

KATARZYNA KACZMARCZYK  
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

## OGRÓD I OPOWIEŚĆ. PRZYCZYNEK DO TEORII NARRACYJNOŚCI OGRODÓW

**Słowa kluczowe: ogród, narracja, percepcja, przestrzeń narracyjna**

„Ogrody są łatwe do zidentyfikowania i trudne do zdefiniowania”<sup>1</sup> – ta fraza bardzo dobrze oddaje doświadczenie ogrodów, które z jednej strony są oczywistymi elementami otoczenia, z drugiej zaś ciągle wymykają się ostatecznym definicjom. Ich znaczenie jest zawsze głębsze, niż udaje się opisać, ich percepcja – bardziej skomplikowana, niż by się wydawało.

Trudność teoretycznego opisanie przestrzeni ogrodu leży w jej semiotycznej złożoności. Przestrzeń ta składa się z elementów naturalnych, obiektów sztucznych ukształtowanych tak, by sprawiały wrażenie naturalnych, dzieł architektonicznych, malarskich, rzeźbiarskich, literackich i muzycznych. Wielość form pojawia się zarówno *explicite*, jako materialne formy ogrodu, jak i *implicite*, poprzez odwołania, sugestie czy metafory.

Zauważając różnorodność przestrzeni, atomizujemy to, co w doświadczeniu jednostkowym jest całością. Stajemy przed problemem wyboru perspektywy, która odda sprawiedliwość całościowemu charakterowi doznania dzieła, byciu w nim, immersji, dynamice lektury z jej momentami wyostrenia i rozmycia, zapatrzania i koncentracji. Szczęśliwie dla badacza istnieje jednak coś, co spaja tę dezorientującą różnorodność. Jest to narracja.

### 1.

Żeby móc rozważać związek ogrodu i narracji, trzeba najpierw zadać sobie dwa pytania. Po pierwsze: czy przestrzeń może „znaczyć”? Po drugie: czy może być medium narracji? Doświadczenia humanistyki ostatnich czterdziestu lat bez wątplenia pozwalają odpowiedzieć twierdząco na pierwsze z nich. Od lat 70.

---

<sup>1</sup> *Faber Book of Gardens*, red. P. Robinson, Londyn 2007, s. XI.

XX wieku przedstawiciele geografii kultury i tzw. nowej geografii kultury „czytają” przestrzeń i krajobraz<sup>2</sup>. Wraz z tekstualizacją przestrzeni do jej interpretacji zostało włączonych wiele nurtów badawczych powszechnie kojarzonych z literaturoznawstwem, takich jak dekonstrukcja, gender studies, postkolonializm czy psychoanaliza<sup>3</sup>, a „teksty przestrzenne” stały się częścią badanego pola dyskursywnych interakcji<sup>4</sup>. Badacze odnaleźli stosunki władzy wpisane w codzienny krajobraz, historie zbiorowości i jednostek, zaczęli zwracać uwagę na piętno odcisnięte na przestrzeni przez religie czy systemy filozoficzne.

Stąd niedaleko już do pytania o relacje przestrzeni i narracji oraz poszerzenia spektrum odniesień pojęcia o narracje w krajobrazie, ogrodzie czy przestrzeni miasta. Mimo że narracja kojarzy nam się raczej z czasem, a krajobraz – z przestrzenią, badacze tacy jak Ricoeur<sup>5</sup> czy Bachtin<sup>6</sup> przypominają, że narracja nierozzerwalnie spaja te dwa wymiary. Czas rzeczywisty i czas fabularny, fizyczność dzieła i przestrzenność świata przedstawionego stają się całością w doświadczeniu lektury, tak jak uczucie bycia zanurzonym w przestrzeni i odczytanie jej znaczeń są nierozzerwalne.

Czy możliwość odkodowania znaczeń wpisanych w przestrzeń w trakcie przejścia przez nią odbywającego się w czasie wystarczy, aby przestrzeń w ogóle (a więc także i ogród) uznać za medium narracji? Współczesne definicje narracji są tak szerokie, że sztuki przestrzenne, takie jak architektura czy ogród, można

---

<sup>2</sup> Zob. P.L. Wagner, *Environments and people*, Englewood Cliffs 1972; W. Zelinsky, *The cultural geography of the United States*, Englewood Cliffs 1973; *The interpretation of ordinary landscapes*, red. D.W. Meinig, Nowy Jork 1979; J.B. Jackson, *Discovering the vernacular landscape*, New Haven 1984; *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*, red. D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1988; J.S. Duncan, *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom*, Cambridge 1990; T.J. Barnes, J.S. Duncan, *Writing worlds: discourse, text and metaphor in the representation of landscape*, Londyn 1992; *Symbolic landscapes*, red. G. Backhaus, J. Murungi, Springer 2009.

<sup>3</sup> Zob. S. Pugh, *Garden, nature, language*, Manchester 1988; D. Cairns, S. Richards, *Writing Ireland: colonialism, nationalism, and culture*, Manchester 1988; R. Mugerauer, *Interpreting environments. Tradition, deconstruction, hermeneutics*, Austin 1995; *Writing women and space. Colonial and post-colonial geographies*, red. A. Blunt, G. Rose, Nowy Jork 1994; *Thresholds in feminist geography. Difference, methodology, representation*, red. J.P. Jones III, H.J. Nast, S.M. Roberts, Nowy Jork 1997; *Feminist (re)visions of the subject. Landscapes, ethnoscapas, and theoryscapes*, red. G. Currie, C. Rothenberg, Lanham 2001; *Gender and landscape*, red. L. Dowler, J. Carubia, B. Szczygiel, Nowy Jork 2005.

<sup>4</sup> Użycie terminu Foucaulta wydaje się zgodne z intencjami autora *Historii szaleństwa*. We wstępie do tego właśnie dzieła Marcin Czerwiński przypomina: „Słowo dyskurs [u Foucaulta] ma szczególny sens. Nie chodzi bowiem o wypowiedź wyłącznie językową, lecz o to, co da się wyczytać jako *sui generis* wizja z manifestacji bardzo różnych, z tak różnych sposobów wyrażania jak działanie z jednej strony, a mowa z drugiej” (M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Keszyccka, Warszawa 1987, s. 6).

<sup>5</sup> Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść. Intryga i historyczna opowieść*, Kraków 2008.

<sup>6</sup> Zob. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: idem, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.

bez trudu uznać za narracyjne. Odbywa się to jednak kosztem wyraźnego rozdzielania narracji i aktu opowiadania.

Znakomity przykład szerokiego rozumienia narracji stanowi definicja M.L. Ryan (którą przyjmuję na użytek tego artykułu). Według badaczki narracja jest

[...] konceptem kognitywnym, który może być aktywowany przez różne typy znaków. To obraz świata zaludnionego przez agensy. Agensy biorą udział w zdarzeniach i fabułach wywołujących globalne zmiany w świecie narracji. Narracja jest więc umysłową reprezentacją przyczynowo połączonych ze sobą stanów i wydarzeń<sup>7</sup>.

Ryan, bazując na takiej definicji, stworzyła typologię mediów narracji. Podzieliła je na czasowe (m.in. radio, pismo, muzyka), przestrzenne (m.in. rzeźba, malarstwo, architektura<sup>8</sup>) i przestrzenno-czasowe (m.in. taniec, kino, teatr)<sup>9</sup>.

Wydaje się, że według podziału Ryan większość ogrodów powinna być uznana za medium przestrzenno-czasowe. W czasie rozwija się bowiem zarówno sama percepcja, jak i przekaz narracyjny. Z tego względu ogrody można podzielić na odbierane natychmiast, bez potrzeby przemieszczania się w ich obrębie (natura tych ogrodów jako dzieło sztuki zbliżona jest raczej do obrazu czy rzeźby – a więc do mediów przestrzennych), oraz wymagające przejścia przez nie (te bardziej przypominają film i należą do kategorii przestrzenno-czasowej).

Do pierwszej (mniej licznej niż druga) grupy można zaliczyć japońskie ogrody zen, małe ogrody przydomowe, niektóre ogrody klasztorne. Ich głównymi cechami charakterystycznymi są: niewielki rozmiar, brak dużych możliwości przemieszczania się wewnątrz oraz ograniczenie zmian punktu obserwacji.

Trzeba jednak pamiętać, że niektóre ogrody, mimo niewielkich rozmiarów, w założeniach swojego odbioru mają percepcję czasową i narracyjną. Przykładem są m.in. japońskie ogrody herbaciane. Wędrówka przez nie ma zmienić odbiorcę – przygotować go na uczestnictwo w ceremonii herbaty. Z drugiej strony, niektóre ogrody większe niż herbaciane domagają się odbioru statycznego – do tej grupy należą tradycyjne ogrody islamu, w których semantycznie nacechowane miejsca powinny być oglądane wyłącznie z jednego albo kilku wybranych miejsc.

Większość ogrodów wymaga jednak wejścia w obręb zamkniętej przestrzeni i przejścia przez nią. Podstawowe dla doświadczania takiej wędrówki jest uczucie

---

<sup>7</sup> M.L. Ryan, *On Defining Narrative Media*, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureyan.htm>, wejście 02.03.2011. Cytaty z literatury obcojęzycznej, które nie pochodzą z publikacji w języku polskim, podaję we własnym tłumaczeniu – K.K.

<sup>8</sup> Pewne wątpliwości budzi klasyfikacja architektury jako medium tylko przestrzennego. Oczywiście wielość form architektonicznych utrudnia jednoznaczny podział. Wydaje się jednak, że dzieła architektoniczne, których całościowa percepcja wymaga od odbiorcy przemieszczania się w przestrzeni (a zatem także odbioru w czasie), powinny być zaklasyfikowane do kategorii mediów przestrzenno-czasowych. Dwuznaczny jest znak zapytania, który autorka umieściła w tabeli przy haśle architektura – może on dotyczyć miejsca tej sztuki w klasyfikacji albo samej jej obecności w tabeli.

<sup>9</sup> Zob. M.L. Ryan, op. cit.

przebywania w określonym miejscu i przeżywanie upływającego czasu oraz poruszanie się w przestrzeni. Czas, miejsce i odczucia jednostki łączy narracja, która może być odczytaniem znaków wpisanych w przestrzeń, opowieścią o czymś spacerze, ale także – wpisaniem go w szerszy kontekst doświadczenia kulturowego, religijnego czy historycznego, a przynajmniej w ogólnoludzką ramę wszelkich opowieści: początku, rozwinięcia i zakończenia (w przypadku ogrodu byłoby to wchodzenie, przejście i wychodzenie).

Wędrówka wyznacza podstawowe ramy i zapewnia warunki do stworzenia opowieści. Są to i ramy przestrzenne miejsca (wejście, osie centralne i poboczne, centrum, granice), i ramy wyznaczone przez cielesne uwarunkowanie doznań psychicznych – to, co w przestrzeni znajduje się przed nami, należy do przyszłości, to, co za nami – do przeszłości<sup>10</sup>.

Ogród można więc rozumieć jako medium narracji, które dostarcza odbiorcy bodźców i przedstawia mu różnego rodzaju znaki w określonej kolejności w czasie. Doświadczenie przestrzeni ogrodu może przybrać formę odczytywania zakodowanych w nim narracji albo nałożenia na przestrzeń narracji znanych spacerowiczowi (historycznych, religijnych, literackich, a nawet prywatnych). Zdarzenia i fabuły zostają wtedy podporządkowane doświadczeniu wędrówki. Do tak pojmowanej przestrzeni pasuje określenie A.G. Gabrichevskiego – „przestrzeń dynamicznie znaczące”<sup>11</sup>.

Taka przestrzeń „nie tyle pozwala na ruch, ile raczej dyktuje mniej albo bardziej zdeterminowane poruszanie się człowieka w [jej] obrębie”<sup>12</sup>. Wychodząc z takiego założenia, L.F. Tchertov opisał plan wyrażania i plan treści przestrzeni architektonicznych. Za plan wyrażania uznał struktury przestrzenne, w których występują zauważalne relacje między materialnymi grupami mas, a za plan treści – dynamiczne obrazy mentalne, którymi rządzą kinestetyczne reakcje na relacje między obiektami<sup>13</sup>. Ten opis można odnieść do przestrzeni ogrodowej, należy jednak zasygnalizować niezwykle silne nasycenie jej symboliką.

Różne odczytania przestrzeni zależne są z jednej strony od kompetencji odbiorcy, a z drugiej – od możliwości poruszania się po ogrodzie wyznaczonych przez układ arterii komunikacyjnych: ścieżek, mostów, schodów itp. Zbiór wszystkich tych możliwości należałoby uznać za *langue* narracji ogrodowej, konkretną zaś przechadzkę, stanowiącą wybór spośród nich – za *parole*. Zabieg ten jest podobny jak w opisie miasta zaproponowanym przez Michela de Certeau. Przeciwstawił on miasto konceptualne – miasto planu i teorii urbanistycznych

<sup>10</sup> A. Satkiewicz-Parczewska, *Kompozycja architektoniczna i jej percepcja*, Szczecin 2001, s. 126-127.

<sup>11</sup> A.G. Gabrichevski, *Space and Mass in Architecture*, cyt. za: L.F. Tchertov, *The Specifics of the Semiotization of Space*, „Semiotica” 1997, nr 3/4, s. 289.

<sup>12</sup> L.F. Tchertov, *The Specifics of the Semiotization of Space*, „Semiotica” 1997, nr 3/4, s. 289.

<sup>13</sup> Ibidem.

– miastu doświadczanemu w codziennych praktykach życia w nim<sup>14</sup>. Analogicznie architektura ogrodu wyznacza zbiór możliwych sposobów odbioru, zawierający dużą liczbę wariantów – różnych sposobów przejścia<sup>15</sup>. „Pod fizjonomią ogrodu kryje się topografia wydarzeń spowodowanych układem ścieżek, ścian i otworów w nich”<sup>16</sup>. Samą esencją tego dzieła sztuki jest czas spaceru, poddania się pewnym ograniczeniom i wybór spośród możliwości. Każdy spacer można potraktować jako konkretyzację określonego schematu odbioru.

Opisując ogród jako medium narracji, trzeba pamiętać o jego cechach szczególnych, niepozostających bez wpływu na narrację, której nośnikiem staje się przestrzeń. Ogród ma charakter immersyjny – najczęściej poznajemy go, będąc wewnątrz – a zarazem jest przestrzenią niezwykle mocno nacechowaną symbolicznie. Jego materiał w przeważającej części stanowi środowisko naturalne. Ogród jest fragmentem świata rzeczywistego, ale dość łatwo może zostać utożsamiony ze światem przedstawionym w narracji (szczególnie w przypadku opowieści historycznych zdarza się, że narracja przywołuje tę samą przestrzeń sprzed lat). W przypadku takiego odczytania znaki nie odsyłają do świata, który musimy sobie wyobrazić, lecz zamieniają rzeczywistość otaczającą podmiot w świat opowieści. Ogród staje się wówczas scenariem, światem przedstawionym, miejscem akcji, natomiast poruszający się po nim spacerowicz – agensem: postacią działającą w świecie narracji bądź obserwatorem odpowiedzialnym za wprowadzenie wydarzeń/zmian w świat przedstawiony poprzez swój ruch, przechodzenie od znaku do znaku i dostrzeganie powiązań przyczynowo-skutkowych tam, gdzie zachodzą przestrzenne relacje następstwa.

<sup>14</sup> Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 474.

<sup>15</sup> Często właśnie ze względu na silne symboliczne nacechowanie tras prowadzących przez ogród niektóre sposoby przejścia faworyzowane były tak bardzo, że powstawały instrukcje dla spacerowiczów, aby mogli odebrać przestrzeń w odpowiedniej kolejności, przywołać określoną historię. Takie praktyki związane były szczególnie z ogrodami krajobrazowymi. Można odnaleźć plany spacerów po takich parkach jak Rousham, Leasowes, Stowe, Hawkstone, czy położony na granicy polsko-niemieckiej Muskau (Park Mużakowski). Zob. J. Heely, *Letters on the beauties of Hagley, Envile, and The Leasowes*, Nowy Jork 1982; Prince von Puckler-Muskau, *Description of the park in Muskau and its origin*, w: idem, *Hints of landscape gardening*, tłum. B. Sickert, red. S. Parsons, Boston 1917; M. Batey, *The way to View Rousham by Kent's gardener*, „Garden History” 1983, nr 11(2), s. 125-132; R. Dodsley, *A description of The Leasowes*, w: *The English Garden. Literary sources and documents*, t. 2, red. M. Charlesworth, Mountfield 1993, s. 204-218; A. Como, *Paesaggi narrativi. Itinerari attraverso il giardino inglese del settecento*, w: *Landscape gardens. Itineraries through eighteenth century garden*, Roma 2010; H. Radziwiłłowa, *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę*, tłum. S. Żochowska, w: *Album Literacki*, t. 1, Warszawa 1948, s. 143-154. Mimo że nie pochodzi ze wspomnianego okresu, nie można pominąć instrukcji przejścia przez ogród wersalski autorstwa Ludwika XIV. Zob. Louis XIV, *Maniere de montrer les jardins de Versailles*, w: *The Faber Book of Gardens*, red. P. Robinson, Londyn 2007.

<sup>16</sup> A. Lu, F. Penz, *Narrative Form in Chinese Garden*, s. 4, w: <http://www.cnerc.co.uk/xtra/PDF/Lu%202006.pdf>, stan z dnia 30.03.2008.

W ramy kompozycyjne i rytmiczne wyznaczone przez strukturę ogrodu i dynamikę spaceru wpasować można wiele opowieści: narracje poznane przez odbiorcę wcześniej (mityczne, religijne, historyczne, literackie), narracje wpisane już w przestrzeń i odczytane przez niego (oczywiście do takiego odczytania trzeba mieć odpowiednie kompetencje). Mogą to być także nałożone na topograficzną ramę przeżycia związane z przestrzenią (konceptcje romantyków – ich poezja ogrodów<sup>17</sup>) bądź doświadczenia i przemyślenia. Najprostszym wypełnieniem takiej ramy są emocje zmieniające się pod wpływem przestrzeni oraz natężenie uwagi<sup>18</sup>. Stanowią one konieczną „treść” wędrówki. Ich istnienie pozwala na wyróżnienie dwóch poziomów odbioru narracji w ogrodzie: bazy narracji, którą można opisać jako plan kształtowania natężenia uwagi i emocji w czasie przechodzenia przez przestrzeń, oraz narracji głównej dopasowującej się do bazy.

Poziomy uwagi i rozumienia dzieła są ze sobą bardzo silnie związane i oddziałują na siebie nawzajem. Właśnie dlatego bardzo istotne jest zsynchronizowanie odbioru na wszystkich poziomach – od poziomu wrażenia aż do poziomu refleksji i interpretacji. W języku semiotyki można powiedzieć, że u podstaw wszystkich poziomów organizacji ogrodu powinien leżeć ten sam schemat strukturalny<sup>19</sup>. W dziele zbudowanym według tej zasady „gra różnic i opozycji na poziomie rytmicznym odpowiada grze opozycji na poziomie konotowanych znaczeń, grze poruszanych idei”<sup>20</sup>. Na język neuroestetyki można by stwierdzić, że Eco przetłumaczyć tak, że różne poziomy dzieła synchronizuje wspólny model sterowania uwagą. Jak już zostało zaznaczone, wybór elementów istotnych struktury oraz powstanie ogólnego wrażenia emocjonalnego następują na wczesnych etapach odbioru – w dużej części w sposób nieuświadomiony. Wynika z tego, że elementy istotne dla semantyki powinny być uwypuklone także na poziomach fizycznego ukształtowania przestrzeni, identyfikacji form i relacji między nimi

<sup>17</sup> Jednym z zadań angielskich parków krajobrazowych jest bycie tłem dla uczuć i wspomnień podmiotu doświadczającego. „[...] pod «postacią czasu» w odniesieniu do parku romantycznego występuje czas historyczny (pomniki historyczne), długość życia jednostki (wspomnienia o przyjaciółach, krewnych, współpracownikach czy wydarzeniach z życia osobistego), zmiany pór dnia i pogody, zmiany sezonów itp.” (D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, tłum. K.N. Sakowicz, Wrocław 1991, s. 213).

<sup>18</sup> Zadaniem dzieła sztuki jest nie tyle przyciąganie uwagi – wywoływanie ciągłego stanu orientacji – ile modelowanie uwagi, czyli takie stymulowanie procesu percepcji, aby momenty orientacji przeplatać chwilami odpoczynku. W ogrodzie ten zabieg jest przeprowadzany głównie na poziomie bodźca, a nie znaku, poprzez wprowadzenie w przestrzeń kontrastów, powtórzeń, antycypacji i konfrontacji, psychologicznego strukturyzowania przestrzeni oraz wielu innych zabiegów. Do takiego modelowania uwagi nie jest potrzebne zrozumienie symboliki ogrodu. Przestrzeń ogrodu bardzo często odbierana jest w niepełny sposób – odbiorcy wcale nie odczytują jej znaczeń albo robią to bardzo pobieżnie. Jest to związane ze specyfiką tej sztuki – dystansem czasowym i psychologicznym, który najczęściej dzieli odbiorcę od czasu powstania ogrodu. Dlatego tak istotne jest omówienie odbioru przestrzeni w przypadku, gdy w bardzo małym stopniu odczytuje się jej znaczenia.

<sup>19</sup> U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 85.

<sup>20</sup> Ibidem.

(Panofsky nazwał ten poziom odbioru preikonograficznym)<sup>21</sup>. Jest wiele sposobów na uwypuklenie bądź zmniejszenie ważności elementu w obrębie dzieła, a bardzo duża część tych sposobów dotyczy odbioru wynikającego z cech fizycznych obiektów, a nie ich symboliki<sup>22</sup>.

Liczba układów rytmicznych pojawiających się w ogrodach jest ograniczona, tak jak ograniczona jest liczba rodzajów ogrodowych kompozycji. Najczęstsze są kompozycje proste, na które składają się: przejście główne, wzdłuż osi centralnej (wątek główny), oraz możliwości zboczenia z osi centralnej (wątki poboczne). Percepcja tych ogrodów może być opisana analogicznie do odczytania utworu literackiego: odbiorca przechodzi przez miejsca stanowiące otwarcie kompozycji, jej rozwinięcie, punkt kulminacyjny oraz zakończenie. Rytm w obrębie takich całości kompozycyjnych jest zmienny, aby nie wywołać u odbiorcy znużenia, lecz jednocześnie wznosi się aż do punktu kulminacyjnego. Zakończenie całej narracji wyznaczone jest przez decyzję samego odbiorcy o wyjściu z ogrodu – gdy świadomie kieruje się ku wyjściu i skupia na znalezieniu drogi powrotnej, a nie na podziwianiu przestrzeni. Obok kompozycji z jedną osią centralną i osiami bocznymi spotkać możemy kompozycje wielocentryczne – z wieloma punktami centralnymi i punktami kulminacyjnymi. Wykres uwagi opiera się wtedy głównie na regularnych spadkach i wzrostach koncentracji oraz zestawieniach antycypacji i konfrontacji.

Baza kompozycyjno-rytmiczna tworzy ramy dla potencjalnych narracji. Na bazę nakładane są narracje religijne (mity, narracja o Drodze Krzyżowej, całe narracje

<sup>21</sup> Jeżeli zgodzimy się ze stwierdzeniem, że poziom preikonograficzny dzieła modeluje uwagę odbiorcy w sposób analogiczny do poziomu ikonograficznego, to możemy w pewien sposób rozwiązać problem odbioru ogrodów przez jednostki nieposiadające klucza symbolicznego do odczytania danej przestrzeni i stwierdzić, że osoby takie odczytają tylko preikonograficzną warstwę dzieła. Niewykluczone, że dobudują do dzieła warstwę semantyczną niezgodną z intencją twórcy albo z kluczem danej kultury, jednak jest bardzo prawdopodobne, że: 1. prawidłowo odbiorą preikonograficzną – opartą na uniwersalnych, podstawowych zasadach percepcji – część przekazu, 2. struktura semantyczna, którą stworzą sami albo którą zapożyczą ze znanych sobie wzorców, mimo że różna od faktycznej, będzie do pierwotnej struktury semantycznej podobna konstrukcyjnie – system zależności, kontrastów, różnic będzie analogiczny do struktury wynikającej z fizycznej budowy przestrzeni, a więc i analogiczny do faktycznej semantycznej struktury dzieła. Por. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.

<sup>22</sup> Projektanci ogrodów wykorzystują takie prawa rządzące percepcją i uwagą jak: prawa organizacji postaciowców, prawo kontynuacji, zależność od zapowiedzi i nastawienia, antycypacji i konfrontacji, znaczenie kontekstu, miejsca bodźca w szeregu, powtórzenia, czasu odbioru, psychologicznego strukturyzowania przestrzeni i wiele innych. Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978; E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009; D. Laming, *Psychofizyka*, w: *Czucie i percepcja*, red. R.L. Gregory, A.M. Colman, Poznań 2002; E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2006; A. Satkiewicz-Parczewska, *Kompozycja architektoniczna i jej percepcja*, Szczecin 2001; Y.F. Tuan, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Columbia 1974; P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, tłum. E. Czerniawska, Warszawa 2002.

stanowiące podstawę istnienia danej religii – sutry Czystej Ziemi), historyczne (historyczne relacje władzy, scenariusze ważnych wydarzeń historycznych), literackie (np. początek powstania listopadowego opisany w *Nocy listopadowej*) bądź kulturowe.

Wiele ogrodów zostało założonych już po powstaniu narracji, do których nawiązują, i zostały w nich umieszczone znaki odwołujące do danej narracji. Zadaniem odbiorcy jest rozpoznanie znaków zawartych w przestrzeni i połączenie ich z właściwą narracją, która musi być znana odbiorcy (siłą narracji religijnych jest szerokie rozpowszechnienie symboli i opowieści z nimi związanych w grupach wyznawców, dzięki czemu odwołania do nich są bardzo czytelne). Właściwe odczytanie narracji najczęściej nie jest dla przedstawiciela danej kultury zagadką detektywistyczną – klucz do właściwego odczytania niejednokrotnie znajduje się już w nazwie ogrodu.

Inną możliwością połączenia przestrzeni ogrodu i zewnętrznej narracji jest sytuacja, w której powstaje utwór literacki na temat już istniejącego ogrodu. Staje się ona albo jednym z wielu odniesień narracyjnych, albo wręcz odniesieniem podstawowym (*Sofijówka, Noc listopadowa*). Bardzo często takie wtórne narracje powstają na bazie opowieści historycznych albo religijnych. Odbiorcom nie wystarcza jednak znajomość głównych treści i dzieł kształtujących daną kulturę – muszą znać konkretny tekst.

W pierwszym przypadku relacje intertekstualne wpisane są w ogród, w drugim – w dzieło powstałe po stworzeniu ogrodu.

Oczywiście, właściwe nałożenie narracji może zostać wykonane przez każdego, nie tylko przedstawiciela danej kultury. Jednak dla „autochtona” odczytanie dzieła zgodnie z duchem jego własnej kultury jest łatwiejsze. Od przedstawiciela innej kultury wymaga to zdobycia rozległej wiedzy i może się zdarzyć, że taki odbiorca nałoży na przestrzeń opowieść stworzoną w jego własnej kulturze. Z punktu widzenia *intentio auctoris* jest to odczytanie błędne, lecz i tak pozwala na przeżycie unikalnego doświadczenia narracyjnego.

Odbiorca uaktualnia narracyjny potencjał przestrzeni poprzez uruchomienie połączeń intertekstualnych, wpisanie ich w bazę kompozycyjną i rytmiczną oraz zrozumienie historii wpisanych w przestrzeń w czasie eksplorowania jej. Narracja łączy w jedną całość opowieść z wędrówką, a także z rytmem i treściami osobistych przeżyć odbiorcy, z jego myślami, wspomnieniami bądź rozmową z towarzyszem wędrówki (w założeniu percepcji ogrodu istnieje pewna dowolność: przyzwolenie na osobistą aktywność odbiorcy – ogród może się stać zarówno tłem aktywności odbiorcy, jak i głównym obiektem jego uwagi). Z jednej strony odbiorca jest więc obserwatorem narracji przesuwających się obok niego w przestrzeni i w jego pamięci, a z drugiej strony – bohaterem własnej narracji o swoim przejściu przez ogród. W czasie przejścia ulega przemianom, poddaje się przeżyciom, które są podstawą tworzonej przez niego opowieści. Materiałem takiej



wewnętrznej narracji spacerowicza są także jego własne rozmyślenia. Niektóre ogrody w swojej filozofii mają założenie wspierania takich prywatnych rozmyślań i nadawania im struktury rytmicznej (np. ogrody romantyczne).

Wymienione układy kompozycyjne i struktury narracyjne nie wyczerpują oczywiście możliwości konstruowania opowieści w ogrodzie. Istnieją przestrzenie, w których wpisana w nie historia zaczyna się w centrum i rozwija dwukierunkowo na zewnątrz, ogrody – labirynty, narracje cyrkularne – krajobrazy bardziej przypominające Borgesowski „ogród o rozwidlających się ścieżkach” niż którykolwiek z prostych, wymienionych powyżej typów. Okazuje się jednak, że nawet najprostsze narracje mówią wiele o naturze opowieści w przestrzeni, nigdy nie będąc czystą realizacją typu – zawsze stawiają przed badaczem wyzwania, sprawiające, że nieraz pobłądzi on w ogrodowym „lesie fikcji”.

## 2.

Przyjrzyjmy się kilku bardzo wyrazistym realizacjom narracji ogrodowych<sup>23</sup> i pozwólmy im skomplikować teoretyczny obraz naszkicowany powyżej.

Przykładem narracji religijnej, niezwykle ze względu na wysoką intersemiotyczność, są japońskie ogrody Czystej Ziemi<sup>24</sup>. Ogrody osadzone są w tradycji amidyizmu. To odmiana buddyzmu, w której główny kult koncentruje się wokół postaci Buddy Amidy i stworzonej przez niego Czystej Ziemi – krainy dającej szansę odrodzenia dzięki recytacji jego imienia oraz pozwalającej bez trudu dostąpić oświecenia. Podstawą ideową i wizualną dla ogrodów powstających w okresie Heian były: sutry amidystyczne<sup>25</sup> (szczególnie sutra Kammuryojukyo)

<sup>23</sup> Używając wyrażenia „narracje ogrodowe”, mam na myśli narracje, których medium jest ogród – te wpisane w przestrzeń poprzez umieszczenie w niej na stałe elementów odsyłających do tekstów literackich, historii, religii, itp., lecz także te efemeryczne, powstające podczas indywidualnego kontaktu odbiorcy z przestrzenią. W niniejszym artykule nie utożsamiam samego zjawiska narracji z ogrodem. Ważne wydają mi się jednak dwa zjawiska: 1. łatwość, z jaką przestrzeń – dzięki swojej immersyjności – może zostać uznana za świat przedstawiony narracji, której stanowi medium, 2. siła, z jaką niektóre przestrzenie utożsamiane są z opowiadanymi historiami, sprowadzająca ich istnienie głównie do bycia „znakiem historii”, „miejscem pamięci”. Powyższe zjawiska komplikują relację narracji i przestrzeni. Jak pisał Edmund Leach: „Niektóre miejsca nie służą przypomnieniu nam o historiach z nimi związanych – one istnieją tylko z powodu tych historii. Gdy już zwiążą się z narracją, sam krajobraz uzyskuje moc opowiadania” (cyt. za: B. Johnstone, *Stories, community, and place: narratives from Middle America*, Bloomington 1990, s. 120). O różnych rozumieniach ogrodu jako „miejsca pamięci” można przeczytać w tomie pokonferencyjnym: *Le jardin, art et lieu de memoire*, red. M. Mosser, P. Nys, Besancon 1995.

<sup>24</sup> Zob. Mori Osamu, *Heian jidai teien no kenkyū*, Kyoto 1945; Toshio Fukuyama, tłum. R.K. Jones, *Heian Temples. Byodo-in and Chuson-ji*, Nowy Jork 1976; Seiko Goto, *The Pure Land Garden*, w: idem, *The Japanese Garden. Gateway to the Human Spirit*, Nowy Jork 2003, s. 67-86.

<sup>25</sup> Zob. *The three pure land sutras*, red. G.M. Nagao, Kyoto 2003. Z angielskim tłumaczeniem sutry Kammuryojukyo można zapoznać się na stronie <http://web.mit.edu/stclair/www/meditationsutra.html>, stan z dnia 12.09.2011.

oraz mandale Czystej Ziemi<sup>26</sup>, przekładające język sutry na obraz. Wśród mandali najbardziej znane i interesujące są trzy, znane łącznie jako *joudo sanmandala*: Taima mandala i Chikou mandala z VIII wieku oraz Seikai mandala z X wieku. Powstające na tej bazie ogrody były zarówno modelami Czystej Ziemi, jak i modelami wizualizacji mających doprowadzić do odrodzenia się w niej.

Dla zrozumienia przekładu narracji na przestrzeń i jej późniejszej deszyfracji istotna jest wiedza o naturze wizualizacji, które mają przenieść wyznawcę do Czystej Ziemi. W sutrze Kammuryojukyo opisanych jest 13 wizualizacji. Wyznawcy wyobrażają sobie po kolei różne fragmenty Czystej Ziemi. Są to: 1. zachodzące Słońce, 2. woda, 3. ziemia, 4. drzewa, 5. stawy, 6. różne obiekty (wizualizacja pawilonów w Czystej Ziemi połączona z wyobrażeniem sobie wszystkich dotychczas opisanych elementów), 7. lotosowy tron, 8. wizerunek Amidy, 9. Amida we własnej osobie, 10. bodhisattwa Avalokiteshvara, 11. bodhisattwa Mahasthamaprapta, 12. odrodzeni w Czystej Ziemi, 13. Amida wraz z dwoma bodhisattwami.

Wymienione elementy zostały przedstawione na mandalach Czystej Ziemi. Następstwo czasowe w sutrze zostało zastąpione relacjami przestrzennymi – poszczególne wizualizacje rozwijają się od dołu mandali do centrum. W Taima mandali czasowość rozwoju narracji została dodatkowo podkreślona poprzez serię ilustracji, pokazujących poszczególne wizualizacje, i następujących po sobie w linii od górnego prawego rogu do dołu mandali.

Linia wertykalna mandali (od dołu do centrum w głównej części oraz od góry do dołu z brzegu) odpowiada czasowemu następstwu wizualizacji w sutrze. Linia horyzontalna z kolei odpowiada hierarchicznemu podziałowi wiernych w Czystej Ziemi.

W ogrodzie problem przeniesienia kategorii czasowych w przestrzeń zostaje podobnie rozwiązany. Poszczególne wizualizacje pojawiają się (może nie w idealnie takiej samej, ale dość precyzyjnej kolejności) na osi ogrodu prowadzącej od wejścia do centrum. Istotne jest, że prawie we wszystkich zbadanych ogrodach Czystej Ziemi powtarza się układ przestrzenny jeziora, mostu, wyspy i świątyni; obiekty te znajdują się w jednej linii (wschód–zachód) i stanowią najbardziej popularne przejście przez ogród, a zarazem symboliczne przejścia ze świata doczesnego do Czystej Ziemi<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Zob. E. Ten Grotenhuis, *The revival of the Taima Mandala in medieval Japan*, Nowy Jork, 1985; *Nihon Jōdo mandara no kenkyū. Chikō mandara, Taima mandara, Seikai mandara o chūshin to shite*, red. Gangōji Bunkazai Kenkyūjo Hen, Tokyo 1987.

<sup>27</sup> Tej zasady nie respektuje jeden z najświetniejszych ogrodów Czystej Ziemi – ogród przy świątyni Byoudo-in, w którym most i wejście do świątyni nie znajdują się w jednej linii z wyspą i nie tworzą linii przecinającej jezioro. Byłoby to dość niezrozumiałe odstępstwo od reguły, zważywszy na istotność konstrukcyjną omawianej linii (stanowi trzon przejścia i powtórzenia najważniejszych etapów wizualizacji wyodrębnionych w sutrze), na szczęście można znaleźć bardzo przekonujące wytłumaczenie tej wariacji głównego motywu po przyjrzeniu się Seikai mandali. Znajduje się na niej

Natura narracji w sutrze Kammuryojukyo wpływa także na jakość narracji pochodnych. Cała sutra jest instrukcją przeniesienia się do Czystej Ziemi poprzez wizualizację podane w formie rozkazu w drugiej osobie. Monolog został wypowiedziany do królowej Vaidehi – ale o tym świadczą tylko wprowadzenia do sutry. W tekście przeważa mowa w drugiej osobie, a ponieważ jest on pouczeniem dla wiernego, czytelnik sutry czuje się projektowanym odbiorcą tekstu.

Można zauważyć, że jeśli spacerowicz udaje się do ogrodu o odpowiedniej porze dnia, to, dzięki orientacji przestrzennej miejsca, jednym z pierwszych elementów, jakie zauważa, jest Słońce na zachodniej stronie nieba – pierwsza wizualizacja z sutry Kammuryojukyo. Następnie widzi umieszczone centralnie stawy, ich połyskującą wodę, ziemię dookoła siebie, drzewa, pawilony. Są to wszystko elementy opisane w pierwszych sześciu wizualizacjach, mniej bezpośrednio związane z bóstwem, a bardziej z przestrzenią Czystej Ziemi i przestrzenią ogrodu. Ten pierwszy etap eksploracji przestrzeni wiąże się z poznawaniem otoczenia, rozpoznawaniem obiektów, symboliki i samego planu. Charakterystyczne dla tego etapu jest rozszerzanie się perspektywy (od wejścia do ogrodu ku centrum z coraz szerszym oglądem). Most i wyspa na środku stawu symbolizują ostateczne przejście ze świata doczesnego do Czystej Ziemi. Takie elementy jak most czy wyspa, zawężające możliwe pole eksploracji, podnoszą napięcie i przygotowują na jego jeszcze większy wzrost po wejściu do świątyni, w której przed wizerunkiem Buddy realizuje się do końca wizualizację sutry Kammuryojukyo.

Dla osób znających kulturowy kontekst i znaczenie ogrodów Czystej Ziemi ich narracyjność jest bardzo czytelna. Uczucie narracyjności potęguje tendencja do postrzegania tego, co przed nami, jako przyszłości, a tego, co za nami, jako przeszłości. Osoba przesuwa się w przestrzeni, poznaje to, co spotyka na swojej drodze i tym samym przesuwa przyszłość do przeszłości.

Jeśli chodzi o formalne cechy tworzenia się narracji w przestrzeni, podobieństwo do japońskich ogrodów Czystej Ziemi przejawiają europejskie kalwarie – sakralne zespoły kaplic albo kościołów rozmieszczone w przestrzeni (najczęściej na wzgórzach) i symbolizujące stacje Męki Pańskiej. Miejsca, w których znajdują się kalwarie, nie są, tak silnie jak ogrody Czystej Ziemi, definiowane jako ogrody, lecz mają wyraźny charakter parkowy. Niektóre z nich zakładane były w parkach przy kościołach, większość natomiast przypomina rozległe parki angielskie.

---

świątynia do złudzenia przypominająca Byoudo-in. Świątynia ta ma, tak jak Byoudo-in, mostki umieszczone po bokach, więc stanowi odejście od głównego modelu przedstawiania, a zarazem powód, dla którego od głównego modelu przedstawiania odeszli projektanci świątyni Byoudo-in. Można więc ustalić, że wpływ na kształt omawianych ogrodów miały i sutra, i mandale, przy czym sutra była tekstem podstawowym, a mandale służyły przede wszystkim jako czynnik ukierunkowujący obrazowanie.

Kalwarie miały symbolizować miejsca Męki Pańskiej i zastępować pielgrzymom Jerozolimę (zaczęły powstawać w Europie w XV w., gdy pielgrzymki do Ziemi Świętej stały się niemożliwe ze względu na jej zajęcie przez Turków).

Głównymi elementami opisywanych miejsc były ścieżki prowadzące poprzez kolejne stacje, pozwalające pielgrzymom powtórzyć i kontemplować historię opisaną w Nowym Testamencie<sup>28</sup>. Tak jak ogrody Czystej Ziemi, kalwarie mają dwa źródła konceptualne: źródło słowne – Ewangelie – oraz wizualne – mapy Jerozolimy (połączone z opisami) rozpowszechnione w XV wieku przez dzieła Christiana Kruika van Adrichema, który przekonywał w nich do zakładania kalwarii na górzystych terenach topograficznie przypominających Jerozolimę. Tak jak ogrody Czystej Ziemi bazują na sutrze – źródle słownym – i mandali – źródle wizualnym, tak kalwarie umieszczają opisaną już historię w przestrzeni modelowanej przez dany z góry wzorzec topograficzny. W narracji kalwaryjskiej to wydarzenia tworzą sztywną strukturę, topografia zaś potraktowana jest dość swobodnie. W najbardziej znanej polskiej kalwarii – Kalwarii Zebrzydowskiej – włożono dużo wysiłku, żeby plan przestrzenny miejsca odpowiadał planowi Jerozolimy, chociaż zwiększone zostały odległości pomiędzy poszczególnymi miejscami. Jednak w innych kalwariach, np. Kalwarii Praszowskiej, drogi pomiędzy stacjami wiją się pętlami tak, aby wszystkie stacje zmieściły się w wyznaczonej przestrzeni. Topografia dla narracji nie jest tutaj tak istotna jak w ogrodach Czystej Ziemi, gdyż główne ogniwa narracji – stacje – są bardzo dokładnie zdefiniowane i połączone z konkretnymi przestrzeniami. Dlatego główny zrąb narracji Męki Pańskiej po upowszechnieniu się w Europie praktyk pasywnych mógł bez większego uszczerbku zostać przeniesiony do wnętrza i okolic kościołów. Jak już wcześniej zostało zaznaczone, właśnie ze względu na pewną „niestabilność treściową” związania narracji sutry Kammuryojukyo z przestrzenią ogrodu całość musiała zostać „usztyniona” wyraźną, powtarzalną strukturą przestrzenną ogrodu (szkielet narracji powiązany jest z osią centralną ogrodu – linią wejście – most – wyspa – świątynia).

Różnice w naturze narracji pomiędzy kalwariami a ogrodami Czystej Ziemi występują także na poziomie postrzegania relacji siebie samego i narracji. Przechodząc przez ogród Czystej Ziemi, spacerowicz ujmuje siebie jako bohatera. W narracji Męki Pańskiej przeżywanej w kalwariach pielgrzym jest obserwatorem narracji trzecioosobowej. Podąża równoległe do Chrystusa i dzięki trudom swojej własnej wędrówki współuczestniczy w wydarzeniach, obserwuje zmiany, którym podlegają bohaterowie narracji, i sam zmienia się dzięki wędrówce (rozwija się moralnie, otrzymuje odpusty itp.).

---

<sup>28</sup> Więcej o genezie, typach i strukturze kalwarii, także w kontekście ich związku z przestrzenią, można przeczytać w pracy Elżbiety Bilskiej-Wodeckiej *Kalwarie europejskie. Analiza struktury, typów i genezy*, Kraków 2003. Zob. też A. Mitkowska, *Polskie kalwarie*, Wrocław 2003; Z. Bania, *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański, Anastasis, Kalwaria*, Warszawa 1997; *Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjskie i ich symbolika*, red. A. Mitkowska, Kraków 1997.

Fakt, że pielgrzymi idą „razem” z Chrystusem albo Maryją, podkreślany jest dodatkowo przez poświęcone krzyże i obrazy, które pielgrzymi zabierają ze sobą i noszą, aby dodatkowo uobecnić główne postaci dramatu. Intensywność napięcia rośnie na każdej stacji i spada podczas wychodzenia z niej. Budowle zwykle sytuowane są w takich fragmentach przestrzeni, żeby nie tylko oddawały one relacje przestrzenne Jerozolimy, lecz także podwyższały napięcie przez swoje otoczenie. Bardzo skutecznym środkiem manipulowania napięciem w kalwariach są wzgórza (na nich sytuowane są najistotniejsze stacje – głównie związane z ukrzyżowaniem) oraz schody (często trzeba na nie wchodzić na kolanach).

Miejsca tak oddalone od siebie w czasie i przestrzeni jak japońskie ogrody Czystej Ziemi i europejskie kalwarie zostały tu zestawione, gdyż reprezentują podobny schemat tworzenia narracji w przestrzeni. Wyjściowa narracja w ogrodzie ma źródło słowne i źródło wizualne. Przestrzeń wyjściowa działa jako znak, który odsyła nie do narracji literackich, lecz do „prawdziwego” – historycznego albo mitycznego wydarzenia leżącego u podstaw religii.

Rozciągłość przestrzeni ogrodu jest znakiem miejsca, do którego odsyła, ale dopiero czasowość odbioru przestrzeni, wprowadzana do ogrodu przez wędrowca, łączy się z czasowością wydarzeń, do których odsyła przestrzeń. Każda z opisanych przestrzeni ma miejsca w szczególny sposób odsyłające do konkretnych wydarzeń z narracji bazowej. Te kluczowe miejsca-wydarzenia można by za Barthesem nazwać rdzeniami albo funkcjami kardynalnymi, a działania pomiędzy nimi – katalizami<sup>29</sup>.

Ważne jest, że to dzięki przeżyciu odbiorcy, dzięki czasowości realnego przejścia, zaprojektowany znak wypełnia się za każdym razem na nowo, a dzięki zdefiniowanej strukturze przestrzeni, będącej modelem dla wielu miejsc tego samego rodzaju, ma szansę się wypełnić – jest wystarczająco jasny dla odbiorcy.

Zestawienie ze sobą różnych narracyjnie ujmowanych przestrzeni pozwala nam prześledzić możliwości takiego porządkowania:

- odbiorca może postrzegać narrację trzecioosobowo – wspomina wtedy wydarzenia narracji, którą zna, i przygląda się postaciom dramatu,
- narracja może być drugoosobowa – idący jest adresatem instrukcji narracyjnych i wypełnia je (taka sytuacja zachodzi w przypadku odczytania ogrodu Czystej Ziemi wraz z tekstem sutry czy zwiedzania ogrodów wraz z instrukcjami spaceru przygotowywanymi bardzo często przez właścicieli; zob. przyp. 15),
- do opisanych typów narracji trzeba jeszcze dodać aspekt narracji pierwszoosobowej immanentnie związany z faktem postrzegania własnych działań wędrowca i decydowania o nich. Istnieją ogrody, które wzmacniają ten typ narracji (np. ogrody romantyczne).

---

<sup>29</sup> Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.

Kolejną zmienną w ogrodach jest stopień zdefiniowania miejsc kluczowych wydarzeń (funkcji kardynalnych). W kalwariach kolejne wydarzenia są mocno wyodrębnione i wyraźnie połączone z konkretnymi miejscami w przestrzeni. W zorientowaniu się w prawidłowej kolejności wydarzeń i miejsc je przywołujących pomagają odbiorcom mapki, przewodnicy oraz duchowni odprawiający rytuały religijne w tych przestrzeniach. Ponieważ kluczowe wydarzenia w ogrodach Czystej Ziemi są bardziej rozmyte, trzeba było usztywnić całą strukturę ogrodu i podzielić ją na sfery. Wynika z tego, że im wyraźniej wydarzenia w narracji powiązane są z miejscami ogrodu, tym mniej ustrukturyzowany może być ogród jako całość. Oczywiście, mówiąc o mniejszym ustrukturyzowaniu przestrzeni, nie mamy na myśli zniesienia immanentnej struktury ogrodu, np. obecności centrum, peryferii i granicy.

### 3.

Dwa przywołane do tej pory ogrody aktualizują narracje religijne. Dwa kolejne są przykładami narracji literackich. Są to XVIII-wieczne ogrody angielskie – Stowe i Stourhead. Oba ogrody pod fizjonomią klasycznych angielskich parków krajobrazowych kryją skomplikowaną siatkę odniesień do *Eneidy* Wergiliusza.

W Stowe kluczem do odszyfrowania znaczeń są nazwy miejsc i świątyń – jednym z najważniejszych punktów parku jest rozległa polana nazwana Polami Elizejskimi, z przepływającą przez nią rzeką symbolizującą Styks. Miejsce odsyła do VI księgi *Eneidy*, w której Eneasze schodzi do podziemi, by spotkać się ze swoim ojcem i na Polach Elizejskich spotyka herosów trojańskich, mających się odrodzić jako założyciele Imperium Rzymskiego. Prosty zabieg nazwania miejsca pozwolił wprowadzić w przestrzeń narrację literacką, która została następnie zmodyfikowana poprzez elementy architektoniczne. Na Polach Elizejskich znajdują się trzy świątynie: Świątynia Współczesnej Cnoty (Temple of Modern Virtue), Świątynia Antycznej Cnoty (Temple of Ancient Virtue) i Świątynia Brytyjskiego Dziedzictwa (Temple of British Worthies). Ich nazwy i architektura zmieniają znaczenie przywołanej antycznej narracji. Świątynia Antycznej Cnoty zbudowana jest w stylu rzymskim, co może być związane z odwołaniami do Wergiliusza, natomiast postaci w niej przedstawione pochodzą z Grecji, znanej z umiłowania demokracji i wolności. W świątyni znajdują się m.in. popiersia Homera, Sokratesa i Likurga. W Świątyni Brytyjskiego Dziedzictwa z kolei znajdują się popiersia królowej Elżbiety, Bacona, Shakespeare'a, Williama III oraz Milтона. Nad nimi znajduje się głowa Merkurego – boga, który przeprowadza dusze na Pola Elizejskie. Symboliczną triadę dopełnia Świątynia Współczesnej Cnoty zbudowana w stylu gotyckim – od razu jako ruina. Specyficzną atmosferę potęguje bezgłowy

(celowo) posąg, który, ze względu na poglądy polityczne Richarda Temple'a – aktywnego działacza partii Wigów – mógł przedstawiać Walpole'a<sup>30</sup>.

Początkowa narracja literacka, przywołana głównie przez samą nazwę miejsca, a następnie podtrzymana przez inne elementy, takie jak popiersie Merkurego czy cytaty z Wergiliusza, została zmodyfikowana przez trzy świątynie i ich wzajemne relacje. Dzięki temu powstały w przestrzeni dwie równoległe narracje, pozostające wobec siebie w relacji metaforycznej. Obok narracji Wergiliusza pojawia się druga, w której postaci historyczne stały się znakami wartościowanych pozytywnie albo negatywnie postaw politycznych, a ich topograficzne relacje stworzyły nowe znaczenie, które najtrafniej oddała Stephanie Ross:

Współczesna cnota leży w ruinie obok swojego antycznego wzorca. Brytyjskie osobistości, umieszczone na zboczu, patrzą z szacunkiem w górę na swoich antycznych poprzedników<sup>31</sup>.

Narracja w Stowe przestrzennie legitymizuje władzę Wigów w kraju. Zestawia ich z wielkimi Brytyjczykami, wybitnymi Grekami i – tak jak wyprawa Eneasza do świata zmarłych – wieszczu Imperium Brytyjskiemu wspaniałą przyszłość potęgi kolonialnej (symbolika kolonialna pojawia się bardzo często w innych częściach ogrodu).

Do VI księgi *Eneidy* nawiązuje także ogród Stourhead, w nim jednak to odwołanie ma zupełnie inną funkcję. W Stourhead połączenie między tekstem epepej a przestrzenią następuje nie poprzez nazwy miejsc, lecz całą gamę cytatów i rzeźb rozmieszczonych w różnych częściach ogrodu. Cytaty pochodzą z I i VI księgi *Eneidy*, co skłoniło dwóch badaczy – Kennetha Woodbridge'a i Jamesa Turnera – do stworzenia różnych hipotez na temat narracji w Stourhead<sup>32</sup>. Woodbridge uważa, że ścieżka prowadząca dookoła jeziora w parku symbolizuje podróż Eneasza do jaskini w Kumae, gdzie, po zstąpieniu do podziemi, bohater poznaje przyszłość Rzymu. Zejście do groty w parku i strome wyjście z niej bezpośrednio odsyła do pobytu Eneasza w zaświatach. Po uważnym prześledzeniu biografii Henry'ego Hoare'a – założyciela ogrodu – Woodbridge stwierdza, że narracja ogrodowa ma na celu zestawienie życia Eneasza z życiem Hoare'a:

W swoim ogrodzie Henry upamiętniał założenie Rzymu, gdyż, tak jak Eneasza, zakładał w tym czasie rodzinę<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> M. Bevington, *Stowe. The Garden and the Park*, Sheffield 1995; J. Dixon Hunt, *Emblem and Expressionism in the Eighteenth-Century Landscape Garden*, „Eighteenth-Century Studies” 1971, t. 4, nr 3, s. 294-312; J.M. Robinson, *Temples of Delight. Stowe Landscape Gardens*, Londyn 1980; L. Whistler, *Stowe. A Guide to the Garden*, Londyn 1956.

<sup>31</sup> S. Ross, *Gardens, Earthworks and Environmental Art*, w: *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, red. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1995, s. 164.

<sup>32</sup> K. Woodbridge, *Henry Hoare's Paradise*, „The Art Bulletin” 1965, t. XLVII, s. 83-116; J. Turner, *The Structure of Henry Hoare's Stourhead*, „The Art Bulletin” 1979, t. 61, nr 1, s. 68-77.

<sup>33</sup> K. Woodbridge, op. cit., s. 99.

Badacz oparł swoje wnioski nie tylko na ikonografii ogrodowej, lecz także na biografii Hoare'a, jego korespondencji, a nawet wnikliwej analizie jego zainteresowań malarskich. Co jest jednak szczególnie istotne dla niniejszej pracy – Woodbridge powołuje się również na analogiczne właściwości fizyczne trasy Eneasza i przejścia przez ogród. Opisana wcześniej baza narracyjna, opierająca się na presemantycznych właściwościach przestrzeni, tworzy wykres przejścia przez przestrzeń analogiczny do narracji literackiej. Odtwarza także różnicę pomiędzy fragmentem historii, gdy Eneasza wchodzi do groty, a momentem, gdy z niej wychodzi – wejście jest proste, trudność sprawia bohaterowi dopiero odtworzenie swoich kroków i wyjście z podziemi. Tę różnicę odtwarza proste wejście do groty w Stourhead i bardzo strome, długie wyjście z niej<sup>34</sup>.

Zupełnie inną wykładnię narracji przestrzennej oferuje James Turner, kładąc nacisk na znaczenie I, a nie VI księgi *Eneidy*. Identyfikuje przestrzeń ogrodu jako odwołanie do epizodu, w którym Neptun przybywa, by uspokoić burzę szalejącą na morzu. Głównym punktem jego polemiki z Woodbridgem jest umieszczenie w grocie cytatu z I księgi *Eneidy* („W środku źrój, ze skał żywych ciosane siedziska. Dom nimf”) oraz informacje o posagu Neptuna pierwotnie umieszczonym po drugiej stronie jeziora tak, by był widoczny z groty.

Potencjał narracyjny mają każde dwa stany, między którymi zachodzi powiązanie przyczynowo-skutkowe. W Stourhead te dwa stany to dwie części jeziora: jedna połowa w centrum ogrodu, spokojna i malownicza, strzeżona przez Neptuna, i druga – bardziej burzliwa wschodnia strona jeziora otoczona przez otwarty krajobraz.

Spokojna woda prywatnego ogrodu zwykle była kojarzona, na zasadzie kontrastu, z burzami niemoralnego życia publicznego. Sam Hoare zestawiał te zjawiska. Jego życiorys sugeruje, że burze nieraz go w życiu dotykały. Tak jak jego przyjaciel Bampfylde, Hoare gustował w obrazach przedstawiających burze na morzu i kilkakrotnie zwracał mu uwagę na ich polityczną i moralną interpretację<sup>35</sup>.

Ważne jest, że w interpretacji Turnera narracja przebiega przez oś ogrodu wschód – zachód, a więc nie wzdłuż trasy przejścia przez przestrzeń.

W przypadku ogrodów Stowe i Stourhead narracja została luźniej połączona z przestrzenią. W odróżnieniu od ogrodów Czystej Ziemi czy kalwarii, gdzie z danym miejscem związane są zamknięte całości narracyjne, opisane parki bardziej dowolnie przywołują fragmenty narracji. Nie podważa to wcale wizji przestrzeni jako medium narracyjnego, wskazuje jednak na pewną jej płynność. To język ostatecznie „mocuje” w niej znaczenia – czy to przez nazwy miejsc, inskrypcje, utwory literackie, czy to przez naukowe interpretacje.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>35</sup> J. Turner, op. cit., s. 76.



Język dominuje nad innymi systemami znakowymi. Z tego wynika potrzeba podpisów czy książek, aby wyjaśnić przesłanie formy architektonicznej, a także fakt, że najbardziej wpływowi architekci, jak Palladio i Le Corbusier, wspierali przesłania swoich budynków słowami<sup>36</sup>.

Przywołane interpretacje usztywniają znaczenie przestrzeni, która ma potencję wypełnienia się wieloma narracjami. Nad przestrzenią nabudowują się teksty, tworząc skomplikowane relacje tekstualne. Charles Jencks twierdzi, że znaki architektoniczne, do których znaki w ogrodzie są bardzo zbliżone, tworzą w czasie siatkę znaczeń kumulatywnych<sup>37</sup>. Dyskurs narracyjny wokół przestrzeni tworzą nie tylko inne dzieła sztuki, teksty literackie czy narracyjne związane z przestrzenią, lecz także historie użycia przestrzeni oraz indywidualne narracje spacerowiczów.

W dwóch interpretacjach Stourhead uderza zasadnicze niepodobieństwo samej struktury narracyjnej. Teoria Woodbridge'a wręcz podręcznikowo stosuje się do wizji narracji nakreślonej na początku niniejszej pracy: odbiorca porusza się wzdłuż wyznaczonych tras, napotykając symbolikę, której przestrzenne, a więc i czasowe następstwo pozwala na połączenie znaków w ciągi poznawane kolejno w trakcie wędrówki. Oczywiście trasa, która koresponduje z opowieścią, nie jest jedyną możliwością przejścia przez ogród, jednak należy do głównych, najczęściej uczęszczanych ścieżek. Jest na tyle oczywistym wyborem spacerujących i jest na tyle prosta, że nie wymaga, tak jak w kalwariach, przygotowania mapy wędrówki.

W przypadku interpretacji Turnera, a także opisanej wcześniej narracji w Stowe, opowieść nie jest odtwarzana w miarę trwania spaceru, równoległe do niego; możliwość przywołania jej poprzez zinterpretowanie znaków wynika ze zrozumienia topografii ogrodu i przestrzennych relacji między znakami. John Dixon Hunt wskazuje<sup>38</sup> na elementy, które trzeba zauważyć i zinterpretować, aby móc odczytać narrację w Stowe. Wylicza cytaty pojawiające się w przestrzeni, tłumaczy niekompletność niektórych z nich, podkreśla znaczenie stylów architektonicznych, nazw, a przede wszystkim przestrzennych relacji elementów architektonicznych.

Podobna relacja zachodzi w Stourhead, gdzie według Turnera, aby skojarzyć miejsca z epizodem z I księgi *Eneidy*, trzeba skojarzyć cytat z *Eneidy* z grota, posągiem Neptuna, topografią jeziora i wzajemnymi relacjami wszystkich tych elementów.

Z powyższych rozważań wynika, że narracje ogrodowe nie powstają tylko w sposób opisany na początku tego artykułu i tak wyraźnie ilustrowany np. przez ogrody Czystej Ziemi, lecz także dzięki zbadaniu topografii miejsca i stworzeniu jego mapy mentalnej. Dwa wskazane typy można nazwać narracjami sekwencyjnymi i narracjami sytuacyjnymi.

---

<sup>36</sup> Ch. Jencks, *The Architectural Sign*, w: *Signs, Symbols and Architecture*, red. G. Broadbent, R. Bunt, Ch. Jencks, Nowy Jork 1980, s. 74.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>38</sup> J. Dixon Hunt, op. cit.

Narracje sekwencyjne odczytane/tworzone przez odbiorcę w trakcie wędrówki rozwijają się w miarę przechodzenia przez przestrzeń i nakładają się na spontaniczne, presemantyczne doznania odbiorcy. Narracje sytuacyjne charakteryzuje natomiast połączenie opowieści, do której odsyła przestrzeń, z topografią miejsca. Prawidłowe odczytanie znaczenia miejsca opiera się głównie na zrozumieniu takich relacji przestrzennych między obiektami, które nie sprowadzają się, jak w narracji sekwencyjnej, do zwykłego następstwa.

Ogród stanowi wtedy znak ikoniczny, odsyłający do narracji poprzez podobieństwo do świata przedstawionego w narracji albo poprzez obiekty symbolicznie z nią związane. Może też opierać się na wartościach symbolicznych przypisywanych wymiarom przestrzennym, tak jak w Stowe, gdzie Świątynia Antycznej Cnoty położona jest na wzgórzu ponad Świątynią Brytyjskiego Dziedzictwa po to, by zaznaczyć, że antyczni przodkowie służą za wzór swoim naśladowcom.

Dwa rodzaje narracji przestrzennej nie wykluczają się, lecz uzupełniają. W przypadku konstrukcji sekwencyjnej baza narracji pokrywa się z rozwojem narracji głównej. Zbudowanie mapy mentalnej umacnia poprzedni odbiór – dzięki poznaniu przestrzeni można wyraźnie umiejscowić w niej sekwencję zdarzeń.

Przykłady narracji ogrodowych przywołane w niniejszej pracy to tylko ułamek wszystkich, do których można dotrzeć. Te z kolei są zaledwie częścią wielkiego zasobu lektur przestrzeni możliwych do zbadania, kiedy są spisane, opowiedziane, a więc wtórnie zinterpretowane.

Ogrodom należy się więcej niż to, co dostały do tej pory od teoretyków sztuki. Jeszcze ciągle czekają na swoje poetyki i narratologie, na swoich Proppów i Barthes'ów. Na badaczy, którzy stworzą systemy, i może jeszcze bardziej na tych, którzy od nich odejdą, opiszą migotliwość znaczeń, zdarzenia na granicy systemów semiotycznych – pomiędzy kulturą a naturą, znakiem a bodźcem, lekturą a byciem.

### **The garden and story – a contribution to the theory of garden narrative**

#### **S u m m a r y**

**Keywords:** garden, narrative, perception, narrative space

The author considers diverse connections between the garden and narrative i.e. numerous possibilities of constructing narrative in a garden or about a garden. Subsequently, two models of garden narrative are distinguished: sequential and situational narrative. These are further analyzed with the use of specific examples: Japanese Pure Land gardens, European Kalvarian gardens and 18<sup>th</sup> century English gardens, such as Stowe and Stourhead.