

»PARTS ANSW'RING PARTS, SHALL SLIDE INTO A WHOLE«

Betydningsdannelse i havekunsten

Overskriften er et citat hentet fra *An Epistle to Lord Burlington*, som Alexander Pope (1688-1744) skrev i 1731. Pope var en af foregangsmændene i udviklingen af den landskabelige have, der opstod i England i 1720'erne. I digtet opridser han grundlaget for den nye havestil: »In all, let *Nature* never be forgot./ Consult the *Genius* of the *Place* in all«. Landskabshaven har naturen selv som ideal, og i overensstemmelse med stedets ånd bygger den på det engelske græsningslandskab med dets vidtstrakte grønne områder, afbrudt af grupper af træer. Pope vender sig ironisk mod forgængerer, den formelle, menneskekontrollerede havestil, der opfattes som alt andet end naturligt, men som en have, hvor »The suff'ring Eye inverted *Nature* sees,/ Trees cut to Statues, Statues thick as Trees«.

Det betyder imidlertid ikke, at den landskabelige have er rensset for menneskeskabte elementer. Den består af en række scenerier, både udsigter og såkaldte 'follies', dvs. templer, mindesmærker etc., og de er placeret efter (alle) kunstens regler. Både Pope og den samtidige Joseph Addison (1672-1719) anbefaler landskabsmaleriet¹ som forbillede i anlæggelsen af haven. Men i sin rendyrkede form udvikler landskabshaven sig videre fra de maleriske tableauer. I den havestil, som Pope er fortaler for, føjer de enkelte elementer sig til hinanden og danner derved en helhed. Og omsat til havens tredimensionelle rum bliver de enkelte pittoreske elementer først sammenkædet, idet havevandreren bevæger sig rundt i haven. Oplevelsen foregår over tid, den bliver narrativ og giver betydning fra sig i et forløb.

1. Foretrukne malere var Nicolas Poussin (1593/94-1665) og Claude Lorrain (1600-82) med deres idylliske, pastorale landskaber.

Når det giver mening at tale om betydning i haver, tilskrives det traditionelt havekunstens tætte sammenhæng med digtning og malerkunst, med filosofi og politik. Det er en sammenhæng, som er særlig markant i den engelske landskabshave, hvis design signalerer frihed og demokrati, og hvor havens elementer spejler de idealer, der ligger i Englands styreform. At haverne blev anlagt i opposition til den franske formelle have hang ikke blot sammen med det arkitektoniske, men indgik i et større kompleks, som til sammen var udtryk for et opgør med tyranni og undertrykkelse, med enevælde, aristokrati og privilegier. Deraf de mange allusioner til antikken, der opfattedes som det oprindelige demokrati, og deraf også et andet element, nemlig de gotiske templer, der skulle repræsentere den nationale fortid. Den bestemte hensigt i haverne understregedes af de mange statuer og inskriptioner. De tidlige engelske landskabshaver danner alle et ganske bestemt betydningsunivers. Deres sigte er didaktisk, og deres betydning klarlægges for havevandreren, efterhånden som denne bevæger sig gennem haven: »Parts Answ'ring Parts, shall slide into a Whole«.

I løbet af 1700-tallet sker der en udvikling inden for den engelske landskabshave, hvor retningen for helhedsbestræbelserne skifter karakter. Der arbejdes med de arkitektoniske elementer i haven, de fjernes, ændres eller suppleres, og den have, der kulturhistorisk kan ses i tæt sammenhæng med rationalismens oplysningsbestræbelser, transformeres til en have, som kan betegnes som 'romantisk'. Med den romantiske have fritstilles havevandreren til at skabe egne associationer ud fra de indtryk og oplevelser, haven byder på. Det er en udvikling, der foregriber det moderne menneskes oplevelse af naturen. I det følgende vil blive undersøgt, hvordan denne oplevelse hænger sammen med havernes billedsprog. Landskabshavens organisering af enkeltelementer, der tilsammen udgør en helhed, gør det nærliggende at se på dens poetik, dvs. at diskutere dens brug af retoriske virkemidler. En retorisk læsning af haverne kan kaste nyt lys over, hvad der bevidsthedsmæssigt sker i de kulturhistoriske overgange og tydeliggøre, at der måske snarere end brud er tale om transformationer af eksisterende betydningsmønstre.

Haver som 'retoriske landskaber'

Et forsøg på at indfange havernes poetik går på tværs af historiske udviklingslinjer inden for havekunsten og danner andre skæringspunkter. Det er typologiseringen i *The Poetics of Gardens*² et eksempel på. Udgangspunktet er opfattelsen af en universalitet i den menneskabte havekultur, som

gør, at man på tværs af historiske og geografiske forskelle kan bevæges af haven, og der opstilles to grundformer eller 'urtyper': den 'formelle' haveform og den 'naturlige' haveform.

I den formelle haveform etableres en model af en paradisisk orden. Inden for afskærmende og beskyttende mure eller vægge organiseres haven omkring et midtpunkt, en vandkilde i form af en brønd f.eks., hvorudfra haven deles i fire. Firedelingen kan gentages inden for hvert af de fire områder. Korsformen er tæt forbundet med paradisforestillingen, og det er en grundform, der findes både i de islamiske paradishaver og i de middelalderlige klosterhaver. Grundlaget er de religiøse forestillinger om paradiset fire hovedstrømme.³ Formen genfindes i de geometrisk opbyggede italienske renæssancehaver, og den formelle stil videreføres i de franske barokhaver. Her sker det afgørende, at haven åbnes ud imod det omgivende landskab via dynamiske akser og sigtelinjer og leg med perspektiver.

I den anden urform er haven en miniaturemodel af naturen. Her er det organisk slyngede linjer og asymmetri, der er det organiserende princip. Men også i denne form har haven en betydning, der rækker ud over det rent formmæssige. Den bliver et billede på naturens love, et forsøg på at udkrystallisere essensen i naturen selv. Særlig tydeligt er det i de japanske og kinesiske haver. Det er også denne urform, der danner grundlag i 1700-tallets engelske landskabshaver, der opstår i opposition til den formelle franske have, og hvor idealet er naturens egne linjer. 'The line of beauty' kalder englænderen William Hogarth (1697-1764) i sit teoretiske hovedværk *The Analysis of Beauty* (1753) den krumme linje, netop fordi han opfattede den som værende i overensstemmelse med naturen selv.⁴ Men også den anden grundform er arrangeret og iscenesat, et forsøg på at indfange en naturlig harmoni.

Det er altså væsentligt at notere sig, at haven i begge sine urformer etablerer betydning. Den formmæssige helhed afspejler guddommelige eller evige principper. Men på tværs af disse grundformer kan man tale om forskellige organiseringer af haver som 'retoriske landskaber'. I *Poetics of Gardens* opstilles fire kategorier, ud fra havernes organisering i forhold til

2. Charles Moore, William J. Mitchell and William Turnbull, Jr.: *The Poetics of Gardens*, Cambridge, Massachusetts 1997.

3. Første mosebog, Kap. 2, 9-10: »og Gud Herren lod af agerjorden fremvokse alle slags træer, en fryd at skue og gode til føde, desuden livets træ, der stod midt i haven, og træet til kundskab om godt og ondt. Der udsprang en flod i Eden til at vande haven, og udenfor delte den sig i fire hovedstrømme.«

4. Paul Wood Charles Harrison and Jason Gaiger (eds.): *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2000, pp. 491-501.

troperne metafor og metonymi, i forhold til deres narrative forløb og i forhold til form og struktur.

Den første havekategori betegnes som 'settings'. Det drejer sig om haver, der, »med visse ligheder i forhold til metaforen i litteraturen er steder, hvor tingenes indbyrdes relationer er så bevægende eller så klare, at resten af verden bliver lyst op for os.«⁵ Metaforiske haver defineres altså her som haver, der indeholder en klarhed og enkelhed, så de siger noget essentielt om en større sammenhæng. Som eksempler nævnes bl.a. de engelske landskabshaver i den udformning, de fik under Lancelot Brown (1716-1783). Brown fik tilnavnet 'Capability' på grund af sin evne til at få det enkelte steds muligheder til at udfolde sig i rendyrket form. Browns haver er en realisering af de pastorale ideer om en paradisisk tilværelse i pagt med naturen. Nøgleordet var enkelhed. Han betjente sig af ganske få elementer, bølgende græsmarker, afbrudt af 'clumps of trees' og horisontlinjen markeret af rækker af træer, så haverne kom til at udgøre essensen af stedets natur, det engelske græsningslandskab, hvor også vandløb og søer og himmel og skyer indgik som en del af billedet. For at haven skulle fremtræde som en del af det omgivende landskab sløjfedes hegnet. Det blev erstattet af en såkaldt 'ha-ha', en skjult afgrænsning, hvis funktion var at beskytte haven mod det græssende kvæg. En af de kendteste haver, som Brown perfektionerede, var Blenheim i Oxfordshire. Her ønskede han at ændre proportionsforholdet mellem det store palads og den beskedne flod, og han ændrede derfor afvandingen af floddalen og byggede en dæmning med en imponerende kaskade. Derved opstod en stor irregulær sø, som de eksisterende broer kunne spejle sig i. Browns haver var iscenesatte, men ideen bag var perfektionering af de naturlige elementer. At anvende betegnelsen 'settings' om disse haver dækker meget godt Browns intention om at anlægge haven i overensstemmelse med 'stedets ånd'. Det metaforiske ligger i havens evne til at afspejle den rendyrkede natur.

Den anden kategori af haver er 'collections'. Om dem hedder det, at de »might be seen as metonymies, made of fragments and relics that evoke their origins.«⁶ Metonymiske haver bestemmes som samlinger af fragmenter og relikter, der peger tilbage mod deres oprindelse. Et eksempel på en sådan metonymisk have er Hadrians (romersk kejser 117-138) villa i Tivoli i Italien. Haven udgør et stort kompleks med paladser, kvadratiske gårdanlæg, biblioteker, billedgalerier, lysthaver, sportspladser, bade, grotter og skatkamre. Hadrian var vidt berejst i sit mægtige imperium, og i sit kæmpemæssige anlæg har han skabt et memento over sine rejser. Han har genskabt i

5. Op.cit., p. 49.

6. Ibid.

miniature, dog ikke som nøjagtige kopier, de steder, der har gjort størst indtryk på ham, således blandt andet ‘Platons Akademi’, de stoiske filosofers ‘Poikile’, en ægyptisk ‘Canopus’ og en ‘Tempes Dal’ med floden ‘Peneios’. Tilsammen danner anlæggets elementer et refugium af både religiøs og filosofisk karakter, men først og fremmest er det en biografi over dets grundlægger. Det metonymiske ligger i de enkelte steders repræsentation af de steder, kejseren har besøgt i sit liv.

Den tredje kategori af haver betegnes som ‘pilgrimages’. Betegnelsen refererer til, at de »udfoldes som en fortælling eller et stykke musik i takt med, at vi bevæger os gennem dem og ser deres omhyggeligt koreograferede vidundere.«⁷ De danner et narrativt forløb, en fortælling, som indeholder bevægelse, start og slutning, momenter, hvor der stoppes op, samt forskellige højdepunkter, klimaks. Det er haver, der opleves sekventielt frem for simultant, som en film og ikke som et malerisk sceneri. I modsætning til den narrative tekst, som udfolder sig i tid, mens rummet må skabes inden for tekstens rammer, så foreligger der i haverne på forhånd et rum, mens det er havearkitektens opgave at etablere et tidsligt forløb, som havevandreren på en eller anden måde bevæger sig igennem som hovedperson.

Et eksempel på en sådan ‘pilgrimage’, et narrativt forløb, er havearkitekten William Kents (1685-1748) have omkring Rousham i Oxfordshire. Den danner en varieret komposition, hvor figurer introduceres, transformeres og varieres, kombineres og sættes i kontrast til hinanden, med henblik på at vække associationer og erindringer. Tilsammen udgør de en helhed.⁸ Rousham ligger på en grund langs floden Cherwell, og landskabet inddrages i haven via udsigtspunkter, som markeres bl.a. ved en såkaldt ‘Eye-Catcher’ i horisonten, en gotisk ruinattrap placeret nogle kilometer fra selve haven. Den maleriske udsigt har som forgrund en løve, der angriber en hest (1740), og den indrammes af to ens lysthuse, et på hver side. Gennem havevandringen varieres udsigterne, men fælles er et arrangement med forgrund og kulisser, som indrammer sceneriet. Der skabes afveksling, ved at der både er udsigter og skyggefulde træbevoksninger, og at de interessante synsindtryk kontrasteres med hvilepunkter for krop og sind. Under vandringen føres man forbi ‘Praeneste terrassen’ med en arkade med syv buer og en statue af den døende gladiator, ‘Venusdalen’ med en ottokantet dam i midten og to kaskader, hvoraf den øverste er prydet med en Venusstatue på toppen og et mindesmærke over hunden Ringwood, en skyggefuld plet med en stenbyg-

7. Op.cit., p. 50.

8. Kents plan for Rousham fra 1738 er en videreudvikling af Charles Bridgemans (død 1738) plan fra 1720, og det ses ved en sammenligning mellem de to, hvordan Kent fik omformet Bridgemans aksedominerede plan til noget radikalt nyt.

ning kaldet 'Cold Bath', en Apollostatue, et Echotempel, en stenpavillon kaldet 'Pyramidehuset' og endelig et 'classical seat', hvor man kan hvile ud, inden rejsen ender ved udgangspunktet. En af tidens fortalere for den engelske landskabshave, Horace Walpole (1717-97) skrev i sin *History of Modern Taste in Gardening* (1771/1780): »I det øjeblik dukkede Kent op, som kunstmaler havde han sans for landskabets charme, han var fræk og påståelig nok til at vove noget og til at tage beslutninger og desuden født med en genial evne til at skabe et stort system ud af konturerne af ufuldkomne forsøg. Han sprang over hegnet og så, at hele naturen var en have.«⁹

Den fjerde kategori af haver kaldes 'patterns'. Det drejer sig om haver, »laid out in geometric shapes and express some vision of order – of symmetry about a center or an axis, perhaps, or of regular, repetitive rhythm.«¹⁰ Grundprincippet i disse haver er former, symmetri, repetition og variation og udfyldning. Hvor den foregående havetype kan sammenlignes med den fremadskridende fortælling, ligger disse tættere op ad den lyriske genres former, gentagelsesmønstre, rim og rytme. Det grundlæggende symmetriske mønster for haven er den ene af de to ur-havers form, firedelingen med en brønd, et springvand eller en skulptur i centrum, gange eller kanaler med retning mod de fire verdenshjørner, og mulighed for igen at dele de kvadrater op, som denne korsform danner, også i diagonaler. I kvadraterne kan fine slyngede mønstre gentage sig, udformet i tætklipet buksbom på en grund af farvet, fint grus. Det interessante er ikke de geometriske og symmetriske former i sig selv, men hvordan variationerne i dem har udformet sig.

Som eksempel på en have, der er bygget op over gentagelsesmønstre, skal her nævnes den franske have omkring Vaux-le-Vicomte, som ligger ved Melun ca. 40 km sydøst for Paris. Haven er anlagt 1656-61 af André Le Nôtre (1613-1700), der senere blev berømt som Versailles' havearkitekt, og det var Louis XIV's finansminister Nicolas Foucquet (1615-80), der var bygherren. Her åbnes for første gang den geometriske have ud mod den vilde natur, via akser, både hovedaksen med sigtelinjer fra slottet og på tværs af hovedaksen i form af en kanal. Der er arbejdet med perspektivet, så linjerne dynamisk strækker sig ud i det fjerne, hvor man i horisonten ser en mægtig Herkulesstatue. Det er et anlæg, som i sin overlegne organisering og strukturering af havens elementer i mønstre konstituerer en betydning, der signalerer menneskelig kontrol og magt. Et vidnesbyrd om dette er bygherrens skæbne. Kongen beordrede Foucquet fængslet, angiveligt for bedrageri, men historikere er enige om, at den egentlige grund var, at ministeren havde

9. Citeret fra John Dixon Hunt og Peter Willis: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, Cambridge, Massachusetts 1988.

10. Op.cit., p.50.

overskredet grænsen ved et at præsentere et anlæg, der i den grad ophøjede dets ejer til guddommelig status. Betydningen i mønstrene blev aflæst og fik konsekvenser. Versailles, kongens eget slot, kom til at overgå Vaux-le-Vicomte i imponerende størrelse, men den harmoniske balance nåede et højdepunkt her.

Borer man lidt i eksemplerne, vil det vise sig, at det ikke er holdbart at skelne skarpt mellem de fire kategorier. Man kan således ud fra bogens egne definitioner af begreberne med god ret spørge, om ikke Vaux-le-Vicomte i sin brug af 'patterns' bliver en metaforisk have. De geometriske mønstre og den symmetriske organisering bliver en metafor for den menneskelige overlegenhed og kontrol over naturen – ligesom Browns haver blev en metafor for naturens orden. Og på samme måde kan man spørge, om ikke vandringen i Roushams narrative forløb, kan opfattes som metonymisk, idet havens enkeltelementer vækker associationer til det gamle Rom, ligesom de forskellige elementer i Hadrians have peger tilbage mod deres udspring. Walpoles udsagn om Rousham peger i den retning: »Helheden er lige så elegant og antik, som hvis kejser Julian havde udvalgt Daphnes mest tiltalende ensomme plet for at kunne trække sig tilbage i behagelig filosofisk eftertænkning.«¹¹

Teoretisk belæg for at opfatte den sammenhængende vandring i haven som et metonymisk forløb får man, hvis man inddrager Roman Jakobsons (1896-1982) forståelse af metonymien.¹² Et landskab bliver til en have gennem selektion og kombination af elementer. Metonymien defineres af Jakobson som en trope, der er knyttet til kombinationen til større enheder og hænger sammen med den fremadskridende prosa, der bygger på syntagmatiske forbindelser i nærheds- og kontekstrelationer. Overfører man Jakobsons overvejelser over sprogets poetiske funktion til haven, bliver metonymibegrebet anvendeligt som redskab til at analysere de forbindelser, der opstår, når man vandrer rundt i haven i et tidsligt forløb. Begrebet metonymi i forbindelse med havekunsten er således ikke begrænset til at gælde for 'museumshaverne', de haver, der indgår i kategorien af 'collections' i *Poetics of Gardens*. Vi er her tættere på Popes udsagn om delene, der følger sig til en helhed.

Landskabshaven er metonymisk i sin opbygning: I vandringen fra sceneri til sceneri kombineres dens enkelte dele, de forholder sig til hinanden efter

11. Citeret fra *Genius of the Place*, p. 143

12. In »Two Aspects of language and Two Types of Aphasic Disturbances«. In R. Jakobson og M. Halle: *Fundamentals of Language*, The Hague & Paris 1956. På dansk i Per Krogh Hansen & Jørgen Holmgaard (red.): *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Kbh. 1997.

et princip om nærhed. Vandringen bliver lig med den sproglige sætnings forløb, og de enkelte scenerier indgår i en syntagmatisk forbindelse. Men de enkelte dele, f.eks. 'Eye-Catcher', fungerer også som i Hadrians have som en del af en større sammenhæng, idet nemlig den gotiske ruin skal opfattes som repræsentant for den middelalderlige fortid. Denne sammenhæng adskiller sig fra den øvrige kontekst i haven, som netop er antik, og det gør den, fordi den skal fungere som metafor for den nationale fortid. Dette forhold gør det relevant at inddrage synekdoxen. Man kan måske fremhæve netop synekdoxen som den trope, der i havekunsten får en særlig betydning, idet den forener det metonymiske og det metaforiske: 'Eye-Catcher' er en del (en gotisk ruin) af den helhed (den fjerne middelalderlige fortid), som udgør en højere meningssammenhæng (denne fortid opfattes som den 'naturlige' oprindelse til de britiske frihedsidealere).¹³

Spørgsmålet om allegoriens anvendelse i havekunsten er særlig interessant. Mange af haverne er bygget op over på forhånd kendte betydninger. Som det ses af eksemplerne, er havernes interiør hentet fra områder, som giver associationer i ganske bestemte retninger, og mange af haverne har en direkte allegorisk betydning, både som helhed og hvad angår de enkelte figurer. Vandringen i den italienske renæssancehave Villa Lante (anlagt midt i 1500-tallet) kan opfattes allegorisk som en initiationsproces, hvor vandrerens ledes gennem labyrintiske mønstre til vandets udspring, kildegrotten. De italienske renæssancehaver er anlagt i terrasser, og skal indtages nedefra, netop fordi de indeholder denne allegoriske betydning. Parkanlægget omkring Versailles (anlagt i slutningen af 1600-tallet) er det mest udprægede eksempel på den franske barokhave, og det er fyldt med allegoriske figurer fra den antikke mytologi, således solguden Apollon, som skal opfattes om en allegori for solkongen selv. Og i de engelske landskabshaver er foruden Rousham også Stowe fyldt med allegorisk betydningsindhold, f.eks. 'Elysian Fields' med floden 'Styx' og monumenter over 'Ancient og Modern Virtues'. Stourhead er ejeren Henry Hoares personlige allegori, anlagt omkring en sø, hvor vandringen tilrettelægges som en allegori over Æneas' rejse i Vergils *Æneiden*; den fordobler så at sige det allegoriske indhold, idet det antikke forlæg jo i sig selv er en allegori. Allegorien som figur går altså igen, på tværs af skellet mellem de to urtyper, den formelle og den naturlige havestil, og den overskrider også vigtige kulturhistoriske skillelinjer, især overgangen mellem den formelle barokhave, der signalerer magt, og den engelske land-

13. Matthew Potteiger and Jamie Purinton: *Landscape Narratives. Design Practices for Telling Stories*, Hoboken, New Jersey 1998.

skabshave, der signalerer frihed. Begge haveformer betjener sig af allegorien til at kommunikere sin betydning.

Det følgende vil nu nøjere forsøge at indkredse anvendelsen af retoriske elementer i udviklingen i den engelske landskabshave. Her vil også symbolet blive inddraget.

Frem mod den romantiske have

I løbet af 1700-tallet sker der en udvikling i den engelske landskabshave. Man taler i forskningen inden for havearkitektur om en udvikling fra, at haverne er emblematiske, til de bliver ekspressive, dvs. en udvikling fra en haveform med faste betydninger, der skal afkodes, til en have, der i form og udtryk stiller havevandreren friere i sin oplevelse.¹⁴ Bridgeman og Kent, som er de tidligste landskabsarkitekter og mestre for haver som Stowe og Rousham, afløses af førnævnte Lancelot Brown, som rendyrker ideen om naturlighed og følgelig fjerner elementer som templer, statuer og inskriptioner fra haverne. Han koncentrerer sig om landskabets naturlige former, store plæner, grupper af træer, vandfald. Den narrative have, hvor man vandrer fra sceneri til sceneri af allegorisk art, afløses af den metaforiske have, hvor alt peger mod samme idé: naturlighed. Forudsætningen for at oplevelsen i højere grad afhænger af vandreren er dermed til stede. *Poetics of Gardens* kaldte Browns haver for metaforiske – man kan også kalde dem symbolske og dermed tydeliggøre forskellen til de allegoriske haver, som han vendte sig imod.

Brown var imidlertid udsat for skarp kritik i samtiden for at fratage haverne associationsmuligheder, og hans efterfølgeres bestræbelser gik ud på at genindføre disse. William Chambers' (1723-96) haver er kendt for de såkaldte kineserier, bl.a. Kew Gardens med den berømte kinesiske pagode i flere etager, og Richard Payne Knight (1751-1824) og Uvedale Price (1747-1829) anlægger haver, der er kendetegnet ved dramatiske elementer inspireret af den italienske maler Salvator Rosas (1615-73) billeder.

En forudsætning for havernes bevægelse fra at være emblematiske til at danne ramme om individets personlige associationer er den engelske empirisme. John Lockes (1632-1704) ideer om, at vi får vores ideer via erfaringen, sætter aftryk hos Addison, idet han retfærdiggør det at udforske naturens vidtstrakte områder, hvor synet vandrer op og ned uden begrænsning og fodres med en mangfoldighed af indtryk:

14. *The Genius of the Place*, p. 37.

»Vi kan iagttage, at en enkelt omstændighed ved noget, vi på et tidligere tidspunkt har set, ofte fremkalder en hel billedverden og vækker utallige ideer, som før lå i dvale i fantasien; en særlig duft af farve er i stand til pludselig at fylde sindet med billedet af de marker eller de haver, hvor vi først mødte den, sammen med den rige variation og mangfoldighed, som dengang var forbundet med den.«¹⁵

Addison tager altså Lockes ideer op, og vi ser her, hvordan forudsætningen for haven som ramme om individets oplevelser og indre følelsesliv foregribes. Senere afløser det havernes allegoriske og didaktiske sigte. Det skyldes flere ting. Dels at haverne med Browns indflydelse bliver enklere og derved i højere grad giver mulighed for at fantasien kan flyde frit. Dels at kendskabet til havernes ikonografi blev stadig mindre udbredt, ikke mindst efterhånden som publikum blev bredere sammensat. Der sker en transaktion mellem sind og natur, som danner forudsætning for den romantiske følelse – og gør, at den danske kunsthistoriker Christian Elling kan kalde haven romantisk i det øjeblik, den overføres til dansk jord. Forudsætningen for havens sammenhæng med romantikkens symboldannelse er til stede.

At den landskabelige have gennemgår forskellige udviklingsfaser bevirker, at den går under mange betegnelser. Det afspejles også i Ellings overvejelser over, hvad han vil kalde den. På grund af sit udspring i England betegnes den ofte som 'den engelske have' – set i modsætning til 'den franske have'. Den kaldes 'den landskabelige have' eller 'den naturlige have', på grund af sit princip om at lade havens linjer følge organiske slyngninger og krumninger. Den kaldes 'den pittoreske have' på grund af sin tætte forbindelse til malerkunsten og dens forbilleder i prospektmaleriet og i landskabsbilleder af Claude Lorrain og Nikolas Poussin, med idylliske hyrdemotiver, og af Salvator Rosas mere dramatiske landskabsmalerier. I modsætning til den franske barokke havestils geometriske og aksedominerede haveplan, der i hele sin fremtoning var en illustration af menneskets kontrol over naturen, og også i forhold til den menneskelige aktivitet i haven foreskrev ganske bestemte regler og ceremonielle former, så befordre den engelske havestil den følsomme havevandrers oplevelser. Heraf navnet 'den følsomme have', som sætter den i forbindelse med den følsomhed, der opstår i digtningen i slutningen af 1700-tallet. Ellings argument for betegnelsen 'den romantiske have' er, at den er den mest dækkende for haveformen som helhed, samtidig med, at den placerer den i forbindelse med den romantiske bevægelse i dansk åndshistorie.¹⁶

15. *The Spectator*, No. 417, 28.6.1712, in *Genius of the Place* p. 143.

Elling bruger betegnelsen som titel på sin bog, der er hovedværket om den engelske landskabshave på dansk grund.¹⁷ Heri karakteriserer han have-stilen på følgende måde:

»Det engelske Anlæg, der er en Serie af Prospekter, – saa varierede som muligt, kan kun opleves i sin mangfoldighed ved stadig Vandren fra Sted til Sted. De Besøgende indfanges i Vejenes bølgende Rytme, Gangenes Linier er Naturspillet's Continuo. Datidens Mennesker blev uafladelig sat i Affekt – vild eller blid – ved Synet af de vexlende Situationer; de maatte give sig god Tid for at kunne optage saa mange Indtryk og fordøje dem i Mag. Derfor tilegnede de sig en særlig Gangart, der kaldes »at vandke« eller »at slentre«. Rytmen er dvælende, den gaændes Holdning skødesløst afventende. Det var Werther og den unge Oehlschlägers Fodskifte og blev de sværmende, vandrende Studenters i Liberalismens Tid. Nydelserne kommer til en, man tager imod dem som Gaver. Ingen Maalbevidsthed, kun en let Spænding ved Vejens Drejning og før Bakkens Kam. Saaledes bevæger Folk sig endnu paa deres Første aarlige Skovtur, i stille Undren, med unge Sanser.«¹⁸

Under vandringen ad de slyngede gange støder man på forskellige scenerier, i form af udsigter, i form af afvekslende naturindtryk og i form af forskellige havepavilloner, såkaldte follies. Afvekslingen, forskelligartetheden var vigtig – og i modsætning til både William Kents haver med antikke referencer og Lancelot Browns klare enkelhed. I den have, Elling beskriver, findes såvel blide som dramatiske partier, idylliske lysninger og mørke kløfter, lysthuse og grotter og broer over afgrunde, der er norske huse og kinesiske huse, der er eremitager og antikke templer, der er mindesøjler og urner, der er vandløb og søer med en såkaldt 'Rousseau-ø',¹⁹ og i Danmark føjes også stråttækte hytter og gravhøje til. Princippet er, som Elling skriver i det afsnit, citatet er taget fra, »Plan og relief«, kravet om kontrastvirkninger, og han henviser netop til Alexander Pope »Spontaneous beauties all around advance«, til Baggesens krav om, at haven skal være »en elysisk Labyrinth af bestandige Naturafvekslinger« og til Molbechs udsagn om den ideelle have som »en uafbrudt Kiæde af indtagende Situationer«.²⁰ Nøgleord er naturlighed, afveksling og oplevelse.

16. Elling: *Den romantiske have*, Kbh. 1942, p. 16.

17. *Den romantiske have*, Kbh. 1942.

18. *Op.cit.*, p. 28.

19. Efter inspiration fra Rousseaus poppelø i Ermenonville nord for Paris, hvor han blev begravet i 1778.

20. Elling *op.cit.*, p. 27.

Idet den slyngede vej anses for at være en afspejling af naturens lovmæssighed, så bliver landskabshaven som helhed metaforisk eller symbolsk, et billede på 'Naturspillet Continuo' – ligesom Lancelots Browns haver. Men forbindelsen mellem dem, det narrative forløb med forskellige afvekslende højdepunkter, bliver metonymisk, og enkeltvis åbner disse 'indtryk' igen mod metaforiske konstruktioner, som vi så det med Roushams 'Eye-Catcher'. Efter princippet om selektion ud fra lighed bliver Rousseauøen således f.eks. en metafor for længslen tilbage mod et enkelt liv i pagt med naturen, og gravhøje bliver metafor for den nationale fortid. Synekdommen har som tidligere nævnt en fremtrædende placering i disse havers betydningsdannelse. Med udviklingen frem mod den romantiske have, som den finder sted i Danmark, sker der det bemærkelsesværdige, at betydningsdannelsen finder sted i havevandrerens møde med havens elementer, læseren bliver medskabende i tropedannelsen. Det er dette forhold, der har gjort haverne fra slutningen af 1700-tallet til så velegnet et eksempel på overgangen fra oplysningstid til romantik: I haverne foregribes individets følsomhed, og dets evne til at føle sin forbundethed med den ydre natur udvikles. Men for at dokumentere dette er det nødvendigt at bevæge sig fra haven som fysisk rumligt fænomen til haven som tekstligt bevidsthedsmæssigt fænomen. Denne dokumentation har vi i rigt omfang i en lang række digteres brug af haven som springbræt til at udtrykke deres indre jeg. Haven er tæt forbundet med det tekstlige: Fra at indeholde faste allegoriske betydningsindhold, hentet fra mytologi, religion, filosofi og politik, bliver symboldannelsen det dominerende i erkendelsen af haven, og denne kommer til udtryk i digtningen – med haven og i bredere forstand natur og naturoplevelsen som tema.

Naturoplevelsens (u)mulighed

De kongelige haver, Søndermarken og Frederiksberg have blev omlagt i landskabelig stil i henholdsvis 1785-88 og 1798-1802. Her hed Slotsforvalterens søn Adam; det var den unge Oehlenschläger (1779-1850), der altså fra sine barndomsår fik et nært forhold til haverne både som formelle barokhaver og efter deres omlægning til naturlige stemningshaver i engelsk stil, og han har skildret sine oplevelser i digtkredsen *Frederiksberg* fra 1817. »Søndermarken« er bygget op over den voksne digters vandring fra sted til sted i haven, der under denne vandring, i digtets forløb, føjer sig til et hele. I Oehlenschlägers digt har vi det kunstneriske udtryk for, hvordan den engelske landskabshave på dansk grund bliver til en romantisk have, forstået på den måde, at den danner afsæt for en udviklet romantisk tankegang. Den iscenesatte stemningshave sætter en proces i gang, hvor digteren bliver sit

eget indre bevidst, og de eksotiske elementer i haven tolkes som indgangen til forståelse af egne rødder og forestillinger. Forløbet er metonymisk, men hvert sted i haven åbner sig synekdochisk ud imod forskellige forestillingsverdener, der sammenføjer sig i det afsluttende vers: »Hver en Fryd, som svandt«. Som helhed bliver haven i digtet symbol for den romantiske opvækning af barndommens ellers tabte oplevelsespotentialer.

Det metonymiske forløb går fra 'Askens Stamme', hvor digteren sætter sig, indtil han urolig må se sig om i hele haven. Barndomserindringerne fører ham fra indgangslågen til de 'skønne Linde', til de 'blaae Kiærminder' og derefter til et kendt sted i Søndermarken, den 'norske Lund' med 'Biælkehuset'. Stedet, der skal skabe allusioner til de norske fjelde er højtliggende, og derfor kan digteren nyde udsigten til et dansk nationalromantisk landskab, med 'Kirkens Spir' og 'Bønder', der 'end på Veien kiøre'. Digteren vender sig fra de høje fjelde og mod de glæder, han som barn fandt ved at botanisere og ved at slå nødder fra valnøddetræet. Haveøen bliver i fantasien til Robinson Crusoes ø, og næste stop bliver det kinesiske hus som sted for det eksotiske og afsæt for glæde ved den hjemlige kultur. Konsekvent er da også næste sted udsigten ned mod den pløjende bonde i Valby, og tankerne går på ægte biedermeiervis til 'Landsbypræsten' 'ved sin Arne der'. Et besøg i det nærliggende Bakkehus inddrages i digterens havevandring, inden til slut eremithytten besøges. Mange steder hyredes en gammel mand til at leve som eneboer i en simpel træhytte, andre steder – som beskrevet i digtet – skulle en mekanisk træfigur illudere eremit. Det er det, der hentydes til, når Oehlenschläger skriver: »Naar da ned sig Lemmen sænkte/Og han bleg opfoer,/Liget jeg paa Baaren tænkte,/Vakt ved Herrens Ord.« Hvert sted åbner op for en større sammenhæng, og samlet danner stederne en helhed.

Digtet er karakteriseret ved en rammekomposition. Inden for denne ramme ser digteren tilbage på sin barndoms oplevelser i Søndermarken, genfinder og genskaber »Hver en Fryd som svandt«. Haven fremstår som det sted, hvor jeg'et overskrider grænser mellem før og nu, ikke alene ved at genskabe sin barndoms oplevelsesmåder, men også ved at gå tilbage i fortiden, f.eks. ved i det nordiske landskab omkring norske hytte at påpege sin indvielse til nationalromantisk digter (»Her til Thors og Hakons Digter/Kaldte Nornen mig«). Også grænserne mellem nær og fjern ophæves i haven (»Flux jeg foer fra Løvets Sale/Da til Peking ind«), og digteren bevæger sig uhindret fra miljø til miljø – med en udvidelse af sindet til følge. De enkelte steder åbner sig altså synekdochisk ud imod andre verdener, f.eks. repræsenterer den norske hytte generelt alpe- og fjeldlandskaber, og det kinesiske hus eksotiske og fremmedartede kulturer. Men først og fremmest er det metony-

miske forløb karakteriseret ved symbolsk at åbne for indre forestillingsverden.

Skønt digteren i sin nutid er fast forankret i en biedermeieragtig familie-idyl – han henvender sig til sine børn og fortæller om mødet med deres mor i Bakkehuset – så er det centrale i digtet hans indvielse til kunstner, hvad der betyder evne til at opleve med barnets sind og derved få indblik i det guddommelige. Barnets oplevelsesmåde fremhæves i digtets centrale strofer om eremitten, der blev en figur, der inkarnerede grundideen i den romantiske have. Figuren bliver et håndgribeligt udtryk for det naive barns opstandelsestro.

Her åbenbares imidlertid en ironisk sprække ind i digtets symbolske forestillingsunivers. Idet den centrale figur i digtet netop er kunstig, en fiktion, afmystificeres haven i sig selv som ‘tankens helligdom’, og det bliver tydeligt, at symboldannelsen sker ved digterens indbildningskraft. Der er netop forskel på haven som rum og digtningen som bevidsthedsudtryk. Det er i bevidstheden, elementerne samler sig.

Hos Jens Baggesen (1764-1826) findes nogle år tidligere, i *Labyrinten* (1792/93) en endnu tydeligere ironisk gennemhulning af den romantiske naturopfattelse. Baggesen skildrer egnen om Pløn i højstemte vendinger. Det er her landskabet selv, der er genstand for beskrivelse. Naturen er blevet en have og skildres med udsigter over afvekslende partier, marker, søer, bakker og lunde, og med fremhævelse af det labyrintiske. Ikke mindst vigtig er muligheden for at komme i højden og overskue »Naturen i sin hele Herlighed«. Landskabsoplevelsen bliver sat lig med en følelse af at befinde sig i paradiset, og højdepunktet er digterens anråbelse af Gud i en overvældende følelse af naturens almægtighed. I overensstemmelse med den romantiske havestils udtryk, giver han stedet navn: »Vær mig hellig, fortryllende Bakke! Hjærtero være fra nu af dit hellige Navn!«²¹ og indvier det ved at gribe pennen, skrive navnet på en lap papir og stikke dette i jorden. Men midt under kulminationen af sin følelsesudladning bliver Baggesen forstyrret af en forbi-farende ræv: »Alt, hvad vi svage, foranderlige, letsindige Mennesker bygger eller lade bygge i denne Verden, det være sig ved Hjælp af vor Grublen eller Eftertanke eller Indbildningskraft i det nærværende, forbigangne eller tilkommende – er mer eller mindre Korthuse.«²² Både navngivningen og den forstyrrende episode med ræven lægger en distance ind i opbygningen af landskabet som symbol på sammenhængen med altet. Baggesen forholder

21. Jens Baggesen: *Labyrinten eller Rejse gennem Tyskland, Schweiz og Frankrig*, København 1910, p. 38.

22. *Ibid.* p. 38.

sig selvkommenterende til den romantiske forestillingsverden, han netop har bygget op.

På lignende vis dukker distancen op hos H.C.Andersen (1805-75), f.eks. i *Mit Livs Eventyr* (1855), hvor den unge digter en forårsdag under en spadseretur i Frederiksberg Have bliver så overvældet, at han må juble, slynge sine arme om et træ og kysse barken. »Jeg var i dette Øieblik ganske Natur-Menneske.« Ironien antydes og understreges af omverdenens reaktion: »Er Han gal!« sagde en Mand tæt ved mig.²³ Andersen ser sig selv udefra og med omverdenens øjne. Således kan i disse tekster ligge kimen til en udviklingslinje fra den iscenesatte stemningshave, der bygger på overraskelser og eksotiske elementer, over en romantisk naturoplevelse, der foretrækker den ægte og uspolerede natur, til en romantisk ironi, der forholder sig udvendigt iagttagende og reflekterende til samme romantiske naturfølelse.

Det er en linje, der kan følges op i moderne tid. Henrik Nordbrandts (født 1945) digt »Paradisets Have« (allerede i titlen markeres distancen med citationstegn) fra samlingen *Vandpejlet* 1989 tematiserer det moderne menneskes forventning om naturoplevelse og paradisforestilling. Det er ganske kort og lyder:

I mange år nægtede jeg at tro
at begreber som »stjerneskruetrækker«
»spøgelse«, »socialindkomst«
og »Paradisets Have«
var noget, der fandtes uden for sproget.

I en alder af 17 blev jeg instrueret
i brugen af en stjerneskruetrækker.
Som 22-årig så jeg
for første gang et spøgelse.
Og nu har jeg tilmed fået en socialindkomst.

Derfor har jeg skrevet dette
under titlen »Paradisets Have«.

Digtet beretter om, hvordan jeg'et har fået ændret opfattelser med hensyn til bestemte begreber, som han troede, kun fandtes i sproget, men som han i løbet af sin hidtidige tilværelse er stødt på i virkeligheden. Derfor – siger han ganske kort – har han skrevet dette digt under titlen »Paradisets Have«.

23. H.C.Andersen: *Mit Livs Eventyr*, Kbh. 1951, p. 68.

Ordet har fået fysisk form, findes altså i verden. En ironisk kommentar, som også kan ses i forhold til de romantiske havers fysiske iscenesættelse af en paradisydl. Nordbrandts digt repræsenterer et forsøg på en sådan iscenesættelse, i selve digtet, i sin bestræbelse på at lade sproget skabe virkeligheden, og peger derved på fikcionaliteten i symboldannelsen.

At læse haverne retorisk har tydeliggjort udviklingen i den engelske landskabshave fra en have, der betjener sig af elementer med et sammenhængende allegorisk indhold, frem mod en have, der er karakteriseret ved 'follies', der peger metonymisk ud mod mange forskellige sammenhænge (antikke templer og statuer, kinesiske huse, gotiske huse, elementer fra nordisk oldtid, dramatiske og uhyggeskabende elementer). Det narrative forløb går i løbet af 1800-tallet ikke længere ud på at fortælle en samlet historie om frihed og demokrati med forbillede i den klassiske oldtid. Inddragelsen af først elementer fra den nationale fortid, og dernæst en mangfoldighed af pittoreske elementer, med det ene formål at skabe stemning, befordre samtidig en symbolsk oplevelse af haven. Denne symbolske oplevelse, som er en af forudsætningerne for en romantisk naturforestilling i digtningen, indgår imidlertid samtidig som den fiktion, som digtningen kan forholde sig til og behandle ironisk.

»De poetiske ressourcer der er gemt i sprogets morfologiske og syntaktiske struktur, kort sagt grammatikkens poesi og dens litterære produkt, poesiens grammatik, har sjældent været kendt af kritikerne og er for det meste blevet ignoreret af lingvister, men mestres af skabende kunstnere.«²⁴ Sammenfattende om udforskningen af den billedsproglige betydningsdannelse i forhold til havekunsten kan man med inspiration fra Roman Jakobson påpege, at det drejer sig om at afsøge de poetiske ressourcer i haverne. Disse er i forhold til den moderne oplevelse af haverne upåagtede, og en fremdragelse af dem vil medvirke til en bevidsthed om den historiske og erkendelsesmæssige funktion, som haverne har haft og stadig har. Man kan formulere det sådan, at med en bevidsthed om havens retoriske elementer bliver det muligt at spole baglæns i Pope-citatet: Det, der fremtræder som en indlysende helhed er sammenstykket af elementer fra bestemte sammenhænge og ud fra bestemte principper.

Dekonstruktion af helheden

Til slut skal kort peges på et moderne eksperiment, som forholder sig til betydning i haver. I selve anlægget af haven som rum er det også muligt at

24. Roman Jakobson: »Lingvistik og poetik«, in *Vindrosen* 7/1967, p.50

‘spole tilbage’ og dekonstruere helheden. Det er f.eks. gjort i Paris i Parc de la Villette, som er anlagt 1987 af arkitekten Bernard Tschumi i forbindelse med det store videnskabsmuseum, Cité des sciences. Parkens struktur bygger på tre principper. For det første flader med forskellig belægning, græs, grus, fliser. For det andet linjer i form af stier og veje, blandt andet en slynget cinematografisk sti, som går igennem forskellig temahaver som f.eks. bambushave, vandhave, tågehave, dragehave etc. Og for det tredje et stort antal pavilloner, follies, som alle består af rødlakeret jern, og alle har kubens grundform, men på forskellig vis dekonstruerer denne. De tjener forskellige formål. Det særlige er, at de ligger placeret i en helt regelmæssig geometrisk struktur, et såkaldt gridnet. Sammenstødet mellem de tre forskellige principper sker altså mekanisk og på den måde tilfældigt, og således opstår der forskellige, ikke på forhånd planlagte stemninger i haven. Enkelte af de røde follies kommer således til at ligge klos op ad andre af parkens bygninger, og et sted skærer en løberute et cafeteria, således at de to aktiviteter, det at motionere og det at spise frokost, må foregå i umiddelbar nærhed af hinanden.

Man kan sige, at havens to ur-former her begge er taget i anvendelse – men uden metaforiske eller symbolske overtoner. Tilfældighed er principet. De klassiske forestillinger om harmoni og orden er blevet brudt. Parken er en leg, og den åbner for legen. Den dekonstruerer ikke blot formerne, men også enhver forestilling om helhed og mening. Den bliver en ironisk kommentar til de traditionelle havetyper og kan måske åbne for anderledes erfaringer, fremprovokere mere komplekse og modsætningsfyldte opfattelser af verden.