

Építész a kőfejtőben Architect in the Quarry



Tanulmányok
Dávidházi Péter
hatvanadik születésnapjára

Studies Presented to
Péter Dávidházi
On His Sixtieth Birthday

Szerkesztette / Edited by:

HÍTES Sándor
TÖRÖK Zsuzsa



rec.iti
Budapest • 2010

A kötet megjelenését az
MTA Irodalomtudományi Intézete és a
Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A borító Adam Friedrich Oeser *Sokrates meißelt die drei Grazien*
(Szókratész kőbe faragja a három gráciát) című metszete alapján készült.
A metszet Johann Joachim Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der
griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* című értekezésének első,
1755-ös kiadásában jelent meg először.

© szerzők, 2010

ISBN 978-963-7341-87-8

Kiadja a *rec.iti*,
az MTA Irodalomtudományi Intézetének
recenziós portálja ► <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti>

Borítóterv:

Fórizs Gergely ötlete nyomán Csörsz Rumen István
Tördelte: Hegedüs Béla

SÉLLEI NÓRA

*A fenséges és a (művész)női vágy
Anne Brontë Wildfell asszonya című regényében*

Bár Anne Brontë a legkisebb lány Patrick Brontë tiszteletes családjában, mégsem őt tartja az irodalomtörténet az okos (és persze híres) lánynak, hanem nővéreit, Charlotte-ot és Emilyt. Mindhármuknak rövid élet jutott (Charlotte 39, Emily 30, Anne pedig 29 évesen halt meg), így szinte természetes, hogy a két ismertebb nővérnek sem terjedelmes az életműve (Charlotte: négy regény és versek, Emily: egy regény és versek), és ezeknek az aránylag kis korpuszoknak a kanonizációs folyamata sem volt egyértelmű; Anne esetében azonban, aki a versek mellett két regényt mondhat magáénak, különösen feltűnő a recepciótörténet hangjának a változása. Róla ugyanis sokáig kizárólag mint Charlotte és Emily húgaként beszélt az irodalomtörténetírás, és regényei közül is inkább a *Jane Eyre*-rel és az *Üvöltő szelekkel* egy időben (1847) megjelenő *Agnes Grey*-t emlegették mint a *Jane Eyre*-hez hasonlatos, azonban annál sokkal haloványabb nevelőnő-regényt. Az elmúlt évtizedekben azonban egyre nagyobb figyelmet fordítanak az értelmezők Anne Brontë másik regényére, a *Wildfell asszonyára*, mely megjelenésekor annyira sokkolta a közvéleményt (mondván hogy „gusztustalan és felháborító” jeleneteket tartalmaz, mégpedig „bántó részletességgel”¹), hogy egyrészt Anne

¹ Margaret SMITH, „Introduction” = Anne BRONTË, *The Tenant of Wildfell Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1993, xvii., ix. (A továbbiakban: SMITH 1993.); Lindsay SULLIVAN, „The Tenant of Wildfell Hall”, *The Literary Encyc-*

Brontë szükségét érezte egy magyarázó előszónak a második kiadáshoz, másrészt pedig a szerző halála után az őt túlélő nővér, Charlotte, tiz évre megtiltotta a további kiadásokat,² mert ő maga sem értett egyet a regény témaválasztásával: úgy gondolta, Anne-hez nem illenek az efféle témák.³

De mi is a téma, és miért nem illik Anne-hez? Anne-t Charlotte Brontë elnevezése a család „kisbabájaként”⁴ hagyta az utókorra, a közeli barát Ellen Nussey pedig „kedves, szelíd Ann”-ként⁵ írja le. Ennek következtében az életrajzközpontú irodalomtörténetírás gyengének, törekenynek konstruálta meg az ő képét, ami pedig éles ellentétben áll a *Wildfell asszonyának* valóban „durva” témaválasztásával. A regény ugyanis alapvetően egy olyan – valószínűleg a viktoriánus korban sem ritka – házasság története, melyben a feleség az esküvő után teljesen ki van szolgáltatva az alkoholista, szeretőket tartó (és szeretőit saját házában is fogadó), saját öt éves fiát is alkoholra szoktató, kizárólag a londoni élet kínálta szórakozásoknak és a vadászatnak élő, s ezzel egyidejűleg feleségét számtalanszor megalázó férjnek. És mivel ennek a házasságnak a története meglehetősen részletességgel szerepel a szövegben, igazából nem csodálkozhatunk azon, hogy a viktoriánus közvélemény megbotránkozott a témaválasztáson. Pedig Anne Brontë elég világosan elmagyarázza a már említett előszóban, miként is látja saját szerepét: „azt, aki egy rendetlen aglegény lakásának a kitakarítására vállalkozik, valószínűleg jobban megrójják a felvert por miatt, mint amennyire megdicsérik az elvégzett takarításért”⁶ – azaz elhárítja magától a „durvaság” vádját, és sokkal inkább egyfajta tisztulási folyamat kezdeményezőjeként pozicionálja magát.

Ennek a tisztulásnak – avagy a híres viktoriánus képmutatásról való lepellerántásnak – a központi szereplője a regényben Helen Huntingdon,

lopedia [online adatbázis], 11 January 2005, (letöltve: 2005. november 18). <http://litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=7906>

² *Myth and Reality: The Lives of the Brontës*, Haworth, The Brontë Society, n.d., 11.

³ SMITH 1993, xi.

⁴ *Myth and Reality*, 11.

⁵ SMITH 1993, x.

⁶ Anne BRONTË, „*Preface to the Second Edition*” = *The Tenant of Wildfell Hall*, Oxford, Oxford University Press, 1993, 3. (A továbbiakban: BRONTË 1993.)

a feleség, aki nem törődik bele sorsába, hanem kísérletet tesz arra, ami szinte elképzelhetetlen a viktoriánus kor normái szerint: középosztálybeli nő létére a saját lábára akar állni, és a nők által „normálisan” csak kedvtelésként űzött festészetből akarja magát és gyermekét elartatani, azaz hivatásos művésszé akar válni. A regényt méltán lehet női művészregénynek nevezni. A szöveg cselekményének és fő konfliktusának középpontjában tehát egy, a társadalmi nemek konstruáltságának a kérdését érintő transzgresszív problémafelvetés és tett áll. Nem csoda, hogy a feminista irodalomkritika a *Wildfell asszonyát* tartja „az első következetesen feminista regénynek.”⁷

Az általános témaválasztáson túl azonban van a regénynek egy rétege, mely ennél specifikusabban veti fel a gender szempontját, mégpedig Helennek a festészethez, azon belül pedig a romantikus festészet egyik kulcsfogalmához, a fenségeshez és saját vágyaihoz (avagy a nő vágyához) való viszonyában. A számtalan olyan szöveghely közül, melyekben Helen nőként való konstruáltsága, művészete és vágyai egyszerre jelennek meg, kiemelkedik egy jelenet, amelyben Helen éppen fest, mi több, az ikonikus romantikus művészként jelenik meg, aki a fenséges megtapasztalására, ennek a – mint számos kritikus kimutatta – nemi markerektől sem mentes esztétikai kategóriának a megélésére és megjelenítésére vágyik. Ugyanakkor mialatt ő maga a végtelen horizontot nézi és vágyakozó szubjektumként alkot, őt is nézik, miáltal egyidejűleg egy férfi vágyainak a tárgya is. Igen sűrű szövegrész ez, melynek a szoros olvasata feltárhatja a gender, a (szexuális) vágy és a romantikus művészet közötti összetett kapcsolódási pontokat. Értelmezésemben kitérek Anne Brontë egyik képére is, mely talán Caspar David Friedrich egyik festményének a másolata (avagy több Friedrich-kép intertextuális átírata), ami új megvilágításba helyezi mind Anne Brontët, mind pedig regénye főszereplőjét, Helen Huntingdont mint vágyakozó nőt és romantikus művészt.

Amikor Helen el tud menekülni testének, vágyainak, festészetének és fiának férje általi teljes kisajátítása elől, gyermekével Wildfell bérlőjeként talál menedéket. Wildfell egy megállapodott közösségnek a szélén helyezkedik el, elvadult kert veszi körül. Ez pontosan jelzi Helen problematikus társadalmi pozicionálását, még akkor is, ha magát

⁷ *Myth and Reality*, 11.

özvegynek álcázva aránylag elfogadható identitást konstruál a külvilág számára, ugyanakkor hivatásos művészi mivoltát (azaz hogy eladja képeit és a befolyó bevételekből él) titokban tartja. A közösség azonban – tökéletes érzékkel – a Másikként, tőlük különbözőként azonosítja a nőt, és a maguk módján többen kísérletet is tesznek titka megfejtésére, teste, története és erkölcei értelmezésére. Ezen kísérletek közül Gilbert Markhamé a legjelentősebb, aki szerelmes is lesz bele: *femme fatale*-ként, távoli, elérhetetlen, de épp ezért csábító és szexuálisan vonzó, ugyanakkor titkokat rejtegető nőként értelmezi Helent, aki éppen ezért – Gilbert érvelése szerint legalábbis – védelemre szorul. Ebben az értelemben a szöveg elején Gilbert semmiben sem különbözik a regény más férfiszereplőitől, köztük Huntingdontól sem, amennyiben egyikük sem tudja azt elképzelni, hogy egy nő ne a férfiak társaságára és védelmére vágyjon, hanem arra, hogy független legyen mind társadalmilag, mind pedig anyagilag.

Ez a konfliktus kerül a felszínre nagyon finom szimbolikával abban a jelenetben, melyet Gilbertnek, a regény keretelbeszélőjének a szemszövegéből olvasunk. Markham ugyanis egyszer megemlíti Helennek, hogy elmehetnének a tengerhez, melynek látványára Helen annyira vágyik. *Művészként* Helen eredetileg magányos sétát képzel el, de nem menekülhet a társaságtól – avagy a társadalomtól –, mely azonnal *nőként* kezeli: a falusi társaság tengerparti pikniket tervez, és Gilbert húga meghívja Helent, csatlakozzon hozzájuk. Helent kissé taszítja az ötlet, de néhány hiábavaló kifogás után nem tehet mást, mint elfogadja a meghívást. Nem hajlandó azonban teljességgel beleilleszkedni az illedelmes nőiség modelljébe: nem ül be a kocsiba, hanem gyalog megy a sziklákhoz; nem hajlandó bájosan elcsevegni férfi kísérőjével és szórakoztatni őt (az úton vagy nem is szólal meg, vagy pedig nem eléggé tiszteletteljesek a megjegyzései); és nem fogadja el Gilbert felé nyújtott kezét, amikor az vissza akarja őt segíteni a szikláról a „jó” útra.

Az a perspektíva és pozíció, ahonnan Gilbert vissza akarja segíteni a „jó” útra, azaz a tenger fölé nyúló sziklaorom és az onnan nyíló végtelen horizont, a fenséges tere, mely maszkulinként tételeződik, és semmiképp sem női tér, amelynek egy rendkívüli pillanatra részese lehet Helen, a művész, de ahonnan vissza kell térnie:

A mind magasabb, mind merészebb hegyek egy ideje elfedték már a kilátást; egy meredély csúcsára kiérve azonban s onnan lepillantva, hasadék

tárult elének – és szemünkbe szökött a kék tenger! Mély ibolyakék – nem halotti nyugalomban, hanem csillogó tajtékkal borítva –, parányi fehér pettyek villóztak a kebelén, a legélesebb szem is alig bírta megkülönböztetni a fölötte rengő, a napfényben megvillanó szárnyú sirályoktól: hajó alig ha egy-kettő látszott, és azok is messze kint a nyílt vízen.

Társnőmre pillantottam: vajon mit gondol e pompás látványról? Nem szólt, állt némán, s szemét olyan tekintettel szegezte rá, amelyből kiolvashattam, hogy nem elégedetlen.⁸

A leírásban benne van a fenséges tapasztalata és archetipikus leírása, hiszen a megidézett hatalmas terek éppen azt a félelemmel és a félelmetes megtapasztalásával járó vegyes csodálatot hívják elő, amely mind Kant, mind pedig Burke szerint a fenséges lényegének tekinthető. A fenséges élménye ugyanis egyszerre fizikai és metafizikai, hiszen egy fizikai tér is előhívhatja, amennyiben a maga végtelenségével és hatalmasságával megközelíti a metafizikai teret. Az efféle fizikai tereknek a legjellegzetesebb példái a sziklás hegycsúcsok és a végtelen tenger látványa, melyeket az ember többnyire magányosan és magába mélyedve, szavak nélkül tapasztal meg, s melyek egyúttal saját törekenységére is ráirányítják a figyelmet, aminek szövegbeli tünete lehet akár a mondatok töredezettsége is.

Kérdés azonban, hogy Helen Huntingdon részese lehet-e a fenséges teljes megtapasztalásának, s ami ebből következik, ha a fenségest a romantikus művészet középponti esztétikai kategóriájának tekintjük: vajon megtapasztalhatja-e a romantikus művész pozícióját – annak teljességében – a fenséges tájban. Maga az a tény, hogy Helent elkíséri Gilbert erre a helyre, kizárni látszik a lehetőséget: Gilbert egy pillantra sem hagy(hat)ja magára, és a nő nem léphet be egyedül ebbe a maskulin (meta)fizikai térbe. Mi több, amint azt az idézet második bekezdésének az első mondata is jelzi, amíg Helen a tengert – a fenséges tájat – nézi, addig Gilbert tekintete órá szegeződik. És bár a kezdő mondatban nyoma sincs a tárgyiasításnak és a kisajátításnak, az idézet így folytatódik:

Egyébként igen szép szeme volt – nem tudom, említettem-e már, de a szeme csupa élet, nagy, tiszta és majdnem fekete – nem barna, hanem igen sötét szürke. Hűvös, üdítő szellő fúj a tenger felől – látgy, tiszta,

⁸ Anne BRONTË, *Wildfell asszonya*, ford. BORBÁS Mária, Bratislava, Madách Könyvkiadó, 1985, 61. (A továbbiakban: BRONTË 1985.)

éltető: meglobogtatta Mrs. Graham fűrtjeit, s élénkebb színt varázsolt máskor nagyon is halovány ajkára és orcáira. [...] Sosem láttam még ily szépnek: sosem tárult fel még iránta ily melegen a szívem, mint most. Ha csak két percig állunk még ott ketten, nem feleltem volna a következményekért.⁹

Klasszikus jelenet ez, melyben egy a művész figuráját magára öltő nő a fenséges tájban mindarra vágyik, amit a fenséges adhat: végtelenségre, transzcendenciára, a metafizikai megtapasztalására, az egzisztenciális magányra, melyek mindegyike a maskulin szubjektum előjogának számít. És e közben a (szexuálisan is) transzgresszív aktus közben a férfitekintet tárgyává – potenciális zsákmányává – válik, minek következtében azonnal visszahelyeződik a nőiességről folyó hagyományos diskurzusba, és metafizikai elragadtatottságát szexuális elragadtatásként és csábításra való felhívásként értelmezi a tekintetét rá szegező férfi. Gilbert nézőpontja Helen fenséges-élményét is átértelmezi, mégpedig oly módon, hogy azt a nőnek „megfelelő” szférába visszahelyezésként is értelmezhetjük, hiszen Gilbert tájértelmezése „meglágyítja” Helen vonásait, és a – sosem-volt – ideális, vágyott nő képében jelenik meg az olvasó előtt. Ebben a jelenetben maga Helen lesz a Gilbert által nézett táj (vagy legalábbis egyé lesz vele, akár a romantikus költészet wordsworth-i hagyományában, és, mint látni fogjuk, Friedrich egyik képén), ez a „táj” azonban már nem a fenséges világa, hanem a *szépé*, mely – mint kritikusok rámutattak, a maskulin fenségesnek a nőies megfelelője a romantika esztétikájában.¹⁰

Hiába vágyik azonban a művészi alkotáshoz szükséges magányra Helen, hiába próbál a társaságtól távolabb elhelyezkedni, csak úgy tudja elkerülni, hogy magába olvassza a közösség, ha még veszélyesebb helyeket keres fel, olyanokat, melyektől hölgytársai féltve óvják. Ő azonban – így a narrátor – „otthagytott bennünket, és a meredek, sziklás dombol-

⁹ Uo.

¹⁰ Lásd például: „A tizennyolcadik századi elméletírók és romantikus költők (valamint a milliónyi értelmező) által megfogalmazott fenséges-fogalomnak [...] nyilvánvalóan, még ha nem is tudatosan, de van neve. A fenséges a hatalommal való felruházottság maskulin tapasztalatának felel meg; míg ellentéte, a szép, a nőies gondoskodás, szerelem és lány érzékiség megtapasztalásával hozható összefüggésbe”. Anne K. MELLOR, *Gender and Romanticism*, New York & London, Routledge, 1993, 85. [ford. S. N.]

dalon egy magasabb meredély felé igyekezett, ahonnan még pompásabb kitekintés esett, s onnan óhajtott vázlatot készíteni.”¹¹ De még „a keskeny sziklapárkány[on] a szirt peremén, amely meredek szakadékká mélyülve lejtett egészen a sziklás partig”,¹² sem maradhat magára – Gilbert ide is követi. Gilbert gondolataiban – akárcsak az előző jelenetben – a nő művészete és teste nem válnak el egymástól, pontosabban a nő *mint* művész teste válik Gilbert számára megcsodálandó műtárggyá: „[é]n azonban meg nem állhattam, hogy olykor-olykor a lábunk előtt kitarulkozó pompás látvány helyett a ceruzát tartó, elegáns, fehér kézre, a papír fölé hajló kecses nyakra, a fényes, hollófekete fürtökre ne vessek egy-egy lopott pillantást.”¹³

Ebben a pillanatban Gilbert tartózkodik a megszólalástól, nem ad hangot sem Helen iránti vágyának, sem pedig a Helen művészetét illető, meglehetősen lekezelő megjegyzéseinek: csak magában gondolkodik el rajta. A ki nem mondott kommentár azonban egyértelműen elárulja, hogy miképp is értelmezi ő Helen művészetét: „Volna csak ceruzám meg egy falatka papírom – gondoltam – szebb rajtot készíthetnék, mint ő, feltéve, ha volna képességem hűségesen ábrázolni azt, ami itt van előttem».”¹⁴ Ennek a rövid mondatnak szinte minden szava jelentőséggel bír: eszerint Helentől azt várja el, hogy *szépet* rajzoljon, de az angol szöveg még csak nem is az esztétikai fogalommal megegyező „beautiful” kifejezést használja, hanem az esztétikailag értelmezhetetlen „lovely”,¹⁵ azaz „kedves, aranyos, bájos” szót – ami semmiképp sem felel meg a táj (meredező sziklaormok, végtelen tenger) fenséges látványának. Emellett Gilbert azt is elárulja, hogy ő Helentől a valóság általa realistának feltételezett, mimézisen alapuló tükrözését várja el. Mi több, Helen alkotásának még csak a kép státusát sem adja meg: a magyar fordítással szemben („rajz”) az angol szöveg egyenesen „vázlatnak” („sketch”¹⁶) titulálja, amit Helen csinál, s ezáltal ideiglenességet, jelentéktelenséget, befejezetlenséget, alacsonyabb minőséget sugall. S továbbmenve: a „hűségesség” a realizmus egyik kritériuma, ami együtt jár az apró

¹¹ BRONTË 1985, 62.

¹² Uo., 62–63.

¹³ Uo., 63.

¹⁴ Uo.

¹⁵ BRONTË 1993, 63.

¹⁶ Uo.

részletekre való odafigyeléssel is, ami – mint „tudjuk” – szintén nőies tulajdonság.

Gilbert tehát Helen művészetétől a kedves, bájos tárgy hűséges, realista ábrázolásmódjában megtestesülő nőiességet várja el, miközben – ne feledjük – Helen leginkább a fenséges kategóriájának megfelelő tájban és tájat rajzol. Az olvasó számára azonban nem adott semmi más perspektíva, amelyből láthatná Helen rajzát, csakis Gilbert narrátori kommentárjainak szemszöge. Ennek ellenére nem tűnik megalapozatlannak az a feltételezés, hogy a Helen művészetét illető lesajnáló megjegyzések abból adódnak, hogy Gilbert zavarban van, mivel olyan helyen látja a nőt, ahová „lényegénél fogva” nem tartozik (azaz a veszélyes sziklaszirt szélén), és úgy látja a nőt, ami nem illik bele a nőiesség akkori konstrukciójába: elmerülve a fenséges táj megrajzolásában, melyet talán nem is a „normális”, azaz realista módon örökít meg, hanem úgy, ahogy a romantikus festők tették, azaz látomásként – aminek a lehetősége viszont nők esetében legfeljebb a szentek számára adatik meg.

Ebben az értelemben bár Helennek *mint* művésznőnek az alakja transzgresszív lehetőséget rejt magában, ezt a lehetőség azonban Gilbert minden áron ellenőrzése alatt akarja tartani, s ekként Anne Brontë a regény főszereplőjének nem adja meg azt a szabadságot, mint amit egy általa rajzolt kép, „A tengeri napfelkeltét néző nő” ([Woman gazing at a sunrise over a seascape] 1839) alakjának. Mint kritikusok rámutattak, szimbolikus képről van szó, és

a háttal álló, a távoli horizontot kémlelő, magányos nő alakja gyakran előfordul a tizenkilencedik századi észak-európai romantikus művészetben, legjellegzetesebben a német tájképfestő, Caspar David Friedrich (1774–1840) melankolikus *Rückenfigur* alakjaiban. Nem lehet bizonyosan tudni, hogy Anne Brontë láthatta-e Friedrich képeinek reprodukcióit, de a fiatal nő alakja a saját világán túli, nagyobb világgal való kapcsolatba kerülés vágyának érzését sugallja, mégpedig a romantikus művészet stílusában, melynek szimbolikáját ő valószínűleg nagyon jól megértette.¹⁷

Akadtt már kritikus, mint Edward Chitham, aki párhuzamot vont Anne Brontë rajza és a tengert néző Helen között, ő azonban úgy értelmezi a

¹⁷ Christine ALEXANDER, Jane SELLARS, *The Art of the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 41–42. (A továbbiakban: ALEXANDER, SELLARS 1995.)

rajzon lévő nőalakot, hogy az Anne Brontë „önarcképe Anne életének egy olyan pontján, amikor már kezdtek benne tudatosulni a William Weightman, apja új kurátusa iránti érzelmei és vonzalma, akit oly tragikus hirtelenséggel vitt el a kolera három évvel később.”¹⁸ A fenséges fogalmának jelentéseit tekintve azonban elég könnyen el lehet vetni a feltételezést, hogy Anne Brontë képe azt sugallná, hogy a nőalak elfogadja egy férfi iránt érzett saját intim érzelmeit; véleményem szerint épp fordítva: sokkal inkább a földinek, a testinek, a fizikainak a meghaladása és egyúttal a metafizikai, a transzcendens elérése iránti vágyként értelmezhető. Ekkép tehát – számomra ironikus módon – párhuzamot lehet vonni nemcsak a két kép, hanem Brontë képének Chitham általi és Helen képének Gilbert általi értelmezése között is: mindkettő vissza akarja emelni a nőalakot a nőies illendőség szférájába, pedig a fenséges fogalmának jelentéseit tekintve a képek épp az ellenkezőjét: a nőiesség határainak a meghaladását sugallják.

Ezt az állítást Anne Brontë képének és három Friedrich-festménynek az összehasonlításával is alá lehet támasztani. Ezzel az összehasonlítással nem azt akarom mondani, hogy bizonyítékot találtam arra, miszerint Anne Brontë ismerte Friedrich képeit, csak azt, hogy van valamiféle kísérteties hasonlóság és talán intertextuális kapcsolat is ezek között a képek között. Ezt az intertextuális kapcsolatot ugyanakkor a három Friedrich-kép nemi szempontból való (transzgresszív) újraértelmezésének is tekinthetjük.¹⁹

A veszélyes sziklaszirten álló és a végtelenbe tekintő regénybeli nő képe nyilvánvalóan megidézi a legtipikusabb friedrichi figurát, a „Vándor[t] a ködös tengernél” ([Der Wanderer über dem Nebelmeer] kb. 1815), aki teljesen magányosan áll egy veszélyes szakadék felett, és a végtelenbe vesző ködös tengert nézi. Van azonban egy másik Friedrich-kép is, a „Nő a lemenő nap fényében” ([Frau vor dem untergehender Sonne] kb. 1818), akit szinte isteni eredetű fénysugarak fognak körbe, és ezáltal részesedik a transzcendens tapasztalatából. Anne Brontë képén is női alak van és napsugarak, a különbség azonban a környező tájban rejlik, amely Friedrich képén sokkal lágyabb, aránylag emberközelebbi táj,

¹⁸ Uo., 42.

¹⁹ Alexander és Sellars, a Brontë-képek szakértői nem tudják eldönteni, hogy a kép vajon Anne Brontë saját alkotása vagy pedig másolat. Vö. ALEXANDER, SELLARS 1995, 42., 406.

mely a *szép* fogalmának felel meg. Továbbmenve: Friedrich képén a nő és a táj határai teljesen elmosódnak, a nő egybeolvad a természettel, megszűnik a nő és az esztétikailag szépként felfogott táj közötti különbség. Friedrichnek talán a harmadik képe, „A rügeni mészkősziklák” [Kreidefelsen auf Rügen] kb. 1819) a legérdekesebb Anne Brontë rajzának a szempontjából. Itt – akárcsak Brontë rajzán – a veszélyes sziklák félkört alkotnak, és három emberi alak van a kép előterében, akik a feltételezések szerint azonosíthatóak is: a tengerre tekintő Friedrich, a felesége, akivel akkor voltak friss házások, illetve Friedrich fivére.²⁰ A képben az a feltűnő, hogy a három alak közül csak egyet, a Friedrich-figurát, a művészt érdekli a tenger végtelensége; a másik kettő abban van elmerülve, ami a szemük és a lábuk előtt van, azaz úgy vannak ábrázolva, mintha nem is akarnának (vagy nem is tudnának) távolabbra látni és megtapasztalni a fenségest, mert teljesen elmerülnek a földi lét kicsinyességében. Ezzel szemben Anne Brontë rajza – akár tudatos újraértelmezése Friedrich képeinek, akár nem – radikális módon újírja nemi szempontból ezt a három Friedrich-képet: *nőalakot* helyez a *fenséges* tájat ábrázoló képe középpontjába, aki *magányosan* áll ott és a *végtelenbe tekint*. Ez az alak ugyanakkor kísértetiesen hasonlít a *Wildfell asszonyának* Helen-figurájához, még akkor is, ha Gilbert Markham újra és újra kísérletet tesz arra, hogy visszahelyezze a nőt az illedelmes nőiség szférájába. Az elemzett jelenet a fenséges tér körül forog, mely maszkulinként jelenik meg a művésznő számára, akinek a művészete a regény szövegében mindvégig összefonódik a gazdasági hatalom, a köztér, az illedelmes nőiség, a női vágy, a női szexualitás – és végeredményben a női szubjektum kérdésével.

²⁰ *Híres festők*, bev. Melvin BRAGG, Hajja és fiai, 1996, 324.