



FACULTEIT
LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

Jane Austens dramatische literatuur Invloed van het theater

Masterproef neergelegd tot het behalen van
de graad van Master in de vergelijkende moderne letterkunde
door (00605924) Parmentier An

Academiejaar 2010-2011

Promotor :
Dr. Marianne Van Remoortel

Voorwoord

Graag wil ik Dr. Marianne Van Remoortel en Prof. Dr. Jozef De Vos bedanken voor hun begeleiding en advies. Ook wil ik een woordje van dank richten aan mijn moeder voor het nalezen van mijn thesis. Als laatste wil ik iedereen bedanken die voor steun en afleiding gezorgd hebben tijdens het schrijven van mijn eindwerk, in het bijzonder Nysson, Warre, Nikey en Marie.

Inhoudstafel

Inleiding	i
Afkortingen	v
1. Jane Austen als dramatische romanschrijfster: overgang van drama naar literatuur	1
2. Gebruik van en parodie op achttiende- en negentiende-eeuwse theaterconventies	9
2.1. De komedie	10
2.1.1. De Restauratiekomedie en de Shakespeariaanse komedie	10
2.1.2. De sentimentele komedie	11
2.1.3. De sociale komedie	25
2.2. Het gotische drama en de gotische sensatiezucht	38
2.3. De middeleeuwse Engelse moraliteiten	40
2.4. Het melodrama	40
3. Beïnvloeding door specifieke toneelstukken	49
3.1. Northanger Abbey	50
3.2. Sense and Sensibility	52
3.3. Pride and Prejudice	58
3.4. Mansfield Park	63
3.4.1. Lovers' Vows	63
3.4.2. Andere toneelstukken	76
3.5. Emma	80
3.6. Persuasion	85
4. Toepassing van theatertechnieken	87
4.1. Personages	88
4.1.1. stereotype personages	88
4.1.2. Komisch parodiërende personages	95
4.2. Taalgebruik	96
4.3. Niet-verbale communicatie	98
4.4. Kledij	105
4.5. Setting	106
4.5.1. De gemeenschap	106
4.5.2. Het landgoed	108
4.5.3. Natuurbeschrijvingen	114
4.5.4. weersomstandigheden	116
4.6. Set-pieces	117
5. Analyse van de theatraliteit van het sociale leven	123
6. Expliciete vermelding van het theater	138
Besluit	143
Bibliografie	I

Inleiding

I am going to seek a great purpose,
draw the curtain, the farce is played
• François Rabelais •

Inleiding

De negentiende-eeuwse Jane Austen-critici waren van mening dat de geniale kwaliteit van haar romans te wijten is aan haar dramatische kracht.¹ Paule Byrne schrijft in haar boek *Jane Austen and the Theatre* dat in 1821, vier jaar na de dood van Jane Austen, de criticus Richard Whately in de *Quarterly Review* haar werk vergeleek met dat van Shakespeare: “Saying as little as possible in her own person and giving a dramatic air to the narrative by introducing frequent conversations. [...] with a regard to character hardly exceeded even by Shakespeare himself.”² Dezelfde vergelijking wordt in 1859 gemaakt door George Henry Lewes in *Blackwood’s Magazine* in zijn artikel “The Novels of Jane Austen”:

But instead of description, the common and easy resource of novelists, she has the rare and difficult art of dramatic presentation: instead of telling us what her characters are, and what they feel, she presents the people, and they reveal themselves. In this she has never perhaps been surpassed, not even by Shakespeare himself.³

Volgens Byrne was er in de twintigste eeuw daarentegen een collectief geloof dat Jane Austen een wantrouwen koesterde ten opzichte van de dramatische kunsten. Het amateurtoneel in *Mansfield Park* en Edmunds en Fanny’s afwijzing ervan lagen aan de oorsprong. De meningen van de protagonisten werden gezien als bewijs voor Austens eigen afkeer van het theater.⁴ In 2002 werden twee belangrijke studies gepubliceerd: Penny Gays *Jane Austen and the Theatre* en Paula Byrnes gelijknamige werk. Dit zijn de eerste auteurs die uitgebreid ingaan op het verband tussen Jane Austen en het theater. Gays studie is een breedtestudie, terwijl die van Byrne eerder een dieptestudie is, maar beide auteurs beargumenteren dat de negentiende-eeuwse critici het bij het rechte eind hadden. Jane Austens brieven tonen aan dat ze ondergedompeld was in het theater.⁵ Ze was een fervent bezoeker van het professioneel theater.⁶ Als kind en als volwassene speelde ze mee in het privétheater⁷ en ze las zowel oude als nieuwe toneelstukken uit haar vaders bibliotheek. Bovendien volgde ze de theaterrecensies

¹ BYRNE P., 2002: X

² *Ibid.*, IX

³ *Ibid.*, IX

⁴ *Ibid.*, X

⁵ *Ibid.*, XI

⁶ GAY P., 2002: ix

⁷ BYRNE P., 2002: X

en -roddels in de kranten.⁸ Dit alles bewijst dat Jane Austen van het theater hield. Volgens Byrne en Gay is er echter nog te weinig onderzoek verricht naar de invloed die het theater gehad heeft op haar schrijfstijl:

Her interest in the theatre, both amateur and professional, and her lifelong preoccupation with drama undoubtedly influenced her mature writing. She lived through a golden age of English stage comedy. Yet critics of Austen have barely touched upon this rich source, save in occasional nods to her extraordinary gift for theatrical dialogue and the creation of sustained comic characterisation.⁹

Little has been made, however, of the intersections between her theatrical interests and experience and the six mature novels.¹⁰

Ze zijn er eveneens van overtuigd dat ze slechts de aanzet hebben gegeven tot verdere studie:

As I complete this book I have an inescapable feeling that I have only scratched the surface of the terrain covered by 'Jane Austen and the theatre'. I hope these first steps will encourage others to explore further in the rich fields of eighteenth-century drama and theatre, and the ways in which they engage in dialogue with the novels of the period.¹¹

In dit eindwerk bestudeer ik de theaterinvloeden die verwerkt zijn in Jane Austens volwassen literatuur. Ik vertrek hierbij van de boeken van Byrne en Gay en vul hun bevindingen aan met de resultaten van mijn bronnenonderzoek van secundaire studies en mijn literaire studie van haar zes romans om sommige door hen aangereikte onderwerpen wat dieper uit te werken. In hoofdstuk één behandel ik Jane Austens overgang van het drama naar de literatuur. In haar jeugd schreef Jane Austen zelf drie *playlets*,¹² maar de dramatische stijl voldeed niet aan haar vereiste zowel binnen als buiten haar personages te staan.¹³ Onder invloed van Fielding, Richardson en Inchbald evolueert ze tot een dramatische romanschrijfster.¹⁴ Ondanks haar

⁸ BYRNE P., 2002: XII

⁹ *Ibid.*, XI

¹⁰ GAY P., 2002: ix

¹¹ *Ibid.*, x

¹² BYRNE P., 2002: 19 ; GAY P., 2002: 1

¹³ BYRNE P., 2002: 98

¹⁴ *Ibid.*, 89

verwerping van de dramatische stijl wordt Jane Austen nog sterk beïnvloed door het theater. In het tweede hoofdstuk onderzoek ik de genreconventies die Jane Austen in haar romans verwerkt heeft. Bovendien vertonen haar boeken ook gelijkenissen met specifieke toneelstukken van onder meer Shakespeare en de populaire theatermakers van haar eigen tijd. In hoofdstuk drie ga ik hier dieper op in. Vervolgens bespreek ik de theatertechnieken die Jane Austen aanwendt bij het schrijven van haar romans: de creatie van haar personages, de setting en de *set-pieces*. Jane Austen heeft een dramatische kijk op de wereld en verwerkt het dramatische karakter van het sociale leven in haar zes romans, wat ik uit de doeken doe in hoofdstuk vijf. Ten slotte bespreek ik Jane Austens expliciete vermelding van theater in haar romans. Het algemeen doel is dus aan te tonen dat Jane Austen niet alleen van het theater hield, maar er ook sterk door beïnvloed werd bij het schrijven van haar romans. Zo deed ze niet alleen een beroep op verschillende theatergenres en specifieke toneelstukken voor de creatie van haar plotlijnen en personages, ze wendde ook verschillende quasi-theatrale technieken aan bij het schrijven van haar boeken. Het is eveneens mijn doel aan te tonen dat Jane Austen niet alleen technieken ontleende aan het theater, maar die tegelijkertijd met haar unieke schrijfstijl oversteeg.

De lijst met afkortingen bevindt zich op pagina v.

Afkortingen

Northanger Abbey	NA
Sense and Sensibility	SS
Pride and Prejudice	PP
Mansfield Park	MP
Emma	E
Persuasion	P

Minor Works MW

Citaten komen uit: *The Works of Jane Austen, vi, Minor Works*, ed. R.W. Chapman, rev. B.C. Southam, London, Oxford University Press, 1975

Brieven Letters

Citaten komen uit: *Jane Austen's Letters*, ed. Deirdre Le Faye, Oxford, Oxford University press, 1995

*Jane Austen als dramatische romanschrijfster:
overgang van drama naar literatuur*

Also, if you want to reach
people, theatre is not always
the best way to do it.
• Harvey Fierstein •

1. Jane Austen als dramatische romanschrijfster: overgang van drama naar literatuur

In haar jeugd spitste Jane Austen zich toe op het schrijven van drama. Toen de dramatische vorm niet geschikt leek voor Jane Austens wensen, schakelde ze over naar de roman. Niettemin bleef Jane Austen quasi-theatrale technieken verwerken in haar literatuur. Hierin werd ze beïnvloed door Samuel Richardson, Henry Fielding en Elizabeth Inchbald.

In haar boek *Jane Austen and the Theatre* gaat Paula Byrne in op de drie *playlets* die Jane Austen geschreven heeft toen ze jonger was. De eerste twee, *The Visit* en *The Mystery*, werden geschreven tussen 1787 en 1790 en *The First Act of a Comedy* rond 1793.¹⁵ Volgens Penny Gay voldeden ze aan de gebruiken van het geschreven drama en bevatten ze verschillende podiumaanwijzingen.¹⁶ *The Visit* beschrijft een jong gezelschap dat gaat dineren bij Lord Fitzgerald.¹⁷ Het is een parodie op het societydrama¹⁸ en de eetkameretiquette. Byrne argumenteert dat Jane Austen de regels van de etiquette bevraagt door verschillende komische situaties in een formeel jasje te steken. Bij de ontdekking dat er stoelen tekort zijn, stelt Miss Fitzgerald voor enkele gasten op de schoot te nemen:

MISS FITZGERALD. Bless me! There ought to be 8 chairs & there are but 6. However, if your Ladyship will but take Sir Arthur in your Lap, & Sophy my Brother in hers, I believe we shall do pretty well.

SOPHY. I beg you will make no apologies. Your brother is very light. (MW, p. 52)

De schrijfster contrasteert eveneens de vulgariteit van het eten met de beleefde formaliteiten van de gasten:

CLOE. I shall trouble Mr Stanley for a Little of the fried Cowheel & Onion.

STANLEY. Oh Madam, there is a secret pleasure in helping so amiable a Lady – .

¹⁵ BYRNE P., 2002: 19

¹⁶ GAY P., 2002: 1

¹⁷ BYRNE P., 2002: 19

¹⁸ GAY P., 2002: 1

LADY HAMPTON. I assure you my Lord, Sir Arthur never touches wine; but Sophy will toss off a bumper I am sure to oblige your Lordship. (MW, p. 53)

In *The Visit* klaagt Jane Austen dus het artificiële van sociale bezoeken aan.¹⁹ Byrne wijst erop dat de *playlet* een citaat uit Towleys farce *High Life Below Stairs* (1759, eerste productie) bevat: “The more free, the more welcome.” Dit kan erop wijzen dat het toneelstukje geschreven werd als burleske *afterpiece* voor de familieopvoering van Townleys toneelstuk in Steventon in 1789.²⁰ Haar tweede *playlet* *The Mystery* werd opgedragen aan haar vader en is volgens Byrne mogelijk een spottend eerbetoon aan een van zijn favoriete toneelstukken: *The Critic* (1779, eerste productie) van Richard Brinsley Sheridan. In dit toneelstuk komt een fluisterscène voor die waarschijnlijk de basis vormt voor *The Mystery*.²¹ Gay voegt daaraan toe dat Austens *playlet* bestaat uit drie scènes waarin de nieuwsgierigheid van het publiek opgewekt wordt door verschillende aanwijzingen en hints.²² Er wordt echter niets tastbaar onthuld omdat de scènes zijn opgebouwd rond “interruptions and non-communications,”²³ waardoor het publiek op zijn honger blijft zitten:

DAPHNE. My dear Mrs Humbug how d’ye do? Oh! Fanny t’is all over.
FANNY. Is it indeed!
MRS. HUM. I’m very sorry to hear it.
FANNY. Then t’was to no purpose that I...
DAPHNE. None upon Earth.
MRS. HUM. And what is to become of?...
DAPHNE. Oh! Thats all settled. [*whispers Mrs Humbug*]
FANNY. And how is it determined?
DAPHNE. I’ll tell you. [*whispers Fanny*]
MRS. HUM. And is he to?...
DAPHNE. I’ll tell you all I know of the matter. [*whispers Mrs Humbug and Fanny*]
FANNY. Well! Now I know everything about it, I’ll go away

¹⁹ BYRNE P., 2002: 19-20

²⁰ *Ibid.*, 13-4

²¹ *Ibid.*, 21

²² GAY P., 2002: 2

²³ BYRNE P., 2002: 22

MRS. HUM. And so will I. [*Exeunt*] (MW, p. 56)²⁴
& DAPHNE

Byrne acht het mogelijk dat Jane Austen *The Mystery* schreef en mee opvoerde in 1788.²⁵ Op het eind van de achttiende eeuw was de burletta of de muzikale komedie een heel populair genre. In *The First Act of a Comedy* schrijft Jane Austen een satire op “the artificiality of the comic opera, its spontaneous outbursts of songs, and distinctive lack of plot.”²⁶

CHLOE. Where am I? At Hounslow. Where go I? – To London. What to do? To be married – . Unto whom? Unto Strephon. Who is he? A Youth. Then I will Sing a Song.

SONG. I go to Town
And when I come down
I shall be married to Strephon
And that to me will be fun.

CHORUS. Be fun, be fun, be fun,
And that to me will be fun.²⁷

Het handelt over een familie die op weg is naar Londen en speelt zich af in een herberg. Drie van Jane Austens personages heten Pistoletta, Maria en Hostess, een knipoog naar de komische scènes in *The Boar's Head* in Shakespeares *Henry IV, Parts One and Two*.²⁸ Deze drie *playlets* tonen volgens Gay dat Jane Austen op jonge leeftijd al een grote kennis van het eigentijdse theater had.²⁹ Ze gebruikt de genreconventies van populaire theatervormen en legt hun tekortkomingen bloot.³⁰ Naast haar *playlets* verwerkte Jane Austen, met de hulp van haar nicht Anna, ook Richardsons *The History of Sir Charles Grandison* (1753-4) tot een kort toneelstuk in vijf bedrijven. Het werd geschreven in de stijl van de populaire toneelschrijfster Hannah Cowley en de nadruk ligt op het leven van de vrouwelijke personages.³¹

²⁴ BYRNE P., 2002: 22

²⁵ *Ibid.*, 12

²⁶ *Ibid.*, 23

²⁷ GAY P., 2002: 2 (secundaire bron)

²⁸ BYRNE P., 2002: 23

²⁹ GAY P., 2002: 2

³⁰ BYRNE P., 2002: 24

³¹ GAY P., 2002: 3

In haar boek toont Byrne dat Jane Austen in haar vroege werk werd beïnvloed door *The Loiterer*, Henry Fielding en Richard Sheridan.³² Omdat ze met haar vroege werk vooral de mensen aan het lachen wou brengen, verliet ze zich vaak op de burleske methodes die Henry en James Austen toepasten in *The Loiterer*. Niettemin was ze zich net als Fielding bewust van het feit dat “parody acts as form of criticism, a way of elucidating the absurdities and limitations of a particular art form.”³³ In navolging van Fielding vertrekt Austen van literaire en artistieke conventies, maar plaatst ze in een absurd licht: “Absurdity of language is coupled with farcical action to achieve the maximum comic effect.”³⁴ Haar burleske novella *Love and Freindship* is niet alleen gebaseerd op de sentimentele roman, maar ook op het sentimentele theater.³⁵ Opnieuw laat Jane Austen zich hier inspireren door Sheridans *The Critic*, maar vooral door Sheridans *The Rivals* (1775, eerste productie) in haar exploratie naar de buitensporigheden van sentimentaliteit.³⁶ Byrne bespreekt enkele conventies waarmee zowel Sheridan als Austen experimenteerden: de botsing tussen ouders en kinderen bij een partnerkeuze en de spanningen die ontstaan bij het conflict tussen romantisch idealisme en preuts conservatisme. Beide waren ook tegen financieel ongepaste huwelijken.³⁷ In zijn *School for Scandal* (1777, eerste productie) onderzoekt Sheridan de link tussen gevoeligheid en schijnheiligheid. Jane Austen doet volgens Byrne net hetzelfde in *Sense and Sensibility*, waarin ze aan de hand van Marianne en Elinor Dashwood de valse gevoeligheid van andere personages onderzoekt.³⁸

Byrne gaat dieper in op twee belangrijke overgangswerken in Jane Austens evolutie van haar *playlets* en haar vroege werk naar haar volwassen romans: haar al vermelde dramatische verwerking van *Sir Charles Grandison* en haar briefroman *Lady Susan*. Haar experimenten met en uiteindelijk verwerping van de dramatische vorm en de briefvorm vormen een belangrijke wending in het verloop van haar schrijverscarrière.³⁹ In navolging van Fieldings omvorming van *Pamela* in *Shamela*, reduceert Austen Richardsons roman met zeven volumes tot een burlesk toneelstuk met vijf korte bedrijven zonder veel aanpassingen aan het plot. Volgens Byrne toont Austen hierdoor aan dat ze zich bewust is van Richardsons

³² BYRNE P., 2002: 72

³³ *Ibid.*, 74

³⁴ *Ibid.*, 75

³⁵ *Ibid.*, 77

³⁶ *Ibid.*, 77, 81-2

³⁷ *Ibid.*, 82-3

³⁸ *Ibid.*, 84, 86

³⁹ *Ibid.*, 89

theaterontleningen.⁴⁰ Austens podiumaanwijzingen “mockingly recall the way in which Richardson describes action, gesture and facial expression in his dramatic dialogues.”⁴¹ Jane Austen verwierp uiteindelijk de dramatische vorm omdat het haar niet de auctoriale controle kon geven die ze wenste. De afwerking van *Sir Charles Grandison* is het begin van de overgang naar een vertelperspectief in de derde persoon.⁴² Byrne schrijft dat Jane Austen in *Lady Susan* experimenteerde met de briefvorm, de quasi-dramatische vertelvorm die Richardson perfectioneerde in *Clarissa*. Haar korte briefroman werd voor het eerst geschreven rond 1794, 1795, maar werd gekopieerd in 1805 en voorzien van een auteursconclusie in de derde persoon. Het is een structurele herwerking van Richardsons tragische roman *Clarissa* en is Austens eerste roman waarin ze het platteland met de stad contrasteert. Volgens Byrne werd deze conventie, ontleend aan de theaterkomedie, niet alleen gebruikt door Richardson, maar later ook door Jane Austen in *Sense and Sensibility*, *Mansfield Park* en *Pride and Prejudice*. In *Clarissa* worden de personages en gebeurtenissen vanuit verschillende standpunten geïnterpreteerd. In tegenstelling tot Richardson werkt Jane Austen te weinig tegenstemmen uit voor die van Lady Susan waardoor de briefvorm ineens stort.⁴³ Ze verwierp zowel de brief- als de dramatische vorm omdat geen van beide, door het gebrek aan een auteursstem, geschikte media waren om zowel binnen als buiten de personages te staan. Door het gebruik van ironie en de vrije indirecte rede in de derde persoon was ze hier volgens Byrne wel toe in staat.⁴⁴ Bij deze stijlfiguur schrijft de auteur “from the point of view of an individual character, but retains the distance provided by third person narrative.”⁴⁵ Austen gebruikt deze techniek het meest in *Emma*.⁴⁶ Wayne C. Booth argumenteert dat het de lezer in staat stelt “to laugh at the mistakes committed by the heroine and at her punishment, without reducing the desire to see her reform and thus earn happiness.”⁴⁷ Jane Austen bereikt dit volgens hem door Emma als focalisator en als een derde persoonsverteller te gebruiken. We zien alles door haar ogen waardoor we ons identificeren met haar en haar vlugger willen vergeven.⁴⁸ Dit wordt verder in de hand gewerkt door de scènes van zelfverwijt die steeds volgen op haar fouten.⁴⁹ Volgens Booth helpt het eveneens

⁴⁰ BYRNE P., 2002: 89-90

⁴¹ *Ibid.*, 92

⁴² *Ibid.*, 89

⁴³ *Ibid.*, 94-5

⁴⁴ *Ibid.*, 98

⁴⁵ *Ibid.*, 99

⁴⁶ *Ibid.*, 99

⁴⁷ BOOTH W.C., 1961: 96

⁴⁸ *Ibid.*, 97

⁴⁹ *Ibid.*, 98

dat we de mening van anderen over Emma niet te lezen krijgen, uitgenomen die van Mr. Knightley, die ondanks zijn liefde voor haar er niet voor terugschrikt haar te berispen waar nodig. Zijn kritiek zorgt ervoor dat we ondanks onze identificatie met Emma haar fouten niet over het hoofd gaan zien.⁵⁰ Wanneer Emma's focalisatie en Mr. Knightleys kritiek niet volstaan, worden we volgens Booth bijgestuurd door de verteller. Soms lijken Emma en de verteller een en dezelfde persoon, maar wanneer Emma in de fout gaat, krijgen we een duidelijk onderscheid. Op die momenten helpt de verteller ons te distantiëren van Emma.⁵¹ Ondanks Jane Austens verwerping van de dramatische vorm, bleef Richardson volgens Byrne een grote invloed uitoefenen op haar literatuur. Ze nam zowel de briefvorm als quasi-theatrale technieken op in haar werk. Niettemin wendde Jane Austen zich vervolgens tot Richardsons opponent Henry Fielding, een meester in het combineren van quasi-theatrale technieken en een derde persoonsnarratief. Fielding was een voorbeeld voor Jane Austen⁵²:

He began by burlesquing the epistolary tradition and highlighting its weakness and artificiality in *Shamela*, then developed a sophisticated third-person narratorial voice in *Joseph Andrews*. Austen not only shared his love of burlesque, but, like him, also successfully made the transition from burlesque to high comedy and from epistolary to third-person narration. Yet even as they rejected the drama, each of them retained a wealth of quasi-theatrical devices in their plotting, characterization, dialogue, use of set-pieces and formal tableaux, coincidences, wit-combats and cross-purposes.⁵³

Byrne verwijst ook naar Elizabeth Inchbald die eveneens begon als toneelschrijfster en zich uiteindelijk richtte op het romanschrijven. Ze gebruikte de directe rede en gestiek om een personage op dramatische wijze te presenteren.⁵⁴ Haar theatrale achtergrond is "evident in the numerous reversals and parallels of incident and characterisation and the tightly-structured comedy of misunderstandings and misreadings between her intimate group of characters."⁵⁵ Jane Austen had eveneens "[an] interest in different reactions to the same incident, and the depiction of strong emotion beneath the surface of polite conduct."⁵⁶ Byrne besluit dat "by adopting the best parts of Richardson's comedy of manners and the quasi-theatrical

⁵⁰ BOOTH W.C., 1961: 100, 104

⁵¹ *Ibid.*, 107-8

⁵² BYRNE P., 2002: 99-100

⁵³ *Ibid.*, 100

⁵⁴ *Ibid.*, 100

⁵⁵ *Ibid.*, 101

⁵⁶ *Ibid.*, 102

innovations of Fielding and Inchbald, [Jane Austen] achieved a synthesis that enabled her to find her own unique novelistic voice.”⁵⁷

⁵⁷ BYRNE P., 2002: 102

*Gebruik van en parodie op achttiende- en
negentiende-eeuwse theaterconventies*

The drama is not dead but liveth,
and contains the germs of better things.

• William Archer •

2. Gebruik van en parodie op achttiende- en negentiende-eeuwse theaterconventies

Gay schrijft in haar boek dat op het einde van de achttiende en in het begin van de negentiende eeuw het theaterspectrum en bijgevolg Jane Austens theaterervaring bestond uit kluchten, opgewekte of sentimentele komedies en het sensatie- en gevoelsdrama dat later zou evolueren tot het melodrama. De Shakespeariaanse komedies en het Restauratiedrama, die onder meer aan de oorsprong lagen van de gevatte heldinnen Elizabeth Bennet en Emma Woodhouse, kwamen minder aan bod. Van Shakespeare werden vooral de toneelstukken met sterke mannelijke rollen opgevoerd, bijvoorbeeld Hamlet, Macbeth, Othello enz.⁵⁸ De meeste achttiende-eeuwse komedies “were ‘mixed’, adding in a fair proportion of ‘low’ comedy or satire or folly even when several principal characters are models of virtue.”⁵⁹ Als antwoord op de kritiek van de moralisten op de normloosheid en losbandigheid van de Restauratiekomedie werd de komedie hervormd. Kenmerkend voor de nieuwe sentimentele komedie zijn de poëtische rechtvaardigheid, de scènes vol pathos en de overvloedige sentimentaliteit.⁶⁰ In haar romans verwerkt of parodieert Jane Austen verschillende conventies van deze theatergenres.

2.1. De komedie

2.1.1. De Restauratiekomedie en Shakespeariaanse komedie

Volgens Byrne onderkennen de critici in Jane Austens tijd de affiniteit tussen het theater en de literatuur. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zij de overeenkomsten opmerkten tussen Elizabeth Bennet en Shakespeares Beatrice, eveneens een gevatte, onafhankelijke heldin. De *Critical Review*⁶¹ omschrijft Elizabeth als “the Beatrice of the tale; [who] falls in love on much the same principles of contrariety”.⁶² Het zijn vooral Elizabeths gevatte en scherpe dialogen met Mr. Darcy die doen denken aan Beatrice, aldus Byrne. Een voorbeeld hiervan is Mr. Darcy’s gevatte repliek: “And yours [...] is wilfully to misunderstand them” (PP, p. 57) op Elizabeths uitdaging “Your defect is a propensity to hate everybody.” Ook Elizabeth zelf bezit deze scherpzinnigheid. Wanneer Darcy toegeeft dat zijn gesprek met Lady Catherine

⁵⁸ GAY P., 2002: 10

⁵⁹ *Ibid.*, 26

⁶⁰ *Ibid.*, 26-7

⁶¹ Byrne vermeldt noch datum, noch jaartal

⁶² BYRNE P., 2002: 131

hem opnieuw deed hopen omdat “had you been absolutely, irrevocably decided against me, you would have acknowledged it to lady Catherine, frankly and openly” antwoordt Elizabeth uiterst gevat: “Yes, you know enough of my *frankness* to believe me capable of *that*. After abusing you so abominably to your face, I could have no scruple in abusing you to all your relations” (PP, p. 347).⁶³ Haar confrontatie met Lady Catherine is volgens Byrne ook opgebouwd uit een vlugge uitwisseling van argumenten. Lady Catherines bewering dat een huwelijk met Elizabeth “[would] ruin [Mr Darcy] in the opinion of all his friends and make him the contempt of the world” (PP, p. 338) wordt gevolgd door Elizabeths gevatte antwoord:⁶⁴

‘With regard to the resentment of his family, or the indignation of the world, if the former were excited by his marrying me, it would not give me one moment’s concern – and the world in general would have too much sense to join in the scorn.’ (PP, p. 339)

Dergelijke vlijmscherpe dialogen zijn kenmerkend voor “that tradition of witty stage comedy which runs from *Much Ado about Nothing* through the Restoration to Hannah Cowley.”⁶⁵ Jane Austen verwerkt deze conventie ook in haar andere romans, bijvoorbeeld in de dialogen tussen Henry en Maria in *Mansfield Park* en tussen Elinor en Lucy in *Sense and Sensibility*.⁶⁶

2.1.2. De sentimentele komedie

In haar artikel “A Subdued Gaiety: The Comedy of *Mansfield Park*” legt Pam Perkins uit dat men in de achttiende en negentiende eeuw een onderscheid maakt tussen de *laughing comedy* en de *sentimental comedy*. Laatste heeft niet als doel een publiek aan het lachen te brengen, “but rather to show virtuous protagonists acting nobly in the face of adversity and eventually triumphing over impending personal disasters.”⁶⁷ Vervolgens toont ze aan dat Fanny en Mary uit *Mansfield Park* afgeleid kunnen zijn uit deze twee traditionele vormen van komedie. Door de twee heldinnen tegen elkaar uit te spelen, plaatst Jane Austen de waarden en zwakheden van beide tradities tegenover elkaar en legt hun grenzen bloot. Fanny is een heldin in de

⁶³ BYRNE P., 2002: 146

⁶⁴ *Ibid.*, 143

⁶⁵ *Ibid.*, 146

⁶⁶ *Ibid.*, 182

⁶⁷ PERKINS P., 1993: 2-3

traditie van de “domestic and often sentimental comedy of female development that reached the height of its popularity in the last quarter of the eighteenth century.”⁶⁸ Vele critici zien de link tussen Fanny en de sentimenteel-komische traditie echter over het hoofd, wat volgens Perkins te wijten kan zijn aan het feit dat ze na de burleske parodie van sentimentaliteit in de figuur van Marianne Dashwood, geen gunstige uitwerking ervan verwachten in Fanny’s personage. Nochtans hebben Fanny en Marianne volgens haar heel wat gemeen: ze hebben beide sterke gevoelens en een diep geloof in de liefde en ze verkiezen de natuur boven mensen.⁶⁹ Hiermee bewijst Jane Austen dat “far from being a thoughtlessly and selfishly sentimental pose [...] love of nature can also be grounded in a responsible, Christian morality.”⁷⁰ Mary is geïnspireerd door “the witty, amoral temptresses of the Restoration and the early-eighteenth century “laughing” comedy.”⁷¹ Een belangrijk onderscheid tussen de twee tradities en de heldinnen is, volgens Perkins, hun taalgebruik. Zoals haar voorlopers in de Restauratie is Mary heel welbespraakt. Fanny, in navolging van de huishoudelijke heldinnen, is daarentegen stiller en drukt zich het best uit in non-verbale communicatie. Aan het begin van de roman spreekt ze zelfs op een manier die doet denken aan morele handboeken.⁷² Zoals Perkins schrijft, staat Fanny’s verbale stijfheid, ongeschikt voor losse conversaties, in sterk contrast met de frivole spreekstijl van Mary die kan inpikken op “whatever may contribute to its own amusement or that of others” (MP, p. 65). Ze stelt dat “while Fanny’s observations undoubtedly have more moral weight, she is unable to adapt them to ordinary social interaction and so is left with principles that can guide her in larger matters but that merely seem comically ponderous in smaller ones.”⁷³ Wat Jane Austen met haar beide heldinnen wilde bereiken, omschrijft Perkins als volgt:

By drawing upon two different traditions of literary comedy, Austen manages to suggest the limitations and appeal of both. Mary’s charm might be dangerous and amoral, but its attractiveness is very real. On the other hand, Fanny’s virtues, wholesome as they undoubtedly are, not only seem rather dryly unappealing without some leaven of charm, but also fall short of the inhuman standards of perfection normally expected of a moral heroine. Far from offering the simple alternative of

⁶⁸ PERKINS P., 1993: 3

⁶⁹ *Ibid.*, 3-4

⁷⁰ *Ibid.*, 5

⁷¹ *Ibid.*, 3

⁷² *Ibid.*, 5-6

⁷³ *Ibid.*, 7-9

moral heroism to Mary's amorality, Fanny herself implies some of the limitations of the conventions that lie behind her characterization.⁷⁴

Aan de hand van Fanny en Edmund toont Jane Austen waarden en deugden die de principes van Mary en de Restauratie- en achttiende-eeuwse komische heldinnen overstijgen.⁷⁵ Toch kan ze geen sympathie opbrengen voor de morele stijfheid van Fanny.⁷⁶ Volgens Perkins "Austen is, very subtly, undermining the convention that modesty and moral virtue alone are sufficient to gain respect and happiness."⁷⁷ Niemand, uitgenomen Edmund, heeft aandacht voor Fanny's principes tot ze ook een sociale rol begint te vertolken.⁷⁸ Mary's principes over amusement en sociale vooruitgang verlenen haar daarentegen een amorele charme die gevaarlijk kan zijn.⁷⁹ Jane Austen illustreert dit naar mijn mening ten eerste in de figuur van Edmund die tot op het einde van het boek de charmante Mary verkiest boven de morele Fanny. Ten tweede misleidt ze ook de lezers door ze te verleiden dezelfde verkeerde keuze te maken. We betrappen ons namelijk vaak op een grotere sympathie voor Mary dan voor Fanny. Perkins argumenteert bovendien dat bijna alle kenmerken van de burleske heldin in de roman aanwezig zijn, maar ze zijn niet allemaal beperkt tot Fanny, maar ook verspreid over de andere personages. In navolging van de traditie zijn de Bertram dochters in bijna elk gebied geschoold, uitgenomen in "self-knowledge, generosity, and humility" (MP, p. 18). Volgens Perkins benadrukt Jane Austen het artificiële van deze conventie door de ongeschoolde Fanny als enige vrouwelijke personage een gevoel van moraliteit mee te geven.⁸⁰ Byrne schrijft dat in de achttiende-eeuwse- en Restauratiekomedies de levendige, gevatte heldin en haar meer serieuze tegenhanger vaak voorkomen. In de meer sentimentele komedies op het einde van de achttiende eeuw werkten theatermakers verscheidene variaties uit op de conventionele combinatie van de personages.⁸¹ Perkins toont aan dat de combinatie van Elizabeth en Jane Bennet hier een voorbeeld van is. Jane Austen overstijgt de conventie door de gevatte heldin als hoofdpersonage te nemen en de lieve vriendin als vertrouweling. In *Mansfield Park* gebruikt ze wel de juiste hiërarchie, maar ondermijnt ze de conventie op andere manieren: Fanny en Mary hebben een afkeer van elkaar en ze complementeren elkaar niet. Ze hebben noch hetzelfde temperament, noch, in tegenstelling tot Elizabeth en Jane,

⁷⁴ PERKINS P., 1993: 20

⁷⁵ *Ibid.*, 12-3

⁷⁶ *Ibid.*, 15-6

⁷⁷ *Ibid.*, 17

⁷⁸ *Ibid.*, 17-8

⁷⁹ *Ibid.*, 14

⁸⁰ *Ibid.*, 19-20

⁸¹ BYRNE P., 2002: 131

dezelfde principes en ideeën.⁸² Er werd eveneens meer aandacht besteed aan de secundaire relatie tussen het meer serieuze koppel die vaak ook verweven was met de belangrijkste liefdesrelatie.⁸³ Byrnes stelling kan bewezen worden met voorbeelden uit de romans. In *Pride and Prejudice* weigert Elizabeth het huwelijksaanzoek van Mr. Darcy deels omdat hij de oorzaak is van de scheiding tussen Jane en Bingley. Pas nadat deze secundaire relatie hersteld is, worden ook Darcy en Elizabeth verenigd. Ook in *Emma* is de relatie tussen Harriet en Martin van belang voor de ontwikkeling van Emma's relatie met Mr. Knightley. Volgens Byrne "another important development was that the lively heroine was often given a sensible husband rather than a witty rake for a partner."⁸⁴ Zo kiezen Elizabeth en Emma voor respectievelijk Mr. Darcy en Mr. Knightley in plaats van Mr. Wickham en Frank Churchill. De intelligente en onafhankelijke heldinnen blijken ook vaak hun eigen hart niet te kennen.⁸⁵ Elizabeth is verblind door haar vooroordelen over Mr. Darcy en ook Emma ontdekt haar ware gevoelens voor Mr. Knightley pas op het einde van de roman. Zoals Byrne poneert, beantwoorden zowel *Pride and Prejudice* als *Emma* dus aan dit nieuwe model van de romantische, sentimentele komedie.⁸⁶ In *Mansfield Park* keert Jane Austen volgens haar nog een andere populaire achttiende-eeuwse conventie om: een broer-en-zus-duo dat een andere gemeenschap binnendringt. In het theater was het veelal een plattelandsduo dat naar de stad trekt en daar voor heel wat misverstanden en onenigheden zorgt. Het verschillende taalgebruik en gedrag van beide sociale klassen worden tegenover elkaar geplaatst. Voorbeelden hiervan zijn Colmans *The Heir at Law* (1797) en Cowleys *Which is the man* (1785). In *Mansfield Park* zijn broer en zus echter gesofisticeerde Londenaren die de stad verlaten en zich op het platteland vestigen.⁸⁷

In de sentimentele komedie krijgen we een verschuiving "from the male-centred licentiousness of the Restoration and into the more 'feminine' territory of domestic life and feelings."⁸⁸ Dit genre werd volgens Gay onder meer beïnvloed door de tragedies. Ze schrijft dat we de oorsprong van de emotionele kracht van *Sense and Sensibility* dan ook kunnen zoeken in de *she*-tragedies. In tegenstelling tot de traditionele en langdradige tragedies over de ondergang van mannen, handelen deze toneelstukken over "a woman caught in a situation

⁸² PERKINS P., 1993: 11

⁸³ BYRNE P., 2002: 131

⁸⁴ *Ibid.*, 131

⁸⁵ *Ibid.*, 131

⁸⁶ *Ibid.*, 131

⁸⁷ *Ibid.*, 180

⁸⁸ GAY P., 2002: 32

not of her own making, the only exit from which was madness and/or death.”⁸⁹ De actrice Sarah Siddons verwierf haar populariteit grotendeels door haar sterk emotionele rollen in deze tragedies.⁹⁰ Marianne Dashwoods emotionele reacties op de gebeurtenissen in haar (liefdes)leven beantwoorden volgens Gay aan het Siddonsiaanse model: haar lijden is duidelijk af te lezen van haar lichaam, wat kenmerkend is voor de achttiende-eeuwse acteeresthetiek van de *she*-tragedie.⁹¹ Mariannes verhaal stemt bovendien overeen met de verwachtingen en de atmosfeer die deze tragedies oproepen.⁹² Susan Morgan schrijft dat Marianne gelooft dat gevoelens leiden tot waarheid en dat ze daarom weigert haar gevoelens te verbergen. Voor Marianne is het onmogelijk gevoelens te veinzen uit beleefdheid, iets waar Elinor wel toe in staat is. Ze begrijpt niet dat sommige uitdrukkingen van mensen niet stroken met wat ze werkelijk denken en “that the criteria for determining warmth and goodness need not be an expression of feelings, need not take the forms she gives value to, need not be visible at all.”⁹³ Ze is zich er evenmin van bewust “that there may be feelings and situations too complicated to be appropriately expressed through the conventions of sensibility.”⁹⁴ Gay illustreert dat dit dramatische karakter van Marianne van bij de aanvang onderstreept wordt, bijvoorbeeld bij haar theatrale afscheid van Norland:⁹⁵

‘Dear, dear Norland!’ said Marianne, as she wandered alone before the house, on the last evening of their being there, ‘when shall I cease to regret you! – when learn to feel a home elsewhere! – Oh! happy house, could you know what I suffer in now viewing you from this spot, from whence perhaps I may view you no more! – And you, ye well-known trees! – but you will continue the same. No leaf will decay because we are removed, nor any branch become motionless although we can observe you no longer! – No; you will continue the same; unconscious of the pleasure or the regret you occasion, and insensible of any change in those who walk under your shade! – But who will remain to enjoy you?’ (SS, p. 25)

⁸⁹ GAY P., 2002: 32

⁹⁰ *Ibid.*, 32

⁹¹ *Ibid.*, 41

⁹² *Ibid.*, 35

⁹³ MORGAN S., 1976: 196

⁹⁴ *Ibid.*, 196

⁹⁵ GAY P., 2002: 35

Na Willoughby's afwijzing wordt Marianne de tragische heldin, de verlaten en aangeslagen vrouw uit de achttiende-eeuwse tragedie.⁹⁶ Haar levensbedreigende ziekte vormt het hoogtepunt van haar drama. In "the age of sensibility" komt het in het sentimentele drama en de sentimentele roman vaak voor dat een jonge, misbruikte vrouw sterft door zelfdoding of wegwijning.⁹⁷ Claudia Johnson bestudeert dit fenomeen in haar artikel "A "Sweet Face as White as Death": Jane Austen and the Politics of Female Sensibility". Volgens haar bekritisieren zowel de conservatieven als de progressieven deze morbiditeit bij vrouwen in de liefde, maar om verschillende redenen: "Whereas conservative writers denounce sensibility as a manifest deviation from moral and social norms, a culpable excess for which a woman herself is responsible, progressive writers treat sensibility as a cultural injunction to be radically questioned."⁹⁸ Jane Austen kan ondergebracht worden bij de progressieven, want in haar romans bevraagt ze deze conventie. Haar heldinnen beantwoorden niet aan het stereotype van de *sensible heroine* omdat "the operations of sensibility require the suppression of women's health and resilience"⁹⁹ en Jane Austen weigert aan deze eisen te voldoen. Johnson bewijst dit aan de hand van enkele voorbeelden. In *Pride and Prejudice* schrikt Elizabeth er niet voor terug om het vrouwelijke decorum aan haar laars te lappen als de situatie dat vereist: zo doorkruist ze bijvoorbeeld de modderige velden om de zieke Jane te bezoeken. Ook Catherine Morland beantwoordt niet aan het beeld van de stereotiepe heldin, want als kind was ze al "noisy and wild, hated confinement and cleanliness, and loved nothing so well in the world as rolling down the green slope at the back of the house" (NA, p. 2-3). Ze gaat ook op een niet-stereotype manier om met de afwezigheid van Henry op het bal.¹⁰⁰ Volgens Johnson gaat Jane Austen het meest direct in op sentimentaliteit in *Sense and Sensibility*: nadat Marianne slecht behandeld werd door Willoughby wordt ze zwaar ziek.¹⁰¹ Iedereen die de conventie kent, verwacht dan ook dat ze uiteindelijk zal sterven: de meest bevredigende oplossing, want een goede maatschappij neemt aanstoot aan een verkrachte en verlaten vrouw omdat ze haar waarde verloren heeft.¹⁰² Bovendien zorgt de dood van de vrouw ervoor dat de held, in een maatschappij waarin polygamie niet officieel toegelaten is, verder kan met zijn leven.¹⁰³ Johnson toont dat Jane Austen hierop inspeelt in haar romans. In *Pride and Prejudice* schrijft Mr. Collins aan Mr. Bennet dat de dood van Lydia beter was geweest dan

⁹⁶ GAY P., 2002: 35-7

⁹⁷ JOHNSON C.L., 1989: 160

⁹⁸ *Ibid.*, 162

⁹⁹ *Ibid.*, 164

¹⁰⁰ *Ibid.*, 164

¹⁰¹ *Ibid.*, 164

¹⁰² *Ibid.*, 165-6

¹⁰³ *Ibid.*, 168

haar vlucht met Mr. Wickham. Daarenboven geeft hij volgende raad: “Let me advise you then, to throw off your unworthy child from your affection for ever, and leave her to reap the fruits of her own heinous offence” (PP, p. 282). Na de schandalen in *Mansfield Park* begroet Edmund Fanny met de woorden “my only sister” (MP, p. 449).¹⁰⁴ In *Sense and Sensibility* is Brandon, volgens Johnson, van mening dat Eliza beter gestorven was uit liefde voor hem, want dan had ze al haar miserie niet hoeven meemaken: “Happy had it been if she had not lived to overcome those regrets which the remembrance of me occasioned” (SS, p. 199). Ook Willoughby fantaseert over zijn bijdrage in de dood van Marianne. Hij herinnert zich dat hij bij zijn vertrek “had seen Marianne’s sweet face as white as death” (SS, p. 320) en hij gaat verder: “Yet when I thought of her to-day as really dying, it was a kind of comfort to me to imagine that I knew exactly how she would appear to those, who saw her last in this world” (SS, p. 320).¹⁰⁵ Volgens Johnson stelt de aanwezigheid van zoveel personages die een dood verwachten die nooit plaatsvindt deze conventie in vraag.¹⁰⁶ Jane Austen klaagt de veronderstellingen van de personages en de lezers aan door Marianne niet te laten sterven. Johnson schrijft dat “for Austen, the satisfactions of sensibility exact a heavy price in the idealized morbidity of women characters, and her fiction refuses to pay it as much as is possible.”¹⁰⁷ Volgens haar verwerkt, maar ondermijnt Jane Austen de conventie in haar romans. Marianne wordt inderdaad ziek, maar geeft tijdens haar ijltostand meer aandacht aan haar familie dan aan Willoughby. Hij betekent dus minder voor haar dan hij zelf denkt. Johnson wijst er ook nog op dat ondanks het culturele ideaal van de sentimentele vrouw die trouw blijft aan haar eerste liefde, Marianne trouwt met Colonel Brandon. Meer nog, de finale plotwending komt voort uit Lucy’s keuze voor Robert Ferrars, ten koste van haar eerste liefde Edward.¹⁰⁸ Johnsons onderzoek bevestigt Gays standpunt dat Jane Austen op het einde van haar roman overschakelt op het model van de sentimentele komedie: Marianne “suffers, survives, reforms, is rewarded.”¹⁰⁹ Met het personage van Elinor Dashwood overstijgt Jane Austens roman echter de sentimentele traditie, ondanks de vele ontleningen: “As the passionately fond sister and the silently broken-hearted lover, she and her author take the novel beyond sensibility and into a kind of female interior drama that the stage of the early nineteenth century had no place for.”¹¹⁰

¹⁰⁴ JOHNSON C.L., 1989: 166

¹⁰⁵ *Ibid.*, 167-8

¹⁰⁶ *Ibid.*, 168

¹⁰⁷ *Ibid.*, 172

¹⁰⁸ *Ibid.*, 172-3

¹⁰⁹ GAY P., 2002: 41

¹¹⁰ *Ibid.*, 51

In haar artikel schrijft Morgan dat een van Jane Austens favoriete technieken, ontleend aan de achttiende- en negentiende-eeuwse komedie, de verborgen of misverstane intenties van de personages is. Elizabeth Bennet gelooft het verhaal van Wickham. In *Emma* is er de geheime verloving en de misverstanden rond de gevoelens van personages. Fanny moet Henry's geflirt met Maria en haar eigen gevoelens voor Edmund geheimhouden. Mr. Elliotts verleden is enkel gekend door Mrs. Smith en zowel Anne als Wentworth beoordelen elkaars gevoelens verkeerd. Catherine Morland verwacht de realiteit met fictie. In *Sense and Sensibility* wordt het gemeenschappelijke verleden van Brandon en Willoughby verborgen gehouden, is de verloving van Edward en Lucy een geheim en moeten Edward en Elinor hun liefde en lijden onderdrukken.¹¹¹ Wanneer een geheim toch aan het licht komt, wordt, volgens Morgan, de achterliggende grond ervan niet altijd opgehelderd. In Jane Austens romans "much of the action depends upon ignorance, misconception, deception, and surprise. People are continually arriving unexpectedly, making startling revelations or forming and acting on false conclusions"¹¹² Byrne is van mening dat Jane Austen zich in haar scènes tussen de twee rivalen Elinor en Lucy ook laat inspireren door de achttiende-eeuwse komedies. Ze doet een beroep op het klassieke motief van het beleefde conflict tussen twee vrouwelijke personages, gekenmerkt door gevatte dialogen en replieken. Wanneer Lucy aan Elinor vertelt dat Edward haar verloofde is, begrijpt Elinor dat Lucy haar op impliciete wijze duidelijk wil maken dat ze Edward met rust moet laten:

What other reason for the disclosure of the affair could there be, but that Elinor might be informed by it of Lucy's superior claims on Edward, and be taught to avoid him in the future? She had little difficulty in understanding thus much of her rival's intentions [...]. (SS, p. 136)

Byrne argumenteert ook dat Jane Austen eveneens een parodie schrijft op twee andere conventies uit de sentimentele komedies en romans uit die tijd: de populaire rol van de vertrouweling of *tame duenna* en het thema van een geheime verloving in vertrouwen verteld aan de beste vriendin. Elinor wil enkel het gesprek gaande houden om verdere informatie in te

¹¹¹ MORGAN S., 1976: 191

¹¹² *Ibid.*, 192

winnen. Lucy op haar beurt vertrouwt Elinor enkel het nieuws van haar verloving toe omdat ze Edward voor zichzelf wil opeisen.¹¹³

Zoals D.N. Gallon aantoont in het Artikel “Comedy in ‘Northanger Abbey’” is het boek niet alleen beperkt tot een gotische parodie, maar is in zijn relaties tussen de Thorpes en de Morlands en hun morele complexiteit ook een lichte satire op de sentimentele komedie.¹¹⁴ Volgens Gallon zien we Catherine Morland hier niet als de naïeve heldin die de werkelijkheid met gotische fictie verwacht, maar als een gevoelige, waardige heldin die door middel van haar morele rechtschapenheid een juiste beoordeling over de Thorpes bereikt. Het is vooral aan de hand van de komische incidenten in het boek dat de Tilneys Catherines waarde ontdekken.¹¹⁵ Een voorbeeld van zo’n komische scène is het eerste uitstapje met de rijtuigen waarbij Catherines “quiet innocence is cleverly used as a vehicle to expose his brash vanity.”¹¹⁶ In dezelfde scène verwerkt Jane Austen, volgens Gallon, een centraal thema uit de komedie: Thorpes misvatting over Catherine als de erfgenaam van Mr. Allen.¹¹⁷ Ook de onthulling van Isabella Thorpes ware aard door haar afwisselende gevoelens en keuzes voor James Morland, Captain Tilney en opnieuw James Morland gebeurt op een komische wijze.¹¹⁸ De komedie wordt nog eens versterkt door James’ blindheid.¹¹⁹ Gallon schrijft dat Catherine uiteindelijk het enige personage is dat door te groeien en bij te leren, verandert in deze roman. Hoewel James wijzer wordt door Isabella te doorgronden, blijft hij blind voor het ware karakter van John Thorpe: “Poor Thorpe is in town: I dread the sight of him; his honest heart would feel so much” (NA, p. 186). Isabella en John Thorpe veranderen niet, enkel hun karakter wordt in het verloop van de roman geleidelijk aan onthuld. Dit duidelijk onderscheid tussen de goede en slechte personages is, volgens Gallon, eveneens ontleend aan de sentimentele komedie.¹²⁰ In zijn artikel “The Composition of Northanger Abbey” schrijft Cecil Emden dat beide kanten van Catherines karakter, haar intelligente, niet-melodramatische en haar sensatiebeluste, onverantwoordelijke kant, niet met elkaar stroken.¹²¹ Er is ook een sterk contrast tussen de lichte satire op de sentimentele komedie in de Bath-episodes en de gotische parodie.¹²² Emden

¹¹³ BYRNE P., 2002: 117-8

¹¹⁴ GALLON D.N., 1968: 802

¹¹⁵ *Ibid.*, 808

¹¹⁶ *Ibid.*, 803

¹¹⁷ *Ibid.*, 803

¹¹⁸ *Ibid.*, 806

¹¹⁹ *Ibid.*, 805

¹²⁰ *Ibid.*, 808-9

¹²¹ EMDEN C.S., 1968: 284

¹²² *Ibid.*, 286

geeft hiervoor een plausibele verklaring. Hij beweert dat de gotische passages onmogelijk op hetzelfde moment geschreven kunnen zijn als de Bath-episodes.¹²³ Volgens hem werd het belangrijkste deel van *Northanger Abbey* geschreven in 1794 en werd de parodie op het gotische drama en de gotische roman ongeveer vier jaar later toegevoegd.¹²⁴ “The readiness with which the Gothic passages can be identified is proof that scarcely any rewriting of the surrounding text was undertaken,” aldus Emden.¹²⁵ Byrne stelt dat Jane Austen in *Northanger Abbey* en in mindere mate in *Sense and Sensibility* de figuur van de vrouwelijke Quichot behandelt. Ze definieert deze als een fantasievolle lezeres die zich identificeert met de fictieve sentimentele heldinnen, de werkelijkheid uit het oog verliest en zo in allerhande hachelijke situaties terechtkomt. Dit personage kent een lange literaire traditie, maar heeft sinds 1705 ook een komische tegenhanger in het theater. Verschillende versies van deze figuur duiken door de eeuw heen op in verschillende toneelstukken, bijvoorbeeld Miss Bidy in Richard Steeles *The Tender Husband* (1705) en Polly Honeycombe (1760) in het gelijknamige werk van George Colman de Oudere. De bekendste vrouwelijke Quichot uit het achttiende-eeuwse theater is Lydia Languish uit Richard Brinsley Sheridans *The Rivals*. Ze was “usually female, and she was often portrayed as mad or, at the very least, misguided and foolish.”¹²⁶ Catherine Morland beantwoordt aan de tweede beschrijving, maar volgens Byrne overstijgt Jane Austen de traditie doordat haar protagonist uiteindelijk wel iets leert uit haar boeken: “Catherine, at any rate, heard enough to feel, that in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his character, or magnified his cruelty” (NA, p. 231). Byrne wijst er wel op dat historisch gezien de Quichot-figuur even vaak mannelijk als vrouwelijk is. Het is duidelijk dat Jane Austen dit standpunt deelde, want Willoughby leest dezelfde romans als Marianne en deelt haar bewondering voor Pope. Ook Henry Tilney beweert dat mannen bijna evenveel romans lezen als vrouwen en dat hijzelf er honderden heeft gelezen. Er werd ook vaak kritiek gegeven op de circulerende bibliotheek omdat het een slechte invloed op jonge vrouwen zou hebben, maar Jane Austen ging hier niet mee akkoord. Volgens Byrne ontleende ze zelf boeken aan deze bibliotheken en ook voor Fanny uit *Mansfield Park* is de circulerende bibliotheek een van de enige aspecten van troost en plezier die ze heeft in Portsmouth.¹²⁷

¹²³ EMDEN C.S., 1968: 285

¹²⁴ *Ibid.*, 279

¹²⁵ *Ibid.*, 285

¹²⁶ BYRNE P., 2002: 103-4

¹²⁷ *Ibid.*, 104-5

Gay toont dat het verhaal in *Emma* begint in het huishoudelijk interieur van de Woodhouses en dat de huishoudelijke komedie doorheen de roman wordt opgehouden, “as the scene moves minimally outward, to the village, Randalls, the Bateses’, the Coles’, Donwell, and the dramatic climax in the most spectacular and distant setting, Box Hill.”¹²⁸ Ze beschouwt *Emma* als een huishoudelijke komedie in drie bedrijven. In het eerste volume is Emma het middelpunt van Highbury en tracht ze het leven van verscheidene inferieure leden van de maatschappij te bepalen. Het eerste bedrijf eindigt met het huwelijksaanzoek van Mr. Elton aan Emma.¹²⁹ Hij is zich bewust van het theatrale karakter van een huwelijksaanzoek en beroept zich op “clichés of speech and movement drawn from the lexicon of sentimental drama.”¹³⁰ Deze scène doet sterk denken aan Mr. Collins’ aanzoek aan Elizabeth in *Pride and Prejudice*.¹³¹ Na zijn vernedering verlaat Mr. Elton Highbury en zijn plaats wordt ingenomen door Frank Churchill die op meesterlijke wijze Emma en Jane tegen elkaar uitspeelt.¹³² Gay schrijft dat in het derde volume Mrs. Elton wordt geïntroduceerd. Ze is de personificatie van Emma’s slechte karaktereigenschappen.¹³³ Frank en Jane “play out their intensifying private drama in coded public performances.”¹³⁴ In Box Hill zijn de lezers en het *onstage* publiek getuige van “a comedy of flirtatious display which depends on the humiliation of lesser players. [...] The linguistic register echoes that of eighteenth-century comedy at its most consciously artificial.”¹³⁵

‘You order me, whether you speak or not. And you can be always with me. You are always with me.’

‘Dating from three o’clock yesterday. My perpetual influence could not begin earlier, or you would not have been so much out of humour before.’

‘Three o’clock yesterday! That is your date. I thought I had seen you first in February.’

‘Your gallantry is really unanswerable. But (lowering her voice) – nobody speaks except ourselves, and it is rather too much to be talking nonsense for the entertainment of seven silent people.’

‘I say nothing of which I am ashamed,’ replied he, with lively impudence. ‘I saw you first in February. Let everybody on the Hill hear me if they can. Let my accent swell to

¹²⁸ GAY P., 2002: 133

¹²⁹ *Ibid.*, 135

¹³⁰ *Ibid.*, 129

¹³¹ *Ibid.*, 129

¹³² *Ibid.*, 135

¹³³ *Ibid.*, 140

¹³⁴ *Ibid.*, 140

¹³⁵ *Ibid.*, 143

Mickleham on one side, and Dorking on the other. I saw you first in February.’ And then whispering – ‘Our companions are excessively stupid. What shall we do to rouse them? Any nonsense will serve. They shall talk. Ladies and gentleman, I am ordered by Miss Woodhouse (who, wherever she is, presides) to say, that she desires to know what you are all thinking of.’ (E, p. 279)

Gay verwijst eveneens naar de scène waarin Mr. Knightley en Emma hun liefde aan elkaar betuigen. Ze toont aan dat deze scène aanvankelijk heel teatraal is en dat de setting en de verlegen personages bijdragen tot de opbouw van de spanning. Wanneer Mr. Knightley echter de spanning doorbreekt, weigert hij deel te nemen aan de theatrale omgang die de cultuur hem wil opleggen: “I cannot make speeches Emma” (E, p. 325). Bovendien verzwijgt Jane Austen Emma’s antwoord, volgens Gay om voyeurisme en sentimenteel theater onmogelijk te maken: “What did she say? – Just what she ought, of course. A lady always does” (E, p. 326).¹³⁶

Lloyd W. Brown schrijft in zijn artikel “The Comic Conclusion in Jane Austen’s novels” dat Jane Austen in haar brieven zeer kritisch is over “the unrealistic extremes of sentimental and didactic fiction. [...] their unnatural details and improbable plots.”¹³⁷ Volgens hem ridiculiseert ze dan ook de onrealistische en artificiële technieken die deze werken hanteren. Ze bezorgt de lezer hun gewenste *happy endings* die aan enkele conventionele vereisten voldoen, maar werkt deze op overdreven wijze uit om het artificiële mechanisme ervan bloot te leggen. Haar komische conclusies zijn volgens Brown een parodie op structuur en thema.¹³⁸ Zijn studie bewijst dit ook. In *Northanger Abbey* is de artificiële afloop een parodie op het *happy end* van de typische gotische roman en het gotische drama:

The anxiety [...] of Henry and Catherine [...] can hardly extend, I fear, to the bosom of my readers, who will see in the tell-tale compression of the pages before them, that we are all hastening together to perfect felicity. The means by which their early marriage was effected can be the only doubt. (NA, p. 234)

¹³⁶ GAY P., 2002: 145

¹³⁷ BROWN L.W., 1969: 1582

¹³⁸ *Ibid.*, 1582

Ook in *Sense and Sensibility* “the ecstatic joys of the sentimental novel, their happiness is tempered by a few mundane considerations:”¹³⁹ Elinor noch Edward zijn “quite enough in love to suppose that three hundred and fifty pounds is an adequate annual income” (SS, p. 362) en ze hopen op “rather better pasturage for their cows” (SS, p. 368).¹⁴⁰ In *Emma* verwerkt Jane Austen het contrast tussen “the actual outcome and the alternate conclusions envisaged by Emma in her earlier misinterpretations of character and situation.”¹⁴¹ In *Mansfield Park* beweert Edmund eerst dat hij nooit over Mary Crawford heen zal komen om vervolgens toch voor Fanny te kiezen, gevolgd door een idyllisch beeld van geluk¹⁴²:

With so much true merit and true love, and no want of fortune or friends, the happiness of the married cousins must appear as secure as earthly happiness can be. – Equally formed for domestic life, and attached to country pleasures, their home was the home of affection and comfort. (MP, p. 479)

Brown schrijft dat Jane Austen ook in deze roman de alternatieve afloop schetst: “Would he [Henry Crawford] have persevered, and uprightly, Fanny must have been his reward – and a reward very voluntarily bestowed – within a reasonable period from Edmund’s marrying Mary” (MP, p. 472-3). Hij gaat verder:

This system of conversion and reward is precisely the kind of schematic conclusion that Jane Austen repeatedly satirizes, and its momentary appearance here serves to underline the novelist’s insistence on the logical development of character and situation in preference to the predictable conventions of the unqualified “happy” ending.¹⁴³

Jane Austen geeft met andere woorden liever het logische verloop van zaken weer dan het typische *happy end*. In *Persuasion* krijgen we volgens Brown een bijna cynische verwerping van het verhaal:

Who can be in doubt of what followed? When any two young people take it into their

¹³⁹ BROWN L.W., 1969: 1583

¹⁴⁰ *Ibid.*, 1583

¹⁴¹ *Ibid.*, 1583

¹⁴² *Ibid.*, 1585

¹⁴³ *Ibid.*, 1585-6

heads to marry, they are pretty sure by perseverance to carry their point, be they ever so poor, or ever so imprudent, or ever so little likely to be necessary to each other's ultimate comfort. (P, p. 232)

Hij stelt dat Jane Austen ook een realistische herevaluatie van poëtische rechtvaardigheid geeft: een literaire techniek die goedheid beloont en kwaadheid bestraft.¹⁴⁴ Opnieuw staft hij deze stelling aan de hand van voorbeelden uit haar romans. In *Northanger Abbey* toont ze aan dat het onderscheid niet zo eenduidig en zo eenvoudig te maken is: "I leave it to be settled by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, or reward filial disobedience" (NA, p. 234). Willoughby en Lucy worden in *Sense and Sensibility* niet afgestraft, maar zijn relatief gelukkig. In *Pride and Prejudice* beweert Mr. Darcy dat Lady Catherine's poging hun relatie te voorkomen, net die relatie in de hand heeft gewerkt, maar Elizabeth ondermijnt deze bewering met volgende uitspraak: "Lady Catherine has been of infinite use, which ought to make her happy, for she loves to be of use" (PP, p. 360). Volgens Brown illustreert dit Jane Austens "satiric treatment of poetic justice."¹⁴⁵ Als er dan toch elementen van straf en beloning voorkomen in haar conclusies, dan zijn die het logische gevolg van

the temperament as well as values, of the characters themselves, rather than as the externally applied artifices of poetic justice. [...] The "punishment" of defective characters consists largely in the fact that they must continue being themselves. Their eventual misery is thus conditional on the realistically conceived working of the individual conscience.¹⁴⁶

Brown besluit dat de straf van het individu mede wordt bepaald door de maatschappij, die een dubbele standaard van sociale vormen en conventies hanteert. Hij toont aan dat Jane Austen dit uitwerkt in *Mansfield Park*: in tegenstelling tot Henry ondergaat Maria wel de kritiek van de maatschappij.¹⁴⁷

¹⁴⁴ BROWN L.W., 1969: 1583

¹⁴⁵ *Ibid.*, 1583-4

¹⁴⁶ *Ibid.*, 1584-5

¹⁴⁷ *Ibid.*, 1586

2.1.3. De sociale komedie

In “Hierarchies of Choice: the Social Construction of Rank in Jane Austen” bewijzen Richard Handler en Daniel A. Segal dat de sociale hiërarchie van de achttiende en de vroeg-negentiende eeuw in Jane Austens romans is verwerkt. Ze zorgt voor een kritische verheldering van “the principles that organize macro-sociological hierarchies of class and interpersonal hierarchies of sex, generation, and birth order.”¹⁴⁸ Bovendien bestudeert ze twee nauw samenhangende processen:

The use of presupposed cultural principles to manipulate social relationships and the creative transformation of those principles through interpretations and acts that reflexively comment upon them. [...] There is always, then, at least the possibility that alternative principles will be conceived and called into play – a possibility that Jane Austen, with her fine sense of conflicting standards and viewpoints, is careful to depict.¹⁴⁹

Volgens Handler en Segal kan in de sociale maatschappij een onderscheid worden gemaakt tussen onafhankelijkheid en afhankelijkheid:

To be independent is to be governed only by one’s own will – in other words, to have the power as an individual to make choices and to be governed by those choices alone. By contrast, to be dependent is to be governed by the will of others – either to have others choose for one, or to be oneself the choice of others.¹⁵⁰

De sociale hiërarchie in Jane Austens werk is volgens hen te complex om te herleiden tot zo’n eenvoudige binaire oppositie. De meeste van haar personages zijn zowel onafhankelijk als afhankelijk. Handler en Segal onderscheiden vier verhoudingen. Het nageslacht is afhankelijk van hun ouders, wat vaak voor moeilijkheden zorgt bij de partnerkeuze. In *Sense and Sensibility* wijten de Dashwoods de afwijzingen van hun geliefden aan de tegenwerking van hun ouderfiguren. In *Mansfield Park* symboliseert Sir Thomas de dagdagelijkse autoriteit van

¹⁴⁸ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 691-2

¹⁴⁹ *Ibid.*, 692

¹⁵⁰ *Ibid.*, 692

ouders over hun kinderen.¹⁵¹ Kenneth Moler argumenteert dat niet alleen de ouderfiguren, maar ook andere autoriteitsfiguren vaak voorkomen in het achttiende- en negentiende-eeuwse theater. Hun relatie “with a young dependent acts as a metaphor for the relationship between the social order and individual, “natural” man.”¹⁵² Na hun huwelijk zijn vrouwen niet langer afhankelijk van hun ouders, maar wel van hun echtgenoten. Handler en Segal wijzen er wel op dat deze positie een verbetering is, want de relatieve onafhankelijkheid van de vrouw des huizes is de hoogste situatie die een vrouw kan nastreven, omdat ze zich doorgaans enkel door middel van een huwelijk kan vestigen. Charlotte Lucas trouwt in *Pride and Prejudice* liever met een man van wie ze niet houdt dan afhankelijk te blijven van haar ouders. Oudere zonen en dochters zijn onafhankelijker dan hun jongere broers en zussen. Slechts in zeldzame gevallen wordt de jongere zoon erfgenaam, bijvoorbeeld wanneer de oudere zoon zijn verantwoordelijkheid als erfgenaam niet kan opnemen. Vóór de hervorming van Tom Bertram dreigde dit te gebeuren in *Mansfield Park*. In tegenstelling tot de oudste zoon moet de jongere zoon wel een beroep uitoefenen en de dochters moeten huwen.¹⁵³ Ten slotte verleent gevestigd bezit, volgens Handler en Segal, een grotere onafhankelijkheid dan elke andere vorm van rijkdom omdat het aangeboren eigendommen zijn, maar dit impliceert ook de afhankelijkheid van de adel van de voorouders. Mensen met een beroep zijn afhankelijk van hun “their patrons, clients, and customers.”¹⁵⁴ Handler en Segal schrijven dat de hiërarchie in Austens sociale wereld natuurlijk of overgedragen is. Bovendien weerlegt ze volgens hen het idee dat status aangeboren is. In haar romans toont ze aan dat statussen in constante flux zijn door sociale interacties. Veel van haar personages, zoals Lady Catherine en Mrs. Norris, gaan ervan uit dat talent en gedrag geërfd worden bij de geboorte, maar Jane Austen ondermijnt op ironische wijze de veronderstelling dat natuurlijke superioriteit verbonden is aan sociale status. Bovendien toont ze aan dat onafhankelijkheid een paradoxale term is: “First, social superiority can only be demonstrated in opposition to subordination. [...] Second, those in the “First circles” are often forced to depend upon inferiors for the resources to reproduce their station.”¹⁵⁵ Handler en Segal illustreren dit met volgend voorbeeld: wegens geldtekort verhuurt Sir Walter zijn huis aan de Crofts die, als een gevolg hiervan, meer aanzien krijgen in de omgeving. Sociale mobiliteit is dus inherent aan de sociale hiërarchie: sociale relaties

¹⁵¹ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 693

¹⁵² MOLER K.L., 1967: 492

¹⁵³ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 693-4

¹⁵⁴ *Ibid.*, 693-5

¹⁵⁵ *Ibid.*, 695-6

moeten constant (her)bevestigd worden.¹⁵⁶ Volgens Byrne hield Jane Austen van komedies waarin sociale rollen verward raken, zoals Charles Coffeys *The Devil to Pay* (1731), James Townleys *High Life Below Stairs* (1759) en George Colmans *The Heir at Law* (1797). Byrne legt uit:

The opposition between 'high' and 'low' became a perennial theme in eighteenth-century comedy, depicting the dramatic situations and comic scenes that arise when a person crosses the boundaries from low life to high, or vice-versa. The device [brings] together contrasting types, whereby different styles of action and language are attached to different classes and ironically juxtaposed.¹⁵⁷

In *Pride and Prejudice* en vooral in haar latere romans *Emma* en *Persuasion* verwerkt Jane Austen de eigentijdse sociale mobiliteit van de middenklassen, volgens Byrne een geliefd onderwerp in de Restauratie- en achttiende-eeuwse komedies. Ook de spanning tussen plattelands- en stadswaarden was een populair thema en in *Pride and Prejudice* gebruikt Jane Austen deze thematiek om sociale en klassegebonden vooroordelen te onderzoeken. Net zoals in het toenmalige komische theater contrasteert ze vooral de hogere klassen met de middenklassen en de handelsklasse.¹⁵⁸ In *Pride and Prejudice* vergelijkt ze de Bennets en de Gardiners met de Fitzwilliams en Darcy's, in *Persuasion* de Wentworths met de Elliots, in *Northanger Abbey* de Morlands met de Tilneys en in *Sense and Sensibility* de Dashwoods met de Ferrars.¹⁵⁹ Byrne schrijft in haar boek dat in het theater sociale verschillen ook onderzocht werden aan de hand van klasseoverschrijdingen, bijvoorbeeld wanneer iemand van lage komaf de sociale ladder bestijgt. In het theater is het de conventie dat het plattelandsmeisje naar de stad trekt, maar in *Pride and Prejudice* komen Mr. Darcy en de Bingleys naar het platteland. Ongewoon, maar niet ongezien in het theater, bijvoorbeeld in Oliver Goldsmiths *She Stoops to Conquer* (1773) en in Hannah Cowleys *The Runaway* (1776).¹⁶⁰ Volgens Byrne ondermijnt Jane Austen de notie dat vaste houdingen en karaktereigenschappen inherent zijn aan bepaalde sociale klassen. Hierin volgt ze Fanny Burney die beargumenteert dat slechte karaktereigenschappen voorkomen in alle lagen van de maatschappij. In *Pride and Prejudice* bewijst Jane Austen eveneens dat vulgariteit, morele ongevoeligheid, zelfzucht en

¹⁵⁶ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 696-7

¹⁵⁷ BYRNE P., 2002: 64-5

¹⁵⁸ *Ibid.*, 134

¹⁵⁹ GREENE D.J., 1953: 1028

¹⁶⁰ BYRNE P., 2002: 134

onbeschoftheid geen klassegrenzen kent.¹⁶¹ Elizabeth verwijt Mr. Darcy dat hij zich niet als een gentleman heeft gedragen en toont daarmee aan dat een aristocratische status geen garantie biedt op beleefdheid en fatsoen.¹⁶² Byrne schrijft dat de strijd tussen de stad en het platteland dient om verschillende sociale groepen tegen elkaar uit te spelen. Mr. Darcy's vooroordelen op het eerste bal tonen zijn onverschilligheid ten opzichte van het platteland. Caroline Bingley deelt zijn vooroordelen. Sinds de Restauratie bekritiseerden vele (toneel)schrijvers, volgens Byrne, de *Cits*,

the new-moneyed, vulgar-mannered social class that lived in the City of London as opposed to the fashionable West End of London. Austen shows her awareness of London's strict social geography in a discussion between Mrs. Gardiner and Elizabeth, where they debate the probability of an encounter between Jane and Bingley: "Mr Darcy may perhaps have *heard* of such a place as Gracechurch Street, but he would hardly think a month's ablution enough to cleanse him from its impurities, were he once to enter it" (PP, p. 139).¹⁶³

Ironisch genoeg is het net zijn kennismaking met de Gardiners, die hij verkeerd inschat als "people of fashion", die ervoor zorgt dat hij zijn sociale trots en zijn minachting voor de handel laat varen. Verder in de roman geeft hij toe aan Elizabeth: "By you I was properly humbled" (PP, p. 349).¹⁶⁴ Byrne stelt dat de Gardiners niet de enige familie met handelsconnecties zijn. Ook Mr. Bingley verwierf zijn vermogen door handel te drijven, maar zijn zussen bagatelliseren hun associaties met de handelsklasse.¹⁶⁵ J.A. Downie vindt het sterk ironisch dat Miss Bingley en Mrs. Hurst hun eigen handelsklasse verloochenen, terwijl Mr. Darcy de Gardiners verwacht met mensen van hoge stand. De laatste zin van de roman benadrukt volgens hem nog eens Jane Austens sociale satire, omdat het net de Gardiners zijn die sociale hiërarchie verstoren: "With the Gardiners, they were always on the most intimate terms. Darcy, as well as Elizabeth, really loved them" (PP, p. 367).¹⁶⁶ Laat-achttiende-eeuwse komedies zoals Burneys *A Busy Day* en Colmans *The Heir at Law* "also contain 'low' relations who specifically threaten the social pretensions and aspirations of the newly rich. The best scenes in these plays are the ones where the different sections of society meet in one

¹⁶¹ BYRNE P., 2002: 138

¹⁶² *Ibid.*, 136

¹⁶³ *Ibid.*, 136-7

¹⁶⁴ *Ibid.*, 143

¹⁶⁵ *Ibid.*, 136

¹⁶⁶ DOWNIE J.A., 2006: 72

room.”¹⁶⁷ Aan de hand van het beschamend gedrag van Elizabeths familieleden op het Netherfield-bal behandelt Jane Austen het thema van sociale schaamte.¹⁶⁸ Mr. Darcy maakt in zijn brief ook duidelijk dat het vooral dit gedrag en niet hun sociale status is die haar familie inferieur maakt: “The situation of your mother’s family, though objectionable, was nothing in comparison of that total want of propriety so frequently, so almost uniformly betrayed by herself, by your three younger sisters, and even occasionally by your father” (PP, p. 193).¹⁶⁹ Byrne benadrukt dat niet alleen Elizabeth, maar ook Mr. Darcy lijdt onder zijn moreel inferieure familieleden. Na de uiteenzetting van Mrs. Bennets vulgariteit gaat Jane Austen met evenveel genot in op de arrogantie van haar komische tegenhanger Lady Catherine, die thuishoort in de komische traditie van geduchte aristocratische dames zoals Fanny Burneys Lady Smatter, Mrs. Delvile en Lady Wilhelmina, stuk voor stuk egoïstische, zelfzuchtige, trotse dames met een minachting voor de lagere klassen.¹⁷⁰ Byrne toont aan dat Lady Catherine, in tegenstelling tot Darcy, vasthoudt aan haar diepgewortelde klassevooroordelen. Haar confrontatie met Elizabeth “relies upon traditional comic and quasi-theatrical techniques. One of the more classical conventions that Austen draws upon in this scene is the triumph of the new order over the old.”¹⁷¹

Ook in *Mansfield Park* wordt de oppositie tussen Portsmouth en Mansfield Park en Fanny’s overgang van een lage naar hoge klasse uitgewerkt. Byrne illustreert Jane Austens interesse in sociale metamorfose en in het vervagen van klassegrenzen aan de hand van een voorbeeld: het gesprek tussen Sir Thomas Bertram en Mrs. Norris aan het begin van de roman. Ze bespreken de komst van Fanny en besluiten dat ze haar plaats en sociale status niet mag vergeten en niet als een Miss Bertram mag gezien worden, want die zijn haar superieuren in stand en educatie. Op het einde van de roman groeien de sociaal inferieure Fanny, William en Susan echter beter uit dan de Bertrams. Ook Sir Thomas beseft dit, hij herziet zijn mening en erkent¹⁷²

in [Susan’s] usefulness, in Fanny’s excellence, in William’s continued good conduct, and rising fame, and in the general well-doing and success of the other members of the

¹⁶⁷ BYRNE P., 2002: 139

¹⁶⁸ *Ibid.*, 139

¹⁶⁹ *Ibid.*, 142

¹⁷⁰ *Ibid.*, 141-2

¹⁷¹ *Ibid.*, 143

¹⁷² *Ibid.*, 196

family, all assisting to advance each other [...] the advantages of early hardship and discipline, and the consciousness of being born to struggle and endure. (MP, p. 478-9)

Byrne argumenteert dat Jane Austen in *Mansfield Park* veel aandacht besteedt aan de afkomst, het harde werk en het doorzettingsvermogen van Fanny en Susan. Aan de hand van William Prices marinecarrière toont ze aan dat sociale positie en rijkdom minder belangrijk zijn dan aangeboren verdienste en talent. Byrne legt uit: “In eighteenth-century comedies, such as *The Heir at Law* and *She Stoops to Conquer*, the stock character of the profligate son and heir to the estate who refuses to commit to his appropriate social role is used to reflect favourably upon lesser-ranking characters.”¹⁷³ William Price heeft duidelijk meer verantwoordelijkheidsgevoel dan Tom Betram.

Ook in *Emma* krijgen we een samenspel van verschillende sociale klassen. Net als in *Pride and Prejudice* krijgen we de afbeelding van een snobistische dame van hoge stand, maar hier is de heldin niet het slachtoffer van sociaal snobisme, maar is er zelf schuldig aan.¹⁷⁴ Ook Handler en Segal gaan hier in hun artikel op in. In de roman worden er vaak mensen uitgenodigd op Hartfield en Emma deelt de genodigden op in twee categorieën: de sociaal superieure groep die bestaat uit de Westons, Mr. Knightley en Mr. Elton en de inferieure Mrs. en Miss Bates en Mrs. Goddard. De tweede groep wordt slechts uitgenodigd als de eerste groep niet beschikbaar is. Handler en Segal schrijven dat “in most cases Emma’s perception of the social order is accepted and enacted by others.”¹⁷⁵ De personages hebben volgens hen verschillende meningen over hoe een individu zich moet gedragen binnen de grenzen van de sociale hiërarchie. Ze delen ze op in drie omgangsstijlen. Sommige mensen houden uit egoïstische redenen star vast aan de sociale grenzen. Voorbeelden hiervan zijn John en Fanny Dashwood en de Elliots. Andere sociale mensen houden dan weer te weinig rekening met de sociale hiërarchie. Frank Churchill zou voor zijn bal bepaalde families uitnodigen waar Emma de avond liever niet mee doorbrengt. Tussen deze beide extremen zitten de personen die begrijpen dat elke sociale klasse zijn eigen rechten en verantwoordelijkheden heeft en dat sociale superioriteit verplichtingen inhoudt ten opzichte van de sociaal inferieuren:

¹⁷³ BYRNE P., 2002: 196

¹⁷⁴ *Ibid.*, 211

¹⁷⁵ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 698

Mr. Knightley [...] attends to his less fortunate neighbors [...]. Similarly, when Marianne Dashwood marries Colonel Brandon she becomes not only “mistress of a family,” but “patroness of a village,” and when Admiral Croft rents Kellynch Hall, he takes over the social responsibilities of its owner and former occupant.¹⁷⁶

Niettemin kan de sociale hiërarchie van Highbury ook als continuüm beschouwd worden, want sociale interacties tussen de verschillende groepen komen voor.¹⁷⁷ Byrne haalt aan dat “like Lady Catherine de Bourgh, Emma is concerned with preserving ‘the distinctions of rank’, and [...] she is initially resistant to social change, unless upon her own terms.”¹⁷⁸ Ze schrijft dat Emma aanvankelijk vooroordelen heeft over handel en dat ze vreest door haar connectie met de Bateses’ in contact te komen met inferieure leden van de maatschappij. Bovendien wordt ze ongemakkelijk door situaties waarin het onderscheid tussen verschillende standen vervaagt, bijvoorbeeld het diner van de Coles en het bal in de Crown Inn.¹⁷⁹ De Coles hebben in de handel een vermogen opgedaan en proberen nu de sociale ladder op te klimmen door relaties aan te gaan met de gevestigde elite van Highbury¹⁸⁰ die gedomineerd wordt door twee families: de Knightleys en de Woodhouses.¹⁸¹ J.A. Downie stelt dat “the rest of the inhabitants [...] are less well established, and we are given a clear insight into the sort of considerations which govern social interaction when Emma is placed in the awkward position of having to decide whether to accept an invitation to dinner from the Coles.”¹⁸²

The Coles had been settled some years at Highbury, and were very good sort of people – friendly, liberal, and unpretending; but, on the other hand, they were of low origin, in trade, and only moderately genteel. [...] The Coles were very respectable in their way, but they ought to be taught that it was not for them to arrange the terms on which the superior families would visit them. This lesson, she very much feared, they would receive only from herself; she had little hope of Mr. Knightley, none of Mr. Weston. (E, p. 156)

¹⁷⁶ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 700-1

¹⁷⁷ *Ibid.*, 698

¹⁷⁸ BYRNE P., 2002: 211

¹⁷⁹ *Ibid.*, 215

¹⁸⁰ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 698

¹⁸¹ DOWNIE J.A., 2006: 72

¹⁸² *Ibid.*, 73

Volgens Byrne wil ze verzekerd worden dat er geen problemen zullen zijn “in everybody’s returning into their proper place the next morning” (E, p. 149). Tot haar eigen verbazing merkt ze dat haar eerste mening over de Coles verkeerd was. Enkel de arrogante Mrs. Elton bevestigt Emma’s vooroordelen omtrent handel.¹⁸³

Het veranderen van klasse gebeurde vooral aan de hand van huwelijken: “The assimilation of the social classes through marriage was one of the great themes of the drama, and alliances between ‘blood’ and ‘money’, or ‘old’ money and ‘new’, were the focuses of many successful comedies of the period.”¹⁸⁴ Byrne toont aan dat deze thema’s ook aan bod komen in *Emma*, meer bepaald in de relaties tussen de voormalige gouvernante Miss Taylor en de gerespecteerde gentleman Mr. Weston, de gouvernante in spe Jane Fairfax en de zoon van een rijke gentleman, Frank Churchill en de toekomstige relatie tussen de kinderen van de Westons en de Knightleys. Het hoogtepunt van deze thematiek is volgens Byrne de scène waarin Emma een relatie tussen Harriet en Mr. Knightley mogelijk acht:¹⁸⁵ “Mr Knightley and Harriet Smith! – Such an elevation on her side! Such a debasement on his! [...] could it be? – No; it was impossible? And yet it was far, very far, from impossible” (E, p. 312-3). Ook de misverstanden tussen Emma, Mr. Elton en Harriet, het gevolg van hun eigen oppervlakkigheid, zijn gebaseerd op “the finely nuanced renderings of rank and station so beloved of eighteenth-century comedy.”¹⁸⁶ Zoals Byrne aangeeft, gelooft Harriet dat ze Mr. Elton waard is en die gelooft op zijn beurt dat hij Emma waard is.¹⁸⁷ Emma kan niet begrijpen dat hij zichzelf als haar gelijke acht en ergert zich volgens Downie vooral aan het feit dat hij de sociale hiërarchie opschoort:

But – that he should talk of encouragement, should consider her as aware of his views, accepting his attentions, meaning (in short), to marry him! – should suppose himself her equal in connection or mind! – look down upon her friend, so well understanding the gradations of rank below him, and be so blind to what rose above, as to fancy himself shewing no presumption in addressing her! – it was most provoking. (E, p. 104-5)¹⁸⁸

¹⁸³ BYRNE P., 2002: 215

¹⁸⁴ *Ibid.*, 211

¹⁸⁵ *Ibid.*, 211

¹⁸⁶ *Ibid.*, 212

¹⁸⁷ *Ibid.*, 211-2

¹⁸⁸ DOWNIE J.A. 2006: 74

Ironisch genoeg begrijpt zij op haar beurt niet dat Mr. Elton Harriet inferieur vindt. Volgens Byrne toont Jane Austen zowel aan de hand van Mr. Elton als aan de hand van Emma een sociaal snobisme: “He must know that the Woodhouses had been settled for several generations at Hartfield, the younger branch of a very ancient family – and that the Eltons were nobody” (E, p. 105).¹⁸⁹ Dezelfde thematiek vindt Byrne ook terug in de relatie tussen Robert Martin en Harriet en de meningen van Emma en Mr. Knightley hieromtrent. Voor Emma, die het grootste belang hecht aan stand en positie, is Robert Martin te inferieur voor Harriet:

Emma could not but picture it all, and feel how justly they might resent, how naturally Harriet must suffer. It was a bad business. She would have given a great deal, or endured a great deal, to have the Martins in a higher rank of life. They were so deserving, that a little higher should have been enough: but as it was, how could she have done otherwise? – Impossible! – she could not repent. They must be separated; but there was a great deal of pain in the process [...] (E, p. 141)

Martin is zich bewust van de complexiteit van sociale klassen en vreest dat Harriet door haar sociale opklimming te hoog gegrepen is voor hem. Mr. Knightley vindt daarentegen compatibiliteit van karakter en geest het belangrijkste, waardoor hij Harriet onwaardig acht voor Robert Martin. Byrne besluit dat “social mobility achieved either through intermarriage between the classes or by means of trade and commerce provided stage comedy and fiction with the perfect vehicle for comparing and contrasting different social types.”¹⁹⁰ Zoals gezien raakt Jane Austen dit thema aan in *Pride and Prejudice*, maar ze werkt het verder uit in *Emma*, “where there is a greater depiction of the assimilation of the trading classes into gentility.”¹⁹¹

Het leger en de aristocratie versus de marine

In Jane Austens tijd, de periode van de napoleontische oorlogen, had het militieleger een slechte reputatie.¹⁹² In zijn artikel “Sighing for a Soldier: Jane Austen and Military Pride and Prejudice” omschrijft Tim Fulford het als volgt: “The militia’s reputation [...] would be more

¹⁸⁹ BYRNE P., 2002: 213

¹⁹⁰ *Ibid.*, 214

¹⁹¹ *Ibid.*, 214

¹⁹² FULFORD T., 2002: 157

about the risks it posed to English ladies' virtue than the threat it made to Frenchmen's lives."¹⁹³ Hij geeft volgende verklaring: een soldaat die ver van huis gestationeerd was, moest namelijk niet langer rekening houden met kennissen of met zijn reputatie. Door zijn titel kon hij een nieuwe identiteit aannemen en een nieuwe sociale status verkrijgen zonder bewijs van reputatie of verdienste. In tegenstelling tot de marine was het leger niet succesvol.¹⁹⁴ Er was geen "duty, discipline, or dedication to the country, but [...] social and romantic opportunism."¹⁹⁵ Men vertrouwde het belang van het volk niet toe aan het leger omdat ze zich schuldig maakten aan corruptie en aristocratische genotzucht in plaats van hun kracht en mannelijkheid te bewijzen in de oorlog.¹⁹⁶ Fulford toont aan dat Jane Austen in *Pride and Prejudice* dit beeld voor het eerst verwerkt in hoofdstuk zeven, waarin Catherine en Lydia geobsedeerd zijn door de militairen. Bovendien toont ze aan dat de moraal van Lydia en Kitty en die van het leger tekortschiet. Ze doet dit aan de hand van volgende opmerking:

Much had been done, and much had been said in the regiment since the preceding Wednesday; several of the officers had dined lately with their uncle, a private had been flogged, and it had actually been hinted that colonel Forster was going to be married. (PP, p. 59)¹⁹⁷

Het militaire leven bestaat dus voornamelijk uit

trivial social engagements and gossip about affairs of the heart, but one in which brutal punishment seems just another amusing and ordinary event in the social round. [...] The sisters view the whipping of an ordinary soldier as an unremarkable detail, a scene appropriate to mention – so used are they to it – along with polite dinners and engagements.¹⁹⁸

Volgens Fulford plaatst dit alles Wickham in een slecht licht omdat hij net omwille van het goede gezelschap voor het leger heeft gekozen: "It was the prospect of constant society, and good society [...] which was my chief inducement to enter the _shire. I knew it to be a most respectable, agreeable corps" (PP, p. 77). De lezers wantrouwen hem om een dubbele reden:

¹⁹³ FULFORD T., 2002: 156

¹⁹⁴ *Ibid.*, 157

¹⁹⁵ *Ibid.*, 169

¹⁹⁶ *Ibid.*, 158

¹⁹⁷ *Ibid.*, 164-5

¹⁹⁸ *Ibid.*, 165

omdat zij al de ware aard van het gezelschap kennen en omdat hij om de verkeerde reden in het leger is gestapt.¹⁹⁹ Zelfs de officier, Mr. Forster, slaagt er volgens Fulford niet in Wickham juist in te schatten tot het te laat is. Hij mist de efficiëntie en het oordeelsvermogen die verwacht worden van een officier.²⁰⁰ Lydia's verslag over een verkleedpartijtje bewijst dat Forster zijn troepen niet leidt en hen geen discipline bijbrengt: "Forster's game shows that the militia culture of vanity and display makes gentlemen forget their authority."²⁰¹ Fulford besluit dat er geen militaire held voorkomt in *Pride and Prejudice*, waardoor we status en stabiliteit moeten zoeken in de figuur van Mr. Darcy. Colonel Fitzwilliam wordt wel afgebeeld als "a sensitive and moral professional gentleman."²⁰²

In *Persuasion* krijgen we een gelijkaardige figuur: Captain Frederick Wentworth. Hij behoort niet tot het leger, maar tot de marine.²⁰³ J.M. Duffy Jr. geeft een contextuele verklaring voor Jane Austens keuze voor deze klasse: door haar familieconnecties was ze zeer vertrouwd met de klasse en in het toenmalige Engeland werden de mariniers na de nederlaag van Napoleon als nationale helden beschouwd.²⁰⁴ Fulford haalt in zijn artikel het onderzoek aan van Anne K. Mellor en Brian Southam, die stellen dat Jane Austen in *Persuasion* onderzoekt in welke mate "social status and political authority [...] might be allowed to an expanded class of professional gentlemen – naval officers."²⁰⁵ Ook Duffy is van mening dat ze het verval van de aristocratie en de opkomst van de marineklasse onderzoekt. Personages representeren volgens hem niet alleen zichzelf maar ook de zwakheden en de macht van hun sociale klasse.²⁰⁶ De aristocratie bezit enkele positieve eigenschappen zoals

order, regularity, propriety [...] but they had become a form simply [...] and they were no longer vitalized by other, more practical and human values. What was wanting was elan, straightforwardness, humor, a capacity for deep feeling – lively qualities that would give meaning to the form.²⁰⁷

¹⁹⁹ FULFORD T., 2002: 169

²⁰⁰ *Ibid.*, 170

²⁰¹ *Ibid.*, 172

²⁰² *Ibid.*, 177

²⁰³ *Ibid.*, 178

²⁰⁴ DUFFY J.M. JR., 1954: 282

²⁰⁵ *Ibid.*, 153-4

²⁰⁶ *Ibid.*, 274-5

²⁰⁷ *Ibid.*, 280-1

Duffy illustreert dit aan de hand van Sir Walter die een levensstijl personifieert “where the ritualistic form is everything and the content nothing. His life is a dry artistic performance brutally cut off from the sources in nature that had originally made the role meaningful.”²⁰⁸ Juliet McMaster argumenteert dat zelfs de Musgroves worden afgebeeld met een beperkt aantal interesses en een gebrek aan cultuur en fijngevoeligheid: “The Mr. Musgroves had their own game to guard, and to destroy” (P, p. 40-1). Volgens haar breekt Jane Austen met een dergelijke opmerking de hele levensstijl af.²⁰⁹ Ze denkt eveneens dat de marine wordt afgebeeld “as the standard of a social system in which, since advancement depends on achievement, there can be no divorce between status and function”²¹⁰ Sir Walter heeft bezwaar tegen de marine “[because it is] the means of bringing persons of obscure birth into undue distinction, and raising men to honours which their fathers and grandfathers never dreamt of” (P. p. 20).²¹¹ Volgens Duffy symboliseert Jane Austen de versterking van de maatschappij aan de hand van de dakloosheid van de Elliots en de Crofts die hun plaats innemen in Kellynch Hall.²¹² McMaster gaat nog verder door te poneren dat de aanpassingen die Admiral en Mrs. Croft aan Kellynch Hall doen, zoals het verwijderen van alle spiegels, verbeteringen zijn.²¹³ In de maatschappij is rijkdom even belangrijk geworden als sociale status.²¹⁴ De marineklasse bezit niet alleen die rijkdom, maar ook vele andere gewenste kwaliteiten: “As completely as the aristocracy are idealists and are self-contemplative and static, the navy are realists: they embody life’s power and are uncontentative and active.”²¹⁵ Anne Elliot bevindt zich tussen beide klassen, maar, schrijft Duffy, ondanks haar ambivalente gevoelens ten opzichte van haar klasse, verwerpt of verloochent ze haar eigen achtergrond niet. Meer nog, door haar trouw aan en eerbied voor een bepaalde gedragscode, belichaamt ze de beste aristocratische kwaliteiten.²¹⁶ Anne verkiest echter Wentworth boven Mr. Elliot en door hun huwelijk wordt ze opgenomen in de marineklasse. Gay legt uit dat Wentworth een van de dramatisch geïdealiseerde figuren uit de nationale verbeelding is: de heroïsche, maar gevoelige Britse zeeman, de nobele kapitein. Sinds de eerste overwinning van de Britten op Napoleon, “the stages of London and provincial theatres were filled with naval spectacles and

²⁰⁸ DUFFY J.M. JR., 1954: 281

²⁰⁹ MCMASTER J., 1970: 736

²¹⁰ *Ibid.*, 737

²¹¹ *Ibid.*, 737

²¹² DUFFY J.M. JR., 1954: 282

²¹³ MCMASTER J., 1970: 737

²¹⁴ DUFFY J.M. JR., 1954: 282

²¹⁵ *Ibid.*, 283

²¹⁶ *Ibid.*, 283

heroic sailors.”²¹⁷ Eerder al was de figuur van de matroos populair op het achttiende-eeuwse podium, maar door de toenemende druk van Frankrijk en de terugval van de overwinningen had het publiek, volgens Gay, nood aan een meer geïdealiseerde figuur. Jane Austen raakte dit thema al eerder aan in *Mansfield Park*, in de figuur van William Price, “whose Christian name evokes the dozens of good-hearted sailor Williams who populated the drama of the preceding century.”²¹⁸ De bekendste was volgens Gay die uit Jerrolds *Black Ey'd Susan*, maar die maakte pas zijn debuut in 1829. Ze gelooft dat beide Williams gebaseerd zijn op het nummer *Black Ey's Susan* (1731) van Liveridge. Dit populaire nummer werd in de meeste nautische schouwspelen opgenomen.²¹⁹ Aanvankelijk verkoos het publiek openbaar tentoongespreide mannelijkheid, maar uiteindelijk is er een evolutie naar “a more domestic, sensitive, genteel model, ready when the moment called for it to fight gallantly but also able to produce a heart-stirring speech which does not shy away from the language of sensibility.”²²⁰ Gay verwijst naar Margaret Kirkham die argumenteert dat Admiraal Croft

has many of the characteristics of ‘the benevolent tar’ who [...] became after 1800 the ‘tar without reproach’. The Admiral’s good heart and salty language belong to the stereotype but, since he must also be seen as Mrs Croft’s respected partner in life, he must not be shown as exhibiting too much of the bluff insensitivity which also belongs to the stereotype. In the cancelled chapter of *Persuasion* he does; in the revised version this is avoided.²²¹

Andere voorbeelden van dit stereotype zijn Commodore Chace en Tom Oakum in Richard Sheridans *The Glorious First of June* (1794) en Captain Bertram in Thomas Dibdins *The Birth-Day* (1799).²²² McMaster wijst er wel op dat de zelfstandige, ondernemende man niet zonder meer wordt aanbevolen. Volgens haar moeten zowel de ouders als de geliefden rekening houden met vermogen en sociale positie en net daarom verwijt Anne zichzelf niets voor het gehoorzamen van Lady Russell. Bovendien is Wentworth niet vrij van gebreken. De aantasting van zijn trots en zijn wrok ten opzichte van Anne weerhielden hem ervan het contact te vernieuwen. Wanneer Anne op het einde van de roman bekendt dat ze na een jaar al een tweede aanzoek zou hebben aanvaard, begrijpt Wentworth dat zijn trots en wrokgevoel

²¹⁷ GAY P., 2002: 150

²¹⁸ *Ibid.*, 150

²¹⁹ *Ibid.*, 150

²²⁰ *Ibid.*, 153

²²¹ Uit Margaret Kirkhams *Jane Austen, Feminism and Fiction* (1997), aangehaald door GAY P., 2002: 153

²²² GAY P., 2002: 153

zijn eigen geluk in de weg hebben gestaan: “I was proud, too proud to ask again. I did not understand you. I shut my eyes, and would not understand you, or do you justice” (P, p. 231).²²³ De verzoening tussen Lady Russell en Wentworth staat volgens Duffy symbool voor de vereniging van de aristocratie en de marine.²²⁴ Handler en Segal tonen dat Jane Austen ook de verschillen binnen eenzelfde sociale klasse uitwerkt. Zowel Sir Walter als Lady Russell geloven dat “personal merit is a function of (ancestral) rank.”²²⁵ Sir Walters mening kunnen we verwerpen omdat hij afgebeeld wordt als een ijdele dwaas, maar de mening van de respectabele Lady Russell kan niet zo gemakkelijk genegeerd worden, want ondanks haar vooroordelen is ze “a benevolent, charitable, good woman [...] rational and consistent” (P, p. 12).²²⁶

2.2. Het gotische drama en de gotische sensatiezucht

Gay schrijft dat gedurende Jane Austens volwassen leven het gotische drama haar hoogtepunt bereikte. Het ontstond uit twee tendensen: “the development of theatres which specialised in scenic effects, and the great success of the Gothic novel in England.”²²⁷ Om in te spelen op de sensatiezucht van het publiek werden de populaire romans van schrijvers als Ann Radcliffe en Matthew Lewis omgevormd tot toneelstukken.²²⁸ Het genre maakte volgens Gay gebruik van exotische en spectaculaire locaties om de emotionele effecten van het sentimentele drama te versterken. Ze verwijst daarvoor naar Paul Ranger die in zijn boek *‘Terror and Pity reign in every Breast’: Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750-1820* (1991) schrijft dat voor een Georgiase theaterbezoeker “the successful gothic drama was one which theatrically exploited locations, dialogue and spectacle. There was little that was new in the incidents of the plot... Locations, however, set the emotional tone of the piece.”²²⁹ Jane Austen schreef de eerste versie van *Northanger Abbey* in de jaren zeventig van de achttiende eeuw, “during the period of most of the ‘crossovers’ between Gothic novel and Gothic drama.”²³⁰ Volgens critici parodieerde Jane Austen deze gotische kunstvormen “in order to show that ‘the anxieties of common life’ could provide just as entertaining and more

²²³ MCMASTER J., 1970: 737-8

²²⁴ DUFFY J.M. JR., 1954: 289

²²⁵ HANDLER R., SEGAL D.A., 1985: 701

²²⁶ *Ibid.*, 701

²²⁷ *Ibid.*, 53

²²⁸ GAY P., 2002: 52-3

²²⁹ *Ibid.*, 52

²³⁰ *Ibid.*, 54

instructive reading.”²³¹ Volgens Gay is een van de belangrijkste kenmerken van het gotische drama de vrouwelijke nieuwsgierigheid en in *Northanger Abbey* werkt Jane Austen dit uit in haar protagonist Catherine Morland. Ze schrijft dat Jane Austen op een scherpzinnige manier omgaat met het feit dat de gotische theatraliteit genderbepaald is en een andere functie en waarde krijgt naargelang een mannelijk of vrouwelijk perspectief aan de basis ligt.²³² Jane Austens en Radcliffes boeken zijn op vrouwen gerichte romans, met aandacht voor de situatie van de kwetsbare vrouw en “her perception of the dangers that threaten her; while Austen ironises this naive habit of mind, Radcliffe empathises with it and finally allows relief from anxiety through rational explanation.”²³³ Volgens Gay verwacht men in het Engelse gotische drama van eind achttiende eeuw echter sensatie in plaats van ratio. De mensen kwamen namelijk naar het theater om te ontsnappen aan de Verlichte gedragsnormen.²³⁴ Ze besluit dat

English Gothic theatre of the late eighteenth century is *male*, i.e. constructed so that beautiful helpless heroines are the object of a male gaze, and masculine villains and heroes, both, are empathetic figures – vessels of fantasy identification for the male members of the audience. The heroes and villains perform cultural stereotypes which reinforce [...] the discourse of patriarchy.²³⁵

Het gotische theater is dus zowel conservatief als taboedoorbrekend omdat het de patriarchale maatschappij wel ondersteunt,²³⁶

but actresses throughout the century regularly seized the opportunity offered by public performance to transgress patriarchal boundaries – for example, by continuing to play with the eroticism opened up through cross-dressing; by behaving in their private lives with equivalent freedom and mobility to their male contemporaries; by even becoming ‘stars’ and crowd-pullers in their own right, thus skewing the centre of a play towards its tragic or comic heroine.²³⁷

²³¹ GAY P., 2002: 54

²³² *Ibid.*, 53-4

²³³ *Ibid.*, 59

²³⁴ *Ibid.*, 59

²³⁵ *Ibid.*, 63

²³⁶ *Ibid.*, 62

²³⁷ *Ibid.*, 63

2.3. De middeleeuwse Engelse Moraliteiten

In haar artikel “Sense and Sensibility, or Growing Up Dichotomous” legt Ruth Roberts uit dat onder de impuls van het christendom de dichotomie tussen lichaam en geest leidt tot een hele reeks teksten in de lijn van de middeleeuwse debatten omtrent lichaam en ziel en tot drama’s over deugden en ondeugden, zoals *Mansfield Park*.²³⁸ Jane Austens roman is volgens Gay op sommige vlakken opgebouwd als de middeleeuwse Engelse moraliteiten. Ze somt de verschillende allegorieën op die in de roman aanwezig zijn: IJdelheid (Henry), Trots (Sir Thomas), Luiheid (Lady Bertram), Gierigheid en Verwaandheid (Mrs. Norris), Lust (Maria), Afgunst (Julia), Gulzigheid (Dr. Grant) en Verkwisting (Tom Bertram). Tom Bertram wordt ook afgebeeld als de Verloren Zoon. Gay besluit dat “against this set of allegorical figures are placed the hero and heroine of a Christian drama, Edmund [...] who consciously tries to do good but is tempted and falls [...], and Fanny, the steadfast virtuous woman – or, in biblical terms, the Pearl of Great Price.”²³⁹ Roberts schrijft eveneens dat met de ontwikkeling van het literalisme en de evangelische beweging op het einde van de achttiende eeuw, de filosofische dichotomie tussen intellect en emotie de meest actuele was.²⁴⁰ Volgens haar vertrekt Jane Austen in *Sense and Sensibility* van deze tweedeling, maar ondermijnt die vrijwel meteen. Ze maakt bij aanvang duidelijk dat haar roman geen moraliteit wordt, want Elinor en Marianne zijn allebei gevoelig en verstandig, maar in verschillende mate.²⁴¹ Aanvankelijk wordt elk personage beoordeeld aan de hand van de dichotomie tussen intellect en emotie, maar wanneer deze maatstaf ontoereikend blijkt, worden de evaluaties van haar personages aangepast en veranderd naarmate de roman vordert.²⁴²

2.4. Het melodrama

In “Taking Melodrama Seriously: Theatre and Nineteenth-century Studies” gaat Louis James dieper in op de oorsprong van het melodrama. Volgens hem is het gegroeid uit het bourgeois sentimentalisme, het revolutionaire drama, de gotische roman en het gotische theater. Bovendien leidde de groei van de geïndustrialiseerde steden tot een heropbloei van het

²³⁸ ROBERTS R., 1975: 353

²³⁹ GAY P., 2002: 98

²⁴⁰ ROBERTS R., 1975: 354

²⁴¹ *Ibid.*, 355

²⁴² *Ibid.*, 357

populaire entertainment dat door de vergunningswet in kwantiteit was afgenomen.²⁴³ Ook Edmund Keans nieuwe acteerstijl speelde volgens hem een belangrijke rol in de opkomst van het melodramatische theater.²⁴⁴ In *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900* omschrijft Peter Thomson het melodrama als volgt:

There is something endearingly straightforward about melodrama. It never tries to be clever. Villains behave villainously, heroes heroically, heroines pathetically – and the comic man, often paired with a comic woman and having precious little purchase on the plot, brings us down to earth with the reminder that laughter, too, has a place in the world of the gasp. This is *story* theatre: what happens matters more than who it happens to.²⁴⁵

Volgens James is Douglas Jerrolds *Black-Ey'd Susan*, voor het eerst opgevoerd in 1829 in Surrey Theatre, het bekendste melodrama. Hij toont het belang van dit toneelstuk: door het grote succes nam Covent Garden het toneelstuk als *afterpiece* op in hun programma en ook Drury Lane kon met de opvoeringen van *Black Ey'd Susan* een faillissement voorkomen. De opschudding tijdens een voorstelling van deze productie in Britannia Theatre lag mee aan de basis van het protest dat zorgde voor de afschaffing van de vergunningswetten in 1843.²⁴⁶ Het personage William was gestationeerd in de orde van Nelsons marine, met haar subcultuur van zang, dans en volksverhalen die Jerrold persoonlijk kende omdat hij deel uitmaakte van de marine onder het commando van kapitein Charles J. Austen, Jane Austens broer.²⁴⁷

Volgens Gay bereiden de eerste scènes uit *Persuasion* de komst van de melodramatische held voor “in the cutting satire of the barren and superficial upper-class behaviour of Anne’s father and sisters contrasted with the ignored heroine and her agitated inner life.”²⁴⁸ *Persuasion* wordt vooral geprezen om zijn emotionele intensiteit, waarin men het melodramatische gebruik van stiltes en van gestiek herkent.²⁴⁹ Gay schrijft dat Jane Austen door haar frequent theaterbezoek heeft ondervonden dat het drama vaak in sensatiezucht vervalt. Volgens haar verwerkt en parodieert ze dit gegeven in de scène waarin

²⁴³ JAMES L., 1977: 152

²⁴⁴ *Ibid.*, 154

²⁴⁵ THOMSON P., 2006: 198

²⁴⁶ JAMES L., 1977: 152-3

²⁴⁷ *Ibid.*, 153

²⁴⁸ GAY P., 2002: 157

²⁴⁹ *Ibid.*, 157

Louisa van de Cobb valt, een episode “both sensational and at the same time ironically comic – an effect which the drama rarely aimed for, but which is the hallmark of Austen’s writerly presence.”²⁵⁰ Volgens Gay overschrijdt Louisa in deze scène de grenzen van het vrouwelijk decorum omdat ze een overmaat aan lichamelijke sensatie eist, met alle gevolgen van dien:

He put out his hands; she was too precipitate by half a second, she fell on the pavement on the Lower Cobb, and was taken up lifeless!

There was no wound, no blood, no visible bruise; but her eyes were closed, she breathed not, her face was like death. – The horror of that moment to all who stood around! (P, p. 109)

De lezer wordt hier geconfronteerd met een schijnbare dood, meteen gevolgd door Mary’s naïeve, hysterische reactie: “‘She is dead! She is dead!’ screamed Mary, catching hold of her husband” (P, p. 109), die de scène een komische ondertoon verleent. Door de sensatiezucht te ridiculiseren, benadrukt de verteller dat we deze scène moeten zien als een tijdelijke, theatrale sensatie, “not an event about whose outcome we need to worry, but a momentary thrill before we return to the prosaic demands of domestic realism.”²⁵¹

By this time the report of the accident had spread among the workmen and boatmen about the Cobb, and many were collected near them, to be useful if wanted, at any rate, to enjoy the sight of a dead Young lady, nay, two dead Young ladies, for it proved twice as fine as the first report. (P, p. 111)

Een groot deel van het boek vindt plaats in Bath. Zoals Gay schrijft leggen verscheidene episodes die zich in deze omgeving afspelen de nadruk op de theatraliteit van het performatieve, sociale leven.²⁵² In dit deel krijgen we volgens Thomas P. Wolfe te maken met “melodramatic evil in the person of young Elliot, revealed in the scenes with Mrs. Smith.”²⁵³ Gay benadrukt dat “like the villains of Victorian melodrama – in contrast to the murderers and perverts of the earlier Gothic drama – Mr. Elliotts crimes are emotional and fiduciary, their victim a helpless widow.”²⁵⁴ Jane Austen beroept zich volgens Wolfe op het melodrama om

²⁵⁰ GAY P., 2002: 160

²⁵¹ *Ibid.*, 160-1

²⁵² *Ibid.*, 160-1

²⁵³ WOLFE T.P. 1971: 698-9

²⁵⁴ GAY P., 2002: 156

de boosaardigheid achter zijn charmante houding te onthullen.²⁵⁵ Mrs. Smith beroept zich op de retoriek van het melodrama om Mr. Elliot aan Anne te beschrijven:

Those whom he has been the chief cause of leading into ruin, he can neglect and desert without the smallest compunction. He is totally beyond the reach of any sentiment of justice or compassion. Oh! He is black at heart, hollow and black! (P, p. 160)²⁵⁶

In *Mansfield Park* en in *Pride and Prejudice* worden respectievelijk Fanny en Elizabeth het slachtoffer van een tirannieke vader- en moederfiguur, Sir Thomas Bertram en Lady Catherine. Volgens Gay was dit thema al te zien in achttiende-eeuwse komedie, maar komt het vooral voor in de latere Victoriaanse melodrama's.²⁵⁷ Byrne toont aan dat Jane Austen dit thema ook in *Sense and Sensibility* uitwerkt om een onderscheid te maken tussen Willoughby en Edward. Byrne stelt dat "both are dependent upon an older woman's authority, which means that they are unable to marry freely the women they love."²⁵⁸ Ze benadrukt wel dat Austen, net als Richard Sheridan, dit komische motief omkeert. In *The Rivals* wordt het huwelijk van Jack en Lydia door hun eigen schuld uitgesteld en niet door die van de ouders die de relatie juist aanmoedigen. Zoals Byrne bewijst, gebruikt Jane Austen dit motief in *Sense and Sensibility* "in a far more complex and ambiguous way. Both Elinor and Marianne wrongly attribute their lovers' inconsistent conduct to parental interference."²⁵⁹ Ook Mrs. Dashwood geeft Mrs. Smith en Mrs. Ferrars de schuld van het vertrek van respectievelijk Willoughby en Edward.²⁶⁰ Elinor, die haar twijfels heeft bij Mariannes verklaring dat Willoughby afwezig is door de schuld van Mrs. Smith, maakt dezelfde fout in verband met Edward en deelt Mrs. Dashwoods vermoeden.²⁶¹ Zoals Byrne echter uitlegt,

it is the lovers' own conduct and their own irresponsibility that causes them anguish. Although Mrs Ferrars conforms to the stereotype of parental power and authority, she is finally powerless to prevent both sons from marrying whom they want. Conversely, Mrs Smith is not the dictatorial authority figure of stage comedy.²⁶²

²⁵⁵ WOLFE T.P., 1971: 699

²⁵⁶ *Ibid.*, 156

²⁵⁷ GAY P., 2002 : 119

²⁵⁸ BYRNE P., 2002: 112

²⁵⁹ *Ibid.*, 113

²⁶⁰ *Ibid.*, 113

²⁶¹ *Ibid.*, 115

²⁶² *Ibid.*, 115

Volgens Byrne benadrukt Jane Austen de gelijkaardige situaties van de zussen aan de hand van Mariannes opmerking dat Edward een tweede Willoughby is. Edward beantwoordt aan het stereotype van “the romantic hero, who courageously defies parental authority for the sake of the woman he is engaged to. But this is satirically undermined by the fact that Edward is *not* in love with the young woman.”²⁶³ Op het einde van de roman wordt er nog een motief van de sentimentele komedie geparodieerd: “the last-minute benefactor who unites the young lovers against all odds.”²⁶⁴ Colonel Brandon die de relatie tussen Elinor en Edward verkeerd inschat, biedt laatste een broodwinning aan waardoor hij kan trouwen met Lucy.²⁶⁵ In haar boek gaat Gay in op de twee verschillende versies die Jane Austen geschreven heeft voor *Persuasion* van de scène in de ontvangkamer van Admiral Croft, waar de vergissing met betrekking tot de verloving van Anne rechtgezet wordt. De originele versie, die het boek niet gehaald heeft, is in de lijn van het sentimentele drama en de sentimentele roman. Anne moet de woordenwaterval van Wentworth passief ondergaan. Het gesprek wordt door hem gedomineerd en de nadruk ligt op zijn emotioneel ongemak. Annes enige bijdrage aan het gesprek is “No, Sir – said Anne – There is no message. – You are misin – the Adml is misinformed. – I do justness to the kindness of his Intensions, but he is quite mistaken. There is no truth in any such report.” (P, p.263) In de stille dialoog die hierop volgt, neemt Wentworth volgens Gay alweer het initiatief:

He now sat down – drew [the chair] a little nearer to her - & looked, with an expression which had something more than penetration in it, something softer; - Her Countenance did not discourage. – It was a silent, but a very powerful Dialogue; - on his side, Supplication, on her’s acceptance. – Still, a little nearer – and a hand taken and presses – and ‘Anne, my own dear, Anne!’ – bursting forth in the fullness of exquisite feeling – and all Suspense & Indecision were over. (P, p. 263)²⁶⁶

De uiteindelijke versie, die opgenomen werd in haar roman, is volgens Gay veel uitgebreider en dramatischer dan de eerste versie. Het is dramatischer “in its complexity, its affective power, and its use of performers and audience.”²⁶⁷ Gay schrijft dat men in het laatste bedrijf van de achttiende-eeuwse komedie vaak de techniek van *overhearing* gebruikte, wat Jane

²⁶³ BYRNE P., 2002: 115-6

²⁶⁴ *Ibid.*, 116

²⁶⁵ *Ibid.*, 116

²⁶⁶ GAY P., 2002: 147-8

²⁶⁷ *Ibid.*, 148

Austen ook doet in deze versie. Hier wordt het gesprek vooral gevoerd door Anne, die tegen Captain Harville het gevoelsleven van vrouwen verdedigt en eindigt met de woorden “All the privilege I claim for my own sex (it is not a very enviable one, you need not covet it), is that of loving longest, when existence or when hope is gone” (P, p. 221). Wentworth is hier op zijn beurt “the passive-receptive listener”.²⁶⁸ Gay schrijft dat hij antwoordt in de vorm van een brief, het medium dat het dichtst aansluit bij de dramatische monoloog en dat hem toelaat verheven taal te gebruiken:

You pierce my soul. I am half agony, half hope. Tell me not that I am too late, that such precious feelings are gone for ever. I offer myself to you again with a heart even more your own, than when you almost broke it eight years and a half ago. Dare not say that man forgets sooner than woman, that his love has an earlier death. I have loved none but you. Unjust I may have been, weak and resentful I have been, but never inconstant [...] I can hardly write. I am every instant hearing something which overpowers me. You sink your voice, but I can distinguish the tones of that voice, when they would be lost on others. – Too good, too excellent creature! You do us justice indeed. You do believe that there is true attachment and constancy among men. (P, p. 237)²⁶⁹

Gay stelt dat Wentworths optreden moet gezien worden in het licht van het opkomende dramatische genre van het melodrama. Volgens haar beroept hij zich op wat Peter Brooks dramatische retoriek noemt, “an inflated and hyperbolic ‘unrealistic’ language. [...] It is an exclamatory style, questioning self, other, and fate. Its origins can be traced to the climactic moments of eighteenth-century sentimental drama.”²⁷⁰ Gay geeft eveneens de definitie van Peter Brooks:

Melodramatic rhetoric, and the whole expressive enterprise of the genre, represents a victory over repression. We could conceive this repression as simultaneously social, psychological, historical, and conventional; what could not be said on an earlier stage, nor still on a ‘nobler’ stage, nor within the codes of society. The melodramatic utterance breaks through everything that constitutes the ‘reality principle’, all its

²⁶⁸ GAY P., 2002: 148

²⁶⁹ *Ibid.*, 148

²⁷⁰ *Ibid.*, 149

censorships, accommodations, tonings-down. Desire cries aloud its language in identification with full states of being.²⁷¹

Wentworth kan door het gebruik van deze melodramatische retoriek in zijn brief uiting geven aan zijn schreeuw van verlangen, wat hij verbaal niet kan doen omdat hij zich moet houden aan het sociaal decorum.²⁷² Gay schrijft dat net als bij het gotische theater en het Duitse drama de slechterik in het melodrama meestal een lid van de aristocratie is. Meer eigen aan het melodrama is de focus op het machteloze slachtoffer. In navolging van het melodrama werkt Jane Austen in haar romans emotioneel sterke scènes uit, waarbij zowel de dialogen als de stiltes belangrijk zijn. Gay verwijst naar Simon Shepherd en Peter Womack die argumenteren dat een van de technieken van het theatrale melodrama

[is to] put its audience in a position where it doesn't so much want to know what's happened as want to see expressed *what it already knows* [...] The plotting mechanics of frustration and release produce questions about what will happen next, how truth will be revealed.²⁷³

Shepherd en Womack argumenteren ook dat veel vroeg-melodramatische verhalen een climactische onthulling bevatten, "the moment of the great line".²⁷⁴ Dit verklaart het moment waarop Anne haar mening deelt met Harville en alles duidelijk wordt voor Wentworth. Ten slotte, "melodrama's excitement may be said to relate to a fantasy of agency, the possibility of being able single-handedly to challenge authority and change it."²⁷⁵ Met haar opmerkingen tegen Captain Harville, plaatst Anne niet alleen vraagtekens bij "the gendered notion of decorum, but also patriarchal cultural authority:"²⁷⁶ "Men have had every advantage of us in telling their own story [...] I will not allow books to prove any thing." (P, p. 234) In "Actresses at Home and on Stage: Spectacular Domesticity and the Victorian Theatrical Novel" wijst Lauren Chattman erop dat in het melodrama ook vaak komedie wordt verwerkt. Ze verwijst naar Wilkie Collins die dit wijt aan de combinatie van het tragische en het komische in het dagelijkse leven. In het voorwoord tot zijn roman *No Name* schrijft hij:

²⁷¹ Uit Peter Brooks' *The Melodramatic Imagination* (1985), aangehaald door GAY P., 2002: 149

²⁷² GAY P., 2002: 149

²⁷³ Uit *English Drama: A Cultural History* (1996) van Simon Shepherd en Peter Womack, aangehaald door GAY P., 2002: 154

²⁷⁴ GAY P., 2002: 154

²⁷⁵ Uit *English Drama: A Cultural History* (1996) van Simon Shepherd en Peter Womack, aangehaald door GAY P., 2002: 154

²⁷⁶ GAY P., 2002: 154-5

Round the central figure in the narrative other characters will be found grouped, in sharp contrast – contrast, for the most part, in which I have endeavoured to make the element of humor mainly predominant. I have sought to impart this relief to the more serious passages in the book, not only because I believed myself to be justified in doing so by the laws of Art – but because experience has taught me (what the experience of my readers will doubtless confirm) that there is no such moral phenomenon as unmixed tragedy to be found in the world around us.²⁷⁷

Volgens mij konden deze woorden evengoed door Jane Austen geschreven zijn. In zijn roman erkent Collins het feit dat de bescheidenheid van huishoudelijke vrouwen ook een vorm van theatrale performance is.²⁷⁸ Chattman schrijft dat de heldin uit de theaterroman vaak een succesvolle overgang maakt van het podium naar een thuis:

While secondary actresses in these novels are almost always corrupt, selfish, and vulgar exhibitionists, the “best” actresses transcend the stage stereotype. The actress heroine is always the woman who winds up on stage by accident rather than design, who acts unselfconsciously with no view toward the audience, and whose deepest wish is not for fame or fortune but a home in which she can more properly exercise and display her virtue. In her perfect domesticity, the theater novel heroine resembles the heroine of a stage melodrama or domestic novel more closely than she resembles the stereotypical stage actress.²⁷⁹

Mary Crawford en Fanny beantwoorden aan de beschrijvingen van respectievelijk de secundaire actrice en de huishoudelijke heldin. Chattman schrijft ook dat “both stage melodrama and the domestic novel employ the simultaneously self-effacing and self-displaying heroine to promote a middle-class ideology of gender”²⁸⁰ en dat de melodramatische heldin beantwoordt aan deze negentiende-eeuwse vrouwelijke dubbelheid. Hoewel ze bescheiden en ingetogen is ten opzichte van de andere personages, dramatisert ze haar innerlijke: ze deelt haar diepste emoties en gedachten met het publiek.²⁸¹ Hoewel de

²⁷⁷ CHATTMAN L., 1994: 83-4

²⁷⁸ *Ibid.*, 86

²⁷⁹ *Ibid.*, 72-3

²⁸⁰ *Ibid.*, 73

²⁸¹ *Ibid.*, 74

medepersonages er niets van merken – denk maar aan Sir Thomas die het onmogelijk acht dat Fanny al verliefd is op iemand anders dan Henry Crawford – zijn wij als lezers getuige van Fanny's gevoelens voor Edmund en haar jaloezheid om diens relatie met Mary Crawford. Hoewel deze kenmerken opgaan voor zowel de huishoudelijke romans als de theaterromans, maakt Chattman toch een duidelijk onderscheid tussen beide:

Nowhere is the schizophrenia of middle-class femininity better displayed than in the pages of Victorian theatrical novels. Rather than explain away contradictory aspects of femininity by segregating actresses from domestic women (an operation performed in different ways by novels like *Mansfield Park* and *Daniel Deronda*, by stage melodrama, and by theater culture itself) theater novels thematize the link between theatricality and the domestic ideal. In presenting their virtues heroines as performing the role of selfless domestic woman, theater novels reveal the performance of domesticity that domestic novels tend to naturalize.²⁸²

Naar mijn mening deelt Chattman *Mansfield Park* bij de verkeerde categorie onder. In haar romans onderzoekt Jane Austen de theatraliteit van het sociale leven. Het is volgens mij een van haar doelstellingen om aan te tonen dat niemand een sociale rol kan ontlopen, ook Fanny niet. De andere personages kijken maar naar haar om, eens ze een sociale positie inneemt en door Henry Crawford ontdekt zij dat haar ingekeerdheid ook een vorm van performance is. Er kan volgens mij geargumenteed worden dat aan de hand van Chattmans maatstaven *Mansfield Park* aanvankelijk meer thuishoort bij de huishoudelijke roman, maar naarmate de roman vordert en Fanny haar eigen rol onderkent, wordt deze veronderstelling mijns inziens problematischer. Dit bewustwordingsproces wordt later in hoofdstuk vijf verder uitgewerkt. Daar zullen we zien dat Fanny zich in verschillende situaties, onder meer op het Mansfield-bal en tijdens een wandeling met Henry in Portsmouth, bewust wordt van haar sociale rol.

²⁸² CHATTMAN L., 1994: 75

Beïnvloeding door specifieke toneelstukken

And so the arts are encroaching one upon another,
and from a proper use of this encroachment will rise
the art that is truly monumental.

• Wassily Kandinski •

3. Beïnvloeding door specifieke toneelstukken

Jane Austen werd niet alleen beïnvloed door verscheidene genreconventies van het achttiende- en negentiende-eeuwse theater, zij haalde ook inspiratie uit specifieke toneelstukken. Haar brieven tonen aan dat ze vele van die toneelstukken ofwel gezien ofwel gelezen heeft. Van sommige andere toneelstukken die in dit hoofdstuk aan bod komen, kan met minder zekerheid gezegd worden dat Jane Austen ze kende, maar door de vele publicaties en de hoge productiefrequentie van deze toneelstukken in de steden waar Jane Austen verbleef, is het wel plausibel. Bovendien leveren de plotlijnen en karaktertekeningen van haar personages bijkomend bewijs.

3.1. *Northanger Abbey*

Gay schrijft dat er met de opkomst van de gotische roman eind achttiende eeuw een gotische sensatielectuur ontstond in Engeland. De theaterschrijvers en artistieke leiders maakten hier dankbaar gebruik van en vormden de populaire romans van gotische auteurs als Ann Radcliffe en Matthew Lewis om tot toneelstukken.²⁸³ Jane Austen “wrote the first version of *Northanger Abbey* in the 1790s, during the period of most of the ‘crossovers’ between Gothic novel and Gothic drama.”²⁸⁴ In maart 1794 ging in de Theatre Royal in Covent Garden James Boadens *Fontainville Forest* in première, een adaptatie van Ann Radcliffes gotische roman *The Romance of the Forest* (1791).²⁸⁵ In zijn proloog beweert Boaden dat de Britten naar het theater komen uit sensatiezucht, maar dat er één mogelijke spelbreker kan zijn:²⁸⁶

Caught from the Gothic treasure of Romance,
[Our Author] frames his work, and lays the scene in France.
The word, I see, alarms [...] ²⁸⁷

Op het moment van de première voerde Groot-Brittannië oorlog tegen het revolutionaire Frankrijk. Peter Thomson schrijft dat de Franse revolutie was ontaard in de *reign of terror* en

²⁸³ GAY P., 2002: 53

²⁸⁴ *Ibid.*, 54

²⁸⁵ *Ibid.*, 53-4

²⁸⁶ *Ibid.*, 56

²⁸⁷ BOADEN J., 1794, proloog

haar hoogtepunt kende tussen 1792 en 1795.²⁸⁸ De dreiging van Frankrijk vormde volgens Gay een alarmerend vooruitzicht. Boaden was volgens haar echter van mening dat dit vooruitzicht niet leefde onder zijn publiek dat enkel kwam voor entertainment. Daarom weigerde hij ook zijn productie te gebruiken als propagandamiddel.²⁸⁹

Britons, to you, by temperate freedom crown'd,
For every manly sentiment renown'd,
The Stage can have no motive to enforce
The principles, that guide your glorious course;
Proceed triumphant – 'mid the world's applause,
Firm to your King, your Altars, and your Laws.²⁹⁰

Gay toont aan dat we een echo hiervan, zij het minder teatraal, terugvinden in *Northanger Abbey*. Henry Tilney geeft Catherine een berisping omdat ze fictie gelijkstelt aan realiteit en gaat in op de ongotische kwaliteiten van het moderne Britse leven.²⁹¹

What have you been judging from? Remember the country and age in which we live. Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you – Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing; where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? (NA, p. 182)

Gay wijst erop dat Jane Austen net als Boaden leeft en schrijft in een tijd van voortdurende bedreiging door Frankrijk. In *Northanger Abbey* en *Emma* incorporeert ze daarom een verdediging van Groot-Brittannië en een aanval op Frankrijk.²⁹² Byrne gaat dieper in op *Emma*, waarin Jane Austen bijvoorbeeld “the true affection that belies the gruff exterior of the

²⁸⁸ THOMSON P., 2006: 169

²⁸⁹ GAY P., 2002: 56

²⁹⁰ BOADEN J., 1794, proloog

²⁹¹ GAY P., 2002: 56

²⁹² *Ibid.*, 57

language between the Knightley brothers”²⁹³ omschrijft als “the true English manner”.²⁹⁴ Dit blijkt volgens Byrne onder meer uit volgende zin: “The subject followed; it was in plain, unaffected, gentleman-like English, such as Mr. Knightley used even to the woman he was in love with” (E, p. 399). Daartegenover staat de sentimentele taal van Frank Churchill. Mr. Knightley merkt op: “No, Emma, your amiable young man can be amiable only in French, not in English [...] He can have no English delicacy towards the feelings of other people” (E, p. 114).²⁹⁵ Het grootste onderscheid tussen Boaden en Austen is volgens Gay dat Austen de gotische roman en het gotische drama gaat parodiëren om aan te tonen dat “‘the anxieties of common life’ could provide just as entertaining and more instructive reading.”²⁹⁶ Bij het theater van Boaden is het daarentegen van groot belang dat het publiek mee opgaat in de illusie.²⁹⁷ Met andere woorden, terwijl Jane Austen de gotische sensatiezucht wil doorprikken, tracht Boaden die net te bevestigen. Bovendien wijst Gay erop dat Boadens adaptatie nog steeds patriarchaal is: het passieve slachtoffer Adeline moet gered worden door een jonge held en door zijn monologen en dramatische zelfmoord op scène komt de markies en niet de heldin in de *spotlight* te staan. In *Northanger Abbey* ligt de nadruk daarentegen niet op de mannelijke personages, maar op de heldin Catherine Morland en haar psychologische ontwikkeling binnen haar sociale omgeving. Daarom dat “the repentance of the villainous father-figure happens off-stage.”²⁹⁸

3.2. *Sense and Sensibility*

J.M.S. Tompkins toont in haar artikel “Elinor and Marianne: a note on Jane Austen” de parallellen tussen *Sense and Sensibility* en Jane Wests roman *A Gossip’s Story* (1796). Die roman gaat ook over het liefdesleven van twee zussen: de verstandige Louisa en de overgevoelige Marianne.²⁹⁹ Het thema sprak Jane Austen aan, maar ze wilde een meer komische en een meer waarheidsgetrouwe weergave van de realiteit.³⁰⁰ Daarom verwierp ze sommige “romantic and emotional plot-elements, which disturb the rhythm of daily life that Miss Austen seeks to establish.”³⁰¹ Volgens Kenneth L. Moler is Jane Austens Willoughby de

²⁹³ BYRNE P., 2002: 222

²⁹⁴ *Ibid.*, 222

²⁹⁵ *Ibid.*, 222-3

²⁹⁶ GAY P., 2002: 54

²⁹⁷ *Ibid.*, 59

²⁹⁸ *Ibid.*, 61-2

²⁹⁹ TOMPKINS J.M.S., 1940: 33

³⁰⁰ *Ibid.*, 43

³⁰¹ *Ibid.*, 40

synthese van twee van Wests personages: “he combines Clermont’s attractiveness and passionate nature with Sir William’s history of past seductions.”³⁰² Hij argumenteert bovendien dat Wests *The Advantages of Education* (1793) en Maria Edgeworths kortverhaal *Mademoiselle Panache, Part I* (1795) ook overeenkomsten vertonen met *Sense and Sensibility*.³⁰³ In Wests roman deelt Marie Williams volgens hem de sentimentaliteit van Marianne Dashwood en haar moeder Mrs. Williams deelt het verstand van Elinor. Uiteindelijk verkiest Marie de deugdzame Mr. Herbert boven de aantrekkelijke, welbespraakte, gevoelige Henry die net als Willoughby al een andere vrouw verleid en verlaten heeft.³⁰⁴ Moler stelt dat we ook in *Mademoiselle Panache* eenzelfde oppositie krijgen tussen de rationele Emma Temple en haar goedhartige, overgevoelige zus Helen. Door haar ervaring met Willoughby leert Marianne meer te vertrouwen op haar verstand en minder op haar gevoel. Helen trekt dezelfde les uit haar vriendschap met Lady Augusta, de aanvankelijk charmante en aardige vrouw die uiteindelijk een gewetenloos en onverschillig persoon blijkt te zijn.³⁰⁵ De dichotomie tussen verstand en gevoel was een populair onderwerp in de literatuur van eind achttiende en begin negentiende eeuw. Ongetwijfeld was Jane Austen hiermee vertrouwd. Wat echter te vaak uit het oog verloren wordt, is het feit dat dezelfde tweedeling ook voorkomt in het sentimentele drama, waaruit Austen eveneens inspiratie putte.

In 1784 werd *The Rivals* (1775) van Richard Brinsley Sheridan opgevoerd in Steventon. Byrne denkt dat de toen nog maar negen jaar oude Jane Austen waarschijnlijk enkel toeschouster was.³⁰⁶ Dit toneelstuk mag niet over het hoofd gezien worden als inspiratiebron voor *Sense and Sensibility* want de overeenkomsten zijn legio. *The Rivals* was het meest populaire voorbeeld van “the sense and sensibility opposition in comic stage heroines.”³⁰⁷ Andere toneelschrijvers hadden wel al geëxperimenteerd met het komische potentieel van tegengestelde personages.³⁰⁸ Gay noemt de twee soorten vrouwelijkheid die we in deze komedies terugvinden: “the culturally correct young woman, dutiful and pious; and the witty, more earthy heroine descended from Restoration and Shakespearean comedy.”³⁰⁹ Zoals Byrne schrijft, zijn de verstandige en nuchtere Julia Melville en de overdreven romantische en vrouwelijke Quichot Lydia Languish de voorloopsters van respectievelijk

³⁰² MOLER K.L., 1966: 414

³⁰³ *Ibid.*, 413

³⁰⁴ *Ibid.*, 417

³⁰⁵ *Ibid.*, 414-5

³⁰⁶ BYRNE P., 2002: 6

³⁰⁷ *Ibid.*, 107

³⁰⁸ *Ibid.*, 107

³⁰⁹ GAY P., 2002: 28

Elinor en Marianne Dashwood. Volgens haar maakt Sheridan gebruik van zijn koppels om contrasten en overeenkomsten uit te werken tussen zijn vrouwelijke en mannelijke personages. Julia vormt een koppel met de zelfdestructieve Faulkland en Lydia is samen met de verstandige Jack Absolute.³¹⁰ Gay schrijft dat Jack zich voordoet als de sentimentele Ensign Beverly om zo Lydia voor zich te winnen. Als we Beverly gelijkstellen aan Willoughby en Jack Absolute aan Colonel Brandon, krijgen we volgens haar een situatie waarin beide heren de sentimentele Lydia het hof maken en Jack uiteindelijk wint.³¹¹ Zowel Lydia als Faulkland bedreigen hun eigen geluk, terwijl Julia en Jack lijden onder het extreem romantische gedrag en de zelfdestructieve impulsen van hun partners.³¹² Zo verbreekt Julia haar relatie met Faulkland omdat hij weigert te vertrouwen in haar liefde voor hem en moet ze vervolgens luisteren naar Lydia die haar lijden onderschat.³¹³ In *Sense and Sensibility* is Marianne zich eveneens niet bewust van de pijn en het lijden van Elinor. Zelfs nadat Elinor eindelijk haar verhaal kan doen, wijt Marianne het uitblijven van een openbare emotionele respons aan een gebrek aan liefde van Elinor voor Edward:

‘If such is your way of thinking,’ said Marianne, ‘if the loss of what is most valued is so easily to be made up by something else [o.a. haar plichtsgevoel], your resolution, your self-command, are perhaps a little less to be wondered at [...]’

‘I understand you. You do not suppose that I have ever felt much. [...]’ (SS, p. 255)

Byrne wijst erop dat zowel Julia als Jack ook openlijk commentaar geven op de extreme neigingen van de andere personages. De kritiek van Elinor op de sentimentele uitbarstingen van Marianne doet bijgevolg denken aan het rationalisme van Jack en Julia. In Sheridans toneelstuk voelt de toeschouwer mee met het inwendige lijden van Julia, maar kan weinig sympathie opbrengen voor de zelf teweeggebrachte pijn van Lydia. Met betrekking tot respectievelijk Elinor en Marianne vinden we dezelfde reacties terug bij de lezers van *Sense en Sensibility*.³¹⁴ Sheridan maakt volgens Byrne duidelijk dat de toeschouwer een onderscheid moet maken tussen Faulkland en Lydia. Faulkland schrijft zijn eigen sentimentele neigingen toe aan zijn melancholische en neurotische natuur, terwijl hij die van Lydia als “the errors of

³¹⁰ BYRNE P., 2002: 105-6

³¹¹ GAY P., 2002: 28

³¹² BYRNE P., 2002: 106-7

³¹³ GAY P., 2002: 30

³¹⁴ BYRNE P., 2002: 108

an ill-directed imagination” bestempelt.³¹⁵ Ondanks haar obsessie voor populaire romans is Lydia wel energiek en gevat.³¹⁶ Dezelfde dichotomieën vormen ook de basis voor *Sense and Sensibility*, maar Jane Austen werkt deze conventie veel complexer uit.³¹⁷ Van bij het begin maakt Jane Austen duidelijk dat beide zussen zowel verstand als gevoel hebben, alleen in verschillende mate:³¹⁸

Elinor [...] possessed a strength of understanding , and coolness of judgment [...] She had an excellent heart; [...] Marianne’s abilities were, in many respects quite equal to Elinor’s. She was sensible and clever, but eager in everything; her sorrows, her joys, could have no moderation. (SS, p. 4-5)

Naarmate haar roman vordert, wordt de schijnbaar eenduidige oppositie tussen Elinor en Marianne, gesuggereerd door de titel, ondermijnd om uiteindelijk te resulteren in het romantische huwelijk van Elinor en het verstandshuwelijk van Marianne.³¹⁹ Volgens Byrne creëert Jane Austen een gelijkaardige liefdessituatie voor beide zussen zodat ze in haar roman “parallels, contrasts and ironic reversals”³²⁰ kan uitwerken. Zo vertrekken zowel Willoughby als Edward op het einde van het eerste volume, “with no adequate explanation, nor any promise of return.”³²¹ Ondanks deze parallel reageren beide vrouwen op een verschillende manier: Elinor doet een beroep op haar zelfcontrole en lijdt inwendig; de egoïstische Marianne verlaat zich daarentegen op publieke melodramatische uitbarstingen, ten koste van haar familie.³²² Dit onderscheid wordt sterk in beeld gebracht wanneer Elinor de relatie tussen Edward en Lucy onthult aan Marianne:

[Elinor] was very far from wishing to dwell on her own feelings, or to represent herself as suffering much, any otherwise than as the self-command she had practised since her first knowledge of Edward’s engagement, might suggest a hint of what was practicable to Marianne. Her narration was clear and simple; and though it could not be given without emotion, it was not accompanied by violent agitation, nor impetuous grief. – *That* belonged rather to her hearer, for Marianne listened with horror, and cried

³¹⁵ BYRNE P., 2002: 108-9

³¹⁶ GAY P., 2002: 29

³¹⁷ BYRNE P., 2002: 108

³¹⁸ *Ibid.*, 110

³¹⁹ *Ibid.*, 108

³²⁰ *Ibid.*, 110

³²¹ *Ibid.*, 110

³²² *Ibid.*, 110

excessively. Elinor was to be the comforter of others in her own distresses, no less than in theirs [...] (SS., p. 253)

Byrne benadrukt dat hoewel de sympathie van de lezers en de auteur in dit geval uitgaat naar Elinor, ook zij niet gespaard blijft van ironie. Doordat ook Elinors veronderstellingen vaak verkeerd zijn, maakt Jane Austen duidelijk dat ook de rationele houding van Elinor niet als ideaal beschouwd kan worden.³²³

But as it was [Elinor's] determination to subdue [her pain], and to prevent herself from appearing to suffer more than what all her family suffered on [Edward's] going away, she did not adapt the method so judiciously employed by Marianne, on a similar occasion, to augment and fix her sorrow, by seeking silence, solitude, and idleness. Their means were as different as their objects, and equally suited to the advancement of each. (SS, p. 100-1)

Op het einde van het tweede volume is er een tweede structurele parallel: “both heroines prepare to leave London for home, having been jilted by their lovers, who are now engaged to other women.”³²⁴ Byrne merkt eveneens op dat “though Marianne is initially presented as a quixotic heroine, her genuine sensibility is never in doubt.”³²⁵ Ze illustreert dit aan de hand van een uitspraak van Elinor waaruit duidelijk wordt dat Marianne meer aansluit bij Faulkland dan bij Lydia: “I should hardly call her a lively girl; she is very earnest, very eager in all she does – sometimes talks a great deal, and always with great animation – but she is not often really merry” (SS, p. 90). Om te voorkomen dat er toch nog getwijfeld wordt aan de authenticiteit van Mariannes gevoelens, contrasteert Austen deze met de geveinsde gevoeligheid van de zussen Steele. De schrijfster roept volgens Byrne deze zussen en de zussen Jennings (Mrs. Middleton en Mrs. Palmer) in het leven om nog andere perspectieven op de Dashwoods mogelijk te maken. Zo kan Mrs. Middleton gezien worden als een extreme versie van Elinor en Mrs. Palmer als die van Marianne.³²⁶ Byrne schrijft dat zowel de Steeles als de Dashwoods afhankelijk zijn van de sociale steun van de Middletons, maar de Dashwoods weigeren deel te nemen aan het kruiperige gedrag van de andere zussen.

³²³ BYRNE P., 2002: 110

³²⁴ *Ibid.*, 110

³²⁵ *Ibid.*, 110-1

³²⁶ *Ibid.*, 111

Daardoor wordt volgens haar de “good sense to make themselves agreeable” van de Steeles in een slecht daglicht geplaatst door de Dashwoods.³²⁷

Gay schrijft dat ook Sheridans moeder, Francis Sheridan een roman- en toneelschrijfster was. Hoewel ze voor haar toneelstuk *The Discovery* (1763) een beroep doet op komische conventies, onderscheidt ze zich toch door “crisp, clear, naturalistic dialogue and the psychological complexity of its characters and their relationships.”³²⁸ Bovendien schrikt ze er niet voor terug om de clichébeelden van relaties te doorprikken en slecht functionerende huwelijken voor te stellen, “where husband and wife either snipe at each other or wilfully misunderstand each other.”³²⁹ Gay toont aan dat Jane Austen in *Sense and Sensibility* een dergelijk huwelijk schetst aan de hand van de minachtende Mr. Palmer en de praatzieke Mrs. Palmer:³³⁰

‘[...] My love,’ applying to her husband, ‘don’t you long to have the Miss Dashwoods come to Cleveland?’

‘Certainly,’ – he replied with a sneer – ‘I came into Devonshire with no other view.’

‘There now’ – said his lady, ‘you see Mr. Palmer expects you; so you cannot refuse to come.’ (SS, p. 109)

Volgens mij was Jane Austen hier niet aan haar proefstuk toe. In *Northanger Abbey* paste ze deze techniek al eerder toe op Mr. en Mrs. Allen en in haar latere romans illustreert ze gelijkaardige disfunctionele huwelijken, zoals dat van Sir Thomas Bertram en Lady Bertram en Mr. en Mrs. Bennet:

Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character. Her mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. (PP, p. 7)

Gay stelt dat in de doorsnee sentimentele komedies de charmes van de vrouwen vaak worden aangetoond aan de hand van amusante dialogen en scènes. Francis Sheridan portretteert haar

³²⁷ BYRNE P., 2002: 111-2

³²⁸ GAY P., 2002: 42

³²⁹ *Ibid.*, 44

³³⁰ *Ibid.*, 44

vrouwelijke personages echter als vrouwen in een strijd om macht, “subtly competing for a lover, or for economic and social control.”³³¹ Volgens Gay zindert deze machtsstrijd vaak onder het oppervlak van een schijnbaar beleefd gesprek. In *The Discovery* is er een scène waarbij Mrs. Knightley een gesprek tussen Clara Richly en Colonel Medway verstoort. Na een ambigu gesprek vlucht Colonel Medway de kamer uit voordat zijn geheim aan het licht kan komen. Gay verwijst naar de gelijkaardige komische scène in *Sense and Sensibility* waar een gesprek tussen Lucy en Elinor verstoord wordt door de komst van Edward, die zijn vluchtneiging, bij het zien van zijn verloofde en de vrouw waarmee hij werkelijk wil trouwen, nauwelijks kan onderdrukken. De ongemakkelijke situatie wordt nog versterkt bij het binnenkomen van Marianne die Edward impliciet begroet als Elinors geliefde. De scène eindigt met het vertrek van Edward.³³² Overeenkomstige machtsstrijden vinden we terug in veel van Jane Austens boeken, denk maar aan de geveinsde beleefdheid tussen Elizabeth Bennet en Miss Bingley en de strijd van Emma Woodhouse en Mrs. Elton om de positie van *first lady* in Highbury. Net als Francis Sheridan maakt Jane Austen gebruik van sentimentele genreconventies om die met haar eigen vindingrijkheid en ironie te compliceren en te verrijken.

3.3. *Pride and Prejudice*

In haar boek bewijst Byrne dat Elizabeth Bennet gebaseerd is op twee van Jane Austens favoriete heldinnen: Lady G. uit Richardsons roman *Sir Charles Grandison* (1753) en Lady Bell Bloomer uit Hannah Cowleys komedie *Which is the Man* (1785).³³³ Beiden zijn “witty, linguistically sophisticated and fearlessly outspoken lad[ies].”³³⁴ Byrne schrijft dat Elizabeth Bennet zich echter minder eigenzinnigheid kan permitteren wegens haar lagere sociale status. Jane Austen heeft dit verschil in status weggewerkt bij haar andere eigenzinnige heldin Emma. Net als Lady Bell trouwen Elizabeth en Emma met een verstandige man in plaats van een hervormde schurk. Belangrijk hierbij is dat geen van deze drie personages daardoor haar mondigheid en vrolijkheid verliest.³³⁵ Buiten dit toneelstuk noemt Byrne nog twee komedies van Cowley waarop *Pride and Prejudice* kan gebaseerd zijn.

³³¹ GAY P., 2002: 44

³³² *Ibid.*, 44-5

³³³ BYRNE P., 2002: 132

³³⁴ *Ibid.*, 132

³³⁵ *Ibid.*, 132-3

In *Who's the Dupe?* (1779), the nimble-witted aristocrat Granger is shown making a fool of the nouveau riche merchant Doiley. Though his daughter Elizabeth is in love with Granger, Doiley is determined that she should marry the 'larned' scholar and pedant, Gradus. [Elizabeth] employs the help of her cousin and friend, Charlotte, to be rid of Gradus, leaving her free to marry Granger. Meanwhile, to Elizabeth's astonishment, Charlotte accepts a proposal of marriage from her rejected suitor.³³⁶

De behouden namen en de gelijklopende plotlijnen in *Pride and Prejudice* zijn duidelijk:³³⁷ Elizabeth weigert een huwelijksaanzoek van Mr. Collins en trouwt uiteindelijk met de aristocraat Mr. Darcy. Tot groot misnoegen van Elizabeth aanvaardt haar vriendin Charlotte wel Mr. Collins als man. Byrne en Gay gaan allebei dieper in op de parallellen met Cowleys *The Belle's Stratagem* (1780). Byrne schrijft dat dit toneelstuk begint met het verhaal van vijf zussen die van het platteland naar de stad trekken op zoek naar rijke echtgenoten. Na Doricourts ongunstige eerste indruk van Letitia bij hun eerste ontmoeting wil ze zijn ongelijk bewijzen en zijn liefde winnen. Ze bedenkt een plan waarbij ze zich voordoet als een naïef, ongesofisticeerd plattelandsmeisje en hem tegelijkertijd verleidt met haar vrolijkheid en scherpzinnigheid op een gemaskerd bal.³³⁸ Gay schrijft dat "Doricourt falls in love with the masked charmer, who says she will reveal her identity to him at the moment when he least expects it. This comes about when he has reluctantly, but as a man of honour, married Lettittia the 'dull country girl'."³³⁹ Wanneer ze uiteindelijk haar ware identiteit bekendmaakt, bewondert hij haar onafhankelijkheid en energie en geeft hij toe dat hij zich heeft laten misleiden door zijn vooroordelen:³⁴⁰ "You shall be nothing but yourself – nothing can be captivating that you are not. I will not wrong your penetration, by pretending that you won my heart at the first interview, but you have now my whole soul"(Act V, scene V).³⁴¹ "The taming of the sophisticated and snobbish gentleman by the native wit and strong principles of a socially disadvantaged young woman"³⁴² is een thema dat ook sterk aanwezig is in *Pride and Prejudice*. Beide auteurs creëerden "contemporary heroines who are complex, intelligent, witty, and virtuous, despite social disadvantages."³⁴³ Volgens Gay vindt dit model zijn oorsprong bij Shakespeare. In *As You Like It*, bijvoorbeeld, is het Rosalind die Orlando

³³⁶ BYRNE P., 2002: 133

³³⁷ *Ibid.*, 133

³³⁸ *Ibid.*, 133

³³⁹ GAY P., 2002: 75

³⁴⁰ BYRNE P., 2002: 133

³⁴¹ COWLEY H., 1819: 71

³⁴² GAY P., 2002: 78

³⁴³ *Ibid.*, 78

hervormt. In *Love's Labour's Lost* ondermijnen de vrouwen “the men’s proud certainty that all they do is right, that they are irresistible to the women when they choose to be.”³⁴⁴ Gay toont aan dat Elizabeth Bennet echter het meest gemeen heeft met Beatrice uit *Much Ado about Nothing*. Tussen de komedie en de roman zijn verschillende structurele en dramatische verbanden te leggen: “Both begin with a patriarch and his daughters (or quasi-daughters) receiving news that unattached young men – active, worldly, all-conquering – are about to arrive in the area, their unconscious purpose to go courting.”³⁴⁵ Elizabeth en Beatrice worden beiden als “witty, intelligent, unconventional”³⁴⁶ beschouwd:

LEONATO. You must not, sir, mistake my niece: there is a kind of merry war betwixt Signor Benedick and her: they never meet but there’s a skirmish of wit between them. (Act I, scene i)³⁴⁷

‘They have none of them much to recommend them,’ replied he [Mr Bennet]; ‘they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters. (PP, p. 6-7)

Gay vervolgt: “Her potential partner disdains her at their first public meeting; his naive younger friend falls heavily for the rather insipid figure of the heroine’s sister/cousin.”³⁴⁸ Ze beschrijft eveneens Bingley en Jane als variaties op respectievelijk Claudio en Hero. Volgens haar wordt Jane, net als Hero, vaak verkeerd begrepen door de mannen die voor haar schoonheid vallen en haar enkel op een oppervlakkige manier leren kennen. Maar, “when she is apparently jilted by the young man whom everyone expects her to marry she does not of course ‘die’ – or disappear from society, as Hero does – but Elizabeth is worried by her lack of spirits despite her apparent acceptance of the situation.”³⁴⁹ Net als Beatrice maakt Elizabeth duidelijk dat Jane wel van Mr. Bingley houdt en uiteindelijk is het ook Darcy die, net als Benedick, de eer van de familie redt.³⁵⁰ Gay illustreert bovendien dat er twee private scènes zijn tussen Elizabeth en Darcy in dezelfde toon als *Much Ado About Nothing*. De eerste scène

³⁴⁴ GAY P., 2002: 78-9

³⁴⁵ *Ibid.*, 79

³⁴⁶ *Ibid.*, 79

³⁴⁷ WORDSWORTH EDITIONS LIMITED (ed.), 1996: 520

³⁴⁸ GAY P., 2002: 79

³⁴⁹ *Ibid.*, 80

³⁵⁰ *Ibid.*, 80

is het gesprek na de aanvaarding van Darcy's tweede aanzoek. Elizabeth en Beatrice beiden weten waarom hun geliefden voor hen gekozen hebben:³⁵¹

Elizabeth's spirits soon rising to playfulness again, she wanted Mr. Darcy to account for his having ever fallen in love with her. (PP, p. 359)

'But for which of my good parts did you first suffer love for me?' (Act V, scene ii)³⁵²

In tegenstelling tot Beatrice wordt Elizabeth het zwijgen niet opgelegd met een kus, maar behoudt zij haar "lively, sportive, manner of talking to [Darcy]" en leert Georgiana zo in te zien "that a woman may take liberties with her husband" (PP, p. 366).³⁵³

In 1789 werden in Steventon de laatste privévoorstellingen gegeven, waaronder Isaac Bickerstaffs *The Sultan* (1775).³⁵⁴ Gay toont aan dat er heel wat overeenkomsten zijn tussen het vrouwelijke, Engelse hoofdpersonage Roxalana en Elizabeth: het zijn allebei onafhankelijke, scherpzinnige, gevatte vrouwen die vraagtekens zetten bij de mannelijke superioriteit van hun toekomstige partners. Bovendien drijft Roxalana voor een groot deel van het toneelstuk de spot met de sultan, net zoals Elizabeth dat doet met Mr. Darcy. Gay illustreert eveneens dat beide heren zich ongewild aangetrokken voelen tot de vrouwen. De sultan beschrijft Roxalana als volgt:³⁵⁵

She's not handsome, that is, what is called a beauty; yet her little nose, cocked in the air, her laughing eyes, and the play of her features, have an effect altogether – yet, methinks, I have a mind to sift Roxalana's character; mere curiosity, and nothing else. It is the first time we have seen in this place a spirit of caprice and independence [...]. (Act I)³⁵⁶

Deze monoloog doet de lezer meteen denken aan Mr. Darcy's beoordeling van Elizabeth:

³⁵¹ GAY P., 2002: 90

³⁵² WORDSWORTH EDITIONS LIMITED (ed.), 1996: 547

³⁵³ GAY P., 2002: 90

³⁵⁴ *Ibid.*, 73

³⁵⁵ *Ibid.*, 73

³⁵⁶ BICKERSTAFF I., 1787: 11

But no sooner had he made it clear to himself and his friends that she had hardly a good feature in her face, that he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. To this discovery succeeded some others equally mortifying. Though he had detected with a critical eye more than one failure of perfect symmetry in her form, he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing; and in spite of his asserting that her manners were not those of the fashionable world, he was caught by their easy playfulness. (PP, p. 24)

Zowel Mr. Darcy als de sultan zijn echter bevooroordeeld door de sociale inferioriteit van hun geliefden, maar uiteindelijk slagen Elizabeth en Roxalana er in hun respect en liefde te winnen.³⁵⁷ Gay toont aan dat we de echo van de Sultans uitspraak “hitherto I have known only flatterers” (Act II)³⁵⁸ terugvinden op het einde van *Pride and Prejudice* waar Elizabeth de redenen opnoemt voor Darcy’s voorkeur voor haar:

‘[...] Now be sincere; did you admire me for my impertinence?’

‘For the liveliness of your mind, I did.’

‘You may as well call it impertinence at once... The fact is, that you were sick of civility, of deference, of officious attention. You were disgusted with the women who were always speaking and looking, and thinking for *your* approbation alone. I roused, and interested you, because I was so unlike *them*...’ (PP, p. 359)

‘Them’ verwijst hier naar Mrs. Hurst en vooral naar Miss Bingley. Gay verwijst naar de twee gelijkaardige figuren in *The Sultan*: Elmira en Ismena.³⁵⁹ Gay acht het eveneens mogelijk dat Jane Austen uit dit toneelstuk inspiratie heeft gehaald voor haar confrontatie tussen Lady Catherine en Elizabeth. Net als Roxalana beroept Elizabeth zich op haar scherpzinnigheid en haar moreel verstand in haar debat met deze autoritaire figuur over haar sociale inferioriteit: “He is a gentleman; I am a gentleman’s daughter; so far we are equal” (PP, p. 337). Dit kunnen we vergelijken met volgend fragment uit *The Sultan*:³⁶⁰

SULTAN. Why, won’t you consider who I am, and who you are?

³⁵⁷ GAY P., 2002: 74

³⁵⁸ BICKERSTAFF I., 1787: 20

³⁵⁹ GAY P., 2002: 74

³⁶⁰ *Ibid.*, 88-9

ROXALANA. Who I am, and who you are! Yes, sir, I do consider very well that you are the grand Sultan; I am your slave; but I am also a free-born woman, prouder of that than all the pomp and splendor eastern monarchs can bestow. (Act I)³⁶¹

Ten slotte onderkent Byrne de gelijkenissen met Oliver Goldsmiths *She Stoops to Conquer* (1773). In deze komedie komen twee stijlvolle heren naar het platteland, “one of whom (Marlow) arouses universal contempt for his haughty, supercilious manners, and subsequently falls in love with someone he believes to be social inferior.”³⁶² Zo wordt de geminachte Mr. Darcy, die samen met Mr. Bingley naar Hertfordshire is gekomen, ook verliefd op de sociaal inferieure Elizabeth. Zowel het toneelstuk als de roman bestuderen de verhouding tussen verschillende sociale klassen.³⁶³

3.4. *Mansfield Park*

3.4.1. *Lovers' Vows*

Byrne schrijft dat *Lovers' Vows* Elizabeth Inchbalds adaptatie van een toneelstuk van Augustus von Kotzebue is. De productie ging in première in 1798 in Covent Garden en vond later ook plaats in Drury Lane, the Haymarket en the Theatre Royal in Bath. Byrnes studie wijst uit dat in de periode dat de Austens in Bath verbleven, tussen 1801 en 1806, het stuk zeventien keer werd opgevoerd. Volgens haar ging Jane Austen bovendien vaker naar Kotzebue-producties kijken: zo zag ze in 1799 *The Birth-day, Of Age Tomorrow* en in 1813 *The Bee-Hive*.³⁶⁴ Het is dus hoogstwaarschijnlijk dat Austen *Lovers' Vows* niet alleen gelezen, maar ook gezien heeft. In haar artikel “Reading *Lovers' Vows*: Jane Austen’s Reflections on English Sense and German Sensibility” staat Syndy McMillen Conger stil bij de affiniteiten tussen Kotzebues producties en Austens romans: “their realism, [...] their preference for social comedies about the mores and manners of the landed gentry, or [...] their mutual focus on marriages of affection, and on the woman’s right to exercise choice in questions of matrimony.”³⁶⁵ McMillen Conger benadrukt dat er in Jane Austens tijd een Engelse manie was voor het Duitse sentimentele drama en een ware Kotzebue-hype die tot heel wat

³⁶¹ BICKERSTAFF I., 1787: 13

³⁶² BYRNE P., 2002: 136

³⁶³ *Ibid.*, 136

³⁶⁴ *Ibid.*, 149-150

³⁶⁵ MCMILLEN CONGER S., 1988: 96

controverse heeft geleid.³⁶⁶ Volgens McMillen Conger werd Kotzebue's werk aanvankelijk met plezier onthaald wegens zijn sentimentaliteit.³⁶⁷ Tijdens de turbulente periode na de Franse Revolutie kreeg Kotzebue echter veel tegenwind van de anti-jacobijnen omdat hij de ideeën van Rousseau aanhing³⁶⁸ en omdat er een misvatting bestond over Duitsland als de voedingsbodem van de Franse Revolutie.³⁶⁹ Er kwamen stemmen op tegen het Duitse drama, wat Gay illustreert aan de hand van een artikel in de krant *The Oracle* in 1802:

The most remarkable species of mental disease, which occasioned a temporary suspension of common sense in this capital, was imported in bundles of paper, inscribed with Teutonic characters which, when translated into English, communicated the contagion to the higher ranks of society with the rapidity of the electric fluid. The first symptoms were a strange admiration of ghosts, mouldering castles, sulphurous flames, bloody daggers, and other terrific images of a distempered imagination. In this stage of the disease it may be denominated the *Spectromania*; but on the introduction of a larger quantity of the infectious matter, the dangerous symptoms increased, and it assumed a formidable appearance under the name of *Kotzebue-mania*... The patients were afflicted with a childish passion for noise, fainting, the startings and ravings of other deeply affected with the same disease, and a strong abhorrence of common sense.³⁷⁰

Niettemin ontleenden vele Engelse toneelschrijvers hun plots aan Kotzebue, mits de nodige afstelling op het Engelse publiek.³⁷¹ In haar voorwoord beschrijft Inchbald de aanpassingen die ze heeft gedaan om *Lovers' Vows* voor de Engelsen aanvaardbaar te maken:³⁷²

The same situations which the author gave her, remain, but almost all the dialogue of the character I have changed: the forward and unequivocal manner, in which she announces her affection to her lover, in the original, would have been revolting to an English audience ... Amelia's love, by Kotzebue, is indelicately blunt, and yet, void of mirth or sadness: I have endeavoured to attach the attention and sympathy of the

³⁶⁶ MCMILLEN CONGER S., 1988: 97-8

³⁶⁷ *Ibid.*, 100

³⁶⁸ GAY P., 2002: 105

³⁶⁹ MCMILLEN CONGER S., 1988: 101

³⁷⁰ GAY P., 2002: 104

³⁷¹ *Ibid.*, 105

³⁷² *Ibid.*, 113

audience, by whimsical insinuations, rather than coarse abruptness: she is still the same woman, I conceive, whom the author drew, with the self-same sentiments, but with manners confirming to the English rather than the German taste [...].
(voorwoord)³⁷³

Bovendien ontdoet ze het toneelstuk van alle politieke referenties en vermenigvuldigt ze de komische elementen.³⁷⁴ Byrne toont aan dat Austen zich bewust was van het debat omtrent het Duitse drama en dit op ironische wijze uitwerkt in haar roman door middel van de gevarieerde standpunten van haar verschillende personages. Volgens Byrne doet ze dit bijvoorbeeld aan de hand van Edmund die een negatief standpunt inneemt ten opzichte van het Duitse drama. Hij vindt dat de rol van de gevallen vrouw niet gespeeld mag worden door amateuractrices als Mary Crawford en zijn zussen. Byrne geeft een nadere verklaring hiervoor. Het personage van de gevallen vrouw was een stereotype dat vaak opgevoerd werd in de achttiende eeuw, maar Kotzebues weergave van dit stereotype was meer uitdagend dan die van de Engelse tegenhangers en vereiste bijgevolg een waardige, zuivere vertolking door professionele actrices zoals Sarah Siddons en Eliza O'Neill.³⁷⁵ Ook Fanny Price weigert deel te nemen aan het privé-theater. Vele critici dachten dat Jane Austen haar protagonisten aanwendde om te reageren tegen de losse moraliteit van het theater in het algemeen en Kotzebues werk in het bijzonder.³⁷⁶ Winifred Husbands voert in haar artikel "Mansfield Park and Lovers' Vows: A Reply" een overtuigend betoog tegen deze opvatting:

If, as seems most probable, [Jane Austen] saw or read [*Lovers' Vows*] when it was at the height of its popularity, at about the turn of the century, it is unlikely that any indignation it caused should have roused her to action only in 1811; if on the other hand she did not meet with it till shortly before 1811, and felt impelled to write *Mansfield Park* as a protest, it is even more unlikely that she should have left the elopement and marriage of Lydia Bennet as it is in *Pride and Prejudice*.³⁷⁷

Zoals Husbands aantoont, creëert Jane Austen eerder gelijkaardige situaties als die van Kotzebue in plaats van ze te bekritisieren. Lydia Bennet begaat namelijk dezelfde fout als

³⁷³ INCHBALD E., s.d.: 5-6

³⁷⁴ BYRNE P., 2002: 153

³⁷⁵ *Ibid.*, 151-2

³⁷⁶ REITZEL W., 1933: 455

³⁷⁷ HUSBANDS W., 1934: 177-8

Agatha, maar komt er veel lichter van af en trouwt zelfs met Wickham. De verbanning van Agatha en haar armoedig leven zijn eveneens veel erger dan de straf van Maria Bertram, die enkel verplicht wordt in afzondering te leven, maar wel in haar behoeftes wordt voorzien.³⁷⁸ Volgens McMillen Conger was Jane Austen van mening dat de introductie van het Duitse drama in Engeland een tijdelijke bedreiging vormt voor de Engelse normen, maar dat de oorzaak van dit gevaar niet gezocht mag worden bij de toneelproducties zelf, maar bij de interpretatie van de individuele toeschouwer/lezer.³⁷⁹ Met andere woorden, niet het Duitse toneelstuk, maar de Engelse toneelspelers vormen het doelwit van Austens kritiek.³⁸⁰ McMillen Conger vergelijkt Austens opvattingen met de moderne receptietheorie. Literatuurwetenschappers als Hans Robert Jauss en Wolfgang Iser stellen dat een tekst normen kan doorbreken of bevestigen naargelang van het leesgedrag van de lezers. Vertaald naar *Mansfield Park* betekent dit dat de Crawfords en de zussen Bertram een naïeve lezershouding aannemen waarbij nauwelijks een onderscheid gemaakt wordt tussen fictie en realiteit. Ze gebruiken de opvoering voor ongepaste, extra-literaire doeleinden. Edmund en Fanny nemen daarentegen een betere houding aan en gebruiken *Lovers' Vows* als “a stimulus to ethical reflection, which, for Jauss and Iser, is one of the highest ends that any literary work can serve.”³⁸¹ Ondanks de tijdelijke bedreiging van de normen, kan de ethische reflectie op lange termijn zorgen voor een opheldering van die normen.³⁸² Volgens McMillen Conger bewijst de Sotherton-scène dat de immoraliteit van Henry, Mary, Maria en Julia aangeboren is en dat *Lovers' Vows* die enkel verder in de hand werkt “[by] forc[ing] certain people apart and others together.”³⁸³ Het toneelstuk slaagt er volgens haar wel in de stabiliteit van de morele hoofdpersonages aan het wankelen te brengen. Edmund stemt toe Anhalt te spelen onder het voorwendsel buitenstaanders uit het huis te weren, terwijl zijn aantrekking tot Mary duidelijk meespeelt in zijn beslissing. Het stuk brengt ook “less meritorious emotions” bij Fanny teweeg: “jealousy, anger, melancholy, fear.”³⁸⁴ McMillen Conger schrijft dat beide protagonisten ook hun eigen oordeelskracht in twijfel trekken. Na afloop van deze beproeving komen ze er echter sterker uit met een dieper geloof in hun waarden en normen.³⁸⁵ Om de link tussen rollenspel en sociaal gedrag aan te kunnen tonen en de verschillende omgang van de personages hiermee, moest Austen een toneelstuk vinden dat niet alleen gelijklopend was met

³⁷⁸ HUSBANDS W., 1934: 177-8

³⁷⁹ MCMILLEN CONGER S., 1988: 93

³⁸⁰ *Ibid.*, 96

³⁸¹ *Ibid.*, 93-4

³⁸² *Ibid.*, 104

³⁸³ *Ibid.*, 110

³⁸⁴ *Ibid.*, 110-11

³⁸⁵ *Ibid.*, 111-2

de ontwikkelingen in haar roman, maar dat ook bekend was bij haar lezers.³⁸⁶ Zoals Byrne aangeeft “much of the First volume of *Mansfield Park* is only partially intelligible without knowledge of *Lovers’ Vows*.”³⁸⁷ Nochtans citeert Jane Austen volgens Byrne en William Reizel het toneelstuk slechts eenmaal letterlijk,³⁸⁸ wat suggereert dat ze ervan uitging dat haar publiek eveneens toegang had tot en kennis had van het toneelstuk.³⁸⁹ Volgens Byrne zet *Lovers’ Vows* de toeschouwer aan tot nadenken over “the right of women to choose their own husbands, about a father’s responsibilities to his children, and, perhaps most radically, about the validity of innate merit rather than social position.”³⁹⁰ In *Mansfield Park* komen deze thema’s ook sterk aan bod. Byrnes vergelijkende studie wijst uit dat de subplot van *Lovers’ Vows* overeenkomt met de hoofdverhaallijnen van *Mansfield Park*: “the prohibited love between a heroine and the clergyman/mentor who is responsible for forming her mind and her values”³⁹¹ en “a relationship between a coquette and a clergyman.”³⁹² Dit laatste motief was populair in de achttiende eeuw en ontstond volgens Byrne uit de heropleving van het middeleeuwse verhaal over Eloise en Abelard. Opnieuw gebruikt Jane Austen deze conventie louter als basis en werkt het complexer uit in haar roman: een driehoeksverhouding tussen “a coquette, a prude and a clergyman.”³⁹³ Voor haar andere motieven haalde Jane Austen eveneens inspiratie uit Inchbalds *Lovers’ Vows*: “In seeking a model for Marry Crawford’s attempt to divert Edmund from his calling [...] [and] for Fanny Price’s concealed passion, she would also find one in the play.”³⁹⁴

Jane Austens keuze voor *Lovers’ Vows* moet vooral gezien worden in het licht van de overeenkomstige thema’s en verhaallijnen. De personages uit *Mansfield Park* hebben volgens Byrne geen eenduidige tegenhanger in het toneelstuk.³⁹⁵ Dit betekent dat de rolverdeling van het theaterstuk niet mag gezien worden als letterlijke spiegeling van de romanpersonages. In wat volgt zal blijken dat Jane Austen in haar roman bepaalde theaterpersonages opsplitst in meerdere romanpersonages en andere personages verder uitdiept.³⁹⁶

³⁸⁶ BYRNE P., 2002: 153-4

³⁸⁷ *Ibid.*, 154

³⁸⁸ REIZEL W., 1933: 455 en BYRNE P., 2002: 154

³⁸⁹ BYRNE P., 2002: 154

³⁹⁰ *Ibid.*, 153

³⁹¹ *Ibid.*, 153

³⁹² *Ibid.*, 158

³⁹³ *Ibid.*, 158

³⁹⁴ *Ibid.*, 158

³⁹⁵ *Ibid.*, 164

³⁹⁶ BUTLER E.M., 1933: 328

Amelia Wildenhaim

Drie van de vrouwelijke hoofdrolspeelsters vertonen sporen van Amelia Wildenhaim: Mary Crawford, Fanny Price en Maria Bertram. Mary Crawford bezit Amelia's "wit and vivacity that tempts the prudish Edmund to waver from his duty."³⁹⁷ Eveneens herkent en waardeert ze volgens Byrne Edmunds positieve eigenschappen, maar in tegenstelling tot Amelia weigert ze te trouwen met een geestelijke. Net als Amelia houdt Fanny van "a man destined for the clergy who is prohibited to her, and refuses a more lucrative offer of marriage from an unworthy suitor."³⁹⁸ Byrne schrijft dat beiden ook hun persoonlijk geluk boven materiële overwegingen plaatsen en zich niet laten beïnvloeden door status en rijkdom. Door haar lagere status is het onmogelijk voor Fanny om haar eigen echtgenoot uit te kiezen, maar ze beroept zich wel op haar recht tot weigeren.³⁹⁹ E.M. Butler en Byrne noemen ook een aantal verschillen tussen de vrouwen. Anhalt is van bij het begin al verliefd op Amelia terwijl Edmund Fanny aanspoort te trouwen met Henry Crawford en zelf verliefd wordt op diens zus.⁴⁰⁰ Bovendien is het impliciete aanzoek dat Amelia doet aan Anhalt ondenkbaar voor Fanny.⁴⁰¹

AMELIA. I will not marry.

ANHALT. You mean to say, you will not fall in love.

AMELIA. Oh no' [*Ashamed.*] I am in love.

ANHALT. Are in love! [*Starting.*] And with the Count?

AMELIA. I wish I was.

ANHALT. Why so?

AMELIA. Because *he* would, perhaps, love me again.

ANHALT. [*Warmly.*] Who is there that would not?

AMELIA. Would you?

ANHALT. I – I – me – I – I am out of the question.

AMELIA. No, you are the very person to whom I have put the question.

ANHALT. What do you mean?

³⁹⁷ BYRNE P., 2002: 159

³⁹⁸ *Ibid.*, 159

³⁹⁹ *Ibid.*, 162-4

⁴⁰⁰ BUTLER E.M., 1933: 331

⁴⁰¹ BYRNE P., 2002: 162

- AMELIA. I am glad you don't understand me. I was afraid I has spoken too plain
[*In confusion.*]
- ANHALT. Understand you! – As to that – I am not dull.
- AMELIA. I know you are not – And as you have for a long time instructed me,
why should not I now begin to teach you.
- ANHALT. Teach me what?
- AMELIA. Whatever I know, and you don't.
- ANHALT. There are some things, I would rather never know.
- AMELIA. So you may remember I said, when you began to teach me
mathematics. I said, I had rather not know it – But now I have learnt it,
it gives me great deal of pleasure – and [*Hesitating.*] perhaps, who can
tell, but that I might teach something as pleasant to you, as resolving a
problem is to me.
- ANHALT. Woman herself is a problem.
- AMELIA. And I'll teach you to make her out.
- ANHALT. You teach?
- AMELIA. Why not? None but a woman can teach the science of herself: and
though I own I am very Young, a Young woman may be as agreeable
for a tutoress as an old one. – I am sure I always learnt faster from you
than from the old clergyman, who taught me before you came.
- ANHALT. This is nothing to the subject!
- AMELIA. What is the subject?
- ANHALT. - Love.
- AMELIA. [*Going up to him.*] Come, then, teach it me as you taught me geography,
languages, and other important things.
- ANHALT. [*Turning from her.*] Pshaw!
- AMELIA. Ah! You won't – you know you have already taught me that, and you
won't begin again.
- ANHALT. You misconstrue – you misconceive every thing, I say or do. The
subject I came to you upon – was marriage.
- AMELIA. A very proper subject for the man, who has taught me love, and I accept
the proposal. (Act III, scene ii)⁴⁰²

⁴⁰² INCHBALD E., s.d.: 38-9

Zoals Gay schrijft, passen Edmund en Mary heel goed in deze rollen: “the idealistic and earnest young man, and the archly ‘forward’ young woman, never slow to suggest a double-entendre”⁴⁰³ Byrne benadrukt dat het voor Fanny uit den boze is op dergelijke manier haar liefde te verklaren aan Edmund. Ze is zich bewust van de overeenkomsten in Amelia’s en haar situatie en daarom is het voor haar heel pijnlijk als Edmund vraagt deze gevreesde scène met hem te repeteren.⁴⁰⁴ Gay verwijst in haar boek naar David Marshall die beargumenteert dat de repetitiescène een van de belangrijkste thematische momenten in de roman is omdat het de relaties tussen de hoofdpersonages belicht en aankondigt wat volgt: de strijd tussen oprechte gevoelens en de nabootsing van emoties.⁴⁰⁵ Ten slotte wijst Byrne nog op de gelijkens tussen Amelia en Maria Bertram: beiden krijgen ze een aanzoek van een man die ze verachten, terwijl ze in het geheim een onbereikbare man liefhebben. Allebei moeten ze ook verantwoording afleggen bij hun vader die met hen een gesprek voert over hun verloving.⁴⁰⁶ Hier wordt later dieper op ingegaan.

Agatha Friburg

Byrne bestempelt Maria Bertram en Agatha Friburg allebei als “fallen woman,”⁴⁰⁷ maar zoals E.M. Butler aantoonde is hun situatie omgekeerd evenredig. Agatha leeft aan het begin van het toneelstuk in grote armoede en ellende:⁴⁰⁸

As soon as my situation became known, I was questioned, and received many severe reproaches: but I refused to confess who was my undoer; and for that obstinacy was turned from the castle. I went to my parents; but their door was shut against me. My mother, indeed, wept as she bade me quit her sight for ever; but my father wished increased affliction might befall me. (Act I, scene ii)⁴⁰⁹

⁴⁰³ GAY P., 2002: 110

⁴⁰⁴ BYRNE P., 2002: 162

⁴⁰⁵ GAY P., 2002: 110

⁴⁰⁶ BYRNE P., 2002: 164

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 164

⁴⁰⁸ BUTLER E.M., 1933: 327-8

⁴⁰⁹ INCHBALD E., s.d.: 18

Door haar huwelijk met de baron wint ze voorspoed, geluk en aanzien, maar Maria, die deze dingen al van bij haar geboorte bezat, verliest alles en leeft voor de rest van haar leven in afzondering en ellende:⁴¹⁰

She must withdraw [...] to a retirement and reproach, which could allow no second spring of hope or character [...] Mrs Norris [...] would have had her received at home, and countenanced by them all. Sir Thomas would not hear of it; [...] Maria had destroyed her own character, and he would not by a vain attempt to restore what never could be restored, be affording his sanction to vice [...] (MP, p. 470)

Elaine Jordan schrijft dat ook Fanny Price overeenkomsten vertoont met Agatha: ze is een lijdend slachtoffer, machteloos door haar lagere status.⁴¹¹ Byrne merkt eveneens de gelijkenis op en bemerkt dat Fanny Price, net als Agatha, informatie achterhoudt omdat ze iemand in bescherming neemt en daarom van huis wordt weggestuurd.⁴¹²

Anhalt

Byrne bewijst dat de situaties en karakters van Edmund en Anhalt zeer sterk op elkaar lijken:

They have chosen the same profession: the church. They are both responsible for nurturing a young woman who responds by falling in love with them, and they are both captivated by a fashionably accomplished woman who happens to be attractive, witty and verbally imprudent.⁴¹³

Jane Austen legt volgens haar de nadruk op deze gelijkenissen door aan te geven dat Edmund geen onderscheid kan maken “between his theatrical and his real part” (MP, p. 166).⁴¹⁴

⁴¹⁰ BUTLER E.M., 1933: 327-8

⁴¹¹ JORDAN E., 1987: 147

⁴¹² BYRNE P., 2002: 172

⁴¹³ *Ibid.*, 160

⁴¹⁴ *Ibid.*, 161

Count Cassel

Volgens Baron Wildenhaim is Count Cassels “head without brains, and his bosom without a heart” (act II, scene ii).⁴¹⁵ Hieruit leidt Byrne af dat Count Cassel model staat voor de beide aanbidders van Maria Bertram: de hersenloze Rushworth en de harteloze Henry Crawford. Amelia heeft een afkeer van de graaf door zijn omgang met vrouwen. Ze beweert dat “he has made vows of love to so many women, that, on his marriage with me, a hundred female hearts will at least be broken” (Act IV, scene ii).⁴¹⁶ Ook Henry Crawford valt niet in goede aarde, want, net als Amilia, Fanny “cannot think well of a man who sports with any woman’s feelings” (MP, p. 367).⁴¹⁷

Baron Wildenhaim

Byrne beschrijft de gelijkenissen tussen Sir Thomas en Baron Wildenhaim. Allebei polsen ze naar de gevoelens van hun dochters voor respectievelijk Rushworth en Count Cassel. Ze lijken het tegenovergestelde van de gotische patriarch in de literatuur en het theater omdat ze allebei hun verantwoordelijkheid als vader opnemen en peilen naar het geluk van hun dochters.⁴¹⁸ “Both profess an unwillingness to ‘sacrifice’ that happiness to Financial gain, and both wish to become better acquainted with their future sons-in-law before expressing their consent to marriage.”⁴¹⁹ Byrne benadrukt echter dat hun gesprek met Maria en Amelia een geheel andere vorm aanneemt, waardoor het onderscheid tussen de vaders aan het licht komt. Het gesprek in *Lovers’ Vows* is komisch. De baron wil een serieus gesprek voeren met zijn dochter en dringt aan op openhartigheid. Niettemin is hij blind voor de veelzeggende hints van Amelia over haar liefde voor Anhalt:⁴²⁰

BARON. Have you not dreamt at all tonight?
AMELIA. Oh yes – I have dreamt of our chaplain, Mr Anhalt.
BARON. Ah ha! As if he stood before you and the Count to ask for the ring.
AMELIA. No: not that. (Act II, scene ii)⁴²¹

⁴¹⁵ INCHBALD E., s.d.: 31

⁴¹⁶ *Ibid.*, 50

⁴¹⁷ BYRNE P., 2002: 175

⁴¹⁸ *Ibid.*, 165-6

⁴¹⁹ *Ibid.*, 165

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 166

⁴²¹ INCHBALD E., s.d.: 26

De ironie wordt, volgens Byrne, nog versterkt door Amelia's onverschilligheid over het gesprek:⁴²²

BARON. Psha! I want to know if you can love the Count. You saw him at the last ball when we were in France : when we capered around you; when he danced minuets; when he - . But I cannot say what his conversation was.

AMELIA. Nor I either [sic] – I do not remember a syllable of it.

BARON. No? Then I do not think you like him.

AMELIA. I believe not.

BARON. Do not you wish to take his part when his companions laugh at him?

AMELIA. No: I love to laugh at him myself. (Act II, scene ii)⁴²³

Byrne schrijft dat dit voorbeeld een satire is op de confrontatie van de machteloze dochter met de tirannieke vaderfiguur na het weigeren van een gunstig huwelijksaanzoek, maar “far from being ill at ease and powerless [...] Amelia upturns the convention by coolly and openly acknowledging her contempt for her betrothed, and it is Wildenhaim who is embarrassed and flustered by his own clumsy attempts to do his fatherly duty.”⁴²⁴ De scène in *Mansfield Park* wordt als volgt beschreven:

With solemn kindness Sir Thomas addressed her; told her his fears, inquired into her wishes, entreated her to be open and sincere, and assured her that every inconvenience should be braved, and the connection entirely given up, if she felt herself unhappy in the prospect of it. He would act for her and release her (MP, p. 202).

Byrne schrijft dat beide dochters informatie achterhouden voor hun vaders: Amelia haar liefde voor Anhalt – hoewel ze meerdere hints geeft – en Maria haar minachting voor Rushworth en haar liefde voor Henry Crawford. Zoals Byrne aangeeft is de ironie in *Lovers' Vows* louter gericht op de baron, terwijl Jane Austen in *Mansfield Park* haar ironie richt op zowel Sir Thomas als Maria: Sir Thomas is blij dat hij de gevolgen van een breuk kan ontlopen en

⁴²² BYRNE P., 2002: 166

⁴²³ INCHBALD E., s.d.: 26-7

⁴²⁴ BYRNE P., 2002: 166-7

Maria beslist “to behave more cautiously to Mr Rushworth in future, that her father might not be again suspecting her” (MP, p. 203).⁴²⁵ Volgens Byrne hecht de baron, net als Sir Thomas, belang aan afkomst en vermogen, maar hij zou een liefdeloos huwelijk nooit goedkeuren. In tegenstelling tot de baron slaagt Sir Thomas er evenmin in de gevaren van ouderlijke interventie te onderkennen. Zijn bemoeienis is een belangrijke aanleiding tot Maria’s liefdeloze huwelijk omdat ze zo snel mogelijk vrij wil zijn van haar bemoeizieke vader. Byrne schrijft dat het grote verschil tussen de vaders is dat Sir Thomas kan beschouwd worden als een subtielere en afgezwakte vorm van de gotische tirannieke vaderfiguur.⁴²⁶ Hij probeert zijn dieperliggende motieven te verbergen voor zichzelf en voor zijn omgeving, maar volgens Byrne legt Jane Austen deze bloot aan de hand van een ambigu taalgebruik. Bij het plannen van het bal ter ere van Fanny is Sir Thomas “inclined to gratify so amiable a feeling – to gratify any body else who might wish to see Fanny dance” (MP, p. 255). De “any body else” verwijst volgens Byrne naar Henry Crawford, wat later op het bal ook bevestigd wordt als Sir Thomas na afloop bij zichzelf denkt.⁴²⁷

[...] and the readiness with which his invitation was accepted, convinced him that the suspicions whence, he must confess to himself, this very ball had in great measure sprung, were well founded, Mr Crawford was in love with Fanny. (MP, p. 284)

Hij moet zichzelf nog zijn ware motieven bekennen. Dit is een voorbereiding op Jane Austens onthulling van zijn werkelijke plannen.⁴²⁸

In thus sending [Fanny] away, Sir Thomas perhaps might not be thinking merely of her health. It might occur to him that Mr Crawford had been sitting by her long enough, or he might mean to recommend her as a wife by shewing her persuadableness” (MP, p. 285).

Elaine Jordan verduidelijkt dat een gunstig huwelijk voor Fanny wenselijk is door Sir Thomas’ financiële problemen in Antigua en door de schuldenberg van Tom.⁴²⁹ Ondanks Sir Thomas’ zozegde goede bedoelingen dringt hij erop aan dat Fanny een liefdeloze

⁴²⁵ BYRNE P., 2002: 167

⁴²⁶ *Ibid.*, 168

⁴²⁷ *Ibid.*, 169

⁴²⁸ *Ibid.*, 169

⁴²⁹ JORDAN E., 1987: 145

verbintenis aangaat met Henry Crawford. Als hij merkt dat Fanny het aanzoek zal weigeren, schakelt hij over “from friendly paternal consideration to outright emotional blackmail”⁴³⁰ en beschuldigt haar van ondankbaarheid en egoïsme.⁴³¹ Het gesprek dat hij met zijn quasi-dochter voert, wordt volgens Byrne gekenmerkt door een botsing van principes. Sir Thomas denkt dat Fanny zonder meer de man van zijn keuze zal aanvaarden. Zeker als hij haar sociale status in overweging neemt, ziet hij geen reden tot weigering⁴³², tenzij Fanny haar hart al weggeschonken heeft, maar die mogelijkheid verwerpt hij onmiddellijk: “Young as you are, and having scarcely seen anyone, it is hardly possible that your affections – [...] No, no, I know *that* is quite out of the question – quite impossible” (MP, p. 319). Ook Baron Wildenhaim denkt dat er geen ander kan zijn.⁴³³

Yet if I thought my daughter absolutely disliked him, or that she loved another, I would not thwart a first affection; no, for the world I would not. [Sighing.] But that her affections are already bestowed is not probable. (Act II, scene ii)⁴³⁴

Volgens Byrne is Fanny op haar beurt teleurgesteld wanneer Sir Thomas niet de persoon blijkt te zijn die ze dacht: “She had hoped that to a man like her uncle, so discerning, so honourable, so good, the simple acknowledgement of settled dislike on her side, would have been sufficient. To her infinite grief she found it was not” (MP, p. 320). Voor Baron Wildenhaim is dit wel voldoende.⁴³⁵ Elaine Jordan haalt nog een laatste overeenkomst tussen *Mansfield Park* en *Lovers' Vows* aan: beide eindigen met zelfkritiek van de vaderfiguren. De baron ziet zijn fout in en trouwt met Agatha en erkent Frederick als zijn wettige zoon. Ook Sir Thomas geeft zijn falen als vader toe en erkent de dramatische gevolgen voor Maria:⁴³⁶

Bitterly did he deplore a deficiency which now he could comprehend to have been possible. Wretchedly did he feel, that with all the cost and all the care of an anxious and expensive education, he had brought up his daughters without their understanding their first duties, or his being acquainted with their character and temper. (MP, p. 469)

⁴³⁰ BYRNE P., 2002: 172

⁴³¹ *Ibid.*, 172

⁴³² *Ibid.*, 171

⁴³³ *Ibid.*, 173

⁴³⁴ INCHBALD E., s.d.: 31

⁴³⁵ BYRNE P., 2002: 172-3

⁴³⁶ JORDAN E., 1987: 144

3.4.2. Andere toneelstukken

Gay poneert dat het personage Mary uit Jane Austens jeugdwerk *The Three Sisters* een voorbereidende schets is van Mary Crawford. Ze beschouwt zichzelf als Lady Bell Bloomer uit Hannah Cowleys *Which is the Man* (1785):

He was going on but Mary interrupted him ‘You must build me an elegant Greenhouse & stock it with plants. You must let me spend every Winter in Bath, every Spring in Town, every Summer in taking some Tour, & every Autumn at a Watering Place, and if we are at home the rest of the year... You must do nothing but give Balls & Masquerades. You must build a room on purpose & a Theatre to act Plays in. the first play we have shall be *Which is the Man*, and I will do Lady Bell Bloomer.’ (MW, p. 65)⁴³⁷

Deze woorden konden evengoed door Mary Crawford uitgesproken worden. Zoals we al gezien hebben, stond Lady Bell ook model voor Elizabeth Bennet in *Pride and Prejudice*.⁴³⁸

Bij het overlopen van mogelijke rollen vermeldt Henry Crawford twee Shakespeariaanse personages. Gay en Byrne illustreren dat dit geen toevallige keuzes zijn, maar dat Jane Austen ze uitgekozen heeft omwille van de overeenkomsten met haar eigen personage. Gay schrijft dat Shakespeare zijn eigen versie van de Ondeugd heeft gecreëerd: slechte, maar gevatte en intelligente personages zoals Richard III en Iago. Henry Crawford kan ook in deze categorie ondergebracht worden en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij met plezier de rol van Richard III op zich zou nemen. Net als Richard verleidt Henry Fanny niet uit liefde, althans niet in het begin, maar met bijbedoelingen.⁴³⁹

‘[...] I do not like to eat the bread of idleness. No, my plan is to make Fanny Price in love with me.’

‘Fanny Price! Nonsense! No, no. You ought to be satisfied with her two cousins.’

‘But I cannot be satisfied without Fanny Price, without making a small hole in Fanny Price’s heart [...]’ (MP, p. 231)

⁴³⁷ GAY P., 2002: 112

⁴³⁸ BYRNE P., 2002: 132

⁴³⁹ GAY P., 2002: 99

RICHARD. For then I'll marry Warwick's youngest daughter.
What though I kill'd her husband and her father?
The readiest way to make the wench amends
Is to become her husband and her father:
The which will I, not all so much for love,
As for another secret close intent,
By marrying her which I must reach unto. (Act I, scene i)⁴⁴⁰

Beiden zijn ook talentvolle, gevoelige en scherpzinnige performers.⁴⁴¹

'I really believe,' said he, 'I could be fool enough at this moment to undertake any character that was ever written, for Shylock or Richard III, down to the singing hero of a farce in his scarlet coat and cocked hat. I feel as if I could be any thing or every thing, as if I could rant and storm, or sigh, or cut capers in any tragedy or comedy in the English language.' (MP, p. 126)

Gay acht het mogelijk dat deze beschrijving bedoeld is om het beeld van de acteur David Garrick op te roepen. Hij speelde in zowel komedies als tragedies en Richard III was een van zijn beroemdste rollen. In 1776 hield hij op met acteren, maar "his reputation as the greatest of naturalistic actors remained strong in Jane Austen's day."⁴⁴² Byrne wijst erop dat Henry ook Shylock vernoemt. Op 5 maart 1814 ging Jane Austen samen met haar broer naar Drury Lane om de nieuwe revelatie Kean te zien in de rol van Shylock in *The Merchant of Venice*. Henry Crawford kan niet gebaseerd kan zijn op Kean omdat de onderhandelingen in verband met *Mansfield Park* op dat moment al bezig waren. Byrne toont wel aan dat Jane Austen Henry Crawford associeerde met Kean, want in een brief aan haar zus Cassandra onderbreekt ze een zin over Henry Crawford en *Mansfield Park* en schakelt over op Kean: "I shall like to see Kean again excessively, & to see him with You too; – it appeared to me as if there was no fault in him anywhere; & in his scene with Tubal there was exquisite acting."⁴⁴³ Volgens Byrne wordt door sommigen gesuggereerd dat de Sotherton-scène uit *Mansfield Park* een echo bevat van een andere Shakespeariaanse komedie: *As You Like It*. Ze verwijst naar Isobel

⁴⁴⁰ WORDSWORTH EDITIONS LIMITED (ed.), 1996: 100

⁴⁴¹ GAY P., 2002: 99

⁴⁴² *Ibid.*, 99

⁴⁴³ BYRNE P., 2002: 53

Armstrong die in haar boek *Jane Austen: Mansfield Park* aantoont dat *Mansfield Park* en *As You Like It* zich allebei afspelen in een pastorale setting en dat de opgevoerde huwelijksceremonie tussen Rushworth en Maria doet denken aan het schijnhuwelijk opgevoerd door Celia om Rosalind en Orlando te verenigen.⁴⁴⁴

Byrne bewijst eveneens dat het bezoek aan Sotherton ook overeenkomsten vertoont met George Colmans en David Garricks *The Clandestine Marriage* (1766), bijgewoond door Jane Austen in 1813 in Covent Garden.⁴⁴⁵ Byrne illustreert dat we in dit toneelstuk een complexiteit aan relaties krijgen. De driehoeksrelatie tussen Fanny, haar geliefde Lovewell en Lord Ogleby, die zich de geliefde van Fanny waant, wordt nog ingewikkelder als ook de hervormde schurk Sir John Melvil op haar verliefd wordt. In de tuin verklaart deze laatste zijn liefde aan Fanny, terwijl hij verloofd is met haar oudere zus. Byrne schrijft dat “as in a Restoration comedy, the garden is the scene of seduction and intrigue. The physical landscape of the garden, its winding paths and sheltered walkways, screens the illicit behavior of the characters.”⁴⁴⁶ Volgens Byrne gebruikt Jane Austen deze setting om haar eigen liefdesweb te suggereren: Edmund wandelt met aan de ene arm Mary en aan de andere arm Fanny en ook het geheim geflirt tussen Henry Crawford en Maria Bertram vindt hier plaats.⁴⁴⁷ Byrne gaat ook in op de gelijkenissen tussen Fanny Sterling en Fanny Price: ze zijn allebei zachte en liefdevolle vrouwen die vaak verkeerd begrepen worden. Ze verzwijgen allebei hun geheime liefde en hun weigering in te gaan op de avances van respectievelijk Sir Melvil en Henry Crawford heeft niet het gewenste effect, maar verhoogt enkel de hartstocht van de mannen. Beiden worden weggestuurd naar de stad.⁴⁴⁸

Ook de toneelstukken die Tom Bertram voorstelt voor de opvoering geven een beter inzicht in zijn personage. Byrne schrijft dat de genoemde toneelstukken allemaal succesvolle komedies van een paar van de beste achttiende-eeuwse toneelschrijvers zijn: Sheridan, George Colman the Younger en Richard Cumberland.⁴⁴⁹ *The Rivals* (1775) werd in 1784 door Austens familie opgevoerd in Steventon⁴⁵⁰ en twee jaar voordat Jane Austen aan *Mansfield*

⁴⁴⁴ BYRNE P., 2002: 178

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 178

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 179

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 179-80

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 184-6

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 188

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 6

Park begon, speelde ze als Mrs. Candour mee in *School for Scandal* (1777).⁴⁵¹ Cumberlands sentimentele komedie *The Wheel of Fortune* (1805) werd gekozen omwille van het personage Woodville dat al zijn geld aan de speeltafel verspeelt en zo doet denken aan Tom zelf die al een deel van zijn vaders fortuin en een groot deel van Edmunds inkomen heeft verdaan: “You have robbed Edmund for ten, twenty, thirty years, perhaps for life, or more than half the income which ought to be his” (MP, p. 22). Niettemin is het vooral *The Heir At Law* (1797) dat Tom wil spelen.⁴⁵² In zijn artikel “Characterization in *Mansfield Park*: Tom Bertram and Colman’s *The Heir At Law*” schrijft Peter C. Giotta dat dit toneelstuk, geproduceerd door George Colman the Younger, aanving op 15 juli 1797 in The Haymarket en 33 keer werd opgevoerd tussen 1801 en 1813. Er zijn geen verwijzingen naar in Jane Austens brieven, dus we kunnen enkel speculeren over de manier waarop ze het stuk kende. Het is mogelijk dat ze het theaterstuk gezien heeft toen ze tussen 1801 en 1805 in Bath verbleef. Giotta verwijst naar R.W. Chapman die berekend heeft dat het toneelstuk in die periode vijfmaal opgevoerd werd in de Theatre Royal. Volgens Giotta is het eveneens mogelijk dat ze het toneelstuk enkel gelezen had. Tussen 1797 en 1813 kende het maar liefst elf edities. Hoe dan ook moet ze *The Heir at Law* gelezen of gezien hebben voor 1813, het aanvangsjaar van *Mansfield Park*.⁴⁵³ Byrne gelooft dat Jane Austen de lezer een beter inzicht wil geven in Toms personage aan de hand van diens rolkeuze: “One is the famed comic role of the great opportunist Dr Pangloss, the other is Lord Duberley – the comically displaced heir-at-law.”⁴⁵⁴ Waarschijnlijk kiest Tom voor deze rollen omdat ze de meest komische zijn en hij zichzelf als een komisch iemand beschouwt.⁴⁵⁵ Aansluitend hierbij toont Giotta aan dat de held van *The Heir at Law* (1797), Henry Moreland, voor alles staat wat Tom zou moeten zijn, maar niet is:

Henry journeys alone to Quebec and ‘had arranged all the business which had call’d [him] there’ (Heir, 29). He survives a shipwreck and returns to England as a hero, having saved his companion’s life. Upon his return from abroad, Henry immediately seeks to perform those duties befitting a landed aristocrat and fiancé: he settles the family estate by claiming his title, taking a wife, and ridding the home of the undesirable Dr Pangloss. Tom, conversely, is dragged unwillingly across the ocean by Sir Thomas ‘in the hope of detaching him from some bad connections at home’. (MP

⁴⁵¹ BYRNE P., 2002: 27

⁴⁵² *Ibid.*, 188

⁴⁵³ GIOTTA P., 1998: 466-7

⁴⁵⁴ BYRNE P., 2002: 188

⁴⁵⁵ GIOTTA P., 1998: 469

38) – not heroically – Tom neglects his familial duties, attending the races rather than managing the affairs of Mansfield Park.⁴⁵⁶

Ook Byrne komt tot hetzelfde besluit: Tom voelt zich ongemakkelijk in zijn rol als oudste zoon en verzuimt de verantwoordelijkheid en de plichten, die zijn positie als toekomstige landeigenaar met zich meebrengt, uit te voeren.⁴⁵⁷ Volgens Giotta heeft Tom het meest gemeen met Dick Dowlas: “Both men [...] absent themselves from home during times of family crisis to squander their time and money.”⁴⁵⁸ De keuze voor deze productie wijst volgens Giotta ook op Toms egoïstische natuur. Het theaterstuk bevat drie scènes met fysieke intimiteit en twee kusscènes, maar hij denkt niet na over de hachelijke situatie waarin hij de andere acteurs brengt. Bovendien toont dit aan welke dramatische effecten zijn keuzes kunnen hebben op andere mensen.⁴⁵⁹ Byrne besluit dat in zowel Colmans komedie als in Jane Austens roman alle problemen worden opgelost als de ware erfgenaam terugkomt en iedereen zijn oorspronkelijke plaats weer inneemt.⁴⁶⁰

Ten slotte kan er volgens Byrne ook een link gelegd worden met Thomas Dibdins *The Birth-Day* (1799), gebaseerd op Kotzebues komedie *Die Versöhnung* (1798) en bijgewoond door Jane Austen in 1799 in Bath. *Mansfield Park* ontleent aan dit toneelstuk niet alleen de achternaam Bertram, maar ook enkele komische stereotypes zoals “the bullying, interfering Mrs Norris and the rum-drinking, oath-swearing Mr Price.”⁴⁶¹ De plotlijnen gebruikt Austen dan weer als inspiratie voor haar roman *Emma*.

3.5. *Emma*

Gay gaat dieper in op de duidelijke gelijkenissen tussen *Emma* en *The Birth-Day*. Beide verhalen spelen zich af in een plattelandsdorp en gaan over een moederloze protagonist Emma die instaat voor de verzorging van haar vader en daarom een huwelijk met haar geliefde niet mogelijk acht. In haar boek verwijst Gay naar Margaret Kirkham, die als eerste de link tussen beide werken zag. Zij omschrijft de overeenkomsten als volgt:

⁴⁵⁶ GIOTTA P., 1998: 468

⁴⁵⁷ BYRNE P., 2002: 193

⁴⁵⁸ GIOTTA P., 1998: 468

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 469

⁴⁶⁰ BYRNE P., 2002: 194

⁴⁶¹ *Ibid.*, 36, 38

Both heroines believe that they cannot marry because of their duty to their invalid fathers. In both cases they are enabled to do so because they fall in love with a relation (in one case a cousin, in the other a brother-in-law) peculiarly acceptable in the invalid's house.⁴⁶²

Uit wat volgt, blijkt dat Kotzebue in zijn toneelstuk de oplossing geeft voor het finale probleem van Emma: hoe kan ze trouwen zonder haar vader in de steek te laten.⁴⁶³

EMMA. Don't you think my father will live to be a very old man now?
HARRY. If he is careful not to exert himself too much.
EMMA. That shall be my care.
HARRY. And will you always remain with him?
EMMA. Always, always.
HARRY. But if other duties should call upon you?
EMMA. Other duties! What duties can be more sacred?
HARRY. The duties of a wife or a mother.
EMMA. No – I never intend to marry.
HARRY. Never marry?
EMMA. Not if I should be obliged to leave my father.
HARRY. Your husband would supply the place of a son.
EMMA. And the son would take the daughter from the father.
HARRY. But if a man could be found who would bestow on your father a quiet old age, free from every sorrow; who far from robbing the father of a good daughter would weave the garland of love round three hearts, who would live under his roof and multiply your joys.⁴⁶⁴

In *Emma* stelt Mr. Knightley hetzelfde plan voor:

‘While her dear father lived, any change of condition must be impossible for her. She could never quit him.’ [...] The impossibility of her quitting her father, Mr Knightley felt as strongly as herself [...] he had at first hoped to induce Mr Woodhouse to

⁴⁶² GAY P., 2002: 123

⁴⁶³ *Ibid.*, 124

⁴⁶⁴ DIBDIN T., 1800: 6-7

remove with her to Donwell [...] but his knowledge of Mr Woodhouse would not suffer him to deceive himself long; and now he confessed his persuasion, that such a transplantation would be a risk of her father's comfort, perhaps even of his life, which must not be hazarded. [...] But the plan which had arisen on the sacrifice of this, he trusted his dearest Emma would not find in any respect objectionable; it was, that he should be received at Hartfield; that so long as her father's happiness – in other words his life – required Hartfield to continue her home, it should be his likewise. (E, p. 339)

Op 14 september 1813 zag Jane Austen in het Lyceum Theatre de muzikale klucht *The Bee-Hive* (1811) van J.G. Millingen, gebaseerd op Kotzebues komedie *Das Posthaus in Treuenbrietzen* (1807).⁴⁶⁵ De komische uitlatingen van de herbergier Mingle doen Gay denken aan de babbelzieke Miss Bates:

Glorious day! Lots of ships in our harbour – full of soldiers just come from abroad – decks red as lobster – all coming on shore – success to trade! – All put up at the Bee-Hive – industry must prosper – no other inn. Soldiers fine fellows – fight hard – drink hard – long abroad – plenty of cash – long at sea – banyan day – salt pork – squeamish stomachs – eat any thing – stiff from abroad... Poor souls! Been fighting hard for us, and hope to meet good cheer and happiness at home. (Act I)⁴⁶⁶

Ze benadrukt dat “like those of Miss Bates, Mingle's speeches, however they wander, always conclude in general benevolence.”⁴⁶⁷ Gay schrijft dat Emily, net als Jane Fairfax uit *Emma*, een mooie musicienne is die emotioneel beproefd wordt door haar geliefde:

[She] uses the alias ‘Mrs Fairfax’ as she attempts to test her lover Captain Merton [...] He, of course, becomes aware of her masquerade, and sets up a counter-bluff, pretending that his friend Captain Rattan is the real Merton. [...] she has her revenge, pretending in her turn to love Rattan.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ BYRNE P., 2002: 50; GAY P., 2002: 124

⁴⁶⁶ GAY P., 2002: 125 (secundaire bron)

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 125

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 125

De conclusie kon door Jane Austen zelf bedacht zijn: “Well, well, I do forgive you, with all my heart; but never again try to outwit a woman” (Act II).⁴⁶⁹ Het finale duet van Emily en haar vriendin Cicely neemt dezelfde toon aan:

In supporting woman's cause,
We've reveng'd our sex;
Ladies, having your applause,
Critics we'll perplex.⁴⁷⁰

Voor Gay is het duidelijk waar de aantrekkingskracht voor Austen ligt: “its combination of fantastical comic characters and a heroine with both heart and brains”⁴⁷¹

Volgens Gay vinden we ook gelijklopende plotlijnen terug in *Wives as They Were, and Maids as They Are* (1797). Direct bewijs dat Jane Austen dit toneelstuk van Elizabeth Inchbald kende, is er niet, maar we weten wel dat ze vertrouwd was met andere toneelstukken van Inchbald, waaronder *Lovers' Vows*. In *Wives as They Were* dingen zowel de schurk Bronzely als de nobele Sir George naar de hand van de charmante en welbespraakte heldin Miss Dorrillon. Uiteindelijk kiest Bronzely voor de stille en deugdzame Lady Priory en trouwt Miss Dorrillon met Sir George, met wie ze een “tutelary relation” heeft.⁴⁷² Een soortgelijke relatie vinden we ook terug bij Emma en haar George: “I have blamed you, and lectured you, and you have borne it as no other woman in England would have borne it” (E, p. 325)⁴⁷³

Byrne schrijft dat Jane Austen exemplaren van Arnaud Berquins *L'ami des enfants* (1782-83) en *L'ami de l'adolescence* (1784-85) bezat. Volgens haar werden deze kortverhalen, dialogen en toneelstukjes gebruikt in de Engelse scholen om de kinderen normen en waarden aan te leren. Arnaud Berquin was voorstander van familievoorstellingen om de familiebanden te versterken en familiewaarden bij te brengen. Aan de hand van zijn werken leerden de mensen onder andere omgaan met elkaar, met hun bedienden, met de

⁴⁶⁹ GAY P., 2002: 125 (secundaire bron)

⁴⁷⁰ *Ibid.*, 125 (secundaire bron)

⁴⁷¹ *Ibid.*, 125

⁴⁷² *Ibid.*, 126

⁴⁷³ *Ibid.*, 127

armen, met het huishoudelijke leven en met de problemen thuis.⁴⁷⁴ Byrne vergelijkt de plotlijn van een van de toneelstukjes met die van *Emma*. In *Cecilia and Marian* neemt de rijke Cecilia het plattelandsmeisje Marian onder haar hoede en “tastes the happiness of doing good.”⁴⁷⁵ Om dezelfde reden ontfermt Emma zich over Harriet. Uiteindelijk wordt Cecilia door haar moeder op het matje geroepen voor haar onverantwoordelijk gedrag:⁴⁷⁶

MOTHER. But how comes it, then, that you cannot eat dry bread, nor walk barefoot as she does?

CECILIA. The thing is, perhaps, that I am not used to it.

MOTHER. Why, then, if she uses herself, like you, to eat sweet things, and to wear shoes and stockings, and afterwards if the brown bread should go against her, and she should not be able to walk barefoot, do you think that you would have done her any service?⁴⁷⁷

Byrne schrijft dat Cecilia een bedreiging vormt voor haar eigen geluk en dat van Marian, die door de luxe van haar nieuwe leven ontevreden dreigt te worden over haar vorige leven. Dit gebeurt echter niet door de tussenkomst en het advies van haar moeder.⁴⁷⁸ Ondanks de waarschuwingen van Mr. Knightley introduceert Emma Harriet in haar sociale kring. Harriet wijst op aanraden van Emma het huwelijksaanzoek van Robert Martin af en wordt achtereenvolgens verliefd op de sociaal superieure Mr. Elton en Mr. Knightley. Emma die een huwelijk tussen Mr. Knightley en Harriet mogelijk acht (ondanks het sociale verschil), wordt jaloers en beseft dat ze zelf verantwoordelijk is voor haar lijden:

How Harriet could ever have had the presumption to raise her thoughts to Mr Knightley! – How she could dare to fancy herself the chosen of such a man till actually assured of it! – But Harriet was less humble, had fewer scruples than formerly. – Her inferiority, whether of mind or situation, seemed little felt. – She had seemed more sensible of Mr Elton’s being to stoop in marrying her, than she now seemed of Mr Knightley’s. – Alas! Was not that her own doing too? Who had been at pains to give Harriet notions of self-consequence but herself? – Who but herself had

⁴⁷⁴ BYRNE P., 2002: 18-9

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 18

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 18

⁴⁷⁷ BERQUIN A., 1788: 73

⁴⁷⁸ BYRNE P., 2002: 18-9

taught her, that she was to elevate herself if possible and that her claims were great to a high worldly establishment? – If Harriet, from being humble, were grown vain, it was her doing too. (E, p. 313)

Uiteindelijk trouwt Harriet toch met Robert en kiest Mr. Knightley voor Emma.

3.6. *Persuasion*

Byrne merkt een gelijkenis op tussen *Persuasion* en Susanna Centlivres komedie *The Wonder: A Woman Keeps a Secret* (1714), opgevoerd in Steventon in 1787. Naar gewoonte schreef James Austen een epiloog bij het toneelstuk:

In Barbarous times, e'er learning's sacred light
Rose to disperse the shades of Gothic night
And bade fair science wide her beams display,
Creation's fairest part neglected lay.
In vain the form where grace and ease combined.
In vain the bright eye spoke th' enlightened mind,
Vain the sweet smiles which secret love reveal,
Vain every charm, for there were none to feel.
From tender childhood trained to rough alarms,
Choosing no music but the clang of arms;
Enthusiasts only in the listed fields,
Our youth there knew to fight, but not to yield.
Nor higher deemed of beauty's utmost power,
Than the light play thing of their idle hour.
Such was poor woman's lot – whilst tyrant men
At once possessors of the sword and pen
All female claim with stern pedantic pride
To prudence, truth and secrecy denied,
Covered their tyranny with specious words
And called themselves creation's mighty lords –
But thank our happier Stars, those times are o'er;
And woman holds a second place no more.

Now forced to quit their long held usurpation,
These Men all wise, these 'Lords of the Creation'
To our superior sway themselves submit,
Slaves to our charms, and vassals to our wit;
We can with ease their ev'ry sense beguile,
And melt their Resolutions with a smile.⁴⁷⁹

Byrne verwijst naar het gelijkaardige battle-of-the-sexes-debat tussen Anne Elliot en Captain Harville in *Persuasion*. Ze voeren een discussie over de constantheid van gevoelens bij mannen en vrouwen:⁴⁸⁰

But let me observe that all histories are against you, all stories, prose and verse. If I had such a memory as Benwick, I could bring you fifty quotations in a moment on my side the argument, and I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs, all talk of woman's fickleness. But perhaps you will say, these were all written by men.'

'Perhaps I shall. – Yes, yes, if you please, no references to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove any thing.' (P, p. 219-220)

⁴⁷⁹ BYRNE P., 2002: 9-11 (secundaire bron)

⁴⁸⁰ *Ibid.*, 9-11

Toepassing van theatertechnieken

The Theater, which is in no thing, but makes use of everything – gestures, sounds, words, screams, light, darkness – rediscovers itself at precisely the point where the mind requires a language to express its manifestations. To break through language in order to touch life is to create or recreate the theatre.

• Antonin Artaud •

4. Toepassing van theatertechnieken

In haar zes romans gebruikt Jane Austen verschillende (quasi-)theatrale technieken voor de opbouw van haar verhaal. Haar boeken krijgen hierdoor een dramatisch karakter, waardoor Jane Austen beschouwd kan worden als een dramatische romanschrijfster.

4.1. Personages

Jane Austen was een meester in de karakterisering van haar personages.⁴⁸¹ Ze gebruikte vaak de stereotype personages uit het theater, maar gaf er een extra dimensie aan.

4.1.1. Stereotype personages

Heldinnen

Byrne schrijft dat “the preoccupation with the play as a vehicle for the star actor, popularly called ‘the possession of parts’, went hand-in-hand with the theatre’s proclivity towards an established repertory. It was common to see the same actor in a favourite role year in, year out.”⁴⁸² Met de omvorming van de Restauratie- en Shakespeariaanse komedie tot de sentimentele komedie en de opkomst van het melodrama werden de sterke mannenrollen, vertolkt door acteurs als Edmund Kean, Robert Elliston, John Philip Kemble, aangevuld door krachtige vrouwelijke rollen, opgevoerd door onder meer Dora Jordan, Sarah Siddons en Eliza O’Neill.⁴⁸³ Vaak werden deze actrices publiekstrekkers en lag de focus van de toneelstukken op hun vrouwelijk rollen.⁴⁸⁴ In Jane Austens romans zijn de vrouwelijke heldinnen ook de belangrijkste personages.

Wanneer we Jane Austens heldinnen met elkaar vergelijken, vallen volgens Barbara Z. Thaden twee zaken op: ze hebben heel wat met elkaar gemeen en Emma wijkt het meest af van de andere. In *Emma* kunnen we eerder Jane Fairfax beschouwen als de typische Jane Austen-heldin en Emma zelf als een soort anti-heldin.⁴⁸⁵ Volgens Thaden slaagt Emma erin

⁴⁸¹ BYRNE P., 2002: x

⁴⁸² *Ibid.*, 49

⁴⁸³ GAY P., 2002: 10, 32

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 63

⁴⁸⁵ THADEN B.Z., 1990: 47

iedereen in de roman en de lezers voor zich te winnen met haar charmes, maar ze verwijst naar Mudrick die stelt dat

charm is the chief warning signal of Jane Austen's world, for it is most often the signal of wit adrift from feeling. The brilliant facades of Emma and Frank Churchill have no door. Indeed the only charming person in all of Jane Austen's novels whom both she and the reader fully accept is Elizabeth Bennet, and Elizabeth has obvious virtues. [...] the other heroines – Elinor Dashwood, Catherine Morland, Fanny Price, Anne Elliot – are presented in the quietest colors. And Willoughby, Wickham, Mary Crawford, Frank Churchill – the charming interlopers – always betray.⁴⁸⁶

Thaden schrijft dat Jane Austen aan de hand van haar antagonistische altijd een onaangename sociale realiteit creëert. Meestal zijn deze personages karikaturen, maar Emma kan beschouwd worden als Austens realistische uitwerking van zo'n personage.⁴⁸⁷ In haar artikel "Figure and Ground: The Receding Heroine in Jane Austen's Emma" gaat Thaden dieper in op de verschillen tussen Emma en de andere heldinnen:

All of Austen's other heroines are more or less oppressed. In fact, it seems that a primary characteristic of an Austen heroine is that she feel[s] somehow different from her family. Even Elizabeth Bennet, the character who most resembles Emma, is not in a position of power in her household. She and Jane are qualitatively different from Mrs. Bennet and the three younger daughters, and Elizabeth is constantly made to suffer for her moral superiority and sensitivity, as are Elinor Dashwood, Fanny Price, and Anne Elliot.⁴⁸⁸

Deze heldinnen worden volgens Thaden eveneens gekenmerkt door terughoudendheid en bescheidenheid. Zelfs Elizabeth, die gewoonlijk niet bescheiden is, past haar houding aan onder superieuren. Door haar hoge sociale status wordt Emma daarentegen door niemand onderdrukt. In tegendeel, ze denkt dat die status haar het recht geeft neer te kijken op andere mensen, een geloof dat gedeeld wordt door personages als Mrs. Ferrars, Lady Catherine, Mrs. Norris en Sir Walter Elliot: "While other Austen heroines must suffer this type of

⁴⁸⁶ THADEN B.Z., 1990: 50

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 56

⁴⁸⁸ *Ibid.*, 48

condescension, Emma practices it.”⁴⁸⁹ Ook op het vlak van liefde gaat het Emma voor de wind. Terwijl de andere heldinnen verschillende beproevingen moeten doorstaan om de affectie van hun geliefden te winnen, krijgt Emma haar huwelijksaanzoek kort nadat ze haar gevoelens voor Mr. Knightley ontdekt.⁴⁹⁰ Valerie Shaw schrijft dat Elizabeth, Elinor en Catherine “are separated from their future husbands, and so faced with the prospect of not increasing their social consequence by marriage.”⁴⁹¹ Toch zijn ze nooit volkomen alleen omdat ze een vaste positie bekleden in hun gezin en hun gemeenschap. Shaw argumenteert vervolgens dat Anne en Fanny veel meer geïsoleerd zijn omdat ze zich vervreemd voelen van hun sociale omgeving.⁴⁹² Deze stelling moet volgens mij wat afgezwakt worden: Anne en Fanny voelen zich inderdaad minder comfortabel in hun eigen huis, maar ook zij krijgen waardering van ofwel familie ofwel vrienden. Ondanks het feit dat Anne een *nobody* is voor Sir Walter en Elizabeth, hebben de Musgroves en de Crofts een grote waardering voor haar en doet Mary vaak beroep op haar. Zelfs Fanny staat hoog in de achting van Edmund, William en uiteindelijk ook Susan. Shaw heeft volgens mij wel gelijk wanneer ze schrijft dat hun sociale positie minder zeker is dan die van de andere heldinnen omdat “in *Mansfield Park* and *Persuasion* it is the hero, not the heroine, who misjudges appearances, and this puts the happy ending more at risk since he has the marriage initiative.”⁴⁹³ Bovendien moeten Fanny en Anne weerstaan aan mannen die hun een stabiele sociale positie aanbieden. Beide heldinnen blijven echter trouw aan hun eerste indrukken en vallen niet voor de ‘hervormde’ Henry Crawford en Mr. Elliot.⁴⁹⁴

Dwazen

“No story is possible without its fools.”⁴⁹⁵ Jane Austen zou het waarschijnlijk eens geweest zijn met deze uitspraak van Henry James, want al haar romans bevatten meerdere dwazen. In zijn artikel “Jane Austen’s fools” verwijst John Lauber naar Hobbes die beweert dat dwazen zo aantrekkelijk zijn omdat ze ons een gevoel van superioriteit geven. Hij haalt ook Bergson aan die meent dat we lachen als het leven iets mechanisch opgelegd wordt. “This mechanical quality takes the form of a repetition of words, actions, manners, attitudes regardless of their

⁴⁸⁹ THADEN B.Z., 1990: 49

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 52

⁴⁹¹ SHAW V., 1975: 290

⁴⁹² *Ibid.*, 290

⁴⁹³ *Ibid.*, 294

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 299

⁴⁹⁵ STEWART M.A., 1986: 72

appropriateness,”⁴⁹⁶ kijk maar naar personages als Mr. Collins en Anne Steele. In realistische komedies, zoals de romans van Jane Austen, is de dwaas volgens Lauber meestal de belichaming van één enkel kenmerk en wordt zo een archetypisch personage. Hij illustreert dit aan de hand van Lady Bertram en Sir Walter Elliot die de verpersoonlijking zijn van respectievelijk luiheid en snobisme.⁴⁹⁷ Net zoals bij Shakespeare vinden we in Jane Austens romans een grote variëteit aan dwazen.⁴⁹⁸ Lauber schrijft dat Austens dwazen moreel erg verschillend kunnen zijn en dat ze kunnen variëren van een karikaturale schets tot nauwgezet realisme. In tegenstelling tot een komedie waarin de dwazen altijd alleen maar dwazen zijn, zijn ze in haar boeken complexer uitgewerkt en hebben ze een bijkomende functie: ze zijn belangrijk voor de plotontwikkeling.⁴⁹⁹ Lauber werkt vervolgens Jane Austens verschillende dwazen uit. Die van *Northanger Abbey* zijn Mrs. Allen en John Thorpe. Mrs. Allen is een vrouw van middelbare leeftijd die enkel in mode geïnteresseerd is. Ze slaagt er niet in Catherine te begeleiden waardoor haar verbeelding uit de hand loopt, met alle gevolgen van dien.⁵⁰⁰ John Thorpe heeft volgens Carole Berger zowel een parodiërende als realistische functie: “In him, the malice and cunning of the conventional villain is reduced to a boorish mischief-making that imposes little on even the inexperienced heroine and not at all on the reader.”⁵⁰¹ Volgens Berger doet zijn personage vermoeden dat de gotische fictie en de realiteit sterk van elkaar verschillen.⁵⁰² Niettemin is hij volgens Lauber ook gevaarlijk en bepaalt hij mee het plot door leugens over Catherines vermogen te vertellen aan General Tilney. Bovendien stelt hij Catherine in staat voor het eerst haar eigen oordeel te vellen over zijn karakter, waarbij ze moet ingaan tegen de wensen van haar broer en haar vriendin Isabella. Vervolgens gaat Lauber dieper in op de dwazen in *Sense and Sensibility*: de Middletons, Anne Steele, Robert Ferrars, John en Fanny Dashwood en Mrs. Ferrars. Hij beschouwt ze als *blocking agents* omdat ze de vereniging van Elinor en Edward in de weg staan. Ze zijn eveneens belangrijk omdat ze de sociale omgeving van Elinor en Marianne vormen. Hij beschrijft Lady Middleton als een vrouw “without talents, tastes, feelings, or interests, she is Nothingness incarnate.”⁵⁰³ Haar man is haar komieke tegenhanger: hij bezit “a shallow heartiness and good nature.”⁵⁰⁴ Ondanks haar slechtheid is Mrs. Ferrars komisch omdat ze

⁴⁹⁶ LAUBER J., 1974: 511

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 512

⁴⁹⁸ BYRNE P., 2002: X

⁴⁹⁹ LAUBER J., 1974: 511-2

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 512-13

⁵⁰¹ BERGER C., 1975: 531

⁵⁰² *Ibid.*, 531

⁵⁰³ LAUBER J., 1974: 513

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 514

haar eigen nachtmerrie in de hand werkt: door Edward te onterven wegens zijn verloving met Lucy en zijn erfenis door te geven aan Robert stelt ze die in staat te trouwen met Lucy.⁵⁰⁵ Robert Ferrars is vol eigendunk en Anne Steele is een domme en vulgaire vrouw.⁵⁰⁶ In *Pride and Prejudice* komen er nog meer dwazen voor: Mr. Collins, Mrs. Bennet, Lady Catherine de Bourgh, Sir William Lucas, Mrs. Philips en Mary en Lydia Bennet. Lauber schrijft dat tegen de achtergrond van haar familie Elizabeths positieve eigenschappen nog duidelijker naar voor komen. Haar familieleden zijn ook de oorzaak van een belangrijke plotwending: omwille van hen haalt Mr. Darcy Bingley weg bij Jane. Volgens Lauber is het kenmerkend voor de dwaas “that he is proud of his folly – he insists on exhibiting himself.”⁵⁰⁷ Jane Austen benadrukt dit als volgt: “To Elizabeth it appeared that had her family made an agreement to expose themselves as much as they could during the evening, it would have been impossible for them to play their parts with more spirit or finer success” (PP, p. 99).⁵⁰⁸ Sommige dwazen zijn slechts komisch, maar anderen kunnen ook gevaarlijk zijn, zoals Lydia die zich niet bewust is van de gevolgen van haar handelingen. Zij bewijst onder meer dat een dwaas ook altijd dwaas blijft: “Lydia was Lydia still; untamed, unabashed, wild, noisy, and fearless” (PP, p. 298).⁵⁰⁹ Lady Catherine zorgt voor de nodige balans: “there should be at least one fool on Darcy’s side to lessen his sense of superiority.”⁵¹⁰ Volgens mij kunnen we ook Miss Bingley aan het lijstje toevoegen: zij verloochent haar eigen achtergrond en doet neerbuigend over de handelsklasse, ervan overtuigd dat Mr. Darcy zal kiezen voor een dame van stand. De belangrijkste dwazen van *Mansfield Park* zijn volgens Lauber Lady Bertram en Mrs. Norris. De inerte Lady Bertram is mede verantwoordelijk voor de slechte opvoeding van haar dochters en de energie van Mrs. Norris is ofwel banaal ofwel compleet misplaatst. Haar slechte behandeling van Fanny heeft geen effect, want uiteindelijk neemt Fanny haar plaats en die van haar nichtjes in. Maria moet daarentegen de gevolgen dragen van haar affaire met Henry Crawford en haar gebroken huwelijk met Rushworth, wat Mrs. Norris mee in de hand gewerkt heeft.⁵¹¹ In *Emma* zijn de dwazen “more realistic, more complex, more human.”⁵¹² Harriet is op zoek naar een man en lijkt iedereen als potentieel kandidaat te zien. Haar verliefdheden geven de aanzet tot verschillende plotontwikkelingen, bijvoorbeeld Emma die haar liefde voor Mr. Knightley

⁵⁰⁵ LAUBER J., 1974: 514

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 515

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 516

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 516

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 517-8

⁵¹⁰ *Ibid.*, 518

⁵¹¹ *Ibid.*, 519-20

⁵¹² *Ibid.*, 520

ontdekt.⁵¹³ Miss Bates “derives from the innumerable portraits of the comic old maids whose pretensions are measured against their limitations in their varied misuses of language in worlds where a precise and complex idiom often gauges a character’s potential to survive and succeed.”⁵¹⁴ Jane Austen verrijkt deze conventie door Miss Bates menselijker te maken en zo bij de lezer sympathie op te roepen.⁵¹⁵ Volgens Lauber test Miss Bates Emma’s “moral intelligence, her discrimination of character, as well as her self-control”⁵¹⁶ en faalt Emma voor deze test door haar te beledigen in Box Hill.⁵¹⁷ Zoals Stewart schrijft is dit een belangrijk moment in de educatie van Emma, want ze wordt minder egoïstisch en “[tries] to establish a selfless relationship not only with Miss Bates but also with Jane Fairfax.”⁵¹⁸ Mrs. Elton is volgens Lauber een parodie op Emma: ze bezit alle negatieve eigenschappen van Emma, maar in ergere mate. Haar snobisme is bijvoorbeeld meer beledigend dan dat van Emma. Het grote verschil tussen beide is dat, in tegenstelling tot Mrs. Elton, Emma wel leert uit haar ervaringen.⁵¹⁹ Volgens Stewart is Mr. Woodhouse afgeleid van de komische vaderfiguren die zich onttrekken aan de wereld en hun dochters proberen te immobiliseren, maar Jane Austen legt de nadruk op de komische mogelijkheden die deze situatie biedt.⁵²⁰ Mr. Woodhouse weerspiegelt volgens haar de verandering die Emma ondergaat in de roman. Aanvankelijk trekt ze zich terug in de veiligheid van familie en verwanten. Dit wordt benadrukt door de benauwende en opdringerige aanwezigheid van haar vader. Naarmate het verhaal vordert, verdwijnt haar vader meer naar de achtergrond en maakt Emma meerdere uitstappen, waaronder naar Box Hill.⁵²¹ Lauber schrijft dat de snobs in *Persuasion*, Sir Walter en Elizabeth, enkel geïnteresseerd zijn in uiterlijk vertoon.⁵²² Mary lijkt een synthese van enkele andere Jane Austen-dwazen: “She is almost as fretful as Mrs. Bennet, almost as proud as her father, and almost as useless as Lady Bertram.”⁵²³ Hij besluit dat de Elliots, met uitzondering van Anne, “are so frozen in their social roles that they have no energy available for living. They are so ineffectual, indeed, that they cannot function even as blocking agents.”⁵²⁴ Toch

⁵¹³ LAUBER J., 1974: 520

⁵¹⁴ STEWART M.A., 1986: 73

⁵¹⁵ *Ibid.*, 74

⁵¹⁶ LAUBER J., 1974: 521

⁵¹⁷ *Ibid.*, 521

⁵¹⁸ STEWART M.A., 1986: 75

⁵¹⁹ LAUBER J., 1974: 522-3

⁵²⁰ STEWART M.A., 1986: 73-4

⁵²¹ *Ibid.*, 81

⁵²² LAUBER J., 1974: 523

⁵²³ *Ibid.*, 524

⁵²⁴ *Ibid.*, 524

hebben ze hun functie: net zoals bij Elizabeth Bennet worden de goede kwaliteiten van Anne nog versterkt tegen haar familiale achtergrond.⁵²⁵

Schurken

Net als de dwaas heeft ook de schurk een belangrijke functie. Hij betreft de lezer in het verhaal en dwingt hem een standpunt in te nemen en keuzes te maken.⁵²⁶ Carole Berger schrijft dat “if Northanger Abbey suggests that villainy is not confined to the Gothic World, other Austen novels concentrate on the difficulty of detecting it in its subtle real-life forms.”⁵²⁷ Volgens haar misleidt Jane Austen haar lezers door bij hen sympathie op te wekken voor haar charmante schurken, waardoor de lezers vaak de vooroordelen van haar personages gaan overnemen. Net als de heldin moet de lezer kiezen tussen de echte held en zijn charmante rivaal.⁵²⁸ De schrijfster past deze techniek toe in haar tegenstellingen tussen Willoughby en Colonel Brandon, Wickham en Mr. Darcy, Henry Crawford en Edmund, Frank Churchill en Mr. Knightley en ten slotte Mr. Elliot en Captain Wentworth. In *Sense and Sensibility* confronteert Jane Austen haar lezer “with his own susceptibility to overhasty judgments formed under emotional or conventional pressures.”⁵²⁹ De lezers beschouwen Willoughby achtereenvolgens als romantische held en als schurk tot ze op het einde van de roman tot de conclusie komen dat hij een menselijke combinatie van goed en kwaad is. Hij herstelt zelfs deels zijn aanvankelijke aantrekkingskracht.⁵³⁰ Berger toont aan dat Jane Austen in *Mansfield Park* het proces omkeert: Henry Crawford wordt eerst voorgesteld als een slecht personage, maar groeit uit tot mogelijke held. Henry’s charmes wegen echter niet op tegen zijn schurkenstreken en dit bewijst hij nog maar eens door weg te lopen met Maria.⁵³¹ Gay schrijft dat de veelzijdigheid die Henry bezit het meest gevreesde kenmerk van theatraliteit was in de achttiende eeuw. Het gaat terug op representaties van ondeugd in de middeleeuwen en bij Shakespeare.⁵³² In *Pride and Prejudice* is Wickham het losbandige personage. Berger schrijft dat Elizabeth, bij de onthulling van Wickhams ware gedaante, begrijpt dat ze enkele duidelijke tekens en onregelmatigheden in zijn gedrag over het hoofd heeft gezien. Ook de lezer maakt zich hieraan schuldig. Volgens Berger introduceert Jane Austen Wickham in het

⁵²⁵ LAUBER J., 1974: 523-4

⁵²⁶ BERGER C., 1975: 531-2

⁵²⁷ *Ibid.*, 532

⁵²⁸ *Ibid.*, 532

⁵²⁹ *Ibid.*, 533

⁵³⁰ *Ibid.*, 533

⁵³¹ *Ibid.*, 534

⁵³² GAY P., 2002: 101

verhaal op het moment dat de lezer ambigue gevoelens heeft voor Darcy. Zijn sociale houding en voorkeur voor Elizabeth staan in sterk contrast met Darcy's trots en zijn belediging van Elizabeth bij de eerste ontmoeting. De lezer is daardoor geneigd meer sympathie te hebben voor Wickham.⁵³³ Onze twijfels over Darcy verdwijnen maar bij het lezen van zijn brief.⁵³⁴ Ook in *Emma* worden de lezer, Emma en enkele verstandige personages zoals Mrs. Weston en Mr. Knightley misleid door Frank Churchill. Berger schrijft dat "Austen's strategy throughout the whole Churchill affair has been to plant cues in such a way that we will be likely to miss them."⁵³⁵ Bij *Persuasion* twijfelen we volgens Berger door twee zaken aan ons vermoeden dat Wentworth nog steeds van Anne houdt: enerzijds Annes gedachten over Wentworths wrok tegenover haar en zijn gevoelens voor Louisa en anderzijds Wentworths uitspraken over Annes uiterlijk.⁵³⁶ We vrezen allemaal dat Mr. Elliot voor verleiding zal zorgen, terwijl Anne hem nooit als huwelijkskandidaat beschouwt. Jane Austen geeft zo kritiek op onze neiging meteen het ergste te veronderstellen en bekritiseert niet enkel het oordeelsvermogen van haar heldinnen, maar ook dat van haar lezers.⁵³⁷

4.1.2. Komisch parodiërende personages

Byrne schrijft dat Jane Austen in haar romans komisch parodiërende personages creëert om andere perspectieven op haar protagonisten mogelijk te maken.⁵³⁸ Ze contrasteert haar personages met idiote en extreme versies van zichzelf om hun waarden en deugden en het belang van bepaalde plotontwikkelingen in de verf te zetten.⁵³⁹ Zoals Juliet McMaster schrijft is Jane Austen "interested in virtues and vices, but she is more interested in defining the limits of each, in showing just at what point a virtue tips over into excess, or just to what extent a vice may be tolerable or even necessary to redress a balance."⁵⁴⁰ Via haar personages onderzoekt ze het onderscheid tussen oprechte en voorgewende houdingen.⁵⁴¹ In *Sense and Sensibility* maakt Jane Austen uitgebreid gebruik van deze techniek. Zoals al eerder vermeld, roept ze de zussen Steele in het leven om andere perspectieven op de Dashwoods mogelijk te

⁵³³ BERGER C., 1975: 536-7

⁵³⁴ *Ibid.*, 539

⁵³⁵ *Ibid.*, 539-40

⁵³⁶ *Ibid.*, 540

⁵³⁷ *Ibid.*, 542-3

⁵³⁸ BYRNE P., 2002: 111

⁵³⁹ *Ibid.*, 122

⁵⁴⁰ MCMASTER J., 1970: 723

⁵⁴¹ *Ibid.*, 727

maken.⁵⁴² Byrne schrijft dat Elinor, net als Lucy, kritiek geeft op de opvattingen en het gedrag van haar jongere zus, maar op een minder scherpe en meer subtiele manier. Colonel Brandon behoedt Marianne ervoor een tweede Anne Steele te worden. Door Marianne te vergelijken met deze idiote versie van zichzelf, wordt haar intelligentie benadrukt.⁵⁴³ Bovendien zijn Lady Middleton en Mrs. Palmer extreme versies van respectievelijk Elinor en Marianne.⁵⁴⁴ Mr. Collins uit *Pride and Prejudice* is “a comic parody of Mr Darcy’s pomposity and self-importance.”⁵⁴⁵ Niet alleen Mr. Collins veronderstelt dat hij onweerstaanbaar is voor Elizabeth⁵⁴⁶, ook Mr. Darcy is verbaasd door Elizabeths afwijzing van zijn aanzoek. Volgens mij kan Lady Catherine ook gezien worden als een extreme versie van Darcy, zijn toekomstige ik indien hij niet “properly humbled” (PP, p. 349) was geweest door Elizabeth. Volgens Gay parodieert Mrs. Elton Emma’s negatieve eigenschappen.⁵⁴⁷ Barbara Thaden voegt er nog aan toe dat ook Frank Churchill een parodie is op Emma: “Both are rich, spoiled, supremely imaginative, charming, good-looking, entirely unrestrained in their games, and potentially harmful to people with less power than themselves.”⁵⁴⁸

4.2. Taalgebruik

In zijn boek *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900* schrijft Peter Thomson dat in het sentimentele drama de geliefden en hun liefde bijna ten onder gaan aan het gewicht van hun taalgebruik.⁵⁴⁹ Jane Austen demonstreert dit in *Sense and Sensibility* aan de hand van Marianne die zich door middel van haar sentimenteel taalgebruik een fictieve plaats in de maatschappij toe-eigent en daarbij de realiteit uit het oog verliest.⁵⁵⁰ Dezelfde omgang met fictieve constructies en de onmogelijkheid een onderscheid te maken tussen fictie en werkelijkheid vinden we bij Catherine Morland in *Northanger Abbey*.⁵⁵¹ Ook in *Mansfield Park* beroept Fanny Price zich aanvankelijk op morele en filosofische teksten om haar eigen mening te uiten.⁵⁵² Later in de roman vindt ze wel haar eigen stem.

⁵⁴² BYRNE P., 2002: 111

⁵⁴³ *Ibid.*, 122

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 111

⁵⁴⁵ GAY P., 2002: 84

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 84

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 140

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 54-5

⁵⁴⁹ THOMSON P., 2006: 188

⁵⁵⁰ BODENHEIMER R., 1981: 609

⁵⁵¹ *Ibid.*, 607

⁵⁵² *Ibid.*, 615

Volgens Thomson verviel in het begin van de negentiende eeuw in het theater de conventionele consensus over de geschikte dictie. De toneelschrijvers “imposed on their characters acceptably distinct modes of speech rather than letting them speak for themselves”⁵⁵³, waardoor twee personages zelden dezelfde taalvorm spraken.⁵⁵⁴ Byrne toont aan dat Jane Austen dit gegeven uitwerkt in *Emma* door middel van haar tegenstelling tussen de verbale charme van Frank Churchill en het eenvoudige, onversierde taalgebruik van de Knightleys. Frank voert zijn ambigue taalgebruik op een meesterlijke manier uit, vooral in de situaties waarin hij Emma en Jane tegen elkaar uitspeelt.⁵⁵⁵ Het mooiste voorbeeld hiervan is, volgens Byrne, wanneer Frank de pianoforte beschrijft als een geschenk “thoroughly from the heart. Nothing hastily done; nothing incomplete. True affection only could have prompted it” (E, p. 183). Jane weet dat de piano een geschenk van Frank is en begrijpt de ware betekenis van de woorden. Emma denkt daarentegen dat Frank zinspeelt op hun vermoeden dat de piano van Dixon komt, Janes vermoedelijke geliefde. Op haar kritiek dat hij “too plain” praat, antwoordt Frank: “I would have her understand me. I am not in the least ashamed of my meaning” (E, p. 184).⁵⁵⁶ In tegenstelling tot Frank gebruikt Mr. Knightley een heel direct taalgebruik en Emma’s en Mr. Knightleys

mutual respect and compatibility are also revealed by the frankness of expression in their conversation. They quarrel and spar in private, showing they are intellectual equals. [...] In public, their dialogue is distinguished by an economy of expression, which contrasts refreshingly with the tortuous, circuitous way in which, for example, Frank Churchill and Jane Fairfax are forced to communicate in public.⁵⁵⁷

Ook wanneer Emma en Mr. Knightley een relatie beginnen, maken ze geen gebruik van sentimentele taal.⁵⁵⁸ Byrne schrijft dat Emma begrijpt dat directheid een privilege is voor (invloed)rijke mensen en argumenteert dat een verschil in positie ervoor zorgt dat Mr. Knightley altijd rechtuit kan zijn, maar dat Frank rekening moet houden met machtsverhoudingen.⁵⁵⁹ Niettemin werkt Jane Austen volgens Byrne ook de tragikomische gevolgen uit die het sociaal decorum met zich mee kan brengen omdat het indirect taalgebruik

⁵⁵³ THOMSON P., 2006: 187

⁵⁵⁴ *Ibid.*, 187

⁵⁵⁵ BYRNE P., 2002: 218

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 219

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 222

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 222

⁵⁵⁹ *Ibid.*, 220

in de hand werkt. Omdat het sociaal decorum Emma en Harriet verbiedt te openhartig met elkaar te spreken, gaat Emma er verkeerdelijk vanuit dat Harriet verliefd is op Frank Churchill in plaats van op Mr. Knightley. Dergelijke komische misverstanden waren heel populair in het theater. Het tekortschieten van taal en decorum wordt door Jane Austen echter bijgestuurd door haar schetsen van krachtige niet-verbale communicatie.⁵⁶⁰

4.3. Niet-verbale communicatie

Volgens Gay werd in Jane Austens tijd meer aandacht besteed aan houdingen, gestiek en mimiek dan in elke andere periode van de dramatische kritiek. “The body is often more important as a signifier than the broken utterances which constitute the words given to the character.”⁵⁶¹ In *Sense and Sensibility* is het lijden van Marianne na het vertrek van Willoughby duidelijk af te lezen van haar lichaam. In Gays woorden: “she becomes [...] an easily readable image of the suffering woman.”⁵⁶²

They saw nothing of Marianne till dinner time, when she entered the room and took her place at the table without saying a word. Her eyes were red and swollen; and it seemed as if her tears were even then restrained with difficulty. She avoided the looks of them all, could neither eat nor speak, and after some time, on her mother’s silently pressing her hand with tender compassion, her small degree of fortitude was quite overcome, she burst into tears and left the room. (SS, p. 80)⁵⁶³

Gay schrijft dat door Jane Austens gebruik van podiumaanwijzingen de scènes een theatraal karakter krijgen. Volgens haar kijken we naar een belichaming van fysieke en mentale onrust.⁵⁶⁴

On opening the door, [Elinor] saw Marianne stretched on the bed, almost choaked by grief, one letter in her hand, and two or three others lying by her. (SS, p. 175-6)

⁵⁶⁰ BYRNE P., 2002: 220-1

⁵⁶¹ GAY P., 2002: 35

⁵⁶² *Ibid.*, 37-8

⁵⁶³ *Ibid.*, 38

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 40

No attitude could give her ease; and in restless pain of mind and body she moved from one posture to another, till growing more and more hysterical, her sister could with difficulty keep her on the bed at all [...]. (SS, p. 184)⁵⁶⁵

Dergelijke scènes kan men volgens Gay verwachten in een *drama of sensibility*, met zijn hele repertoire van voorgeschreven bewegingen en houdingen. Op het einde van *Sense and Sensibility* krijgen we echter een naturalistische scène “that demonstrates the interdependence of the body and the emotional life.”⁵⁶⁶

[Edward’s] countenance, as he entered the room, was not too happy, even for Elinor. His complexion was white with agitation, and he looked as if fearful of his reception and conscious that he merited no kind one. Mrs. Dashwood [...] met him with a look of forced complacency, gave him her hand, and wished him joy.

He coloured, and stammered out an unintelligible reply. [...] Mrs. Dashwood [...] felt obliged to hope that he had left Mrs. Ferrars very well. In a hurried manner he replied in the affirmative.

Another pause. (SS, p. 351-2)⁵⁶⁷

Zijn onbewuste handeling wanneer hij Lucy’s werkelijke echtgenoot bekendmaakt, is kenmerkend voor de naturalistische stroming binnen het theater:⁵⁶⁸

He rose from his seat and walked to the window, apparently from not knowing what to do; took up a pair of scissors that lay there, and while spoiling both them and their sheath by cutting the latter to pieces as he spoke, said, in a hurried voice, ‘Perhaps you do not know – you may not have heard that my brother is lately married to – to the youngest – to Miss Lucy Steele.’ (SS, p. 352-3)

Dit alles leidt tot de hevigste emotionele uitbarsting van Elinor in de roman: ⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ GAY P., 2002: 39-40

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 48

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 49

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 49

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 49

Elinor could sit it no longer. She almost ran out of the room, and as soon as the door was closed, burst into tears of joy, which at first she thought would never cease. Edward, who had till then looked anywhere rather than at her, saw her hurry away, and perhaps saw – or even heard, her emotion [...]. (SS, p. 353)

Dezelfde onbewuste handelingen en uitingen vinden we ook terug in *Pride and Prejudice*:

When Darcy and Elizabeth meet unexpectedly at Pemberley, neither of them is at all comfortable on the social stage, though both do their best to recollect themselves to their social duty. Austen takes her hitherto very articulate hero and heroine into a world of minimal and instinctual communication through unconscious body-language [...]. The uncontrollable communication of face and body is the diametric opposite of the theatricality which is ‘normal’ behavior for Austen’s highly socialized characters.⁵⁷⁰

Gay illustreert dit aan de hand van volgende passage:

Their eyes instantly met, and the cheeks of each were overspread with the deepest blush. He absolutely started, and for a moment seemed immovable from surprise; but shortly recovering himself, advanced towards the party, and spoke to Elizabeth, if not in terms of perfect composure, at least of perfect civility.

She had instinctively turned away; but stopping on his approach, received his compliments with an embarrassment impossible to be overcome. [...] [The Gardiners] stood a little aloof while he was talking to their niece, who, astonished and confused, scarcely dared lift her eyes to his face, and knew not what answer she returned to his civil inquiries after her family. [...] every sentence that he uttered was increasing her embarrassment; and every idea of the impropriety of her being found there recurring to her mind, the few minutes in which they continued together were some of the most uncomfortable of her life. Nor did he seem much more at ease: when he spoke, his accent had none of its usual sedateness; and he repeated his inquiries as to the time of her having left Longbourn, and of her stay in Derbyshire, so often, and in so hurried a way, as plainly spoke the distraction of his thoughts.

⁵⁷⁰ GAY P., 2002: 87

At length every idea seemed to fail him; and, after standing a few moments without saying a word, he suddenly recollected himself, and took leave. (PP, p. 241)⁵⁷¹

In haar artikel “Austen’s Blush” schrijft Mary Ann O’Farrell dat Jane Austen in *Pride and Prejudice* ook vaak het blozen en het verkleuren van haar personages beschrijft.⁵⁷² Een blos is “an apparent sign of the body’s separable will and of the body’s wilful intrusion into social order.”⁵⁷³ O’Farrell stelt dat het een ongewilde en natuurlijke lichaamsreactie is die bepaalde emoties verraadt. Dit kan volgens haar nadelig, maar evengoed voordelig zijn voor het sociaal decorum: “The blush that reddens a white lie, that unfounds the verbal construct, is a blush that reassures in delivering on the promise implicit in the possibility of embarrassment: legibility.”⁵⁷⁴ Volgens O’Farrell komt de plaatsvervangende schaamte van Elizabeth voor haar familie ook vaak aan bod. Elizabeth “blushed and blushed again” (PP, p. 97) voor haar moeder en wanneer de Wickhams op bezoek komen “she blushed, and Jane blushed; but the cheeks of the two who caused their confusion, suffered no variation of colour” (PP, p. 299). Dit toont aan dat de lichamen van Elizabeth en Jane sociaal geconditioneerde lichamen zijn die reageren op “circumstantial pressure”.⁵⁷⁵ Vervolgens schrijft O’Farrell dat Jane Austen het spel tussen deugd en ondeugd aantoont en controleert door middel van het onderscheid tussen rood en wit. Bij de eerste ontmoeting tussen Darcy en Wickham bijvoorbeeld merkt Jane Austen op dat “both changed colour, one looked white, the other red” (PP, p. 72). Darcy wordt wit van woede en Wickham rood van schaamte.⁵⁷⁶ Ook in *Persuasion* speelt de schaamteblos een belangrijke rol. Het blozen van Anne en Frederick bewijst hun fysieke ongemakkelijkheid en hun onderdrukte passie.⁵⁷⁷

Volgens Gay is de scène in *Mansfield Park* waarin Mary Fanny overhaalt om de ketting van Henry te aanvaarden seksueel geladen. Fanny wordt door Mary’s woorden gedwongen haar lichaam als object van verlangen te herkennen.⁵⁷⁸

‘You must think of somebody else too when you wear that necklace [...]. You must think of Henry, for it was his choice in the first place. He gave it to me, and with the

⁵⁷¹ GAY P., 2002: 87-8

⁵⁷² O’FARRELL M.A., 1994: 128

⁵⁷³ *Ibid.*, 127

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 128

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 129

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 129-30

⁵⁷⁷ SICKLE VAN JOHNSON J., 1983: 46

⁵⁷⁸ GAY P., 2002: 115

necklace I make over to you all the duty of remembering the original giver. It is to be a family remembrancer. The sister is not to be in your mind without bringing the brother too.'

[...] 'My dear child,' said she laughing, 'what are you afraid of? [...] Or you imagining he would be too much flattered by seeing round your lovely throat an ornament which his money purchased three years ago, before he knew there was such a throat in the world? Or perhaps' – looking archly – 'you suspect a confederacy between us, and that what I am doing is with his knowledge and at his desire?' (MP, p. 262-3)

Gay ziet de ketting "as a symbol for Henry's embrace of [Fanny's] body."⁵⁷⁹ Aan de hand van haar podiumaanwijzingen benadrukt Jane Austen de seksuele geladenheid van deze situatie: Mary "putting the necklace round her and making her see how well it looked" en "looking archly"; Fanny's "consciousness" en "deepest blushes".⁵⁸⁰

Edgar F. Shannon Jr. is van mening dat het begin van de tederheid tussen Emma en Mr. Knightley uitgedrukt wordt door middel van een onbewust fysiek gebaar gesteld door Mr. Knightley. Nadat Emma op bezoek is geweest bij Miss Bates, na haar onbeschofte gedrag in Box Hill, is Mr. Knightley zo tevreden dat hij haar hand neemt en op het punt staat die te kussen alvorens op het laatste moment van gedachten te veranderen: "He took her hand, pressed it, and certainly was on the point of carrying it to his lips – when, from some fancy or other, he suddenly let it go" (E, p. 291). Volgens Shannon is Emma aangenaam verrast door dit gebaar en ze is Mr. Knightley dankbaar voor zijn blijk van waardering en voor zijn ongewone hoffelijkheid.⁵⁸¹ Deze gevoelens staan in sterk contrast met de walging die Emma voelt wanneer Mr. Elton haar hand vastneemt om een huwelijksaanzoek te doen.⁵⁸²

In haar artikel "The Bodily Frame: learning Romance in *Persuasion*" gaat Judy van Sickle Johnson dieper in op het fysieke leven van Anne Elliot. Ze schrijft dat Anne op een niet eerder geziene actieve en expliciete manier verschillende lichamelijke sensaties ondergaat, variërend van geluk en passie tot pijn en lijden.⁵⁸³ Volgens haar verleent deze

⁵⁷⁹ GAY P., 2002: 115

⁵⁸⁰ *Ibid.*, 115

⁵⁸¹ SHANNON E.F., 1956: 641

⁵⁸² *Ibid.*, 648

⁵⁸³ SICKLE VAN JOHNSON J., 1983: 43-4

roman zijn schoonheid aan “this new excitement of physical contact, this arousing consciousness of growing intimacy.”⁵⁸⁴ Aangezien Anne Elliot en Captain Wentworth slechts zelden een directe conversatie met elkaar voeren, zijn hun lichaamstaal, gezichtsexpressie en fysieke ontmoetingen cruciaal.⁵⁸⁵ Van Sickle Johnson schrijft:

The varying degrees of distance between them, as the undeclared lovers read each other's looks and seek to determine true feelings, are at once embarrassing and seductive, painful and exquisite. The “little particulars” of entrances and exits, surprise meetings, shocks of momentary physical contact, deliberate or fortuitous proximity on a sofa, in a carriage – all circumstances are profoundly significant and physically stimulating, if not sexually suggestive.⁵⁸⁶

Als voorbeeld geeft Van Sickle Johnson de scène waarin Frederick, Mrs. Musgrove en Anne samen een zetel delen. De lezer is zich bewust van de onderdrukte verlangens van Anne en de onrust die ze bij haar teweegbrengen.⁵⁸⁷ Volgens haar creëren de enge settings in zitkamers en rijtuigen en de kleine sociale grenzen in Bath, Lyme en Uppercross de ideale omstandigheden voor verplicht contact en fysieke nabijheid van de voormalige geliefden.⁵⁸⁸ Van Sickle Johnson schrijft dat hun “reticence strengthens emotion and renders physical gestures and bodily contact more appealingly romantic.”⁵⁸⁹ Volgens Gay zijn er twee scènes waarin het fysieke contact en de bijhorende passie heel sterk op de voorgrond komen: de scène waarin Wentworth Anne helpt met het pestgedrag van Walter Musgrove en die waarin hij haar in het rijtuig van de Crofts helpt nadat ze uitgeput is van het wandelen. Het unieke aan deze scènes is Austens beschrijving van “Anne's bodily sensations, and her inability to separate her physical feelings from her emotional and intellectual response.”⁵⁹⁰ Gay schrijft dat Jane Austen zich in haar vorige romans beperkte tot mondelinge liefdesverklaringen en fysiek contact vermeed. Volgens het sociaal decorum kunnen Anne en Wentworth elkaar echter niets meer te zeggen hebben omdat ze hun relatie verbroken hebben. Daarom krijgen we in beide

⁵⁸⁴ SICKLE VAN JOHNSON J., 1983: 44

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 45, 48

⁵⁸⁶ *Ibid.*, 45

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 50-1

⁵⁸⁸ *Ibid.*, 45

⁵⁸⁹ *Ibid.*, 46

⁵⁹⁰ GAY P., 2002: 158

episodes een “taboo-breaking physical contact”.⁵⁹¹ Volgens Gay staat Austens beschrijving van de scènes bol van de podiumaanwijzingen:⁵⁹²

Her sensations on the discovery made her perfectly speechless. She could not even thank him. She could only hang over little Charles, with most disordered feelings. His kindness in stepping forward to her relief – the manner – the silence in which it had passed – the little particulars of the circumstance – with the conviction soon forced on her by the noise he was studiously making with the child, that he meant to avoid hearing her thanks [...] produced such a confusion of varying, but very painful agitation, as she could not recover from, till enabled by the entrance of Mary and the Miss Musgroves to make over her little patient to their cares, and leave the room. (P, p. 74-5)

Gay schrijft dat Anne zich in deze episode bewust is van het lichamelijke contact wanneer Wentworth Walters handen rond haar nek losmaakt. Een nog sterker lichamenlijk bewustzijn vinden we bij de tweede episode waar “Anne’s thought processes move swiftly from an almost shocked registration of the quasi-sexual nature of Wentworth’s act to an attempt consciously to rationalise and thus censor the event:”⁵⁹³

Yes, - he had done it. She was in the carriage, and felt that he had placed her there, that his will and his hands had done it, that she owed it to his perception of her fatigue, and his resolution to give her rest. She was very much affected by the view of his disposition towards her which all these things made apparent. This little circumstance seemed the completion of all that had gone before. She understood him. He could not forgive her, - but he could not be unfeeling. Though condemning her for the past, and considering it with high and unjust resentment, though perfectly careless of her, and though becoming attached to another, still he could not see her suffer, without the desire of giving her relief. It was a remainder of former sentiment; it was an impulse of pure, though unacknowledged friendship; it was proof of his own warm and amiable heart, which she could not contemplate without emotions so compounded of pleasure and pain, that she knew not which prevailed. (P, p. 84-5)

⁵⁹¹ GAY P., 2002: 158

⁵⁹² *Ibid.*, 159

⁵⁹³ *Ibid.*, 159

Gay toont aan dat de lichamelijke afstand tussen beiden steeds kleiner wordt. Na Louisa's sprong van de Copp, plaatst Wentworth zich tussen Henriette en Anne in het rijtuig. Wanneer Mr. Elliot en niet Wentworth de stoel naast Anne inneemt bij het concert in Bath, kunnen we dit symbolisch interpreteren als Mr. Elliot die tussen beide protagonisten in komt te staan. Het hoogtepunt wordt bereikt wanneer Anne zich bij het lezen van Wentworths brief in de zetel laat zakken waar even voordien Wentworth zelf zat.⁵⁹⁴ Volgens Van Sickle Johnson is het veelbetekenend dat Anne het aanbod van Frederick aanvaardt met slechts één blik, zoals Frederick ook voorspeld had in zijn brief: "A word, a look will be enough" (P, p. 223):

They were in Union-street, when a quicker step behind, a something of familiar sound, gave her two moments preparation for the sight of Captain Wentworth. He joined them; but, as if irresolute whether to join or to pass on, said nothing – only looked. Anne could command herself enough to receive that look, and not repulsively. The cheeks which had been pale now glowed, and the movements which had hesitated were decided. He walked by her side. (P, p. 224-5)

Deze scène is de climax van een roman waarbij de fysieke nabijheid gestaag werd opgebouwd.⁵⁹⁵

4.4 Kledij

Byrne toont aan dat, net zoals in het theater, de verschillende karakters van Willoughby en Colonel Brandon in *Sense and Sensibility* worden voorgesteld aan de hand van hun klederdracht. Willoughby's jachtkledij is volgens Marianne een bewijs van zijn mannelijkheid: "of all manly dresses a shooting jacket was the most becoming" (SS, p. 41). Colonel Brandons flanelen vest doet daarentegen denken aan "aches, cramps, rheumatism, and every species of ailment that can afflict the old and the feeble" (SS, p. 37).⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ GAY P., 2002: 159-60

⁵⁹⁵ SICKLE VAN JOHNSON J., 1983: 60

⁵⁹⁶ BYRNE P., 2002: 112

4.5. Setting

In het theater is de setting van groot belang, niet alleen omdat het bijdraagt tot “the harmonious visual impact of the scene”⁵⁹⁷ en zorgt voor de juiste context voor de gebeurtenissen, maar ook omdat het vaak symbool staat voor de algemene atmosfeer of voor het innerlijke gevoelsleven van de personages. Ook in de romans van Jane Austen is de setting van groot belang voor de plotontwikkeling en voor een beter begrip van de personages.

4.5.1. De gemeenschap

George R. Bramer schrijft dat Highbury en haar kleine gesloten gemeenschap heel belangrijk zijn voor de plotontwikkeling en voor een beter begrip van Emma en haar relaties.⁵⁹⁸ Volgens hem is het leven in Highbury in grote mate afgesloten van de buitenwereld en onderworpen aan een klassebewustzijn “with rather well defined, but fluctuating, levels of society.”⁵⁹⁹ Slechts uitzonderlijk wordt de sociale orde verstoord door buitenstaanders als Frank Churchill en Mrs. Elton.⁶⁰⁰ Vóór haar huwelijk is Emma’s leven beperkt tot deze kleine gemeenschap en volgens Bramer is het dan ook vanzelfsprekend dat ze erdoor gevormd en gedetermineerd wordt. In zo’n gemeenschap is het moeilijk iets verborgen te houden en het verklaart ook waarom Frank Churchill zoveel moeite moet doen, waaronder Emma verleiden, om zijn verloving met Jane Fairfax geheim te houden.⁶⁰¹ Bramer argumenteert dat Jane Austens gebruik van bepaalde plaatsen van groot belang is voor het in de hand werken van bepaalde ontwikkelingen. Het bal in de Crown Inn creëert bijvoorbeeld de ideale formele sociale atmosfeer waarin Harriet vernederd kan worden door Mr. Elton. Deze gebeurtenis is van cruciaal belang voor het verdere verloop van het verhaal. Ook Box Hill blijkt de gepaste setting voor een belangrijke plotwending.⁶⁰²

Ook in *Pride and Prejudice* is de gemeenschap van groot belang. Volgens William Deresiewicz vormt de gemeenschap het vertrekpunt van de roman. De eerste scènes zijn vooral uitwerkingen van “communal expectations, communal conventions, communal

⁵⁹⁷ KNATCHBULL BEVAN C., 1987: 603

⁵⁹⁸ BRAMER G.R., 1960: 150

⁵⁹⁹ *Ibid.*, 153

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 154

⁶⁰¹ *Ibid.*, 154

⁶⁰² *Ibid.*, 155

activities”.⁶⁰³ Als de gemeenschap en het collectief bewustzijn later in het boek nog aan bod komen, is dit veelal om aan te tonen dat “the community’s confidence in its judgment remains unshaken even when its conclusions have been discredited.”⁶⁰⁴ Als voorbeeld geeft Deresiewicz een passage na de vlucht van Lydia en Wickham:

All Meryton seemed striving to blacken the man, who, but three months before, had been almost an angel of light [...] Every body declared that he was the wickedest young man in the world; and every body began to find out, that they had always distrusted the appearance of his goodness. (PP, p. 279-80)

Als alle inwoners hun mening herzien, moet de gemeenschap zijn fout niet toegeven.⁶⁰⁵ Men zou denken dat Elizabeth Bennet niet het soort persoon is dat zijn meningen in de mond laat leggen door de gemeenschap, maar toch gebeurt dit bij aanvang van de roman.⁶⁰⁶ Aanvankelijk tilt ze niet zwaar aan de belediging van Mr. Darcy: “Elizabeth remained with no cordial feelings towards him. She told the story however with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in any thing ridiculous” (PP, p. 14), maar na het horen van de mening van haar omgeving ontstaat haar verontwaardiging.⁶⁰⁷ De conversatie met de Lucases en de Bennets na het bal “serves to evoke, shape, and strengthen their opinions. [...] [it is] the gradual shaping of a collective understanding.”⁶⁰⁸ Volgens Deresiewicz is Elizabeth “a typical member of her community. She assents to and helps propagate collective judgments; she takes her opinions for universal truths” en laat de feiten haar bedenkingen niet verstoren.⁶⁰⁹ Hij stelt dat haar participatie aan de gemeenschap in grote mate haar werkelijkheidszin bepaalt: “the community gives her a framework within which to work out her responses to that reality.”⁶¹⁰ Met andere woorden, haar ironie op de gemeenschap is slechts mogelijk omdat ze deel uitmaakt van die gemeenschap.⁶¹¹ Elizabeth herziert haar mening over Darcy op het moment dat ze zich letterlijk buiten haar gemeenschap bevindt. Ze heeft niemand waarmee ze de inhoud van zijn brief kan bespreken en moet zich

⁶⁰³ DERESIEWICZ W., 1997: 503

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 506

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 506

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 507

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 508

⁶⁰⁸ *Ibid.*, 511

⁶⁰⁹ *Ibid.*, 509

⁶¹⁰ *Ibid.*, 513

⁶¹¹ *Ibid.*, 513

op introspectie verlaten.⁶¹² Elizabeths liefde voor Darcy wordt pas definitief wanneer hij haar gemeenschap aanvaardt door haar tante en nonkel op zijn landgoed uit te nodigen.⁶¹³ Contact leggen met iemand is moeilijk als je geen excuus hebt om ermee te praten of niets hebt om over te praten, maar in Jane Austens dichte gemeenschappen vormt dit geen probleem, want de mensen zijn op verschillende manieren met elkaar verbonden en kunnen praten over alle gemeenschappelijke kennis.⁶¹⁴ Deresiewicz schrijft eveneens dat “the multiplexity of relationships in Austenian communities creates the conditions for friendship between women and men,”⁶¹⁵ waardoor ze dus eerst kunnen ondervinden of ze samen passen alvorens een beslissing te nemen.⁶¹⁶ Mr. Darcy en Elizabeth zijn hier een voorbeeld van. Na verloop van tijd ondervinden ze door hun vele interacties dat hun vooroordelen verkeerd waren en leren ze elkaar waarderen.

4.5.2. *Het landgoed*

Het landhuis is een belangrijk onderdeel van Jane Austens setting. Het is niet enkel decoratief, maar heeft volgens Charles J. McCann ook een andere belangrijke functie: “Austen carefully places her characters in just the proper symbol of their economic, social, or intellectual condition.”⁶¹⁷ Zo weerspiegelt het nieuwe, opzichtige etablissement van Rosings het snobisme van Lady Catherine en de nietszeggendheid van Netherfield het karakter van Bingley.⁶¹⁸ De belangrijkste setting in *Pride and Prejudice* is Pemberley, “without itself being the source of conflict, Pemberley serves as a focal point around which the lines of conflict are drawn [...] [it] becomes the image to which characters respond with their own kinds of pride.”⁶¹⁹ McCann illustreert dit aan de hand van Miss Bingley. Zij probeert in te spelen op de trots van Mr. Darcy door het beeld te schetsen van Mrs. Bennet op Pemberley en demonstreert daardoor haar eigen trots omdat ze zichzelf associeert met Darcy.⁶²⁰ Volgens McCann wordt bij de lezer argwaan gewekt over Pemberley omdat er enkel vol lof over gesproken wordt. Als Pemberley, net als Rosings en Netherfield, een weerspiegeling is van Darcy's karakter dan is ons oordeel over een van beide fout. Uiteindelijk blijkt dat Pemberley inderdaad prachtig is en

⁶¹² DERESIEWICZ W., 1997: 523

⁶¹³ *Ibid.*, 527

⁶¹⁴ *Ibid.*, 516-7

⁶¹⁵ *Ibid.*, 518

⁶¹⁶ *Ibid.*, 518

⁶¹⁷ MCCANN C.J., 1964: 65

⁶¹⁸ *Ibid.*, 69-70

⁶¹⁹ *Ibid.*, 67

⁶²⁰ *Ibid.*, 67

dat de vooroordelen over Darcy verkeerd waren.⁶²¹ Walter E. Anderson schrijft dat Pemberley een eigen karakter en stijl bezit die staat voor “freedom without excess, restraint without austerity, and generosity without ostentation”, kwaliteiten die alle goede personages uit het boek volgens hem bezitten.⁶²² Rosemarie Bodenheimer schrijft dat Elizabeth deze waarden in Darcy erkent na het zien van zijn landgoed en het horen van zijn huishoudster. Ze toont aan dat de beschrijvingen van Pemberley Elizabeths nieuw inzicht weerspiegelen. Ze creëren een gevoel van “ascent, multiplicity, and expansion which defines not only the landscape but also the widening of Elizabeth’s vision of Darcy, and the increasing intensity of her feeling.”⁶²³ Bodenheimer vervolgt:

Her party enters Pemberley Woods “in one of its lowest points,” and makes a gradual ascent to a hill from which “the eye was instantly caught by Pemberley House,” perfectly set in the landscape. [...] this view is a breakthrough in Elizabeth’s vision, and prepares for the gradual buildup of feeling which is to follow.⁶²⁴

Volgens haar ontdekt Elizabeth in het huis zelf dat het uitzicht op Pemberley vanuit ieder raam een ander, maar even mooi perspectief biedt: “As they passed into other rooms, these objects were taking different positions; but from every window there were beauties to be seen” (PP, p. 236). De eerste bevooroordeelde beoordeling van Darcy wordt hier duidelijk overstegen.⁶²⁵ Bodenheimer illustreert dat de beschrijvingen tijdens Elizabeths verkenning van het terrein opnieuw de groei van haar gevoelens suggereren: “Every step was bringing forward a nobler fall of ground, or a finer reach of the woods.” Haar dieper inzicht in Darcy biedt haar de mogelijkheid zijn karakter verder te doorgronden: “The opening of the trees gave the eye power to wander” over “many charming views”. Bovendien is er de nauwe, meer verborgen vallei en “Elizabeth longed to explore its windings” (PP, p. 242-3).⁶²⁶ McCann toont aan dat Darcy ook gevoelig blijkt te zijn voor de setting en voor zijn gesprekspartners: als een van beide tegenvalt, wordt zijn houding onaangenaam. Daarom is hij op zijn best op Pemberley met Elizabeth als gezelschap.⁶²⁷

⁶²¹ MCCANN C.J. 1964: 70-1

⁶²² ANDERSON W.E., 1975: 381

⁶²³ BODENHEIMER R., 1981: 610

⁶²⁴ *Ibid.*, 610

⁶²⁵ *Ibid.*, 610

⁶²⁶ *Ibid.*, 611

⁶²⁷ MCCANN C.J. 1964: 72

In *Emma* gebruikt Jane Austen dezelfde techniek om de waardigheid van Mr. Knightley en Robert Martin aan te tonen. Zoals Bramer schrijft, komen er in haar roman niet veel beschrijvingen van settings voor en op bepaalde momenten lijkt ze die bewust te vermijden.⁶²⁸ In de passages waar ze echter wel aanwezig zijn, onthullen ze iets over Emma's gevoelens of meningen.⁶²⁹ Bodenheimer gaat hier dieper op in. Wanneer Emma vanuit Donwell Abbey kijkt naar Abbey-Mill Farm onderkent ze de waarde van Robert Martin: "It was a sweet view – sweet to the eye and the mind. English verdure, English culture, English comfort, seen under a sun bright, without being oppressive" (E, p. 272).⁶³⁰ Bodenheimer stelt dat aanvankelijk alles in de setting misplaatst lijkt, maar dan glijdt het oog over de helling en komt de boerderij in zicht. Dit indirecte proces is volgens haar een metafoor voor "the process of mistake, misdirection, and eventual clarification which is the drama of Emma's mind in the novel."⁶³¹ Het is geen toeval dat Emma vanuit Donwell Abbey kijkt, want het staat symbool voor de goede invloed die Mr. Knightley heeft op Emma. Donwell Abbey is volgens Gay "a solid and untheatrical setting; unfashionable, unpicturesque, yet fertile, productive, and comforting,"⁶³² eigenschappen die haar eigenaar ook bezit. Gay toont aan dat Emma hier op haar best is:

We see her observing, walking, thinking – but not 'acting' nor attempting to control others' lives. We see, for example, one of her all too rare gestures of friendship towards the beleaguered Jane Fairfax: "She saw it all; and entering into her feelings, promoted her quitting the house immediately, and watched her safely off with the zeal of a friend" (E, p. 274). Emma's conversation with the ill-tempered Frank at the end of the chapter is pleasant and cool, avoiding the theatrical flirtatiousness of their earlier encounters.⁶³³

Volgens Walter E. Anderson in "The Plot of *Mansfield Park*" is de setting in *Mansfield Park* van zo'n groot belang dat het landgoed beschouwd kan worden als een personage in het verhaal. Vanaf het begin van het boek ligt de nadruk namelijk op Fanny's onzekere positie in Mansfield Park en hoe die bepaald wordt door haar relatie met Sir Thomas

⁶²⁸ BRAMER G.R., 1960: 152

⁶²⁹ *Ibid.*, 153

⁶³⁰ BODENHEIMER R., 1981: 611

⁶³¹ *Ibid.*, 612

⁶³² GAY P., 2002: 142

⁶³³ *Ibid.*, 143

Bertram.⁶³⁴ De voornaamste spanning in het boek komt dus voort uit Fanny's relatie met Sir Thomas Bertram enerzijds en Mansfield Park anderzijds. Het grootste probleem voor Austen was volgens Anderson om de liefdesverhalen ondergeschikt te houden aan dit hoofdthema. Ze slaagt hierin "[because] they are always handled so as to intensify Fanny's insecurity, and their resolutions determine her superior claims to establishment at Mansfield."⁶³⁵ Bovendien heerst geen competitiviteit tussen Fanny, Edmund en de Crawfords omdat Fanny haar liefde voor Edmund geheimhoudt en zichzelf kiest voor Mary.⁶³⁶ Volgens Anderson bereikt Fanny's instabiele positie haar hoogtepunt als ze het huwelijksaanzoek van Henry Crawford weigert. Sir Thomas Bertram ziet dit als een teken van ondankbaarheid en zendt haar als straf terug naar Portsmouth. Aanvankelijk denkt Fanny dat ze enkel haar familie gaat bezoeken, maar al gauw dringt het tot haar door dat ze niet vrijwillig kan terugkeren. Na drie maanden begrijpt ze dat haar toekomst in Mansfield Park op het spel staat en lijdt ze als nooit tevoren.⁶³⁷ Bij het weglopen van Maria en Julia toont iedereen echter zijn ware karakter en ziet Sir Thomas Bertram zijn fout in en vraagt Fanny om naar huis te komen.⁶³⁸ Hij komt tot het besef dat "Fanny was indeed the daughter that he wanted" (MP, p. 477).⁶³⁹ Volgens Anderson is het belangrijk dat deze aanvaarding van Fanny als dochter eerder plaatsvindt dan Edmunds aanzoek. Nadat Fanny jarenlang door iedereen, uitgenomen Edmund, genegeerd werd in Mansfield Park, wordt ze eindelijk aanvaard als dochter en niet slechts als schoondochter.⁶⁴⁰ Het aanzoek van Edmund en de dood van Dr. Grant zorgen ervoor dat ze eeuwig in Mansfield Park kan blijven.⁶⁴¹

Interieur

Sister M. Lucy Schneider schrijft in haar artikel "The Little White Attic and The East Room: Their Function in *Mansfield Park*" dat de kamers die Fanny benut sterk verbonden zijn met het thema, het plot en de karakterontwikkeling. Aanvankelijk beschikt Fanny enkel over het zolderkamertje. De beperkte grootte van de kamer wijst volgens Schneider op de lage achting van Mrs. Norris en de Bertrams voor Fanny en de witte kleur weerspiegelt de tabula rasa van Fanny's karakter en geest. Het kamertje staat dus symbool voor "the household's pervasive

⁶³⁴ ANDERSON W.E., 1973: 17

⁶³⁵ *Ibid.*, 18

⁶³⁶ *Ibid.*, 19

⁶³⁷ *Ibid.*, 22-3

⁶³⁸ *Ibid.*, 24

⁶³⁹ *Ibid.*, 25

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 18

⁶⁴¹ *Ibid.*, 25

attitude of condescending generosity to her, and of her inferiority as well.”⁶⁴² Als gevolg van haar educatie wordt de kloof tussen haar kennis en die van de Bertram zussen echter geleidelijk aan gedicht en wint Fanny aan morele superioriteit.⁶⁴³ Deze groei wordt gesymboliseerd door de toewijzing van de East room:⁶⁴⁴

She had recourse [...] to another apartment, more spacious and more meet for walking about in, and thinking, and of which she had now for some time been almost equally mistress. It had been their school-room [...] the East room as it had been called, ever since Maria Bertram was sixteen, was now considered Fanny’s, almost as decidedly as the white attic (MP, p. 153-4).

Aanvankelijk verbiedt Mrs. Norris een haardvuur⁶⁴⁵, maar nadat Sir Thomas’ waardering voor Fanny gegroeid is, wordt dit comfort haar niet langer ontzegd:

She was struck, quite struck, when on returning from her walk, and going in the East room again, the first thing which caught her eye was a fire lighted and burning. A fire! It seemed too much; [...] so it was to be every day. Sir Thomas had given orders for it. (MP, p. 325)⁶⁴⁶

Tuin

Byrne schrijft dat “the use of the park or garden of a country estate is the Restoration variation of pastoral that was also the model for eighteenth-century comedy.”⁶⁴⁷ Zoals al eerder vermeld paste Jane Austen deze conventie toe in de Sotherton-scène in *Mansfield Park*.

Landgoedverbetering

In *Mansfield Park* geeft Jane Austen kritiek op landgoedverbetering en werkt haar personages uit aan de hand van hun reactie tegenover dit gegeven.⁶⁴⁸ In zijn artikel “*Mansfield Park* and

⁶⁴² SCHNEIDER L.M., 1966: 227-8

⁶⁴³ *Ibid.*, 228-9

⁶⁴⁴ *Ibid.*, 229

⁶⁴⁵ *Ibid.*, 229

⁶⁴⁶ *Ibid.*, 233

⁶⁴⁷ BYRNE P., 2002: 178

⁶⁴⁸ DUCKWORTH A.M., 1971: 25

Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being" schrijft Alistair M. Duckworth dat een landgoed niet alleen een eigendom is, maar een heel cultureel erfgoed. Volgens hem mag een landgoedverbetering daarom niet enkel gezien worden als een esthetische ingreep; het illustreert de wijze waarop iemand omgaat met de sociale, ethische en religieuze waarden die hij erft.⁶⁴⁹ Duckworth onderscheidt twee groepen met een verschillende visie op landgoedverbetering:

On the one hand we have a Group of characters led by Crawford and including his sister Mary, Rushworth and all the Bertram children except Edmund, who view their estate as a manipulable inheritance and who opt for a variable conception of self. On the other hand we have Fanny and (less consistently) Edmund, who are committed to a permanent sense of place and a stable idea of identity.⁶⁵⁰

Hij verwijst ook naar het achttiende-eeuwse onderscheid tussen *improvement* en *innovation of alternation*: "To "improve" was to treat the deficient or corrupt parts of an established order with the character of the whole in mind; to "innovate" or "alter," on the other hand, was to destroy all that had been built up by the "collected reason of the ages."⁶⁵¹ Volgens Duckworth was Jane Austen van mening dat een landgoed van tijd tot tijd een verbetering nodig heeft, maar er moet rekening gehouden worden met het originele karakter van de erfenis, want "what has been "acquired progressively" should not be radically changed."⁶⁵² Jane Austen maakt dus vooral een onderscheid tussen gewenste en ongewenste aanpassingen.⁶⁵³ Douglas Murray vindt de muur die Dr. en Mrs. Grant rondom hun tuin bouwen zo'n ongewenste aanpassing: "The suggestion that a clergyman should wish to exclude views of the church and churchyard – salutary reminders of morality and mortality – arouses our most intense suspicions."⁶⁵⁴ Ook Henry's plannen om Thornton Lacey af te sluiten van het omringende landschap vertoont een verwerping van "a traditional shape of reality, while his wish to reorient the front of the house suggests a desire for complete cultural reorientation."⁶⁵⁵ Volgens Murray wil hij het zicht op de landbouw en de lage klassen

⁶⁴⁹ DUCKWORTH A.M., 1971: 26

⁶⁵⁰ *Ibid.*, 26-7

⁶⁵¹ *Ibid.*, 33

⁶⁵² *Ibid.*, 34

⁶⁵³ MURRAY D., 1997: 3

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 5

⁶⁵⁵ DUCKWORTH A.M., 1971: 38

buitensluiten.⁶⁵⁶ Duckworth stelt dat in Jane Austens romans de gezondheid van een landgoed wordt gesuggereerd door een overvloed aan hout en de nabijheid van kerk en huis. In de Engelse literatuur worden bomen gezien als het symbool voor organische groei en de aanwezigheid ervan gaf waarde aan een landgoed. Pemberley heeft zijn “beautiful oaks and Spanish chestnuts” (PP, p. 255) en ook Donwell Abbey heeft een “abundance of timber in rows and avenues, which neither fashion nor extravagance had rooted up” (E, p. 270). Nergens is er “such timber any where in Dorsetshire, as there is now standing in Delaford Hangar” (SS, p. 369). Het verwijderen van de laan in Sotherton wordt zo serieus genomen omdat het vellen van bomen wordt gezien als een complete breuk met het verleden. De nabijheid van een kerk wijst op “the necessary interdependence of the clerical and landed orders”, wat bedreigd wordt door Henry’s plannen.⁶⁵⁷ Duckworth schrijft dat Tom Bertram Edmund ervan probeert te overhalen dat de aanpassingen aan *Mansfield Park* voor de theatervoorstelling niet in slechte aarde zullen vallen bij hun vader, maar bij diens terugkeer uit Antigua wordt het huis meteen teruggebracht naar zijn originele staat en met het vernielen van alle voorbereidingen wordt elke nieuwe poging tot innovatie verhinderd.⁶⁵⁸ Volgens Duckworth kan Fanny Price, vanwege haar sociale positie, niet actief deelnemen aan “cultural preservation and improvement, but her lone refusal to act in *Lovers’ Vows* in the first volume, like her refusal to marry Crawford in the third, marks her as the guardian of an endangered heritage.”⁶⁵⁹ Hij besluit dat “only when those at Mansfield recognize the quality of Fanny’s resistance can order and value be reinstated at the park.”⁶⁶⁰

4.5.3. Natuurbeschrijvingen

Gay benadrukt dat tijdens de wandeling van de Tilneys en Catherine naar Beechen Cliff de setting van groot belang is. De Tilneys kijken namelijk “with the eyes of persons accustomed to drawing, and decide on its capability of being formed into pictures” (NA, p. 99). Door deze artificiële manier van kijken, die Catherine maar al te graag aanleert en hanteert, krijgen we een vertekend beeld van de werkelijkheid.⁶⁶¹ In tegenstelling tot de Tilneys is Catherine niet in staat een onderscheid te maken tussen natuur en kunst, “her use of the picturesque is a

⁶⁵⁶ MURRAY D., 1997: 5

⁶⁵⁷ DUCKWORTH A.M., 1971: 39-40

⁶⁵⁸ *Ibid.*, 41-2

⁶⁵⁹ *Ibid.*, 44

⁶⁶⁰ *Ibid.*, 44

⁶⁶¹ GAY P., 2002: 68-9

literal reading of an imaginative fictional form.”⁶⁶² Ook bij het lezen van gotische fictie blijkt ze niet in staat dat onderscheid te maken.⁶⁶³ In *Sense and Sensibility* stelt Mariannes houding ten opzichte van de natuur haar eveneens in staat een fictieve plaats in de maatschappij te cultiveren.⁶⁶⁴

Ook in *Mansfield Park* en *Persuasion* wordt deze techniek van natuurbeschrijving toegepast, niet langer om aan te tonen hoe een bepaalde houding ten opzichte van de natuur gevaarlijk kan zijn voor de werkelijkheidszin van een personage, maar meer om het innerlijke landschap van de personages te verkennen. Volgens Bodenheimer wordt Fanny Prices reactie ten opzichte van de natuur gebruikt als spiegel voor haar innerlijke groei. In het eerste volume van *Mansfield Park* krijgen we een beschrijving van de natuur door Fanny, gebaseerd op de moraliserende teksten die ze leest:

All that was solemn and soothing, and lovely, appeared in the brilliancy of an unclouded night, and the contrast of the deep shade of the woods. Fanny spoke her feelings, ‘Here’s harmony!’ said she, ‘Here’s repose! Here’s what may leave all painting and all music behind, and what poetry only can attempt to describe! Here’s what may tranquillize every care, and lift the heart to rapture! When I look out on such a night as this, I feel as if there could be neither wickedness nor sorrow in the world; and there certainly would be less of both if the sublimity of Nature were more attended to, and people were carried more out of themselves by contemplating such a scene.’ (MP, p. 115-6)⁶⁶⁵

In het derde volume “Fanny stops talking about nature and begins responding to it. The descriptions are no longer spoken set-pieces; the narrative merges more fully – though not completely – with Fanny’s inner life:”⁶⁶⁶

The day was uncommonly lovely. It was really March, but it was April in its mild air, brisk soft wind, and bright sun, occasionally clouded for a minute; and everything looked so beautiful under the influence of such a sky, the effects of the shadows

⁶⁶² BODENHEIMER R., 1981: 607

⁶⁶³ *Ibid.*, 607

⁶⁶⁴ *Ibid.*, 609

⁶⁶⁵ *Ibid.*, 615

⁶⁶⁶ *Ibid.*, 616

pursuing each other, on the ships at Spithead and the island beyond, with the ever-varying hues of the sea now at high water, dancing in its glee and dashing against the ramparts with so fine a sound, produced altogether such a combination of charms for Fanny, as made her gradually almost careless of the circumstances under which she felt them. (MP, p. 415)

Het duurt echter nog tot Fanny's terugkeer naar Mansfield Park vooraleer beide samenvallen.⁶⁶⁷

Her eye fell every where on lawns and plantations of the freshest green; and the trees, though not fully clothed, were in that delightful state, when farther beauty is known to be at hand, and when, though much is actually given to the sight, more yet remains for the imagination. (MP, p. 452)

Bodenheimer besluit dat "in Fanny's story the shift from nature as picture to nature as process suggests the awakening and expansion of her character."⁶⁶⁸ In *Persuasion* "Austen utilizes the picturesque to explore Anne's emotional distance and psychological withdrawal."⁶⁶⁹ Volgens Bodenheimer doet ze nog steeds beroep op "the dichotomy between seeing nature through poetry and seeing it as an image of optimistic human activity." Niettemin verplaatst ze de focus "from pictorial description itself" naar het beeld van het innerlijke leven van de personages.⁶⁷⁰

4.5.3. Weersomstandigheden

Jane Austen maakt ook gebruik van weersomstandigheden om de toon van een scène extra in de verf te zetten. Edgar Shannon schrijft dat het huwelijksaanzoek van Mr. Elton aan Emma gebeurt op een sombere avond in december in een donker rijtuig. De duisternis, de koude en de beperkte ruimte wijzen volgens hem allemaal op het onaangename van de situatie. Mr. Knightley verklaart zijn liefde daarentegen op een warme, zonnige avond in juli in openlucht.⁶⁷¹ De dag nadat Emma de gevoelens van Harriet voor Mr. Knightley ontdekt

⁶⁶⁷ BODENHEIMER R., 1981: 618

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 619

⁶⁶⁹ GROENENDYK K.L., 2000: 18

⁶⁷⁰ BODENHEIMER R., 1981: 622

⁶⁷¹ SHANNON E.F., 1956: 647

was very long, and melancholy at Hartfield. The weather added what it could of gloom. A cold stormy rain set in, and nothing of July appeared but in the trees and shrubs, which the wind was despoiling, and the length of the day, which only made such cruel sights the longer visible. (E, p. 319)⁶⁷²

4.6. Set-Pieces

Byrne geeft in haar boek een definitie van *set-pieces*:

Scenes or set-pieces are units of action built around exits and entrances. [...] [exits and entrances] are the markers of beginnings and endings, and of moments of surprise and suspense – of drama. [...] they can also come in the middle of a scene as an element of surprise.⁶⁷³

Bovendien schrijft ze dat Jane Austen podiumaanwijzingen gebruikt om het gesproken woord kracht bij te zetten of tegen te spreken.⁶⁷⁴ De voorbeelden van *set-pieces* in Austens romans zijn legio, daarom zal ik me beperken tot de beschrijving van een *set-piece* per roman.

Het voorlaatste hoofdstuk van *Northanger Abbey* bevat een *set-piece*, met exits, entrees en podiumaanwijzingen. Mrs. Morland en Catherine zitten samen in de zitkamer en Mrs. Morland confronteert Catherine met haar rusteloosheid van de laatste dagen. Onbewust van Catherines gevoelens voor Henry Tilney, wijt Mrs. Morland haar rusteloosheid aan nostalgie naar het amusement in Bath en naar het superieure Northanger Abbey. Ze spoort Catherine aan haar werk weer op te nemen, maar wanneer ze merkt dat Catherine na een tijdje weer vervalst in haar rusteloosheid, verlaat ze de kamer en de scène om een boek te halen die handelt over jongeren die hun thuis ontgroeien door in aanraking te komen met meer superieure plaatsen. Wanneer Mrs. Morland terug opkomt, is Henry Tilney aangekomen: “With a look of much respect, he immediately rose, and being introduced to her by her conscious daughter as ‘Mr. Henry Tilney,’ with the embarrassment of real sensibility began to apologize for his appearance there” (NA, p. 225-6). Hij verontschuldigt zich voor het gedrag

⁶⁷² SHANNON E.F., 1956: 648

⁶⁷³ BYRNE P., 2002: 123

⁶⁷⁴ *Ibid.*, 182

van zijn vader en zij verwelkomt hem en stelt voor het verleden te laten rusten. Vervolgens luistert Henry naar Mrs. Morlands opmerkingen over het weer en de wegen. “The anxious, agitated, happy, feverish” Catherine daarentegen zegt geen woord, “but her glowing cheek and brightened eye made her mother trust that this good-natured visit would, at least, set her heart at ease for a time” (NA, p. 226). Door de afwezigheid van Mr. Morland en bijgevolg het gebrek aan bijdrage in het gesprek, is Mrs. Morland na een kwartier al uitgepraat. Na een paar minuten van ononderbroken stilte, richt Henry zich voor het eerst tot Catherine en vraagt haar naar de Allens. Hij wil hen bezoeken en vraagt haar de weg te tonen. Haar zus Sarah wijst Tilney erop dat het huis zichtbaar is vanuit het venster, “which produced only a bow of acknowledgment from the gentleman, and a silencing nod from her mother” (NA, p. 227). Mrs. Morland denkt namelijk dat Henry Catherine een persoonlijkere uitleg wil geven over het gedrag van zijn vader en laat haar dochter hem vergezellen. Beiden gaan af.

Gay toont aan dat de scène in *Sense and Sensibility* waarin Willoughby zijn gedrag wil verantwoorden aan Elinor heel theatraal is. Ze schrijft dat de scène met duidelijke podiumaanwijzingen begint:

Elinor, starting back with a look of horror at the sight of him, obeyed the first impulse of her heart in turning instantly to quit the room, and her hand was already on the lock, when its action was suspended by his hastily advancing, and saying, in a voice rather of command than supplication,

‘Miss Dashwood, for half an hour – for ten minutes – I entreat you to stay.’ (SS, p. 309)

Daarna “she walked silently towards the table, and sat down. He took the opposite chair, and for half a minute not a word was said by either” (SS, p. 310). Willoughby staat na een moment van stilte weer op, wandelt door de kamer en begint zijn uitleg.⁶⁷⁵ Gay schrijft dat Jane Austen hierbij veel aandacht besteedt aan Elinors lichaamstaal: “[She] turn[s] her eyes on him with the most angry contempt” (SS, p. 312) en “colour[s]” (SS, p. 314). Zijn meesterlijke opvoering wekt medelijden in haar op die ze tevergeefs probeert te verbergen.⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ GAY P., 2002: 46

⁶⁷⁶ *Ibid.*, 47

‘You are very wrong, Mr. Willoughby, very blameable’, said Elinor, while her voice, in spite of herself, betrayed her compassionate emotion; ‘you ought not to speak in this way neither of Mrs. Willoughby or my sister [...]. (SS, p. 322)

Het gesprek eindigt eveneens met duidelijke podiumaanwijzingen:

From a reverie of this kind she was recalled at the end of some minutes by Willoughby, who, rousing himself from a reverie at least equally painful, started up in preparation for going, and said:

‘There is no use in staying here; I must be off.’

‘Are you going back to town?’

‘No – to Combe Magna. I have business there; from thence to town in a day or two. Good bye.’

He held out his hand. She could not refuse to give him her’s; - he pressed it with affection.

‘And you do think something better of me than you did?’ said he, letting it fall, and leaning against the mantelpiece, as if forgetting he was to go. (SS, p. 325)⁶⁷⁷

Volgens Gay krijgen we hier “a display of the actor’s sexual charisma: the carefully rationed physical contact, then the elegant pose for his audience’s appreciative gaze.”⁶⁷⁸ Nadat hij Elinor en de lezer voor zich gewonnen heeft “Willoughby can make an exit as dramatic as his entrance.”⁶⁷⁹

‘But I will not stay to rob myself of all your compassionate good-will by showing that where I have most injured I can least forgive. Good bye, - God bless you!’

And with these words, he almost ran out of the room. (SS, p. 326)

Mary Ann O’Farrell beschrijft een *set-piece* uit *Pride and Prejudice*: de scène waarin Elizabeth het moment na de verloving van Jane en Mr. Bingley verstoort. Beide partijen voelen zich ongemakkelijk bij de entree van Elizabeth en dit leidt tot de haastige exit van Mr. Bingley:

⁶⁷⁷ GAY P., 2002: 47

⁶⁷⁸ *Ibid.*, 47

⁶⁷⁹ *Ibid.*, 47

[Elizabeth] saw to her infinite surprise, there was reason to fear that her mother had been too ingenious for her. On opening the door, she perceived her sister and Bingley standing together over the hearth, as if engaged in earnest conversation; and had this led to no suspicion, the faces of both as they hastily turned round, and moved away from each other, would have told it all. Their situation was awkward enough; but her's she thought was still worse. Not a syllable was uttered by either; and Elizabeth was on the point of going away again, when Bingley, who as well as the other had sat down, suddenly rose, and whispering a few words to her sister, ran out of the room.

Jane could have no reserves from Elizabeth, where confidence would give pleasure; and instantly embracing her, acknowledged, with the liveliest emotion, that she was the happiest creature in the world. (PP, p. 327)

In deze scène zijn Elizabeth en de lezer getuige van “averted eyes, confusion, awkwardness, coloring, separation, silence, embarrassment,”⁶⁸⁰ allemaal duidelijk gemaakt door Jane Austens aanwijzingen. Mr. Bingley en Jane bewegen eerst weg van elkaar, zetten zich neer, gevolgd door Bingley die rechtspringt, iets fluistert tegen Jane en afgaat alvorens Elizabeth zelf de scène kan verlaten.

Byrne beschrijft een scène uit *Mansfield Park* waarin Fanny in Sotherton op een bankje zit en getuige is van alle entrees en exits. Deze verlopen als volgt: “initially Mary and Edmund exit from the bench as Rushworth, Maria and Henry enter. Rushworth exits for the key.”⁶⁸¹ Ondertussen vindt tussen Henry en Maria een gesprek vol ongehoord geflirt plaats. Het gesprek wordt afgewisseld met acteursinstructies: “speaking rather lower”, “after a moment's embarrassment”, “followed by a short silence”, “smiling”, “as she spoke, and it was with expression, she walked to the gate; he followed her” (MP, p. 100-2). Daarna “Maria and Henry exit around the locked gate. Julia enters, and exits, around the locked door. Rushworth enters with the key and exits through the gate. Enter Edmund and Mary.”⁶⁸² Byrne benadrukt wel dat “Fanny's ubiquitous presence, rather than focusing the ironies of the scene, offers a

⁶⁸⁰ O'FARRELL M.A., 1994: 132

⁶⁸¹ BYRNE P., 2002: 183

⁶⁸² *Ibid.*, 183

disarming lack of perspective. Throughout the quasi-farcical entrances and exits of the various characters, her thoughts are shaped, largely, by her jealous concern for Edmund.”⁶⁸³

In *Emma* is de Box Hill-episode eveneens een voorbeeld van een *set-piece*. Na een wandeling stopt het hele gezelschap om uit te rusten. Frank en Emma domineren het gesprek met hun geflirt en de andere zeven aanwezige personen zijn stil. Opnieuw geeft Jane Austen duidelijke podiumaanwijzingen: “lowering her voice”, “with lively impudence”, “and then whispering”, “laughing as carelessly as she could”, “cries empathically”, “a slight blush” et cetera (E, p. 278-82). Nadat Emma Miss Bates beledigd heeft, verlaten Mr. en Mrs. Elton de groep en gaan een eindje wandelen. Na Franks impliciete belediging van Jane sluiten zij en Miss Bates zich bij de Eltons aan, een halve minuut later gevolgd door Mr. Knightly.

De scène waarin Captain Wentworth het gesprek van Anne en Captain Harville afluistert in *Persuasion*, is een heel goed voorbeeld van een *set-piece*. Captain Harville wenkt Anne omdat hij een gesprek met haar wil aanknopen. Uiteindelijk evolueert het gesprek naar het onderwerp over de constantheid in de gevoelens van de beide sekses. Wentworth die Annes uitlatingen afluistert, laat uit verbijstering zijn pen vallen en trekt zo de aandacht van Anne en Harville. Anne merkt verbaasd op dat Wentworth dichter zit dan ze dacht, maar denkt niet dat hij het gesprek kan volgen. Het gesprek wordt voortgezet met de gewoonlijke podiumaanwijzingen: “smiling”, “lowering his voice”, “in a tone of strong feeling”, “cried eagerly” en het eindigt als volgt:

She could not immediately have uttered another sentence; her heart was too full, her breath too much oppressed.

‘You are a good soul,’ cried Captain Harville, putting his hand on her arm quite affectionately. (P, p. 219-21)

Hierna verlaat Mrs. Croft de scène en Frederick wil hetzelfde doen: “Mrs. Croft left them, and Captain Wentworth, having sealed his letter with great rapidity, was indeed ready, and had even a hurried, agitated air, which shewed impatience to be gone” (P, p. 221). Bij hun exit krijgt Anne een hartelijk afscheid van Harville, maar van Frederick “not a word, nor a look. He had passed out of the room without a look” (P, p. 221-2). Wentworth die de uitingen van

⁶⁸³ BYRNE P., 2002: 183

Anne wel had opgevangen, kon zijn gevoelens niet langer verbergen en schreef ze neer in de vermelde brief. Na zijn gehaaste exit, komt hij even snel weer op:

She had only time, however, to move closer to the table where he had been writing, when footsteps were heard returning; the door opened; it was himself. He begged their pardon, but he had forgotten his gloves, and instantly crossing the room to the writing table, and standing with his back towards Mrs. Musgrove, he drew out a letter from under the scattered paper, placed it before Anne with eyes of glowing entreaty fixed on her for a moment, and hastily collecting his gloves, was again out of the room, almost before Mrs. Musgrove was aware of his being in it – the work of an instant. (P, p. 222)

Analyse van de theatraliteit van het sociale leven

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts
• Shakespeare, *As You Like It* •

5. Analyse van de theatraliteit van het sociale leven

Volgens Gay droeg Jane Austens interesse voor het theater bij tot het begrijpen van “theatricality of everyday life, especially as it was lived among the gentry.”⁶⁸⁴ Gay vervolgt dat “much of Austen’s social life took the form of rituals in theatricalised spaces. [...] Performances of gender, class, and status are all unavoidable in these social situations.”⁶⁸⁵ In haar romans maakt Jane Austen een analyse van deze dagelijkse theatraliteit en gebruikt daarvoor technieken, stijl en metaforen ontleend aan het theater.⁶⁸⁶ Byrne toont aan dat Jane Austen in één van haar brieven gebruik maakt van de actrices Sarah Siddons en Eliza O’Neill om het onderscheid tussen haar nichtjes aan te halen:

That puss Cassy, did not shew more pleasure in seeing me than her Sisters, but I expected no better; - she does not shine in the tender feelings. She will never be a Miss O’Neal; - more in the Mrs Siddons line. (Letters, p. 287)

Volgens Byrne bewijst dit Austens affiniteit met het laat-Georgiaanse theater en het debat omtrent de tegenstrijdige acteerstijlen van Mrs. Siddons (“classical nobility”) en Miss O’Neill (“extreme natural sensibility”).⁶⁸⁷ Byrne besluit dat “her manner of comparing social conduct to theatrical models such as her niece’s Siddons-like dignified behaviour denoting a lack of sensibility (‘the tender feelings’) betrays a striking propensity to view life through the spectacles of theatre.”⁶⁸⁸

In zijn artikel “The Infection of Acting: Theatricals and Theatricality in *Mansfield Park*” behandelt Joseph Litvak de achttiende-eeuwse discussie omtrent theatraliteit. Sommige critici, waaronder Thomas Gisborne en Hannah More, bepleitten het gevaar van het theater. Daar waar More het theater ziet als een vergevorderde ziekte, beschouwt Gisborne theatraliteit echter als “a merely potential danger – as the aggravation of otherwise healthy “tendencies”.”⁶⁸⁹ In tegenstelling tot More aanvaardt Gisborne dat elke sociale ervaring een bepaalde mate van theatraliteit veronderstelt. Hazlitt beschouwt het theater daarentegen als de

⁶⁸⁴ GAY P., 2002: 22

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 22

⁶⁸⁶ *Ibid.*, 22

⁶⁸⁷ BYRNE P., 2002: 60

⁶⁸⁸ *Ibid.*, 61

⁶⁸⁹ LITVAK J., 1986: 337

“best teacher of morals” omdat het de “truest and most intelligible picture of life” is.⁶⁹⁰ Volgens Litvak is Hazlitt van mening dat het theater ““prevent[s] or carr[ies] off the infection” of the mind by seductive vices by seducing it toward other, less coarse ones.”⁶⁹¹ Net als Gisborne onderkent Jane Austen het theatrale aspect van het sociale leven en volgens Byrne onderzoekt ze in haar romans het idee van de *performed self*.⁶⁹² Enkel in *Mansfield Park* gaat ze ook in op het theater zelf en deelt ze alweer de mening van Gisborne: op zich is het theater een gezond instituut. Het gevaar van het theater ligt volgens Jane Austen bij de acteurs, hun houding en hun bekwaamheid een onderscheid te maken tussen theatrale en sociale rollen. Of ze het theater al dan niet als educatiemiddel beschouwde, kunnen we niet met zekerheid zeggen. Byrne heeft wel aangetoond dat Jane Austens werk eerder een parodie vormt op de soort moraaldidactiek aan de dag gelegd door onder meer Berquin.⁶⁹³

In *Northanger Abbey* proberen Catherine Morland en Henry Tilney verschillende rollen uit.⁶⁹⁴ Catherine komt voor het eerst in aanraking met theatraliteit in Bath, waar ze niet alleen voor het eerst het theater bezoekt, maar ook in contact komt met wat Gay het *theatrum mundi* van Bath noemt. Bath is namelijk een uiterst theatrale setting waar de publieke binnenruimtes – de balzalen, *pump-rooms*, het theater – gebruikt worden als podia om te kijken en bekeken te worden.⁶⁹⁵

Every morning now brought its regular duties; - shops were to be visited; some new part of the town to be looked at; and the Pump-room to be attended, where they paraded up and down for an hour, looking at every body and speaking to no one. (NA, p. 12)

Volgens Gay begint Austen “her persistent use of theatrical metaphor with catherine’s first public appearance – a ball at the Upper Rooms:”⁶⁹⁶

Now was the time for a heroine, who had not yet played a very distinguished part in the events of the evening, to be noticed and admired. Every five minutes, by removing

⁶⁹⁰ LITVAK J., 1986: 339

⁶⁹¹ *Ibid.*, 340

⁶⁹² BYRNE P., 2002: 216

⁶⁹³ *Ibid.*, 19

⁶⁹⁴ GAY P., 2002: 66

⁶⁹⁵ *Ibid.*, 64

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 65

some of the crowd, gave greater openings for her charms. She was now seen by many young men who had not been near her before. Not one, however, started with rapturous wonder on beholding her, no whisper of eager inquiry ran round the room, nor was she once called a divinity by anybody. (NA, p. 11)

De matige interesse in Catherine behoedt haar voor “a theatrical femininity largely marked by its excessive sensibility”⁶⁹⁷ die we vinden bij personages als Isabella Thorpe. In Bath probeert ze verschillende volwassen rollen uit en wisselt af tussen “socially defined femininity and her native commonsense.”⁶⁹⁸ Bath verleidt ook Henry Tilney om andere rollen dan die van geestelijke aan te nemen.⁶⁹⁹ Hij houdt er eveneens van scenario’s uit te schrijven voor Catherine en Eleanor.⁷⁰⁰ In Northanger Abbey verwacht Catherine de realiteit met fictie en ze negeert de dingen die haar fantasie tegenspreken. Gay schrijft dat Henry hier een groot aandeel in heeft omdat Catherine deelneemt aan het scenario dat hij voor haar bedacht heeft: “It was in a great measure his own doing, for had not the cabinet appeared so exactly to agree with his description of her adventures, she should never have felt the smallest curiosity about it” (NA, p. 157).⁷⁰¹ Henry’s uiteindelijke berisping van Catherine bevat een verwijzing naar de alomtegenwoordigheid van de voyeuristische blik: “A country like this, where social and literary intercourse is on such a footing; where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies” (NA, p. 182). Gay besluit dat beide protagonisten op het einde van de roman hun obsessies met theatraliteit zijn ontgroeid.⁷⁰²

Ook in Jane Austens laatste roman *Persuasion* speelt een groot deel van het verhaal zich af in Bath. Volgens Gay leggen verscheidene episodes die zich in deze stad afspelen de nadruk op de theatraliteit van het performatieve sociale leven waarin Anne tegen wil en dank in verwickeld raakt.⁷⁰³ Ze schrijft dat “the theatrical streets of Bath provide many objects for the gaze.”⁷⁰⁴ Ze benadrukt eveneens dat Jane Austen de lezer eraan herinnert dat ook Anne een potentieel “object for the gaze” is: “The part which provoked her most, was that in all this

⁶⁹⁷ GAY P., 2002: 65

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 65

⁶⁹⁹ *Ibid.*, 67

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 66

⁷⁰¹ *Ibid.*, 70

⁷⁰² *Ibid.*, 71

⁷⁰³ *Ibid.*, 161

⁷⁰⁴ *Ibid.*, 162

waste of foresight and caution, she should have lost the right moment for seeing whether he saw them” (P, p. 179).⁷⁰⁵

Gay argumenteert dat in *Pride and Prejudice* het theatrale karakter van de realiteit wordt benadrukt door het *onstage* publiek dat getuige is van de ongewilde aantrekkingskracht tussen Elizabeth en Darcy en Elizabeths geflirt met Wickham.⁷⁰⁶ Veel conversaties tussen Elizabeth en Darcy focussen op “the inescapable theatricality of social life”⁷⁰⁷ en in al deze scènes komt volgens Gay de term *perform(ance)* voor.⁷⁰⁸ Ze illustreert dit aan de hand van de scène waarin Elizabeth en Darcy dansen en Elizabeth een performance over performance geeft. Beiden zijn zich bewust van de conventies in verband met een maatschappelijke houding:⁷⁰⁹

‘It is *your* turn to say something now, Mr. Darcy. – I talked about the dance, and *you* ought to make some kind of remark on the size of the room, or the number of couples.’
He smiled, and assured her that whatever she wished him to say should be said.

‘Very well. That reply will do for the present. Perhaps by and by I may observe that private balls are much pleasanter than public ones. But *now* we may be silent.’

‘Do you talk by rule, then, while you are dancing?’

‘Sometimes. One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together; and yet for the advantage of *some*, conversation ought to be so arranged, as that they may have the trouble of saying as little as possible.’

‘Are you consulting your own feelings in the present case, or do you imagine that you are gratifying mine?’

‘Both,’ replied Elizabeth, archly; ‘for I have always seen a great similarity in the turn of our minds. We are each of an unsocial, taciturn disposition, unwilling to speak, unless we expect to say something that will amaze the whole room, and be handed down to posterity with all the éclat of a proverb.’

‘This is no very striking resemblance of your own character, I am sure,’ said he. ‘How near it may be to *mine*, I cannot pretend to say. *You* think it a faithful portrait undoubtedly.’

⁷⁰⁵ GAY P., 2002: 162

⁷⁰⁶ *Ibid.*, 80

⁷⁰⁷ *Ibid.*, 81

⁷⁰⁸ *Ibid.*, 81

⁷⁰⁹ *Ibid.*, 83

‘I must not decide on my own performance.’

He made no answer [...] (PP, p. 90)

Byrne verwijst dan weer naar het gesprek tussen Elizabeth en Darcy waarbij Darcy beweert dat noch hijzelf, noch Elizabeth “perform to strangers” (PP, p. 171). Dit is volgens Byrne ambigu “for although she is without affectation or false pretensions, Elizabeth is mindful of the necessity of social performance.”⁷¹⁰ Gay benadrukt wel dat Elizabeths performance “by no means capital” (PP, p. 25) is. Alle andere jonge vrouwen, met uitzondering van Jane “perform the arts and roles that fashionable manners prescribe for femininity, those necessary to win a husband and thus a life-wage. Elizabeth’s energy and ‘playfulness’ give her a charm that is much more organic than the mask of socially dictated femininity.”⁷¹¹ Volgens Gay bestudeert Jane Austen de belangrijkste rollen die door de leden van de maatschappij worden opgevoerd: “femininity, masculinity, social status, and age.”⁷¹² Dit doet ze bijvoorbeeld aan de hand van Jane Bennet, wiens gebrek aan theatrale vrouwelijkheid haar ervan weerhoudt als eerste te trouwen, de sociale norm voor een oudste dochter. In tegenstelling tot Elizabeth onderkent Charlotte wel het probleem:

‘[...] it is sometimes a disadvantage to be so very guarded. If a woman conceals her affection with the same skill from the object of it, she may lose the opportunity of fixing him; and it will then be but poor consolation to believe the world equally in the dark. There is so much of gratitude or vanity in almost every attachment, that it is not safe to leave any to itself. We can all *begin* freely – a slight preference is natural enough: but there are very few of us who have heart enough to be really in love without encouragement. In nine cases out of ten a woman had better show *more* affection than she feels. Bingley likes your sister, undoubtedly; but he may never do more than like her, if she does not help him on.’ (PP, p. 22-3)⁷¹³

Gay toont aan dat ook Mr. Collins de noodzaak van een sociale rol begrijpt.⁷¹⁴ Zijn huwelijksaanzoek aan Elizabeth is een ingestudeerde performance.⁷¹⁵ Byrne vindt dat “Elizabeth’s own refusal of Mr. Collins comically reveals the complexities of social conduct

⁷¹⁰ BYRNE P., 2002: 144

⁷¹¹ GAY P., 2002: 91

⁷¹² *Ibid.*, 91

⁷¹³ *Ibid.*, 92

⁷¹⁴ *Ibid.*, 93

⁷¹⁵ *Ibid.*, 94

for young women on the subject of marriage.”⁷¹⁶ Mr. Collins veronderstelt dat Elizabeth hem enkel weigert uit conventie en om zijn hartstocht te versterken:⁷¹⁷

‘I am not now to learn,’ replied Mr. Collins, with a formal wave of the hand, ‘that it is usual with young ladies to reject the addresses of the man whom they secretly mean to accept when he first applies for their favour; [...] I know it to be the established custom of your sex to reject a man on the first application, and perhaps you have even now said as much to encourage my suit as would be consistent with the true delicacy of the female character. [...] I shall choose to attribute it to your wish of increasing my love by suspense, according to the usual practice of elegant females.’ (PP, p. 104-6)⁷¹⁸

Elizabeth heeft “a highly developed sense of social protocol”⁷¹⁹ en dit staat in contrast met de “total want of propriety” (PP, p. 193) van haar familie, met uitzondering van Jane. Volgens Byrne komt dit heel sterk naar voor in de scène op het Netherfield-bal. Elizabeth is ontzet wanneer Mr. Collins zonder officiële introductie zijn respect wil betuigen aan Mr. Darcy en wanneer haar moeder indiscrete opmerkingen over Jane en Bingley maakt. Ook de vertoning van Mary is bijzonder pijnlijk voor Elizabeth:⁷²⁰

To Elizabeth it appeared, that had her family made an agreement to expose themselves as much as they could during the evening, it would have been impossible for them to play their parts with more spirit, or finer success [...] she could not determine whether the silent contempt of the gentleman, or the insolent smiles of the ladies, were more intolerable. (PP, p. 99)

Byrne schrijft dat Jane Austen aan de hand van haar verteltechniek duidelijk maakt dat Elizabeth “is forced to endure not only the humiliation of her family’s impropriety, but to witness the contempt of others observing her family’s humiliation.”⁷²¹ Deze verdubbeling van perspectief versterkt volgens Byrne Elizabeths schaamte.⁷²² Wanneer Elizabeth geen rekening houdt met het sociaal decorum dan is dit volgens Gay omwille van morele redenen. Vóór haar

⁷¹⁶ BYRNE P., 2002: 145

⁷¹⁷ *Ibid.*, 145

⁷¹⁸ GAY P., 2002: 94

⁷¹⁹ BYRNE P., 2002: 140

⁷²⁰ *Ibid.*, 140

⁷²¹ *Ibid.*, 140

⁷²² *Ibid.*, 140

bezoek aan de zieke Jane, roept haar moeder: “You will not be fit to be seen when you get there”, waarop Elizabeth antwoordt: “I shall be very fit to see Jane – which is all I want” (PP, p. 32).⁷²³ Gay schrijft dat beide protagonisten pas na het eerste huwelijksaanzoek en de brief van Darcy minder waarde hechten aan sociale performance en hun voormalig gedrag bestempelen als *acting*. Darcy schrijft in zijn brief “The part which I acted, is now to be explained” (PP, p. 193) en ook Elizabeth denkt “How despicably have I acted! [...] Till this moment, I never knew myself” (PP, p. 201-2). Hierna wordt de term *perform(ance)* volgens Gay slechts drie keer gebruikt, in tegenstelling tot de zestien keer in het eerste deel. De eerste is een neutrale vermelding: “Their journey was performed without much conversation, or any alarm” (PP, p. 210). De andere twee tonen aan dat “that it is impossible entirely to throw off the demands of social performance.”⁷²⁴ Elizabeth probeert, maar slaagt er niet in haar vader te overtuigen Lydia niet naar Brighton te laten gaan en reflecteert hier later over: “She was confident of having performed her duty” (PP, p. 224). Nadat Lydia en Wickham weggelopen zijn en Mr. Gardiner hen terugvindt, schrijft hij aan Mr. Bennet: “They are not married, nor can I find there was any intention of being so; but if you are willing to perform the engagements which I have ventured to make on your side, I hope it will not be long before they are” (PP, p. 286).⁷²⁵

Volgens Gay speelt Jane Austen in *Emma* met “the centrality of watching, gazing, and judging”⁷²⁶ die kenmerkend is voor elke gemeenschap en ontwricht ze het idee dat “the structure of the gaze empowers the spectator over the spectacle.”⁷²⁷ Ze doet dit voornamelijk aan de hand van Harriet en Emma. Harriet laat zich beïnvloeden door Emma die haar beoordelingen baseert op vermoedens en zo haar eigen fictieve wereld creëert met verbanden en verhalen die er in werkelijkheid niet zijn.⁷²⁸ Gay illustreert dit aan de hand van de driehoeksrelatie tussen Mr. Elton, Emma en Harriet. Emma gelooft dat zij getuige is van de relatie tussen Mr. Elton en Harriet, terwijl Mr. Elton denkt dat Harriet getuige is van zijn relatie met Emma.⁷²⁹ Eenzelfde misverstand ontstaat tussen Harriet, die verliefd is op Mr. Knightley en Emma, die haar verliefd acht op Mr. Churchill. Byrne toont aan dat Emma het belang van sociale performance begrijpt. Bij het vernemen van Frank Churchills afwezigheid

⁷²³ GAY P., 2002: 86

⁷²⁴ *Ibid.*, 86

⁷²⁵ *Ibid.*, 86-7

⁷²⁶ *Ibid.*, 127

⁷²⁷ *Ibid.*, 127

⁷²⁸ *Ibid.*, 127-8

⁷²⁹ *Ibid.*, 129-30

op Randells voert ze ten behoeve van de Westons haar teleurstelling op: “She was the first to announce it to Mr Knightley; and exclaimed quite as much as was necessary (or, being acting a part, perhaps rather more) at the conduct of the Churchills, in keeping him away” (E, p. 111).⁷³⁰ Ze is sociaal verplicht zich verdraagzaam op te stellen tegenover Miss Bates en Jane Fairfax, maar haar geduld wordt vooral op de proef gesteld door Mrs. Elton. Niettemin houdt ze haar mening over Mrs. Elton voor zichzelf, want net als de meeste Jane Austen-heldinnen bezit Emma “the skill of appearing courteous in public without sacrificing their personal integrity.”⁷³¹ “Emma denied none of it aloud, and agreed to none of it in private” (E, p. 266), “She had the comfort of appearing very polite, while feeling very cross” (E, p. 92), “She listened with much suffering, but with great outward patience” (E, p. 309). Deze bewoordingen tonen “the conflict between social and private expression.”⁷³² Byrne schrijft dat Emma eveneens begrijpt dat ze op haar hoede moet zijn voor het acteren van andere mensen. Bij Frank Churchills uitleg over zijn lange afwezigheid, merkt ze het volgende op: “Still if it were a falsehood, it was a pleasant one, and pleasantly handled” (E, p. 144). Niettemin wil ze zichzelf ervan verzekeren “that he had not been acting a part, or making a parade of insincere professions” (E, p. 149).⁷³³ Gay wijst er wel op dat Emma zich er niet van bewust is dat Frank haar gecast heeft als zijn slaafje,⁷³⁴ maar zichzelf ziet als zijn co-ster:⁷³⁵ “Frank, in Emma’s naive dramatic imagination, is the rejected beau – a role the very opposite of the one he is playing in real life, where he controls the plot through deployment of his sexual charisma”⁷³⁶ en hij reduceert haar tot “the gullible audience rather than the complacent actress-manager of the theatre of every day life in Highbury.”⁷³⁷ Gay schrijft dat Emma evolueert “from one who (over-)acts the part of the principal lady of Highbury to one who *acts rightly* in that role.”⁷³⁸ Mr. Knightley leert haar dat ze een voorbeeldrol heeft en daardoor beseft ze dat ze zich verkeerd gedragen heeft ten opzichte van Miss Bates en Harriet. Ze begrijpt eveneens dat Frank en Jane sterkere acteurs waren dan zichzelf.⁷³⁹ Gay toont aan dat Frank op het einde van de roman niet veranderd is en dat zijn relatie tot Jane die van de voyeur blijft: “his gaze theatricalises, dehumanises, and commodifies Jane.”⁷⁴⁰ Ze blijft “a decorative possession, a

⁷³⁰ BYRNE P., 2002: 216

⁷³¹ *Ibid.*, 217

⁷³² *Ibid.*, 217

⁷³³ *Ibid.*, 216-7

⁷³⁴ GAY P., 2002: 139

⁷³⁵ *Ibid.*, 134

⁷³⁶ *Ibid.*, 140

⁷³⁷ *Ibid.*, 134

⁷³⁸ *Ibid.*, 131

⁷³⁹ *Ibid.*, 131-2

⁷⁴⁰ *Ibid.*, 145

picture framed by her husband's perception of her social role."⁷⁴¹ Emma's volgende rol wordt die van "the lady of the manor at Donwell."⁷⁴² Jane Austen beschrijft haar echter niet op dezelfde theatrale manier als Jane Fairfax, maar laat Mrs. Elton vertellen hoe ontgoochelend ontheatraal hun huwelijk was.⁷⁴³

Byrne argumenteert dat *Mansfield Park* niet werd geschreven om aan te tonen dat acteren leidt tot een onoprecht rollenspel, maar dat het vaak noodzakelijk is om een sociale rol te spelen in de maatschappij. Volgens haar gebruikt Austen voortdurend de woorden *act* en *acting* om het onderscheid tussen rollenspel en sociaal gedrag te vervagen.⁷⁴⁴ *Mansfield Park* is van bij aanvang doordrongen met theatraliteit, maar door de komst van de Crawfords en in mindere mate Mr. Yates wordt die versterkt. Volgens Joseph Litvak gebruikt Austen de Crawfords en Mr. Yates om Mansfield Park van theatraliteit te genezen. Door de schok van hun theatrale besmetting beschermt Mansfield Park zich namelijk tegen hen. Litvak toont aan dat dit ook blijkt te werken: "it ends with the banishment of Yates, the retreat of the Crawfords, and the departure of Maria and Julia, and initiates both the rise of Fanny and the fall of Mrs. Norris."⁷⁴⁵ Het duurt twee volumes voor deze gebeurtenissen plaatsvinden omdat het zolang duurt vooraleer de theatraliteit effect heeft.⁷⁴⁶ Litvak onderscheidt twee soorten theatraliteit: de externe theatraliteit van Maria en Julia en de interne theatraliteit van Fanny. Volgens hem werken de Crawfords de internalisering van theatraliteit in de hand.⁷⁴⁷ De acteerprestatie van Henry leert Fanny dat niemand kan ontsnappen aan het acteren en dat ook zij een rol speelt.⁷⁴⁸ Ze is echter minder artificieel dan de Crawfords. Net als bij Elizabeth Bennet kunnen we besluiten dat ze ook sociale rollen opvoert, maar dat deze niet essentieel zijn. C. Knatchbull Bevan schrijft dat Fanny's identiteit meer dan bij de andere personages geworteld is "in feeling, not in role-play, in actual, not in imagined experience."⁷⁴⁹ Fanny's emotionele realiteit wordt haar echter ontzegd door de personages die niet alleen zichzelf, maar ook anderen in een rol casten.⁷⁵⁰ Ze manipuleren de handelingen en reacties van anderen om ze te doen aansluiten bij de rollen die zij voor hen uitgekozen hebben.⁷⁵¹ Volgens

⁷⁴¹ GAY P., 2002: 146

⁷⁴² *Ibid.*, 146

⁷⁴³ *Ibid.*, 146

⁷⁴⁴ BYRNE P., 2002: 203

⁷⁴⁵ LITVAK J., 1986: 343

⁷⁴⁶ *Ibid.*, 344

⁷⁴⁷ *Ibid.*, 346

⁷⁴⁸ *Ibid.*, 348

⁷⁴⁹ *Ibid.*, 598

⁷⁵⁰ *Ibid.*, 597

⁷⁵¹ *Ibid.*, 603

Knatchbull Bevan vindt Jane Austen acteren niet moreel verwerpelijk. Enkel wanneer de acteurs niet langer een onderscheid kunnen maken tussen hun eigen identiteit en hun rol, bestaat de kans dat ze ontsporen.⁷⁵² Segal en Handler schrijven dat dergelijke personages, die hun theatrale rol bagatelliseren, maar er in werkelijkheid te veel betekenis aan geven, er niet in slagen de complexiteit van de relatie tussen het theater en de realiteit te aanvaarden.⁷⁵³ Personages als de Crawfords en de zussen Bertram denken hun sociale en theaterrol gescheiden te kunnen houden en begrijpen niet dat net bij hen die rollen samenvallen. Ze bouwen voor zichzelf een fictieve realiteit en een fictieve zelf op, maar “they deny important realities of the external world in which the self must exist, substituting for them forms, fictions, and material values.”⁷⁵⁴ Ruth Yeazell noemt dit “the anxiety of boundary-confusion.”⁷⁵⁵ Volgens David Lodge heeft dit te maken met het onderlinge verband tussen sociale en morele waarden. Personages zoals de Crawford en de zussen Bertram die zich uitsluitend laten leiden door sociale waarden, zijn volgens hem in moreel gevaar.⁷⁵⁶ Jane Austen verkiest evenmin het andere extreem, maar zoekt een balans tussen morele en sociale waarden. Fanny moet leren dat ze een sociale vrouw is en niet onzichtbaar kan blijven.⁷⁵⁷ Gay illustreert aan de hand van Edmunds opmerking dat Sir Thomas en hij de eersten zijn die haar als een bekoorlijke vrouw zien:

‘[...] the truth is, that your uncle never did admire you till now – and now he does. Your complexion is so improved! – and you have gained so much countenance! – and your figure – Nay, Fanny, do not turn away about it – it is but an uncle. If you cannot bear an uncle’s admiration what is to become of you? You must really begin to harden yourself to the idea of being worth looking at.’ (MP, p. 199)

In familiale kring begint Fanny al socialer op te treden: “I do talk to [Sir Thomas] more than I used. I am sure I do” (MP, p. 199).⁷⁵⁸ Niettemin blijft ze ongemakkelijk bij een publieke sociale rol, zoals we kunnen zien bij haar eerste openbare verschijning in de maatschappij, het bal georganiseerd door Sir Thomas. Volgens Gay maakt Jane Austen opvallend gebruik van het theaterlexicon bij het beschrijven van Fanny’s gewaarwordingen: ze wil niet bekeken

⁷⁵² LITVAK J., 1986: 607

⁷⁵³ SEGAL D.A., HANDLER R., 1989: 334

⁷⁵⁴ KNATCHBULL BEVAN C., 1987: 595

⁷⁵⁵ YEAZELL R.B., 1984: 137

⁷⁵⁶ LODGE D., 1962: 276

⁷⁵⁷ MURRAY D., 1997: 15

⁷⁵⁸ GAY P., 2002: 117-8

worden, wil niet voorgesteld worden aan de gasten en is jaloers op William “walk[ing] at his ease in the back ground of the scene” (MP, p. 277).⁷⁵⁹ Douglas Murray schrijft dat in Portsmouth Fanny voor het eerst “participates without pain, without self-consciousness, in the system of public gazes that characterizes the Enlightenment. Her pleasure does not derive from excluding part of the scene; all is spectacle, and she herself is happy to be a part of it.”⁷⁶⁰ Voor het eerst voelt ze zich ook op haar gemak bij iemand die niet op Edmund en zichzelf lijkt: Henry Crawford.⁷⁶¹ Volgens Murray zijn er dus plaatsen “where visibility is not dangerous, where looking is not painful, where the complex system of illumination and gazing that was the Enlightenment could bring citizens together.”⁷⁶² In Portsmouth leert Fanny ook de theatraliteit van Mansfield Park waarderen. Litvak schrijft dat het lijkt alsof Fanny, bij het afwijzen van Henry en het negeren van Sir Thomas’ wensen, het theatrale management van haar oom afkeurt, maar na een week in Portsmouth waar “nobody was in their right place, nothing was done as it ought to be” (MP, p. 394), verlangt ze naar Mansfield Park en de autoriteit van Sir Thomas.⁷⁶³ Ook Edmund speelt een rol en Byrne toont aan dat hij het moeilijk heeft om zijn theatrale rol van zijn reële rol te onderscheiden.⁷⁶⁴ Hijzelf, Henry en Maria gebruiken hun personages en de repetities om hun eigen gevoelens te verwoorden. Fanny merkt op dat Maria “acted well – too well” (MP, p. 168) en Mary Crawford noemt Henry en Maria bij hun podiumnamen (“those indefatigable rehearsers, Agatha en Fredrick” (MP, p. 172)) om zo hun emotionele identificatie met hun personages te benadrukken.⁷⁶⁵ Byrne noemt Tom Bertram als het personage dat zich het meest bewust is van het verschil tussen “manners and appearance, and the theatricality of social conduct.”⁷⁶⁶ Het is volgens haar dan ook niet verwonderlijk dat we Sir Thomas’ podiumdebuut door zijn ogen zien.⁷⁶⁷ Dit is een hele theatrale scène waarin Sir Thomas, bij het binnentreden van zijn studie, op een podium oog in oog staat met de declamerende Yates. Tom Bertram is getuige van zijn vaders podiumdebuut:

His father’s looks of solemnity and amazement on this his first appearance on any stage, and the gradual metamorphosis of the impassioned baron Wildenhaim into the

⁷⁵⁹ GAY P., 2002: 119

⁷⁶⁰ MURRAY D., 1997: 21

⁷⁶¹ *Ibid.*, 23

⁷⁶² *Ibid.*, 24

⁷⁶³ LITVAK J., 1986: 349-50

⁷⁶⁴ BYRNE P., 2002: 198

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 200

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 203

⁷⁶⁷ *Ibid.*, 203

well-bred and easy Mr Yates, making his bow and apology to Sir Thomas Bertram was such an exhibition, such a piece of true acting, as he would not have lost upon any account. (MP, p. 184)

Na het overwinnen van hun aanvankelijke schok, voeren ze allebei hun sociale rol op. Yates' metamorfose van Baron Wildenhaim in zijn sociale rol is volgens Byrne een complexe omkering van het acteerproces: "in metamorphosing back into himself he is abandoning his usual histrionic style and is now acting naturalistically."⁷⁶⁸ Deze scène bevestigt Jane Austens wisselwerking tussen theater en realiteit die hier haar hoogtepunt bereikt omdat het onderscheid tussen acteren op een podium en in de realiteit opgeheven wordt.⁷⁶⁹ Byrne wijst erop dat de naam Yates afgeleid kan zijn van Richard Yates, de populaire blijspelacteur die de rol van de eerste Oliver Surface vertolkte in Drury Lanes *School for Scandal*. Samen met zijn vrouw Mary Anne Yates, een beroemde tragédienne en één van Garricks *leading ladies*, vormde hij een populair acteerduo. Ze werd vaak vergeleken met Siddons en, voor ons van groter belang, met Ann Crawford die vaak beschouwd werd als 'lover of the stage'. Ook zij en haar man Thomas Crawford waren een beroemd acteerkoppel.⁷⁷⁰ Het einde van de roman is bewust en uiterst ondramatisch:

I only intreat every body to believe that exactly at the time when it was quite natural that it should be so, and not a week earlier, Edmund did cease to care about Miss Crawford, and became as anxious to marry Fanny, as Fanny herself could desire. (MP, p. 476)

Volgens Gay ironiseert Jane Austen hier "our tendency to be seduced by theatricality, to consciously theatricalise our own personal history and actions [...] the audience's temptation to treat fiction as reality."⁷⁷¹

In *Sense and Sensibility* bestudeert Jane Austen verschillende vormen van sociaal gedrag.⁷⁷² De belangrijkste is de tegenstelling tussen de zussen Dashwood die elk hun eigen mening hebben over sociaal decorum. Gay schrijft dat "as a participant member of a theatrical

⁷⁶⁸ BYRNE P., 2002: 208-9

⁷⁶⁹ *Ibid.*, 209

⁷⁷⁰ *Ibid.*, 203-4

⁷⁷¹ GAY P., 2002: 122

⁷⁷² BYRNE P., 2002: 144

society, Elinor throughout the novel has had to perform the social roles required of her,”⁷⁷³ terwijl Marianne halsstarrig vasthoudt aan haar rol van sentimentele heldin.⁷⁷⁴ Susan Morgan omschrijft het als volgt:

Marianne, accepting the expressions of sensibility as reality, has been trapped by their rigidity. Elinor, knowing that social forms are made up, does not mistake them for human nature. She is therefore free to manipulate those forms and to learn from those around her.⁷⁷⁵

Elinor houdt zich aan de sociale conventies omdat ze begrijpt dat men uit beleefdheid en uit overweging voor andermans gevoelens vaak dingen moet doen of zeggen die niet stroken met de persoonlijke gevoelens, iets waar Marianne niet toe in staat is: “It was impossible for her to say what she did not feel, however trivial the occasion; and upon Elinor therefore the whole task of telling lies when politeness required it, always fell” (SS, p. 118).⁷⁷⁶ Mordecai Marcus toont aan dat Jane Austen ook in *Pride and Prejudice* twee extremen heeft verwerkt: Charlotte en Mr. Collins houden enkel rekening met sociale overwegingen en staan in sterk contrast met Lydia en Wickham die enkel oog hebben voor persoonlijke redenen.⁷⁷⁷ Marcus wijst wel op de verschillen tussen de personages. In tegenstelling tot Charlotte heeft Collins helemaal geen persoonlijke gevoelens en gaat volledig op in zijn sociale rol. Ook de persoonlijke wensen van Lydia en Wickham zijn uiteenlopend: zij wil vrijheid en opwinding, hij wil zijn schuldeisers ontvluchten.⁷⁷⁸ Het evenwicht tussen beide extremen wordt volgens Marcus gevonden door Darcy en Elizabeth nadat ze beiden geleidelijk aan hun standpunten en ideeën aangepast en op elkaar afgestemd hebben. Jane en Bingley bezitten eveneens de nodige karaktereigenschappen (“personal attractiveness and dignity, social graces, and a measure of good sense”⁷⁷⁹) om tot een gelijkaardig evenwicht te komen, maar door hun gebrek aan sterkte en zelfvertrouwen om op te komen voor hun persoonlijke rechten en bepaalde sociale eisen te weerstaan, vervallen ze in een passiviteit die enkel opgeheven wordt door de acties van buitenstaanders.⁷⁸⁰ Darcy en Elizabeth zijn daarentegen sterk genoeg om

⁷⁷³ GAY P., 2002: 50

⁷⁷⁴ *Ibid.*, 50

⁷⁷⁵ MORGAN S., 1976: 198-9

⁷⁷⁶ *Ibid.*, 201

⁷⁷⁷ MARCUS M., 1961: 275

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 276

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 277

⁷⁸⁰ *Ibid.*, 275

ondanks alle tegenslagen te blijven geloven in de wederzijdse liefde en overdreven sociale eisen te trotseren.⁷⁸¹

⁷⁸¹ MARCUS M., 1961: 277

Expliciete vermelding van het theater

It is perhaps the shadows cast by these metaphorical lights which Plato referred to as dancing on the wall in his famous cave allegory. The Shadows are not the reality, but their very presence proves that a deeper level does in fact exist.

• *M. Peterson, Artists Repertory Theatre* •

6. Expliciete vermelding van het theater

Naast de duidelijke gelijkenissen met toneelstukken, het gebruik van genreconventies en impliciete verwijzingen, zijn er ook expliciete vermeldingen van het theater die Jane Austens kennis van het eigentijdse theater bewijzen. Gay schrijft dat de Theatre Royal in Orchard Street in Bath in 1749 werd gebouwd en het meest succesvolle theater met een licentie buiten Londen was. In oktober 1805 werd de nieuwe Theatre Royal geopend in de Beaufort Square en zijn capaciteit was dubbel zo groot als het oude. Hoofdstuk 12 in *Northanger Abbey* bewijst volgens Gay dat Jane Austen vertrouwd was met het interieur van het Orchard Street Theatre:

It was a play she wanted very much to see [...] She was not deceived in her own expectation of pleasure: the comedy so well suspended her care, that no one observing her during the first hour acts would have supposed she had any wretchedness about her. On the beginning of the fifth, however, the sudden view of Mr. Henry Tilney and his father joining a party in the opposite box recalled her to anxiety and distress. The stage could no longer excite genuine merriment, no longer keep her whole attention. Every other look upon an average was directed towards the opposite box; and for the space of two entire scenes did she thus watch Henry Tilney, without being once able to catch his eye. No longer could he be suspected of indifference for a play, his notice was never withdrawn from the stage during two whole scenes. At length, however, he did look towards her, and he bowed, but such a bow! No smile, no continued observance attended it: his eyes were immediately returned to their former direction. Catherine was restlessly miserable; she could almost have run round to the box in which he sat, and forced him to hear her explanation. (NA, p. 80-1)⁷⁸²

In ditzelfde theater vertelt John Thorpe aan General Tilney dat Catherine de erfgenaam is van Mr. Allen, waardoor General Tilney Catherine uitnodigt in *Northanger Abbey*.⁷⁸³

Volgens Byrne verwerkt Jane Austen in *Mansfield Park* “the fashion for private theatricals that obsessed genteel British society from the 1770s until the first part of the

⁷⁸² GAY P., 2002: 7, 9

⁷⁸³ BYRNE P., 2002: 35

nineteenth century.”⁷⁸⁴ In Jane Austens tijd was de liefde voor het theater in alle klassen van de maatschappij aanwezig en doken overal in Engeland geïmproviseerde theaters op. Sommige leden van de hogere klassen bouwden zelfs kleine imitaties van echte Londense theaters, wat Edmund Bertram bekritiseert in *Mansfield Park*:

‘Let us do nothing by halves. If we are to act, let it be in a theatre completely fitted up with pit, box and gallery, and let us have a play entire from beginning to end; so as it be a German play, no matter what, with a good tricking, shifting after-piece, and a figure dance, and a hornpipe, and a song between the acts. If we do not out do Ecclesford, we do nothing.’ (MP, p. 127)

Voor de opvoering van *Lovers’ Vows* wordt echter enkel een ruime familiekamer omgebouwd tot tijdelijk theater, wat karakteristiek was voor de professionele middenklassen en de lagere adel.⁷⁸⁵ Bij de keuze van een toneelstuk in *Mansfield Park* passeren veel populaire eigentijdse toneelopvoeringen de revue:

Shakespeare’s tragedies, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, together with Moore’s *The Gamester* and Home’s *Douglas* (probably the two most popular ‘sentimental’ tragedies of the eighteenth century), are rejected as unsuitable. *The Rivals*, *The School for Scandal*, *The Wheel of Fortune* and *The Heir at Law* are eschewed by the tragedians.⁷⁸⁶

Byrne toont aan dat Tom Bertrams reactie op Yates’ voortdurend geklaag over de afgeschafte theateropvoering in Ecclesford door de dood van de grootmoeder, een grap is die verwijst naar Prince Hoares populaire farce *My Grandmother*: “An after-piece instead of a comedy [...] *Lovers’ Vows* were at an end, and Lord and Lady Ravenshaw left to act *My Grandmother* by themselves” (MP, p. 125). In het eigentijdse theater werd deze farce inderdaad gespeeld als een *afterpiece*.⁷⁸⁷

De eerste vermelding van het professioneel theater in Jane Austens brieven is volgens Byrne die van Astley’s Theatre in London in augustus 1796: “We are to be at Astley’s

⁷⁸⁴ BYRNE P., 2002: 3

⁷⁸⁵ *Ibid.*, 3-4

⁷⁸⁶ *Ibid.*, 188

⁷⁸⁷ *Ibid.*, 198

tonight, which I am glad of.”⁷⁸⁸ In Astleys speelt zich eveneens een belangrijke plotwending af in *Emma*: “It is Astley’s Theatre where Robert Martin meets Harriet and rekindles the love affair between them, thus clearing the way for Emma and Mr Knightley to be united.”⁷⁸⁹ Jane Austen kan verwijzen naar het amfitheater bij Westminster Bridge in Lambeth, maar ook naar het nieuw theater in Wych Street in het Strand in 1806: the Olympic Pavilion, ook bekend als Astley’s Pavilion, the Pavilion Theatre, the Olympic Saloon of soms simpelweg Astley’s.⁷⁹⁰ Er kan niet met zekerheid gezegd worden welk theater Austen bedoelde, want er is geen specifieke datering in *Emma*. Het theaterbezoek vindt op het einde van de zomer plaats en op het einde van september trouwt Harriet met Martin. Daardoor kan het bezoek volgens Byrne plaatsvinden in “either the summer amphitheatre in Lambeth or the winter Olympic house off Drury Lane. Strictly speaking, the summer season commenced on Easter Monday and closed about the end of September or the beginning of October.”⁷⁹¹ Er kan volgens Byrne geargumenteerd worden dat Jane Austen verwijst naar het theater in Lambeth omdat de Austens er een aandeel van bezaten. Niettemin neemt John Knighthley zijn kinderen mee en het Pavilioen was een populaire plaats om de kinderen mee te nemen. Bovendien wordt Harriet bij het verlaten van haar box ongemakkelijk door de massa. Ook dit verwijst eerder naar de Olympic, want het Lambeth-theater had aparte ingangen voor de parterre en de boxen waardoor het onwaarschijnlijk is dat Harriet de massa zou tegenkomen. Volgens Byrne is de vermelding van Astleys van aanzienlijk belang. Ze schrijft dat *Emma* geschreven werd in 1813, het jaar waarin het debat omtrent de kleine theaterhuizen en de theaters met een patent hervat werd. Jane Austen bezocht vaak de kleine theaterhuizen en “her reference to Astley’s in *Emma* may indeed have been a gesture in support of them in their long battle to break the monopoly of the patents.”⁷⁹² Deze laatste theaters worden wel vermeld in haar andere romans. In *Sense and Sensibility* ontmoet Willoughby Sir John Middleton in de lobby van het Drury Lane Theatre. In *Pride and Prejudice* zegt Lydia: “To be sure London was rather thin, but however the Little Theatre was open” (PP, p. 302). Deze uitspraak bewijst volgens Byrne nog maar eens Jane Austens kennis van de Londense theaterwereld, want Lydia’s vlucht vindt plaats in augustus en het Little Theatre in The Haymarket was het enige theaterhuis met vergunning dat geregeld opvoeringen mocht brengen in het zomerseizoen.⁷⁹³

⁷⁸⁸ BYRNE P., 2002: 30

⁷⁸⁹ *Ibid.*, 32

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 32

⁷⁹¹ *Ibid.*, 34

⁷⁹² *Ibid.*, 34

⁷⁹³ *Ibid.*, 35

In *Persuasion* is er ook een expliciete vermelding van het theater dat volgens Gay bewijst dat Jane Austen niet anti-theater was. Charles Musgrove wil met het hele gezelschap naar het theater gaan:

‘Well, mother, I have done something for you that you will like. I have been to the theatre, and secured a box for to-morrow night. A’n’t I a good boy? I know you love a play; and there is room for us all. It holds nine. I have engaged Captain Wentworth. Anne will not be sorry to join us, I am sure. We all like a play. Have I not done well, mother?’ (P, p. 209)

Enkel Mary protesteert omdat iedereen uitgenodigd is op het avondfeest van de Elliots, maar Anne had “no pleasure in the sort of meeting, and should be happy to change it for the play” (P, p. 210).⁷⁹⁴

Byrne schrijft dat bij het lezen van Jane Austens brieven duidelijk wordt dat ze vertrouwd was met het werk van Shakespeare. Ze las niet alleen de toneelstukken, maar citeerde Shakespeare ook uit het hoofd, wat merkbaar is aan de kleine fouten die ze daarbij maakt. Byrne beschrijft ook de expliciete verwijzingen naar Shakespeare in Austens romans. In *Sense and Sensibility* lezen Willoughby en de Dashwoods samen *Hamlet*. In *Mansfield Park* geeft Henry Crawford een dramatische presentatie van *Henry VIII*. Hij merkt eveneens op dat Shakespeare “[is a] part of an Englishman’s constitution. His thoughts and beauties are so spread abroad that one touches them every where” (MP, p. 341). Edmund bevestigt dit: “We all talk Shakespeare, use his similes, and describe with his descriptions” (MP, p. 341). Ook Emma Woodhouse houdt van het quoteren van romantische passages uit *Romeo and Juliet* en *A Midsummer Night’s Dream*.⁷⁹⁵

⁷⁹⁴ GAY P., 2002: 164-5

⁷⁹⁵ BYRNE P., 2002: 15

Besluit

Close up his eyes and draw the curtain
close: and let us all to meditation
• Shakespeare •

Besluit

Haar leven lang werd Jane Austen ondergedompeld in het theater. In haar jeugd observeerde ze aanvankelijk het privétheater in Steventon en later nam ze er ook aan deel. Haar vaders bibliotheek bevatte een uitgebreide collectie toneelstukken die door Jane Austen gelezen werd. Als jonge vrouw gebruikte Jane Austen de kennis die ze opdeed en schreef ze zelf drie *playlets*. Drama bleek echter niet aan de eisen van Jane Austen te voldoen, waardoor ze overschakelde naar literatuur in de vrije indirecte rede. In navolging van Richardson, Fielding en Inchbald werd Jane Austen een dramatische romanschrijfster. Haar brieven tonen dat, naarmate ze ouder werd, Jane Austen bleef meespelen in amateursproducties en het theater bezocht iedere keer ze daar de kans toe kreeg. In de kranten volgde ze het theaternieuws op de voet. Er werd aangetoond dat Jane Austen sterk beïnvloed werd door het theater en haar ervaringen ermee verwerkte in haar volwassen literatuur.

In haar romans vertrekt Jane Austen vaak van conventies eigen aan verschillende theatergenres: de Restauratie- en Shakespeariaanse komedie, de sentimentele komedie, de sociale komedie, het gotische drama, de middeleeuwse Engelse moraliteiten en het melodrama. Ze parodieert vele van deze theatergenres en legt zo hun limieten bloot. Ze gaat de conventies ook complexer uitwerken. Haar romans vertonen bovendien treffende gelijkenissen met specifieke toneelstukken van Shakespeare of eigentijdse, populaire theatermakers. Aan de hand van haar brieven kan aangetoond worden dat ze vele van die toneelstukken bijgewoond of gelezen heeft. Andere theaterbezoeken of aanrakingen met theaterteksten zijn niet zo expliciet te bewijzen, maar ze worden toch waarschijnlijk door de vele publicaties en de grote productiefrequentie van toneelstukken in de thuissteden van Jane Austen. Ze parodieert de ideeën, de structuren en de plotlijnen waardoor ze complexer en rijker uitgewerkt worden. De theatrale kennis die Jane Austen opgedaan heeft door middel van haar theaterervaringen gebruikt ze bij de uitwerking van haar literatuur. Bij de opbouw van haar verhalen beroept Jane Austen zich op verschillende (quasi-)theatrale technieken waardoor haar romans een dramatisch karakter krijgen. Ze is een meester in de karakterisering van haar personages en laat zich hierbij vaak inspireren door stereotype theaterpersonages waar ze een extra dimensie aan geeft. Aan de hand van komisch parodiërende personages maakt ze verschillende perspectieven op haar personages mogelijk en onderzoekt ze de grenzen van deugden en ondeugden. Voor een beter begrip van de personages en voor de plotontwikkeling is de setting van groot belang in het theater en in Jane Austens romans. Haar

set-pieces kunnen vergeleken worden met afgebakende individuele theaterscènes die opgebouwd zijn rond exits en entrees en allerhande podiumaanwijzingen bevatten om het gesproken woord te ondersteunen of tegen te spreken. In haar romans onderzoekt Jane Austen ook de theatraliteit van het dagelijkse sociale leven en ze gebruikt hiervoor technieken, stijlen en metaforen ontleend aan het theater. Haar expliciete vermeldingen van het theater in haar romans bewijzen eveneens Jane Austens kennis van het eigentijdse theater. Dit alles toont aan dat Jane Austen geen afkeer had van het theater. Meer nog, als jongere en volwassene was ze in die mate geïnteresseerd in het theater dat ze zelfs overwogen heeft theater te schrijven om daarna over te stappen op literatuur, maar met het gebruik van theatertechnieken en de parodie op theaterconventies.

Mijn onderzoek is vooral een breedtestudie. Ik heb geprobeerd de bevindingen van Gay en Byrne aan te vullen met de resultaten van andere secundaire studies en daardoor de aangereikte onderwerpen wat dieper uit te werken. Door de brede onderwerpskeuze werden enkele onderwerpen slechts oppervlakkig aangeraakt waardoor een meer gedetailleerde dieptestudie van de aangewende theatertechnieken een aantrekkelijke optie is voor toekomstig onderzoek.

Bibliografie

1. Boekwerken

Primaire boekwerken

AUSTEN J., *Northanger Abbey*, London, Penguin Books Ltd, 1994

AUSTEN J., *Sense and Sensibility*, London, Penguin Books Ltd, 1994

AUSTEN J., *Pride and Prejudice*, London, Penguin Books Ltd, 1996

AUSTEN J., *Emma*, London, Penguin Books Ltd, 1994

AUSTEN J., *Mansfield Park*, London, Penguin Books Ltd, 1994

AUSTEN J., *Persuasion*, London, Penguin Books Ltd, 1998

Secundaire boekwerken

BYRNE P., *Jane Austen and the Theatre*, Londen en New York, Hambledon and London, 2002

GAY P., *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002

THOMPSON P., *The Cambridge Introduction to English Theatre, 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

2. Toneelstukken

BERQUIN A., *The Children's Friend. Translated from the French of M. Berquin; Complete in Four Volumes*, Vol. I, London, 1788

Google Books (geraadpleegd op 28 december 2010)

<http://books.google.be/books?id=ZiQOAAAAQAAJ&pg=PA67&dq=children%27s+friend+marian+and+cecilia&hl=nl&ei=LKMZTeyqBsGAOoiZxO8I&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>

BICKERSTAFF I., *The Sultan, or a peep into the seraglio. A farce, in two acts. By Isaac Bickerstaffe. Acted at the Theatres Royal in Drury-Lane and Covent-Garden*, London, 1787

Eighteenth Century Collections Online (geraadpleegd op 28 december 2010)

<<http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&contentSet=ECCOArticles&type=multiPage&tabID=T001&prodId=ECCO&docId=CW3306674415&source=gale&userGroupName=gent&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>>

BOADEN J., *Fountainville Forest, a Play in Five Acts (Founded on the Romance of the Forest) as performed at the Theatre-Royal Covent-Garden by James Boaden*, London, Hookam and Carpenter, 1794

Google Books (geraadpleegd op 20 december 2010)

<http://books.google.be/books?id=DSVKAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=The+Romance+of+the+Forest+James+Boaden&hl=nl&ei=aIIPTZzmK8uhOq3CpbcD&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>

COWLEY H., *The Belle's Stratagem, a Comedy; by Mrs. Cowley*, London, the Press of W. Oxberry & co, 1819

Google Books (geraadpleegd op 20 december 2010)

<http://books.google.be/books?id=ZWwrAQAAlAAJ&pg=PR2&dq=The+Belle%27s+Stratagem+Hannah+Cowley&hl=nl&ei=r4IPTYq-K4HqOfSo3YYJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CEIQ6AEwBQ#v=onepage&q=The%20Belle%27s%20Stratagem%20Hannah%20Cowley&f=false>

DIBDIN T., *The Birth-Day: a comedy, in three acts. As performed at the Theatre-Royal, Covent-Garden. Altered from the German of Kotzebue and adapted to the English Stage by Thomas Dibdin*, London, A. Straban, 1800

Eighteenth Century Collections Online (geraadpleegd op 28 december 2010)

<<http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&contentSet=ECCOArticles&type=multiPage&tabID=T001&prodId=ECCO&docId=CW3309759678&source=gale&userGroupName=gent&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>>

INCHBALD E., *Lovers' Vows; a play, in five acts; as performed at the Theatre Royal, Covent-Garden: altered from the German of Kotzebue. By Mrs. Inchbald*, London, Savage and Easingwood. Printers, s.d., in: INCHBALD E. (ed.), *The British Theatre; or a collection of plays, which are acted at the Theatres Royal, Drury-Lane, Covent-Garden, and Haymarket*, Vol. XXIII, London, William Savage, printer, 1808

Google Books (geraadpleegd op 20 december 2010)

<http://books.google.be/books?id=uWVz3kekVgsC&pg=RA3-PA1&dq=Inchbald+Lover%27s+Vows&hl=nl&ei=9ZAZTcO_JoPw4gbhmbiGAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCwQ6AEwATgK#v=onepage&q&f=false>

WORDSWORTH EDITIONS LIMITED (ed.), *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford, The Shakespeare Head Press, 1996

3. Artikelen

Jane Austen als dramatische romanschrijfster: overgang van drama naar literatuur

BOOTH W.C., 'Point of View and the Control of Distance in Emma', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 16, No. 2, Berkeley, University of California Press, 1961, p. 95-116

Gebruik van en parodie op achttiende- en negentiende-eeuwse theaterconventies

BROWN L.W., 'The Comic Conclusion in Jane Austen's novels', in: *PMLA*, Vol. 84, No. 6, New York, Modern Language Association, 1969, p. 1582-1587

CHATTMAN L., 'Actresses at Home and on Stage: Spectacular Domesticity and the Victorian Theatrical Novel', in: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 28, No. 1, Durham North Carolina, Duke University Press, 1994, p. 72-88

DOWNIE J.A., 'Who Says She's a Bourgeois Writer? Reconsidering the Social and Political Contexts of Jane Austen's Novels', in: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 40, No. 1, Baltimore Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 69-84

DUFFY J.M. JR., 'Structure and Idea in Jane Austen's Persuasion', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 8, No. 4, Berkeley, University of California Press, 1954, p. 272-289

EMDEN C.S., 'The Composition of Northanger Abbey', in: *The Review of English Studies*, Vol. 19, No. 75, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 279-287

FULFORD T., 'Sighing for a Soldier: Jane Austen and Military Pride and Prejudice', in: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 57, No. 2, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 153-178

GALLON D.N., 'Comedy in Northanger Abbey', in: *The Modern Language Review*, Vol. 63, No. 4, Modern Humanities Research Association, 1968, p. 802-809

GREENE D.J., 'Jane Austen and the Peerage', in: *PMLA*, Vol. 68, No. 5, New York, Modern Language Association, 1953, p. 1017-1031

HANDLER R., SEGAL D.A., 'Hierarchies of Choice: the Social Construction of Rank in Jane Austen', in: *American Ethnologist*, Vol. 12, No. 4, Oxford, Blackwell Publishing, 1985, p. 691-706

JAMES L., 'Taking melodrama seriously: theatre, and nineteenth-century studies', in: *History Workshop*, No. 3, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 151-158

JOHNSON C.L., 'A "Sweet Face as White as Death": Jane Austen and the Politics of Female Sensibility', in: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 22, No. 2, Durham North Carolina, Duke University Press, 1989, p. 159-174

MCMMASTER J., 'The Continuity of Jane Austen's Novels', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 10, No. 4, Houston, Rice University, 1970, p. 723-739

MOLER K.L., 'Pride and Prejudice: Jane Austen's Patrician Hero', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 7, No. 3, Houston, Rice University, 1967, p. 491-508

MORGAN S., 'Polite Lies: The Veiled Heroine of Sense and Sensibility', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 31, No. 2, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 188-205

PERKINS P., 'A Subdued Gaiety: The Comedy of Mansfield Park', in: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 48, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1-25

ROBERTS R., 'Sense and Sensibility, or Growing Up Dichotomous', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 3, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 351-365

WOLFE T.P., 'The Achievement of Persuasion', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 11, No. 4, Houston, Rice University, 1971, p. 687-700

Beïnvloeding door specifieke toneelstukken

BUTLER E.M., 'Mansfield Park and Kotzebue's Lovers' Vows', in: *The Modern Language Review*, Vol. 28, No. 3, Londen, Modern Humanities research Association, 1933, p. 326-337

GIOTTA P.C., 'Characterization in *Mansfield Park*: Tom Bertram and Colman's *The Heir at Law*', in: *The review of English Studies*, Vol. 49, No. 196, Oxford, Oxford university Press, 1998, p. 466-471

HUSBANDS W.H., 'Mansfield Park and Lovers' Vows: A Reply', in: *The Modern Language Review*, Vol. 29, No. 2, Londen, Modern Humanities Research Association, 1934, p. 176-179

JORDAN E., 'Pulpit, Stage, and Novel: Mansfield Park and Mrs. Inchbald's Lovers' Vows', in: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 20, No. 2, Durham North Carolina, Duke University Press, 1987, p. 138-148

MCMILLEN CONGER S., 'Reading Lovers' Vows: Jane Austen's Reflections on English Sense and German Sensibility', in: *Studies in Philology*, Vol. 85, No. 1, Chapel Hill, North Carolina, University of North Carolina Press, 1988, p. 92-113

MOLER K.L., 'Sense and Sensibility and its Sources', in: *The Review of English Studies*, Vol. 17, No. 68, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 413-419

REITZEL W., 'Mansfield Park and Lovers' Vows', in: *The Review of English Studies*, Vol. 9, No. 36, Oxford, Oxford University Press, 1933, p. 451-456

TOMPKINS J.M.S., 'Elinor and Marianne: a note on Jane Austen', in: *The Review of English Studies*, Vol. 16, No. 61, Oxford, Oxford University Press, 1940, p. 33-43

Toepassing van theatertechnieken

ANDERSON W.E., 'The Plot of Mansfield Park', in: *Modern Philology*, Vol., No. 1, Chicago, The University of Chicago Press, 1973, p. 16-27

ANDERSON W.E., 'Plot, Character, Speech, and Place in *Pride and Prejudice*', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 3, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 367-382

- BERGER C., 'The Rake and the Reader in Jane Austen's Novels', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 15, No. 4, Houston, Rice University, 1975, p. 531-544
- BODENHEIMER R., 'Looking at the Landscape in Jane Austen', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, No. 4, Houston, Rice University, 1981, p. 605-623
- BRAMER G.R., 'The Setting in Emma', in: *College English*, Vol. 22, No. 3, Urbana, National Council of teachers of English, 1960, p. 150-156
- DERESIEWICZ W., 'Community and Cognition in Pride and Prejudice', in: *ELH*, Vol. 64, No. 2, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 503-535
- DUCKWORTH A.M., 'Mansfield Park and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 26, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 25-48
- GROENENDYK K.L., 'The Importance of Vision: persuasion and The Picturesque', in: *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Abingdon, Oxfordshire, Taylor & Francis Ltd., 2000, p. 9-28
- KNATCHBULL BEVAN C., 'Personal Identity in Mansfield Park: Forms, Fictions, Role-Play, and Reality', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 27, No. 4, Houston, Rice University, 1987, p. 595-608
- LAUBER J., 'Jane Austen's Fools', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 14, No. 4, Houston, Rice University, 1974, p. 511-524
- MCCANN C.J., 'Setting and Character in Pride and Prejudice', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 19, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1964, p. 65-75
- MCMASTER J., 'The Continuity of Jane Austen's Novels', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 10, No. 4, Houston, Rice University, 1970, p. 723-739
- MURRAY D., 'Spectatorship in Mansfield Park; Looking and Overlooking', in: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 1-26
- O'FARRELL M.A., 'Austen's Blush', in: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 27, No. 2, Durham North Carolina, Duke University Press, 1994, p. 125-139
- SCHNEIDER L.M., 'The Little White Attic and The East Room: Their Function in Mansfield Park', in: *Modern Philology*, Vol. 63, No. 3, Chicago, The University of Chicago Press, 1966, p. 227-235
- SHANNON E.F. Jr., 'Emma: Character and Construction', in: *PMLA*, Vol. 71, No. 4, New York, Modern Language Association, 1956, p. 637-650
- SHAW V., 'Jane Austen's Subdued Heroines', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 3, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 281-303

SICKLE VAN JOHNSON J., 'The Bodily Frame: Learning Romance in Persuasion', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 38, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 43-61

STEWART M.A., 'The Fools in Austen's Emma', in: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 41, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 72-86

THADEN B.Z., 'Figure and Ground: The Receding Heroine in Jane Austen's Emma', in: *South Atlantic Review*, Vol. 55, No. 1, South Atlantic Modern Language Association, 1990, p. 47-62

Analyse van de theatraliteit van het sociale leven

KNATCHBULL BEVAN C., 'Personal Identity in Mansfield Park: Forms, Fictions, Role-Play, and Reality', in: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 27, No. 4, Houston, Rice University, 1987, p. 595-608

LITVAK J., 'The Infection of Acting: Theatricals and Theatricality in Mansfield Park', in: *ELH*, Vol. 53, No. 2, Baltimore Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 331-355

LODGE D., 'A Question of Judgement: The Theatricals at Mansfield Park', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 17, No. 3, Berkeley, University of California Press, 1962, p. 275-282

MARCUS M., 'A Major Thematic Pattern in Pride and Prejudice', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 16, No. 3, Berkeley, University of California Press, 1961, p. 274-279

MORGAN S., 'Polite Lies: The Veiled Heroine of Sense and Sensibility', in: *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 31, No. 2, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 188-205

MURRAY D., 'Spectatorship in Mansfield Park; Looking and Overlooking', in: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 52, No. 1, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 1-26

SEGAL D.A., HANDLER R., 'Serious Play: Creative Dance and Dramatic Sensibility in Jane Austen, Ethnographer', in: *Man*, Vol. 24, No. 2, Londen, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1989, p. 322-339

YEAZELL R.B., 'The Boundaries of Mansfield Park', in: *Representations*, No. 7, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 133-152