

Panoramiczny opis krajobrazu w poemacie opisowym Aleksandra Pope'a *Windsor Forest* z 1713 roku (*Las Windsorski*) zawarty w początkowej części utworu (ww. 1–42) jest przykładem pretekstowego użycia pejzażu do wyrażenia szerszej refleksji o charakterze filozoficznym. Krajobraz odwołuje się do malarstwa pejzażowego, o czym świadczy leksyka, jak na przykład słowa takie jak „scena”, „prospekt”, zwracanie uwagi na kolory, światłocień. Jednocześnie „odczytanie” pejzażu musi nastąpić według wskazówek zawartych w refleksyjnej części tekstu. Odbiorca powinien odnaleźć porządek i harmonię w pozornym nieporządku w Naturze, w różnorodności jej elementów (według zasady *concordia discors*). Kontrastujące ze sobą elementy krajobrazu (pagórki–doliny, ziemia–woda, lasy–pola itp.) tworzą jednocześnie harmonijną całość.

Właściwe „odczytanie” pejzażu, tego mikrokosmosu, następuje według tych samych reguł, które objaśniają funkcjonowanie całego makrokosmosu. Pejzaż Lasu Windsorskiego jest więc pretekstem do pochwały porządku i harmonii całego wszechświata. Harmonia odnaleziona w pejzażu znajduje też odzwierciedlenie w harmonii między Naturą a jej obserwatorem. Poeta–obserwator „kontroluje” Naturę, nakłada na jej percepcję swoją wiedzę, racjonalizuje i systematyzuje elementy krajobrazu. Z lektury utworu wiele dowiadujemy się o procesie poznawczym obserwującego — jak „przybliża” do siebie i ówczesnych czytelników pejzaż poprzez odwołanie się do kodów malarskich, jak organizuje pejzaż w jedną całość i porządkuje go poprzez wyszukiwanie w nim elementów podobnych i odmiennych. Natura natomiast chętnie „poddaje się” tym zabiegom, „oferując” swoje sceny obserwatorom. W typowy dla osiemnastowiecznej poezji sposób pejzaż oglądany jest z góry, z dystansu, ze stałego punktu obserwacyjnego. Opis pejzażu w tym poemacie Pope'a, statyczny, uniwersalizujący poprzez odwołania do konwencji pasterskich stanowi metonimię całego wszechświata, który rządzi się tymi samymi prawami — *concordia discors*. Podkreśleniu tych reguł służy też sama materia poetycka utworu, gdyż warstwa językowa opisu też opiera się na zorganizowaniu wypowiedzi wokół paralelizmów i kontrastów na wszystkich poziomach językowej organizacji.²

Podobnie w *The Seasons* Jamesa Thomsona (*Pory roku*), poemacie publikowanym od 1726 do 1730 roku, opisy przyrody służą często podkreśleniu harmonijnie zorganizowanego świata, gdzie wszystko funkcjonuje w sposób racjonalny i celowy. Jednakże u Thomsona zmienia się punkt obserwacji Natury; nie jest on już stały i statyczny, ale przeciwnie, jest to ruchomy punkt widzenia. Sam też obserwator staje się mniej ważny; już nie „panuje” nad pejzażem jak w poema-

² Więcej uwag analitycznych i szczegółowych na ten temat można znaleźć w moim artykule: G. Bystydzieńska, *Reflections on description: The landscape in Alexander Pope's Windsor Forest*, [w:] *Discourses of Literature: Studies in Honour of Alina Szala*, red. L. S. Kolek, W. Nowicki, Maria Curie-Skłodowska University Press, Lublin 1997, s. 81–88.

cie Pope'a, ale jest on „wciągany” w piękno krajobrazu, jest oczarowany jego pięknem. Krajobraz nabiera coraz większej wagi, nie jest już tylko pretekstem do rozważań o harmonii świata, ale sam staje się tematem całego utworu.

Pejzaż w poemacie Thomsona nie ma żadnych ograniczeń, ramy — przeciwnie — jest nieograniczony, bezkresny, *locus spatius*, jednocześnie aż kipiący od bogactwa, a nawet nadmiaru prezentowanych elementów. W pejzażu Thomsona poszczególne elementy nie są shierarchizowane, tzw. „łańcuch jestestw” został w tym utworze wyraźnie spłaszczony i wszystko wydaje się jednakowo ważne — ludzie, zwierzęta, rośliny. Pozycja człowieka nie jest już dominująca, wtopiony jest tak jak zwierzęta w świat przyrody, a w razie kataklizmów, jak na przykład powódź czy trzęsienie ziemi, ich los niczym się nie różni. Cała Natura stanowi jedną wielką całość, często jedno zjawisko w przyrodzie wyjaśniane jest przez porównanie z innym. Na przykład trąba powietrzna porównana jest do rwącego strumienia (*Autumn — Jesień*, ww. 316–319)³, upał letni porównany jest do oślepiającej powodzi światła (*Summer — Lato*, ww. 434–436), a pole pełne zboża do pola zalanego przez powódź (*Autumn — Jesień*, ww. 41–42). Przyroda jest nie tylko pełna harmonii i funkcjonalności, ale posiada wartości estetyczne, szczególnie widziane w kategoriach malowniczości i wzniosłości, a więc w zgodzie z naczelnymi kategoriami estetycznymi epoki. Jak to często ma miejsce w literaturze osiemnastowiecznej, punktem odniesienia dla pejzaży literackich są pejzaże malarskie, zwłaszcza wschody i zachody słońca Claude'a czy wzniosłe i melancholijne pejzaże Salvatora Rosy.

Różne role, jakie przybiera podmiot mówiący poematu, sygnalizują różne trendy w osiemnastowiecznej poezji angielskiej. Obok typowej dla poezji neoklasycystycznej roli uczonego filozofa, erudyty, który wyjaśnia różne zjawiska Natury w odniesieniu do funkcjonowania całego wszechświata, podmiot przybiera często rolę estety „pokazującego” czytelnikom modne krajobrazy według kategorii wzniosłości czy malowniczości, niekiedy też samotnika, który tak jak późniejsi poeci grobów, szuka odludnych miejsc. Czasami podmiot mówiący skracca dystans do otaczającej go przyrody i zaczyna dostrzegać więcej szczegółów, eksponuje je z uwagą zwiastującą już wczesny romantyzm (na przykład słynny opis rudzika, którego ruchy opisane są z dużą precyzją (*Winter — Zima*, ww. 251–254).⁴

W pieśniach Osjana, czyli pisanych poetycką prozą eposach Jamesa Mac-

³ J. Thomson, *The Seasons and the Castle of Indolence*, red. J. Logie Robertson, Clarendon Press Series, Oxford 1891.

⁴ Cf. G. Bystydzieńska, *The boundless landscape: The poetic landscape in James Thomson's The Seasons*, [w:] *Anglica. Crosscurrents: Literature, Culture and Language. Essays in Honour of Professor Irena Dobrzycka*, red. A. Weseliński, J. Wełna, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, s. 11–20.

phersona (1773) oprócz postaci barda-narratora, pejzaż stanowi czynnik scalający poszczególne eposy. Przyroda w pieśniach Osjana wyłania się rzadko z bezpośredniego opisu, ale z licznych porównań, w tym porównań homeryckich. Porównania te mają często nadmiernie rozbudowany drugi człon (*comparans*) wobec *comparandum*, którym są często postaci wojowników, ich czyny i reakcje emocjonalne. Porównywane są one do świata przyrody, a często rozbudowanie tego członu porównania powoduje, że zamiast spełniać rolę służebną wobec członu pierwszego, nabiera on cech autonomicznych.

Pejzaż wyłaniający się z tych porównań to popularny w epoce romantyzmu krajobraz północy — tu dziki i ponury krajobraz Szkocji i Irlandii — ocean, morze, góry, potoki, jeziora, wrzosowiska — wszystko widziane przez mgłę, a więc w szarej tonacji. Krajobraz ten jest bez granic, rozciągnięty na cały wszechświat, implikujący krainę wolności, gdzie zarówno ludzie jak i zwierzęta wędrują swobodnie. Ludzie są oglądani z dystansu, najczęściej sprawiają wrażenie wtopionych w pejzaż, a sami są porównywani do elementów Natury — do zwierząt, ptaków, drzew czy skał. Ich czynności, nastroj i reakcje emocjonalne też są porównywane do elementów przyrody. Na przykład radość do szumiącego wietrzyka⁵ (*Temora*, s. 261), smutek do ciemnych wirów na jeziorze (*Temora*, s. 318), a groźba walki do nadciągających ciemnych chmur (*Fingal*, s. 36). Natura stanowi dla narratora jedyny znany mu świat (przecież pieśni Osjana pretendowały do autentycznych celtyckich eposów); porównania do Natury pozwalają opisać ten świat, podkreślając jego jedność. Cały świat przyrody jest niezwykle dynamiczny, przyroda jest często personifikowana, a na przykład przedmioty należące do wojowników są animizowane. Tarcza jest porównana do krwawego księżyca (*Temora*, s. 222), natomiast księżyc do matowej tarczy (*Temora*, s. 303), a więc wszystko stanowi jedną całość i wszystkie elementy świata wzajemnie się przenikają. Tak prezentuje ten prymitywny, ale bohaterski świat celtyckich wojowników, bard-narrator. Także literatura przechowująca pamięć o heroicznej przeszłości porównana jest do cyrkulacji wody; tak jak woda jest ona wiecznie żywa i nieustannie odradza cały ten świat dawnych, bohaterskich zdarzeń.

W powieści angielskiej XVIII i początku XIX wieku, na przykład u Henry Fieldinga czy Jane Austen pejzaż występuje w bardzo ograniczonym zakresie i służy, przede wszystkim, podkreśleniu statusu społecznego danej postaci. Imponujące i obszerne siedziby ziemiańskie i ich otoczenie, jak domostwo pana Allworthy w powieści Fieldinga *Tom Jones* (1749) czy Pemberley, siedziba pana Darcy w powieści Jane Austen *Pride and Prejudice* (*Duma i uprzedzenie*, 1813), czy Mansfield Park w powieści pod tym tytułem (1814) czy domostwo pana Knightley-Donwell Abbey w powieści *Emma* (1816) są usytuowane na wzgórzu,

⁵ *The Poems of Ossian*, John Grant, Edinburgh 1926.

zazwyczaj w centralnym miejscu danej okolicy, świadcząc o wyższej pozycji społecznej ich mieszkańców. 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 z ówczesnymi tendencjami estetycznymi preferują tak jak w ogrodach angielskich, naturalne cechy krajobrazu. Z drugiej strony, domostwa te, zazwyczaj osłonięte drzewami, chronią ich mieszkańców przed światem zewnętrznym. W niektórych powieściach Jane Austen krótka prezentacja pejzażu jest pretekstem do dyskusji nad modną wówczas, wprowadzoną przez Williama Gilpina, kategorią malowniczości. W powieści *Sense and Sensibility* (*Rozważna i romantyczna*, 1811) toczy się dyskusja nad pejzażem widzianym w kategoriach utylitarnych a pejzażem malowniczym. W rozdziale XVI, dwie bohaterki powieści Elinor i Marianne, prezentujące dwie różne postawy wobec życia, prowadzą ciekawą dyskusję na temat jesiennych liści, które zalegają w alejkach ich rodzinnej posiadłości w Norland. Dla „rozważnej” Elinor liście są przedmiotami bezużytecznymi, które jedynie przeszkadzają w spacerach; dla „romantycznej” Marianne stanowią obiekt estetycznego zainteresowania, gdy unoszą się jak chmury poruszane przez wiatr. Dla przyziemnego Edwarda Ferrars (rozdział XVIII), przyjemny pejzaż powinien łączyć w sobie elementy piękne i użyteczne (lasy pełne drzewa, żyzne łąki, schludne domki); w przeciwieństwie do „romantycznej” Marianne nie czerpie on przyjemności z pejzażu malowniczego (np. nieregularnych, chropowatych powierzchni, urwistych skał, widzianych przez zamglone światło, ruin domów, powyginanych kształtów drzew). Jane Austen, która nie wypowiada się wyraźnie, które kategorie estetyczne preferuje, w ostatniej swej powieści *Persuasion* (*Perswazje*, 1818) wydaje się akceptować pejzaż malowniczy. Malowniczość można dostrzec w różnorodnych elementach nadmorskiego pejzażu miejscowości Lyme (stroma zbocza, malownicze zatoczki morskie otoczone ciemnymi „romantycznymi” skałami — rozdział X).

W powieściach Ann Radcliffe wzniosłe i malownicze krajobrazy pełnią o wiele bardziej istotną rolę niż w powieściach obyczajowych Fieldinga czy Jane Austen. Krajobrazy w jej powieściach to głównie wysokie góry (Alpy, Pireneje, Apeniny) i w mniejszym stopniu pejzaż sielankowy. Często te dwa typy krajobrazu są ze sobą skontrastowane jak na początku powieści *The Mysteries of Udolpho* (*Tajemnice zamku Udolpho*, 1794), gdzie dom Emily St. Aubert i jego okolice jest opisywany jako krajobraz południa — miejsce przyjemne, słoneczne, otoczone jasną zielenią doliny, podczas gdy widoczne z oddali góry jawią się jako ogromne, majestatyczne, ponure — reprezentując typowe cechy krajobrazu północnego, wywołującego melancholię.

Chociaż bohaterki powieści Ann Radcliffe wiele podróżują, to pejzaże, tak jak w neoklasykistycznej literaturze, podziwiane są ze stałego punktu widoko-

wego — prześwitu między drzewami wysoko w górach lub często z okna, dając uwięzionym bohaterkom poczucie wolności, ale też dystans przestrzenny do podziwianej przyrody. Są to najczęściej widoki z góry, co jak podkreśla Edmund Burke w swojej rozprawie *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 1756) sprawia on na obserwatorze większe wrażenie niż widok z odwrotnej perspektywy (s. 72).⁶ Ciekawe, że tylko pozytywni bohaterowie są wrażliwi na uroki Natury i to zwłaszcza przyrody odpowiadającej kategoriom wzniosłości i malowniczości. W podziwianym pejzażu odnoszono się często do malarstwa Salvatora Rosy czy Claude'a Lorrain. Jak wielu jej współczesnych, Ann Radcliffe sądziła, że sztuki wizualne lepiej oddają rzeczywistość niż literatura.

Pejzaże Ann Radcliffe często są przesłonięte mgłą czy chmurami i możliwy jest tylko częściowy, fragmentaryczny widok, znowu w zgodzie ze wskazówkami Burke'a, zostawiając pole dla wyobraźni czytelnika (s. 82). Tu krajobraz nie „poddaje się”, nie „oferuje” łatwo swoich malowniczych cech obserwatorowi, przeciwnie, tu obserwator musi wykazać aktywność, aby osiągnąć panoramiczny widok (poprzez wspinalczkę na górę, poprzez aktywność wyobraźni).

Pejzaże w powieściach Ann Radcliffe to, przede wszystkim, krajobrazy jesienne, z odpowiednią dla tej pory roku kolorystyką — kolorami ciemnymi, brązowymi, purpurowymi, które według Burke'a oddają wzniosłość krajobrazu (s. 117). Natomiast krótkie opisy krajobrazu idyllicznego są przedstawiane przez kolory odpowiednie dla kategorii piękna — jasne i czyste, jak na przykład jasna zieleń łąk. Monumentalne góry są skontrastowane z niewielkimi formami krajobrazów sielskich (rzeczka, niewielka dolina, domek itp.). Zgodnie z estetyką malowniczości uwagę bohaterek przyciąga światłocień, światło z trudem przebijające się przez chmury, światło odbite w wodach morza czy jeziora.

W warstwie stylistycznej opisy te są dość skonwencjonalizowane, o czym świadczy użycie powtarzających się epitetów. Góry są zazwyczaj „majestatyczne”, „wzbudzające grozę”, „ponure”, lasy „ciemne”, chmury „ciężkie”. Epitety ukierunkowane są na reakcje „obserwatora”, to u niego wywołują one takie wrażenia. To pozytywni bohaterowie, a przede wszystkim bohaterki powieści dostrzegają wszelkie niuanse estetycznych walorów krajobrazu. Pejzaż staje się probieżem ich wrażliwości, wywołuje u nich określone reakcje emocjonalne, koresponduje z ich nastrojem, przynosi ukojenie w smutku. Wzniosłe krajobrazy ewokują refleksje religijne, wznoszą dusze bohaterek ku sprawom transcendentnym.

Natura w powieściach Ann Radcliffe wydaje się mieć przewagę nad czło-

⁶ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, red. J. T. Boulton, Routledge and Kegan, Columbia University Press, London, New York 1958.

wiekim; nie może być ona przez niego całkowicie zracjonalizowana. Człowiek, w przeciwieństwie do poezji Pope'a czy Thomsona, nie wie o niej wszystkiego i nie potrafi wyjaśnić jej wiecznych reguł. Jej wzniosłe aspekty sugerują transcendencję, dlatego wywołują u obserwatora irracjonalny lęk.⁷

Już na podstawie tych kilku przykładów można zaobserwować różne role jakie pełnił pejzaż w literaturze XVIII wieku. Od pejzażu, który potraktowany jest jako pretekst do rozważań filozoficznych o porządku w pozornie „nieuporządkowanym” świecie, o ludzkim poznaniu, które racjonalizuje i porządkuje świat w poemacie opisowym Pope'a, po coraz bardziej autonomiczne traktowanie pejzażu w poezji Jamesa Thomsona, w którym oprócz przyrody traktowanej jak u Pope'a w sposób filozoficzny, widać też jej walory estetyczne zgodnie z popularnymi wówczas kategoriami malowniczości i wzniosłości. W poezji Thomsona mniej ważny staje się człowiek, który jest częścią przyrody, jednym z jej elementów. Podobnie jest w pieśniach Osjana, gdzie przyroda, przywoływana przez barda–narratora w porównaniach, jest jedyną znaną mu rzeczywistością, dzięki której może opisać świat, ludzi, ich działania i reakcje emocjonalne.

W powieści XVIII-wiecznej często krótkie wprowadzenie elementów krajobrazu podkreśla status społeczny postaci (Fielding, Jane Austen), u Jane Austen przywołanie krajobrazu może też stanowić pretekst do dyskusji nad modnymi wówczas kategoriami estetycznymi (jak w powieściach *Rozważna i romantyczna*, *Opactwo Northanger*). Dużo ważniejszą rolę odgrywa krajobraz w powieściach Ann Radcliffe, zwłaszcza często opisywany przez nią wzniosły krajobraz wysokogórski, z przepaściami, gęstwinami lasu, kaskadami potoków górskich. Oprócz wyraźnego propagowania kategorii wzniosłości i piękna (kontrastujący z nim krajobraz pasterski), krajobraz pozwala lepiej scharakteryzować bohaterów, a zwłaszcza wrażliwe na piękno przyrody młode bohaterki powieści i często podkreśla ich nastrój lub przynosi im ukojenie w ich przeżyciach. Przyroda w powieściach Ann Radcliffe nie jest do końca rozumiana przez człowieka, ukrywa w sobie tajemnicę, która budzi często irracjonalny lęk i prowadzi w kierunku transcendencji.

RÉSUMÉ

Notre article porte sur la fonction et le mode de présentation du paysage dans des oeuvres poétiques et romanesques choisies du XVIIIème siècle. Le paysage peut servir de prétexte à des considérations philosophiques générales au sujet de l'univers, comme c'est le cas du poème descriptif de Pope, *La Forêt de Windsor*. Dans cette oeuvre, l'harmonie retrouvée dans le paysage,

⁷ Zob. G. Bystydzieńska, „Awful sublimity” and “sweet obscurity” or the Landscape in Ann Radcliffe's. *The Mysteries of Adolpho*, [w:] *Paradoksy humanistyki. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Andrzeja Zgorzelskiego*, red. O. Kubińska, D. Malcolm, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, s. 79–89.

conformément au principe *concordia discors*, a son reflet dans l'ordre de l'univers entier. Il en va de même dans le poème de Thomson *Les Saisons de l'année*, à ceci près que le paysage n'y est pas uniquement un prétexte à des réflexions sur l'harmonie du monde, mais devient lui-même le sujet de l'oeuvre entière; il n'est pas seulement fonctionnel, mais présente également des valeurs esthétiques.

Dans les chants d'Ossian, le paysage — celui du Nord, en l'occurrence — qui constitue un facteur permettant de réunir les différentes épopées, ne découle pas d'une description directe, mais est véhiculé par de nombreuses métaphores complexes. Celles-ci mettent en relief l'unité d'un monde où tous les éléments se transpercent mutuellement.

Dans les romans anglais du XVIIIème et du début du XIXème siècles, chez des auteurs comme Henry Fielding ou Jane Austen, le paysage — à portée plutôt limitée — sert à accentuer le statut social des protagonistes. Certains romans de Jane Austen recourent au paysage en tant que prétexte à une discussion autour des catégories esthétiques en vogue.

Un rôle nettement plus important fut attribué aux paysages nobles et pittoresques des romans d'Ann Radcliffe. Outre la propagation des catégories de noblesse et de beauté, le paysage y permet de mieux caractériser les jeunes héroïnes des romans. Chez Ann Radcliffe, la nature, demeurant en partie incomprise de l'homme, dissimule en elle-même un mystère qui engendre une peur irrationnelle et conduit vers la transcendance.