

Eliza Kącka
(Uniwersytet Warszawski)

SARKAZM I POBŁAŻLIWOŚĆ

Portrecista William Hoare (1707–1792), mistrz pastelu, po powrocie z Włoch, gdzie zgłębiał sekrety rzemiosła, osiadł w miejscowości kąpielowej Bath. Zyskał tym samym klientelę w postaci znudzonych a majątnych kuracjuszy walczących z klasową przypadłością brytyjskiej *gentry* – podagrą. Zachowało się ponad siedemset jego prac, tworzących w sumie jedyny w swoim rodzaju wizerunek zbiorowy angielskich klas wyższych, w tym bynajmniej nie pochlebione portrety pierwszego nowoczesnego dandysa, Richarda „Beau” Nasha¹, oraz poety Alexandra Pope’a. Hoare nie miał zwyczaju sygnowania swych dzieł, lecz rozpoznać je łatwo: w dziewięciu na dziesięć przypadków portretował modeli *en face*, ostro wpatrzonych w widza. Mężczyźni w perukach i frakach mundurowych, damy stare i młode (te już z własnymi włosami), a także dzieci – wszyscy niemal patrzą nam prosto w oczy bez uśmiechu, bez śladu życzliwości.

Ta zbiorowość ludzi pewnych siebie, swojego miejsca na ziemi i solidności struktury społecznej spogląda na świat z nieukrywaną wyższością, najwyraźniej ignorując wszelkie trwające, jak wiemy, burzliwe przemiany: rewolucję przemysłową, rozruchy robotnicze, utratę kolonii amerykańskich, chorobę umysłową króla, wrzenie we Francji. Śladem tytułu świetnej powieści Jane Austen (1796–1797, wydanej w 1813) dostrzec można w ich wzroku dumę i uprzedzenie. Dumę z siebie, uprzedzenie wobec wszystkiego, co wykracza poza angielską powściągliwość.

Jane Austen jest portrecistką tej warstwy, a raczej jej strefy niższej – średnich posiadaczy ziemskich, często nie pochodzących z tytularnej szlachty dziedzicznej. W tradycyjnie nadzwyczaj rozwarstwionym społeczeństwie angielskim nie są to rozróżnienia błahe. „Przesadzone poczucie różnic między warstwami społecznymi i wszelkich hierarchii – to jedyne prostackie uczucie, jakie żywi nasz naród. Odcienie, niewidoczne dla innych oczu, lecz nieubłagane i nieugięte jak prawo kasty braminów, oddzielają jedną postugaczkę od drugiej” – pisze Gilbert K. Chesterton

¹ Nash, w 1705 roku mianowany mistrzem ceremonii w Bath, „był pierwszym, mówi Oliver Goldsmith, co dał pewną swobodę zachowania się narodowi, który cudzoziemcy przywykli ganić za jego powściągliwość i nieśmiałość». W tych basenach w Bath, gdzie mężczyźni i kobiety, mając przed sobą w kąpeli na pływającej tacy chustkę do nosa, bukiet lub tabakierkę, rozpraszali flirtem nudę sezonu, ordynarny ton komedii Wycherleya przeobraził się w dowcip i frywolność postaci komediowych Sheridana”. Za: André Maurois, *Dzieje Anglii*, przeł. Waław Rogowicz, London: M.I. Kolin 1940, s. 457.

w swej książce o Charlesie Dickensie². Nic dziwnego, że u Austen brak jakiegokolwiek wzmianki o wyczerpujących kraj wojnach napoleońskich. Sprawa ta jej środowiska nie dotyka. Oficerowie stanowią nie więcej niż obiekt salonowych komeraży, gdzie jako ciekawostkę powtarza się wieść o wychłostaniu szeregowca³. Niewidzialna jest cała liczna przecież służba: pokojówki, ogrodnicy, stangreci, kucharki. Raz jeden w głębi karety kuli się cień służącej, raz i drugi objawia się ochmistrzyni, lecz tylko jako głos, źródło informacji – pisarce nie przychodzi na myśl wyposażenie jej w powierzchowność. Co więcej – bezmiernie odległy okazuje się Londyn, znany wyłącznie jako miejsce, gdzie w sposób nie zawsze godziwy zarobić się da pieniądze i gdzie ukryć się można z uwiedzioną panną. Równie półrealne jest centrum letnich targów małżeńskich, nadmorskie Brighton. Oto ramy horyzontu *Dumy i uprzedzenia*, których ciasnota nie odbiera bohaterkom opowieści tytułu do dumy z siebie i uprzedzenia do warstwy wyższej, prawdziwych arystokratów, z definicji podejrzewanych o bezdusność i tak też opisanych.

Socjologicznie rzecz biorąc, tematem wszystkich powieści Austen jest – jak nakazuje konwencja romansu – mariaż, do którego dochodzi wbrew piętrzącym się przeszkodom. Nie są to jednak zwykłe zamażpójścia panien na wydaniu. Ich najwyższą ambicją jest bowiem hypergamia, czyli małżeństwo powyżej własnej sfery⁴. Autorka, poniekąd z pominięciem realnych procesów społecznych, które, zwłaszcza w przemyśle, przyniosły zawrotną karierę, widzi w tym jedyną akceptowalną drogę socjalnego i majątkowego awansu. Znamienne, że w *Dumie i uprzedzeniu* droga ta otwiera się zarówno przed mężczyzną, jak i kobietą. Jednak wielce zamożny ziemianin Darcy wzgardzi szansą poślubienia cherlawej córki arystokratki, pani Katarzyny de Bourgh (oba nazwiska normańskie), choć związek ich planowano od dzieciństwa. Wybierze pannę z dobrego domu, acz jawnie niższego stanu, Elżbietę Bennet. A raczej – to wybierze go ona, autorka zaś wiele trudu włoży w ukrycie tej ambicji, która bohaterce, w jej przekonaniu, uwłacza. Z tej właśnie szlachetnej intencji wyrasta konflikt psychologiczny powieści.

Dumę i uprzedzenie otwiera aforyzm, zapowiedź wielu innych: „Jest prawdą powszechnie znaną, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie brak do szczęścia tylko żony”. Zdanie to niczym klucz wiolinowy wyznacza tonację powieści poświęconej łowom małżeńskim. Walory fizyczne, domniemane duchowe oraz przypuszczalny stan majątkowy wszystkich napotkanych osobników płci męskiej stanu wolnego stanowią główny temat rozmów bohaterek. Nie jest to jednak temat jedyny. Drugi, będący ulubioną rozrywką, to przekazywanie plotek, główny motor życia towarzyskiego prowincji, z mocnym akcentem kładzionym na „wyśmiewanie”, „szyderstwa” i „drwiny”. Słowa te zaskakująco często punktuja całą powieść. Wszystko, co mówi się u Austen prywatnie, jest na pograniczu impertynencji. Austen planowała swe dzieło, noszące wstępny tytuł *First Impressions*, jako powieść w listach; także akcja wersji wydanej powierza im sporą rolę. Wersja definitywna zdradza jednak wyraźną inspirację sceniczną formą komedii: znaczną część tekstu wypełniają znakomite, podszyte cienką ironią dialogi. Większość z nich to ćwiczenia w sztuce obmowy; w książce o narodzinach powieści angielskiej w XVIII wieku

² Gilbert K. Chesterton, *Charles Dickens*, przeł. Maria Godlewska, Warszawa: Alfa 1929, s. 66.

³ Tu i dalej ograniczam prezentację do *Dumy i uprzedzenia* w przekładzie Anny Przedpełskiej-Trzeciakowskiej według edycji Świata Książki, Warszawa 2008.

⁴ Por. Ian Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe' em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973, s. 181.

Ian Watt powołuje się na badania z 1924 roku, wykazujące, że „37 procent rozmów kobiecych przy 16 procentach rozmów mężczyzn dotyczyło innych ludzi”⁵. *Duma i uprzedzenie* potwierdza tę obserwację w pełni.

Istotą stosunków międzyludzkich w powieści Austen, wywierającą decydujący wpływ na jej technikę narracyjną, jest więc obieg informacji. Plotka z natury rzeczy przynosi wiedzę w najlepszym razie niepełną, niepewną, skłaniającą do weryfikacji w miarę możliwości zarówno faktów, jak i intencji głosicielek. Biada ufającym w obiektywizm plotkarzy! Konwencjonalność życia towarzyskiego, głęboko otamowanego przez zasady *cantu*, czyli *decorum*, także nie sprzyja dotarciu do prawdy. Tnąc na cząstki ogromne okresy zdań angielskich, kwiecistość tę polski przekład, zwłaszcza w listach, ale też i w tyradach, skutecznie zresztą zaciera. Ów kontrast wytwornych przemów i wtykanych na stronie jadowitych szpilek wytycza istny labirynt, który pokonać musi przenikliwość i uczuciowa intuicja protagonistki. Ten to labirynt, złożony z nieotwartej mowy, symulowanych zachowań oraz umiejętności odczytywania i kontrolowania własnych emocji zakreśla feministyczny horyzont poznawczy bohaterek powieści. Właśnie temu podejściu zawdzięcza Austen nieprzemijającą aktualność, jako że oprócz technik przekazywania informacji nic się w kobiecej *comédie humaine* nie zmieniło.

Warto przyrzeć się pod tym względem pierwszemu, liczącemu niespełna trzy strony druku, rozdziałowi *Dumy i uprzedzenia*. Wprowadza on czytelniczkę do cottage'u rodziny Bennetów, składającej się z ojca, matki i pięciu córek. Po wspomnianym już aforyzmie skąpo komentowany dialog inicjuje bieg zdarzeń pogłoską, jakoby okoliczna posiadłość zyskała nowego dzierżawcę, w dodatku kawalera. Tok rozmowy matki z ojcem kreśli obraz rodziny jako piramidy informacyjnej: najlepiej poinformowana jest matka, następnie, w porządku starszeństwa, córki (najmłodsza jeszcze dziecinną); poza obiegiem wieści znajduje się ojciec, co go, jako mężczyznę, z tej małej społeczności wyklucza. A raczej eliminuje się on osobiście, pragnąc jedynie świętego spokoju w swoim gabinecie wśród książek. Toteż przyjmuje rewelacje żony z dobrze wywiczoną przez dwadzieścia trzy lata małżeństwa cierpliwością, niejako przez lojalność wobec siebie samego z młodości, który wziął sobie za towarzyszkę życia tę niewiastę „małego wzrostu, miernego wykształcenia i nierównego usposobienia”, mającą za cel życia „wydanie córek za mąż, za radość wizyty i nowinki”. W przeciwieństwie do niej pan Bennet, co jawnie słyhać w dialogu, jest „oryginalną mieszaniną bystrej inteligencji, sarkastycznego humoru, powściągliwości i dziwactwa”. Zabarwiony farsowo tragiczizm tego stadła, dziś trudno czytelny, polega na tym, że małżonkowie spółdzili pięć córek, z których, jak stanowiło ówczesne prawo, żadna nie mogła dziedziczyć. W razie zgonu pana domu wdowa i one straciłyby z dnia na dzień całą majątność: zwało się to własnością dożywotnią (*lifetime freehold*)⁶. Otóż z tego faktu, który pana Benneta pozostawia głęboko obojętnym, jego małżonka zdaje sobie sprawę aż nazbyt dobrze, co tłumaczy jej nerwowość i zapał w obliczu pojawiającej się szansy wydania za mąż choć jednej z dziewczyn.

Ma się rozumieć, czytelniczka Austen winna się tego domyślić, podobnie jak charakterów każdej z córek na podstawie opinii, jakie mają o niej rodzice. Wkrótce nastąpi pierwszy bal, po którym charakterystyki te ulegną pogłębieniu o to,

⁵ Ibidem, s. 402.

⁶ Por. Paul Johnson, *Historia Anglików*, przeł. Jarosław Mikos, Gdańsk: Marabut 1995, s. 252.

co można wywnioskować z wypowiedzi dziewcząt na temat pana Bingleya, a także jego wyniosłego przyjaciela, pana Darcy'ego. Domyślności czytelniczek pozostawiona zostaje wielce prawdopodobna hipoteza, że nie tylko państwo Bennet zastawiają matrymonialne sidła na pana Bingleya, ale także pan Darcy skłonił przyjaciela do dzierżawy posiadłości na prowincji, by go skutecznie ożenić. Jako że stosunki między panem Darcym a Bingleyem, a także wcześniej z wydziedziczonym przezeń synem zarządcy majątków Darcy'ego, panem Wickhamem, wykraczać się zdają poza związki określane mianem „przyjaźń”. Obaj protegowani to, jak przypuścić można, partnerzy dwu kolejnych związków miłosnych pana Darcy'ego, a tryumf Elżbiety Bennet nad sercem wrogiego kobietom pyszałka oznacza też zwycięstwo nad jego powszechną wśród klas wyższych skłonnością. „Jane Austen jest mistrzynią wyrażania przeżyć znacznie głębszych niż te, które ukazuje na powierzchni. Pobudza nas do dopowiadania sobie tego, co nie zostało powiedziane”⁷ – pisała w klasycznym eseju Virginia Woolf, nie mogąc w roku 1923 powiedzieć wiele więcej, niż sama Austen z górą stulecie przed nią.

Cała ta – tu rozkręcająca się dopiero – krzątanina w kręgu kilkunastu osób, pretekst do tego, co Balzac miał wkrótce nazwać *l'analyse du coeur humain*, podsztyta jest rywalizacją i rozpięta na antynomii uczuć i pieniędzy. W sytuacji, gdy wszystkim właściwie zagraża degradacja majątkowa, symboliczna bądź prestiżowa, zgrabne doprowadzenie do kilku ślubów wymaga od romansopisarki motywacji głęboko wspartych znajomością ludzkiej natury. Inaczej mówiąc, sam mechanizm intrygi, powieść jako narzędzie, otwiera oczy na grę jawnego z ukrytym, co pozostałoby niewiadome, gdyby nie konieczność rozegrania na jednej planszy kilku na raz partii pisarskiej symultanki. Jest to świadomość nowa, nieznaną satyrycznym skądinąd autorom osiemnastowiecznym, jak Fielding czy Richardson, a którą podejrzec można w załączku u Sterne'a. Stąd płynie sarkazm Austen, wymierzony nie tyle w nienawistne, żalodne, naiwne czy zadufane figury, jakie podpatrzyła bądź stworzyła w wyobraźni, lecz w nędzę samego proceduru romansopisarza, któremu wymogi fachu nakazują zaglądać, gdzie wzrok nie sięga i dla spokoju sumienia lepiej, by nie sięgał.

Nic o tym nie wiedząc, Austen zrealizowała w znacznej mierze ambicje pisarza o warsztacie bez reszty jej przeciwnym – Stendhala. Gdyby ją czytał, byłby załamany. Może dlatego, że czynił swym zadaniem ujawnienie wszystkiego, co stanowi mechanikę losu, a na pewno z tej racji, że uważał się za wszechwiedzącego. Z tej to przyczyny wszechwiedzący bywa jego narrator, poganiający akcję, by szybciej wyłożyć swą wiedzę, uciekający się do streszczeń, aby dojść szybciej do sedna. Jeśli złożoność zdarzeń, jakie przedstawia Austen, wywodzi się z medytacji nad *cup of tea* z mlekiem, niecierpliwy rytm Stendhalowskiej narracji pobudza wściekły war czarnej kawy. Oboje też przemilczają niejedno – Austen z racji cenzury obyczajowej, Stendhal – politycznej. Rzecz jasna dzieli ich nie tylko temperament. Odmienny jest ich stosunek do zgromadzonej wiedzy. Z sarkazmu Austen rodzi się pobłażliwość wiodąca do akceptacji, tolerancja Stendhala owocuje sarkazmem zatrutym nienawiścią. Austen wprowadza w opowieść aforyzmem pogodnym, Stendhal podsumowuje sceny aforyzmem cynicznym.

⁷ Virginia Woolf, *Jane Austen*, przeł. Aleksandra Ambros, w: eadem, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, przeł. Aleksandra Ambros, Ewa Życieńska, Warszawa: Czytelnik 1977, s. 109.

Oboje są jednak poślubieni ironii, a to z tej racji, że sposób ich myślenia jest z gruntu osiemnastowieczny. Pasje religijne pod piórem Voltaire'a znajdowały równowagę w pieniężnych interesach kościołów; u Austen przenikają się wzajem pieniądze i cnota, u Stendhala zaś – pieniądze i erotyczna namiętność. „Już samo postawienie tych dwóch zjawisk obok siebie tak, jakby to były dwie sfery działalności ludzkiej leżące na tej samej płaszczyźnie i podlegające ocenie z tego samego punktu widzenia – jest nie tylko zuchwalstwem, ale również określonym sposobem ujęcia problematyki lub jeśli kto woli, eksperymentalnym porządkowaniem”⁸. Jest to fundament światopoglądu sceptycznego, a sceptycyzm ów zmierza u obojga autorów w tym samym kierunku: odsłonięcia wszechobecnej hipokryzji.

Strategiczny umysł Stendhala nie pozostawia w tym względzie pola do domysłów. Dość przyjrzeć się w tym względzie opisanym w *Pustelni parmeńskiej*⁹ dziejom związku Giny, hrabiny Pietranera, z hrabią Mosca della Rovere Sorezana, zaufanym ministrem i faworytem księcia Parmy. Zainteresowany trzydziestoletnią wdową czterdziestoparoletni hrabia Mosca bada, wykorzystując swe możliwości, jej przeszłość; szpiedzy donoszą mu, że ukrywa ona w swej willi siostrzeńca, przebywającego w księstwie Mediolanu nielegalnie, szesnastoletniego Fabrycego del Dongo. Hrabia, dotąd niepewny swych uczuć, wyobraziwszy sobie współżycie siostrzeńca z ciotką – wszak wiek chłopaka już na to pozwala! – odczuwa gwałtowny przypływ zazdrości, zakochuje się do szaleństwa i z nieodległej Parmy świadczy przez kuriera wybrance niezliczone awanse. Tymczasem hrabina, uważająca się już za kobietę starą, w świetle tych uczuć przelicza grosze wdowie i wyobraża sobie niewesołą przyszłość. Słyszała bowiem, że Mosca jest żonaty, a w dodatku obawia się dworu Parmy i panujących tam intryg. W porównaniu z tym otoczeniem Mediolan i ukochana opera La Scala zdają się rajem na ziemi. Jednakże przychylność hrabiego rozwiązałaby sprawę siostrzeńca, tropionego jako były agent napoleoński i wyrotowiec, co grozi rychłym zgonem na słomie w więziennym lochu. Niebawem hrabia przybywa do Mediolanu, proponując jej układ wyrażony z jasnością kodeksu Napoleona, który Stendhal wielbił za styl. Kolejne punkty głoszą: 1) Hrabina kupuje mająteczek na ziemiach księcia Parmy, lecz dla uniknięcia obmowy bigotów winna wyjść za mąż; 2) Mąż powinien być porządnie stary; 3) Jest pewien książę Sanseverina-Taxis, sześćdziesięcioośmioletni staruszek, który w życiu pożąda już tylko pewnego orderu; 4) Hrabia Mosca załatwi mu ten order w zamian za formalne małżeństwo:

– Ale czy pan wie, że to, co mi pan proponuje, jest bardzo niemoralne? – rzekła hrabina.

– Nie więcej niż wszystko, co się robi na naszym dworze i na dwudziestu innych. Absolutna władza ma tę wygodę, że uświęca wszystko w oczach ludów. Cóż znaczy śmieszność, której nikt nie dostrzega? Przez dwadzieścia lat naszą polityką będzie strach przed jakobinami, i to jaki! Co rok będziemy święcie przekonani, że jesteśmy w wilię nowego roku 93! Usłyszysz pani, mam nadzieję, frazesy, jakie wygłaszam na ten temat na swoich recepcjach! To wspaniałe! Wszystko, co zdoła zmniejszyć nieco ten strach, będzie bezwzględnie moralne w oczach szlachty i dewotów. Otóż w Parmie wszystko, co nie jest szlachtą i dewotami, siedzi w więzieniu lub wybiera się tam. Niech pani będzie przekonana, że to małżeństwo wyda się gorszące dopiero w dniu mojej niełaski.

⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968, s. 189–190.

⁹ Tu i dalej ograniczam prezentację do *Pustelni parmeńskiej* w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego według edycji PIW-u, Warszawa 1970.

Układ ten nie oszukuje, nie krzywdzi nikogo, to główna rzecz, jak sądzę. Panujący, którego łaską frymarczymy, uczynił swoje przyzwolenie zależnym od jednego tylko warunku, to jest, aby przyszła diuszesa była szlachcianką...¹⁰

Ciotka Fabrycego obejrzała sobie w La Scali staruszka; „wydał jej się wcale możliwy”. Tak hrabina Pietranera została księżną Sanseverina, narrator zaś nie odmawia sobie morału:

Czemu historyk, który powtarza wiernie szczegóły zasłyszanego opowiadania, miałby być winny? Czy to jego wina, jeśli osoby porwane namiętnościami, których – nieszczęściem dlań – nie podziela, popadają w uczynki głęboko niemoralne? Prawda, iż tego rodzaju rzeczy nie zdarzają się już w kraju, gdzie ze wszystkich namiętności przetrwała tylko jedna, mianowicie pieniądź, narzędzie próżności¹¹.

Świat *Pustelni parmeńskiej*, jak i innych powieści Stendhala, jest światem po kataklizmie. Wszyscy wokół usiłują odtworzyć fikcję normalności, żyć, jakby nic nie zaszło, mając stale w pamięci panujący przez dwie dekady najzupełniej przeciwny obecnemu stan rzeczy. Także nowa władza wie aż nadto, jak jest krucha. Nie przetrwały żadne zasady, z przyzwoitością na czele. Ogłoszono moratorium na honor. Jak zawsze po kataklizmie, panuje wielki strach. Każdy z wyjątkiem świeżo urodzonych ma w biografii zaszczości mogące go pograżyć. Nie jest to wcale możliwość teoretyczna. We wszystkich na wpół niezawisłych kraikach Włoch panuje autentyczny terror, ludzie znikają. Jedyłą szansą przetrwania jest mimikra, werbalny entuzjazm dla reakcji: udawana lojalność, sfingowany patriotyzm, fałszywa pobożność, symulowany spokój ducha. A skoro wartości zmieniły się w imitacje, ich miejsce zajęły instynkty. *Pustelnia parmeńska* rozpatruje dwa z nich: erotyzm i żądę posiadania. Jednakże istnieje jeszcze trzeci: instykt samozachowawczy. Lekceważąc go, bohaterowie powieści wszczynają śmiertelnie groźną grę.

Stendhal wyklada to wszystko niemal otwartym tekstem, nie szczędząc za bójczych szczegółów. Choćby z okazji omawianego epizodu zagłębia się w manię prześladowczą Ernesta IV, księcia Parmy; w pech starego Sanseveriny, który jako kolekcjoner nabył popiersie dłuta Canovy – niestety, był to biust Napoleona; w podejrzenia, jakimi osacza Moskę partia parmeńskich ultrasów. Stendhalowski narrator relacjonuje te fakty rzekomo dla pełni obrazu, przybierając ton obiektywnego historyka, opisującego z dystansem dzieje dawnych i obojętnych moralnie przენiewierstw. Jest to jednak ton nasycony godną Tacyta ironią; za jej to przyczyną autor *Pustelni parmeńskiej* walczył o druk powieści dziewięć lat, do roku 1839.

Nie przypadkiem w rozważaniach powyżej trudno było się obyć bez słowa „świat”. Stendhal śmieiej od Austen daje do zrozumienia, że opisuje niezienne mechanizmy historii i reguły mniej lub bardziej obecne w każdej rzeczywistości społecznej. Gwałtowność jego emocji, które zdaje się dominować wstręt, każą mu widzieć polityczną podszewkę wszelkich psychologicznych zjawisk – z wyjątkiem, być może, naiwności, której nosicielem jest w *Pustelni parmeńskiej* Fabrycy. Polityczność ta jest dla pisarza wyrazem życiowej klęski: nie będąc ani miłośnikiem ancien régime’u, ani przekonanym napoleonistą, ani, rzecz jasna,

¹⁰ Ibidem, t. 1, s. 116.

¹¹ Ibidem, t. 1, s. 118.

zwolennikiem reakcji, ani w pełni romantykiem, Stendhal trwa w próżni, którą wypełnia niezliczonymi resentmentami. Ich losu unikają tylko kobiety, muzyka i traktowane jako obiekt estetyczny dzieje renesansowych Włoch. Przy całej swej wiedzy jest wobec czasów, w których przyszło mu pisać, duchowo bezradny.

Bezradności tej nie zaznała nigdy Jane Austen. W przeciwieństwie bowiem do licznych gorzkich prawd, wśród których miotał się Stendhal, posiadała tylko jedną, za to decydującą. Jak przystało wielkiemu pisarstwu, jest to odkrycie z pogranicza warsztatu i filozofii. Nie biegnąc zbyt ściśle za tokiem myśli Michaiła Bachtina wyłożonych w pracy *Słowo w powieści*, określić je można jako dwugłosowość. Powieści Austen nie tylko podpatrują, lecz i metodycznie wykorzystują współistnienie w mowie jej czasów języka prywatnego oraz oficjalnego – domowego oraz na pokaz. Są to dwie stylistyki, z których każda nie informuje wprost, lecz daje do zrozumienia, na diametralnie odmienne sposoby. Mowa plotek, docinków i rodzinnych sporów oraz mowa ozdobna i patetyczna zwykle kompromitują się wzajem, lecz tworzą przy tym bogaty poznawczo kontrapunkt, oferując czytelnikowi obraz spraw i stanów wewnętrznych stereoskopowy, wyposażony w trzeci wymiar, jakim jest głębia empatii. Proza Austen zapożycza się tu u techniki komediowej, gdzie kwestie oddające realny stan ducha postaci wypowiadać się zwykło, zgodnie z odwieczną konwencją, na stronie, lecz to, co na scenie bywa nie więcej niż chwytem, zyskuje tu rangę probierza dynamicznej prawdy życia wewnętrznego. O ile patetyczne w swym sarkazmie słowo Stendhala umieszcza mówiącego „w umownej pozycji sędziego, kaznodziei, nauczyciela itp., albo też jego słowo jest polemiką odwołującą się do bezpośredniego, nie zamąconego żadnymi ideologicznymi przesłankami widzenia przedmiotu i życia”¹², co nazwałam powyżej tonem Tacyta, o tyle zdublowane słowo Austen „nie tracąc parodystycznego zabarwienia, zaczyna spełniać funkcję artystycznego przedstawienia, przedstawienia **sprawiedliwego**”¹³. Wewnątrz obrazu, jak powiada Bachtin, słysząc niezakończoną rozmowę, w której – dodać można – autorka angielska nie da się nigdy ostatecznie przyłapać.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968.
- Austen Jane, *Duma i uprzedzenie*, przeł. Anna Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa: Świat Książki 2008.
- Bachtin Michaił, *Słowo w powieści*, w: idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Czytelnik 1982.
- Chesterton Gilbert K., *Charles Dickens*, przeł. Maria Godlewska, Warszawa: Alfa 1929.
- Johnson Paul, *Historia Anglików*, przeł. Jarosław Mikos, Gdańsk: Marabut 1995.
- Maurois André, *Dzieje Anglii*, przeł. Waclaw Rogowicz, London: M. I. Kolin 1940.

¹² Michaił Bachtin, *Słowo w powieści*, w: idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Czytelnik 1982, s. 249.

¹³ Ibidem, s. 261.

- Stendhal, *Pustelnia parmeńska*, t. 1–2, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.
- Watt Ian, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973.
- Woolf Virginia, *Jane Austen*, przeł. A. Ambros, w: eadem, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, przeł. Aleksandra Ambros, Ewa Życieńska, Warszawa: Czytelnik 1977.

SARCASM AND INDULGENCE

Summary

In the text *Sarcasm and Indulgence*, there is an analysis of human relations in Jane Austen’s *Sense and Sensibility*. The marriage as a fact – and the space for a social game – is here one of the examples of modelling of the connections and their linguistic representation. The gossip is attached to the structure of the novel, in which it penetrates the hidden. The work of Austen refers to two modes of talking, two styles: the private talk and the official-ornamental talk. The model of the novel of the author of *Sense and Sensibility* has been compared here with the one of Stendhal.

Adj. Marta Radwańska