

Sylvia Borowska-Kazimiruk  
(Uniwersytet Warszawski)

## LITERACKIE (KRAJ)OBRAZY JANE AUSTEN A ANGIELSKA ESTETYKA MALOWNICZOŚCI

Na obraz Anglii ostatniej dekady XVIII wieku składa się kilka zasadniczych wątków, bez których (przynajmniej pobieżnej) rekonstrukcji temat niniejszego artykułu może wydawać się niejasny. O związkach prozy Jane Austen ze sztuką pisano bowiem niewiele i przede wszystkim na gruncie badań anglosaskich<sup>1</sup>. Jeszcze bardziej zastanawiająca może wydać się tytułowa formuła „(kraj)obrazu”, zaledwie sygnalizująca specyficzne, niejawne relacje między trzema zasadniczymi dla omawianej problematyki obszarami polityki, estetyki oraz praktyk artystycznych tego okresu. Obie te kwestie zbiegają się z kolei w jednym punkcie – charakterystycznej dla przełomu XVIII i XIX wieku tendencji malarstwa angielskiego, określanej jako malowniczność (*picturesque*). Dlatego też do sedna tak sformułowanego tematu tu należałoby docierać określonymi drogami: przez początki Imperium Brytyjskiego, wybrane teorie estetyczne epoki, a wreszcie przez samo pojęcie krajobrazu jako (szczególnego typu) reprezentacji. Dopiero po zrekonstruowaniu pośrednich problemów możliwe będzie przedstawienie zasadniczej dla mnie kwestii: kłopotliwych relacji między tym, co wizualne, a tym, co literackie w prozie Jane Austen.

Co charakterystyczne dla angielskiej prozy obyczajowej XVIII i początków XIX wieku, zwykle pobieżnie jedynie zarysowany krajobraz stanowi przede wszystkim element charakterystyki bohaterów (głównie ich statusu społecznego), a nie samodzielny opis świata przedstawionego. Zwraca na to uwagę Grażyna Bystydzieńska, która w artykule poświęconym pejzażowi w literaturze angielskiej tego okresu zwięźle przedstawia typową geografię powieściową utworów Austen. W centralnym punkcie okolicy zwykle ulokowana zostaje imponująca swoim przepychem i rozmiarami siedziba arystokratów, wyizolowana ścianą drzew od pomniejszych siedzib szlacheckich, a „najbliższe otoczenie domostwa nakreślone jest bardzo szkicowo i podkreśla naturalne cechy przyjemnego krajobrazu (drzewa, rzeka, strumień) i świadczy o dobrym smaku ich mieszkańców, którzy zgodnie

---

<sup>1</sup> Relacje między prozą Austen a szeroko rozumianym malarstwem zob. Jeffrey Nigro, *Readings portraits in Pemberley*, „Persuasions” 2013, vol. 34.1, <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/nigro.html> [dostęp: 26.04.2018]; Mavis Batey, *Jane Austen and the English Landscape*, London: Barn Elms 1996; Alexander Bove, *The ‘Unbearable realism of a dream’: On the subject of portraits in Austen and Dickens*, „English Literary History” 2007, vol. 74 (3), s. 655–679; Natasha Duquette, Elizabeth Lenckos, *Jane Austen and the Arts: Elegance, Propriety, and Harmony*, Bethlehem: Lehigh University Press 2014.

z ówczesnymi tendencjami estetycznymi preferują, tak jak w ogrodach angielskich, naturalne cechy krajobrazu”<sup>2</sup>. Jeden z głównych modeli estetycznych badaczka zresztą wymienia – nie w odniesieniu do zdawkowych opisów, ale jako kontekst dla dialogów bohaterów z powieści Austen. Jak pisze Bystydzińska, „krótka prezentacja pejzażu jest pretekstem do dyskusji nad modną wówczas, wprowadzoną przez Williama Gilpina, kategorią malowniczości”<sup>3</sup>.

Większość dotychczasowych lektur krajobrazu w powieściach Austen opierano na podobnym przekonaniu co do jego użytkowej funkcji względem bohaterów. Łatwo jest angielski krajobraz spleść z sylwetkami postaci chociażby z tego względu, że właściwy ogląd okolicy najczęściej udostępniany jest czytelnikom w dialogach. Zamiast samodzielnych jednostek opisu, które nakreślałyby świat powieściowy, o pejzażach raczej się mówi, i to w dość szczególny sposób – jako o obrazach podlegających estetycznej ocenie na tych samych prawach co dzieła malarskie. Taką propozycję lektury wysuwa między innymi Rosemarie Bodenheimer, która w swoim artykule *Looking at the landscape in Jane Austen* uznaje krajobraz za swego rodzaju słownik – zasób językowych formuł zaczerpniętych z tekstów dotyczących estetyki pejzażu, który posłużył pisarce do literackiego konstruowania pogłębionych portretów psychologicznych i społecznych swoich bohaterów<sup>4</sup>. W obu przypadkach krajobraz staje się zatem najczęściej wyrazem romantycznych tendencji znanych czytelnikom twórczości Austen heroin.

Nie odzęgając się od dotychczasowych rozpoznawń wymienionych badaczek, chciałabym zaproponować ich rozszerzenie o inne rozumienie reprezentacji natury w twórczości pisarki. W tym celu należałoby zacząć od ponownego rozpatrzenia wyjściowego pojęcia krajobrazu, co usprawiedliwiłoby tytułowe rozbieżności terminu za pomocą nawiasu na dwa wzajemnie oddziałujące na siebie części: (kraj)obrazu.

#### NATURALIZOWANIE IMPERIUM

Moment, w którym autorka *Dumy i uprzedzenia* publikuje swoje pierwsze powieści, to czas powszechnej prosperity zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Być może z tego też względu w twórczości angielskiej pisarki trudno o historyczny konkret – w chronologicznym ciągu zdarzeń niełatwo byłoby wskazać wystarczająco wyrazisty punkt, który miałby znacząco przeorganizować układ pozostałych. Ostatnie dziesięciolecie XVIII wieku to raczej cykl systematycznych mikroprzekształceń niż spektakularnych wstrząsów: zewnętrznych (ekspansja kolonialna Imperium Brytyjskiego) i wewnętrznych (ugruntowywania tożsamościowo spójnego państwa narodowego). Zmiany w obrębie samej tylko Anglii dotyczyły przede wszystkim sfery społecznej: powolnego krystalizowania się nowego porządku klasowego. Władza z rąk królewskich stopniowo przechodzi wówczas

<sup>2</sup> Grażyna Bystydzińska, *Pejzaż w angielskiej literaturze XVIII wieku*, „Annales Univeritatis Mariae Curie-Skłodowska” 2002/2003, vol. 20/21, s. 4–5.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>4</sup> Rosemarie Bodenheimer, *Looking at the landscape in Jane Austen*, „Studies in English Literature, 1500–1900” 1981, vol. 21, nr 4, s. 605–623.

w ręce mieszczaństwa, te zaś do pewnego stopnia zajęło mediacyjną rolę w społecznej wymianie wzorców kulturowo-obyczajowych. Z jednej strony bez większych obiekcji przyjmuje ono dotychczasowy model arystokratyczny za obowiązujący, przypieczętowując tym samym jego długie trwanie, z drugiej zaś, jak pisał Stefan Morawski, „co najwyżej moralizowała, upominają się o równość tych, którzy bez względu na pochodzenie, ujawniali doskonale cechy purytańskiego gentelmana”<sup>5</sup>.

To właśnie między innymi pod wpływem społecznych zmian wykuwały się nowe tendencje w sztuce angielskiej. Przeobrażenia te, jak podkreślał Morawski, przebiegały zresztą dość płynnie. Na przestrzeni całego XVIII wieku neoklasycyzm stanowił niezmiennie ważną tendencję w myśli filozoficznej i artystycznej. Z biegiem lat interferował on z coraz silniej dochodzącymi do głosu poglądami preromantycznymi. I w tym miejscu trudno zatem wskazać konkretne historyczno-społeczne momenty pozwalające na wyznaczenie niekwestionowanych, oczywistych punktów cezury między dwoma najważniejszymi prądami estetycznymi wieku<sup>6</sup>. Zależność między procesem klasowej stabilizacji porządku społecznego a teorią sztuki, „symbiozie starych pomysłów wyznaczając piękno przez odwołanie się do Boga i nowych, szukających w historii wyjaśnienia istoty sztuki”<sup>7</sup> dają się jednak, zdaniem Morawskiego, dość jednoznacznie wychwycić w różnicach dotyczących podejścia do natury. Dwa jej rozumienia

dominowały w estetyce angielskiej XVIII wieku: traktowanie jako zjawiska naturalnego idei uniwersalnych, ogólnych, gatunkowych bądź też przeciwnie idei konkretnych, indywidualnych. [...] Ten dwojaki „naturalizm” estetyczny wiązał się nadto z interpretacją natury w sensie społeczno-politycznym. Wszakże zarówno obrońcy starego, jak i nowego ładu powoływali się na naturę: pierwsi, by uzasadnić, że świat oparty jest na zasadzie nierówności, drudzy, by wykazać, że wszyscy są sobie równi<sup>8</sup>.

Ideologiczna wartość pojęcia natury miała swoje bezpośrednie przełożenie na popularność jej artystycznych reprezentacji. W osiemnastowiecznej Anglii szczególnej wartości nabierają krajobrazy, rozumiane zarówno jako reprezentacje malarskie, jak i bezpośrednio ingerencje w przyrodę. Ogrodnictwo zyskuje bowiem w tamtym czasie wartość pełnowartościowej sztuki – staje się przedmiotem sporów teoretycznych, a najznakomitsi jego praktycy zyskują ogólnokrajową sławę.

We wstępie do tomu *Landscape and Power* W.J. Thomas Mitchell postulował przeformułowanie samej definicji krajobrazu. Uznaje on pejzaż nie za rzeczownik (obserwowany obiekt lub rodzaj tekstu do zdeszyfrowania), ale za czasownik, za którym kryją się procesy ustanawiania społecznego ładu i indywidualnej podmiotowości. W takim ujęciu pytanie o krajobraz ulega przeformułowaniu: pytamy już raczej nie o to, czym dany obraz jest (*is*) lub znaczy (*means*), ale jak działa (*does*), czyli jakie praktyki kulturowe wytwarza, przejawia i sankcjonuje<sup>9</sup>. To zaledwie, jak by się wydawało, niewielkie przesunięcie akcentów pozwala zobaczyć to, co

<sup>5</sup> Stefan Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVII wieku*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961, s. 53–54.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>9</sup> W.J.T. Mitchell, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago: University of Chicago Press, s. 1.

wielowątkowe, dynamiczne, meandryczne, ukryte pod warstwami farby i płótna. Co więcej: pejzaż, rozumiany nie tyle jako konkretna realizacja, co jako specyficzne medium kultury, zyskuje wówczas widoczność także w innych dziedzinach sztuki – przesącza się do różnych ich realizacji, wnosząc ukryty naddatek treści.

Szczególną karierę krajobrazu w malarstwie angielskim w XVIII i XIX wieku badacz wiąże ściśle z szeroko rozumianymi procesami kolonizacyjnymi. Mitchell definiuje imperializm nie jako pojedynczy, wewnętrznie jednorodny fenomen polityczny, kulturowy czy ekonomiczny, co raczej jako szereg zróżnicowanych procesów wzajemnej, trudnej wymiany między kolonizowanym a kolonizującym. Podstawowy wektor imperialnej ekspansji zwraca się w pierwszej kolejności na zewnątrz i ma na celu przemocowe umacnianie pozycji suwerena na podbitych obszarach. W takim wypadku krajobrazy stają się elementem dyskursu o historycznej konieczności poszerzania granic „cywilizacji” i „kultury”; opowieści, której właściwym celem jest umotywowanie oraz usankcjonowanie działań, zmierzających do poszerzenia politycznych oraz ekonomicznych wpływów człowieka Zachodu. Jednocześnie koniecznym rewersem działań imperialnych jest wewnętrzna samokolonizacja, czyli konstruowanie (lub rekonfigurowanie) narracji tożsamościowej, sankcjonującej to, co miałyby się kryć pod hasłem „rodzime” i „narodowe”<sup>10</sup>.

Ostatni z wymienionych wątków nieco szerzej opisuje Ann Bermingham w artykule *System, order and abstraction*. Badaczka angielskiej kultury wizualnej XVIII wieku problem konstytuowania się krajobrazowych reprezentacji Anglii wiąże zarówno z polityką, jak i z milczeniem. Autorka podkreśla, że krajobraz nigdy nie był politycznie neutralną techniką artystycznej ekspresji i uznaje je za medium, poprzez które w nieoczywisty sposób wyrażało się prawo (*order*) oraz władza (*power*). Zdaniem badaczki popularyzacja kategorii malowniczości (*picturesque*) w Anglii oraz najbardziej zażarte dyskusje teoretyczne dotyczące jej wyznaczników estetycznych nie bez powodu przypadają bowiem na lata dziewięćdziesiąte końca XVIII wieku – okres tuż po Rewolucji Francuskiej, której widmo na długie lata zaciążyło nad angielską sceną polityczną; widma tak przerażającego, że jakkolwiek głos w debacie publicznej, sugerujący sympatie jakobińskie, napotykał ostrze radykalnej cenzury. Badaczka w tym samym miejscu dodaje, że to właśnie w czasie szczególnego nasilenia „antyjakobińskiej paniki” – w chwili, kiedy „polityczne milczenie zostało prawnie ustanowione przez Parlament Brytyjski, chronione przez rządowych szpiegów i egzekwowane przez sądy” – Jane Austen pisze swoją powieść *Opactwo Northanger* (1797)<sup>11</sup>.

Procesom ustanawiania nowych norm społecznych i wizualnych w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku towarzyszyły także gwałtowne zmiany w obrębie języka, który wedle Bermingham stał się terenem politycznych manipulacji oraz cenzorskich cięć<sup>12</sup>. Po Rewolucji dotychczas neutralne słowa zyskały na niebezpiecznej dwuznaczności. Arbitralność językowych znaków poskutkowała nie tylko drakońskim zaostrzeniem cenzury – wzmożono także wysiłki mające na celu niwelowanie definicyjnych mielizn w zależności od politycznych upodobań

<sup>10</sup> Ibidem, s. 9–17.

<sup>11</sup> Ann Bermingham, *System, order and abstraction*, w: *Landscape and Power*, s. 77–78 (tu i dalej tłum. własne).

<sup>12</sup> Ibidem, s. 93–96.

definiującego. Skutkiem ubocznym walki o dominację w obrębie dyskursu publicznego była niezwykła kariera malowniczych reprezentacji natury. „Naturalizm” tego rodzaju z łatwością wpisywał się zarówno w konserwatywny, jak i liberalny światopogląd<sup>13</sup>. Wytwarzanie nowej estetyki krajobrazu w obu wypadkach stanowiło jeden ze sposobów umacniania zagrożonego porządku społecznego. Jej założenia artystyczne i polityczne streszczają się w przytaczanych przez Bermingham słowach jednego z czołowych teoretyków malowniczości, Uvedale’a Price’a:

Dobry krajobraz to taki, w którym każdy jego element jest wolny i nieograniczony, a jednocześnie część z nich zostaje wyeksponowana i dobrze oświetlona, inne zaś pozostają na dalszym planie, ukryte w cieniu; niektóre są surowe, inne z kolei gładkie i dopracowane. Każdy z nich jednak jest niezbędny dla uzyskania wrażenia piękna, energii i harmonii całości. Nie wiem, jak lepiej można byłoby zdefiniować dobrą władzę<sup>14</sup>.

Konstruowana z politycznej konieczności – z jednej strony wobec i przeciwko narastającym w Europie tendencjom rewolucjonistycznym, z drugiej zaś jako element umacniania Imperium Brytyjskiego – teoria malowniczości zakładała tworzenie reprezentacji wyrażających idee angielskiego społeczeństwa liberalnego. To, co naturalne, miało jednocześnie wyrażać i konstytuować to, co polityczne, czyli określoną wizję klasowej hierarchii, w której wyeksponowaną pozycję zajmuje arystokracja, na tło zaś składają się biedniejsze warstwy społeczne. „Dobra władza” to z kolei taka, która potrafi tę społeczną „kompozycję” utrzymać<sup>15</sup>.

Zależność między sztuką, naturą a polityką jeszcze wyraźniej pokazuje streszczana przez Morawskiego dyskusja między Price’em a innym teoretykiem estetyki krajobrazu:

H. Repton – oponent Price’a – w *Liście* (1794) do niego skierowanym, wprowadza zgoła argumenty polityczne w dyskusję o sztuce ogrodniczej. Zarzucał on mianowicie Price’owi, iż broniąc malowniczości, broni dzikich obyczajów niezgodnych z konstytucją angielską. Wg Reptona, ogrody w miarę strzyżone, cywilizowane odpowiadałyby najlepiej duchowi obywatelskiemu XVIII-wiecznej Anglii, niechętnemu zarówno barbarzyńcom, jak i despotom. Price (*A Letter to H. Repton*, 1795) odpowiedział tym samym tonem. Według niego, właśnie koncepcja malowniczości (tzn. różnorodności i dynamiki elementów) zgodna jest naprawdę z tradycją angielskiej indywidualnej wolności<sup>16</sup>.

Morawski podkreśla jednocześnie, że stosowane przez Reptona i Price’a terminy polityczne używane były jako przenośnie lub w sposób *per analogiam*, co nie wpływa jednak na fakt, że ówczesne wypowiedzi dwóch najważniejszych teoretyków oraz praktyków ogrodnictwa miały trudny do sprecyzowania charakter klasowy<sup>17</sup>. Choć Repton i Price opowiadają się za przeciwstawnymi modelami krajobrazu, to przyświeca im to samo założenie – legitymizacja tradycyjnego porządku społecznego, w ramach którego pojęcia indywidualności i wolności dystrybuowane są wedle przynależności klasowej.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 97–98.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Stefan Morawski, *O podstawowych zagadnieniach*, s. 60.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 61.

## DEMOKRATYZACJA SPOJRZENIA

Z konieczności pokrótce zrekonstruowany splot politycznych oraz społecznych przemian w Anglii końca XVIII wieku, przenikający do dyskusji z zakresu estetyki natury, wymaga jeszcze dalszego, ważnego uzupełnienia. Kategoria malowniczości stanowiła bowiem nie tylko teren interesujących sporów estetycznych, silnie uwikłanych w bieżące problemy dyskursu publicznego, lecz także swego rodzaju fenomen kulturowy, ustanawiający nowe normy widzialności natury.

Wiliam Gilpin był jednym z pierwszych kodyfikatorów i popularyzatorów kategorii malowniczości, którą definiował jednak dość mgliście. Krajobraz malowniczy to taki, którego spokojna harmonia linii zostaje gwałtownie zaburzona przez przypadkowe jego fragmenty: ruiny, gwałtowne uskoki terenu czy skaliste przepaści, które miałyby wywoływać w odbiorcy poczucie niesamowitości. Piękno tego rodzaju krajobrazu nie jest tożsame z ogólną, klasycznie rozumianą ideą piękna, o czym Gilpin pisał w *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and On Sketching Landscape*. Jego zdaniem należałoby oddzielić „przedmioty, które są po prostu piękne, od tych, które są malownicze; a więc te, które jako zjawisko natury radują oko od tych, które cieszą nas ze względu na pewne swoje jakości, nadające się dla malarza”<sup>18</sup>.

Być może ważniejsze od samej definicji malowniczości jest proponowany przez Gilpina model jej postrzegania. Proboszcz z Salisbury traktował bowiem krajobraz jako swego rodzaju dzieło sztuki, które podlega tym samym regułom oceny, co jego malarskie realizacje. Proponowany przez niego model widzenia w pewnym sensie demokratyzował spojrzenie znawcy sztuki – udostępniał czytelnikowi jego tekstów umiejętności obserwacji dotychczas zarezerwowane tylko dla wąskiego, elitarnego grona arystokracji. Prawdopodobnie to właśnie nowa metoda oglądu angielskiej prowincji zaważyła na niezwykłej popularności nie tyle pism teoretycznych Gilpina, co jego przewodników po najciekawszych miejscach Wysp Brytyjskich. Wydawane w latach 1782–1809 przewodniki z cyklu *Observation*<sup>19</sup>, bogato ilustrowane przez samego autora, okazały się bestsellerami i znacząco przyczyniły się do popularyzacji wewnętrznej, krajowej turystyki wśród mieszczaństwa<sup>20</sup>. Co ważne, nie miały one wiele wspólnego z realnie istniejącymi, naturalnymi krajobrazami. Były raczej ilustracjami spreparowanymi wedle przyjętej przez autora estetyki, będącej wynikiem szerszej, teoretycznej i praktycznej reformy idei piękna natury<sup>21</sup>. W większym stopniu zatem przedstawiony przez Gilpina model widzenia krajobrazu był, jak twierdzi Mavis Batey, koncepcją regionów atrakcyjną dla szerokiej grupy odbiorców<sup>22</sup> niż wiernym jego odtworzeniem w polu sztuki. Pokazał on szerokim rzeszom ludzi, jak zróżnicowany artystycznie może być angielski pejzaż w zależności od regionu właśnie, a rysunki wybranych miejsc stały się odrębnym, charakterystycznym i pożądanym stylem reprezentacji angielskiej natury. Innymi słowy, zarówno teksty Gilpina, jak i towarzyszące im

<sup>18</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>19</sup> Mavis Batey, *Jane Austen*, s. 57.

<sup>20</sup> Beata Frydryczak, *Na łonie natury: od krajobrazu do turystycznego środowiska naturalnego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 92–101.

<sup>21</sup> Ann Bermingham, *System*, s. 87–88.

<sup>22</sup> Mavis Batey, *Jane Austen*, s. 57.

ilustracje bardzo szybko stały się obowiązującą konwencją malarską, wyznaczającą zarazem dominujący model obserwacji angielskiej natury.

Jak pisała Batey, w domu rodziny Austen dobrze znano pisma Gilpina, Henry zaś – czwarty, najmłodszy z braci pisarki – twierdził, że już od najmłodszych lat Jane z wielką admiracją czytała eseje o malowniczosci proboszcza z ich rodzimego hrabstwa Hampshire. Spora w tym zasługa Jamesa, najstarszego z rodzeństwa – poety, miłośnika naturalnej scenerii i wielbiciela Gilpina, który w znaczącym stopniu miał przyczynić się do rozbudzenia jej zainteresowań krajobrazem (zarówno naturalnym, jak i przedstawionym)<sup>23</sup>. Jak podkreśla badaczka, tak oddana lektura tekstów o estetyce krajobrazu miała bezpośrednie przełożenie na szereg tekstów Jane Austen: zarówno tych bardzo wczesnych, takich jak *Henry and Eliza*, *Love and Freindship* czy *Lesley Castle* (wchodzących w skład trzutomowego zbioru *Juweniliów*), jak i późniejszych. Wyrazisty przykład znaleźć można chociażby w *Opactwie Northanger*. Znacząca jest tu scena spaceru, w czasie którego główna bohaterka powieści rozmawia z rodzeństwem Tilney, którzy „patrzyli na otaczający ich krajobraz oczyma ludzi znających się na rysunku i rozważali go z malarskiego punktu widzenia z pasją ludzi obdarzonych prawdziwym smakiem”<sup>24</sup>. Tymczasem Katarzyna

nic nie wiedziała o rysunku – ani o smaku, toteż słuchała z uwagą, która niewielkie jej przyniosła korzyści, bowiem rodzeństwo używało określeń mało dla niej zrozumiałych. Ta odrobina, którą pojęła, zdawała się zaprzeczać jej nielicznym dotychczasowym wyobrażeniom w tej materii. Okazało się, że dobry widok to nie jest coś, co się rozciąga z wysokiego wzgórza, i że czyste błękitne niebo wcale nie jest zapowiedzią pogodnego dnia<sup>25</sup>.

Zdaniem Batey w tej krótkiej rozmowie o krajobrazie Austen udało się najtrafniej zawrzeć zmiany, jakie Gilpin wprowadził do zbiorowego odbioru oraz rozumienia natury. Wypromował on określony, malowniczy model kompozycji pejzażu, który stał się obowiązującą normą całości doświadczenia przyrody. W takim wypadku zlewa się ona w jedno ze swoimi reprezentacjami i udostępnia się w indywidualnym oglądzie jedynie na drodze „poprawnego”, zgodnego z konwencją oglądu. Reprezentacje malowniczej natury w utworach Austen łączą się zatem nie tyle z konkretnymi dziełami malarskimi, co raczej są wynikiem ogólnego modelu widzenia o odgórnie zaplanowanej trajektorii, wnoszącego do tekstu dodatkowe, nieoczywiste znaczenia.

W dalszej części artykułu, podążając proponowanym przez Mitchella tropem czasownikowego rozumienia krajobrazu, postaram się jeszcze bliżej przyjrzeć możliwym konsekwencjom działania obrazów przyrody w jednej z powieści Austen. W *Rozważnej i romantycznej*, jak w wielu innych jej utworach, okoliczny pejzaż najczęściej udostępniany jest czytelnikowi za pośrednictwem dialogów bohaterów. Tym samym przylapywany jest w tekście powieści niejako w momencie *work-in-progress* – chwili jego wytwarzania w procesie indywidualnego odbioru, zapośredniczanego przez obowiązujące normy widzenia. W efekcie za pośrednictwem krajobrazu przejawiają się ściśle z nim splecione wątki politycznych,

<sup>23</sup> Ibidem, s. 53–54.

<sup>24</sup> Jane Austen, *Opactwo Northanger*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm 1993, s. 104.

<sup>25</sup> Ibidem.

społecznych i teoretyczno-estetycznych procesów charakterystycznych dla angielskiego dyskursu publicznego przełomu XVIII i XIX wieku. Z tego też względu konieczne jest wyróżnienie dwóch korespondujących ze sobą pojęć. W dalszej części tekstu „krajobraz” odsyłać będzie wciąż do danego naocznie wyimka powieściowego świata zewnętrznego, podczas gdy termin „(kraj)obraz” – do abstrakcyjnego systemu teorii i praktyk jej rejestracji. Zabieg ten lepiej oddaje właściwe dla epoki napięcie między tym, co „obrazowe” (konwencjami tworzenia reprezentacji i zbiorowych norm widzenia natury), a tym, co miałyby się kryć pod hasłem „kraj”: skomplikowane procesy wewnętrznego kolonializmu, zakładające umacnianie narodowej tożsamości oraz społecznej stabilności.

### PRZEŻYCIE I MILCZENIE

Rozmowę między Marianną i Eleonorą Dashwood a Edwardem Ferrasem zwykle się przywoływać przede wszystkim jako element charakterystyki postaci<sup>26</sup>. Krótka wymiana zdań dotyczyła najbliższej okolicy domu państwa Dashwood, w której Edward upatrywał naturalnego, utylitarne go piękna, wynikającego z jego wartości użytkowej. Dla Marianny wręcz przeciwnie – krajobraz można uznać za piękny jedynie wtedy, gdy wyposażony jest w cechy malownicze, co Ferras skomentuje tymi słowami:

Lubię piękny widok, ale nie z powodu jego malowniczości [*picturesque*]. Nie lubię rosochatych, powyginanych, przygiętych do ziemi drzew. Zachwyca mnie o wiele bardziej drzewo wysokie, strzeliste, dorodne. Nie lubię rozsypujących się, nędznych chłopskich chat. Nie mam najmniejszego sentymentu do ostów, pokrzyw czy kwitnących wrzosowisk. O wiele bardziej mnie cieszy widok porządnej farmerskiej chaty niż wieży strażniczej, a gromada schludnych, szczęśliwych wieśniaków sprawia mi większą przyjemność niż najwspanialsii bandyci na świecie<sup>27</sup>.

Dyskusja rozpisana została na ciąg opozycji: praktyczność–estetyka, rozum–emocje itd., przypisanych stronom sporu jako cechy właściwe charakterom bohaterów. To zresztą jedna z wielu scen w powieści, która miałaby w podobny sposób budować ich wizerunek. Wystarczy przypomnieć rozmowy między poetycko usposobioną Marianną a Eleanor, by uznać tę metodę za jedną z podstawowych reguł poetyki *Rozważnej i romantycznej*<sup>28</sup>. Jeżeli więc zatrzymać się jedynie na

<sup>26</sup> Rosemarie Bodenheimer, *Looking at the landscape*, s. 607–609; Grażyna Bystydzieńska, *Pejzaż*, s. 4.

<sup>27</sup> Jane Austen, *Rozważna i romantyczna*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa: Świat Książki 2014, s. 71.

<sup>28</sup> Sposoby charakterystyki postaci w prozie angielskiej pisarki komplementował m.in. Vladimir Nabokov, chociaż na innym powieściowym przykładzie: „*Mansfield Park* jest baśnią, ale w końcu wszystkie powieści są w jakimś sensie baśniami. Na pierwszy rzut oka maniera i materia powieści Jane Austen mogą się wydać staroświeckie, koturnowe, sztuczne. Ale jest to złudzenie, któremu może ulec tylko zły czytelnik. Dobry czytelnik jest świadom, że poszukiwanie w książce prawdziwego życia, prawdziwych ludzi jest pozbawione sensu. W książce realność osoby, rzeczy lub okoliczności zależy wyłącznie od tej właśnie szczególnej książki. [...] Urokiem powieści *Mansfield Park* można się delectować tylko wtedy, gdy zaakceptujemy konwencję książki, rządzące nią reguły, jej magiczne

takiej interpretacji, to scena konwersacji o urokach wiejskiego krajobrazu nie wyróżniałaby się wiele spośród szeregu innych. Już pierwsza, otwierająca rozmowę wypowiedź Edwarda sygnalizuje jednak problem innego rzędu:

**Powiem**, że wzgórza są strome, **gdy tymczasem** one winny śmiało sięgać szczytem w niebo, **powiem**, że zбочa mają dziwaczne, nierówne, **gdy tymczasem** one winny mieć linię nieregularną i poszarpaną, **powiem**, że odległych obiektów nie widać, **gdy tymczasem one winny majaczyć niewyraźnie poprzez delikatny, zawisły w powietrzu welon mgły** [podkr. S.B.-K.]. Musi cię zadozwolić zachwyty na uczciwą miarę moich możliwości. Uważam, że okolica jest piękna, wzgórza są strome, lasy zasobne w zdrowe drzewo, doliny wyglądają zacisznie i przytulnie, łąki są bujne, a domy farmerskie dostatnie. Takie jest moje pojęcie piękna krajobrazu, łączy się w nim bowiem uroda z użytecznością, a sądzę, że jest on również i malowniczy, ponieważ wzbudza w tobie zachwyty. Uwierzę bez trudu, że pełno tu skał i skalnych występów, i zarośli, ale to wszystko nie robi na mnie wrażenia. Nie znam się na tym, co malownicze<sup>29</sup>.

W tym miejscu kwestia, jak mogłoby się zdawać, niezobowiązującej rozmowy towarzyskiej niespodziewanie rozwarstwia się na nie do końca przystające do siebie porządki: skonwencjonalizowanego, ograniczonego słownika gotowych formuł opisu oraz świata zewnętrznego, udostępnianego obserwującemu tylko częściowo – na tyle, na ile pozwalają granice określonej „idei piękna”. Właściwym tematem, ku któremu już na początku zwraca się konwersacja, jest sama konwencjonalność mówienia oraz obserwacji krajobrazu. Edward nie tyle bowiem opisuje uroki okolicy, co czujnie zwraca uwagę na sposoby, w jakie (kraj)obraz – to, co w naturze zostało już zawczasu i odgórnie uznane za piękne – zjawia się przed oczami obserwatora oraz rości sobie prawo do całościowego stanowienia o tym, co rozpościera się przed jego oczami. System estetyczny, na który składają się zarówno pisma teoretyczne, jak i konkretne realizacje malarskie, stanowi swego rodzaju wizualną siatkę zapośredniczającą indywidualną percepcję rzeczywistości. W konsekwencji nie ma zatem ucieczki przed obrazami, gdyż spojrzenie uwarunkowane jest danym kontekstem kulturowym, wyznaczającym koleiny obserwacji świata zewnętrznego. Edward nie opisuje tego, co widzi, a raczej to, co **uniemożliwia mu zobaczenie** natury. Każdy gest jej estetyzowania okazuje się swego rodzaju formą przemocy dokonywanej zarówno na tkance rzeczywistości, dokrajanej do uprzednich wobec niej norm widzenia, jak i samym odbiorcy, szczelnie zamkniętym w ciągu narzuconych mu odgórnie obrazów. Normy te mają z kolei przełożenie na konkretny słownik pojęć i gotowych sformułowań. Dowolne zdanie wykraczające poza ramy reguł estetyki malowniczości traci siłę znaczenia, jeszcze zanim na dobre zdąży wybrzmieć, nie mieści się bowiem w granicach przyjętej (powszechnie lub indywidualnie) konwencji.

---

prawdopodobieństwo. Posiadłość Mansfield Park nigdy nie istniała, takich ludzi nigdy nie było”, zob. Vladimir Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Zbigniew Batko, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2000, s. 34.

<sup>29</sup> Jane Austen, *Rozważna i romantyczna*, s. 71. Rozdzwięk między widzeniem a konwencjonalnymi oczekiwaniami wobec pejzażu nie mniej wyraźnie pobrzmiewają w oryginalnym tekście: „I shall call hills steep, which ought to be bold; surfaces strange and uncouth, which ought to be irregular and rugged; and distant objects out of sight, which ought only to be indistinct through the soft medium of a hazy atmosphere”, Jane Austen, *Sense and Sensibility*, <https://www.gutenberg.org/files/161/161-04.pdf> [dostęp: 24.04.2019].

W tym miejscu należałoby się zastanowić, czy w ogóle istnieje jakakolwiek forma ucieczki przed tak rozpisany mechanizm wizualnej (i językowej) przemocy, zagarniającym cały horyzont widzenia i organizującym wszelkie akty mowy. Edward odpowie w pewnej chwili Mariannie, że „na widok pięknego krajobrazu czujesz to, co mówisz. W zamian za to niechże mi twoja siostra [Eleanor] pozwoli czuć nie więcej niż to, co ja mówię”<sup>30</sup>. Dopomina się w ten sposób o słowa pozbawione naleciałości konwencji; takie, które docierałoby do prawdy o przeżyciu estetycznym i udźwignęłoby jego ciężar. Tylko wtedy zdania zachowałyby właściwe, nadane im jedynie przez wypowiadającego znaczenie. Chodziłoby zatem o powrót: do „niewinnego spojrzenia”, do indywidualnego, niezależnego doświadczania natury.

Czy jednak utylitarne „pojęcie piękna krajobrazu” Edwarda miałoby tworzyć realną alternatywę dla malowniczości angielskiego pejzażu, pozwalającą na dotarcie do „nagiej” natury? Swoimi wątpliwościami w tej kwestii dzieli się Eleanor:

[Edward] uważa, iż wielu ludzi bardziej udaje, niż odczuwa podziw dla piękna natury, brzydzi go podobny fałsz i wobec tego pozuje na człowieka obojętnego i niewrażliwego na to piękno, co wcale nie jest prawdą. Jest człowiekiem wybrednym – **wybrał sobie własny sposób udawania** [podkr. S.B.-K.]<sup>31</sup>.

Pozornie niezależną od powszechnych gustów postawę estetyczną Edwarda bohaterka stawia na równi z ludźmi, przesadnie i zgodnie z przyjętą konwencją doszukujących się w naturze malowniczego piękna. Bohaterka powie, że „wielu ludzi”, tak jak rodzeństwo Tilney z *Opactwa Northanger*, tylko „udaje”, czyli machinalnie lub celowo dostosowuje się do obowiązujących praktyk widzenia natury, składających się na repertuar przyjętych w dobrym towarzystwie formuł konwersacji. Użytkowy stosunek do krajobrazu Farrasa tylko z pozoru stanowi wobec niego alternatywę. Jego stosunek do krajobrazu opiera się bowiem na serii prostych zerwań. Dramatyzm kształtów i mglista nastrojowość angielskich pejzaży zastępuje ich dokładnymi przeciwieństwami. Utylitarna estetyka jest w takim wypadku jedynie rewersem malowniczego (kraj)obrazu; kolejną, nie mniej ograniczającą normą o konkretnych wytycznych.

Skoro nie da się wykroczyć poza uprzednio zaprogramowany mechanizm widzenia natury, to wciąż jeszcze możliwe jest utrzymanie sprawczości podmiotu obserwującego. Chodziłoby o wszystko to, co mogłoby się mieścić w użytym przez Eleanor słowie „własne”: świadomość istnienia określonych praktyk obserwacji i koncepcji natury, która nie prowadziłyby jednak w ślepą uliczkę jednego modelu (kraj)obrazu. Nieustanne balansowanie między poszczególnymi kodeksami piękna natury pozwoliłoby zachować część niezależności wobec reguł sztuki. Utopia bezpośredniego, „niewinnego spojrzenia” wymieniana jest wtedy na wciąż ryzykowne i niepewne, bardziej jednak niezależne spojrzenie. Obserwacja rzeczywistości, nawet jeżeli przebiega wedle uprzednio wyznaczonych trajektorii, każdorazowo zachowuje ostatecznie rys przynajmniej częściowo indywidualnego wyboru obserwującego.

<sup>30</sup> Jane Austen, *Rozważna i romantyczna*, s. 71.

<sup>31</sup> Ibidem.

Jeżeli Edward zaświadcza o językowo-wizualnych kłopotach z konwencją malowniczości, to Marianna mówi o ciemniejszej stronie tego samego zagadnienia. Stwierdza, że

podziw dla piękna natury to dzisiaj puste słowa. Każdy udaje wrażliwość na piękno i usiłuje opisać swoje uczucia ze smakiem i elegancją tego, który pierwszy określił pojęcie malowniczości. Nie znoszę wszelkiego pustostwa i czasami zachowuję swoje przeżycia dla siebie, ponieważ nie mogę ich wyrazić za pomocą innych słów jak te, które są tak zużyte i spospolitowane, że już nie mają ani sensu, ani znaczenia<sup>32</sup>.

Mowa tu o kneblującym mechanizmie konwencji malowniczości, który nie tylko narzuca sposób patrzenia na otoczenie i organizuje sposoby o nim mówienia, lecz także wyznacza ich wymierne granice, poza którymi nie istnieje możliwość wyartykułowania własnych przeżyć estetycznych. (Kraj)obrazowe normy widzialności okazują się zbiorem językowych ornamentów, skrywającym zięjące, semantyczne pustki. Sama w sobie „malowniczość” nic nie znaczy, a jedynie odsyła do własnej konwencjonalności. Zamiast udostępniać rzeczywistość, generuje językowe próżnie, w które ześlizguje się każdy akt mowy. Bohaterom pozostaje jedynie powielanie „zużytych” i „spospolitowanych” formuł lub ucieczka w milczenie.

Warto jednak powrócić w tym miejscu do rozpoznań Ann Bermingham dotyczących relacji między malowniczością, polityką a milczeniem właśnie. Jak pisała, reakcją na zagrożenie Rewolucji Francuskiej był nie tylko system represji politycznych oraz cenzorskie obostrzenia debaty publicznej Anglii końca XVIII wieku. Chodziło także o przeorganizowanie pola reprezentacji, umacniającego i naturalizującego zagrożoną hierarchię władzy, w skład którego wchodziły zarówno malarstwo czy rysunek, jak również literatura. Toczoną w tamtym czasie teoretycznym sporom z zakresu estetyki ogrodnictwa (bardziej lub mniej jawnie odwołujących się do metaforyki państwa i porządku społecznego) towarzyszyły nie mniej zacięte dyskusje dotyczące politycznej arbitralności znaków językowych. Poczucie rozchwiania dotychczasowo stabilnych terminów Bermingham przedstawia między innymi na jednym z bardziej radykalnych tego przykładów – kontrowersyjnym *A Political Dictionary* autorstwa Charlesa Pigotta. Ten zajadły pamflet na język arystokracji stanowi zarazem zapis ostrych ideologicznych przeformułowań w ramach angielskiej debaty publicznej, dokonywanych na podstawowych, dotychczasowo niekwestionowanych pojęciach, odbijających „naturalny” porządek władzy. Nie bez powodu ten satyryczny słownik został uznany przez konserwatywnych antyjakobinów za „kłamstwa”, a przez rząd za utwór wręcz wicherzycielski<sup>33</sup>. Poszczególne hasła to w istocie krytyka tego, w jaki sposób klasy wyższe – z jednej strony – (de)formują język, arbitralnie narzucając mu znaczenia mające odzwierciedlać interesy konkretnych grup społecznych, z drugiej zaś – ustanawiają jego nieprzekraczalne ramy. Elementy niechciane czy wręcz

<sup>32</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>33</sup> W swoim artykule Bermingham omawia wyciągnięte ze słownika Pigotta hasło *association*, w którym autor jak najbardziej dosłownie mówi o rewolucji, jakiej uległo znaczenie tego terminu. Jeżeli bowiem jeszcze kilka lat wcześniej możliwe było uczestnictwo w stowarzyszeniach, gdzie swobodnie dyskutowano o politycznych pryncypiach, to u końca XVIII wieku światopoglądową wolność uznano za ryzykowną, a nieprawomyślność – za karalną pobytem w więzieniu Newgate. Zob. Ann Bermingham, *System*, s. 96.

nieprawomyślne zostają wyrugowane z debaty cenzorskim gestem i falą krytyki, a tym samym stają się niemożliwe do wyartykułowania.

Wróćmy do cytowanej już wcześniej wypowiedzi Edwarda. Powtórzmy:

Takie jest **moje pojęcie piękna krajobrazu** [podkr. S.B.-K.], łączy się w nim bowiem uroda z użytecznością, a sądzę, że jest on równieź i malowniczy, ponieważ wzbudza w tobie zachwyt. Uwierzę bez trudu, że pełno tu skał i skalnych występów, i zarośli, ale to wszystko nie robi na mnie wrażenia. Nie znam się na tym, co malownicze.

Ostatnie zdania w oryginale brzmią z kolei następująco:

It exactly answers **my idea of a fine country** [podkr. S.B.-K.], because it unites beauty with utility – and I dare say it is a picturesque one too, because you admire it; I can easily believe it to be full of rocks and promontories, grey moss and brush wood, but these are all lost on me. I know nothing of the picturesque<sup>34</sup>.

Znacząca zdaje się łatwość semantycznych przesunięć. Oglądany przez bohatera widok nazwany zostaje dwuznacznym określeniem *country*, oznaczającym zarówno **wieś**, jak i **państwo**, a także łatwość, z jaką w tłumaczeniu zostało ono wymienione na rzecz **krajobrazu**. We wskazanym kontekście rozmowy o typowym widoku angielskiej prowincji wszystkie one wydają się uzasadnione i w interesujący sposób zdają sprawę z tego, w jaki sposób pod koniec XVIII wieku „pojęcie piękna krajobrazu” odsyła do ideologicznie przeformułowanego już pola reprezentacji, na gruncie którego to, co polityczne, warunkuje to, co widoczne i naturalne. W kontekście zrekonstruowanych wcześniej procesów ustanawiania ideologicznej, kolonizującej ramy dyskursu wewnętrznego Imperium Brytyjskiego hasła krajobraz i państwo podlegają tym samym procesom rekonfiguracji, a także wzajemnego przepływowi znaczeń. Obiektem tych przeformułowań jest zaś teren rodzimej natury.

Trudno powiedzieć, że bohaterowie *Rozważnej i romantycznej* mają świadomość tej terminologicznej zależności. Jednocześnie jednak konsekwentnie artykułować będą swoje problemy z (kraj)obrazem – nieprzekraczalną konwencją estetyczną, przekształcającą każde orzeczenie o naturze w „pustosłowie”. Ich kurtuazyjna z pozoru rozmowa zdaje sprawę z tego, do jakiego stopnia obowiązująca wówczas norma malarska, silnie uwikłana w polityczno-społeczne konteksty swoich czasów, przecieka poprzez różne media kultury do codziennej praktyki widzenia i ustanawia jedyny, niepodważalny schemat percypowania natury oraz o niej mówienia. Nie bez powodu więc Marianna przyzna się, że przeżycie wywołane obserwacją okolicznego pejzażu woli pozostawić dla siebie, niż próbować je wyrazić w ograniczonym słowniku gotowych formuł. Wszechobecna reguła percypowania czy opisywania natury nie pozwala bowiem **zobaczyć**, a zarazem **powiedzieć więcej** ponad to, co sama ustanawia. Z pola widzenia giną wówczas treści mogące rozchwiać misternie skonstruowany, usankcjonowany system znaczeń, symboli i wartości. System ten nie tylko siłą wyznacza możliwy poznawczy horyzont jednostki – to także mechanizm wyciszania indywidualności mogącej nieść za sobą potencjał krytyczny.

<sup>34</sup> Jane Austen, *Sense and Sensibility*, <https://www.gutenberg.org/files/161/161-pdf.pdf>, s. 68 [dostęp: 24.04.2018].

Dlatego poza ramami malowniczego (kraj)obrazu rozpościera się już tylko cisza.

#### BIBLIOGRAFIA

- Austen Jane, *Opactwo Northanger*, przeł. Anna Przedpelska-Trzeciakowska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm 1993.
- Austen Jane, *Rozważna i romantyczna*, przeł. Anna Przedpelska-Trzeciakowska, Warszawa: Świat Książki 2014.
- Austen Jane, *Sense and Sensibility*, <https://www.gutenberg.org/files/161/161-pdf.pdf> [dostęp: 26.04.2018].
- Batey Mavis, *Jane Austen and the English Landscape*, London: Barn Elms 1996.
- Bermingham Ann, *System, order and abstraction*, w: *Landscape and Power*, red. W.J. Thomas Mitchell, Chicago: University of Chicago Press 1994.
- Bodenheimer Rosemarie, *Looking at the landscape in Jane Austen*, „Studies in English Literature, 1500–1900” 1981, vol. 21, nr 4.
- Bove Alexander, *The ‘Unbearable realism of a dream’: On the subject of portraits in Austen and Dickens*, „English Literary History” 2007, vol. 74 (3).
- Bystydzińska Grażyna, *Pejzaż w angielskiej literaturze XVIII wieku*, „Annales Univeritatis Mariae Curie-Skłodowska” 2002/2003, vol. 20/21.
- Duquette Natasha, Lenckos Elizabeth, *Jane Austen and the Arts: Elegance, Propriety, and Harmony*, Bethlehem: Lehigh University Press 2014.
- Frydryczak Beata, *Na łonie natury: od krajobrazu do turystycznego środowiska naturalnego*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3.
- Mitchell W.J. Thomas, *Imperial Landscape*, w: *Landscape and Power*, red. W.J. Thomas Mitchell, Chicago: University of Chicago Press 1994.
- Mitchell W.J. Thomas, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, red. W.J. Thomas Mitchell, Chicago: University of Chicago Press 1994.
- Morawski Stefan, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVII wieku*, w: idem, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961.
- Nabokov Vladimir, *Wykłady o literaturze*, przeł. Zbigniew Batko, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2010.
- Nigro Jeffrey, *Readings portraits in Pemberley*, „Persuasions” 2013, vol. 34.1, <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/nigro.html> [dostęp: 26.04.2018].

#### THE LITERARY LANDSCAPES OF JANE AUSTEN VERSUS ENGLISH AESTHETICS OF PICTURESQUENESS

##### *Summary*

The main inspiration for the article dedicated to aesthetics of picturesqueness in Jane Austen's novels is W. J. T. Mitchell's *Introduction* in *Landscape and Power*, where he defines a landscape not as a noun, but as a verb. In this context, this term becomes a cultural medium, by which the new political and social meanings of the epoch are transmitted and

sanctioned. Selected parts of Austen's works, in which long descriptions of nature have been replaced by dialogues about a landscape as an artistic, picturesque object, will allow to describe the consequences of the reconceptualization of the nature within English theory of aesthetics.

Adj. Marta Radwańska