wiecznego parku stanowiła często drogę naturalnie rozwijaną poprzez rozmaite scenerie, która w zamyśle autora składała się na całościowy program. Drogi do zwiedzania z myślą przewodnią wykreowaną przez właściciela istniały w parkach w Anglii już w pierwszej połowie XVIII stulecia, a później w całej Europie. Wśród wielu literackich lub orientalnych wątków pojawiły się także „znaczące wyjątki wprowadzające w kompozycje przestrzenne elementy sacrum chrześcijańskiego”⁴⁸. Zjawisko to dotyczyło niezliczonych założeń parkowych i było niewątpliwie bliskie ideałom oświecenia. Historyczne ogrody, które służyły nie tylko rozrywce i przyjemności, ale wspomagały rozwój duchowy, umysłowy i emocjonalny człowieka – odchodzą w przeszłość, odbierane dziś częstokroć jako miejsce rekreacji. Niemniej ich obraz, a także treści symboliczne możemy odnaleźć również w historycznych przekazach malarskich.

⁴⁷ Którego erudycja i obycie w świecie były dobrze znane. J. Bernoulli, *Podróż po Polsce*, [w:] *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 329–476; M. Olszewska, op. cit.

⁴⁸ A. Kostołowski, *Kilka przykładów chrześcijańskiego sacrum w angielskim ogrodzie krajobrazowym XVIII wieku*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Rogóżnie 1984, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 175–181, art. cyt. s. 176.