

KIRSTEN JØRGENSEN

PITTORESKE PROSPEKTER

Landskab ifølge gentlemen anno 1800

Claude painted in the open air!
Therefore to Wales at once repair,
Where scenes of true magnificence you'll find.
(Wolcot, citeret i Andrews 1989:112)

Efterhånden som det 18. århundrede skrider frem, begynder stadigt flere britiske gentlemen at finde genskær af nogle af tidens højst skattede landskabsmalerier i levende live ude i den vilde natur. En britisk rejseguide fra 1778 kan således love at ville lede den gentleman, der rejser gennem Lake District, fra Claudes sarte strøg, der verificeres ved Coniston Lake, til Poussins ædle scener, udstillet ved Windermere Water, og derfra til Salvatore Rosas formidable, romantiske forestillinger, som realiseres ved Lake of Derwent (Thomas West, citeret i Gombrich 1978:120).¹

Landskabsscener som disse i naturen, der fremstår som levende kopier af kunstens originale værker, benævnes meget passende pittoreske, *picturesque*.² Det pittoreske opnår en enorm popularitet i England i årtierne omkring 1800. Ikke bare i Lake District finder gentlemanen billeder „udstillet“ *live*; overalt hvor gentleman'ene kommer på denne tid, finder de faktisk pittoreske prospekter i den vilde natur, som de rejsende underholdes og behages og endda overvældes af.

Forestillingen om det pittoreske landskab grunder sig på en i det attende århundrede forholdsvis ny fascination af den vilde natur (jf. Thomas 1983:254ff). Det er godt nok ikke så meget naturen i sig selv, vild og ukultiveret naturlig, der drager, som romantikerne senere skal hævde, den gør det, men derimod den skønhed, som dannes netop dér, hvor den vilde natur antager kunstens karakter og for den rejsendes blik udkrystalliserer sig som et billede. „Vi forfølger“, som æsteten William Gilpin i en samtidig udredning af denne særegne form for naturforståelse fastslår det, „[den pittoreske skønhed] gennem naturens sceneri; og eksaminerer den ud fra maleriets regler“ (Gilpin 1792:42). Således indskrevet i kunstens regi bliver den vilde natur selv gjort til genstand for omfattende repræsentation: episk, lyrisk og visuelt gengives oplevelserne af det landskab, der mere end noget andet animerer den rejsende til at gribe pennen og ikke sjældent penslen for at forevige den kunstfærdige skønhed, billederne i naturen besidder.

Nu kan man jo stille sig selv det lidt banale spørgsmål, hvordan i al verden de rejsende gentleman overhovedet kan få øje på de pittoreske billeder i Guds mangfoldige natur.

Forbilledet for det pittoreske prospekt, landskabsmaleriet, tilbyder jo kvit og frit en ramme om det pittoreske, en afgrænsning og definition af motivet; i naturen er den rejsende stedt alene tilbage uden konkrete rammer midt i et virvar af mulige motiver. Hvordan afgrænse og indramme og derved udhæve et enkelt prospekt som pittoresk? Det skal være denne lille artikels formål at følge gentlemen'enes spor ud i det fri for at undersøge, hvorledes det pittoreske landskab gives form og får mening i britiske gentlemens rejseskildringer fra årtierne omkring 1800. Turen vil bringe os rundt om to andre, samtidige landskabskategorier³ – der med analytiske begreber kan benævnes det monotone landskab og det kultiverede landskab – som det pittoreske afgrænses fra og dermed i nogen grad indrammes i forhold til. Disse to kategorier er i lighed med det pittoreske universelle; det er tre typer af landskab, de rejsende udhæver og beskriver, hvor end de kommer i verden.⁴ Turen er, analytisk set, inspireret af en række forelæsninger om det æstetiske felt, dr.phil. Niels Fock gav i løbet af det sidste kursus, han i efteråret 1994 afholdt for kandidatstuderende ved Institut for Antropologi, Københavns Universitet – forelæsninger som ikke bare underholdte og behagede, men også overvældede og altså animerede nærværende tilhører til selv at gribe pennen og give sig i kast.

Det monotone landskab: Tavsheden

Lad os starte med det pittoreske landskabs diametrale modsætning, med landskabet uden stil, uden smag, med landskabet, der hverken behager eller siger den rejsende noget, ej heller inspirerer poeten eller maleren; lad os starte med det monotone landskab, og med dettes *sine qua non*: ørkenen.

Den store Ørken, *The Great Desert*, der så nogenlunde strækker sig fra den syriske kyst i vest til Tigris i øst, gennemrejses af en del briter i anden halvdel af det attende århundrede enten på deres vej til Ostindien eller i jagten på reminiscenser fra gammeltestamentlig tid. Beskrivelserne af landskabet er i alle beretningerne fra rejsen gennem Den store Ørken monotone, ja næsten stenografiske i anslaget: Læseren får at vide, at jorden er stenet eller sandet, at terrænet er ujævnt eller relativt jævnt, at der er en smule vand eller slet ingen vand, at der er goldheden frem for alt. Tag for eksempel John Carmichaels karakteristiske beskrivelse af landskabet nogle dagsrejser fra Basra de første dage af december måned, 1751:

1STE *December*. Steg til hest klokken syv. Kurs Ø.S.Ø., fire timer [...]. Dernæst S.Ø. to timer [...]. Fortsatte så Ø.S.Ø i to timer over løst, porøst land, dækket af krat. Slog lejr på sletten klokken tre. Terrænet jævnt, med hård, gold, gruset jord; fint, varmt vejr.

2DEN Forlod lejren klokken syv. [...] Terræn og jord som i går. Dejligt vejr med en mild S.Ø. brise (Carmichael [1751] 1929:173; kursivering i orig.)

3. december er der endelig lidt variation i beskrivelsen, for der er omslag i vejret, og det begynder at regne, men næste dag er alt ved det gamle igen:

4RDE. Steg til hest klokken syv [...]. Jorden sandet og terrænet jævnt, bortset fra nogle højedrag, som vi stødte på i løbet af marchens sidste timer. En let N.V. brise og dejligt vejr. Ingen vand.

5TE. Forlod lejren klokken syv [...]. Jorden hård, gold og gruset, terrænet jævnt (ibid.).

Og så fremdeles. Den samme scene synes at forplante sig mil efter mil, dag efter dag i de britiske repræsentationer af ørkenen; meget er der øjensynligt ikke at sige om det monotone landskab, som Gayland Roberts også i en ganske koncis opsummering af samtidige repræsentationer af Den store Ørken gør det klart:

Stort set alt, der er blevet skrevet af dem, der har journaliseret [*sic*] denne vej [gennem Den store Ørken], har været, at de tog af sted på det eller det tidspunkt om morgenen, at de slog deres telte op på det eller det tidspunkt om aftenen, at terrænet var stenet eller ujævnt, nogle steder gruset og sandet, eller at det andre steder var jævnt, at de fandt godt vand nogle steder, dårligt andre steder, og at de ofte får [*sic*] harer eller antiloper, som araberne slår ned med deres stokke. Og dette er i sandhed også stort set alt en mand, der fører journal, kan skrive om med vished (Roberts [1748] 1929:44).

Ørkenen efterlader altså beskueren ordknap og hans journal redundant. Enkelte af de rejssende opgiver faktisk ligefrem halvvejs gennem ørkenen, overvældet af goldheden og frem for alt af monotonien at beskrive landskabet videre frem, nytteløst, som det anses for at være, at gøre yderligere, til stadighed repeterende optegnelser: Donald Campbell lægger pennen i saddeposen, da han på sin vej fra Aleppo til Basra når Bagdad. At give en beskrivelse af landet mellem Bagdad og Basra ville blot, påpeger Campbell omsorgsfuldt, være at trætte læseren med en gentagelse af det allerede beskrevne (Campbell 1796, II:136f); i Australien opgiver Charles Hutton efter nogen tids rejse helt at føre journal: „Han begyndte“, som en samtidig fortæller, „at væmmes ved at notere ditto, ditto, det var ikke andet end ditto“ (Robinson, citeret i Carter 1987:75).

Ditto, ditto, ditto. Redundansen bliver fuldkommen, og beskrivelserne bliver, som flere af de rejssende selv bemærker, her Bartholomew Plaisted, lige så golde som det beskuede land selv:

Jeg er ikke i tvivl om, at mange af mine læsere vil finde, at dette er en gold beskrivelse af et meget godt land, og jeg er virkelig ked af, at det ikke gav et bedre udbytte (Plaisted [1750] 1929:101; jf. Beawes [1745] 1929:40).

Som land, så journal. Landskabet antages at spejle sig direkte i repræsentationen, og den biologiske goldhed bliver hermed en naturlig forklaring på den semantiske ditto: Det bliver selvfølgelig i de britiske rejseskildringer, at der ikke er meget at sige om det monotone landskab. Denne selvfølgelighed grunder sig i første omgang på en særegen britisk 1700-tals opfattelse af forholdet mellem det repræsenterede, her ørkenen, og repræsentationen, som også lader sig ane i citatet af Bartholomew Plaisted ovenfor. Plaisted's passus er nemlig ikke alene en høflig formulering fra en gentlemanlike skribent, som ærbødigt bøjer sig i støvet for sin læser – det er den også – men den peger tillige hen imod et aksiom i tidens rejselitteratur, som har vigtige implikationer for repræsentationen af det monotone landskab: At beskrivelserne i det mindste ideelt set er re-præsentationer, 1:1-gengivelser af observerede kendsgerninger i den gennemrejste og beskuede verden. „[H]an beskriver bedst“, stadfæster William Huggins med en typisk formulering, „som ser ret frem mod kendsgerningerne og maler dem, som de præsenterer sig for hans blik“ (Huggins 1824:111). Idet den rejssende maler kendsgerningerne, sådan som de præsenterer sig for hans blik i repræsentationerne, tenderer han mod at udradere sin egen tilstedeværelse i sceneriet. Den enkelte rejssende stiller sig således an som en „gennemsigtig talsmand“ (Shapin 1994:191) for den beskuede verden, idet han positionerer sig som en

stedfortræder for et kollektivt, universalistisk blik, hvorpå den gennemrejste verdens kendsgerninger lader sig registrere (jf. Pratt 1992:59). Ørkenens golde monotoni ekster-naliseres og indskrives som en kvalitet ved det gennemrejste land selv. Og som land, så journal. Takket være forestillingen om den transparente repræsentation kan den biologiske goldheds monotoni installeres som en naturlig forklaring på den semantiske. Analytisk må vi imidlertid gå et skridt videre og i anden omgang spørge til, hvorledes landskabet overhovedet konstitueres som monotont i repræsentationerne, og hvorfor monotonien mon opfattes som gold, for det er ingenlunde givet af naturen selv, at ørkenen er monoton og ej heller, at dens repræsentation skulle være gold – i andre rejsendes repræsentationer finder vi jo dog elaborerede ja, endog yderst frodige skildringer af ørkenens landskab, tænk bare på aboriginals' drømmespor, mytiske al-tid og forfædres kræfter, der indskrives i den australske ørken, eller tænk på en senere britisk rejsende, Bruce Chatwin, der i høj grad vandt sin berømmelse på netop at give en inciterende beskrivelse af ørkenen i *The Songlines* (1988). For at nærme os rammen for den britiske repræsentation af det monotone landskab må vi frem for at stoppe ved den biologiske goldhed spørge til den særegne britiske forestilling om monotoni. Det er således, vil jeg hævde, ikke så meget sandet og stenene, manglen på vegetation, træer og frodige marker i sig selv, der gør ørkenen monoton, gold og næsten ubeskrivelig i de britiske repræsentationer; stillet over for andre scenerier end ørkenens bliver den rejsende nemlig også tavs og hans journaler golde. Lad os som eksempel tage, hvad der umiddelbart kunne forekomme at være ørkenens modsætning, men som egentligt blot er en variant over det monotone landskab: de stedsegrønne, subtropiske skove og sletter.

Skønt der i Australien bliver fundet enkelte pittoreske pletter, bliver størstedelen af landet, ørken såvel som sletter og skove, betragtet som et monotont, kedsommeligt landskab med en ualmindelig langstrakt mangel på variation. Landskabet vedbliver at være en kilde til skuffelser og beklagelser i de britiske rejseberetninger fra Australien, som her, hvor Barron Field når Pitt's Amphitheatre vest for Sidney:

Pitt's Amphitheatre skuffede mig. Bakkerne er smækket tilfældigt sammen på en monoton måde, og deres klædning er meget upittoresk – bare et hav af plumpe træer (Field, citeret i Carter 1987:45).

Eller dér nær Liverpool Ranges, hvor William Henry Breton rejser gennem vidtstrakte sletter:

Endskønt det første syn, da vi nåede Sletterne, var slående [...] bliver øjet udmattet af et så vidtstrakt udsyn, der kun afgrænses af den rette horisont, og det eneste fantasien kan forestille sig er en fortsættelse af lignende flade sletter (Breton op.cit.:145; versal i orig.).

Udmattende bare ved synet er altså de sletter, der i det uendelige forplanter sig i rummet. Nøjagtigt som ørkenen opfattes også det stedsegrønne land som monotont, og nøjagtigt som i ørkenen bliver rejsende også her fåmælte:

Dagene går nu på en så monoton måde, at end ikke en fugl eller en fisk bryder tidens triste rutine [...] og jeg kan knapt nok nedfælde nogle få noter uden at måtte gentage de samme uinteressante bagateller (Shillinglaw op.cit.:142).

Anken mod den monotoni, der foranlediger repetitionen i repræsentationerne eller tavsheden slet og ret, er, som Barron Field – grundigt træt af „de monotone skoves uendelige skygge“ (Field, citeret i Smith 1960:185) – anfører det i sin evaluering af de stedsegrønne træer, at den ikke giver sindet næring:

Intet træ, der ikke er løvfældende, kan efter min smag være smukt...

Om laurbærtræet siger Dryden

'From winter winds it suffers no decay;

For ever fresh and fair, and every month is May'.

Nu kan det godt være, at det er en fejl ved det kolde klima, jeg er opvokset i, men dette er nøjagtig, hvad jeg beklager mig over ved det stedsegrønne. 'For altid friskt' er en selvmodsigelse; hvad der er 'for altid fagert' er aldrig fagert; og uden januar kan der ikke, efter min mening, være nogen maj. Alle menneskelivets kæreste allegorier er knyttet sammen med forårets spæde og spinkle grønne farve, sommerens mørke redundans, og efterårets brændte, gule blade. Disse er ligeså essentielle som emblemer for poeten, som de er som pittoreske objekter for maleren; og den gængse opfattelse og den europæiske poesis ældgamle tradition har gjort årstidernes skiften og deres indvirkning på vegetationen til en del af selve vores natur (Field 1825, citeret i Carter 1987:43).

Det er altså fraværet af variation, hos Field eksemplificeret ved årstidernes skiften, der skaber goldheden – „for altid fagert' er aldrig fagert“.

Dét, ørkenen og det stedsegrønne land har til fælles i de britiske repræsentationer, dét, som definerer det monotone landskab, er fraværet af differentiering. Det monotone landskab er landskabet uden kontraster, uden variation; det er landskabet, hvori den rejsende ikke kan sætte dén forskel, der ville gøre en forskel, men derimod blot gentage sine fæmlede observationer fra gårsdagen eller helt lægge pennen bort. I al dets ensformige monotoni tenderer landskabet mod at blive ubeskriveligt (jf. Carter 1987:44): uden differentiering, ingen signifikation. Det monotone landskab forbliver, som i høj grad briternes repræsentation af det, tavst, og landskabet bliver goldt, ikke i fraværet af frugtbarhed, men i fraværet af den differentiering, der kunne danne grundlaget for beskuerens signifikation; det monotone landskab er således ikke først og fremmest biologisk goldt, men derimod semantisk goldt.

Det kultiverede landskab: Talen

Efter i dagevis at have rejst over stenet og goldt land i den mesopotamiske ørken på sin vej fra Bagdad til Middelhavskysten når Charles Ives og hans rejsekammerater i juli 1758 endelig et dejligt frodigt, kultiveret landskab:

Et yderst indtagende land med dejlige, buskede bakker, der er velkultiverede, og grønklædte dale, som gennemskæres af mange rindende bække: korn, græs, ærteblomster, vilde blomster, og sødt duftende buske vokser her til overflod (Ives 1773:342-3).

Det frugtbare landskabs indtagenhed forstærkes af monotonien i baggrunden:

vores glæde ved at rejse gennem et land, der alle steder var dækket af en så smuk frisk vegetation, kan kun forstås af de få europæere, der ligesom os har rejst gennem denne tryk-kende hede del af verden (ibid.; kursivering unklad).

Måske kan selve glæden ved at passere fra det golde til det frugtbare kun forstås af den, der har rejst gennem ørkenen i dagevis; men selve idéen om en distinktion mellem den vilde natur og den kultiverede, som hos Ives artikuleres som en kontrast mellem ørkenen og det velkultiverede land, ligger til grund for den samtidige britiske begrebsliggørelse af det kultiverede land. På Sumatra kan William Marsden således lade sig overvælde „med en stærk følelse af velbehag“, da han ser en „peberhave [...] efter at have rejst mange mil, som det der er almindeligt, gennem skovene“ (Marsden 1783, citeret i Thomas 1983:263). I Alperne kan Charles Taylor anerkendende beskrive det „arbejdsomme folk“, som „i disse vilde og mægtige bjerges skød“, holder deres lille dal „højest kultiveret“ (Taylor 1799, I:65). Og endelig kan Donald Campbell demarkere grænsen mellem det vilde og det kultiverede med et panoramisk blik over de alpinske bjerge:

Der, næsten med et eneste øjekast, kunne ses det formidable, det stenede, det vilde, og det utilgængelige – det milde, det frugtbare, og det kultiverede (Campbell 1796, I:139).

Scenen er sat, „det milde, det frugtbare og det kultiverede“ er udskilt fra „det formidable, det stenede, det vilde og det utilgængelige“, det kultiverede landskab er indrammet panoramisk i forhold til dét, det ikke er, og den rejsende kan, stadig fra positionen som stedfortræder for det universalistiske, kollektive øje, påbegynde repræsentationen af det kultiverede landskab selv.

På en rejse gennem de velkultiverede Nederlande bemærker Donald Campbell, at deres fladhed gør landskabet ganske charmetalet:

Landet mellem Ostende og Bruges er meget fladt, og selvfølgelig helt uden den charme en *mind of taste* fordrer, og som lande, der fra Naturens hånd er formet med bakker, dale og bjerge, er så rige på (Campbell 1796, I:24; min kursivering, versal i orig.).

Men, fremhæver Campbell videre, naturen har ikke desto mindre været ødsel: Jorden er frugtbar, klimaet godt, græsgangene er frodige og fårene på markerne læmmer ikke bare fire eller fem lam, som normalt ville være at regne for mange, men helt op til seks eller syv stykker: „intet lille eksempel på Naturens ødselhed, da hun skulle sørge for dette sted“ (op.cit.:54). Med frugtbarhed, frodighed og fertilitet er Nederlandene blevet beredt for deres indbyggere: „Uanset hvordan man ser på det, synes Naturen at have sørget rigeligt for at Folket kunne blive lykkelige“ (op.cit.:55; versaler i orig.).

Denne Natur med versal, der så gavmildt deler frugtbare gaver ud, er i slutningen af det 18. århundrede blevet synonym med Gud (jf. Lovejoy [1936] 1948:316). Det er ham, oftest i en feminiseret form som enten Naturen eller Forsynet, der bereder jorderne for menneskenes kultivering. Hvor det monotone landskab ikke alene var betydningsforladt, men også gudsforladt, viser Gud allesteds sit nærvær i det kultiverede som den grund, der overhovedet gør kultiveringen mulig: I Persien har Gud således ved Forsynets mellemkomst beredt landet for dens indbyggere med både frugtbare jorder og et godt klima (Capper 1783:91-2), ligeså i Bengalen (Hodges 1793:104ff; Huggins 1824:120-1); i Syrien har Forsynet fundet det for godt at berige indbyggerne med hvede som indfødt sort (Taylor 1799, II:224); og langs Eufrat har Naturen på det nærmeste strøet om sig med frodige gaver (Beawes [1745] 1929:18).

Gud qua Forsynet og Naturen bereder altså jorderne for kultiveringen, men Naturen selv gør naturligvis ikke det kultiverede landskab alene. Mens de guddommelige gaver,

og hermed Guddommen selv, nok anerkendes og behørigt prises i repræsentationerne af det kultiverede landskab, er det ikke de frodige jorder, fertile dyr eller gode klimaer, altså ikke frugtbarheden i sig selv, der er den primære genstand for briternes repræsentationer af det kultiverede landskab, det er derimod menneskenes annammelse af Naturens gaver, som bliver den fremtrædende genstand for talen om det kultiverede landskab. I de tyrolske Alper kan rejsende således prise de arbejdsomme folk, der befolker dalene, og holder dem velkultiverede (Taylor 1799, I:65, Ives 1773:435ff; Campbell 1796, I:139); på Korsika nyder James Boswell det „yderst indtagende“ syn „bjergene dækket med vin og oliven“ (Boswell [1768] 1951:55) frembyder, som et resultat af simple og grove, men brave bønders arbejde; i Bengalen anerkendes indbyggernes arbejdsomhed, „de mest arbejdsomme blandt verdens indbyggere!!!“, anser én dem ligefrem for at være (Williamson 1810, II:398); og endelig i de frugtbare Nederlande, hvor Naturen har været så ødsel, har de nederlandske indbyggere, som et sidste eksempel, til fulde formået at tage imod Naturens gaver: „Fliden har på vidunderlig vis sat sit præg på alt“ (Campbell 1796, I:73), og takket være bøndernes arbejdsomhed giver landet, der nok er frugtbart, men ellers ikke fra Naturens hånd udstyret med de attributter, den gode smag fordrer i det forbilledlige landskab, som vi så, alligevel beskueren lidt glæde:

hele landet er imidlertid [...] så omfattende kultiveret og så grundigt beriget af kunstens og flidens hænder, at det, hjulpet på vej af jordens naturlige frugtbarhed, fremstår endskønt hverken som slående eller yndigt, så i det mindste langt fra som ubehageligt (op.cit.:24).

„[K]unstens og flidens hænder“ er det altså, der nok hjulpet af Naturen, men ikke i sig selv af naturens orden, træder frem i det kultiverede landskabs forgrund for på sin vældige håndfaste maner at skabe forskellen, der gør en forskel med hakke, med skovl og med spade.

Gud er i de britiske repræsentationer af det kultiverede landskab stedt i baggrunden som den grund, der muliggør menneskenes kultivering overhovedet, thi det er ham, som har skabt, ja, som på det nærmeste *er* Naturen; menneskene træder frem i forgrunden, thi de alene kan transformere den vilde natur til dyrket, kun takket være deres arbejdsomhed kan den gudsgivne natur tæmmes, beherskes, kultiveres.

Det er naturligvis en af antropologiens gamle kendinge, natur versus kultur, der i en særegen britisk tilskikkelse her bringes i spil som den distinktion, der beforder talen om det kultiverede landskab. Nok er Gud qua naturen og menneskene qua kulturen klart distinkteret i de britiske repræsentationer – alt andet ville naturligvis i disse temmeligt gudfrygtige briters univers være en babylonsk gudsbespottelse – men nærmere end at sætte et oppositionelt spændingsfelt forlæns naturen og kulturen i en reciprok udveksling. Naturen skænker frugtbare gaver, menneskene modtager og kvitterer med kultiveringen af jorderne og mere end det, for kultiveringen forstås nemlig som en menneskenes rekreativ af den vilde natur i det tabte paradys' billede. Det kultiverede Nederland, som vi ovenfor har set beskrevet, mener Donald Campbell kunne minde om et „jordisk paradys“ (Campbell 1796, I:57); ved Middelhavskysten, tæt på byen Antioch, finder Charles Taylor velkultiverede marker, der bugner af afgrøder, fremragende oliventræer og bomuldsbuske (Taylor 1799, I:198), med andre ord „Syriens paradys“ (ibid.); og ved Ganges' bredder udpeger William Huggins endnu et jordisk paradys dér, hvor frugtbare, opdyrkede jorder viser sig for hans blik: „et land, der flyder med mælk og honning, ifølge profeternes fra-

seologi“ (Huggins 1824:120). Nok undertvinger menneskene den gudskabte Natur gennem deres kultivering, men det gøres i en imitation af paradiset, i pagt – og det er med udgangspunkt i Det gamle Testamente, briterne først og fremmest begrebsliggør deres relation til Gud – med Guds eget projekt videreføres skabelsesprocessen (jf. Thomas 1983:254). „[A]t observere“, fortsætter Huggins således med en cyklisk skabelsesmetaforik sin repræsentation af det bengalske landskab, der flyder med mælk og honning,

dets rolige scener; nogle friske af det liv, der spirer op fra jorden; andre, som er ved at modnes, og dækker landet med en kåbe af vegetation; en tredje har nået den fulde vækst, og står rundrygget af grånende ælde, idet den bøjer sig under aksenes overflod og giver løfte om en rigelig høst til hin lykkelige, der har sået dem; alt dette ansporer i den rejsendes sind til følelser af ren, generøs glæde. I fantasien forestiller han sig de tusinde, der vil næres af denne venligtsindede sæd; hans hjerte fryder sig over overfloden. Her ses alle stadier af tilværelsen på et og samme sted; barndommen, ungdommen og alderdommen portrætteres i de forskellige grader af vækst, frugtbarhed og dyrkning; de når sammen i en cirkel, hvis led er tæt knyttede, og som konstant giver næring til menneskets styrke og liv (Huggins 1824:120-1).

Landskabet her, stedsegrønt som det subtropiske australske og dog ikke goldt, men frugtbart; beskrivelsen ikke redundant, men sprudlende; beskueren ikke fåmælt, men glædesfuld: i modsætning til det monotone landskabs uophørlige, golde repetition, der fremmaner tavsheden – „ditto, ditto, ditto“ – har skribenterne med fremstillingen af menneskenes mimetiske kultivering af den vilde natur i paradiset skabt et prægnant semantisk rum, hvor naturen og kulturen, Gud og mennesker i harmoni sætter rammen for det kultiverede landskab.

En vej at rette fokus, når man som britisk rejsende afsondret besigtiger verden som repræsentant for det universalistiske blik og som stedfortræder for kollektivets tunge, er altså mod kulturens overvindelse af naturen i det kultiverede landskab, der nok er udskilt fra vildheden – „det formidable, det vilde, det stenede og det utilgængelige“ – men som i sig selv implicerer naturen som den gudsgivne grund, der overhovedet muliggør kultiveringen. Men fokus kan vendes fra „det milde, det frugtbare, det kultiverede“ og rettes mod vildheden selv; gentleman'en kan stige ned fra sin afsondrede position og drage lukt ud i naturen for her selv til slut at blive overvundet.

Pittoreske prospekter: Ekspressionen

Ud i naturen drager de. Efter i århundreder at have betragtet den fri natur med ligegyldighed, hvis da ikke ligefrem med afsky, spirer fascinationen for den vilde natur frem i løbet af det attende århundrede (jf. Thomas 1983:254ff), og i århundredets sidste halvdel øges antallet af britiske gentlemen og -women, der valfarter til steder berømmede for deres pittoreskhed, stærkt. De rejsende ser, de skriver, de digter, de maler. Frem for at fremmane tavsheden som det golde landskab, animeres beskuerne af det pittoreske til at give deres oplevelser af de skønne billeder i den vilde natur. Rejsebøger, forfattet af pittoreske turister; rejseguider, hvori pittoreske steder udpeges og direktioner gives om, hvordan man helt nøjagtigt skal placere sig på et givent sted for at opnå det optimale pittoreske skue; kunstbøger, der giver den pittoreske amatør maler gode råd om, hvordan skitser af det pittoreske tages og en pittoresk komposition sikres, i fald naturen ikke helt

skulle leve op til de pittoreske æstetiske idealer; digtsamlinger til det pittoreskes hyldest; og æstetikker, der diskuterer det pittoreskes definition, udreder det pittoreskes kompositoriske idealer og sporer dets kunsthistoriske aner, udgives alle i stort tal, og endelig begynder repræsentationer af pittoreske landskaber at dukke op i de almindelige rejseberetninger, uanset hvorhen i verden den rejsende er draget.



Fig. 1. Williams Hodges: The Pass of Sicri Gully, 1793.

Ud i det fri drager gentleman'ene for at kunne nyde synet af billederne i naturen. Nogle finder billeder af tidens store kunstnere direkte bragt til live i den fri natur, som vi tidligere har set Thomas West gøre det i Lake District og John Wolcot i Wales, eller som Richard Colt Hoare her tæt på byen Denbigh i impressionistisk stil gør det efter en veritabel jagt på et passende *point of view*:

Jeg gik ud for at udsøge mig det mest fordelagtige *point of view* – og indkredsede Borgen [...] Til sidst bestemte jeg mig for et punkt ved Lime Stone Quarries på vejen, der fører til St. Asalph – her tager Byen sig meget fordelagtigt ud – ruinerne af en fin Borg på toppen – den moderne kirke, og ved siden af den i ruiner et fint, rigt land, som noget borte afgrænses af bjergene – med en meget god og kuperet forgrund – og byen, som dækker den stejle bakkens skråning, blandes fint med træerne. Det hele danner en rig og pittoresk scene – der ville være en Poussins pensel værdig og som på mange måder ligner de, han vælger for sin Pensel (Hoare, citeret i Andrews 1989:122; min kursivering, versaler i orig.).

Andre rejsende er mere ydmyge i deres henvisninger til kunsten som Charles Taylor, der kommer i tanke om teatrets kulisse, da han ved nattetide nærmer sig byen Andernack på Rhinens bred:

[I]ntet kunne overgå den pittoreske tilsynekomst af byens gamle fæstningsværk, da vi nærmede os den i måneskin, og den fremkaldte øjeblikkeligt i erindringen idéen om en

bestemt form for scenemaleri, hvor den opgående måne røber et gammelt forts brystværn, der ganske givet er en eller anden tilfangetagen fager kvindes bolig; og hvad denne sammenligning angår er der en vis analogi, i det mindste når det gælder skønhed, for vores værts døtre [på kroen, hvor rejseselskabet overnatter] var de kønneste, jeg så i Tyskland (Taylor 1799, I:63).

I de fleste beskrivelser anes kunstens billeder alene som en imaginær, uekspliteret optik, der strukturerer repræsentationerne af det pittoreske landskab. „Mod nord afgrænses søen“, skriver George Forster således om et sceneri i Kashmir, der mest af alt tager sig ud som et billede i Forsters repræsentation,

på tolv mils afstand af en række af fritstående bjerge, som rejser sig skråt op fra centrum [af prospektet] til hvert af hjørnerne; og fra foden strækker en vid slette, som til stadighed er grøn takket være de utallige bække, sig ud med en let hældning til den når søens bred (Forster 1798, II:12).

Som det allerede her bliver klart kan billederne i naturen antage et væld af forskellige motiver: „[U]niverselle er den pittoreske rejses objekter“ (Gilpin 1792:46), deklamerer en af tidens mest indflydelsesrige æsteter udi det pittoreske, William Gilpin, og noget nær universelle synes motiverne faktisk at være, når man læser gennem beskrivelserne af pittoreske landskaber fra årtierne omkring 1800. For godt nok er den vilde natur bragt i centrum i det pittoreske prospekt, men ud over bjerge og sletter, dale og floder, åer og klipper, sten og træer, bark og blade tildeles blandt meget andet også kultiverede pletter midt i det vilde, ruiner og borge, rustikke landsbyer og arabiske stæder, walisiske bønder og orientalske kvinder en plads som delmotiv i det pittoreske prospekt. Landskabet, der repræsenteres som pittoresk i tidens litteratur, er således yderst varieret, ja ifølge Gilpin variabelt *ad infinitum*, i sit genstandsfelt. At ville definere det pittoreske landskab empirisk ville tydeligvis være omsonst; kategorien er for inklusiv, grænserne ville blive for vage, og vi ville ikke være kommet rammen for det pittoreske nærmere. Hellere end at fokusere på motiverne selv må vi vende blikket mod måden, hvorpå de universelle objekter konstitueres som pittoreske for ad denne vej at kunne nærme os rammen om det pittoreske. William Gilpin giver her et instruktivt eksempel:

„[D]et er få dele af naturen, som ikke underholder det pittoreske øje“ (Gilpin 1792: 54), fastslår Gilpin, stadig argumenterende for universaliteten i det pittoreskes objekter. Tag bare vejen mellem Newcastle og Carlisle, „den strækning med goldt land [...]. Det er en øde strækning, med få afbrydelser i løbet af de fyre mil“ (op.cit.:55). Fyre mils goldt land! – ikke just, hvad man ville forvente sig af et pittoresk landskab. „Men“, fortsætter Gilpin, „selv her er der altid noget, som kan underholde øjet“ (ibid.). Frem for at anskue landet som goldt og uden differentiering kan den rejsende nemlig ændre perspektiv og rette sit blik mod en mindre del af sceneriet, mod heden for eksempel:

De vekslende pletter af lyng og grønsvær danner en behagelig variation. Ofte ser vi også på disse lange strækninger med vekslende beplantning et smukt lys, der dæmpes langs bakkerne: og dem ser vi ofte smykket med kvæg, grupper af får, urhøns, ryper, brokfugle og flokke af andre vildfugle. En gruppe køer, der står i skyggen ved foden af en mørk bakke, og som fremhæves af en lysere distance bag dem, vil ofte kunne danne et fuldendt billede uden yderligere tilføjelser (op.cit.:55-6).

Selv det golde land kan altså bringes til at underholde den rejsende, men for at det monotone land kan transformeres til et billede, og det pittoreske således kan udkrystallisere sig, kræves det af beskueren, at han kan installere det rette blik, *the picturesque eye*, som Gilpin benævner det. Beskueren bliver hermed i briternes egen begrebsliggørelse selv præsent i det pittoreske landskab; øjet må være pittoresk, før landskabet kan blive det.

Det pittoreske blik er et kultiveret blik, yderst kultiveret faktisk: „*Pittoresk* er“, som Sir Joshua Reynolds formulerer det i et brev til Gilpin, „i nogen grad synonym med ordet *smag*“ (Reynolds, citeret i Gilpin 1792:35; kursivering i orig.). Det pittoreske landskab implicerer altså ikke en hvilken som helst beskuer, men derimod en beskuer med *a mind of taste* (jf. Campbell 1796, I:24); det pittoreske kræver en *gentleman* for at kunne udkrystalliseres. Tydeligst af alle har måske Jane Austen i *Sense and Sensibility* ekspliciteret dette forhold mellem dannelse og det pittoreske landskab. Edward Ferrars kommer en dag efter en vandretur i det fri tilbage til familien Dashwoods hus og udspørger her af en af husets døtre, Marianne, om sin opfattelse af landskabet. Edward svarer hende:

De må ikke udspørge mig alt for nøje, Marianne – husk på, at jeg ikke ved noget om det pittoreske, og jeg ville blot støde Dem med min uvidenhed og mangel på smag, hvis vi gik i detalier. Jeg ville kalde bakkedrag stejle, som burde kaldes knejsende!; tale om sære uopdyrkede strækninger, der burde kaldes vilde og uberørte, og siger jeg, at noget ikke helt kan skelnes, burde det have været dækket af et fint og halvgennemsligt tågeslø. De må nøjes med en jævn mands jævne beundring. Jeg kalder det en fin egn – bakkerne giver god læ, der ser ud til at være meget godt tømmer i skovene, dalen ser lun og velhavende ud, med frodige græsgange, og en del gode gårde. Det svarer netop til min forestilling om en tiltagende egn, fordi frugtbarhed her forenes med kultivering. Og dersom De siger, at den også er pittoresk, går jeg gerne med til det, og jeg tager Deres ord for, at den er fuld af klippeblokke og fremspringende punkter og gråt mos og kratskov, men alt dette er spildt på mig. Jeg kender intet til det pittoreske (Austen [1811] 1992:64).

At kunne få øje på og ikke mindst repræsentere det pittoreske landskab forudsætter altså, at beskueren er bekendt med den pittoreske æstetik og med den pittoreske terminologi, de æstetiske idealer er indlejret i og kodificeres af. Begreberne, i høj grad hentet fra det kunsthistoriske vokabularium, skaber så at sige det pittoreske, uden dem intet pittoresk landskab: „Alt dette er spildt på mig. Jeg kender intet til det pittoreske“. I det pittoreske landskab bliver altså *gentleman*'en den forskel, der gør forskellen.

Dannelsen af sindet og kultiveringen af øjet henter næring i den kontinentale landskabskunst (jf. Andrews 1984:4; Thomas 1984:265). Tre af 1600-tallets mestre, Claude Lorrain, Gaspard Dughet (også kendt som Poussin) og Salvatore Rosa, der alle havde specialiseret sig i malerier af italienske landskabsscener, bliver tillige med deres kontinentale såvel som britiske aftagere centrale i 1700-tallets britiske begrebsliggørelse af det pittoreske. Vi har allerede set flere eksempler på, hvorledes nogle rejsende eksplicit drager paralleller mellem et skue i naturen og mestrenes billeder, og hvorledes begreberne, der anvendes i beskrivelserne af det pittoreske – som „landskab“ jo også selv er det – er approprieret fra kunstens terminologi. Også mere indirekte virker malerkunsten til dannelsen af det pittoreske perspektiv, for landskabsmaleriets stilistik inkorporeres nemlig til en vis grad som en del af den pittoreske æstetik. De tre mestres palet og strøg, forskellige i tone og anslag, associeres, på den ene side, både eksplicit og implicit med ulige kvaliteter ved det pittoreske landskab: Claude Lorrains billeder jævnføres med det idyllisk skønne, der fremstår mættet af lys med bløde, lette strøg; Salvatore Rosas med det

sublime, viltert i tonen og mere rå i udformningen; og Poussins med en mere intellektuel tilgang til landskabet, der ofte får en langt mere geometrisk udformning hos Poussin end hos de to andre malere (Wilton 1996:39-40).⁵ James Thomas opsummerer forskellene på de tre maleres stil både på kunstnerens egne billeder og på dem i naturen i en stanze fra *Castle of Indolence*:

Whate'er Lorrain light-touched with softening hue,
Or savage Rosa dashed, or learned Poussin drew
(Thomas 1748, citeret i Andrews 1989:39).



Fig. 2. William Gilpins to skitser af samme landskabsscene, øverst fremstillet som upittoresk, nederst som pittoresk (Gilpin 1792).

På den anden side informerer landskabsmaleriernes komposition det pittoreske perspekt. Malerierne af de italienske landskaber fremstår harmoniske og velafbalancerede, men med brudte linier, perspektivet er gerne meget lavt placeret og unifokalt, således at bille-

dets beskuer næsten omkranset af landskabsscenen kan lade sit blik vandre mellem dets tre flader: den dybe baggrund, den velbelyste midte og den mørke forgrund (Andrews 1989:29, 61). Disse kompositoriske idealer tegner konturerne af det pittoreske prospekts forbilledlige „disposition“, som Gilpin benævner den, endskønt den vilde natur, som samme Gilpin andetsteds bemærker, naturligvis langt fra altid fuldstændigt kan indpasses i den ideale form:

With equal rigour DISPOSITION claims
Thy close attention. Wouldn't thou learn its laws,
Examine Nature, when combined with art,
Or simple; mark how various are her forms,
Mountains enormous, rugged rocks, clear lakes,
Castles, and bridges, aqueducts and fanes.
Of these observe, how some, united please;
While others, ill-combin'd disgust the eye.
That principle, which rules these various part,
And harmonizing *all*, produces *one*,
Is *Disposition*. By its plastic pow'r
Those rough materials, which *Design* selects,
Are nicely balanc'd. Thus with friendly aid
These principles unite: *Design* presents
The gen'ral subject; *Disposition* culls,
And recombined, the various forms anew.

Yet here true Taste to three distinguish'd parts
Confines her aim: Brought nearest to the eye
She forms her foregrounds; then the midway space;
E'er the blue distance melt in liquid air
(Gilpin 1792, Poem:5-6; kursivering og versaler i orig.).

Takket være dispositionens „plastiske kraft“ (ibid.) kan alle delmotiverne, hvad enten de er af naturligt eller kunstigt ophav, forenes i et harmonisk, men varieret pittoresk perspektiv, der i respekt for den sande, altså den dannede, smag differentieres i tre distancer. Denne spatiale differentiering er central i repræsentationerne af det pittoreske landskab, for den dybde og den variation, den bibringer perspektivet, tillader øjet at vandre her og der, hid og did i landskabet, og med øjet vandrer, som vi skal se, sindet og følelserne. Alexander Pope ekspliciterer i sin skildring af *Windsor-Forest* det pittoreske blik's spatiale forankringspunkter og hermed det pittoreske perspekts spændingsfelt, der sættes mellem her og der, mellem forgrund, midte og baggrund:

Here Hills and Vales, the Woodland and the Plain,
Here Earth and Water seem to strive again
Not Chaos-like, together crush'd and bruis'd,
But as the World, harmoniously confus'd:
Where Order in Variety we see,
And where tho' all things differ, all agree.
Here arching Groves a glimm'ring Scene Display,
And part admit and part exclude the Day,
As some coy Nymph her Lover's warm Address
Nor Quite indulges, nor can quite repress.
There, interspers'd among the opening Glades,
Thin Trees arise, that shun each others Shades.

Here in full Light the russet Plain extend;
There wrapt in Clouds the bluish Hills ascend
(Pope [1712] 1952:16-17).

Med blikkets inkorporation af et givent steds varierede objekter i ét harmonisk perspektiv, som udspringes mellem beskuerens position her og horisonten der, etableres den vilde natur i kunstens billede og det pittoreske landskab tager form. På sin vis bliver det pittoreske landskab således lige så kultiveret som det kultiverede, altså opdyrkede, landskab selv. For nok er det ud i den vilde natur gentleman'en drager, men det er ikke naturens multiple objekter som de rå og uforarbejdede fremstår for den rejsendes blik – „Chaotiske“ med Popes formulering – der anses for bemærkelsesværdige, så langt fra endda; bemærkelsesværdig bliver naturen først, når der i gentleman'ens dannede blik er blevet skabt orden i den naturlige variation – „Where Order in Variety we see/And Where tho' all things differ, all agree“ (ibid.) – når altså den vilde natur er blevet transformeret til et billede i stil med de italienske landskabsmalerier og således er blevet indskrevet i den æstetiske orden.⁶ Således visuelt kultiveret bliver perspektiverne „pittoreske landemærker“ der, som George Forster noterer, netop er dem, det er værd at stoppe op ved og beskrive i sin journal, når man er på vej (Forster 1790, I:11).

Denne, lad os kalde den, visuelle, æstetiske operation, hvorigen gennem den vilde natur gennem det dannede blik gives en kultiveret form, er kun det første skridt i nydelsen af det pittoreske perspektiv. Beskuerens sind må nemlig sættes i værk ikke alene i formgivelsen af billederne i naturen, men også i bestemmelsen af deres betydning:

Når tilskueren, hvis sind er beriget med malerens og poetens prydelser, gennem idéernes spontane association forlener dem med de naturlige objekter, som præsenterer sig for hans øjne, opnår de en ideal og imaginær skønhed (Knight 1805, citeret i Andrews 1989:40).

Billederne i naturen fordrer altså både tilstedeværelsen af et pittoresk øje og af et signifierende subjekt, der ikke blot gengiver, hvad hans pittoreske øje ser, men også gengiver, hvad han tænker og føler, idet han ser, for at blive bragt til live.

Endnu engang er det først og fremmest i kunstens verden gentleman'en henter næring til dannelsen af det pittoreske perspektiv. De idéer, den „spontane association“ bringer frem i sindet ved synet af de „naturlige objekter“, har nemlig, som Richard Payne Knight også anfører det, i meget høj grad deres ophav i poesens verden. Fragmenter fra den latinske og græske verden, som den rejsende gentleman vil være bekendt med fra værker som Ovids *Forvandlinger*, Vergils *Æneiden* og Homers *Iliaden* og *Odyseen*, og i stadig højere grad efterhånden som idéen om det pittoreske udvikles også fra engelske poeter som Milton og Pope, der jo for øvrigt selv i høj grad lader sig inspirere af den klassiske tradition, får en fremtrædende plads i begrebsliggørelsen af det pittoreske perspektiv. Parnasset transplanteres til Themsens bredder, Arkadien til Tahiti, Bengalen og bondeidyllen i Wales; skovgudinder forestilles i de tyrolske Alper; og i Indien bjergtages rejsende af hinduistiske kvinder, som henter vand i Ganges – „intet kan være mere pittoresk“ (Skinner 1832, II:212) – og som fremmaner behagelige minder om antikke figurer:

De fine antikke figurer undlader aldrig at vise sig i en malers sind, når han observerer en smuk kvindelig form, som stiger op af trinene fra denne flod iført våde draperinger, der fuldkomment stiller hele personen til skue, og med vaser på hovederne med vand til tempelne (Hodges 1793:33).

Antikke figurer langs Ganges' bredder, en bly nymfe ved Themsen, en tilfangetagen og naturligvis fager kvinde i Andernack og videre derfra til kroværtens smukke døtre, Claude i Wales og Arkadien på Tahiti – i det pittoreske landskab er vi tydeligvis ude over enhver fordring om, at repræsentationen skal være en sandfærdig 1:1-gengivelse af observerede kendsgerninger, der var så central for konstruktionen af det monotone og det kultiverede landskab. Hvor den rejsende i kraft af sin positionering som ekstern og afsondret tilskuer til det monotone og det kultiverede landskab i repræsentationen kunne give sin beskrivelse form af en simpel italesættelse af dét, der ville være åbenbart for alle og enhver på gennemrejse at se – som land, så journal – behøver det pittoreske landskab en gentlemans kultiverede blik for at tage form og hans dannede sind for at få betydning. Hvor det altså var observerede kendsgerninger alene, der antoges at blive gjort til genstand for repræsentationerne i det monotone og det kultiverede landskab, bliver de observerede kendsgerninger eller med Richard Payne Knights begreb „naturlige objekter“ i det pittoreske landskab først værdige til repræsentation, når de som del af et af beskueren imaginært skabt billede kan fungere som metaforer for sindets associationer (jf. Carter 1987:231ff). Kvinderne i våde sarier ved Ganges' bredder bliver metaforer for de antikke figurer, fæstningen i Andernack for tilfangetagne eventyrprinsesser og scenerier i Wales for Claudes malerier. I det pittoreske landskab er det ikke de „naturlige objekter“ *an sich*, der har betydning; betydningsfulde bliver de naturlige objekter først, idet de indskrevet i den imaginære ramme fungerer som blikkets spatiale forankringspunkter for sindets metaforiske associationer.

De prospekter, der er mest varierede, men dog stadig harmoniske, bliver de mest yndede, for de skænker beskuerens blik flest forankringspunkter og tillader hermed blikket bedst af alle prospekter at vandre hid og did og dermed sindet at fortabe sig i behagelige associationer som Charles Taylor her i en repræsentation af et prospekt ved landsbyen Beilan tæt på den syriske middelhavskyst viser det:

Dette sted er det mest romantiske, jeg nogensinde har set; som det ligger midt blandt bjergene, der rejser sig op over det stillestående vand og de usunde marske ved havnen [...] Husene i landsbyen er placeret på den mest enestående og mest uregelmæssige måde, man kan forestille sig; fundamentet af et hus er ofte højere end taget på det tilstødende hus, og på denne måde dannes der hele vejen igennem en vedvarende variation. Tusinde små bække løber fra bjergene og fremstår som det dejligste prospekt for øjet; det virker forfriskende, når man betragter de små vandfald og hele scenens simpelhed. Naturens simple og dog dristige variation, som her åbenbares, giver stedet både sublimitet og storslåethed, og fylder sindet med overvejelser over skabelsens forbløffende værk, og efterlader os ude af stand til at gøre rede for hverken dens begyndelse eller for dens fortsættelse (Taylor 1799, I:172-4).⁷

Naturens „simple og dog dristige variation“ ansporer altså sindet til grublerier. Gruble, og det endda på side efter side, gør George Forster også, da han efter at have rejst gennem et noget forfaldent nordligt Indien den 26. november 1782, når det Kashmir, hvis landskab, han mener, må stå „uden sidestykke [...] i pittoresk variation“ (Forster 1798, II:1). Det første syn af Kashmir får Forster fra en bjergtop:

På toppen, som da var dækket af sne bortset fra der, hvor en strøm af vand løber, ses Kashmirs Sletter, der strækker sig ud over et stort område fra sydøst til nordvest, og som frembyder et smukt varieret landskab. Dette syn, jeg så længe kun sjældent havde kunnet

nyde, var yderst behageligt og fremkaldte en række af behagelige idéer (Forster 1790, I:225; versaler i orig.).

Og rækken af idéer flyder fra Forsters pen. Læseren når faktisk enden af første bind af rejseberetningen og et lille stykke ind i andet, før Forster genoptager beretningen om rejsen den 26. november ind i Kashmirs varierede, tankevækkende landskab:

Vejen fra Veere Naug løber gennem et land, som byder på det forråd af overdådig billedrigdom, der opstår ved en heldig fordeling af bakker, dale, træer og vand; og, sådan at naturens sjældne fortrinligheder kunne fremstå i fuld pragt, var det forår, sæsonen, hvor træerne, æble, pære, fersken, abrikos, kirsebær og morbærtræet bar et broget væld af blomster. Også klyngen af de røde og hvide roser med uendelige mængder af blomstrende buske, frembød et syn så strålende besmykket, at det ikke krævede nogen ekstraordinær fantasi, at forestille sig, at jeg endelig stod i et eventyrland (Forster 1798, II:4).

Forudsætning for sindets overdådige associationer over landskabets „simple og dog dristige variation“ er indbygget, så at sige, i selve det pittoreske prospekts form. For kravet om variation i de naturlige objekter, der inkorporeres i prospektet, på den ene side, og den spatiale differentiering mellem forgrund, midte og baggrund, her, der og ind imellem, der tillader blikket at veksle mellem flere distancer, på den anden, bereder grunden for blikkets og hermed sindets stadige vandring; takket være de mangfoldige differentieringer, blikket udhæver i rummet, etableres der i repræsentationerne af det pittoreske landskab et yderst ekspressivt rum, idet de forankringspunkter, der sættes i kraft af blikkets spatiale differentiering, bliver installeret som metaforer for sindets associationer.

Fra landskabet uden differentiering, over landskabet med en enkelt differentiering mellem natur og kultur er vi altså nået til landskabet med en mangfoldighed af differentiering; fra tavsheden over talen er vi nået til ekspressionen.

Men selv i det pittoreske landskab kan den rejsende faktisk blive tavs og hans ord golde; her ikke fordi, der intet er at sige, nærmere fordi, der er alt for meget: „[V]i talte stort set ikke!“ beretter en anonym rejsende i Nordwales,

hvis vi gjorde, var det kun når vi somme tider mellem lange pauser alle sammen ufrivilligt udbrod, har du nogensinde? – nej, aldrig – indtil vi alle trætte af vores egne golde udråb enedes om at være *helt stille* (anonym, citeret i Andrews 1989:117; kursivering i orig.).

Stillet over for de mest indtagende pittoreske prospekter rækker sproget simpelthen ikke til en beskrivelse: „Intet sprog“, forklarer Cumberland ligeledes om et sted i Wales, „kan udtrykke disse sceners ophøjethed“ (Cumberland op.cit.:147). Den rejsende, der nok med sit pittoreske blik skaber billederne i naturen og med sit dannede sind giver dem mening, idet han associerer over landskabets variationer, den rejsende altså, der med øje og sind har kultiveret den vilde natur i kunstens billede og poesiens sprog, og således visuelt og mentalt overvundet og tæmmet den, kan selv i enden blive overvundet af dét pittoreske landskab, hvor ekspressionen ikke sådan lader sig italesætte:

[...] den vældige Gruppe af formidable Bjerge mod Nord, som rejser sig op i et gigantisk sceneri bjerg efter bjerg, former en række af Pittoresk vidunderligt stort, forbløffende & pittoresk prægtigt Pittoresk uden for enhver beskrivelse, & i forhold til hvilket intet Sprog kan yde retfærdighed (Bishop Percy op.cit.:76; overstregning og versaler i orig.).

I modsætning til det monotone landskab, der efterlod den rejsende ordknap, fordi ingen differentiering kunne etableres, og der således bogstaveligt talt intet var at sige, er det her nærmere en overdetermination af differentiering, som udvirker tavsheden.

Også Donald Campbell må erkende sprogets begrænsninger, da han står over for „vidunderligt varierede“ landskabsscener i Tyrol (Campbell 1796, I:139): „For at fattes [*to be conceived*], må de ses“ (op.cit.:140). Men før Campbell når at lægge pennen, har han allerede gjort et forsøg på at beskrive de følelser, det pittoreske vækker i beskueren:

Her følte jeg mig overvældet af en sådan henrykkelse, som alverdens kunst aldrig ville kunne fremmane: her trak forfængeligheden, ambitionen, begæret efter berømmelse og magt og alle de glinsende, prangende tirader, som vanen og de verdslige skikke trælbander sindet med, sig tilbage for at give plads til følelsen af harmoni, renhed, enkelhed, og sandhed: her syntes Forsynet at tale med det mest inciterende sprog, 'kom, dumme Mand, forlad den afsindige tumult, de funkende tåbeligheder, de falske og forlorne fornøjelser, som listigt skabes for at forføre dig bort fra sandheden – dvæl her – og i Naturens skød, studér mig': Her, oh! her, udbrød jeg, overvældet af følelser, der, på det tidspunkt, berøvede mig muligheden for at tage hensyn til noget andet, her vil jeg dvæle i al evighed (op.cit.:129; versaler i orig.).

Ikke bare sproget, men kunsten selv transcenderes her: „Scener som disse ville trodse ethvert forsøg fra poetens pen eller malerens pensel“ (op.cit.:139-40). De højst værdsatte af alle pittoreske prospekter bliver, ironisk nok, netop dem, der overgår kunsten. På St. Johanna kan også John Henry Grose lade sig henrykke over et, da han indhyllet i indtagende dufte og omkranset af bakker og dale, bække og vandfald efter en vandretur i landskabet nyder sin frokost til tonerne af en „behagelig form for beroligende vand-musik“ (Grose 1766, I:19). På bakkernes skråninger ser han kokospalmer, appelsin- og limetræer:

Alle disse, som vokser helt tilfældigt og uden den ringeste form for regelmæssighed eller orden, kombineret med vandfaldene og den formidable højde af de omkringliggende bakker, der er dækket af træer og vegetation og med adskillige brud og fremspring, fremviser naturens dristigste strøg [...] her kunne kunsten umuligt tilføje noget, som ikke snarere vil le ødelægge end pryde sceneriet (op.cit.:20).

Kopien bliver større end originalen selv, billedet i naturen prægtigere end kunstens, idet det pittoreske landskab her netop ikke fremstår som et distant billede, den rejsende på afstand kan beskue, men derimod omkranser den rejsende og uvægerligt inddrager ham i sin eksistens. For først idet en gentleman kaster sit kultiverede blik på den vilde natur og forlener den med sit dannede sinds associationer, kan den indrammes som pittoresk: For at fattes må det pittoreske prospekt ses.

Noter

1. Alle oversættelser til dansk er forfatterens.
2. Slægtskabet mellem *picturesque* og *picture* lader sig let aflæse i det engelske begreb. Den samme etymologiske forbindelse finder man imidlertid også på dansk, om end lidt mere skjult: Pittoresk kommer af latin *pictor*, maler, over italiensk, *pittresco*, og fransk, *pittoresque*.

3. Selve ordet „landskab“, som jeg i det følgende alene anvender som et analytisk begreb, gør faktisk sin entre i det almene engelske sprog på sammen tid som idéen om det pittoreske opstår. *Landscape* importeredes fra hollandsk, *landschap*, i det sene 16. århundrede, det oversattes i første omgang til *landskip* og anvendtes i nogen tid alene som et malerteknisk begreb til at referere til en bestemt form for scenerier på, i mangel af et bedre begreb, landskabsmalerier. I løbet af det 18. århundrede ændres begrebets betydning noget samtidig med, at det opnår en plads i gentlemen'enes almindelige vokabularium. Her refererer begrebet nemlig ikke længere blot til bestemte former af malerier, men tillige til scener i den fri natur, som minder betragteren om et landskabsmaleri (Hirsch 1995:2). Således semantisk transformeret bliver *landscape* i høj grad synonym med det langt oftere anvendte *picturesque*, idet begge begreber retter fokus mod den samme type af scener i naturen, der ligner et maleri (Thomas 1983:265). Om udviklingen af idéen om landskab inden for den kontinentale malertradition, se Gombrich 1978.
4. Det er først et stykke inde i det 19. århundrede, landskabet partikulariseres, idet forskellige typer af landskaber bliver associeret med specifikke geografiske steder, på den ene side, og således differentieret bliver landskaberne af nogle filosoffer yderligere inddraget som led i forklaringen på folkeslagernes og nationernes særegne træk, på den anden side (jf. Löfgren 1989:197ff).
5. De tre malere associeres til tider ligefrem med tre forskellige varianter af pittoreske prospekter: Claude med det skønne, Salvatore med det sublime og Poussin med det romantiske. Mens denne distinktion mellem det skønne, det sublime og det romantiske spiller en betydelig rolle i de teoretiske diskussioner af det pittoreske landskab og i de mest nidkære connoisseurs bestemmelse af et pittoresk prospekts karakter, tenderer distinktionen mellem de tre varianter mod at udviskes i langt de fleste repræsentationer af det pittoreske landskab fra tiden omkring år 1800. Begreberne bruges generelt, men ofte i flæng snarere end som klare markører på forskellige arter af pittoreske prospekter (se også Nevius 1976).
6. Det er netop dette træk ved den pittoreske tradition, romantikere tager stærkt afstand fra og i nogen grad definerer romantikken i opposition til. Idéen om, at naturen skulle anskues med kunsten som en imaginær optik, går den romatiske forestilling om naturen midt imod. Som Wordsworth bemærker, virker denne stadig sammenligning mellem natur og kunst alene til at spolere „stedets ånd“ (Wordsworth i Thomas 1983: 266). For romantikerne er det naturen *an sich* ikke billeder *au naturelle*, der kommer i centrum.
7. Efter al den tale om Gud i det kultiverede landskab bør hans opdukken her i form af Naturen i det pittoreske have en kommentar. Hvor Gud oftest via stedfortræder generelt i repræsentationerne af det kultiverede landskab blev inddraget som aktør, er det langt mere sporadisk, der refereres til Gud i repræsentationerne af det pittoreske. Som den altid skarpe William Gilpin bemærker, ville det jo kunne synes naturligt om vi anskuer naturens objekter i et mere ophøjet lys, frem for blot som simpel underholdning. Vi kunne observere, at en søgen efter skønhed naturligt ville lede sindet til al skønheds store oprindelse, til det første gode, det første perfekte, det første skønne.

Men ak,

endskønt dette i teorien synes at være det naturlige klimaks, vil vi insistere så meget desto mindre på det, som vi rent faktisk har meget ringe grund til at håbe, at enhver beundrer af *pittoresk skønhed* også er en beundrer af *dydens skønhed* (Gilpin 1792:46-7; kursivering i orig.).

En grund til at mange briter er utilbøjelige til at se Gud i det pittoreske prospekt kunne være, at gentlemen'ene, som det forhåbentligt nu skulle være klart, meget vel selv er klar over, at det er billeder skabt gennem menneskenes visuelle intervention i naturen og med kunsten som forbillede, der udgør substansen i det pittoreske prospekt. Når man så tager i betragtning, at gentlemen'enes dannelse ikke alene har fundet næring i Ovid, Vergil og Homer, men også, og i særdeleshed, i Biblen med vægten lagt på Det gamle Testamente, synes det ikke urimeligt at foreslå, at Gud i høj grad udgrænses fra repræsentationerne af det pittoreske landskab, fordi det ville indebære en uhyre gudsbespottelse at finde Gud i de selvgjorte billeder som et menneskeskabt idol:

I må ikke gøre Eder afguder; udskaarne billeder og stenstøtter må I ikke rejse Eder, ej heller må I opstille nogen sted med billedværk i Eders land for at tilbede den; thi jeg er HERREN Eders Gud! (3 Mos. 26, 1).

Til støtte for denne påstand kan det anføres, at i de repræsentationer, hvor Gud rent faktisk træder frem i landskabet, understreger beskueren som regel altid, at naturen netop her er større end kunsten. Selvom repræsentationerne af de guddommelige prospekter set fra analytikerens synspunkt godt nok stadig må siges grundlæggende at være informeret af det pittoreske blik og det kultiverede sind, insisteres der eksplicit hos skribenterne på naturens transcendering af kunsten, og ude over billederne i naturen synes den rejse også ude over den evidente gudsbespottelse. Vi skal se eksempler på denne naturens transcendering af kunsten senere.

Litteratur

Andrews, Malcolm

1989 *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800.* Aldershot: Scolar Press.

Austen, Jane

1992 [1811] *Sense and Sensibility.* Hertfordshire: Wordworth Classics.

Beawes, William

1929 [1745] *Narrative of a Journey from Aleppo to Basra in 1745.* I: D. Carruthers (ed.): *The Desert Route to India. Being the Journals of Four Travellers by the Great Desert Caravan Route between Aleppo and Basra 1745-1751.* London.

Boswell, James

1951 [1768] *The Journal of a Tour to Corsica; and Memories of Pascal Paoli.* Redigeret af M. Bishop. London: Williams & Norgate Ltd.

Campbell, Donald

1796 *A Journey Over Land to India, Partly by a Route Never gone Before by any European.* By Donald Campbell, of Barberck, Esq. who Formerly Commanded a Regiment of Cavalry in the Service of His Highness the Nabob of the Carnatic. In a Series of Letters to his Son. Comprehending his Shipwreck and Imprisonment with Hyder Alli, and his Subsequent Negotiations and Transactions in the East. Part I-III. London: Vaughan Griffiths.

Capper, James

1783 *Observations on the Passage to India, through Egypt, and across the Great Desert; with Occasional Remarks on the Adjacent Countries, and also Sketches of the Different Routes.* London.

Carmichael, John

1929 [1751] *A Journey from Aleppo to Basra in 1751.* I: D. Carruthers (ed.): *The Desert Route to India. Being the Journals of Four Travellers by the Great Desert Caravan Route between Aleppo and Basra 1745-1751.* London.

Carter, Paul

1987 *The Road to Botany Bay. An Exploration of Landscape and History.* Chicago: University of Chicago Press.

Chatwin, Bruce

1988 *The Songlines.* London: Penguin Books.

Forster, George

1790-8 *A Journey from Bengal to England, through the Northern Part of India, Kashmir, Afghanistan, and Persia; and into Russia by the Caspian Sea.* Vol I-II. London & Calcutta.

Gilpin, William

1792 *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: To which is Added a Poem, on Landscape Painting.* London.

Gombrich, E. H.

1978 *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape.* I: Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance. London & New York: Phaidon.

Grose, John Henry

1766 *A Voyage to the East-Indies; Began in 1750; with Observations Continued till 1764; Including Authentic Accounts of the Mogul Government in General, the Viceroy's of the Deccan and Bengal, with their Several Subordinate Governments under their Respective Nabobs, and Independent States; Particular those of Angria the Morattoes, and Tanjorcans. Of the Religions in India; the Mahomedan, Gentoo, and Persees. Miscellaneous Customs; and General Reflection on the Trade of India. Of the European Settlement, Particular the English Presidencies of Bombay; Madrass, or Fort St. George, and Calcutta, or Fort William; with their Respective Factories: Their Government, Trade, Fortification, and Public Buildings. The Rise of the War in India between the English and French in 1754; and the*

- Continuance thereof to the Conclusion of the General Peace of Europe in 1763. Vol. I-II. 2. udg. London.
- Hirsch, Eric
1995 Introduction. *Landscape: Between Place and Space*. I: E. Hirsch & M. O'Hanlon (eds.): *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press.
- Hodges, William
1793 *Travels in India, During the Years 1780, 1781, 1782, and 1783*. London.
- Huggins, William
1824 *Sketches in India, Treating on Subjects Connected with the Government; Civil and Military Establishments; Character of the Europeans, and Customs of the Native Inhabitants*. London: John Letts.
- Ives, Edward
1773 *A Voyage From England to India, in the Year MDCCLIV, and a Historical Narrative of the Operations of the Squadron and Army in India, under the Command of Vice-Admiral Watson and Colonel Clive, in the Years 1755, 1756, 1757; Including a Correspondence between the Admiral and the Nabob Serajah Dowlah. Interspersed with Some Interesting Passages Relative to the Manners, Customs, &c. of Several Nations in Indostan. Also, a Journey From Persia to England, By an Unusual Route With an Appendix &c., &c.* London: Edward & Charles Dilly.
- Löfgren, Orvar
1989 *Landscapes and Mindscapes*. Folk 31.
- Lovejoy, Authur O.
1948 [1936] *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nevius, Blake
1976 *The Picturesque Traveller. I: Cooper's Landscapes. An Essay on Picturesque Vision*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Pope, Alexander
1952 [1712] *Pope's Windsor Forest, 1712*. Redigeret af R. M. Schmitz. Saint Louis.
- Plaisted, Bartholomew
1929 [1750] *Narrative of a Journey from Basra to Aleppo in 1750*. I: D. Carruthers (ed.): *The Desert Route to India. Being the Journals of Four Travellers by the Great Desert Caravan Route between Aleppo and Basra 1745-1751*. London.
- Pratt, Mary Louise
1992 *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London & New York: Routledge.
- Roberts, Gayland
1929 [1748] *Account of a Journey from Basra to Aleppo in 1758*. I: D. Carruthers (ed.): *The Desert Route to India. Being the Journals of Four Travellers by the Great Desert Caravan Route between Aleppo and Basra 1745-1751*. London.
- Shapin, Steven
1994 *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Skinner, Thomas
1832 *Excursions in India; Including a Walk over the Himalaya Mountains, to the Source of the Jumna and the Ganges*. Vol. I-II. London: Henry Colburn & Richard Bentley.
- Smith, Bernard
1960 *European Vision and the South Pacific 1768-1850. A Study in the History of Art and Ideas*. Oxford: The Clarendon Press.

- Taylor, James
1799 Travels from England to India, in the Year 1789, by the Way of the Tyrol, Venice, Scandaroon, Aleppo, and over the Great Desart to Bussora; with Instructions for Travellers; and an Account of the Expence of Travelling, &c. &c. Vol. I.II. London: S. Low.
- Thomas, Keith
1983 Man and the Natural World Changing Attitudes in England 1500-1800. London: Penguin Books.
- Williamson, Thomas
1810 The East India Vade-Mecum; or, Complete Guide to Gentlemen Intended for the Civil, Military, or Naval Service of the Hon. East India Company. Vol. I-II. London: Black, Parry, & Kingsbury.
- Wilton, Andrew
1996 Dreaming of Italy. I: A. Wilton & I. Bignamini (eds.): Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century. London: Tate Gallery Publishing.

