

## “IT WAS A SWEET VIEW – SWEET TO THE EYE AND THE MIND.”

### Jane Austen og det pittoreske landskab

Både forskningen i Jane Austens (1775-1817) forfatterskab og i den engelske landskabshave fremhæver, at Austen havde sin stemme i diskussionen om den pittoreske have, som udspillede sig i England fra slutningen af 1700-tallet til begyndelsen af 1800-tallet. Det pittoreske er i debatten et ret flydende begreb, men introduceres af Rev. William Gilpin (1724-1804) i *Essay on Prints* (1768) som betegnelse for landskabet som ”den form for skønhed, man finder i et maleri”. Jane Austen forholder sig helt konkret til den engelske landskabshave og tematiserer via karaktererne i sine romaner de ideer, der ligger bag. Imidlertid trækker både Austen og den engelske landskabshave på klassiske topoi, som endes tilbage fra antikken. Denne artikel vil udforske, hvordan landskabet som retorisk virkemiddel i personskildring og komposition spiller sammen med landskabet som konkret sted i Jane Austens forfatterskab.

The considerable slope, at nearly the foot of which the Abbey stood, gradually acquired a steeper from beyond its grounds; and at half a mile distant was a bank of considerable abruptness and grandeur, well clothed with wood; – and at the bottom of this bank, favourably placed and sheltered, rose the Abbey-Mill Farm, with meadows in front, and the river making a close and handsome curve around it.

It was a sweet view – sweet to the eye and the mind. English verdure, English culture, English comfort, seen under a sun bright, without being oppressive. (*Emma III/VI*)

Det engelske græsningslandskab udbreder sig her i Jane Austens roman *Emma* (1816) for Emma Woodhouses øjne, og det fremstilles som et ideal-landskab. Det har fællestræk med det antikke *locus amoenus*, en klassisk topos, der anslår mønstret for al naturbeskrivelse frem til renæssancen og står for et smukt, skyggefuldt natursceneri (Curtius 183-213). *Locus amoenus* indeholder faste ingredienser som mindst ét, gerne flere træer, en eng eller græsmark samt et vandløb, indimellem også fuglesang og blomster (Curtius 195). Den type landskab kendes fra Theokrits (c. 310-250 f. Kr.) idyller, der skildrer hans barndoms Sicilien,<sup>1</sup> og senere Vergils (70-19 f. Kr.) ekloger om et fjernt Arkadien.<sup>2</sup> I begge tilfælde drejer det sig om en nostalgisk længsel, en melankolsk digtning om tabt uskyldighed. Hos både Theokrit og Vergil danner *locus amoenus* baggrunden for et pastoralt sceneri, hyrdelivets fredelige livsform, der står som modsætning til tilværelsen i byen (Curtius 196).

Der går en lige linje fra Theokrits og Vergils beskrivelser af *locus amoenus* til Nicholas Poussins (1594-1665) og Claude Lorraines (1600-1682) pastorale landskabsmalerier, der blev overmåde populære i 1700-tallets England. Disse malerier havde de unge engelske aristokrater stiftet bekendtskab med på deres *grand tour*, ligesom de også havde set den romerske campagne, der – selv om der ikke er tale om naturalistisk iagttagelse af naturen – udgør virkelighedskorrelatet til malerierne. Citatet ovenfor kunne således også være en beskrivelse af et af Claude Lorraines malerier med forgrund, mellemgrund og baggrund, et solbeskinnet sceneri, karakteriseret ved fuldstændig harmoni. Landskabet er inspireret af malerkunsten, er pittoresk.

Den tidlige engelske landskabshave har klare allusioner til både disse renæssancemalerier og til den antikke digtning. Således har landskabshaven omkring Stourhead i Wiltshire (anlagt 1735-83) referencer til Vergils Æneide (c. 29-19 f. Kr.) (Rogers 246), og der er lighedstræk mellem dette haveanlæg og flere af Claude Lorraines pastorale malerier (Hunt & Willis 1988, 15). Claude Lorraines naturscenerier indeholder som regel en

- 
- 1 Teokrits idyller kom til at betegne et kort deskriptivt digt om det imaginære hyrdeliv (Siddall 11).
  - 2 Ekloge er betegnelsen for det enkelte digt i *Bucolica* (Hyrdedigte 42-39 f. Kr.) og blev senere genrebetegnelsen for pastoral poesi (Curtius 192).



**Fig. 1.** Parti fra Stourhead. Apollotemplet. Foto Carsten Poulsen.

gruppe hyrder, der i harmonisk samklang med naturen hviler sig, spiller fløjte eller kurtiserer hinanden. Disse er her i citatet fra *Emma* erstattet af Abbey-Mill Farm, en lille gård, der tilhører en simpel, men ærlig bonde, og citatet repræsenterer da også i romanen et *point of no return*, hvor Emma lærer at værdsætte de sande værdier og indser, at veninden Harriet er godt tjent med denne bonde, Robert Martin, mens hun selv er bestemt for Mr. Knightley, ejeren af de jorder, der bliver beskrevet. Hidtil har hun været styret af vildfarelser, men via landskabet som topos markeres det, at hun er på vej til at indse sine fejltagelser.

Den tredje iagttagelse, som citatet lægger op til, er den eksplicitte fremhævnning af det engelske landskab. Det er nok et ideallandskab, men det har her en fysisk realitet, er forankret i et bestemt sted, og det nationale klinger med. Den engelske landskabshave opstår i opposition til den fran-

ske formelle have, hvor alt er under menneskelig kontrol, med sigtelinjer og akser, alleer, formklippede buske og filigranmønstre i parterreanlægget. Denne have signalerer autoritet og abstrakte systemer, mens den engelske landskabshave på sin side er knyttet til lokale betingelser og kultur og dermed større fleksibilitet i omdannelsen af naturen til havekunst (Hunt & Willis 8). Det bærende princip er det naturgroede, med organisk slyngede linjer, *clumps of trees* og vandløb, der gennemstrømmer anlægget. Der er ikke som i den franske have et bestemt perspektivisk punkt, hvorfra alt udgår; derimod udfolder landskabet sig som et sceneri, man også kan bevæge sig rundt i. Den tidlige engelske landskabshave er programmatisk, og det er slutlinjerne i Emmas udbrud i ovenstående også: Det er det typiske engelske landskab, der med sine græsmarker udfolder sig for øje og sind, og det er et landskab, der peger på den nationale kultur.

Den æstetisk udformede landskabshave, der opstod i 1700-tallet i England, var inspireret af litterære og kunstneriske forbilleder fra antikken og renæssancen, og den spiller en rolle i Jane Austens romaner, ikke blot som den kulisser, de foregår i, men også som styrende for det narrative forløb, der er en kultiveringsproces frem mod den rette balance i synspunkter og sæder. Karakterdannelsen har sin parallel i skildringerne af det kultiverede landskab.

#### LANDSKABET I EN RETORISK LÆSNING

Imidlertid indeholder landskabet i citatet fra *Emma* også stejle skrænter, der giver det en mere storslået karakter. Dette rummes også i den antikke topos. *Locus amoenus* står ikke blot for det behagelige, en harmoni uden mislyde. Kontrasten findes også, fx i hyrdemaleriet, således i Nicholas Pousins *Et in arcadio ego* (1637-38), hvor en flok hyrder i et dramatisk arkadisk landskab står bøjet over en sarkofag, idet de tilsyneladende forsøger at tyde inskriptionen på denne. Beskueren af billedet får denne inskription foræret i titlen, som gør opmærksom på det forhold, at også døden er til stede i det ellers statiske og harmoniske ideallandskab.<sup>3</sup> I William Kents (1685-1748)

---

3 Denne tolkning foretrækkes for en anden mulig, nemlig at den døde også har været i Arkadien.



**Fig. 2.** Parti fra Stowe. Elysian Fields med floden Styx. Foto Carsten Poulsen.

anlæg i den tidlige landskabshave i Stowe i Buckinghamshire ses kontrasten i navngivningen i den del af haven, der har betegnelsen *Elysian Fields* (anlagt ca. 1732). De skæres igennem af floden Styx, og således er også i allegorisk forstand døden til stede her.

I den antikke digtning har vi kontrasten i *locus amoenus* i Theokrits digt nr. XXII (Curtius 198). Her skildres Tempes dal, en slugt i det nordlige Grækenland. Curtius fremhæver, hvordan *locus amoenus* her er omkranset af en mere dramatisk og vild natur i form af stejle skrænter og vildtvoksende skov.

*Locus amoenus* kan altså i den retoriske tradition være en kontrastfyldt topos, hvor den idylliske plet er omgivet af vild natur (Curtius 199). Også de tidlige engelske landskabshaver indgår i denne tradition, fx Rousham i Oxfordshire, der i 1730'erne blev omlagt af William Kent, så den danner

en række sekvenser efter et overraskelsesprincip, hvor vandringen rundt i haven byder på afvekslende scenerier, der indgyder forskellige sindsstemninger (Moore, Mitchell & Turnbull 133). Det statiske afløses i den engelske landskabshave af det dynamiske på to måder, dels ved at kontraster indføres, lys over for mørke, flader over for skrænter, det harmoniske over for det dramatiske og mere skrækblandede, dels ved at der lægges vægt på bevægelsen rundt i haven, der udgør et narrativt forløb og desuden via de vekslende scenerier, som vandringen byder på, indbyder til forskellige associationer. På den måde kan man sige, at haveelementerne fungerer metonymisk.<sup>4</sup>

Også Jane Austen benytter sig af kontrasten mellem landskabet som behageligt og harmonisk og landskabet som kontrastfyldt og ikke uden risici. Således kommer flere af de kvindelige karakterer ud for ulykker, hvis de begiver sig ud i landskabet og trodser de mere farefulde elementer af naturen. Det kan være barnlig leg på en stejl skrænt, som får den ubetænksomme Louisa Musgrove i *Persuasion* til at falde og slå hovedet (*Persuasion* I/XII), og det kan være rastløse vandringer ud i den uvejsomme del af landskabet "where there was something more of wildness than in the rest, where the trees were the oldest, and the grass was the longest and wettest" (*Sense and Sensibility* III/VII), der giver den ulykkeligt forelskede Marianne Dashwood i *Sense and Sensibility* (1811) en voldsom forkølelse. Konsekvensen bliver for begge, at de i lang tid svæver mellem liv og død. I begge tilfælde er det også en topos, der betegner et vendepunkt i det narrative forløb: I *Persuasion* bliver konsekvensen en ændret konstellation af parrene, således at Louisas kavalier bliver gjort fri af sin forbindelse til Louisa og kan blive forenet med hende, som han rettelig hører sammen med, nemlig Anne Elliott, romanens hovedperson, og for Marianne bliver sygdommen en lejlighed for Colonel Brandon til at vise sin trofaste kærlighed og få hende til at indse, at han er det rette stabile match for hende, selv om han ikke lever op til hendes sværmeriske idealer om kærligheden. Her kan man måske også sige, at det farlige landskab er en topos, der fungerer metonymisk, idet det indgår i et årsags- virkningsforhold til begivenhedsforløbet.

I andre tilfælde har vi en metaforisk retorik, i de ikke så få tilfælde, hvor landstedet og parken vidner om ejerens personlige egenskaber. Det

---

4 Se også Esmann 2003.

sker i *Pride and Prejudice*, hvor synet af Pemberley udgør det *point of no return*, hvor Elizabeth Bennett indser, at hun er forelsket i Mr. Darcy:

Elizabeth's mind was too full for conversation, but she saw and admired every remarkable spot and point of view. They gradually ascended for half a mile, and then found themselves at the top of a considerable eminence, where the wood ceased, and the eye was instantly caught by Pemberley house, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. It was a large, handsome stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; and in front a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither formal nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste. They were all of them warm in their admiration; and at that moment she felt that to be mistress of Pemberley might be something! (*Pride and Prejudice III/I*)

Idet Elizabeth betragter landskabet, udsigten, Pemberleys beliggenhed og den udsøgte balance mellem det naturlige og det iscenesatte, hvor det er respekt for stedet og de naturlige betingelser, der har været styrende, indser hun for alvor Mr. Darcys kvaliteter. Pemberley med det omgivende landskab bliver personificeringen af Darcy, som ejer det, og det viser for Elizabeth, at han er en mand med æstetisk sans, *taste* og dermed også har de moralske kvaliteter, der gør det værd at satse på at blive frue på Pemberley. I denne tætte relation mellem æstetisk og moralsk habitus ligger hun på linje med en af tidens havedesignere, Humphrey Repton (1752-1818).<sup>5</sup> Hermed er vi nået frem til den debat om landskabshaven, der var aktuel på Jane Austens tid.

#### DEBATTEN OM DET ENGELSKE LANDSKAB

Den tidlige engelske landskabshave er som nævnt i det foregående inspireret af antikkens pastorale digtning og renæssancens hyrdemaleri. Den betegnes til tider som *Augustan* med reference til Vergils samtid, hvor kejser Augustus skabte fred efter en tumultarisk periode (fx Rogers 2001, 235). Vergil hylder i *Georgica* (37-29 f. Kr.) bondens dyrkning af jorden som forudsætning for al kultur, og dette værk fik ekstrem indflydelse i samtidens

---

5 Se f.eks. Repton 11.

England, der også havde gennemlevet en række voldsomme begivenheder.<sup>6</sup> Med freden indvarsles en ny guldalder, hvor det britiske imperium etableres, og politisk, kunstnerisk og litterært vinder nye tanker og æstetiske former frem. To af tidens forfattere var toneangivende i denne bevægelse, der også fik stor betydning for havekunsten. Joseph Addison (1672-1719) argumenterede for en forbedring, *improvement*, af landskabet, som var antiautoritær og praktisk (Rogers 234), og både han og Alexander Pope (1688-1744) hyldede det uprætentiøse, der tog hensyn til de naturlige betingelser, fx i Pope's "Epistle to Lord Burlington" (1731).<sup>7</sup> Pope slår til lyd for en iscenesættelse, der tager udgangspunkt i stedets ånd, *genius loci*, og skaber et landskab, der er varieret og kontrastfyldt. Landskabet iscenesættes efter et maleris kompositionsprincipper og forsynes med antikke templer, skulpturer og søjler. Den er med sine allusioner til det antikke demokrati programmatisk, didaktisk i politisk øjemed, ligesom den inddrager elementer fra gotikken, som peger mod den nationale fortid. Haven er nok et konkret sted, men den er modelleret efter den antikke topos og udgør et kunstnerisk, litterært sceneri.

Hovednavnet i designet i denne periode er William Kent, der oprindeligt var teatermaler og skabte haver, hvor man kunne gå fra det ene maleriske sceneri efter det andet.<sup>8</sup> Hans efterfølger var Lancelot Brown (1716-1783), der fik tilnavnet *Capability*, fordi han som professionel *improver* tog sig af et meget stort antal landskabshaver. Han indførte en større enkelhed, idet han søgte essensen af det engelske landskab (Hunt & Willis 31). Derfor lod han græsplænen gå helt op til huset, stræbte efter rene organiske linjer og flader, afbrudt af *clumps of trees*, vandløb og stier, og eliminerede templer, inskriptioner og statuer (Hunt & Willis 34).

Brown blev kritiseret for at designe haver, der ikke adskilte sig fra det omgivende agerland, kedelige og uden variation,<sup>9</sup> og modstandere i

---

6 Den engelske borgerkrig (1642-1651), der resulterede i henrettelsen af Charles I i 1649, Arvefølgestriden i 1688, og Den spanske arvefølgekrig 1701-1714, der førtes af England sammen med Østrig og Holland og mod Frankrig (Siddall 13).

7 Se Hunt & Willis 212. Lord Burlington var en af de toneangivende personer inden for Whigpartiet, der ønskede en begrænset kongemagt og et stærkt parlament.

8 Se også Esmann, "Landskashavens tableauer".

9 Af Uvedale Price (1747-1829) og Richard Payne Knight (1750-1824).



debatten anså det for nødvendigt at indføre en tredje kategori i forhold til den skelnen, som Edmund Burke i *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) havde foretaget mellem det skønne og det sublime (Hunt 77). Denne tredje kategori var det pittoreske og blev karakteriseret ved elementer som en vis upolerethed, variation og uregelmæssighed (Ross 274), og med den som norm kritiseredes Humprey Repton, der som professionel landskabsarkitekt kom til at stå for den praktiske videreførelse af Browns arbejde. Han gik i nogen grad væk fra Browns minimalistiske stil, idet han i højere grad tog hensyn til havernes sociale funktion og relaterede dem til huset. Han indførte formelle elementer som terrasser og blomsterbede, pergolaer, pavilloner og drivhuse. Han er kendt for sine skitsebøger, *Red Books*, hvor han kunne vise sine kunder landskabet før og efter en mulig indgriben fra havedesignerens hånd. Hans skitser viser, at han langt hen arbejdede i den pittoreske stil, med maleriske kompositioner og elementer. Reptons havedesign foregik helt konkret lokalt i forhold til den bestemte landskabshave, som han fik til opgave at forbedre, og hvor hensynet til de mennesker, der skulle opholde sig i haven, altid blev medtænkt. Repton nævnes i forbindelse med *Mansfield Park*, hvor Fanny Price finder et fristed ved at gå rundt på grusgangene og mellem buskene, og hvor haveanlægget altså fremhæves for sin sociale funktion (Hunt & Willis 1988, 33). Det såkaldte *shrubbery* repræsenterede et intimt rum, hvor man kunne være sig selv eller føre private samtaler, og til trods for at det kan betegnes som en art civiliseret vildnis, så går der en linje tilbage også til den franske have, hvis formklippede *bousquets* tilbød fristeder i den ellers gennemkontrollerede have.

I *Pride and Prejudice* foretager Elizabeth Bennett en tur til The Lake District sammen med sin tante og onkel, Mr. and Mrs. Gardiner. Med indførelsen af denne brug af landskabet til en oplevelsestur i det engelske landskab refererer Austen til William Gilpin (1724-1804), der blev kendt for sine rejsebeskrivelser til forskellige egne i England. Disse indbefattede både narrative beskrivelser af de steder, han besøgte, skitser, han selv havde lavet, samt teoretiske tekster om landskabelig skønhed, skovscenerier og "Picturesque Beauty" (Hunt 66). For Elizabeth, der fremhæves for sin forkærlighed for lange gåture i landskabet, er forslaget om turen særdeles kærkomment:

Adieu to disappointment and spleen. What are men to rocks and mountains? Oh! What hours of transport we shall spend! And when we do return, it shall not be like other travellers, without being able to give one accurate idea of anything. We will know where we have gone – we will recollect what we have seen." (*Pride and Prejudice II/IV*)

Elizabeth fremstiller den storslåede natur som det, der kan få hende til at glemme sine bekymringer i det sociale liv. Samtidig indeholder citatet et hint til en bevidstløs turisme, der ikke er i stand til at iagttage naturen, som den er. Gennem Gilpin lærte de rejsende at se på landskabet, men det er ud fra citatet usikkert, om hans indflydelse skal forstås positivt eller negativt. Også andre steder tematiserer Austen den korrekte måde at se på landskabet på, fx i *Northanger Abbey* (1818), hvor Cathrine Morland fremstilles som den uerfarne, der bliver belært om, hvordan landskabet skal opleves af det mere erfarne og kulturelle søskendepar Tilney, der er vant til at iagttage landskabet. Cathrine indrømmer sin uvidenhed og Henry Tilney træder beredvilligt til:

He talked of fore-grounds, distance, and second distances – side-screens and perspectives – lights and shades; – And Catherine was so hopeful a scholar, that when they gained the top of Beechen Cliff, she voluntarily rejected the whole city of Bath, as unworthy to make part of a landscape. (*Northanger Abbey*, kapitel 14)

Man mærker ironien fra den implicite fortæller, både i forhold til den udpenslede forklaring og i forhold til Catherines efterfølgende reaktion, hvor Bath fuldstændig forkastes som del af landskabet. Catherines naivitet udstilles her i særlig grad, idet Bath med sine romerske bade og klassiske arkitektur må siges at passe særdeles godt ind i den engelske landskabshaves koncept. Indlægget er da også blevet taget til indtægt for Austens holdning i debatten om det pittoreske (Lane 79). Også i *Pride and Prejudice* (1813) behandles de pittoreske principper ironisk, gennem den kvikke Elizabeth's bemærkning om, hvordan hun overflødiggøres på en gåtur i landskabet, fordi de pittoreske principper kun tillader en gruppe på tre personer: "You are charmingly group'd, and appear to uncommon advantage. The picturesque would be spoilt by admitting a fourth. Goodbye." (*Pride and Prejudice I/X*).

I flere af romanerne tages diskussionen op om det at forbedre landskabet omkring huset. I *Mansfield Park* (1814) udstilles således den ignorante

Mr. Rushworth som ivrig efter at få sit Sotherton *improved*. Rushworth er særdeles ivrig og kan ikke tale om andet. Han henviser til, hvad Repton ville gøre med anlægget:

There have been two or three fine old trees cut down that grew too near the house, and it opens the prospect amazingly, which makes me think that Repton, or any body of that sort, would certainly have the avenue at Sotherton down; the avenue that leads from the west front to the top of the hill you know, [...] (*Mansfield Park I/VI*)

Som reaktion på denne udtalelse udbryder den ellers så stilfærdige og oversete Fanny impulsivt og med henvisning til et citat fra William Cowpers (1731-1800) digt *The Task* (1785): "Ye, fallen avenues, once more I mourn your fate unmerited", at det vil være en stor skam at fjerne en sådan allé. Begrebet *improvement* er i romanen knyttet til mindre sympatiske karakterer, således også til den upålidelige lykkejæger, Henry Crawford.

Ved at tage disse emner op går Austen ind i diskussionen om det pittoreske, om turisme i landskabet og om *improvement*, som først Brown og siden Repton stod for. Men hun er vanskelig at fastholde, og det kan ikke afgøres, hvilken holdning hun indtager i samtidens debat om landskabshaven. Romanerne er karakteriseret ved flerstemmighed, ved mange synsvinkler, dialog og ironi, der gør det vanskeligt at identificere forfatterstemmen. Den fremgår ikke med sikkerhed af karakterernes udsagn (Morini 19). Austen videreudvikler teknikken med fri indirekte tale, som flere af hendes samtidige var begyndt at praktisere (Spencer 186), og hun er moderne i den forstand, at læseren selv må slutte sig til karakterernes eventuelle fordomme og fejlvurderinger. Det er imidlertid muligt at fremanalysere hendes standpunkt via landskabets rolle i det narrative forløb og i forhold til karakterernes udvikling, og her er der en linje og også en udvikling gennem forfatterskabet.

#### ET AUTENTISK FORHOLD TIL NATUREN

Gennem hele forfatterskabet går det narrative forløb ud på at lære at forholde sig autentisk til omverdenen, dvs. ikke gennem fiktion, fordomme, sværmeri, snobberi, fejltolkninger og andres indflydelse. Dette udtrykkes gennem karakterernes holdninger til landskabet, således at vi ser en udvik-

ling fra satire over karakterernes ydre forhold til naturen, til en skildring af, hvordan den bliver en integreret del af deres personlighed. Man kan således tale om en udvikling fra en tematisering af det pittoreske frem mod en mere generel naturfølsomhed, der i overensstemmelse med perioden kan betegnes som romantisk.

Dette kan iagttages i karakterernes forhold til landskabet, fx ved at sammenligne Austens tidlige kvindelige protagonister med de senere, Catherine Morland (*Northanger Abbey*) og Marianne Dashwood (*Sense and Sensibility*) over for Fanny Price (*Mansfield Park*) og Anne Elliott (*Persuasion*). Catherine og Marianne ser på hver deres måde verden gennem fiktionen, Catherine gennem gotiske romaner, Marianne gennem romantiske digte, og denne tilgang bliver en metafor for deres holdning til tilværelsen i øvrigt (Bodenheimer 608). Marianne kritiserer en af romanens mandlige hovedkarakterer, Edward Ferrars, for mangel på indføling, når han læser op, og hun får bestyrket sin opfattelse af ham som et menneske, der mangler smag og følelse i en samtale med ham, hvor to modsatte holdninger til landskabet kommer frem. Marianne ser et prospekt med pittoreske elementer, Edward har en praktisk tilgang, hvor han indrømmer skønheden, men også ser andre aspekter af naturen end det rent billedlige (*Sense and Sensibility* I/XVI) og senere udtrykker meget klart, at han foretrækker et landskab, der forener det nyttige med skønheden, og derfor ikke som Marianne kan værdsætte det pittoreske. Det afhænger af øjnene, der ser, får han sagt, og her er han også på linje med synspunkter i debatten:<sup>10</sup>

It exactly answers my idea of a fine country, 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. (*Sense and Sensibility* I/XVIII)

Andre steder i forfatterskabet ses ligeledes synspunkter, der hævder nødvendigheden af at forene nytte og skønhed, fx hos John Knightley i *Emma*.

Fanny Price og Anne Elliott er i lighed med Catherine og Marianne læsende heltinder. Fanny søger gennem hele romanen trøst og oplevelser i

---

10 Price så det pittoreske som noget objektivt i landskabet, mens Knight betonedede beskuerens rolle (Ross 275).

litteraturen, hvad der langt hen viser sig som afhængighed af overleverede forestillinger om naturen (Bodenheimer 615-616). Først i romanens tredje bind ser vi hende respondere på landskabet i et mere inderligt forhold, hvor naturen ses og sanses, ikke på anden hånd, men selvoplevet og -erfaret. Det sker, da hun i en periode må forlade Mansfield Park og bo i Portsmouth:

It was sad to Fanny to lose all the pleasures of spring. She had not known before what pleasures she had to lose in passing March and April in a town. She had not known before, how much the animation both of body and mind, she had derived from watching the advance of that season which cannot, in spite of its capriciousness, be unlovely, and seeing its increasing beauties, from the earliest flowers, in the warmest divisions of her aunt's garden, to the opening of leaves of her uncle's plantations, and the glory of his woods. (*Mansfield Park* III/XIV)

Landskabet er her ikke længere blot et billede; det er underlagt bestemte naturprocesser, ligesom menneskene er det, og beskrivelsen af det vokser da også sammen med Fannys modningsproces. I modsætning til Elizabeth og Emma gennemgår hun ikke et forløb, hvor hun med ét indser sine fejlurderinger og ændrer holdning; hun vokser gradvist fra barn til voksen, fra den udstødte og uanselige kusine til fuldgyldigt medlem af familien, og i slutningen fremstilles både hendes skønhed og hendes selvbevidsthed. Denne karakterudvikling beskrives narrativt via holdningen til landskabet: fra natursceneri til naturfølelse.

Anne Elliott i *Persuasion* (1818) er i modsætning til Austens øvrige kvindelige protagonister ude over sin første ungdom. Hun bærer på en ulykkelig kærlighedshistorie, hvor hun af sociale grunde er blevet overtalt (heraf titlen) til at afvise sin store kærlighed, Frederick Wentworth. Den naturlige modning er et gennemgående tema i romanen. Således udstilles Annes far som latterlig, fordi han nægter at indse aldringsprocessen og derved går imod naturens orden, og Anne selv skildres i første del af forløbet som en tidlig falmet kvinde, der imidlertid blomstrer op i løbet af romanen, og det anføres at hun "was to be blessed with a second spring of youth and beauty" (*Persuasion* II/I). Afstanden til poetisk natursværmeri, som det er skildret hos Catherine og Marianne, ses i Annes betænkeligheder ved poesien. Skønt hun er belæst og belærer andre om litteratur, så anfører hun også faren ved poesien og råder til at nyde den i små doser:

[...] she thought it was the misfortune of poetry, to be seldom safely enjoyed by those who enjoyed it completely; and that the strong feelings which alone could estimate it truly, were the very feelings which ought to taste it but sparingly.  
(*Persuasion* I/XI)

I *Mansfield Park* og *Persuasion* handler det om at forholde sig autentisk til naturen, til selv at se og sanse, og den kritik, der har gennemsyret forfatter-skabet i forhold til brugen af overleverede holdninger, det være sig i literataturen, i kunsten eller i de moderne opfattelser i landskabsdebatten, får sit positive modstykke. Holdningen til landskabet ændrer sig fra at være et pittoresk billede til at være udtryk for naturlige processer, som også karaktererne er underlagt. Uden at forlade sin rolle som moralsk sædeskildrer, nærmer Austen sig hermed en romantisk naturopfattelse, hvor den ydre natur bliver et billede på den indre natur og følelse.

#### THE LAKE SCENE

Den romantiske naturopfattelse ligger kun i kim i Jane Austens forfatter-skab. I de mange filmatiseringer af Austens romaner får den imidlertid fuld skrue. I denne sammenhæng skal blot anføres ét eksempel på, hvordan filmatiseringen viser en fundamentalt anderledes holdning til landskabet end den, vi kan finde i den trykte bogudgave. Eksemplet er hentet fra TV-versionen af *Pride and Prejudice* fra 1995 med Jennifer Ehle og Colin Firth i rollerne som Elizabeth Bennett og Mr. Darcy. Romanens *point of no return* er analyseret i det foregående med udgangspunkt i den scene i bogen, hvor Elizabeth under besøget på Darcys gods, Pemberley, får øjnene op for hans moralske kvaliteter. Hans gode smag er garant for, at han er værd at satse på som ægtemand. Også i filmen udgør Pemberley scenen for forløbets *point of no return*. Men det er ikke godset og landskabshaven, men synet af Mr. Darcy, der kommer op fra en sø i haven, iført løsthængende og våd hvid skjorte, der gør indtryk på Elizabeth. Forelskelsen opstår, fordi hans fremtoning er ganske anderledes end det tilknappede ydre, han ellers har fremvist over for hende. Skjorten er våd, fordi han rent faktisk har været ude i søen, et symbolsk udtryk for hans forbindelse til naturen. Hvor romanen i overensstemmelse med sin samtid placerer vendepunktet ved erkendelsen af forbindelsen mellem smag og moral, så fremstiller filmen

en moderne opfattelse, hvor vendepunktet bliver et erotisk præget møde. I begge tilfælde spiller landskabet en central rolle.

Forudsætning for filmen er den romantiske opfattelse af forbindelsen mellem ydre og indre natur, som den pittoreske landskabshave skabte grundlaget for. I den moderne filmudgave er denne romantiske opfattelse blevet en kliché, hvad der da også ses af de mange parodier på scenen, som findes i den moderne mediekultur, fx i filmen *Lost in Austen* (2009), hvor en sværmerisk nutidskvinde, der i lighed med Catherine og Marianne oplever hele sin omverden gennem fiktion, her Austens romaner, får lejlighed til fysisk og virkeligt at bevæge sig ind i Austens univers, møder Mr. Darcy og beder ham om en tjeneste, nemlig at gentage Colin Firths *Lake Scene*.

#### FRA LOCUS AMOENUS OG DET PITTORESKE TIL AUTENTISK NATURFØLELSE.

Gennem landskabets rolle i det narrative forløb i Jane Austens forfatterskab sprænges de stiliserede rammer, som *locus amoenus* og pastoralen udgør, og som er forbilleder for den pittoreske have, der var tidens mode. Disse topoi er samtidig den fiktion, som kan rumme kærligheds- og naturfølelse. I litteratur og kunst udvikles disse følelser i løbet af 1800-tallet til romantiske forestillinger (Esmann "Lysthuset", Esmann "Landskabshavens tableauer"). Det er den udvikling, der kan iagttages i Austens forfatterskab, der – ikke i en lige linje og ikke fuldt gennemført – bevæger sig fra forestilling til realitet og fra en kritik af det sværmeriske og pittoreske til indoptagelse af den ydre natur i individets følelsesmæssige og karaktermæssige udvikling. Det sker i samspillet mellem landskabet som topos og så det rent faktiske landskab med de diskussioner om det pittoreske, som foregik i 1700-tallets England. Jane Austen vender sig fra fordomme/forudfattede meninger og sværmerisk blindhed til fordel for et autentisk og selvoplevet forhold til landskabet. Det kommer frem i karakterernes udvikling, og sådan forbindes i hendes forfatterskab landskabet som litterær topos og som fysisk eksisterende sted uden for fiktionen.

udgivelser: "Et paradys på jord. Haven som sted", i *Stedsvandring. Analyser af stedets betydning kunst, kultur og medier*. Malene Breunig m.fl. red., Syddansk Universitetsforlag 2013, "Havens nødvendighed. Nogle aktuelle strømninger i havekulturen", i *Aktuel forskning*. Anne Scott Sørensen og Anne Klara Bom, red. SDU: Online publikation 2015, "The Role of the Senses in the Italian Renaissance Garden", i *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions versus Materiality.*, Barbara Arciszewska, ed. Warsaw: Wilanów Palace Museum 2016 samt *At dyrke sin have*. Bidrag til jubilæumsantologi i Dansk Selskab for 1700-tals Studier, red. Søren Peter Hansen og Thomas Bredsdorff, forventet 2017.

**"IT WAS A SWEET VIEW – SWEET TO THE EYE AND THE MIND."**

Jane Austen and the picturesque landscape

It is obvious in Jane Austen's novels that she was interested in the ongoing debate of 'the picturesque garden', and in all her novels the characters are discussing how to look at the landscape, how to 'improve' the estates according to certain rules, and how taste and moral are connected to each other. The picturesque garden is inspired by paintings from the 17<sup>th</sup> century by Claude Lorraine and Nicolas Poussin, and in that way a clear line can be drawn back to Theocritus and Virgil, who introduced topoi as 'locus amoenus' and the 'pastoral'. This article is examining how the relation is between these topoi, which are ideal landscapes that only exist in literature and painting, and the discussions of the design of real physical landscapes of contemporary England. It is difficult to decide on which side Austen was in the discussions of the picturesque. The article concludes that Austen's voice is to be heard in the narrative, the development of the characters, and that she ends up with an attempt to reach an authentic relationship with landscape and nature that foreshadows a romantic feeling of nature. An appendix shows the later reception of Austen's relationship to landscape, by analyzing a scene from modern films based on Jane Austen's novels.

**KEYWORDS**

DA: Jane Austen; landskabshave; karakterdannelse; topos; locus amoenus; pastorale; pittoresk, 'improvement'; naturfølelse; sceneri; metonymi; metafor; Humphrey Repton.



EN: Jane Austen; landscape garden; character formation; topos; locus amoenus; pastoral, picturesque, Improvement (as historical concept); feeling of nature; metonymy, metaphor, Humphrey Repton

## LITTERATUR

- Austen, Jane. *Emma*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. London: Wordsworth Editions Limited, 2000.
- Austen, Jane. *Persuasion*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Wordsworth Editions Limited, 2007.
- Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Batey, Mavis. *Jane Austen and the English Landscape*. London: Barn Elms Publishing, 1990.
- Bodenheimer, Rosemarie. "Looking at the Landscape in Jane Austen." In *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, No. 4 (1981): 605-623.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Oversat fra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), New York and Evanston: Harper & Row, 1953.
- Duckworth, Alistair M. "Landscape." In Todd, Janet, ed. *Jane Austen in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005: 278-288.
- Esmann, Karin. "Lysthuset. Haven som formidler af det indre rum". In *K&K* 90, 28. årgang nr. 2 (2000): 113-129.
- Esmann, Karin. "Landskabshavens tableauer", In *Tableau. Det sublime øjeblik*, Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen, ed. Århus: Klim, 2001. 117-141.
- Esmann, Karin. "Parts answer parts, shall slide into a Whole. Betydningsdannelse i havekunsten". In *K&K* 96, 31. årgang nr. 2 (2003): 76-91.
- Hunt, John Dixon and Peter Willis. *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1988.
- Hunt, John Dixon. *The Picturesque Garden in Europe*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Lane, Maggie. *Jane Austen's England*. London: Robert Hale Limited, 1986.
- Moore, Charles W., William J. Mitchell and William Turnbull, Jr. *The Poetics of Gardens*, Massachusetts: MIT Press, 1997.
- Morini, Massimiliano. *Jane Austen's Narrative Techniques. A Stylistic and pragmatic Analysis*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Pope, Alexander (1731). "Epistle to Lord Burlington." In Hunt, John Dixon and Peter Willis. *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1988.
- Repton, Humphrey (1803). *Observation on the theory and practice of landscape gardening*. London: T. Bensley.
- Rogers, Elizabeth Barlow. *Landscape Design: A Cultural and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001.
- Ross, Stephanie. "The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 46, No. 2 (1987): 271-279.

- Siddall, Stephen. *Landscape and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Spencer, Jane. "Narrative Technique: Austen and Her Contemporaries." In Johnson, Claudia L. and Clara Tuite, ed. *A Companion to Jane Austen*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2009. 185-195.
- Sutherland, Kathryn. "Jane Austen on Screen". In Copeland, Edward and Juliet McMaster, ed. *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 215-231.
- Pride and Prejudice*. Manuskript og instruktion: Andrew Davies, Simon Langton. 1995.
- Lost in Austen*. Manuskript og instruktion: Damien Timmer, Michele Buck. 2008.
- [http://www.gardenvisit.com/book/observations\\_on\\_the\\_theory\\_and\\_practice\\_of\\_landscape\\_gardening\\_1803/preface\\_containing\\_some\\_observations\\_on\\_taste/taste\\_and\\_pleasure](http://www.gardenvisit.com/book/observations_on_the_theory_and_practice_of_landscape_gardening_1803/preface_containing_some_observations_on_taste/taste_and_pleasure) (indlæst 01.09.16)