

CZIFRA ZSUZSANNA

Könnyed ragaszkodás a semmihez

A nyílt titkok episztemológiája Anne-Lise François
kritikaelméletében

czifrazsuzsi@gmail.com
ORCID: 0009-0004-4096-8646

HELIKON

Light insistence on all but nothing: Anne Lise François's
critical theory of open secrets

Abstract

Anne-Lise François's original critical theory takes on the difficult task of foregrounding heroines from literary history who would resist the very idea, and whose own labor, literary or otherwise, consists of a labor of privacy, that the recipient is as free to take up as to leave aside. In this article, I explain François's iteration of the epistemology of the open secret in the face of the romantic critical tradition as well as of more contemporary theories of literature and politics. I will look at how her articulation of freely dispensed knowledge may change the way we think about habits of accounting especially when it comes to women and politics. Finally, I will look at François's defense of privacy and how she theorizes it specifically in her formal analysis of Jane Austen's style in *Mansfield Park*.

Keywords: Anne-Lise François, Jane Austen, open secrets, labor of privacy, the burden of accounting, feminine virtue, literary form

Anne-Lise François *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience* (2008) című monográfiája (a továbbiakban: *Nyílt titkok*) az előszó szerint olyan regényekről és versekről szól, amelyekben „nem történik semmi.”¹ Sőt, inkább amelyek „lehetővé teszik, hogy ne történjen semmi.”² François ezeket a könnyed, közel-semmi, minimális, negativitásba hajló tapasztalatokat és nem-asszertív létezmódokat olyan paradox kifejezésekkel írja le, mint a „nyílt titkok” (*open secrets*), „feljegyzetlen tapasztalat” (*uncounted experience*), „igenlő tartózkodás” (*affirmative reticence*), „visszavonuló cselekvés” (*recessive action*), „tartózkodó kijelentés” (*reticent assertion*), vagy „önkioltó feltárulkozás” (*self-canceling revelation*). Könnyen észrevehető ezeknek a kifejezéseknek a struktúrája: egyik felük kifejez egy cselekvést vagy mozdulatot, amit a másik felük mérsékel, vagy akár ki is olt. Ugyanakkor ezeket a látszólag csalódáskeltő élményeket és majdnem semmivel kecsegtető kommunikációs formákat a szerző nem a csalódás, a negativitás vagy korlátok jegyében olvassa, hanem apró és szabad megnyilatkozás helyeként.

François projektje egy, az angol romantikából jól ismert gyakorlatot tesz meg elmélete középpontjának: a társadalmi és publikus élettől való visszavonulást, valamint az esztétikai élmény és a forma nyújtotta lehetőségekkel való megelégedést. A könyvben említett hősnők valóban beérik a kevesebbel, ugyanakkor a romantikában gyakran megjelenő felemelő tapasztalatokkal ellentétben a tárgyalt élményeknek se megváltó, se felszabadító hatása, sem pedig morális példaértéke nincs. Ebben az értelemben François monográfiája különös helyet foglal el az angol romantikakritika történetében is, mely az új historizmustól az új formalizmus felé mozdulva az irodalmi forma politikai és etikai szerepéről vet fel kérdéseket. A *Nyílt titkok* ugyanakkor bőven túlmutat az angol romantikakritika nemzeti, időbeli és elméleti határain, illetve – ahogy később kifejttem – fontos és egyedi pozíciót rajzol fel az irodalmi forma lehetőségein keresztül a politikaelmélet, a feminizmus és az interpretáció területein is.

François megkülönbözteti projektjét a romantika ún. bukolikus hagyományától is, pontosabban a romantika azon, sokszor önmagának is ellentmondó tendenciáitól, melyek a minimális, kicsi és hétköznapi dolgokban hajlamosak megtalálni a demokrácia vagy akár az emberiség fejlődésének univerzális reményeit. A könyv eltökélt abban, hogy ilyen ne ígérjen. François szerzői ma-

¹ Anne-Lise FRANÇOIS, *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience* (Stanford: Stanford UP, 2008), xv. A könyvből idézett részek itt és a későbbiekben is a saját fordításaim – C. Zs.

² FRANÇOIS, *Open Secrets...*, xv.

guk is túlnyúlnak az angol romantika határain: Madame de Lafayette, Jane Austen, Thomas Hardy, Emily Dickinson és William Wordsworth stílusa különbözik a romantikának azon forradalmibb energiáitól, amelyek – a francia forradalomra adott válaszként, elszakadva a múlttól és annak hierarchikus viszonyaitól – egyenlő és kölcsönös kapcsolatokat ígérnek. Ugyanakkor nem azonos a *Nyílt titkok* szellemisége azzal a hagyománnyal sem, mely a boldogságot vagy az egyén boldogulását a társadalmon és politikai kapcsolatokon kívül képzelel el.

Bár elemzései eredeti módon és lenyűgözően megmutatják az irodalmi forma lehetőségeit, François saját kritikai pozíciója nem mondható formalistának. Módszertana ebben az értelemben Geoffrey Hartman kritikai örökségét követi, aki inkább az irodalmi forma *fenomenológiáját* tartja fontosnak, mint formaiságát.³ Pieter Vermeulen rámutat, hogy Hartman Wordsworth-értelmezésének egyik kulcseleme, „az érzékek dialektikája” direkt módon folytatódik Hartman traumatikus emlékezettel kapcsolatos munkásságában, ahol a forma lehetővé teszi egy valós esemény intellektuális és affektív befogadását. François annyiban kapcsolódik Hartman kritikai örökségéhez, hogy elmélete az irodalmi formát mint a társas interakció, a feltárulkozás, és kommunikáció helyeit vizsgálja, illetve foglalkozik a trauma, etika és politika kérdéseivel.⁴ A könyv első fejezetében (*Towards a Theory of Recessive Action*) François olyan eredeti és önálló kritikaelméletet fogalmaz meg, amely lehetővé teszi az arisztotelészi *peripeteiával*, azaz drámai cselekménnyel nem rendelkező történetek másképp való olvasását – a „súlytalan élmények” befogadását nem az elmulasztott történelem vagy elnyomott tudás élményeiként értelmezve.

François elméletének egyik legnagyobb érdeme, hogy rámutat: az egyszerű – „megtévesztően egyszerűen hangzó vagy egyszerűen tényleg csak egyszerű” – hétköznapi élmények és megélések olvasása mennyire bonyolulttá vált a 20. századra.⁵ Ebben az értelemben nem is annyira bizonyos szubjektum- vagy etikai-kritikai konstrukciókat kritizál, hanem az azokra jellemző *olvasásmódot*, interpretációs előítéleteket. A könyvről írt átfogó recenziójában Pieter Vermeulen úgy fogalmaz, hogy míg a felvilágosodás haszonelvű és fejlődésközpontú diskurzusainak kritikája régóta része az irodalomtudománynak, a potencialitás, a visszahúzóds, a nem kimondott vagy nem elmondható

³ Pieter VERMEULEN, „Geoffrey Hartman and the Affective Ecology of Romantic Form”, *Literature Compass* 8 (2011): 757–766, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2011.00836.x>.

⁴ VERMEULEN, „Geoffrey Hartman...”, 762.

⁵ FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 48.

vágyak pozíciójából François arra tud rávilágítani, hogy számos kritikai diskurzus, köztük például a dekonstrukció és az új historizmus, túlzottan az aktualizáció jegyében értelmeznek korábbi szövegeket.⁶ A felvilágosodás képviselőivel ellentétben, akik kizárólag abban látnak értéket, ami kibontakozott és megvalósult, ezek a kritikai perspektívák valóban *látják* és észreveszik a reprezentáción kívül, „láthatatlanul maradt” erőket és életeket, de ezeket mégis túl egyoldalúan, mint az igazságtalan és erőszakos elnyomás áldozatait próbálják helyrehozni, rekonstruálni, az aktualitásba emelni. „A hagyományosabb nézőpontokhoz hasonlóan, a dekonstrukció és az új historizmus (de bármilyen projekt, ami a nem-privilegizált csoportok valós tapasztalatait kívánja felszínre hozni) elmulasztja megfontolni annak a lehetőségét, hogy a felszín alatt létezés és a potencialitás más is lehet, mint defektus vagy tökéletlen megmutatkozás.”⁷ François arra a kritikai problémára ad koherens választ, amelyet az olyan élmények olvasása jelent, melyek a reprezentáció küszöbén alul maradnak, tehát nem rendelkeznek valós cselekménnyel, ugyanakkor mégis a hétköznapiság, vagy – a romantikából kölcsönözve – a „beautiful”, azaz a látható, befogadható, elviselhető hangulattartományába esnek.⁸

Az első fejezetben François olyan példákat hoz erre, mint a zsidó-keresztény hagyományban jól ismert, és sok szempontból mérvadó találkozás Isten és Mózes között: bár Mózes nem láthatja Isten arcát, „mert nem láthat engem ember úgy, hogy életben maradjon”, a szikla előtt elhaladva Isten mégis találkozik vele, kezével elfedve Mózes szeméit, egyszersmind megóvva őt (Kiv 33,18–23). A reprezentáció határait is szimbolizáló bibliai történetet François, sok értelmezővel ellentétben, nem a negativitás jegyében olvassa, hanem egy olyan találkozás megvalósulásaként, ahol a látás, a szemtől-szemben helyett a *közelség* a megismerés módja.

A *Nyílt titkok* a másik három nagy fejezetben Madame de Lafayette *Clèves hercegnő* (1678) című regényében, Thomas Hardy, William Wordsworth és Emily Dickinson verseiben, valamint Jane Austen *A mansfieldi kastély* (1814) című regényében vizsgálja a nyílt titkok visszahúzódó megmutatkozásának helyeit. Ezekben a történetekben és versekben olyan elbeszélőkkel és hősnők-

⁶ Pieter VERMEULEN, „The Future of Possibility”, *Postmodern Culture* 18, 2. sz. (2008): 1–7, <https://dx.doi.org/10.1353/pmc.0.0013>.

⁷ VERMEULEN, „The Future of Possibility...”, 3.

⁸ Ennek ellenkezője a „sublime”, ami olyan élményeket ír le, melyek szétfeszítik az emberi elmét, és amelyek a feldolgozhatatlan vagy emberi értelemben felfoghatatlan/kifejezhetetlen tartományhoz tartoznak, és így sokkal közelebb áll a „trauma” modalitásához, mely bár szintén a reprezentáción kívül maradó „történet”, mégis örökre kísérti a tudatot és meghatározza a nyelvet, a személyt. Lásd FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 52–53.

kel találkozunk, akik – talán megdöbbenő módon – nem akarják vágyaikat beteljesíteni, hanem akiknek elég, ha azokat szabadon birtokolhatják; akik beérik a kevesebbel, a mindennapival; akiknek a természetétől idegen a feltárulkozás, az önmegmutatás, és akik boldogan elfogadnak valamit, aminek megszerzéséért soha semmit nem tennének. François e viszonyulásokat nem passzív rezisztenciaként, hanem egy olyan szubjektumfelfogás kritikájaként és alternatívájaként olvassa, amely a beteljesülés, a fejlődés vagy a megvalósítás útjait ismeri el egyedüli emberi élményként. A „nyílt” és a „titok” között feszülő paradoxon is hagyományosan erre utal: a titok mint valami elfedése már egy olyan interioritás-koncepcióra épül, ami a megismerhetőséget munkához köti – az artikuláció, az elmondás, a feltárás vagy a megmutatás munkájához. Ezzel szemben a nyílt titkok episztemológiájában a tudásátadás és a világban való létezés olyan módozatok, amelyek a „természetességen”, a „nyilvánvalóságon” és a „legkisebb ellenállás” elvén alapulnak. François eredeti és lenyűgözően komplex elemzéseiben azt vizsgálja, hogyan találnak más utakra azok a szerzők, akik sokkoló egyszerűséggel, sokszor az irodalmi formaiság által, felmentik hőseiket a személyiség terhétől, a beszéd vagy elmondás terhétől, és ezzel nemcsak a stílusuk lesz hűvös és távolságtartó, hanem olyan vágyak, érzések és gondolatok létezésének érvényességét mutatják meg, amelyek „nem kívánnak hangosabb vagy teljesebb artikulációt.”⁹

A HALLGATÁS JOGÁN

NŐI ERÉNY ÉS A SZEMÉLYES VILÁG VÉDELME JANE AUSTEN

A MANSFIELDI KASTÉLY CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A továbbiakban a monográfia utolsó, Jane Austenről szóló, *Fanny's 'Labour of Privacy' and the Accommodation of Virtue in Mansfield Park* című fejezetét fogom részletesen bemutatni, valamint összeolvasni egyéb, főként feminista diskurzusokkal. Ebben az elemzésben François Austen egyik legmegosztóbb, politikailag és narratív technikában is legösszetettebb regényét, *A mansfieldi kastélyt* vizsgálja. Bár a fejezet illeszkedik a nyílt titkok elméletébe, az Austen-kritika önálló és fontos írásaként is olvasható.

François elhagyott talentumok, alulértékelt és alulreprezentált élmények iránti érdeklődéséhez *A mansfieldi kastély* olvasása során két korábbi diskurzus adja a fogalmi keretet: 1) a bukolikus, pásztori élet hagyománya, mely a „jó életet” a publikustól, a megosztott élettől távol képzei el, és 2) a női visszafo-

⁹ Uo., 16.

gottság konvenciói. Egyik hagyomány sem mentes azon vádaktól, melyek szerint jó képet vág egy ocsmány világhoz: hogy elmossa vagy elrejtí a hatalom működését, mert a konformizmust és megalkuvást támogatja az ellenállás helyett, ezzel misztifikálva és elfedve a hatalom erőszakos hatásmechanizmusait, amelyek a burke-i „természetet” is megalkotják. François kitér a női visszafogottság kritikusaknak azokra a jogos megállapításaira, melyek szerint a hallgatásnak és a vágyaknak a „női erény” jegyében való elfedése és letagadása egy elnyomó rendszert véd a nyílt erőszak okozta szégyentől és kellemetlenségtől.¹⁰ Claudia Johnson amerikai irodalomkritikus kifejezetten burke-i terminusokat használ a női visszafogottság hagyományának leleplezésére. Johnson arra mutat rá, hogy egy nő beleegyezése az udvarlás rituáléjában hamis módon választásként jelenik meg, miközben a kérdésre eleve soha nem mondhatna nemet.¹¹ Mary Wollstonecraft jogosan teszi fel a kérdést, hogy vajon egy kifinomult nőről van-e szó, aki hosszantúron hallgat, gyengéd modorú és átszellemült, vagy egy elnyomott, függő teremtről, aki csak azért szeret, hogy támogassák és megvédjék:

A szelídség, a türelem és a hosszan viselt szenvedés olyan megnyerő isteni tulajdonságok, hogy fenséges költeményekben gyakran Istent magát ezekkel az adottságokkal ruházzák fel. De mennyire más az arculata [a szelídségnek], ha az alávettettek meghunyászkodásából ered, ha a gyöngék arra használják, hogy oltalomra leljenek általa, a gyöngék, akik türelmesek, mert kénytelenek némán tűnni a sérelmeket, sőt mosolyognak az ostorcsapás alatt, mert sziszegni nem mernek.¹²

A bukolikus hagyományt szintén lehet kritikával illetni abból a szempontból, hogy szentimentalizálja az egyszerűséget és az ambíciókról való lemond-

¹⁰ Lásd Mr. Collinst a *Büszkeség és balítéletben*, aki valóban egyszerre válik nevetségessé és felháborítóvá, ahogy Elisabethet azzal próbálja jobb belátásra bírni, hogy emlékezteti alsóbbrendű és kiszolgáltatott középosztálybeli helyzetére.

¹¹ Ennek humoros és szubverzív megjelenítése Austen egy másik regényében, a *Büszkeség és balítéletben* az a rész, amikor Mr. Collins leánykérésére Elisabeth nemet mond, amit a pap a női visszafogottság kötelező násztáncaként olvas, hogy még hevesebb érzelmkitörésre készítse az elszánt férfit. Majd mikor Elisabeth ragaszkodik hozzá, hogy tisztelje meg azzal, hogy komolyan veszi, amit mond, Mr. Collins „figyelmezteti” azokra a kimondatlan játékszabályokra, amelyekre Johnson is utal, hogy nem valószínű, hogy valaha kap még házassági ajánlatot.

¹² MARY WOLLSTONECRAFT, *A nő jogainak védelmében*, ford. PÉTER Ágnes (megjelenés alatt). Eredeti nyelven: MARY WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman*, szerk. CAROL H. POSTON (New York: Norton, 1988), 33. Idézi: FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 232.

dást egy olyan osztályközegben, ahol a hatalomhoz való hozzáférés eleve megvalósíthatatlan. Kritikusai gyanakvón és kétkedően tekintenek mind a női visszafogottságra, mind a pásztori élet ambíciókról való lemondására.¹³ François egyik legérzékletesebb példája Mary Crawford kérdése, hogy Fanny „be van-e már vezetve” a társaságba („Mondják, kérem, ő be van már vezetve, vagy nincs?”), burkoltan az iránt érdeklődve, hogy lehet-e neki udvarolni. Férjhez mehet-e már? A házassági piacon van-e?¹⁴ Mary számára a vágyak megléte egyet jelent azok kimondásával. Mary alakját láthatjuk egyrészt úgy, mint aki azt a haladó ideált képviseli, hogy egy nőnek nem kell pironkodnia szándékait vagy vágyait illetően, másrészt úgy is, mint aki elveszít valamit azzal, hogy túl gyors és túl egyértelmű vonalat húz egy vágy megléte és annak szükségszerű externalizálása között. Ahogy ez a konkrét példa is jól mutatja, a vágyak kimondásának – akár az artikulálás vagy aktualizálás értelmében – két éle van: egyrészt láthatóvá teszi a szubjektumot, és teret követel neki a politikai térben, de az externalizáció egyfajta „beárazással” is jár – a személyes vágy, „visszataszító módon, nyilvános eseménnyé válik.”¹⁵ Fannynál nem feltételezhető ilyen kapcsolat. François olvasatában Fanny megvédi azt az álláspontot, mely szerint vannak olyan vágyak, amelyeket a kimondással elveszít az ember, és amelyeknek beteljesítése vagy védelme az elhallgatásukban rejlik. *A mansfieldi kastély* ebben az értelemben inkább annak a belső megalégedésnek tulajdonít értéket, amely abból fakad, hogy az ember nem fejezi ki vagy mutatja meg magát. Az utolsó fejezetben François alaposan körbejárja azt a kérdést, hogy Fanny miképp küzd azért, hogy „hagyják békén”, hogy eltitkolhassa vágyait.¹⁶

¹³ FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 232.

¹⁴ Jane AUSTEN, *A mansfieldi kastély*, ford. RÉZ Ádám (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2005), 46.

¹⁵ A kifejezést Wendy Anne Lee amerikai irodalomkritikus Jane Austenről írt tanulmányából kölcsönöztem, ahol Lee François nyílt titkok-elméletére utal. Az idézet angolul: „the baleful transmutation of emotion into event”. Lásd Wendy Anne LEE, *Failures of Feeling: Insensibility and the Novel* (Stanford: Stanford UP, 2019), 136. Az érzelem publikus eseménnyé alakulását jól illusztrálja az a tény is, hogy a fiatal nő társaságba lépését általában egy bál fémjelzte: onnantól kezdve viselkedését a házassági piac kódjai szerint lehetett értelmezni.

¹⁶ Wendy Anne Lee egy egész fejezetet („Sense, Insensibility and Sympathy”) szentel monográfiájában Jane Austen prudériájának újraértelmezésére. Lásd LEE, *Failures of Feeling...*, 125–162. Lee hasonlóan François-hoz, arra az irodalmi hagyományra reflektál, amely Austen visszafogott stílusát az érzelmek és főleg a szexuális vágyak elnyomásaként vagy totális hiányként értelmezi. Elinor (*Értelem és érzelem*) érzelmi visszafogottságában Lee a visszavonulás asszertív, védelmező funkcióját látja. Lee és François olvasata hasonlít abban a tekintetben, hogy azt, ami formailag megegyezik az érzelmek és vágyak lecsendesítésével, nem azok elnyomásaként, hanem ellenkezőleg, a privát élmény megfelelő *befogadásaként* interpretálják. Éppen

Fanny karaktere elég népszerűtlen a kritikai és populáris hagyományban is. Nemcsak azért, mert visszahúzódó és „jelentéktelen”, hanem mert a cselekmény nagy részéből kimarad, ennek ellenére mégis ő az, sőt egyedül ő az a szereplők közül, akinek maradéktalanul beteljesülnek a vágyai, és minden passzivitása ellenére kiforrott emberré válik. François szerint a regényt ért kritikák részben annak is köszönhetőek, hogy ezzel Austen lenyomja a torkunkon azt az aszimmetriát, amelyet egy passzív cselekvő és a passzív cselekvés aktív hatása között tapasztalunk: „Nehéz megmondani, mi háborította fel a kritikusokat jobban: hogy Fanny nem hajlandó tenni önmagáért, hogy mások közbenjárásától függ, vagy, hogy ennek ellenére is kiteljesedik, és hogy ezzel a regény elfogadtatja velünk az aszimmetriát egy passzív cselekvő és az ő aktív hatásai között.”¹⁷ Fanny visszahúzódása, pironkodása, csendes reménykedése, mely határozott hallgatással párosul, nemcsak a felvilágosodás és modernizmus cselekvő emberképével megy teljesen szembe, de például kortárs feminista politikai-filozófiai elméletekkel is, ami ugyanakkor tovább erősíti François álláspontját, hogy a nyugati kritika mennyire nehezen tud mit kezdeni „csendesebb” vagy „kevésbé artikulált” létezőmódokkal.

Adriana Cavarero például a *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (2000) című művében az empirikus női élet politikai értelemben való megszületését a *biográfia*, azaz az *elmondott élet* megszületésével köti össze, ezzel a történetmesélést és a nők közötti beszélgetést *politikai* jelentőségűvé emeli.¹⁸ Ennek a feminista álláspontnak ellenpontja Fanny alakja, aki az énkifejezés eszközeinek híján többnyire szociális panelekre szorítkozik megnyilatkozásaiban, de ami még ennél is „rosszabb”, hogy Fanny vágyat sem érez arra, hogy feltárja az életét, ami Cavarero relációs modelljének igazi kulcsmozzanata. Fanny interakcióiban mindig is marad valami radikális és rá jellemző idegenkedés attól, hogy nyilvános figyelmet kapjon. Fanny idegenkedése ugyanakkor nem a társadalomból való kivonulás vagy a szolipszizmus vágya, hanem egy másképpen elképzelt kapcsolat a másikkal és a közösséghez. François ebben az értelemben a kommunikálhatóság egy másfajta verzióját képzelel el; fenntartja Austen-olvasatában a szociális tér politikai fontosságát mint egyedüli teret, ahol a szubjektum értelmes, azaz emberi életként jelenik meg, de azt állítja, hogy az önprezentáció, az én megmutatkozása, Fanny esetében ép-

a társadalmi formákba illeszkedő külsőségek teszik lehetővé azt, hogy az élmény saját, *privát* medrében folyjon, távol a publikumtól, megóvva így az érzelmet attól, hogy „visszataszító módon nyilvános eseményé váljon”. LEE, *Failures of Feeling...*, 136.

¹⁷ FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 228.

¹⁸ Lásd Adriana CAVARERO, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, ford. Paul A. KOTTMAN (New York: Routledge, 2000).

pen annak visszahúzóásával egyenlő. Fanny egy olyan hősnő, aki reméli, hogy megértik anélkül is, hogy magyarázatot adna magáról, és ezt olyan módon is képviseli, hogy magyarázatot akkor sem ad, ha lehetősége nyílik rá. Ebből a szempontból álláspontja egyszerűen és radikálisan feminista: mikor nagybátyjának nem válaszol arra, miért mondott nemet Crawford házassági ajánlatára (kevésbé azért, mert ellentmond neki, inkább mert számít arra, hogy nagybátyja képes összerakni a képet anélkül is, hogy ezt neki szavakba kellene öntenie), azzal tulajdonképpen nem kér mást, mint hogy vegyék komolyan, amit mond.¹⁹ Hiszen racionális lényként megvannak az okai, hogy nemet mondjon, és ennek elfogadása pontosan azt jelenti, hogy nem kíván további magyarázatot adni.

François *A mansfieldi kastély* sokat vitatott színházi tematikáját is ezen keresztül értelmezi. Fanny híres kijelentése: „Nem, valóban, nem tudok színdarabot játszani” („No, indeed, I cannot act.”),²⁰ ami angolul azt is jelenti: „Nem, valóban, nem tudok cselekedni”, François olvasatában azt a morálisan érett pozíciót nyilvánítja ki, hogy bár Fanny örömét leli a felolvasásban vagy színdarabban, ezt az élményt, az unokatestvéreivel ellentétben, nem akarja „bevéltetni” vagy aktualizálni. Fanny viselkedésének újraértelmezéséhez François azt a jelenetet emeli ki, amikor Edmund észreveszi, ahogy Fanny egy pillanatra belefeledkezve hallgatja Crawford felolvasását Shakespeare egyik drámájából. Henry Crawford a regénynek ezen a pontján már régóta udvarol Fannynek, aki több ízben visszautasította. Ám ahogy Crawford felolvas, Fanny nem tudja nem élvezni az előadást, Crawford tehetséges színész. Edmund, tévesen, Fanny csodálatát a romantikus-erotikus férfi-női cselekményszál kibontakozásaként értelmezi. Amikor azonban Fanny észreveszi, hogy Edmund nézi, „rajtakapva” ezen a magányban lopott élvezeten, a varázs megtörik, elpirulva leveszi szemét Crawfordról, és újra kézimunkájába temetkezik. François szerint, ha van elveszett potencia, amit vissza lehetne kérni ebben a regényben, az ebben a pár pillanatnyi, teljesen egyedül megélt, lopott „bűvöletben” van. Ez a pillanatnyi belefeledkezés, melynek során még kézimunkájáról is megfeledkezik, szociálisan és gazdaságilag is „haszontalanná teszi” a hősnőt. Ezt az ingyen, szabadon adott figyelmet veszélyezteti Edmund tekintete, aki ezeket az energiákat Fanny és Crawford viszonyának kibontakozásába kívánja csatornázni, „befektetni”, és ezzel „fizetséget követelni” Fanny figyelméért.

¹⁹ Itt arra gondolok, amit angolul nem a „take her seriously”, hanem a „take her at face value” kifejezés ír le, és ami François étoszába is jobban illik, mert nem mást, mint a lehető legegyszerűbbet, a legkevesebb munkával járót kéri a másiktól.

²⁰ Réz Ádám magyar fordításában: „A világ minden kincséért sem tudnék színdarabot játszani. Nem vagyok rá képes”. AUSTEN, *A mansfieldi kastély*, 135.

Fanny reakciója, aki elpirul, majd szemét lesütve visszatemetkezik a munkájába, tökéletesen illeszkedik a női visszafogottság elvárásaiba, ugyanakkor megakadályozza azt is, hogy ingyen és szabadon adott figyelmét egy romantikus cselekményszálba „forgassák”, és hogy az így „megtérüljön”:

Bár szavak nélkül és csak egy pillanat erejéig, de Fanny azt állítja, hogy bizonyos érzések és örömök soha nem kell, hogy a hagyományos társas érintkezés részévé váljanak, mert nem viszonzott emberi kapcsolatokból származnak, és még kevésbé a végcéllal rendelkező férfi–női udvarlásból, hanem aszimmetrikus interakciókból színész és néző, előadó és olvasó között.²¹

Itt és az egész elemzésben François szándékosan használja a haszonelvűség ideológiáját idéző nyelvezetet, amely egy cselekvés vagy tapasztalás értékét annak megtérülésében határozza meg (François paradigmája erre a bibliai talentumok története), amivel szemben a nyílt titkok egy másfajta kapcsolatot és episztemológiát képviselnek.

A mansfieldi kastély befejezése hű marad ehhez a szociális kapcsolatokban hívő, ám túl hangos vagy teljes kimondást nem igénylő pozícióhoz: Fanny, ahogy az olvasó is, a regény befejezésében is megmenekül a katarzistól. Edmund, miután a cselekményben pár hónap, a narratívában pár rövid paragrafus alatt elfelejti Maryt, és vonzalmának tárgyát lecseréli Fannyra, új választottjában sikeresen átfordítja azokat a „testvéri” érzéseket, amelyek már rég nem léteztek, és ezúttal sikeresen meghódítja azt a nőt, aki már az elején az övé volt. Habár a regény nem sok reményt táplál aziránt, hogy a társadalmi viszonyok, különösen férfi–női viszonyok hűen reprezentálják az egyén belső világát, ennek ugyanakkor más terepet sem képzel el. A konklúzió „az elég jóval való megelégedés” – Fanny megkapja Edmundot és Mansfieldet is, miután, kis túlzással, más opció nem maradt. Maria Bertram házasságtörést követett el, Julia Bertram megszökött új férjével, Edmund pedig végérvényesen kiábrándult Maryból, és Fanny vállán vigasztalódva „már csak az volt hátra, hogy a kék szemű szépséget többre becsülje a fekete szeműnél.”²² A regény úgy végződik, hogy a szerelem formálisan beteljesül, élményszinten azonban ettől távol marad. Austen könnyed hangvétele mégis azt a kimondatlan kérést vagy feltételezést közvetíti az olvasó felé, hogy ezt Fannyhoz hasonlóan az öröm és ne a csalódás jegyében élje meg:

²¹ FRANÇOIS, *Open Secrets...*, 250.

²² AUSTEN, *A mansfieldi kastély*, 424.

Végtelenül megnyugtat például az a tudat, hogy Fannym ez idő tájt mindenek ellenére nagyon boldog volt. Boldognak kellett lennie, bár átérezte, vagy azt hitte, hogy átérzi a körülötte levők minden bánatát. Olyan örömforrások buzogtak benne, amelyeknek okvetlenül fel kellett törniük. Visszatért Mansfield Parkba, nem élt haszontalanul, szerették...²³

Austen anyai hangvételű narrátora finoman, de határozottan körülhatárolja Fanny boldogságát, amit így sem túlságosan tisztának, de őszintétlennek vagy megalkuvónak sem érzünk. Austen narratív technikája sokat tesz azért, hogy Fannyt sem az erény hőséne, sem sajnálatraméltó naivának, vagy cinikus kárörvendőnek ne lássuk a boldogság pillanatában, ami valóban sok más ember boldogtalanságával jár együtt. François, aki hosszasan elemzi a bekezdést, rámutat, hogy a narrátor kétszer is megismétli, hogy „mindenek ellenére –” és „bár átérezte... minden[ki] bánatát –”, mintha Austen maga vetítené előre a kritikákat, amelyek Fannyt egy *killjoy*-nak titulálják, aki mások boldogtalanságában fészkel.

Ugyanakkor az egyes szám *harmadik* személyű megfogalmazások („mindenek ellenére nagyon boldog volt”) az egyes szám *első* személyű állítások helyett („mindenek ellenére boldog voltam”), könnyítenek Fanny etikai felelőségén. A betoldott félmondat pedig („vagy *azt hitte*, hogy átérzi”), tovább mélyíti a különbséget a beszélő és a megélt között, kérdőre vonva, de egyben a kérdést azzal a lendülettel le is zárva, hogy vajon Fanny mennyire van tisztában saját érzelmeinek valódi forrásával és mértékével. Ez, ha nem is érzéseinek őszinteségét, inkább azok feletti uralmát vonja kétségbe. Az „*azt hitte*, hogy átérzi” megfogalmazás Fannyt egy illemtöreként állítja be, aki csak olyan mértékben érez sajnálatot mások iránt, amennyire azt a jó módor megköveteli tőle.

Ugyanakkor Austen megjegyzése humorral vegyes szeretetet sugall egy olyan teremtés iránt, aki maga sem tud különbséget tenni képzelte és valódi érzései között. A narrátor könnyed hangvétele egyértelművé teszi, hogy Austen, sok őt követő kritikussal ellentétben, nem fogja számon kérni hősnőjén azt az álszentséget, amelynek maga sincs tudatában. A két állítás pedig felsorolásként: „nem élt haszontalanul, szerették” (amely majdhogynem úgy hangzik, mint a „nem élt haszontalanul, *ezért* szerették”), olyan fogalmakat társít „természetes módon” egymáshoz, mint szerelem és hasznosság, amelyek általában két teljesen ellentétes szférát hivatottak képviselni. Fanny számára

²³ Uo., 416.

azonban – aki annyira szeret csak látszani a társaságban, amennyire természetesnek veszik, hogy ott van – az otthonra találás, az emberi kapcsolódás éppen azt jelenti, hogy ez a két kifejezés majdnem egy és ugyanaz. Talán megdöbentő, de Fanny, akárcsak a tanulmány más szereplői, megelégszik a kevesebbrel, ami ha nem is több, elég jó.