

Ogród – neurosemiotyka - ideologia

Katarzyna Kaczmarczyk

Katarzyna KACZMARCZYK

Ogród – neurosemiotyka – ideologia

|

Z poszczególnymi sztukami związane są charakterystyczne dla nich sposoby percepcji. Większość wymaga swoistego „zawieszenia” codziennego odbioru rzeczywistości – wzięcia w nawias posiadanej wiedzy o świecie lub skupienia się tylko na pewnym wycinku rzeczywistości, wyłączenia dzieła z naturalnego otoczenia. Teorie sztuki starają się odpowiedzieć na pytanie, co powoduje, że oddzielamy dzieło od świata i w jaki sposób nam się to udaje, a następnie opisują, czym różnią się od siebie percepcja sztuki i percepcja rzeczywistości¹. Jednak jakkolwiek silne byłyby argumenty „separacjonistów”, nie ulega wątpliwości, że odbiór

¹ W estetyce wyrażano opinię, że percepcję sztuki od percepcji rzeczywistości różni szczególne podejście, które opisuje się jako kontemplację, zdystansowanie czy Kantowskie *Interesselosigkeit* – brak praktycznego zainteresowania przedmiotem. Podobne opinie pojawiają się w teorii literatury. Roman Ingarden stwierdzał, że wypowiedzenia w dziele literackim nie są sądami, bo mają zawieszoną referencję. Richard Ohmann, adaptując teorię aktów mowy Johna L. Austina, uznał, że dzieło literackie, naśladowując rzeczywiste akty mowy, tworzy odrębny świat fikcji, który zależy wprawdzie od tego, czy odbiorca zrozumie te akty, ale nie dotyczą go one wprost. Dla Romana Jakobsona kluczem do różnicy pomiędzy językiem codziennym a językiem sztuki jest odmienna hierarchia funkcji. Funkcja poetycka osłabia funkcję referencjalną. Teorie te można sprowadzić do różnicy w dystrybucji uwagi odbiorcy i zahamowania jego reakcji na informację. Współcześni badacze, inspirowani najnowszymi odkryciami w neurologii, wskazują miejsca w mózgu, które są odpowiedzialne za funkcje związane z odbiorem sztuki. Za wspomniane zahamowanie reakcji odpowiedzialna jest kora oczodołowa. (Zob. N.N. Holland *Literature and the brain*, Gainesville 2009, s. 51-53).

świata i odbiór sztuki bazują na tej samej aparaturze percepcyjnej, na tych samych możliwościach człowieka. Percepcja sztuki i percepcja rzeczywistości są sobie bliższe, niż przedstawia wiele wpływowych teorii.

Dla takiego ujęcia odbioru sztuki analiza ogrodów wydaje się bardzo obiecująca. Percepcja ogrodu jest jednocześnie odbieraniem sztuki i rzeczywistości. Ogród funkcjonuje zarówno jako miejsce praktycznych działań jednostek, jak i jako dzieło sztuki, otacza odbiorcę jako fizyczna przestrzeń, a jednocześnie zanurza go w symbolicznym świecie *sacrum*. Równie skutecznie oddziałuje na jednostkę w obu swoich wcieleniach – bardzo płynnie pozwala przechodzić z jednego do drugiego lub jest oboma w tym samym czasie. Inaczej niż to się dzieje w literaturze, w ogrodzie przechodzenie od zanurzenia w symbolicznym świecie do rzeczywistości, a także jednoczesne rejestrowanie obu poziomów, nie jest problemem². Dzięki łatwości zestawiania świata ogrodu z rzeczywistością codzienną można wyraźniej zobaczyć podobieństwa i różnice pomiędzy tymi dwoma rodzajami odbioru. Tym bardziej uzasadnione jest szukanie właśnie w ogrodach określonych motywów przestrzennych, wzorców kompozycyjnych i szablonów percepcyjnych, nieobcych też innym sztukom.

Bliskość dwóch planów percepcyjnych sprawia, że ogród stanowi interesujący obiekt badań i wzorcowy przykład dla tych, według których odbiór sztuki nie jest opozycyjny wobec postrzegania rzeczywistości i nie różni się od niego pod względem swoich głównych cech, możliwości i praw nim rządzących.

Takie właśnie przekonanie leży u podstaw koncepcji neuroestetycznych. Różnych badaczy łączy traktowanie konstrukcji dzieła jako bodźca, który ma wpływ na odbiorcę, modeluje jego reakcje i działania. Vilayanur Ramachandran, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli neuroestetyki, twierdzi, że artysta mniej lub bardziej świadomie posługuje się wiedzą o tym, jak pobudzić określone obszary mózgu.

Sztuka, według badacza, nie obrazuje bezpośrednio rzeczywistości, lecz raczej ją wyolbrzymia czy inaczej zniekształca – po to, aby mocniej pobudzić obszary mózgu pobudzane zwykle podczas percepcji obiektu obrazowanego (możliwe są

2 Norman Holland tłumaczy fenomen zanurzenia w dziele literackim zasadami rządzącymi naszą uwagę (dysponujemy ograniczoną ilością energii, a gdy większość poświęcamy czytaniu dzieła, mniej możemy skierować ku światu zewnętrznemu), habituacją (gdy siedzimy i czytamy książkę, nasze położenie fizyczne nie zmienia się, a więc dociera do nas mniej bodźców, niż gdybyśmy się poruszali, natomiast powtarzające się bodźce stopniowo tracą siłę oddziaływania na nas), uczuciem przepływu i stanem podobnym do medytacji (podczas wykonywania angażującej czynności wzgórze może zablokować część informacji pochodzących z receptorów zmysłowych). Zanurzenie w świecie przedstawionym wymaga zablokowania bodźców zewnętrznych, jednak każdy wystarczająco silny czy nagły sygnał z otoczenia może podmiot z tego zanurzenia wyrwać. Inną sytuację mamy w ogrodzie, gdzie sztuka nakłada się na rzeczywistość – stają się jednym wieloznacznym światem (tamże, s. 47-56).

także sytuacje odwrotne, gdy zadaniem zabiegu artystycznego jest pobudzenie innych obszarów mózgu niż te, które są zwyczajnie pobudzane)³. Ramachandran za szczególnie istotny uważa efekt przesunięcia szczytowego. Efekt ten został opisany przy okazji badań nad rozpoznawaniem przedmiotów przez zwierzęta⁴, które reagują silniej na bodźce wyolbrzymione niż na prototypowe. Neurolog twierdzi, że takimi wyolbrzymionymi bodźcami – „superbodźcami” – dla mózgu człowieka są dzieła sztuki, w szczególności sposób pobudzające różne obszary mózgu⁵.

||

Ramachandran stworzył zestawienie podstawowych zasad, które sprawiają, że dzieło sztuki staje się „superbodźcem”:

1. Efekt przesunięcia szczytowego, polegający na wzmocnieniu różnic i uwypukleniu elementów charakterystycznych, widoczny szczególnie w sztuce pierwotnej i karykaturach.
2. Izolowanie pojedynczych modułów wzrokowych, pozwalające na lepsze skupienie oraz intensywniejsze pobudzenie obszaru mózgu odpowiedzialnego za dany rodzaj informacji:

Odizolowanie pojedynczego wymiaru pozwala na bardziej efektywne nakierowanie uwagi na jedno źródło informacji, umożliwiając w ten sposób zauważenie „wyolbrzymienia”

3 V.S. Ramachandran, W. Hirstein *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, w: *Mózg i jego umysły*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Zysk i S-ka, Poznań 2006, s. 330.

4 „Jeśli nauczy się szczura odróżniać kwadrat od prostokąta (którego stosunek boków wynosi, powiedzmy, 3:2) oraz będzie on nagradzany za rozpoznanie prostokąta, nauczy się on wkrótce trafnie reagować z większą częstością na prostokąt. Paradoksalnie reakcja szczura na prostokąt, który jest dłuższy i bardziej smukły (którego stosunek boków wynosi, powiedzmy, 4:1) będzie silniejsza niż reakcja na prototypowy, treningowy prostokąt. Ten dziwny rezultat implikuje, że szczur uczy się rozpoznawać nie tyle sam prototyp, ile pewną regułę, na przykład prostokątności” (tamże, s. 333).

5 Obrazy postrzegane przez człowieka nie są przetwarzane ani na siatkówce, ani w jakimś jednym miejscu w mózgu. W korze wzrokowej znajdują się specjalne ośrodki odpowiedzialne za przetwarzanie poszczególnych aspektów obrazu: kora V1 reaguje na krawędzie i kierunek poruszania się linii, tworząc pierwotny szkic widzianego obrazu, kora V4 odpowiada za postrzeganie koloru, a kora V5 przetwarza informacje o bodźcach ruchowych. Dzieło sztuki może mocniej stymulować konkretny obszar kory wzrokowej, na przykład sztuka kinetyczna stymuluje szczególnie obszar V5. Z kolei dwuznaczne dzieła sztuki (takie, na których w zależności od sposobu fiksacji oka możemy zobaczyć różne obrazy) szczególnie angażują korę czołową. Zachodzą w niej procesy *top – down*. Dzięki nim powstają różne hipotezy na temat bodźca.

wprowadzonego przez artystę (zwrotnie mogłoby to prowadzić do zwiększenia aktywności limbicznej i do wzmocnienia spowodowanego przez takie wyolbrzymienie).⁶

3. Grupowanie percepcyjne (*Gestalt*), które pozwala na oddzielanie obiektów od tła i odkrywanie abstrakcyjnych relacji podobieństwa: „Sam proces odkrywania korelacji i «wiązań» skorelowanych aspektów tak, by tworzyły one jednolite obiekty lub zdarzenia, musi być korzyścią dla organizmu – po to, aby dostarczać bodźca do odkrywania tego typu korelacji”⁷. Odkrycie figury i oddzielenie jej od tła wywołuje wrażenie typu „aha”. To przyjemne wrażenie sugeruje, że muszą istnieć jakieś połączenia pomiędzy procesami grupującymi obiekty a okolicami limbicznymi mózgu, które odpowiadają za emocje, zapaływanie i motywację. Ramachandran sądzi, że

nawet jeśli grupowanie może być początkowo autonomicznym procesem odbywającym się w każdym z modułów, to kiedy zespół cech staje się percepcyjnie widoczny jako „kawałek” ze swoimi granicami (tj. staje się przedmiotem), może on wysłać sygnał do obszarów limbicznych, które z kolei powodują „podtrzymanie przy życiu” danego kawałka tak, aby ułatwić dalsze procesy obliczeniowe.⁸

4. Wzmocnienie sygnału przez kontrast.
5. Postrzeganie symetrii jako atrakcyjnej, gdyż wiele istotnych obiektów w świecie (partnerzy, napastnicy, ofiary) ma budowę symetryczną⁹. Jesteśmy zaprogramowani, aby zwracać większą uwagę na obiekty symetryczne i aby bardziej nam się one podobały.
6. Unikanie nienaturalnych punktów widzenia i przypadkowych koincydencji konturów. Zasada ta wiąże się z Bayesowską logiką percepcji, według której w procesie percepcji odrzucamy interpretacje zakładające niepowtarzalne kąty widzenia i wybieramy zwykle najbardziej zgeneralizowany, najbardziej prawdopodobny punkt widzenia¹⁰.
7. Zasada będąca pozornie w sprzeczności z poprzednią: nieoczekiwane grupowanie oraz wyzwania dla percepcji wywołują zaciekawienie i są przez to atrakcyjne. Mechanizm działania tej zasady został dokładniej opisany przez Piotra Markiewicza i Piotra Przybysza¹¹. Według nich, bodźce niejednoznaczne angażują pozawzrokowe obszary mózgu, w szczególności te odpowiedzialne za

6 V.S. Ramachandran, W. Hirstein *Nauka wobec zagadnienia sztuki*, s. 346.

7 Tamże, s. 341.

8 Tamże, s. 344.

9 Tamże, s. 351.

10 Tamże, s. 352-353.

11 P. Markiewicz, P. Przybysz *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 124-127.

procesy decyzyjne. Niejednoznaczność pozwala na doświadczanie dzieła na wiele sposobów oraz zwiększa gratyfikację w momencie, gdy podmiot zdecydował się na konkretną interpretację.

8. Aluzje i metafory zwiększają zainteresowanie poprzez pobudzenie kory skojarzeniowej. Wykrywanie podobieństw pomiędzy różnymi konceptami pobudza układ limbiczny, który stabilizuje stworzone połączenia¹².

Ramachandran sformułował powyższe wnioski na podstawie analizy procesów neuronalnych. Za ich pomocą wytłumaczył neurologiczne podłoże zasad estetycznych opisanych już dawno temu. Z wyjątkiem aluzji i metafor opisanych w punkcie ósmym wspomniane prawa określają percepcję dzieł sztuki niezależnie od ich wartości symbolicznych, dotyczą zarówno sztuk figuratywnych, jak i abstrakcyjnych, sytuacji, gdy odbiorca rozumie symboliczne znaczenie dzieła i gdy go nie rozumie.

III

Za materiał ogrodu można uznać naturę lub, patrząc szerzej, całość dostępnego twórcom świata rzeczywistego. Podstawową czynnością w tworzeniu ogrodu jest takie przeobrażenie naturalnego otoczenia, aby oddziaływało na odbiorcę silniej niż przestrzeń naturalna. Przyjrzyjmy się, jak jest to realizowane w praktyce.

Ramachandran za podstawowy przykład efektu przesunięcia szczytowego w sztuce uznał karykaturę – obraz wyolbrzymiony w stosunku do prototypu. Co ważne, w karykaturze elementy wyolbrzymione są bardzo często najistotniejszymi cechami obiektu. Aby móc ująć efekt przesunięcia szczytowego w terminach semiotycznych, trzeba cofnąć się na chwilę do problemu znaku ikonicznego.

Zdefiniowanie za Peirce'em znaku ikonicznego jako znaczącego, pozostającego w stosunku podobieństwa do przedmiotu oznaczanego¹³, wprowadziło do świata semiotyki dużo zamieszania. Niejasna jest bowiem idea podobieństwa. Ze względu na liczne wątpliwości, które wywoływała, była wikłana w różne teorie, na przykład miejsc niedookreślenia Ingardena¹⁴, teorię podobieństwa odniesienia znaku

¹² Ciekawe spojrzenie na problem neuronalnej interpretacji metafory daje teoria przestrzeni mentalnych, według której powstawanie metafory wiąże się z tworzeniem neuronalnych przestrzeni w pamięci krótkotrwałej przy aktywnym udziale pamięci długotrwałej. Elementom kognitywnych przestrzeni mentalnych opisanych przez badaczy odpowiadają wiązki neuronów, a powiązaniom między różnymi przestrzeniami – inne rodzaje połączeń neurobiologicznych (A. Libura *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Universitas, Kraków 2007, s.14-16).

¹³ Zob. M.R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 121.

¹⁴ R. Ingarden *Obraz i jego konkretyzacja. Malarski przedmiot estetyczny*, w: R. Ingarden *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1959, s. 97-104.

i przedmiotu, nie zaś podobieństwa samego znaku i przedmiotu Władysława Ławniczaka¹⁵ czy teorię konwencjonalności u Izydory Dąbskiej¹⁶. W interesujący sposób problem podobieństwa w znaku ikonycznym rozwiązał Umberto Eco: stwierdził, że znak jest uznawany za ikoniczny na podstawie cech istotnych przedmiotów oraz konwencji graficznych¹⁷. Oczywiście to, jakie cechy są podstawowe dla stworzenia znaku ikonicznego danego obiektu, trzeba określić dla każdego obiektu oddzielnie, ale są to głównie tzw. punkty największych zmian, czyli źródła największej ilości informacji o obiekcie, na przykład kontury, krawędzie, węzły. Dzięki wyodrębnieniu i wzmocnieniu podstawowych cech przedmiotów oraz ich konwencjonalnej stylizacji powstaje znak ikoniczny, który bardzo często może wywołać efekt przesunięcia szczytowego – jest bodźcem silniejszym niż obiekt przez niego oznaczany. Za taki rodzaj znaku – jednocześnie znaku ikonicznego i bodźca wywołującego efekt przesunięcia szczytowego – mogą zostać uznane strzyżone drzewa i żywopłoty. Występowały one bardzo często w ogrodach renesansowych i barokowych. W zależności od inwencji architekta mogły stać się znakami ikonicznymi form naturalnych, na przykład drzew, lub form architektonicznych, na przykład kolumnad. Takie obiekty można opisać więc zarówno jako znaki ikoniczne, jak i znaki symboliczne relacji natury i kultury. Strzyżone drzewa lub żywopłoty, pozostając obiektami naturalnymi, wchodzą w relację ikoniczną z innymi drzewami. Strzyżone drzewo jest w ogrodzie jednocześnie rośliną i znakiem rośliny.

W kulturze powstają prototypowe obrazy kategorii heterogenicznych, na przykład drzew czy ptaków. Z konfrontacji obrazów prototypowych i nieprototypowych wyłania się zespół cech dla danej kategorii typowych, które tworzą prototyp danej kategorii, teraz w znaczeniu zbioru cech charakterystycznych¹⁸. Dokonywany w ogrodzie zabieg nie przypomina procesu powstawania prototypu, polega bowiem na upraszczaniu i eksponowaniu cech charakterystycznych już istniejących prototypów, w ten sposób przeistaczających się w superbodźce. Tak samo dzieje się z całym krajobrazem danego kraju, ponieważ zarówno dla krajów, jak i kultur powstają „krajobrazy prototypowe”. Projektowanie ogrodu jest przetwarzaniem krajobrazu naturalnego przy świadomości krajobrazu prototypowego (część krajobrazu prototypowego swojego kraju, ale istnieją także ogrody, których celem jest przetwarzanie krajobrazu innych krajów). Nie polega na przetwarzaniu krajobrazu w prototyp, lecz na transformacji prototypu w superbodziec zbudowany z materiału przestrzeni naturalnej. Ogród jest metatekstem natury.

15 W. Ławniczak *Uwagi o pojęciu znaku ikonicznego*, „Studia Semiotyczne” 1971 t. 2.

16 I. Dąbska *O konwencjach semiotycznych*, „Studia Semiotyczne” 1973 t. 4.

17 U. Eco *Pejzaż semiotyczny*, przedm. M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1972, s. 163.

18 R. Grzegorzyczkowa *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, w: *Język a kultura*, t. XII, *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 109-115.

To, czy w przestrzeniach ogrodowych starano się unifikować krajobraz kraju – wydobyć jeden wzorzec przestrzeni charakterystyczny dla jego całości – czy podkreślano jego różnorodność, świadczy już o konkretnym ideologicznym nastawieniu.

Zadaniem Parku Cumberland w Toronto jest pokazanie różnorodności krajobrazu kanadyjskiego w jego najbardziej prototypowych odsłonach. W jednej jego części sosny wyrastają z okrągłych ławek, w innej stworzono podmokłą łąkę, a do jeszcze innej przetransportowano skały z Tarczy Kanadyjskiej. Park w swojej idei nawiązuje do XIX-wiecznej tradycji kolekcjonowania roślin i minerałów, a jego całość ma być mozaiką reprezentującą kraj w jego różnorodności.

Współcześni projektanci ogrodów mają coraz większą wiedzę o historycznych i współczesnych stylach ogrodowych całego świata. Dlatego ich „tekst ogrodowy” może być semiotycznie bardzo skomplikowany, sięgać do wielu kultur oraz stylów i prowadzić bardziej świadomy dialog z wybranym stylem¹⁹. Tego typu prace także są modyfikacją prototypów. Nie musi ona przebiegać w materiale naturalnym. Współautorka przywołanego Parku Cumberland, Marta Schwatz, stworzyła na dachu Instytutu Whiteheada w Cambridge, Massachusetts, ogród, w którym nie użyła żadnych materiałów naturalnych. Ogród ten jest przykładem modyfikacji prototypowego obrazu ogrodu francuskiego i japońskiego ogrodu zen. W Splice Garden znajdują się elementy, które można uznać za typowe: zagrabiony piasek i kamienie ogrodu zen, strzyżone drzewa i żywopłoty ogrodu francuskiego, jednak wszystkie są wykonane ze sztucznego materiału i są modyfikacjami elementów wyjściowych – ich uproszczeniem i wzmocnieniem. Jeżeli typowy ogród sytuuje się na poziomie meta, o Splice Garden można powiedzieć, że tworzy poziom metametasemiotyczny, jednocześnie bardzo konsekwentnie korzystając z efektu przesunięcia szczytowego.

W punkcie drugim swoich zasad Ramachandran mówi o izolowaniu poszczególnych modułów wzrokowych. W sposób naturalny ogród silnie oddziałuje na obszar V4 mózgu odpowiedzialny za postrzeganie koloru. Ten naturalny silny wpływ można jeszcze spotęgować. W Splice Garden użyto materiałów tylko w jednym, jaskrawym odcieniu zieleni, który oprócz pobudzania odbiorcy kolorem w bardzo

¹⁹ Na współczesne postrzeganie ogrodów mają wpływ dwa czynniki. Z jednej strony coraz większy staje się dostęp do informacji na temat stylów ogrodowych, a znane ogrody na całym świecie są traktowane jako obowiązkowe atrakcje turystyczne. Z drugiej zaś strony – nasila się proces pozbawiania ogrodów wartości semantycznych, zanika wiedza o historycznie ukształtowanych kodach symbolicznych przestrzeni, przewagę we współczesnych ogrodach zdobywa funkcjonalizm. A nowo powstałe ogrody i parki nieuchronnie wpływają na percepcję przestrzeni historycznych. Chociaż więc odbiorcy mają coraz większe szanse na dotarcie do rzetelnych informacji na temat stylów oraz symboliki ogrodów, coraz mniej są zainteresowani dotarciem do tej wiedzy i postrzegają ogrody jako zielone odpowiedniki funkcjonalnej architektury. Wiedza i przyzwyczajenia przeciętnego spacerowicza warunkują decyzje artystów, sprawiając, że projektują oni ogrody częściej wchodzące w dialog ze stylem niż symbolem.

zręczny sposób, poprzez sam swój odcień, mieszał kategorie naturalności i nienaturalności – zielony jest kolorem natury, wybrany jednak jaskrawy zielony bardziej kojarzy się z zielonymi zakreślaczami niż naturą. Korę V1, reagującą na krwędzie i tworzącą pierwotny szkic obrazu, mocno pobudzają japońskie ogrody zen z ich kompozycjami kamiennymi na monochromatycznym tle. Kora V5 natomiast mocno reaguje na założenia wodne w ogrodach. Przykładem przestrzeni, w której elementy wodne zostały wysunięte na pierwszy plan, jest Villa d'Este we Włoszech. Jednym z głównych elementów estetycznych jest tu system fontann.

Ramachandran pisze tylko o izolowaniu modułów wzrokowych, ponieważ swoje zasady konstruuje na potrzeby malarstwa. Ogrody mają dużo cech malarskich, dlatego tak skutecznie realizują cechy opisane przez badacza. W wyniku koncentracji Ramachandrana na obrazie, opis izolowania pojedynczych modułów wzrokowych nie uwzględnia wzmocnienia przekazu innych zmysłów. W codziennym życiu to wzrok jest zmysłem dominującym. Od czasu do czasu w ogrodzie udaje się wzmocnić inne zmysły. Robert Irwin zaprojektował w Los Angeles, w Getty Center, ogród, który oddziałuje nie tylko poprzez barwy i kształty, lecz także, w dużym stopniu, poprzez dźwięki i zapachy.

Grupowanie percepcyjne (*Gestalt*) odgrywa bardzo dużą rolę w odbiorze ogrodów zen. Ich podstawowymi elementami są grupy kamieni i monochromatyczne tło zagrabionego piasku, toteż oddzielanie figury od tła jest podstawową czynnością odbioru. Zasada ta w mniejszym bądź większym stopniu dotyczy wszystkich ogrodów, na przykład drzewa od zawsze stanowiły element bardzo sprawnie służący zarówno jako zielone tło dla innych obiektów, jak i jako obiekty na innym tle. W ogrodzie w Blenheim w Anglii bardzo znana jest kompozycja drzew i krzewów posadzonych na wyspie pośrodku stawu. Została ona idealnie skomponowana zarówno pod względem odcieni, jak i kształtów.

Role grupowania percepcyjnego w doświadczeniu estetycznym świetnie wykrystał Enzo Enea w zaprojektowanym przez siebie, a otwartym w 2010 roku w okolicach Zurychu, Muzeum Drzew. Poszczególne drzewa zostały wyeksponowane na tle białych ścian zbudowanych z brył piaskowca. Taka aranżacja przestrzeni pozwoliła na jej podział, zasłanianie i odsłanianie perspektywy, ale przede wszystkim na uwypuklenie różnicy pomiędzy figurą a tłem, a tym samym na wzmocnienie reakcji mózgu.

Przyjemność oglądania większych fragmentów ogrodów z punktów widokowych i odczytywania ich kompozycji, ram stworzonych przez roślinność, podziału ogrodu na fragmenty przez ścieżki, jest wywołana przez możliwość grupowania obiektów w przestrzeni. Samo już interpretowanie żywopłotu jako ramy albo ścieżki jako przecięcia wiąże się z prawami percepcyjnymi odkrytymi przez szkołę *Gestalt*. Wszelkie malarskie teorie ogrodów, mówiące, że przestrzeń musi być skomponowana jak obraz, opisują krajobrazy, w których relacja figura – tło odgrywa niezwykle ważną rolę. Bardzo często jako trzeci element otaczający taki obraz-*Gestalt* wprowadza się ramę, którą mogą tworzyć: kolumnada, okno altany lub, jak w ogrodach chińskich, okrągłe przejścia w murach przecinających ogrody.

Ramachandran za istotny dla wzmocnienia sygnału uznaje kontrast. Ogród w swojej istocie opiera się na zestawieniach kategorii opozycyjnych i kontrastach, takich jak góra – dół, zamknięcie – otwarcie, wewnątrz – zewnątrz. Podobne kategorie można jeszcze bardziej rozwinąć i uznać je za podstawowe cechy, które w różnych konfiguracjach wyznaczają całą historię ogrodów. Można do tego rozwinięcia zaadaptować kategorie Wölfflina stworzone do opisu sztuki: linearyzm – malarstwo, płaszczyznowość – głębia, forma zamknięta – forma otwarta, jasność – niejasność oraz wielość – jedność²⁰. Ogrody odsłaniają się przed spacerowiczem w czasie. Gry jakościowe i kontrasty pomiędzy wymienionymi kategoriami stanowią podstawę zmienności przestrzeni. Ta właśnie zmienność utrzymuje odbiorcę w postawie skupienia.

Oprócz kontrastów w – by tak rzec – strukturze głębinowej przestrzeni pojawiają się w ogrodzie kontrasty bardziej oczywiste – choćby pomiędzy dużymi a małymi elementami, w ogrodach angielskich pomiędzy bujną, gęstą roślinnością a jasnymi, klasycyzującymi budynkami altanek i świątyń, w ogrodach barokowych pomiędzy strzyżonymi zielonymi szpalerami a barokowymi fantazyjnymi rzeźbami ustawionymi na ich tle.

Kontrast tak silnie wzmacnia sygnał ze względu na kilka cech ludzkiej percepcji: (a) jej prognostycznego charakteru – założeniem percepcyjnym jest, że kolejne elementy będą kontynuować wzór wyznaczony przez dotychczasowy układ²¹; (b) zależności od zapowiedzi i nastawienia²²; (c) znaczenia kontekstu – z badań psychologicznych wynika, że oceny wrażeń są subiektywne i mają znaczenie w sekwencji, dlatego głównym punktem odniesienia dla każdego osądu jest osąd poprzedni, co jest nazywane autokorelacją kolejnych osądów²³.

Z zasad tych wynika, że postrzegane wartości nie są zależne od faktycznych cech bodźca, lecz od jego otoczenia. To zostawia projektantowi dużo swobody w tworzeniu wrażeń poprzez manipulowanie kolejnością bodźców i kontrastem pomiędzy nimi.

Kolejna atrakcyjna cecha przestrzeni, symetria, pojawia się nie we wszystkich ogrodach. Jednak ogrody renesansowe czy francuskie mogą być przykładem użycia jej jako głównej zasady organizacji przestrzeni. Szczególnie silnie oddziałuje na spacerowicza zabieg spiętrzenia symetrii różnych poziomów kompozycyjnych ogrodu w jeden widok panoramiczny. Trzeba pamiętać, że w innych typach ogrodów symetria także się pojawia, jednak nie w takim natężeniu. Jest ona matema-

²⁰ Zob. H. Wölfflin *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, przedm. L. Kalinowski, wstęp W. Podlacha, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.

²¹ Zob. E.H. Gombrich *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Universitas, Kraków 2009, s. 106.

²² Zob. E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN–Academica Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2006, s. 296.

²³ Zob. D. Laming *Psychofizyka*, w: *Czucie i percepcja*, red. R.L. Gregory, A.M. Colman, przeł. M. Siemiński, Poznań 2002, s. 154-157.

tycznym sposobem porządkowania przestrzeni, który dominuje w ogrodach europejskich i tych, które pozostają pod ich wpływem, w odróżnieniu od modelu symbolicznego, najlepiej chyba wyrażającego się w organizacji przestrzeni ogrodu według zasad *feng shui* w Chinach i Japonii.

Dwie z opisanych przez Ramachandrana zasad pozornie stoi ze sobą w sprzeczności: unikanie nienaturalnych punktów widzenia i nieoczekiwane grupowanie. W ogrodach odnaleźć możemy przejawy obu.

Zasadniczo w ogrodzie, który wykorzystuje przestrzeń naturalną jako tworzywo, bardzo trudno o nienaturalny punkt widzenia. Na jednoczesne unikanie niefortunnych zestawień brył i wprowadzanie co jakiś czas grup elementów wywołujących efekt zaskoczenia pozwala z kolei sama natura ogrodowej przechadzki, która jest dla spacerowicza częściowo przynajmniej zaplanowana. Gdy porusza się on wytyczonymi ścieżkami, dostrzega zmieniające się widoki przeznaczone do oglądania pod określonym kątem.

Ta sama właściwość ogrodów, która pozwala unikać nieatrakcyjnych punktów widzenia, pozwala zaplanować dla odbiorcy zaskoczenie nieoczekiwanym zgrupowaniem obiektów. Oczywiście, wyzwania percepcyjne w pełni rozwijają swój potencjał w malarstwie, na przykład w obrazach o podwójnym przekazie wizualnym, w których w zależności od tego, co w obrazie uzna się za bryłę, a co za tło, lub w zależności od miejsca fiksacji oka widzi się różne obiekty. W różnych teoriach kompozycji ogrodu pojawiają się jednak zabiegi mające uzupełnić ten brak, na przykład *miegakure* – zasada wymiennego zasłaniania i odsłaniania perspektywy przed odbiorcą oraz wytyczanie w tym celu krętych, pełnych załamania ścieżek. Dzięki temu te same elementy ogląda się w coraz to innych ujęciach. Swego rodzaju zagadkę percepcyjną można skonstruować dzięki pożyczonemu krajobrazowi, czyli elementom krajobrazu spoza granic ogrodu, które zostają wkomponowane w całość ogrodu. Odnalezienie granicy między tym, co naturalne, a tym, co jak naturalne wygląda, staje się wtedy nie lada wyzwaniem (dodatkowo może wywołać iluzję nieskończonej przestrzeni ogrodu).

Za ogrodową wersję nieoczekiwanego grupowania można uznać „efekt tu-tam” stosowany szczególnie często w Chinach. Polega on na ustawieniu dwóch punktów widokowych naprzeciw siebie tak, by „spoglądały na siebie nawzajem”, i poprowadzeniu ścieżki od jednego do drugiego. Spacerowicz, przeszedłszy z jednego punktu do drugiego, patrzy na miejsce, gdzie przed chwilą był i skąd podziwiał ten fragment ogrodu, w którym znajduje się teraz²⁴.

W ogrodzie element zmiany i zaskoczenia bazuje na ruchu człowieka. To on integruje uprzednio przygotowaną dla niego kompozycję widoków, doświadczeń zmysłowych i symbolicznych.

Oczywiście, od czasu do czasu można w ogrodach spotkać nieoczekiwane grupowanie elementów w stylu malarskim, jak kompozycje kwiatowe czy układające się

²⁴ Zob. A. Lu, F. Penz *Narrative form in chinese garden*, w: <http://www.cnerc.co.uk/xtra/PDF/Lu%202006.pdf>, (30.03.2008).

w obrazie ornamenty. Elementem wprowadzającym nieoczekiwane kompozycje jest woda. Im bardziej spektakularne widoki odbija, tym większe wrażenie wywiera poprzez ich podwajanie. Przykładem takiej kompozycji jest grupa drzew nad stawem w Parku Sheffield w Wielkiej Brytanii. Drzewa specjalnie zostały posadzone tak, aby jesienią tworzyły wielobarwną, złoto-czerwono-brązową kompozycję, która, odbijając się w wodzie, tworzy zaskakujący i spektakularny widok. Nie mniejsze wrażenie mogą wywołać odbijające się w wodzie elementy architektoniczne. W ogrodzie Joururiji w Japonii, w świątyni nad stawem, za przesuwanymi ścianami zostało ustawionych 9 złotych posągów Buddy. Ich położenie sprawia, że po przesunięciu ścian idealnie odbijają się w wodzie.

W ostatnim ze swoich wniosków Ramachandran stwierdza, że aluzyjność i metaforyczność sztuki, pobudzając korę skojarzeniową i układ limbiczny mózgu, wywołują uczucie przyjemności.

Bardzo prostym przykładem aluzyjności w ogrodach jest, popularny szczególnie w ogrodach japońskich, zabieg odtwarzania w ich przestrzeni znanych miejsc w kraju. Jednym z najbardziej znanych imitowanych miejsc jest Amanohashidate – wąska, porośnięta gęsto sosnami mierzeja łącząca brzegi zatoki Miyazu.

Ogród sam w sobie jest metaforą i jednym z miejsc, w których w dawniejszych epokach występowało (obok świątyń) chyba największe zagęszczenie symboliki. Niestety, dla odbiorcy współczesnego języki dawnych symboli są w większości nieczytelne. Jednak brak zrozumienia symboliki nie eliminuje przyjemności estetycznej.

IV

Przywołanie zebranych przez Ramachandrana zasad i ich ogrodowych realizacji daje wgląd w funkcjonowanie ogrodu jako dzieła sztuki. Nobilituje też rodzaj sztuki, który nigdy nie doczekał się własnej muzy. Jednak wniosek, że głównym celem ogrodowej organizacji przestrzeni jest pobudzenie limbicznego obszaru mózgu, byłby wielkim uproszczeniem. Aby zobaczyć więcej, trzeba obrać szerszą perspektywę: perspektywę krajobrazu.

Krajobraz nie jest neutralny. Jednostkom na co dzień w nim zanurzonym wydaje się czymś oczywistym, faktycznie jednak jest nasycony znaczeniami. James S. Duncan porównuje go do dyskursu rozumianego w duchu Foucaulta, czyli jako procesu negocjowania znaczeń. W takiej interpretacji krajobraz z natury jest ideologiczny:

Jeżeli uznamy, że głównym celem ideologii jest to, co Mary Louise Pratt nazwała „redukcjonistycznym normalizowaniem”, czyli próbą przedstawienia zarówno podmiotu, jak i przedmiotu jako z góry danego, urzeczowionego, próbą sprawienia, aby to, co potencjalnie kulturowe, wydawało się naturalne, to rola krajobrazu w ideologii wydaje się trudna do przecenienia.²⁵

²⁵ J.S. Duncan *The City as Text. The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyian Kingdom*, Cambridge University Press, Cambridge (England) 1990, s. 19.

Analizując semantykę ogrodów, skupiam się na ukazywaniu relacji pomiędzy kulturą a naturą. U podstaw znaczenia krajobrazu stoi ideologia bardzo silnie z tą relacją związana – ideologia władzy, której zasadą jest przecież ukazywanie jednego z wielu możliwych porządków jako jedyne i naturalnego. W rozumieniu wielu przedstawicieli tzw. nowej geografii kultury²⁶ krajobraz jest tekstem – historią do odczytania.

W tym miejscu należy wprowadzić porządek w wielość przywołanych do tej pory terminów semiotycznych. W rozumieniu takich badaczy, jak Duncan, krajobraz konstytuują znaki (Duncan używa terminologii Peirce'a), z nich budowane są narracje tworzące dyskurs, w którym zanurzeni są ludzie go kształtujący. Jednak oni sami określanii są najpierw przez zawartą w nim ideologię. Do tej pory mówiłam o znakowości ogrodu. Ogród jest znakiem i składa się ze znaków. Narracja natomiast to siła spajająca, odnajdujemy ją jako potencję i w znakach, i w sposobie, w jaki człowiek znaki odczytuje. Zaproponowane rozumienie ogrodu nie kłóci się z definicjami Duncana. Ogród jest znakiem sytuującym się na innym poziomie semiotycznym. Krajobraz to tekst podstawowy, ogród natomiast jest dziełem sztuki już interpretującym krajobraz jako tekst (relacje są więc paralelne do tych pomiędzy dziełem literackim a rzeczywistością językową, z której powstaje, którą opisuje i którą współtworzy, wzmacniając ją i kontestując).

W stosunku do koncepcji traktowania krajobrazu jako tekstu wysuwane są, częściowo słusznie, pewne zastrzeżenia:

Gdy zamieszkuje się znane środowisko, to pamięć i przyzwyczajenie znacząco wpływają na „odczytanie” krajobrazu. Brian Stock pisał: „w lekturze krajobrazu nie wszystko jest odczytane: duża część tekstu znana jest wcześniej. Odbiorca bardziej przypomina recytatora niż czytelnika”.²⁷

Jeżeli odbieramy miejsce w sposób zrutynizowany, kształtowany bardziej przez przyzwyczajenia niż świadome pragnienia, ikonografia krajobrazu jawi nam się bardziej jako „kakofonia” niż „retoryka”.²⁸

26 Nurt badań geograficznych, który wyłonił się pod koniec lat 80. XX wieku z tradycyjnych badań reprezentowanych przez Szkołę Berkeley i jej naśladowców. Inspiracją dla badaczy były pisma m.in. Michela Foucaulta, Gillesa Deleuze'a i Michela de Certeau. Kultura była pojmowana jako holistyczne i dynamiczne zjawisko – jako proces. Przestrzeń geograficzną wykorzystywano do rekonstruowania kultury i tożsamości. W ramach tego nurtu krajobraz był interpretowany przy użyciu wielu nowych dla geografii narzędzi teoretycznych – postkolonializmu, poststrukturalizmu, semiotyki czy *gender*. Krajobraz jako tekst interpretowali tacy badacze, jak Trevor Barnes, James S. Duncan, Martin Lewis i Marie Price.

27 T. Boogaart *The power of place. From semiotics to ethnogeography*, „Middle States Geographer” 2001 vol. 34, s. 39.

28 Tamże, s. 42.

Wobec ogrodu jako tekstu takie zarzuty postawić jest dużo trudniej. Jako me-taznak ogród manifestuje bowiem, wzmacnia i interpretuje cały dyskurs krajo-brazu. Jednocześnie jako dzieło sztuki wyostrza rozmyte często znaczenia, uwy-pukla istotne punkty, nadaje spójność i ma wartość estetyczną.

Jakie funkcje ma ogród jako tak rozumiany znak?

Niewątpliwie jest obiektem estetycznym, wykorzystującym jako materiał śro-dowisko naturalne – chodzi zarówno o pewien określony wycinek rzeczywistości, który przekształca, ale też o idee rodzimego lub obcego krajobrazu oraz inne idee religijno-społeczno-polityczne. Przekształcenie środowiska uwypukla elementy dla odbiorcy atrakcyjne, a wiele z nich wpisuje się w zasady opisane przez Rama-chandrana. Bardzo ważnym elementem atrakcyjności krajobrazu jest jego rodzi-mość – badania wykazały, że cechy krajobrazu właściwe dla danej kultury są przez jej przedstawicieli faworyzowane, na przykład mieszkańcy środowisk o dużym stop-niu zalesienia wyżej cenili krajobraz leśny niż mieszkańcy środowisk pustynnych²⁹.

Elementy, z którymi odbiorca często styka się w swoim otoczeniu kulturowym, niosą ze sobą konkretne doświadczenia emocjonalne i znaczenia, zakodowane w pa-mięci zbiorowej społeczeństwa w postaci mitów, historii, form sztuki i religii. Ste-py kojarzą się z melancholią, smutkiem, ale też wolnością, lasy z tajemniczością, góry z niebezpieczeństwem. Kultura tworzy w ogrodach wyobrażenia zarówno swojej własnej przestrzeni, jak i przestrzeni obcych, szczególnie nacisk kładąc na wywoływanie emocji, które są bliskie doświadczeniu świata jej przedstawicieli, a także na elementy procesu percepcyjnego charakterystycznego dla ich doświad-czeń. Największe różnice między ogrodami pojawiają się na poziomie symbolicznym, poziom percepcji jest bowiem bardziej uniwersalny, jednak nadal widoczne są w nim różnice między kulturami³⁰, ponieważ w poszczególnych kręgach kultu-rowych pewne bodźce są bardziej podatne na wzmocnienie³¹. Wzmacniane są

²⁹ Zob. P. Wolski *Rozpoznanie i ocena wartości krajobrazu*, w: *Ocena i wycena zasobów przyrodniczych*, red. J. Rylke, J. Szyszko, P. Jeżewski, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2002.

³⁰ Cywilizacja zachodnia przyzwyczała jednostki do dostrzegania wszędzie określonych przestrzeni geometrycznych – głównie prostopadłościanów. Ale projekt kultury zachodniej nie jest przecież jedynie słusznym. Przedstawiciele niektórych plemion afrykańskich, które nie stykały się z cywilizacjami europejskimi i amerykańskimi, początkowo nie potrafią sprawnie radzić sobie w geometrycznych przestrzeniach. Różne cywilizacje kładą bowiem nacisk na różne aspekty przestrzeni. Na przykład Indianie Pueblo dostrzegają wokół siebie formy geometrii prostokątnej, a Indianie z Dakoty zwracają uwagę na formy kuliste (zob. Y.F. Tuan *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska. wstęp K. Wojciechowski, PIW, Warszawa 1987, s. 29).

³¹ Dobrym przykładem jest różnica pomiędzy kulturami zachodnimi i wschodnimi w zakresie postrzegania pustej przestrzeni. Dla ludzi Zachodu pusta przestrzeń nie jest obiektem, lecz przerwą między obiektami – nie dostrzega się jej, nie zwraca się na nią uwagi. W Azji natomiast stanowi ona oddzielny, pozytywnie waloryzowany

emocje związane zarówno z charakterem krajobrazu naturalnego, jak i ze wzorami percepcji sztuki.

Podążając za tym tokiem myślenia, można zdefiniować ogród jako wzmocniony bodziec, którego podstawą jest doświadczanie świata danej społeczności. Można by nawet nazwać ogród superbodźcem wizji świata danej kultury. Właśnie dzięki temu ogród jest przestrzenią mediacji pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co kulturowe. Wszakże mediacja taka nierzadko staje się manipulacją.

Podstawą dokładniejszego opisu ogrodu jako mediacji byłyby bardzo dokładne badania stosunku społeczeństw w różnych kulturach i okresach do natury oraz zestawienie wyników z wiedzą na temat ówczesnych ogrodów. Bez takich badań można zaledwie zasugerować kilka prawidłowości.

Wygląd ogrodu jest definiowany przez stosunek do natury w ogóle, a także stosunek do rodzimego krajobrazu naturalnego. Ogród odcina się od tego, co na zewnątrz, zarówno przestrzennie, jak i jakościowo, szczególnie w sytuacjach, gdy środowisko naturalne danej kultury jest nieprzyjazne i trudne dla człowieka lub gdy naturę postrzega się jako niebezpieczna i złą. Oddziela się wtedy ogrody od reszty świata i tworzy się przestrzenie skrajnie różne.

Przykładem reakcji na trudne dla człowieka środowisko mogą być ogrody perskie. Okolice dzisiejszego Iranu są głównie górzyste i wyżynne, klimat – suchy, a duża część kraju pustynna i półpustynna, tymczasem ogrody Persji były pełne drzew i kwiatów, szczególnie tych silnie pachnących, ryb w zbiornikach wodnych, kolorowych papug przelatujących między różnobarwnymi kwiatami i zwierząt. Ogrody te były oddzielone od reszty świata wysokimi murami³². Stanowiły antytezę wszystkich głównych cech środowiska go otaczającego: zamknięcie i gęstość przeciwstawiała się otwartości i przejrzystości, wielość bodźców, kolorów i zapachów stała w sprzeczności z ich deficytem w standardowym środowisku kultury, a rześkie powietrze, cień i założenia wodne dawały odpoczynek od gorąca klimatu podzwrotnikowego.

Średniowieczne ogrody europejskie także bardzo skrupulatnie oddzielano od natury na zewnątrz: otaczano je wysokimi murami, część z nich chowano wręcz we wnętrzach pałaców i klasztorów³³. Ich budowniczy nie korzystali z estetycznych walorów zestawiania wnętrza ogrodu z krajobrazem na zewnątrz, co wykorzystywane było w późniejszych założeniach ogrodowych. Także na licznych ówczesnych obrazach przedstawiających ogrody nie uwzględnia się świata za ich murem. Można to tłumaczyć tym, że dzika przyroda w średniowieczu budziła odrazę i lęk, prawdopodobnie spowodowany potencjalnymi zagrożeniami, z którymi człowiek nie potrafił sobie poradzić. Właśnie z powodu tych uczuć średniowieczni podróżni często

obiekt. W sztuce znaczenie pustki widać szczególnie w malarstwie tuszowym, wśród ogrodów natomiast jej znaczenie jest największe w ogrodach zen.

32 L. Majdecki *Historia ogrodów*, t. 1: *Od starożytności po barok*, zmiany i uzup.

A. Majdecka-Strzeżek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 33-36.

33 Tamże, s. 61-88.

prosił o zawiązanie im oczu, żeby nie musieli patrzeć na dzikie lasy i góry³⁴. Relacja pomiędzy ogrodem a dziką przyrodą w myśleniu chrześcijan ma rodowód biblijny: ogród jest przyrodą ujarzmioną, tak jak ogród rajski, a dzika przyroda to pełen cierpienia i znoju świat, na który wygnani zostali pierwsi ludzie³⁵.

Późniejsze ogrody, na przykład angielskie parki krajobrazowe, mogły tak mocno czerpać inspiracje ze środowiska naturalnego i tak naturalnie się z nim zlewać tylko dlatego, że zmienił się stosunek człowieka do dzikiej przyrody – odrzę zastąpiła fascynacja³⁶. W takiej sytuacji raczej nie wywoła zdziwienia informacja, że razem ze zniknięciem strachu zniknęły również szczerze otaczające ogrody mury, a ogrodzenia konstruowano tak, aby były niewidoczne³⁷.

V

Ogród odzwierciedla relacje człowieka i natury. Wydaje się niewinny – trudno zobaczyć subtelne niekiedy zmiany, które z mediacji czynią go narzędziem manipulacji. W takim rozumieniu ogród jest celebracją i ukoronowaniem tego, czym politycznie jest krajobraz na różne sposoby legitymizujący władzę.

Ogrody od zawsze były wyrazem statusu, symbolizując wartości reglamentowane: władzę, zbawienie, piękno, a czasem i bardziej przyziemne udogodnienia, takie jak upragniony w gorące dni cień. Ogród bardzo często był symbolem raj – był to jednak raj, do którego wstęp mieli tylko wybrani.

Symbolika i narracje wpisane w przestrzeń ogrodową miały legitymizować władzę określonej osoby lub klasy społecznej. Wersal był wyrazem potęgi Ludwika XIV i Francji. Ekspansywność tego ogrodu, widoczna chociażby w ciągnących się po horyzont alejach, wskazuje na zakres, niezniszczalność i potęgę władzy. Pałac wersalski stanowi centrum osiowej, promienistej kompozycji ogrodu, ustanawiając centrum świata – centrum władzy. Symbolice słonecznej w ogrodzie zostały podporządkowane zarówno układ całości, jak i dzieła sztuki, szczególnie rzeźby. Ogród ukazuje naturę władzy – oświeconej, potężnej i nieskończonej.

Wersal jest manifestacją potęgi władcy, istnieją jednak także ogrody, które powstały jako legitymizacja władzy jeszcze nieumocnionej, ale pewnej przyszłego sukcesu. Ogród krajobrazowy Stowe w Buckinghamshire w Wielkiej Brytanii

³⁴ Por. P.A. Bell *Psychologia środowiskowa*, przeł. A. Jurkiewicz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2004, s. 47, za: M. Liszewska *Idea natury a przestrzeń ogrodu*, w: *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Universitas, Kraków 2008, s. 32.

³⁵ Zob. M. Liszewska *Idea natury a przestrzeń ogrodu*, w: *Przestrzeń ogrodu...*, s. 32-33.

³⁶ Zob. L. Majdecki *Historia ogrodów*, t. 2: *Od XVIII wieku do współczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 87.

³⁷ Zob. D. Lichaczow *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K.N. Sakowicz, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 231-233.

powstał w pierwszej połowie XVIII wieku na bazie istniejącego wcześniej ogrodu barokowego. Nad jego powstaniem pracowali najwięksi architekci krajobrazu XVIII wieku: Charles Bridgeman, William Kent, Lancelot „Capability” Brown i Humphry Repton. Z inspiracji swojego właściciela – Richarda Temple’a, pierwszego wicehrabiego Cobham, aktywnego działacza Partii Wigów – ogród stał się narracyjną ilustracją brytyjskiego kolonializmu i mitologiczną legitymizacją władzy Wigów w kraju. Kluczowym miejscem w ogrodzie są Pola Elizejskie z rzeką wyobrażającą Styks oraz świątynią brytyjskiego dziedzictwa. Miejsce to odsyła do Pól Elizejskich z *Eneidy*, na których trojańscy herosi czekają, aby odrodzić się jako założyciele rzymskiego imperium.

Analogia w Stowe jest prosta: imperium brytyjskie zajmuje miejsce imperium rzymskiego, a szanowane postaci upamiętnione w świątyni oraz politycy Partii Wigów odgrywają rolę trojańskich herosów. W czasie powstawania ogrodu styl palladiański, w którym zbudowano Stowe, także był kojarzony z wartościami Wigów. W XVIII wieku należał do najświetniejszych ogrodów kraju i tym skuteczniej mógł działać jako narzędzie ideologii politycznej³⁸.

Ogród jest wyrazem ideologii, ale jednocześnie idee determinują sposób patrzenia na przestrzeń, na to, jak się ją widzi, jak się ją zwiedza. Ludwik XIV – władca absolutny – sam zaprojektował krok po kroku spacer po swoim ogrodzie. Nie wyraża w nim idei swojej wielkości bezpośrednio, przebija ona jednak przez każde jego słowo. Ostatni punkt zwiedzania opisuje tak:

Podejź do piramidy i zatrzymaj się na chwilę. Następnie wróć do pałacu po marmurowych stopniach pomiędzy statuami *Szlifierza* i *Wenus Pudica*. Na szczycie schodów odwróć się, by spojrzeć na ogród północny, statuy, wazy i fontanny wraz z widoczną częścią *Fontanny Neptuna*. Następnie opuść ogród tym samym wejściem, którym się do niego dostałeś.³⁹

Opis ma oddawać wielkość przestrzeni, a także władzę – zarówno nad nią samą, jak i nad spacerowiczem. Król pozwala podziwiać stworzoną na jego cześć przestrzeń, po czym rozkazuje opuszczenie jej, a tu wszystko dzieje się zgodnie z jego wolą.

Także ogrody angielskie wyrażały idee imperializmu, jednak nie z perspektywy jednego władcy, lecz klasy właścicieli ziemskich. Te idee były także bardzo dobrze zamaskowane, ukrywając się za filozofią powrotu do naturalności tak skutecznie, że współcześnie pamięta się tylko tę naturalność przestrzeni, a nie politykę. Tymczasem poprzez tworzenie parków krajobrazowych właściciele ziemscy próbowali powiązać naturalny krajobraz angielski – a więc i ideę „angielskości” – ze sobą jako jej strażnikami i szafarzami.

³⁸ Zob. K.R. Olwig *Landscape, nature and the body politic. From Britain's Renaissance to America's new world*, University of Wisconsin Press, Madison, Wis.–Londyn 2002, s. 99-112.

³⁹ Louis XIV *Manière de montrer les jardins de Versailles*, w: *The Faber book of gardens*, ed. P. Robinson, Faber, London 2007, s. 97.

Tak jak władza miała się szeroko rozciągać i jednoczyć pod sobą naród, tak krajobraz ogrodu niepostrzeżenie przechodził w krajobraz naturalny: „Ogród przekracza swoje granice i obejmuje wszystkie warte uwagi obszary z połowy hrabstwa”⁴⁰. Dla porównania – idea wolności jednostki i poszanowania dla własności, która przyświecała narodzinom Stanów Zjednoczonych, także wyrażała się w sposobie patrzenia na krajobraz: „Czarujący krajobraz, który widziałem dziś rano, niewątpliwie składa się z około dwudziestu, trzydziestu farm. Miller jest właścicielem jednego pola, Locke innego, a Manning z kolei lasu za nimi. Jednak nikt z nich nie posiada na własność krajobrazu”⁴¹.

Gdy w latach 40. XIX wieku w Anglii zaczęły powstawać publiczne parki, głównym ich celem było łagodzenie skutków przeludnienia i biedy. Jednak nawet spełniając funkcję edukacyjną, także podkreślały patriarchalne relacje w społeczeństwie. Klasa rządząca, edukując, przekazywała społeczeństwu swoją wizję świata, utrwalając jego dotychczasowy porządek⁴².

Wydawałoby się, że współcześnie trudno byłoby znaleźć przykłady przypominające te z przeszłości. Spójrzmy jednak na społeczeństwo brytyjskie: emblematem klasy średniej jest tam posiadanie domu z ogrodem, który się projektuje i w którym się pracuje. Trudno o zadbane ogrody w dzielnicach imigrantów⁴³.

W przeszłości posiadanie ogrodu i doglądających go pracowników było oznaką statusu. Współcześnie jego oznaką stał się czas wolny, który można poświęcić na pracę w ogrodzie.

Powyższe przykłady wskazują na legitymizującą funkcję ogrodów w stosunku do istniejących porządków ideologicznych. Siłą ogrodów jest pozorna naturalność, neutralność oraz pewna stałość, którą zawdzięczają swoim rozmiarom i długiemu okresowi wzrostu. Jednak to, że ogrody powstają w długim czasie, nie znaczy, iż nie mogą zostać w krótkim czasie zniszczone. Agresja wobec przestrzeni jest agresją wobec ideologii przez nią reprezentowanej.

Praktycznie przez cały XVIII wiek toczyła się zaciekle batalia o kształt ogrodów. Wzięły w niej udział tak wielkie umysły ówczesnej Europy, jak Voltaire, Rousseau, Kant, Goethe, Schiller, Pope, Addison czy Chambers: „Była to batalia zbyt gwałtowna, byśmy mogli przypuszczać, że chodziło w niej tylko o sposób spędzania czasu albo o kształt klombów i drzew. Spór toczono, oczywiście, o nowy model natury”⁴⁴.

⁴⁰ W. Gilpin *A Dialogue upon the gardens of the right honorable the Lord Viscount Cobham at stow in Buckinghamshire*, w: <http://faculty.bsc.edu/jtatter/gilpin.html>, 04.01.2011.

⁴¹ R.W. Emerson *Nature*, w: *Nature/Walking*, ed. J. Elder, Boston 1991, s. 7.

⁴² Zob. H.A. Taylor *Urban public parks, 1840-1900. Design and meaning*, „Garden History” 1995 vol. 23 no 2, s. 203-206.

⁴³ Zob. C. Rishbeth *Gardens of ethnicity*, w: *Vista. The culture and politics of gardens*, ed. T. Richardson, N. Kingsbury, Frances Lincoln, London 2005, s. 39-51.

⁴⁴ J.M. Rymkiewicz *Mysli różne o ogrodach*, Sic!, Warszawa 2010, s. 44.

Za rok zwycięstwa ogrodu krajobrazowego można uznać 1775. Wtedy to Ludwik XVI rozkazał wyrąbać strzyżone drzewa w Wersalu. Scenę ścinki utrwalił Hubert Robert na obrazach o tytułach *Coupe d'arbres à Versailles* oraz *Les Bains d'Apollon à Versailles en 1775*. Nad leżącymi na ziemi starymi pniami unosi się nastroj grozy, a robotnicy wyglądają jak kaci. Śmierć drzew jest śmiercią pewnej wizji świata.

Miejszem tych XVIII-wiecznych polemik była literatura i prasa. Przestrzenie zmieniano dopiero wtedy, gdy wygrała któraś ze stron konfliktu. Później jednak protesty wielokrotnie przenosiły się bezpośrednio do ogrodów, których niszczenie stało się sposobem wyrażenia sprzeciwu. W 1764 roku grupa robotników zerwała płoty ogrodów Veuxhall Pleasure Gardens w proteście przeciwko prywatnej własności i opłatom za wejście do ogrodów. Podobne wydarzenia rozegrały się w Hyde Parku w 1866 roku, gdy członkowie Reform League, zniszczywszy ogrodzenie, wdarli się do niego siłą. W 1872 roku parlament przegłosował *Ustawę o królewskich parkach i ogrodach*. Nowe przepisy pozwalały władzy kontrolować zgromadzenia publiczne w parkach. Zostały natychmiast oprotestowane właśnie w Hyde Parku⁴⁵.

Tablica „Nie deptać trawników” jest symbolem prawa w ogrodzie – prawa, którego istnienia na co dzień się nie zauważa. Jednak można je wyraźnie dostrzec, gdy w ogrodzie padają drzewa, walą się ogrodzenia i rozbrzmiewają krzyki protestujących.

VI

Specyfika ogrodu – jego długie trwanie, powolne zmiany związane z dynamiką wzrostu roślin i czasem potrzebnym na założenie ogrodu, jego mediacyjny charakter, położenie między naturą a kulturą, domem a państwem – sprawia, że jest łakomym kąskiem dla ideologii. W innych, bardziej dynamicznych sztukach, takich jak malarstwo i literatura, dzieła mogą powstawać względnie szybko jako bezpośrednie reakcje na wydarzenia i najnowsze tendencje, toteż łatwiej stają się narzędziem zmian. Ogrody, które są tworzone zamiast (a nie obok) starych ogrodów, na ich dawnej przestrzeni, są zwykle ukoronowaniem tendencji zwycięskiej, ugruntowania się nowego światopoglądu.

Wcielona w organizację przestrzeni ideologia jest niezwykle silna głównie dlatego, że trudno ją natychmiast zauważyć, zinterpretować i zdemaskować. Jej bronią jest tworzenie i ugruntowywanie pewnej wizji świata zespolonej z krajobrazem rozumianym jako rodzimy.

Ogród znajduje się na granicy natury i kultury. Tam, gdzie jego naturalna władza mogłaby zmniejszyć się wraz ze zwiększeniem świadomości przestrzeni jako sztucznie wykreowanej, wkracza jego siła oddziaływania estetycznego – połącze-

⁴⁵ Zob. G. McKay *Radical gardening. Politics, idealism and rebellion in the garden*, London 2011. Książka zostanie opublikowana nakładem wydawnictwa Frances Lincoln w maju 2011. Fragmenty uzyskane dzięki uprzejmości autora.

nia w przestrzeni ogrodu estetycznej mocy środowiska naturalnego i dzieła sztuki. Na mózg oddziałuje jednocześnie krajobraz naturalny i wzmocniony bodziec sztuki.

David Cooper, szukając głównych różnic pomiędzy ogrodami a innymi dziełami sztuki, wymienia trzy główne:

- Podziwiając ogród, jest się w nim zanurzonym, objętym przez dzieło sztuki.
- Ogród jest mniej wyraźnie oddzielony od otoczenia niż inne dzieła sztuki; jego granice są mniej szczelne niż ramy obrazów, mniej zdefiniowane niż brzegi rzeźby; często następuje inkluzja świata zewnętrznego w ramy ogrodu (pożyczony krajobraz, niebo).
- Odbiór ogrodu angażuje więcej zmysłów niż inne sztuki (można porównać go do niektórych sztuk multisemiotycznych, na przykład opery).⁴⁶

Większość cech, które wyróżniają ogród spośród innych sztuk, zbliża jego percepcję do odbioru środowiska naturalnego, krajobrazu. Ogród ma pozorną przejrzystość ideologiczną krajobrazu, a jednocześnie jednak jest wyposażony w narzędzia neuroestetycznego oddziaływania innych sztuk. Wydaje się niewinny i ta dobrobrze udawana niewinność stanowi jego największą siłę.

Abstract

Katarzyna KACZMARCZYK
University of Warsaw

Garden – neurosemiotics – ideology

This article presents 'the garden' in two ways: on the one hand, as a stimulus that shapes the recipient's responses and actions by acting on specific areas of his or her brain; and on the other hand, as an instrument that affects society. The two perspectives, neuro-aesthetic and ideological, complement one another. They disclose the persuasive power of the garden in its perceived proximity to the natural environment: the meanings that are created in the garden are interpreted as immanent to nature. Kaczmarczyk discusses how something saturated with meaning can be perceived as semantically transparent.

⁴⁶ D.E. Cooper *Art, garden, nature*, w: *Vista...*, s. 7.