

ARCHITEKTURA

CZASOPISMO TECHNICZNE
TECHNICAL TRANSACTIONS
ARCHITECTURE

WYDAWNICTWO
POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

5 - A / 2010
ZESZYT 13
ROK 107
ISSUE 13
YEAR 107

MAGDALENA OLSZEWSKA*

PARK OLIWSKI, GENIUS LOCI, GENIUS SAECULI...

THE OLIWA PARK, GENIUS LOCI, GENIUS SAECULI...

Streszczenie

Rezydencja opata cystersów w Oliwie leżała w cienie doliny z potokiem łączącym malownicze wzgórza z brzegiem morza. W XVIII wieku stworzono pełną rezydencję opacką, która razem z kościołem i klasztorem stanowi do dziś unikalny kompleks architektoniczno-parkowy. W czym zasadza się właściwy dla parku *genius loci*? O niepowtarzalności tego założenia przesądza niewątpliwie specjalnie skonstruowana oś widokowa z wysokim, ciętym szpalerem, wprowadzająca obraz morza w obręb parku, oraz późniejsze połączenie z punktem widokowym na wzgórzu Pachotek znajdującym się poza ogrodem. Oba rozszerzenia widokowe wzbogacały całe założenie, otwierając widza na odpowiednie znaczenia metaforyczne lub nastrojowe przeżycia. Oliwski duch miejsca zależał więc w dużej mierze od ducha czasu, kreując jednocześnie konstrukcje ideowe związane z poszukiwaniem właściwej drogi przez życie oraz z przejściem do życia wiecznego. Znajdujemy je między innymi w programach ikonograficznych włoskich ogrodów XVI wieku, parków osiemnastowiecznej Europy i wielu przedstawieniach malarskich, a także w wielkich siedemnastowiecznych dziełach sztuki Gdańska i Oliwy.

Słowa kluczowe: duch czasu, duch miejsca, cystersi, park w Oliwie

Abstract

At the beginnings of the Cistercians abbot's residence in Oliwa lay a shady valley, with stream joining picturesque hills with sea coast. In the 18th century the full abbots' residence was created, which is, together with the church and the monastery, a unique architectural-park complex. What specific for the *genius loci* of the park? The uniqueness of this foundation is, undoubtedly, a especially constructed vantage axis with high, cut lane inserting a sight of the sea into grounds of the park and the later connection with a vantage point on the Pachotek hill outside of the garden. Both scenic sets enriched the whole foundation, opening up spectator for suitable metaphorical meanings or romantic experiences. The Oliwa spirit of place depended to a great extent on spirit of time, created simultaneously the ideological constructions, connected with searching of the right way through life as well as passage to eternal life. We find them among others in iconographic programmes of Italian gardens of 16th century, parks of eighteenth-century Europe and in many paintings. Also, in great 17th century works of art in Gdańsk and Oliwa.

Keywords: spirit of time, spirit of place, Cistercians, the Oliwa Park

* Magdalena Olszewska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, e-mail: magdalenaolszewska@o2.pl

A wszystkie rzeczy, które tutaj znatem,
Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.
Wejść tam nie można. Ale jest na pewno.
Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli,
Jeszcze kwiat nowy i gwiazdę niejedną
W ogrodzie świata byśmy zobaczyli.

Czesław Miłosz

WSTĘP

Park oliwski, jedno z niewielu tak dobrze zachowanych i zadbanych założeń ogrodowych w Polsce, przyciąga dziś tłumy turystów i gdańszczan, stanowiąc malownicze otoczenie katedry. Spacerowiczów wabią strzyżone szpalery, kolorowe partery kwietne, geometryczne lustra wody części potocznie zwanej francuską oraz spiętrzone wodospady, malownicze stawy i nieregularne alejki drugiej, uważanej za angielsko-chińską, mimo dziewiętnastowiecznych zmian naturalistyczno-dendrologicznych. Dodatkową atrakcją są obco brzmiące nazwy egzotycznych drzew i krzewów. Zmiany wprowadzone zarówno w samym parku, jak i dookoła niego w dziewiętnastym i na początku dwudziestego wieku zaważyły w sposób niezwykle istotny na odbiorze tego kształtowanego świadomie, a więc zawierającego, jak się wydaje, również przesłanie ideowe, dzieła sztuki. I choć dziś park odbierany jest przede wszystkim jako przestrzeń *par excellence* rekreacyjna, to jednak jego uroda, nieuchwytny wdzięk, a może pewna tajemniczość wywiera ogromne wrażenie na odwiedzających.

Duch miejsca, tkwiący niejako potencjalnie w samej przestrzeni, ujawnia się – jak pisze Bartłomiej Gutowski we wstępie do warszawskiej konferencji *Fenomen genius loci* – właściwie dopiero dzięki naszemu postrzeganiu¹. Jest to więc raczej nasza umiejętność dostrzeżenia i otwarcia się, świadomie lub nie, na unikatowe wartości miejsca. To dzięki naszemu wysiłkowi poznawczemu: zmysłowemu lub intelektualnemu – rodzi się przestrzeń magiczna, będąca miejscem do kontemplacji i wzruszeń lub posiadająca pewne ideowe przesłania.

W czym zasada się właściwy dla parku oliwskiego *genius loci*? W jakich szczególnych czy sprzyjających momentach się ujawnił, jakim zjawiskom był poddany, od jakich ludzi zależał? Czy istnieje wyraźne sprzężenie pomiędzy kreacją stylistyczną ogrodowej przestrzeni i jej konstrukcją ideową a historią i tradycją opactwa, między przestrzenią ogrodu a kontekstem Oliwy czy nawet szerzej – związkami oliwskiego klasztoru z Gdańskiem? W rozmowach z panem Wojciechem Lipowiczem² (poruszającym kilkakrotnie problematykę parku oliwskiego) zgodziliśmy się, iż o niepowtarzalności tego założenia – nie wyróżniającego się wśród innych znanych ogrodów ani wymiarami, ani większą ozdobnością – stanowiły dwa rozszerzenia parku, łączące go niejako z morzem i wzgórzami: specjalnie skonstruowana oś widokowa z wysokim, z ciętym szpalerem wychodzącym na morze

¹ B. Gutowski, Wprowadzenie do konferencji: *Fenomen genius loci* Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym. Zob. *genius loci* – Wikipedia, tam zaś odsyłać zatytułowany: *Genius loci* – materiały konferencyjne; *Materiały konferencji: Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, zorganizowanej przez Pałac w Wilanowie i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, grudzień 2007, wstęp P. Jaskanis, pod red. B. Gutowskiego. Warszawa 2009.

² Zob. W. Lipowicz, *Patrząc z Karlsbergu. Ogród oliwski w świetle problematyki genius loci*, artykuł publikowany w niniejszym tomie.

oraz późniejsze połączenie z drugim punktem widokowym na wzgórzu Pachotek, położonym już poza samym parkiem. Rokokowy *point de vue* – wprowadzający jako swoisty teatr natury obraz morza w obręb parku – oraz daleki, rozległy widok na morze, charakterystyczny już dla sentymentalno-romantycznych kreacji krajobrazowych – nie tylko wzbogacały całe założenie, ale mogły otwierać je również na odpowiednie sensory metaforyczne czy nastrojowe przeżycia. Duch miejsca – biorący swój początek w cysterskiej dolinie – został niewątpliwie wydobyty i podkreślony w osiemnastowiecznej kreacji ogrodu opackiego. Jest rzeczą bezsporną, iż park opacki powstał w unikatowej przestrzeni krajobrazowej, ale przestrzeni już zagospodarowanej, z wkomponowanym w nią cysterskim kompleksem architektonicznym, opatrzonym dodatkowo kilkunastowieczną historią i tradycją.

Reprezentacyjna rezydencja opata leżała w cieniastej dolinie z potokiem, łączącym malownicze wzgórza porośnięte lasem z brzegiem morza. Ogród położony na południe od zabudowań klasztoru i otoczony murem posiadał cały program ogrodniczo-uprawowy zaspokajający potrzeby opactwa, zarówno czysto użytkowe, jak i służące potrzebom duchowym: wypoczynkowi i kontemplacji. A więc architektoniczny zespół cysterski z ogrodami i zabudowaniami, zlokalizowany w pięknej dolinie, stanowił już sam w sobie miejsce magiczne. Jednakże wydaje się, że oliwski duch miejsca zależał również od istotnego dla przemian kultury *genius saeculi*, który nadał temu miejscu nie tylko stylistyczny kształt, ale wykreował, zgodne z duchem osiemnastego stulecia, odpowiednie konstrukcje ideowe. A jednocześnie zaś także od ludzi, którym udało się tę istotę, unikalną aurę miejsca uchwycić i zobrazować.

Jako projektodawców i realizatorów osiemnastowiecznego parku wokół rezydencji opackiej wymienia się dwóch opatów klasztoru. Obaj byli nieprzeciętnymi osobowościami swoich czasów i obaj darzyli Oliwę i park szczególnymi względami. Opat Józef Jacek Rybiński zrezygnował z proponowanych mu przez Augusta III Sasa biskupstw, książę Karol Hohenzollern, kuzyn króla pruskiego Fryderyka II, mimo przyjętych godności biskupich, nigdy nie chciał mieszkać poza rezydencją oliwską. Przyjmuje się, że twórcą reprezentacyjnej opackiej rezydencji powstałej w pełnym kształcie w latach 1754–1756, razem z nowym dwukondygnacyjnym pałacem, był Jacek Rybiński³, – ostatni opat polski w Oliwie. Ogród ten, nawiązując do najlepszych wzorów barokowych Le Nôtre'a, wydaje się być już jednak zarówno stylistycznie, jak i pod względem ideowej konstrukcji „dziecięciem osiemnastego stulecia”, niewątpliwie był też dość ciekawy i urozmaicony, mimo niewielkich rozmiarów⁴. Podobnie zresztą jak i kreacja jego następcy księcia

³ W. Kledzik, *Opactwo cystersów w Oliwie*, Gdańsk, 1975, s. 35; K. Eysymontt, *Chiński „kostium” ogrodu cysterskiego w Oliwie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXXVII, zeszyt 1, Warszawa 1992, s. 31; G. Ciołek, W. Plapis, *Materiały do słownika twórców ogrodów polskich*, Warszawa 1968, s. 43, 83; E. Keyser, *Das Schloß Oliva*, Danzig 1929, s. 3-4; J. Bernoulli, *Podróż po Polsce*, [w:] *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 329-476. Józef Jacek (Hiacynth) Rybiński jawi się w pamiętnikach Bernoulliego jako człowiek: /.../ „nadzwyczaj uprzejmy i ujmujący /.../ niezwykle szanowany przez całe miasto, /.../ mówiący bardzo biegle po francusku; przed piętnastu laty odbył on pod przybranym nazwiskiem podróż po Holandii, Anglii, Francji i Niemczech” (język niemiecki należy w zasadzie przyjąć za pewnik ze względu na niemiecko-polski konwent cysterski i wymienione kontakty z Gdańskiem).

⁴ O tym, iż park musiał być urozmaicony i złożony z kilku co najmniej wewnątrz ogrodowych oraz, że były one interesujące i warte obejrzenia, świadczy zdanie z opisu Bernoulliego ze spotkania w ogrodzie oliwskim z roku 1777: „Po zwiedzeniu wszystkich zakątków parku powróciliśmy do opactwa/.../” [w:] J. Bernoulli, *op. cit.*, jak i wyjątek z listu Ignacego Krasickiego napisany po śmierci opata: „szkoda staruszka zacnego i grzecznego. My osobiście ogrodnicy w żałobie po nim chodzić powinniśmy”, [w:] *Korespondencja*

Karola Hohenzollerna, który w dziesięciohektarowym założeniu potoczył w sposób typowy dla drugiej połowy osiemnastego stulecia, dwa rozwiązania stylistyczne. Wykonany dla niego⁵ w roku 1792 plan ogrodów opackich z dwóch stron ramowany jest bordiurą z szesnastoma perspektywicznymi rysunkami najpiękniejszych partii ogrodowych. Ukazuje dwie fazy stylowe, dając możliwość odczytania kompozycji francuskiego ogrodu z czasów Rybińskiego, jak i drugiej, stworzonej już przez niego angielsko-chińskiej części. Można przypuścić, że bez względu na to, jaki kształt i zaawansowanie wewnątrz ogrodowych zastaw, stworzył interesującą i harmonijną całość [zob. ilustracja planu w tekście Wojciecha Lipowicza, *Patrząc z Karlsbergu. Ogród oliwski w świetle problematyki genius loci*. Artykuł publikowany w niniejszym tomie].

Kanwę przestrzenną opackiego zespołu ogrodowo-pałacowego, formującego się w drugiej połowie XVIII wieku, stanowił najwyraźniej dwuosiowy, niesymetryczny ogród w barokowej jeszcze dyspozycji z pałacem usytuowanym *entre cour et jardin*. Na oś główną, przebiegającą z północy na południe, nanizane były dwa dziedzińce, w tym *cour d'honneur* przed pałacem oraz reprezentacyjny salon główny z parterem haftowym z delikatnym rysunkiem palmy, kształtowany w stylu rokokowym. Z dwóch stron ramowały go niskie bindaże lipowe. Zakończeniem parteru był prostokątny basen wodny. Jego przedłużenie stanowiła prostopadła do głównej, niesymetryczna oś kompozycyjna, powstała jako wychodzący na morze dukt widokowy z ciętymi szpalerami o wysokości 15 metrów. Dalszy ciąg alei stanowił kanał wodny, wzdłuż którego biegły niższe bindaże lipowe. W perspektywie sprawiał wrażenie okna, przestworu wychodzącego na morze. Joanna Schopenhauer tak opisuje swoje wrażenia tego miejsca: „Jedyna w swoim rodzaju aleja ze strzyżonego żywopłotu wyrosła do zawrotnej wysokości jakiej nigdzie indziej nie spotkałam, odróżniała ten ogród od innych jemu podobnych [...] najpiękniejsze rokoko jakie w życiu widziałam”⁶. Istotnym powodem dla tak ustawionej osi widokowej była bez wątpienia pokusa włączenia w niewielką przestrzeń ogrodową oddalonego o niespełna trzy kilometry morza. Nieodparcie nasuwa się tu wspomnienie Wersalu, gdzie olbrzymia oś główna, z ginącymi w oddali lustrami wodnymi w ujęciu strzyżonych szpalerów, dawała wrażenie niekończącej się przestrzeni. Nieco inaczej skonstruowano aleję w Petersburgu, gdzie kanał wodny łączy się z Zatoką Fińską, jednocześnie będąc monumentalnym widokiem z góry na morze⁷. W Oliwie wyjście alei na morze zastosowano w inny sposób – widok przestworu wyznaczonego ramą szpalerów z dalekim widokiem morza i przesuających się na nim statków budzi skojarzenia nieco innymi konstrukcjami. Przykładem może być przejście na zakończeniu ciętych żywo-

Ignacego Krasickiego, 1781–1801. Wrocław 1958, t. II, s. 129. O działaniach opata zmierzających do kreacji ogrodu świadczy też fakt zatrudnienia architekta i ogrodnika, Kazimierza Dembińskiego z Kocka (wcześniej zatrudnionego w Wilanowie przez księcia Czartoryskiego, wojew. Ruskiego), a znającego także niektóre warszawskie realizacje ogrodów przypałacowych). S. Łoza, *Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, Warszawa 1930, s. 70.

⁵ Plan sporządzony dla księcia Karola Hohenzollerna przez jego planistę Johanna Georga Saltzmanna. Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn.V-18/688.

⁶ J. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, Wrocław 1958, s. 249.

⁷ Istniały ogrody nad morzem: holenderskie czy szwedzkie – gdzie swoistym, oryginalnym rozwiązaniem było wejście do pałacu prowadzące przez port morski, jak na przykład w rezydencji królów szwedzkich w Drottningholm, [w:] L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1972, s. 201, 203. Również ogrody w Gdańsku położone były na wzniesieniach. Ale morze i tu i tam podziwiano raczej jako szeroki widok z góry.

płatów w szesnastowiecznym rzymskim ogrodzie Willi Medici⁸. Niemniej najwięcej analogii znaleźć można w parkach osiemnastowiecznego stulecia, w rozwiązaniach zakończonych widokiem naturalnym lub sztucznie zaaranżowanym, często z zastosowaniem perspektywicznych zabiegów iluzyjnych. Wśród osiemnastowiecznych realizacji niemieckich pojawia się w parku Schwetzingen⁹ trejażowy tunel owalnego bersa ukazujący grootę z malowanym widokiem pejzażu idealnego, o znamiennej tytule *Koniec świata*. W rokokowej rezydencji biskupiej w Veitshöchheim¹⁰ owalne okna altany otwierają się na wycięte w szpalerach okulusy, prezentujące wybrane motywy ogrodu. Są to zabiegi charakterystyczne dla zamkniętych scenerii rokokowych, ale też konstrukcje ideowe w duchu oświecenia, mogące zawierać jednocześnie przesłanie otwierające nas na pozasensualne obszary symbolicznych treści. Iluzja oliwska polegała więc nie tyle na wyprowadzeniu alei poza obręb ogrodu, ile – jak sądzę – na wprowadzeniu do parku obrazu morza¹¹. Spotęgowaniem wrażenia patrzącego – w odpowiednich porach roku i dnia – był poranny spektakl unoszącego się nad widnokretem słońca wyłaniającego się z morza. Znamiennym jest fakt, iż cysterscy mnisi nazwali tę aleję *Drogą ku wieczności*. Wyprowadzenie alei na wschód mogło nawiązywać do symbolicznej wymowy orientowanych identycznie kościołów. Światło wschodzącego słońca miało być może i tu symbolizować Chrystusa, a więc i życie wieczne. *Droga ku wieczności* mogła kojarzyć się z drogą przebywaną przez człowieka w kierunku ostatecznej granicy między życiem na ziemi a życiem wiecznym. Wymowę tak rozumianego poszukiwania utopijnej rzeczywistości mogły wzmacniać usytuowane wzdłuż alei widokowej dwa wnętrza ogrodowe. Jednym z nich był prostokątny, leżący obok parteru głównego, intymny i cienisty salon boczny – *Paradies*¹², z regularnymi rzędami drzew, którymi obsadzono terasy schodzące do położonej najniższej przestrzeni krótkiej alejki. Jeszcze dziś, choć włączony do części krajobrazowej, poprzez swój niezatarty do końca regularny kształt prostokątnego wgłębnika, może sugerować tęczność z geometryczną częścią ogrodu. Na jego przedłużeniu od wschodu mamy na planie drugie wnętrze – zbliżony w kształcie do prostokąta *irrgarten* (labirynt)¹³ z drzewem życia po środku. Mityczny raj jako kraina wiecznej szczęśliwości, z której ród ludzki został niegdyś wygnany, i labirynt, odczytywany wśród wielu innych znaczeń jako poszukiwanie właściwej drogi do magicznego centrum, z *arbor vitae* symbolizującym nieśmiertelność, połączone z orientowaną na wschód *Drogą do wieczności* – mogły tworzyć spójny, mistyczny program. Program zawierający symboliczne przesłanie i otwierający przestrzeń całości ogrodu na inny wymiar rzeczywistości i raczej bliższy osobie Jacka Rybińskiego. Aleja, zwłaszcza w opracowaniach niemieckich, określana jako *Fürsliche Aussicht* – *Książęcy widok*, łączyła się zapewne z osobą księcia Karola Hohenzollerna.

⁸ M. Szafrąńska, *Ogród renesansowy*, Warszawa 1998, s. 107.

⁹ C. Holmes, *Najpiękniejsze ogrody świata*, tłum. z niem. B. Ostrowska, Warszawa 2002, s. 88.

¹⁰ *Ibidem*, s. 66.

¹¹ Uzyskanie podobnej iluzji stało się w Oliwie możliwe dopiero przy wykonaniu pewnych zabiegów. Usypując wał ziemny za kanałem, schowano cały teren między parkiem a morzem. Rozszerzające się przy końcu i wypełnione po brzegi lustro wodne łączyło się za pomocą złudzenia optycznego z horyzontem, stwarzając wrażenie, iż morze zaczyna się tuż za ogrodzeniem (J. Schoppenhauer, *op. cit.*, s. 247-250; F. Mamuszka, *Oliwa*, Gdańsk 1985, s. 148).

¹² Według planu sporządzonego dla księcia Karola Hohenzollerna przez jego planistę Johanna Georga Saltzmanna (patrz przypis 4).

¹³ *Ibidem*.

Altana widokowa na zakończeniu alei sugeruje istnienie punktu widokowego, wprowadzonego być może jako jeden z elementów nowego programu księcia. Widok z altany „przedstawia” charakterystyczne już dla rokokowych scenerii „wnętrze” ze swoistym *points du vue*, którym jest tu „scena” z widokiem morza i nieba. Prostokątny basen wodny zatrzymuje widza na określonej odległości, tak jak w teatrach wodnych, posiadających naturalną barierę pomiędzy sceną a widownią¹⁴. I choć w Oliwie nie ma mowy o spektaklach *sensu stricto*, asocjacje teatralne podkreśla altana otwarta jak łoża, która pozwalała podziwiać widoki jak w teatrze natury¹⁵. Kulisowa konstrukcja szpalerów oliwskich przywodzi na myśl liczne realizacje teatrów ogrodowych, tworzone w ogrodach za pomocą strzyżonych żywopłotów naśladowujących kulisy teatralne¹⁶. Strzyżone aleje z widokami istniały w parkach (przedstawienie wiedeńskiego ogrodu Johanna Zieglera z 1783 roku)¹⁷ lub w ich idealnych wizerunkach (angielski *Formal Garden* Johannese’a Jansona)¹⁸, ale również w przedstawieniach teatralnych, czego przykładem jest osiemnastowieczna rycina teatru dworskiego w Wiedniu (tło dla rozgrywającego się spektaklu stanowi bindażowa aleja z widokiem morza ze statkami)¹⁹. Jeszcze ciekawszym odniesieniem teatralnym jest projekt scenografii teatralnej autorstwa Holendra Cornelisa Troosta²⁰. Przedstawienie to wydaje się posiadać istotną wymowę symboliczną. W wykadrowanym przez kulisy strzyżonych szpalerów otworze widoczny jest przestwór nieba i morza z pływającymi na nim dalekimi statkami. Hermy stojące po obu stronach szpalera symbolizują tu prawdopodobnie Terminusa – starożytnego boga kresu, stanowiąc być może granicę pomiędzy aleją – światem fizycznym, a morzem – życiem wiecznym. Idea alei jako drogi życia podkreślona jest przez posąg Herkulesa, który dokonuje właściwego wyboru pomiędzy cnotą a występkiem. Przedstawienia toposu przejścia i wyboru drogi są częste w malarstwie i parkach, poczynając od ogrodów włoskich szesnastego wieku, poprzez osiemnastowieczne założenia angielskie i niemieckie (także i polskie), wskazując możliwe proveniencje parku oliwskiego. Słynne renesansowe ogrody wokół willi d’Este w Tivoli, jak i manierystyczne *Sacro Bosco* w Bomarzo posiadały wyszukany, wielowątkowy program ikonograficzny. W obu istotną rolę odgrywała *wędrownka człowieka poprzez pułapki i namiętności życia, aż po poznanie miłości bożej*²¹. W willi d’Este program opierał się między innymi na postaci Herkulesa – jako symbolu cnoty, siły moralnej i wyboru właściwej drogi²². Podobną konstrukcję symboliczno-formalną z Herkulesem na rozdrożu zastosował

¹⁴ M. Szafrńska, *Ogród. Forma, symbol, marzenie*, Warszawa 1998: Ogród jako teatr, s. 316-323, Amfiteatr w Łazienkach, s. 321.

¹⁵ Według planu sporządzonego dla księcia Karola Hohenzollerna przez jego planistę Johanna Georga Saltzmanna (zob. przypis 4); często stosowano odpowiednie punkty, z których można było podziwiać wybrane widoki natury lub też, jak w Wörlitz, widoki natury sztucznie skonstruowanej; sztuczna kopia Wezuwiusza oglądana z ruin amfiteatru (C. Holmes, *op. cit.*, s. 108.).

¹⁶ Teatr ogrodowy w Nymphenburgu, miedzioryt z 1722 (M. Szafrńska, *Ogród. Forma...*, *op. cit.*, s. 325).

¹⁷ L. Impelluso, *Gardens In Art*, Los Angeles 2007, s. 213.

¹⁸ *Ibidem*, s. 195.

¹⁹ Le Turc Généreux, M. Szafrńska, *op. cit.*, *Ogród. Forma...*, kat. nr 220, s. 326.

²⁰ Nach dem Leben und aus der Phantasie Niederländische Zeichnungen vom XV. bis XVIII. Jahr. aus dem Städtelischen Kunstinstitut, katalog wystawy Frankfurt nad M. 2000, oprac. A. Strech; znalezienie pracy C. Troosta, jak też interpretację hermy jako Terminusa zawdzięczam dr Beacie Purc-Stępnia.

²¹ C. Holmes, *op. cit.*, s.38.

²² *Ibidem*, s. 34.

w osiemnastowiecznym parku Stourhead hrabia Hoare²³. Co ciekawe, inspiracją mógł być dla hrabiego również jeden z obrazów z jego kolekcji: *Herkules na rozstajnych drogach* Nicolasa Poussina. Program zawierający analogiczne przesłanie moralne znamy także z fresku Sali Księżęcej w opactwie cystersów w Lubiążu z roku 1737, wartości te podkreślano więc mocno również w klasztorach cysterskich²⁴. Świadczy to nie tylko o popularności tego toposu w osiemnastym stuleciu, ale i o tym, że filozoficzno-moralne programy szesnastowiecznych ogrodów pejzażowych²⁵, przerwane przez dogmat barokowych rezydencji skupionych na reprezentacji i apoteozie właścicieli, zostały odnowione, acz w nieco odmiennym ujęciu, przez wiek oświecenia. Wielość punktów obserwacji, różnorodność widoków osiemnastowiecznego parku stwarzała możliwość indywidualnego odbioru i wyboru, ale też naturalnie rozwijaną poprzez rozmaite scenerie – drogę, która w zamyśle autora składała się na całościowy, harmonijny program. Takie drogi zwiedzania z myślą przewodnią wykreowaną przez właściciela zaistniały w parkach w Anglii już przed połową XVIII stulecia, a później w całej Europie. W tym samym czasie wśród wielu literackich lub orientalnych wątków pojawiły się także, jak stwierdza A. Kostotowski, *znaczące wyjątki wprowadzające w kompozycje przestrzenne elementy sacrum chrześcijańskiego*²⁶. Zjawisko to dotyczyło zresztą nie tylko założeń sakralnych, ale również świeckich. I było niewątpliwie bliskie ideałom oświecenia.

Poza tropem europejskich parków czy też przedstawień malarskich lub graficznych, warto przyjrzeć się wielkim realizacjom gdańskim z początku i końca XVII wieku, które opat Jacek Rybiński musiał mieć przed oczami, kreując oliwską aleję. I to zarówno jeśli chodzi o rozwiązania stylistyczne, jak i być może ideowe. Jednym z nich jest obraz stanowiący *clou* programowe Sali Czerwonej w ratuszu głównym w Gdańsku: *Alegoria handlu gdańskiego*, gdzie istotną „figurę kompozycyjno-stylistyczną”, posiadającą także swoją wymowę alegoryczną – połączenia miasta z Bałtykiem, a także podkreślenia związków Gdańska z Polską – stanowi aleja wychodząca na morze. Co ciekawe, w obrazie tym ujęty jest także klasztor oliwski widoczny w dalekiej perspektywie. Drugą z realizacji jest ołtarz w kościele cysterskim w Oliwie, ufundowany przez wielkiego poprzednika Jacka Rybińskiego, opata Michała Antoniego Hackiego w latach 1686–1693. I, co bardzo prawdopodobne, być może inspirowany przez niego także programowo. Konstrukcja ołtarza podzielona jest na dwie strefy – ziemską i niebieską. Dół stanowi kolumnada (niemal w formie architektonicznej alei), w której środku umieszczono obraz Andreasa Stecha. Ponad kolumnami wznosi się gloria z dwiema grupami postaci Starego i Nowego Przymierza. Po lewej widać Jezusa niesionego przez anioły w otoczeniu Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty oraz apostołów Piotra i Pawła, po prawej – Mojżesza z tablicami Dekalogu oraz Dawida i dwóch proroków: Eliasza i Henocha. Przedstawienie uzupełniają siedmiu archaniołów i skrzydlate główki anielskie. Istotną była także wymowa pierwotnego witrażu z okiem

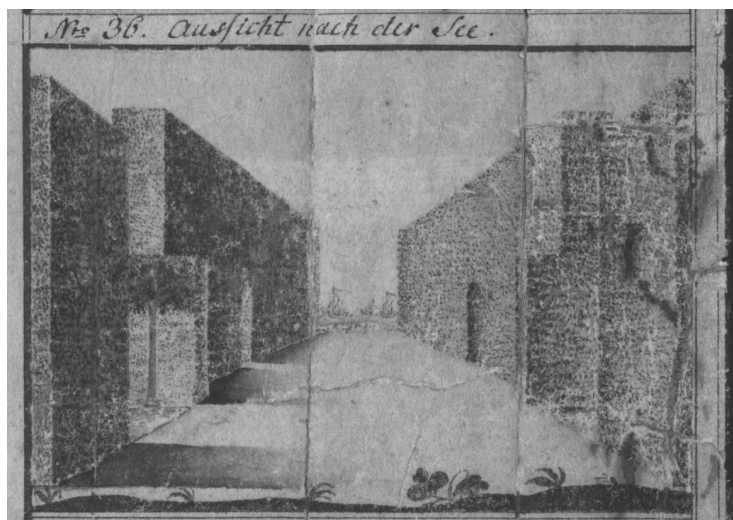
²³ A. Kostotowski, *Kilka przykładów chrześcijańskiego sacrum w angielskim ogrodzie krajobrazowym XVIII wieku*, [w:] *Sacrum i sztuka*, materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Rogóźnie 1984, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 175-181.

²⁴ R. Nowak, *Emblematyczny charakter malowideł wielkiego refektarza w pałacu opackim w Lubiążu*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XV, 1985, s. 273-286.

²⁵ M. Szafrńska, *Parki krajobrazowe XVI wieku*, [w:] *Sztuka a natura*, materiały XXXVIII Sesji Naukowej SHS w Katowicach.

²⁶ A. Kostotowski, *op. cit.*, s. 176.

Opatrzności, który razem z wizerunkiem Jezusa oraz gołębicą unoszącą się nad głową Dawida odzwierciedlał Trójcę Świętą. Ponad glorią widoczna jest postać Archanioła Michała z wagą i sznurem, która nawiązuje niewątpliwie do wymowy Sądu Ostatecznego. Program tu zawarty obrazuje wizję Zbawienia i przejścia do życia wiecznego. *Pendant* do tego programu stanowi niezwykle interesujący obraz Andreasa Stecha: w części dolnej, ziemskiej – klęczy pogrążony w modlitwie konwent oliwski, w niedalekiej perspektywie widoczny jest klasztor i stary pałac opacki, a na horyzoncie można rozpoznać charakterystyczne wieże Gdańska. Powyżej – strefa nieba, z obu stron chmury z dwójgiem patronów opactwa: Matką Boską i św. Bernardem z Clairvaux²⁷. Pionowa szczelina, wypełniona jest światłością, której blask oświetla zarówno klasztor, jak i modlących się zakonników. Inspirację do stworzenia osiemnastowiecznej alei ze słońcem wschodzącym wśród szpalerów mogła stanowić konstrukcja samego ołtarza z przedstawieniem szczeliny wypełnionej światłem w perspektywnym ujęciu kolumn. Jednocześnie zaś symboliczna wymowa ogrodowej *Drogi do wieczności* zdaje się nawiązywać zarówno do motywów eschatologicznych zawartych w programie ołtarza, jak i do chrystologicznej symboliki światła, tak ważnej dla cystersów.



Rys. 1. Aleja z widokiem na morze, plan parku opackiego z roku 1792 (fragment)

Fig. 1. The lane with a view of the sea, plan of the abbots' park from 1792 (fragment)

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. Zdaje się tu zachodzić wyraźne sprzężenie pomiędzy kreacją formalną i treściową parku a jego kontekstem miejsca: cysterską historią i tradycją opactwa oraz kulturą Gdańska.

²⁷ Z. Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś*, Gdańsk 2001.



Rys. 2. Katedra w Oliwie, ołtarz główny autorstwa Andreasa Schlütera wykonany w latach 1688–1693, z obrazem Andreasa Stecha z roku 1686

Fig. 2. Cathedral in Oliwa, the high altar made by Andreas Schlüter in 1688–1693 with a picture of Andreas Stech from 1686



Rys. 3. Cornelis Troost, projekt scenografii teatralnej, Holandia, XVIII w.

Fig. 3. Cornelis Troost, project of theatrical scenography, Holland, XVIII century

Być może oliwski duch miejsca to nadzieja i wiara, że ziemski świat jest odzworowaniem niebieskiego porządku i że nasze dzisiejsze, często nieświadome tęsknoty poszukiwania życia wiecznego wpisują się w osiemnastowieczny *genius saeculi*, ożywiając na powrót w zagospodarowanej ongiś przez mnichów dolinie – cysterski *genius loci*.

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy (...)

Czesław Miłosz

BIBLIOGRAFIA

- BERNOULLI J., *Podróż po Polsce*, [w:] *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963.
- CIOŁEK G., PLAPIS W., *Materiały do słownika twórców ogrodów polskich*, Warszawa 1968.
- EYSYMONIT K., *Chiński „kostium” ogrodu cysterskiego w Oliwie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXXVII, zeszyt 1, Warszawa 1992.
- GUTOWSKI B., Wprowadzenie do konferencji: *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, konferencja zorganizowana przez Pałac w Wilanowie i Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, grudzień 2007, wstęp P. Jaskanis, pod red. B. Gutowskiego, Warszawa 2009.
- HOLMES C., *Najpiękniejsze ogrody świata*, tłum. z niem. B. Ostrowska, Warszawa 2002.
- IMPELLUSO L., *Gardens In Art*, Los Angeles 2007.
- IWICKI Z., *Oliwa wczoraj i dziś*, Gdańsk 2001.
- KEYSER E., *Das Schloß Oliva*, Danzig 1929.
- KLEDZIK W., *Opactwo cystersów w Oliwie*, Gdańsk 1975.
- KOSTOŁOWSKI A., *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 Rogóźnie 1984, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- ŁOZA S., *Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, Warszawa 1930.
- MAJDECKI L., *Historia Ogrodów*, Warszawa 1972.
- MAMUSZKA F., *Oliwa*, Gdańsk 1985.
- MIKULSKI T. (red.), *Korespondencja Ignacego Krasickiego 1781–1801*, t. II, Wrocław 1958.
- NOWAK R., *Emblematyczny charakter malowideł wielkiego refektarza w pałacu opackim w Lubiążu*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XV, 1985.
- SCHOPENHAUER J., *Gdańskie wspomnienia młodości*, Wrocław 1958.
- STRECH A. (oprac.), *Nach dem Leben und aus der Phantasie Niederlandische Zeichnungenvom XV.bis XVIII. Jahr. aus dem StadtlichenKunstinstitut*, katalog wystawy, Frankfurt nad M. 2000.
- SZAFRAŃSKA M., *Ogród jako teatr*, [w:] M. Szafrąńska, *Ogród. Forma, symbol, marzenie*, Warszawa 1998.
- SZAFRAŃSKA M., *Parki krajobrazowe XVI wieku*, [w:] *Sztuka a natura*, materiały XXXVIII Sesji Naukowej SHS w Katowicach.