

# Jan Rylke

---

## Między sztuką i przyrodą : park historyczny jako dzieło sztuki

---

Ochrona Zabytków 37/3 (146), 166-171

---

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

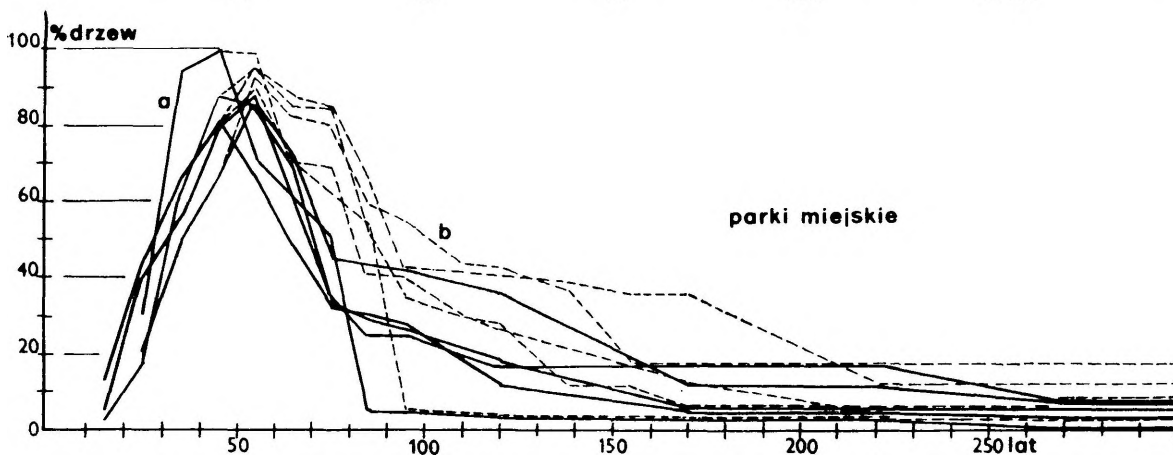
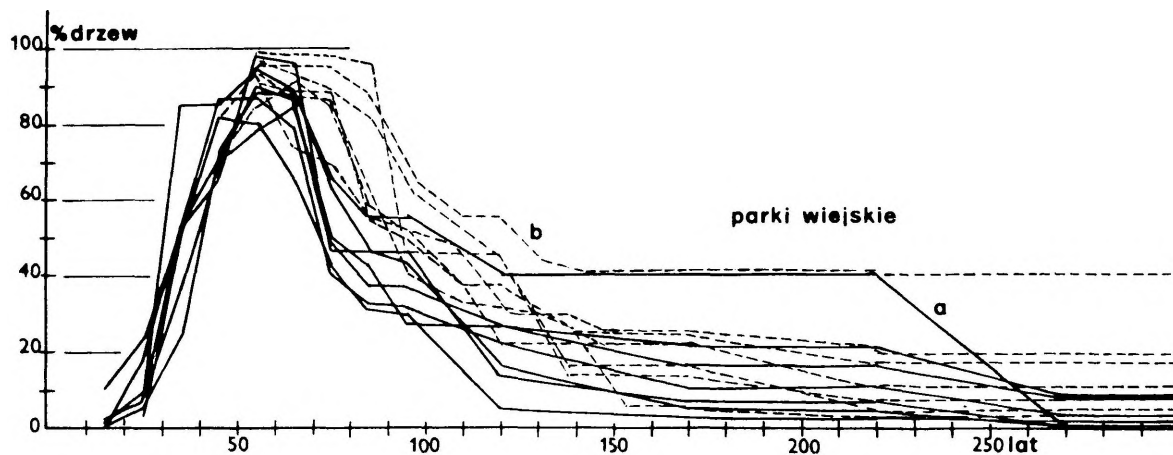
## MIEDZY SZTUKĄ I PRZYRODĄ PARK HISTORYCZNY JAKO DZIEŁO SZTUKI

W jakiej mierze historyczny park jest dziełem sztuki? Zgodnie z obowiązującą „Kartą analizy i oceny wartości zabytkowych założeń zieleni”<sup>1</sup> „wartości krajobrazowe i estetyczne” w 48-punktowej skali mogą najwyżej uzyskać 3 punkty. W poniższym tekście rozpatrywana będzie ta 1/16 wartości parku historycznego, chociaż autor nie ukrywa, że ceni ją wyżej.

Wartość ta określa park jako dzieło sztuki w najwyższym ze znaczeń — „produkcji przedmiotu pięknego jedynie dla jego piękna”. Jeśli dalej powtórzę za Gilsone<sup>2</sup>, że dzieło swój kształt uzyskuje przez konfrontację modelu conceptualnego z materią — to dziełem sztuki ogrodowej będzie konkretyzacja zamysłu twórczego w materiale przyrodniczym. W takim dziele współistnieje ład sztuki i ład natury. Ład sztuki jest tym, co indywidualne, jednostkowe i niepowtarzalne. Ład natury jest jeden, powszechny i ponadindywidualny (w określonych warunkach, określone siedlisko przyrodnicze, a w nim określone zbiorowisko roślin).

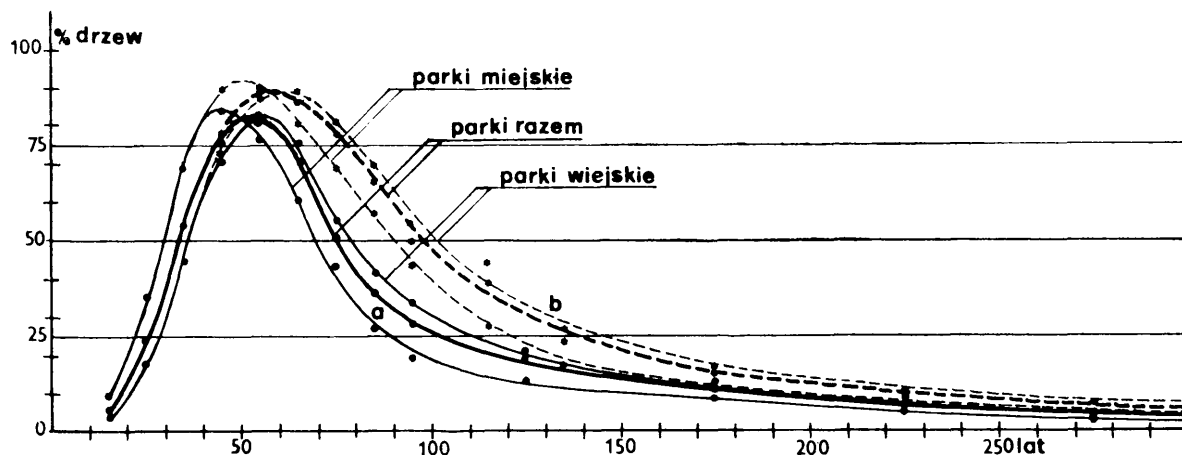
Zetknięcie tak odmiennych porządków nie może dać dzieła stabilnego, dlatego park jako jednostkowe dzieło sztuki istnieje w ograniczonym czasie. Czas ten można sprecyzować, ponieważ przede wszystkim

określa go długowieczność materiału roślinnego<sup>3</sup>, a dzieło sztuki wyraża się przez materię w znacznie głębszym sensie niż tylko fizyczne istnienie<sup>4</sup>. Twórca nadaje w powstającym dziele materii formę bardziej w znaczeniu, które temu pojęciu nadał Arystoteles, niż w znaczeniu czysto estetycznym. W parku tą materią są przede wszystkim drzewa. Twórca ogrodu nie może opanować procesu starzenia się drzewostanu w trakcie swojego życia, ponieważ drzewa są przeważnie od ludzi bardziej długowieczne. Dlatego, jak długo drzewostan jest ukształtowany przez projekt, tak długo mamy do czynienia z konkretnym dziełem określonego twórcy i epoki. Można więc stwierdzić, czy park jako dzieło ma zamierzony kształt, a posługując się tablicami długowieczności drzew, określić trwanie zgodności. Wykorzystałem tabele opracowane przez Józefa Rokoszę<sup>5</sup>, w których określił on okresy pełnej dojrzałości gatunków drzew typowych dla naszego klimatu. Ilość drzew posadzonych zgodnie z projektem i pozostających w okresie swej pełnej dojrzałości w stosunku do ogólnej ilości drzew w parku przyjąłem jako kryterium zgodności stanu istniejącego parku z założonym. Analizie poddałem 7 parków wiejskich i 5 parków miejskich<sup>6</sup>.



Po statystycznej obróbce danych metodą średnich ruchomych i po wyrównaniu krzywych rozkładu wyników otrzymałem następujące dane: modalne, określające okresy maksymalnej zgodności projektu z jego wykonaniem, wyznaczają dla parków wiejskich wiek ok. 55 lat, a dla parków miejskich — ok. 45 lat. Zgodność istniejącego drzewostanu parku

z projektowanym, w najbardziej tolerancyjnych granicach, kiedy co czwarte drzewo ma założoną w projekcie kondycję, obejmuje okres od ok. 25 do nieco ponad 100 lat od chwili założenia parku. Optymalny wiek parku zamyka się w latach 40—65 jego istnienia, kiedy co czwarte drzewo ma kondycję założonej w projekcie<sup>7</sup>.



2. Procentowy udział drzew w grupach parków: a — pozostających w pełnej dojrzałości, b — starzejących się

2. Percentage of (a) still fully mature and (b) ageing trees in park groups

W prowadzonych rozważaniach starałem się nie urobić nic z ewentualnych wartości artystycznych. W rzeczywistości straty są dotkliwsze. Z badań Zofii Świerczyńskiej<sup>8</sup> wynika, że w okresie pomiędzy 18 a 31 rokiem istnienia parku — cmentarza żołnierzy radzieckich, wymarło 16,4% drzew. A był to okres dla ich egzystencji najbezpieczniejszy, park był zaprojektowany bardzo dobrze i wzorowo pielęgnowany.

Znamy jednak fragmenty parków istniejące niewątpliwie dłużej niż 100 lat. Trudno określić — jak długo. W Polsce parki często ulegały dewastacji, a przynajmniej przez długie okresy nie były pielęgnowane i degradacja ich następowała przedwcześnie. Dlatego posłużę się przykładami ogrodów angielskich — zarówno z klimatycznych, jak i społecznych przyczyn zachowanych w najlepszym stanie. Najstarsze z zachowanych fragmentów parków to<sup>9</sup>: kasz-

<sup>1</sup> M. Gradowski, *Metody ewidencji zabytków*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, ser. B, t. LXVII, Warszawa 1981, s. 66.

<sup>2</sup> A. Wołczyński, *Estetyka Etienne Gilsona*, „Znak”, nr 331, 1982, s. 546 i następne.

<sup>3</sup> Pomijam tutaj nieliczne parki, w których drzewa nie stanowią materii podstawowej dzieła, lecz oczywiście nie zaprzeczam ich istnieniu.

<sup>4</sup> Józef Dutkiewicz mówi wręcz, że sąd określający wartość i charakter dzieła na podstawie jego zewnętrznych cech jest niecisły i może prowadzić do błędnych wniosków. Stawia on etyczny postulat autentyczności materii dzieła ze względu na poszukiwanie w dziele minionym przede wszystkim prawdy artystycznej (J. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „Ochrona Zabytków”, nr 1/2, 1961, s. 3—4).

<sup>5</sup> J. Rokosza, *Studia dendrologiczne nad waloryzacją zabytkowych parków wiejskich na Mazowszu*, SGGW-AR, SKTZ, mps pracy doktorskiej, Warszawa 1982, s. 128 i następne.

<sup>6</sup> Parki wiejskie (w: Bieżuniu, Brześciach, Guzowie, Krasnem, Oitarzewie, Pęcicach i Turowicach) przeanalizowałem na podstawie materiałów poinwentaryzacyjnych zach-

wartych w pracy J. Rokoszy, *ibidem*, s. 33, 36, 39—40, 44—6, 55—6, 59—60, 64—5; parki miejskie na podstawie materiałów inwentaryzacyjnych zawartych w pracach magisterskich wykonanych w SGGW-AR, SKTZ: J. Zawilska, *Projekt adaptacji parku przy pałacu Herbsta w Łodzi*, Warszawa 1972, s. 14—16; E. Niewińska-Snarska i A. Smorawska, *Inwentaryzacja i zalecenia modernizacyjne Parku Wielkopolskiego w Warszawie*, Warszawa 1979, s. 48—49, 84—85; B. Skurska, *Renowacja parku miejskiego w Otwocku*, Warszawa 1970, s. 13—57; J. Wiewiórka, *Monografia Parku Skaryszewskiego w Warszawie*, Warszawa 1961, s. 26—34; Z. Świerczyńska, *Badanie dynamiki rozwoju drzew i krzewów na podstawie inwentaryzacji porównawczej z lat 1968 i 1981 parku-cmentarza żołnierzy radzieckich w Warszawie*, Warszawa 1981, s. 215—217.

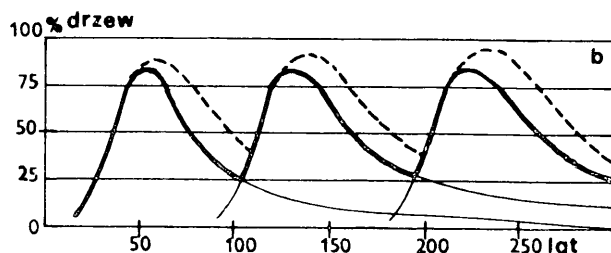
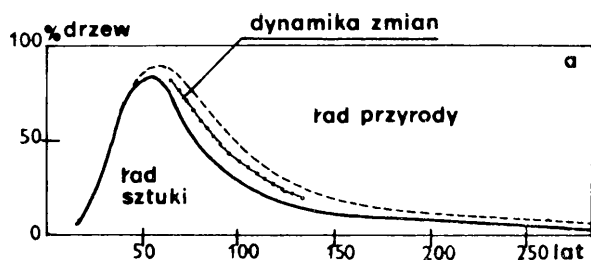
<sup>7</sup> Longin Majdecki ocenia okres dojrzałości parku na lata 25—75 od jego założenia (L. Majdecki, *Historia ogrodów*, PWN, Warszawa 1978, s. 790).

<sup>8</sup> Z. Świerczyńska, *op. cit.*

<sup>9</sup> G.S. Thomas, *Garden of the National Trust, The National Trust Weidenfeld and Nicolson*, London 1979, s. 24, 27, 44, 192.

1. Procentowy udział drzew znajdujących się w poszczególnych parkach: a — pozostających w pełnej dojrzałości, b — starzejących się

1. Percentage of (a) still fully mature and (b) ageing trees in individual parks



3. Okres zmagania pomiędzy pierwotną formą parku a wkraczaniem ładu przyrody (a) oraz okresy trwania parku po jego przekształceniach (b)

3. A period of the struggle between an original form of the park and a progression of natural harmony (a) and periods of the park's existence after its transformations (b)

tanowa (*Castanea sativa*) aleja w Croft Castle z początku XVII w. i również z tego wieku cisowy żywopłot w Blickling Hall. Z początków XVIII w. pochodzą aleje: klonowa (*Acer pseudoplatanus*) w Landhydrock oraz z dębów i buków w Castelcoole. Tyle również lat liczy formowany z bukszpanu i cisów żywopłot w Packwood.

Najstarsze więc fragmenty parków — autonomiczne i proste w formie, a piękne raczej z wieku niż z zamysłu, liczą 300—350 lat. Poza tę granicę mogą sięgać tylko pomniki przyrody, nie sztuki.

Wiek zresztą nie umniejsza piękna parku. Nabiera on dodatkowej wartości artystycznej. Sizeranne<sup>10</sup> pisał: „W ten sposób prawie zawsze przyroda i czas umieją odtworzyć w kamieniu duszę, co go opuściła, wtedy, gdy uległ zniszczeniu. Nie oddają kształtom okaleczalym ich piękności plastycznej. Natomiast udzielają im nowego rodzaju piękna: mianowicie malowniczości”. Japończycy określali ten efekt nazwą „sabi” i uważali za naczelną z wartości estetycznych, deformując drzewa w przyspieszony i szczególnie wyrafinowany sposób. Podobne efekty ceniono zresztą również w Europie<sup>11</sup>. Riegl<sup>12</sup> uważał, że w dziele, które nie jest dziełem współczesnym, jest to jedyna wartość artystyczna i określał ją nazwą „Alterswert” — „...jako zmysłowego substratu tych nastrojów, które u współczesnego człowieka wywołuje wyobrażenie prawidłowości biegu, powstawania i przemijania, wyłaniania się jednostki z universum i naturalnego rozptywania się w universum”. Frodl<sup>13</sup> nie oceniał tej wartości wyłącznej, ale i u niego patyna wieku nosi taką samą nazwę, jest wartością wynikającą z dawności i ujawnia się w zjawiskach rozkładu.

Podjąłem próbę sprecyzowania tej wartości w ocenie drzewostanu parków. Przyjąłem, że ta wartość zaznacza się po okresie pełnej dojrzałości drzew i występuje w procesie ich starzenia się. Za okres, w którym ten proces występuje, przyjąłem czas równy mniej więcej połowie okresu pełnej dojrzałości danego gatunku drzewa.

Analizie poddałem drzewostan badanych uprzednio parków. Okres, w którym przynajmniej co piąte drzewo znajdowało się w tym wieku, zawiera się pomiędzy 70 a 100 rokiem od założenia parku. W tych latach ta wartość jest najbardziej znacząca w parku — nie zawsze więc park im starszy, tym bardziej widoczne tego znaki.

Pozostała nam jeszcze jedna wartość określająca park jako dzieło sztuki — piękno przyrody. Ruskin<sup>14</sup> uznawał w pięknie przyrody wartość absolutną — wzór wszelkiego piękna; narzucanie zaś łaadowi przyrody ładu sztuki powodowało zatracenie tej wartości: „...nie możemy już widzieć w nich (parkach) pierwowzoru i sprawdzianu piękna. Przyroda jest nim jedynie wówczas, gdy jest dziewiczą, przestaje bowiem być sobą samą z chwilą, gdy wpływ jakiś płami i paczy jej dziewictwo”. Ruskin absolutyzuje piękno ładu przyrody i sądzi, że artystyczna wartość parku będzie wzrastać w miarę zanikania odrębności parku jako dzieła sztuki. Powszechniejszy jest jednak sąd, że dziczejący i zarastający samosiewami park zatracą wszelką urodę — również piękna przyrody.

W poddanych analizie parkach, w miarę ich starzenia, ład sztuki jest zastępowany przez ład przyrody. Do ok. 65 roku istnienia parku, w optymalnym dla niego okresie, dominuje ład sztuki z pięknem przyrody wpisanym w dzieło. Po roku 130, w okresie entropii parku, krzywa charakteryzująca go jako dzieło sztuki ulega spłaszczeniu. Dominuje teraz „constans” ładu przyrody. Trudno jest wtedy wyróżnić piękno przyrody, ponieważ ten ład jest powszechny i statyczny. Można natomiast wyróżnić okres zmagania pomiędzy ładem sztuki i ładem przyrody ze względu na jego dramatyzm i dynamikę. Takie ujęcie „piękna przyrody” jest wartością niewątpliwie dyskusyjną. Jeśli jednak park w swojej zgodności z zamiarem twórcy jest dziełem sztuki, a jako dzieło przyrody w swojej powszechności niczym się nie wyróżnia, to indywidualne pięk-

<sup>10</sup> R. de la Sizeranne, *Wieżenia sztuki*, (w:) *Podstawy kultury estetycznej*, Wvd.Zw. Naukowo-literackiego, Lwów—Warszawa 1906, s. 67.

<sup>11</sup> „...czasami drzewo rozdarte, złamane lub nrzeżnięte przynosi efekt wielce malowniczy” (A. Mora wińska *Augusta Fruderyka Moszuńskiego Rozprawa o ogrodnictwie angielskim 1774*, Zakł.Nar.im.Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 93).

<sup>12</sup> Uznawał on za równoznaczną z wartością artystyczną

wartość nowości (*Neuheitswert*), która ulega zmianie wraz ze zmianą woli twórczej każdego czasu i każdej generacji (za K. Piwocki, *Spojrzenie historyka na problem wartości dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne”, (nadbitka), T. 7, 1970, s. 34).

<sup>13</sup> W. Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, ser. B, t. XIII, Warszawa 1966, s. 15—16.

<sup>14</sup> R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*, Księgarnia H. Altenberga, Lwów 1898, s. 45, 48.

no przyrody musi się wyrazić w tym okresie zmagania, teoretycznie w latach 65—130 od założenia parku. Doszedłem do punktu, w którym rozsądny człowiek powie zdenerwowany — przecież parki istnieją dłużej niż stulecie. Problem przestanie istnieć, kiedy odmówimy parkom miana dzieł sztuki. Nie będąc twórcami ludzkiego indywidualizmu, nie muszą być niepowtarzalne i mogą trwać jak anonimowe drogi. Jeżeli jednak są dziełami sztuki, dziełami określonego twórcy i epoki, trzeba tę niezgodność rozwikłać. Pewną próbą może być pogląd reprezentowany np. przez Krystynę Sommer<sup>15</sup> uważającą, że dzieło jest w pełni zawarte w projekcie, realizacja zaś nie nosi w sobie ręki twórcy. Tak konceptualna teza pomija to, że dzieło sztuki składa się z materiału, formy przestrzennej, funkcji estetycznej i użytkowej<sup>16</sup>. Projekt jest niewątpliwie dziełem, ale nie jednoznaczny ze zrealizowanym według niego parkiem; podobnie jak szkic do rzeźby nie jest równoznaczny z jej realizacją w marmurze.

Nie można też traktować parku jako „dzieła sztuki o czasoprzestrzennie zmiennej materialnej struktury”<sup>17</sup> analogicznie do muzyki, poezji czy tańca, w których dziełem jest zapis odczytywany we wciąż nowych interpretacjach. Zmiany zachodzą w parku wolniej niż rytmy kategorii czasu w ludzkiej percepcji. Dla przebywającego w ogrodzie, zachodzące w nim zmiany są niewidoczne, jak ruch godzinowej wskazówki zegara. Trzeba zatem przyjąć, że park jest dziełem sztuki — tych którzy stworzyli jego koncepcję i wytyczyli ją w terenie. Jest dziełem, które w „stanie pierwotnym — oryginalnym”<sup>18</sup> istnieje niewiele ponad stulecie.

Jeśli park istnieje dłużej, musi zachodzić ingerencja w dzieło. Typową przedstawicielką współczesnych poglądów na drogę tej ingerencji jest Hanna Jędrzejewska<sup>19</sup>, według której brakujące elementy są uzupełniane na drodze rekonstrukcji, która przejmuje substancję oryginału. Podobnie stwierdza Longin Majdecki<sup>20</sup>, który trwanie ogrodu opiera na powtarzającym się cyklu: rekonstrukcji, kształtowania i konserwacji. Sama idea rekonstrukcji liczy niewiele ponad stulecie i w warsztacie rekonstruowanych dzisiaj parków nie była brana pod uwagę. Właśnie wobec parku jest zabiegiem szczególnie wątpliwym. Czym innym jest przecież odtworzenie czegoś, co mogłoby istnieć, niż odtworzenie tego, co nigdy nie mogłoby istnieć. Powtórzmy więc za Schillerem „Oby zrezygnować wreszcie z postulatu piękna i zastąpiono go całkowicie żądaniem prawdy”. Nowy jak z igły, strzyżony ogród barokowy

wygląda dzisiaj również śmiesznie, jak idący ulicą człowiek w peruce i surducie z tejsze epoki.

Nawet rekonstrukcja fragmentów parku nie jest zabiegiem słusznym, mimo że np. Jerzy Stankiewicz<sup>21</sup> uważa za obojętne w skali zespołu z punktu widzenia estetycznego, czy mamy do czynienia z oryginałami, czy wtórnymi. Dzieło stanowi zawsze całość, a częściowe zmiany ingerują nie tylko w przebudowywane fragmenty, ale przede wszystkim w całość dzieła<sup>22</sup>. Poza tym należy stwierdzić, że drzewa w parku są tworzywem podstawowym, a ogląd parku od wewnątrz nie skłania do traktowania go jako zespołu o wartości nadrzędnej.

Dawniej często tworzone park w sposób niejako ciągły, zmieniając jego fragmenty w rytmie mody czy kaprysów. Janusz Kębłowski<sup>23</sup> uważa, że „...to, co jest sztuką w ogrodach, wypływa z »ingerencji« i to stalej człowieka w naturę”. Ten proces miał istotnie dawniej w Polsce duże znaczenie. Inwestorzy parków, a częściowej ich żony — to w końcu XVIII i początkach XIX w. czołowi nasi projektanci<sup>24</sup>. Natomiast w końcu tego wieku ogrodnicy-planisci posługując się wzornikami dostosowywali typowy układ parku do miejscowych warunków, a większość prac w terenie, przekształcenia i prace konserwacyjne wykonywali właściciele — jako właściciele ziemscy obeznani z pracami ogrodowymi<sup>25</sup>. Decydujące jednak znaczenie miały przekształcenia innego rodzaju. Co pewien czas nadchodziły okresy wielkich zmian. Wtedy masowo przebudowywano parki albo, jeśli park podobał się mimo zmiany gustów, dołączano do niego obszary zaprojektowane w nowym stylu. Zmiany te odbiegały nieco od zmian stylów w sztuce i były właśnie podyktowane objawami starzenia się parków. Pierwszy okres masowej w czasach nowożytnych przebudowy i wytyczania nowych parków zainicjował swoją działalnością w końcu XVII w. Le Nôtre. Intensywnie przekształcano ogrody regularne w krajobrazowe lub zakładano nowe, w nowym stylu w siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach XVIII w. W wieku XIX okres ten przypadł na koniec stulecia, lata dominacji parków naturalistycznych<sup>26</sup>. Dzisiaj obserwujemy ponownie marastającą falę aktywności w tej dziedzinie. Przebiega ona pod hasłami adaptacji i rewitalizacji. Niewątpliwym historyzmem tych haseł wiąże się z dominującą obecnie świadomością historyczną. Specyficzny jest też dla naszej epoki przerost stosowanej technologii i masycenie substancji parku no-

<sup>15</sup> Teza ta została wysunięta dla obiektów architektonicznych, ale proces projektowania i nadzoru autorskiego przebiega podobnie w parkach (*Problem wartości rekonstrukcji zabytków — dyskusja na posiedzeniu grona konserwatorów SHS w Warszawie*, „Ochrona Zabytków”, nr 3, 1979, s. 250).

<sup>16</sup> J. E. Dutkiewicz, op.cit., s. 3.

<sup>17</sup> J. Kębłowski, *Klasyfikacja sztuk plastycznych*, (w) *Wstęp do historii sztuki — przedmiot, metodologia, zawód*, PWN, Warszawa 1973.

<sup>18</sup> Według W. Frodla (op.cit., s. 21—22) „Przekształcenia nie mogą być interpretowane jako »stan oryginalny«. Stanu oryginalnego nie można przywrócić”.

<sup>19</sup> H. Jędrzejewska, *Zagadnienia metodologiczne w dziedzinie rekonstrukcji zabytków*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, 1979, s. 289.

<sup>20</sup> L. Majdecki, op.cit., s. 791—792.

<sup>21</sup> *Problem wartości... dyskusja...*, op.cit., s. 248.

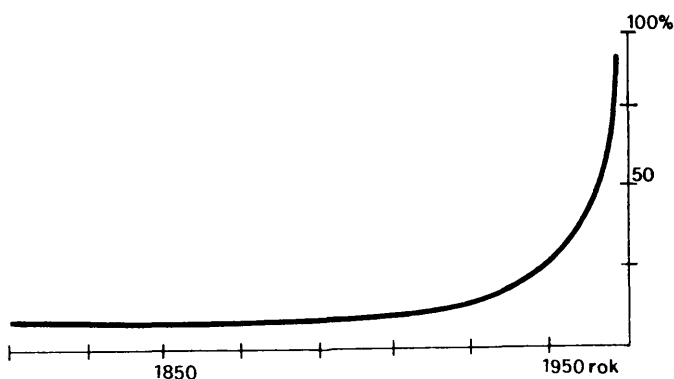
<sup>22</sup> K. Piwocki, op.cit., s. 39, przytacza słowa T.S. Eliota: „Istniejące zabytki tworzą pewien ład idealny wzajemnego stosunku i ład ten zmieniony zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego dzieła sztuki (...) po wtargnięciu nowości cały istniejący ład musi ulec choćby minimalnej zmianie”.

<sup>23</sup> J. Kębłowski, op.cit.

<sup>24</sup> G. Ciołek, *Ogrody polskie*, „Arkady”, Warszawa 1978, s. 121.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>26</sup> Jeden z najpopularniejszych wówczas planistów, Walerj Kronenberg założył w końcu XIX w. niemal 300 parków (ibidem, s. 211).



4. Wzrost świadomości historycznej przy tworzeniu dzieła sztuki (J. Burnham, „Kunst und Strukturalismus, die neue Methode der Kunstinterpretation”, Verl. M. Du Mont Schauberg, Köln 1973, s. 55)

4. An increase in the historical awareness when creating a work of art

wymi materiałami<sup>27</sup>. W ten sposób przebudowany park wyraża już nowy, współczesny styl i zawiera nowe, dzisiaj mu nadane wartości artystyczne. Wartość tego parku jako dzieła sztuki zależy od dzisiejszych dokonań i powoływanie się na dawne wzory jest tylko ukrywaniem się za plecami poprzednich pokoleń.

Wspomnieliśmy na początku, że interesuje nas kryterium piękna w dziele sztuki ogrodowej. Ruskin<sup>28</sup> uważał, że piękno jest zupełnie niezależne od użyteczności, jego percepcja odróżnia człowieka od zwierzęcia i posługuje się przy tym osobnym instynktem — „uczuciem estetycznym”. Jak wspomnieliśmy, piękno przyrody stanowiło dla niego najwyższą normę estetyczną i chociaż o sztuce ogrodowej nie miał najwyższego mniemania — niewątpliwie park jako dzieło sztuki prezentuje piękno przyrody jako normę ukształtowaną zgodnie z gustami i oczekiwaniami danej epoki.

Inną wartość w dziele sztuki ujmuje przeżywający dzisiaj renesans Dilthey<sup>29</sup>. Zależy ona od „wielkości duszy artysty”, który poprzez materię dzieła wywołuje pokrewny stan w duszy odbiorcy. Dzieło sztuki, które wywołuje trwałe i totalne zaspokojenie w różnych czasach i wśród różnych ludzi, jest klasyczne. Koncepcja ta wiąże wartość parku z osobowością

<sup>27</sup> Warto tutaj przytoczyć słowa Józefa Dutkiewicza (op.cit., s. 15): „Jest rzeczą charakterystyczną dla kultury współczesnej, że pragnie ona zaznaczać na dziełach obcych środowisk czasowych czy geograficznych właściwe sobie piętno. Powinno się to wyrażać tylko w postaci użytych środków technicznych, które są wyrazem panowania naszej epoki nad beładem i rozkładem czasu”.

<sup>28</sup> R. de la Sizeranne, Ruskin..., op.cit., cz. III, s. 22—25 — Sam Ruskin nazywał to pojęcie „władzą teoretyczną”.

<sup>29</sup> W. Dilthey, Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania, (w:) Pisma estetyczne, PWN, Warszawa 1982, s. 267—268.

<sup>30</sup> Zbliżony pogląd wyraża tzw. teoria psychologiczna, która zastępuje „moc twórczą” obiektywnymi okolicznościami „oddziaływanymi” na stan psychiczny twórcy. Tenże, wyrażając się przez dzieło, wywołuje u odbiorcy przeżycia, również zgodnie z prawami psychologicznymi

jego twórcy i preferencji w operowaniu nastrojem<sup>30</sup>.

W drugiej połowie naszego wieku dominuje próba zrozumienia dzieła metodami analizy strukturalnej. Metody te ukształtowane na polach antropologii kulturalnej i językoznawstwa zastosowano nawet do sztuk przestrzennych. Dzieło sztuki jest w historii sztuki traktowane analogicznie do dokumentu w historii<sup>31</sup>. Jest nośnikiem informacji, a nawet „jest w swej istocie komunikowaniem”<sup>32</sup>. Jest to niewątpliwie skrajne uproszczenie. Należy przyznać rację Piwockiemu, który mówi: „Jeśli artysta jest fabrykantem znaków informacyjnych, to fabrykantem bardzo dziwnym; znaki te są w swojej istocie niepodległe kodom, o sensie labilnym (...) możliwe do odczytania tylko przez tego, kto umie odebrać i przeżyć ich sens”. I chociaż Riegl wartości artystyczne przypisywał dziełu nowemu, a podkreślał to również Bergson<sup>34</sup>, to Piwocki<sup>35</sup> słusznie pisze: „Prawdziwa sztuka jest nie tylko dokumentem informacyjnym, ale obraca się zawsze w kręgu najwyższych wartości humanistycznych i przekazuje je nam wtedy, gdy informacje aktualne dawną straciły na znaczeniu”.

Często przypisywano nawet dziełu historycznemu szczególne wartości artystyczne. Eco<sup>36</sup>, zajmujący się semiotyką architektury, mówi, że dzisiaj percepcja sztuki postępuje po spirali, dzięki czemu ponowny odbiór np. secesji oparty jest nie tylko na kodach i ideologiach XIX w., lecz również na współczesnych. Eco powołuje się tu na Lévi-Straussa mówiącego, że dekontekstualizacja znaku i włączenie go w mowy kontekst wypełnia go nowymi znaczeniami. Akcji tej towarzyszy jednak konserwacja i rekonstrukcja kontekstów dawnych.

Na inną cechę zwrócił uwagę Moles<sup>37</sup>. Przypisywanie najwyższych wartości artystycznych dziełu o znacznym stopniu złożoności następowało dopiero po upływie pewnego czasu. Przebadał on zmiany zachodzące w wartościowaniu dzieła sztuki w zależności od stopnia jego złożoności i czasu powstania. Moles nie wyskalował swojego wykresu, ale sami przeżyliśmy okresy zachwyty nad impresjonizmem i renesansu secesji. Dla naszej generacji będzie to więc okres niemal stuletni. Moles przypisuje ten odstęp czasowy konieczności upowszechnienia sztuki, za Piwockim<sup>38</sup> można wysunąć na pierwszy plan konieczność przeżycia sztuki, to jest „...włączenia do swego intelektualnego i uczuciowego życia, a nie odczytania jak ogłoszenie wiszące na parkanie”.

(A. Grzegorzczak, Pozytywistyczny obraz sztuki, „Sztuka”, nr 1/5, 1978, s. 61).

<sup>31</sup> J. Burnham, Kunst und Strukturalismus, die neue Methode der Kunstinterpretation, Verl. M. Du Mont Schauberg, Köln 1973, s. 47—56.

<sup>32</sup> U. Eco, Pejzaż semiotyczny, PIW, Warszawa 1972, s. 271.

<sup>33</sup> K. Piwocki, Co to jest sztuka, „Rocznik ASP w W-wie” — 74, 1978, s. 20.

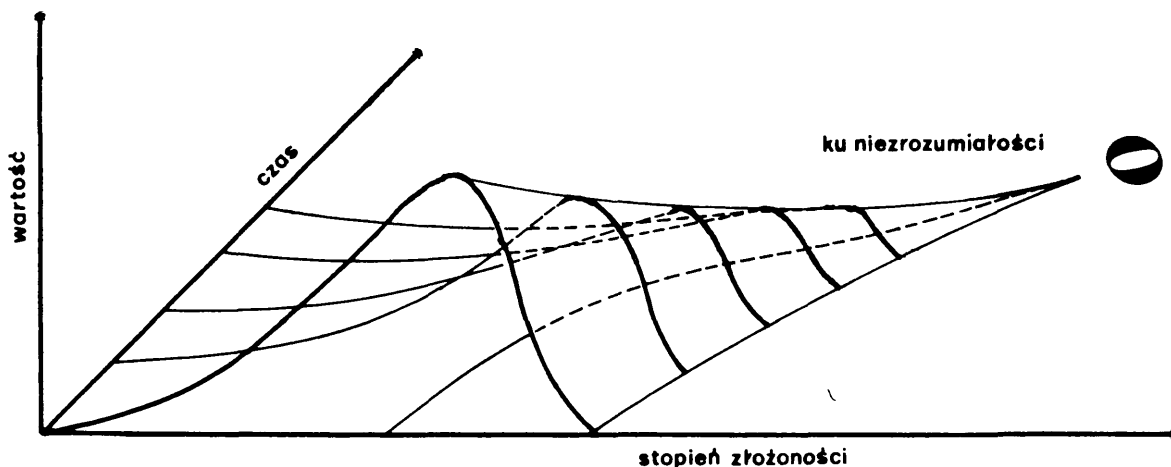
<sup>34</sup> „(Sztuka) Wzbogaca naszą chwilę terażniejszą, ale nie wpływa na przekroczenie tej chwili” (I. Wojnar, Estetyka i wychowanie, PWN, Warszawa 1964, s. 80).

<sup>35</sup> K. Piwocki, Spojrzenie..., op.cit., s. 43.

<sup>36</sup> U. Eco, op.cit., s. 301.

<sup>37</sup> A. Moles, Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym, (w:) Antologia współczesnej estetyki francuskiej, PWN, Warszawa 1980, s. 494.

<sup>38</sup> K. Piwocki, Co to jest..., op.cit., s. 20.



5. Zmiany zachodzące w wartościowaniu dzieła sztuki w zależności od czasu powstania i stopnia jego złożoności (A. Moles, „Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym”, (w:) „Antologia współczesnej estetyki francuskiej”, PWN, Warszawa 1980, s. 494)

5. Changes occurring in the evaluation of the work of art depending on the time of its creation and degree of its complexity

Nas tu najbardziej chwyta za serce to, że narastający w czasie optymalny stan parku spotyka się z nadawaniem mu wzmożonej wartości, nie tylko ze względu na jego stan, ale również z nadrzędnych przyczyn. I nie szkodzi, że później artystyczne wartości parku zanikają. Zainteresowanie obiektami poprzedniej epoki po okresie jego nasilenia opada i park, jeśli go nie przebudujemy, zanurza się w historii sztuki, „dążąc do niezrozumiałości”, niezależnie od entropii spowodowanej cechami materiału przyrodniczego.

Zarysowana w tym artykule próba pewnych cech artystycznej wartości parku ma ograniczony zakres i autor byłby przerażony, gdyby cechy te generalizowano lub próbowano pewne prawidłowości ekstrapolować w przyszłość. Praca ma raczej służyć demistyfikacji pewnych pojęć przeniesionych arbitralnie z innych dziedzin historii sztuki w krąg historii sztuki ogrodowej i zarysowania jej odrębności.

dr Jan Rylke  
Katedra Projektowania  
i Architektury Krajobrazu  
SGGW-AR w Warszawie

#### BETWEEN ART AND NATURE AN OLD PARK AS A WORK OF ART

These considerations concern a historic park as a work of art and a work of nature. An attempt has been made to determine the time of the park's existence in the form laid down in the design. The basis was provided by Józef Rokoszy's tables giving periods of a full maturity of individual tree species in Poland. The analysis covered 7 rural and 5 urban parks. A park treecover showed a significant correspondence to design layouts in the period from 40 to 65 years of the park's existence and some correspondence between the 25th and 100th year. At the same time, attempts have been made to specify the second quality of the park determining its artistic expression, namely a picturesqueness of the beauty of nature. It has been assumed that until the 65th year of the park's existence, in the period when the form of the park was created according to the design, there dominated a harmony between art and the beauty of nature inscribed into the work. After the 130th year of the park's existence, because of a progressive entropy it was already difficult to single out individual beauty of nature. There prevailed at that time a natural

harmony characteristic of a given abode. Individualized beauty of nature takes thus place in 65—130 years since the park's establishment, in the period of the struggle between art's and nature's harmony.

The park existing for a longer period ceases being a unique work of art. If it is transformed along with the changes occurring in it, then it stops being a produce of a concrete creator and epoch. In modern days one can notice a process of cyclic transformations of the ageing objects of garden art in a more or less hundred-yearlong rhythm. At the end of the 17th century Baroque gardens in Le Nôtre's style were established. A century later regular gardens were transformed into landscape parks. In the late 19th century naturalistic parks became fashionable, while to-day, in the period of a dominating historic awareness, there has come a wave of renewing, adapting and reconstructing the existing parks.

The analyses made concern parks in which the basic substance of the work is a treecover.