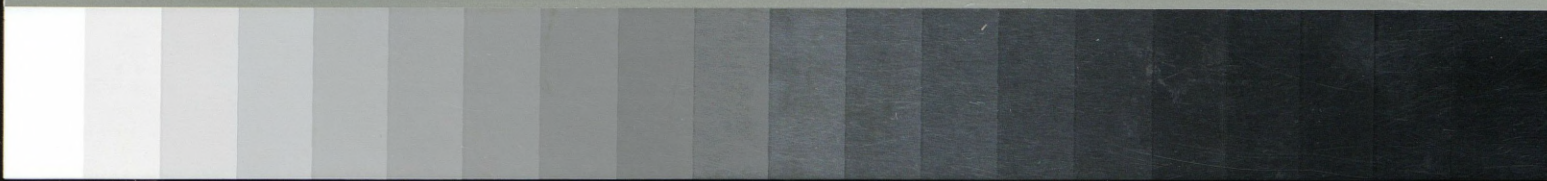


Grey Scale #13



DANES-PICTA.COM

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



ROMAN DYBOSKI

CHARLES DICKENS

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

KSIAŻNICA-ATLAS * LWÓW-WARSZAWA



R O M A N D Y B O S K I

CHARLES DICKENS

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

KSIĄŻNICA-ATLAS * LWÓW-WARSZAWA

CHARLES DICKENS





ROMAN DYBOSKI

CHARLES DICKENS

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ



K S I A Ź N I C A - A T L A S

S. A. ZJEDN. ZAKŁADY KARTOGRAF. I WYDAWNICZE T. N. S. W.

LWÓW-WARSZAWA

92 (Dickens); 820

29932 | 2



2680

Copyright 1936 by S. A. Książnica-Atlas, Lwów-Warszawa
Zakłady Graficzne Ski Akc. Książnica-Atlas we Lwowie

J VI -

PRZEDMOWA.

Podany tutaj czytelnikowi polskiemu zarys życia i twórczości Dickensa jest częścią rozpoczętej, większej pracy o znakomitych pisarzach angielskich ostatnich stu lat. Studium o Dickensie wydaję oddzielnie nie tylko dlatego, że stanowi pewną zamkniętą w sobie całość, ale przede wszystkim dlatego, ponieważ pragnę, żeby w tym wielojęzycznym chórze hołdów, którym świat cały wielbi geniusz twórczy „Pickwicka“ w setną rocznicę powstania tego arcydzieła, nie brakło głosu polskiego. Dodaję też w ten sposób do moich dawniejszych prac monograficznych o Szekspirze, Miltonie, Byronie i Tennysonie opracowanie tego z wielkich pisarzy angielskich, który może bardziej niż inni potrzebuje popularyzacji w Polsce. Nie tylko bowiem nie mieliśmy dotąd monografii, obejmującej całokształt twórczości Dickensa, ale poczytność jego dzieł u nas pozostaje stale mniejszą niż gdzie indziej, a zrozumienie i odczucie jego humoru zawsze jeszcze jest zjawiskiem raczej wyjątkowym wśród Polaków. Tymczasem humor angielski, którego uznanym klasykiem jest Dickens, ten humor, dobroczynnie przenikający z dawna całe życie publiczne i prywatne wielkiego narodu, zasługuje na to, by narody inne dla własnego dobra duchowego nie tylko wyrabiały w sobie zdolność do radowania się nim, ale by własnej swej naturze coś zeń przyswoiły. Nam w szczególności, co zawsze jeszcze lubu-

jemy się w melancholijnych pozach z wieku niewoli i smętne akcenty uważamy za obowiązkowy składnik wszelkich wystąpień publicznych, doza humoru jest potrzebna, by nasze życie zbiorowe stawało się normalnie zdrowym, godnym narodu naprawdę wolnego. W literaturze humor — jak o tym wymownie świadczą dzieła największych naszych pisarzy, nie tylko Fredry, ale Mickiewicza, Sienkiewicza, Prusa i innych — nie jest bynajmniej obcy tradycji polskiej; może więc rozbudzenie u naszego czytającego ogółu żywszego poczucia dla wielkości tak nieśmiertelnego obcego humorysty, jak Dickens, przyczyni się do przygotowania gruntu pod przyszłe nowe arcydzieła humoru polskiego.

Kraków, wrzesień r. 1936.

R. Dyboski

1. Poprzednicy Dickensa.

W Anglii, jak w innych krajach, powieść wybija się na stanowisko przodujące wśród rodzajów literackich w XIX wieku i zdobywa sobie najszerszy zakres tematów. Tak samo jak w innych literaturach, tak i w angielskiej, ten potężny rozwój powieści miał swoje początki już w XVIII wieku: twórcami realistycznego stylu nowoczesnej powieści angielskiej są tacy mistrzowie prozy belletrystyczno-obyczajowej XVIII stulecia, jak felietoniści Addison i Steele, jak autor „Robinsona“, Defoe, i autor „Gullivera“, Swift, jak wreszcie pierwsi właściwi wielcy powieściopisarze nowożytni: Richardson, Fielding, Smollett, Sterne i Goldsmith. Znakomity uczony niemiecki Wilhelm Dibelius w swym pomnikowym dziele *Englische Romankunst* przy pomocy nader umiejętnie skonstruowanej metody wszechstronnej analizy wykazał, że nawet poprzez wielką rewolucję romantyczną trwa ciągłość w rozwoju powieści jako rodzaju, i że wielki mistrz romantycznego powieściopisarstwa europejskiego, Sir Walter Scott, z jednej strony w najistotniejszych szczegółach techniki nawiązuje do tradycji stworzonej przez wiek XVIII, a z drugiej, będąc na wskroś realistą i humorystą w traktowaniu zwłaszcza swych świetnych figur drugoplanowych, pod wielu względami staje się wzorem dla przodujących powieściopisarzy ery realistycznej, Dickensa i Thackeraya. Zaslugą Dibeliusa też było staranne

uwypuklenie ważnej roli historycznej, jaką w rodzaju powieści odegrali tacy zapomniani dziś pisarze jak Pierce Egan i Teodor Hook, którzy jako autorzy obrazów rodzajowych z życia Londynu w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku stali się poprzednikami i zwiastunami wielkiej sztuki Dickensa.

2. Dzieciństwo i młodość (1812—1835).

Charles Dickens był synem lichy płatnego urzędniczyny w urzędzie wypłaty żołdu dla marynarki w Portsmouth. Dzieciństwo swe i wczesną młodość opisał z pewnemi zmianami w powieści *David Copperfield*. Jedną z najkapitałniejszych figur humorystycznych tej powieści, lekkomyślny, wiecznie liczący na jakieś szczęśliwe przypadki pan Wilkins Micawber, nieco pompatyczny i pozer-ski przy swej beznadziejnej niezaradności życiowej, ale przy tym zawsze pogodny i dobroduszny, uwielbiany przez żonę i dzieci, choć dostaje się do więzienia za długi i nigdy nie może zapewnić rodzinie stałej egzystencji — to portret ojca Dickensa. Zaś satyrycznym portretem jego matki jest matka bohatera w powieści *Nicholas Nickleby*, ograniczona i gadatliwa, przez niepohamowane i nielogiczne skojarzenie pojęć wprowadzająca do rozmowy cały chaos najniepotrzebniejszych szczegółów i zawsze odbiegająca od przedmiotu. Właśnie ta matka jednak, przedstawiona tu tak karykaturalnie, wśród ogólnego zanie-dbania i wiecznej biedy, cechujących dzieciństwo pisarza skutkiem niezdarności ojca, starała się dla syna przynajmniej o pewne elementy wykształcenia. Dickens, jako dziecko słabowite, niewiele mógł przestawać ze swymi

rówieśnikami, za to bardzo dużo czytał. Jeszcze jako dziecko prawie poznał znakomitych angielskich powieściopisarzy realistycznych XVIII wieku, Fieldinga i Smolletta, którzy się stali właściwymi jego mistrzami, a z obcych Lesage'a i Cervantesa, którzy również we wielu rzeczach byli dlań później wzorami. Wcześniej też lubiał Dickens chodzić do teatru, nad którym wtedy w Anglii (i długo jeszcze potem) panował melodramat w guście mieszczańskim. W całej naturze Dickensa jest coś teatralnego; przejawia się to zarówno w jego postępowaniu osobistym jak i we wielu scenach jego powieści. Sam nawet przez jakiś czas później sposobił się do zawodu aktorskiego; tej fazie jego doświadczeń zawdzięczamy rozkoszne obrazy z życia wędrownej trupy aktorskiej pana Crummles w powieści *Nicholas Nickleby*.

Gdy Dickens miał lat jedenaście, przeniesiono jego ojca na lepiej płatne stanowisko do Londynu. Mimo to właśnie wtedy zaczęły się większe niż kiedykolwiek kłopoty pieniężne: nie było na służbę, i Dickens, zamiast się uczyć, musiał czyścić buty rodziny i pomagać matce w doglądaniu młodszego rodzeństwa. Gdy wreszcie ojciec dostał się do więzienia dłużniczego (instytucji specyficznie angielskiej, znanej nam na kontynencie Europy głównie z powieści Dickensa *Mała Dorrit* i innych), syn został umieszczony w fabryce czernidła na buty, gdzie za szylinga dziennie pełnił szlachetną funkcję naklejania etykiet na butelki. O tej fazie swego życia, odmalowanej z goryczą w *Copperfieldzie*, Dickens później nawet w rozmowie wspominać nie chciał; śniła mu się po nocach, mimo że w fabryce traktowano go dość ogłędnie jako dziecko „z lepszego domu”. Rodzina mieszkała blisko więzienia ojca, a jakiś czas nawet razem z nim w wię-

zieniu. Szkołą chłopca w tym czasie były ulice Londynu, i trudno zaprzeczyć, że więcej tam zebrał materiału dla swoich późniejszych powieści, niżby mu go była dała regularna nauka szkolna.

Nastaly wreszcie lepsze czasy, przez mały spadek udało się wyzwolić rodzinę z długów, ojciec opuścił więzienie, a rychło potem i kiepsko płatny urząd, by zostać później reporterem w jednym z wielkich dzienników. Teraz syn mógł nareszcie dostać się do prywatnej szkoły internatowej, w której zresztą spędził tylko dwa lata, i która kładła więcej nacisku na snobistyczny „dobry ton“ niż na solidne wykształcenie. Już w wieku lat czternastu musiał Dickens wyruszyć ze szkoły w życie zarobkowe i został pisarzem u adwokata. Półtoraroczna praktyka w biurze adwokackim oswoiła go z zawiłymi technicznymi szczegółami prawa angielskiego, ale i napęliła pogardą dla tego prawa z jego przewlekłą procedurą i bezduszną formalistyką; zarówno owej znajomości jak i tej pogardzie miał potem dać pamiętny wyraz w *Ponurym domu* i innych powieściach.

Ożywiony typową dla epoki liberalnej ambicją polepszenia swych widoków życiowych przez samokształcenie, Dickens gorliwie rozszerzał swe horyzonty przez lekturę, uprawianą głównie długimi godzinami w bibliotece „British Museum“. Nauczył się także biegle stenografować i dzięki tej umiejętności został wreszcie reporterem pisma *The True Sun* w Izbie Gmin, a wkrótce przeniósł się do większego dziennika *Morning Chronicle*, gdzie pracował jego ojciec. Oprócz poprawy bytu praca dla dzienników dawała mu sporo nowych wrażeń i idei. Oba pisma były organami „filozoficznego radykalizmu“ nowych liberałów i domagały się tych samych reform

społecznych, których rzecznikiem stał się potem Dickens w swych powieściach. Zyskała na pracy dziennikarskiej także niepomierne jego znajomość otaczającego świata społecznego; posyłano go jako sprawozdawcę na wiece, zebrania i uroczystości po całym kraju, gromadził więc to doświadczenie, które później tak panoramicznie roztoczył przed nami w *Pickwicku*. Kraj był wówczas pogrążony w gorączce agitacyjnej, bezpośrednio poprzedzającej wielką reformę wyborczą r. 1832. Miał więc Dickens szczególną sposobność do studiów nad życiem politycznym, i jak niegdyś u adwokata prawo, tak teraz poznał politykę demokratyczną i tak samo nabrał pogardy dla niej: będą nam o tym mówiły różne powieści od *Pickwicka* do *Wspólnego przyjaciela*.

3. „Szkice“ i inne drobiazgi (1835—1837).

Dziennikarstwo dla Dickensa, jak dla tylu pisarzy nowocześniejszych, stało się pomostem do właściwej twórczości literackiej. Przy robocie reporterskiej poczuł w sobie żyłkę autorską i wreszcie z drżeniem i biciem serca, jak sam nam opowiada, wrzucił pierwszy swój utwór literacki do skrzynki redaktorskiej miesięcznika *Monthly Magazine*. Był to pierwszy z szeregu szkiców obyczajowych z codziennego życia klasy średniej angielskiej, zebranych później pod nazwą *Sketches by Boz*: pseudonim „Boz“ był używanym w rodzinie zdrobniałym imieniem najmłodszego brata autora.

Szkice, pierwsze godne dzieło wielkiego talentu Dickensa, są ostatnim ogniwem w długim łańcuchu rozwojowym tego rodzaju literackiego,ciągającym się od „ty-

godników moralnych“ Addisona i Steele’a poprzez cały XVIII wiek aż do takich bezpośrednich poprzedników Dickensa, jak Charles Lamb (znany pod pseudonimem „Elia“), Amerykanin Washington Irving (twórca Księgi szkiców) i Maria Mitford (autorka Naszej wsi). Szkice Dickensa dzielą się na kilka grup, które na różny sposób zapowiadają nam przedmioty i metody jego późniejszej twórczości. A więc w grupach *Sketches from Our Parish* („Szkice z naszej parafii“) znajdujemy obrazki z życia wiejskiego i prowincjonalnego, pełne tej komiki sytuacyjnej, której Dickens miał się niebawem stać skończonym mistrzem. Mamy tu np. opis wyborów wóznego gminnego w małym mieście, gdzie agitacja wyborcza z tej okazji przybiera rozmiary i formy prawdziwie groteskowe. Spotykamy też takie typy humorystyczne, wydoskonalone w późniejszych powieściach Dickensa, jak pompacyjny wózny gminny, biedny a zacny nauczyciel, emerytowany kapitan, proboszcz i inni. Jesteśmy w tym starym świecie prowincjonalnym angielskim, który pełnią swych żywych kolorów miał zagrać w *Pickwicku*. Jeszcze więcej zarodków późniejszej twórczości spotykamy w drugiej grupie szkiców, której przedmiotem są „Figury dziwaczne“ (*Characters*). Wyraźnymi prototypami późniejszych sytuacji i postaci w arcydziełach Dickensa są takie obrazki, jak pobyt małomieszkańskiej rodziny Tuggs na plaży rodzinnej w Ramsgate; jak lekcje tańca dla przedmiejskich elegantów, wśród których jaśnieje p. Augustus Cooper, pracownik handlowy w branży olejów i farb; jak ambicje krawczyni, panny Amelii Martin, która się czuje urodzoną śpiewaczką koncertową. Wreszcie trzecia grupa szkiców — *Opowiadania* — to już zamknięte w sobie całe opowiadania i nowelki;

niektóre z nich później były powtórzone w doskonalszej formie jako epizody w powieściach. Nad całą serią Szkiców już jaśnieje powstające słońce dickensowskiego humoru; ale w dbałości o realne i wszechstronne odtworzenie życia dał autor miejsce także obrazkom rzewnym, smutnym a nawet ponurym z życia biedoty londyńskiej: gdy nas prowadzi do zakładu zastawniczego i demonstruje nam galerię jego wynędzniałych klientów, gdy nam ukazuje sąd policyjny, więzienie, wnętrza brudnych i odrapanych domów proletariackich we wschodnich dzielnicach stolicy, zdaje się nam nieraz, że czytamy utwory któregoś z pisarzy ultranaturalistycznych z końca XIX lub początku XX stulecia.

Pisząc Szkice Dickens był jeszcze zawodowym dziennikarzem. Jako filia dziennika *Morning Chronicle* powstało pismo wieczorne *Evening Chronicle*, i tu już Dickens był zatrudniony jako stały członek redakcji za dość pokaźnym wynagrodzeniem. Szuka on w tym czasie jeszcze swojej właściwej drogi i chwilowo zwraca się ku swojej młodocianej miłości — teatrowi, którego zresztą pozostał dogonnym miłośnikiem. A więc pisze libretto do operetki *The Village Coquette* („Kocięta wiejska”); napisał także kilka komedijek. Pierwsza z nich, *Is She his Wife? or Something Singular* („Czy to jego żona? czyli coś osobliwego”) jest czystą burleską. Druga, *The Strange gentleman* („Dziwny pan”) powstała jako przeróbka dramatyczna jednego ze Szkiców autora: „Pojedynek w zaścianku” (*The Duel at Great Winglebury*) i ma ostrze satyryczne, zwrócone przeciwko zamierającemu już wtedy w Anglii zwyczajowi pojedynków. Trzecia wreszcie, *The Lamplighter* („Zapalacz latarni”), na

odwrot sama była przerobiona na nowelkę, ogłoszoną w r. 1841 w *Picnic Papers*; honorów sceny zaś się nie doczekała, choć łączy rysy komediowe z miłymi naturze Dickensa i miłymi ówczesnej publiczności angielskiej nastrojami melodramatycznymi. Nie miały zresztą nigdy powodzenia scenicznego także inne próby dramatyczne Dickensa, a jedną z nich — *No Thoroughfare* („Nie ma przejazdu“) — zniszczył ponoś sam autor.

Oprócz formy dramatycznej Dickens w tym okresie przejściowym próbuje pióra także jako publicysta. W broszurze agitacyjnej *Sunday under Three Heads* („Niedziela pod trzema znakami“, t. j. jaka jest, jaką chciałoby ją uczynić ustawodawstwo, i jaką mogłaby być) występuje za większą swobodą w korzystaniu z niedzieli na cele godziwych rozrywek na świeżym powietrzu i wyprzedza w ten sposób blisko o pół wieku kampanię, rozpoczętą pod koniec stulecia przez *National Sunday League* przeciw pobożnej nudzie tradycyjnej niedzieli angielskiej. Do publicystyki także zaliczyć trzeba szkice *Mudfog Papers* („Obrazki z kraju błota i mgły“), w których Dickens metodami, przypominającymi starego Swifta, walczy z reformatorskim doktrynerstwem liberalnych utylitarystów, niebawem skuteczniej zaatakowanym w wielkich powieściach autora.

Wśród rzeczy drobniejszych, ścielących ostatni etap drogi ku wielkiej twórczości, wymienić wreszcie należy biografię wielce popularnego w całej Anglii wesołka rewiowego Józefa Grimaldi (*Grimaldi the Clown*). Książka wyszła jako *edited by Boz*, i rzeczywiście w tym wypadku głośny już autor „Szkiców“ tylko podał przeróbce literackiej rzecz, którą miał przed sobą w rękopisie, i dodał do niej przedmowę. „*Grimaldi*“,

tak samo jak i dodatkowe dalsze serie „Szkiców“, *Young Gentlemen* („Młodzi panowie“) i *Sketches of Young Couples* („Obrazki młodych par“), ukazują się zresztą w druku już po tym przełomowym sukcesie, jakim w karierze Dickensa stał się „Pickwick“.

4. „Pickwick“ (1836—1837).

Powodzenie pieniężne książkowej publikacji *Szkiców* dało Dickensowi podstawę materialną do założenia własnego ogniska domowego przez poślubienie Katarzyny Hogarth, córki kolegi redakcyjnego; dało mu także możliwość zwrócenia się od dziennikarstwa i drobnej beletrystyki do twórczości literackiej na większą skalę. Pierwsze wielkie dzieło Dickensa jednak zawsze jeszcze ma raczej charakter szeregu obrazków niż jednolitej kompozycji literackiej, co w znacznej mierze przypisać należy jego przygodnemu powstaniu.

Geneza *Pickwicka* istotnie jest tego rodzaju, że kazałaby się nam spodziewać cyklu bezpretensjonalnych szkiców komicznych, a nie tego pomnikowego arcydzieła humoru, które w nim Anglia i świat cały posiada. Firma nakładnicza Chapman i Hall powzięła plan wydawnictwa o typie bardzo pospolitym także dziś, a zawsze popularnym w Anglii: najęła sobie mianowicie głośnego karykaturzystę Seymoura, żeby narysował serię humorystycznych obrazków, przedstawiających niefortunne przygody kilku mieszcuchów londyńskich przy uprawianiu różnych sportów. Pomysł ten powziął R. S. Surtees, który sam później (już pod wrażeniem sukcesu *Pickwicka*) napisał kilka książek na ten właśnie temat; główną w nich



postacią jest p. Jorrocks, wzbogacony sklepikarz londyński, co ma ambicję polować konno na lisy za przykładem szlachty ziemskiej.

Zamiast uproszonego przez firmę Seymoura, który zginął śmiercią samobójczą w miesiąc po rozpoczęciu wydawnictwa, ilustracje ostatecznie wykonał Hablot K. Brown, znany później pod swym pseudonimem Phiz jako ilustrator powieści Dickensa. Proszony o tekst do obrazków powieściopisarz Ch. Whitehead sam się wprawdzie wymówił od tak pośledniego gatunku roboty literackiej, ale polecił początkującego Dickensa; ten zaś wezwanie przyjął, lecz cały plan przeinaczył. Zmienił mianowicie Dickens samo założenie książki w tym sensie, że zamiast grupy mieszczan, bez powodzenia uprawiających sporty, ukazuje nam grupę członków pewnego klubu londyńskiego, co ustanowił „komitet korespondencyjny“, złożony z czterech spośród siebie, i wysłał ich w podróż po kraju z tym, że mają przysyłać sprawozdania o swych spostrzeżeniach i przygodach. Stąd tytuł *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* („Papiery pozostałe po klubie Pickwicka“, 1836–7), i stąd odmienny z gruntu charakter całego dzieła. Zachowały się wprawdzie w niektórych jego epizodach ślady pierwotnego pomysłu. Śmiejemy się raz z popisów jednego z członków grupy w jeździe konnej, kiedy indziej znowu z nieszczęśliwych wyczynów na ślizgawce, ale w całości „Pickwick“ stał się opisem wędrówki „rzemiennym dyszlem“ po kraju, i zarazem encyklopedią zwyczajów i obyczajów, typowych środowisk, scen i figur starej prowincjonalnej Anglii, widzianej z perspektywy Londynczyka. Encyklopedia to rozkosznie bezładna, bo Pickwick wychodzi (jak i późniejsze powieści Dickensa)

miesięcznymi zeszytami, i autor prawie nigdy nie układa naprzód planów dalszej treści poza najbliższy zeszyt. Ten sposób tworzenia sprawia, że i *Pickwick* i późniejsze dzieła Dickensa nieraz grzeszą rozwlekłościami, nader luźną budową, a nawet wręcz nieskładnością; ale wady te w *Pickwicku* sowiec okupuje bogactwo i soczysta barwność roztoczonych obrazów rodzajowych, oraz wspa- niała samorzutność wszystkich szczegółów. Korzystając ze wspomnień o własnych podróżach po prowincji w charakterze reportera dzienników, Dickens wiernie odtwarza staroświecki urok takich gospód, w których sam bywał, jak zajazd „pod bukłakiem skórzanym“ (*The Leather Bottle*) w Cobham w hrabstwie Kent — model lokalu klubu *Pickwicka* w powieści — lub dom „pod wołem“ (*The Bull*) w Rochester, wzór opisanej dokładnie prowincjonalnej sali balowej; — to znowu kreśli z zacięciem satyrycznym rozdział z zamkniętych już wtedy dziejów życia politycznego w „niezreformowanej“ Anglii przed r. 1832, ukazując nam wybory do parlamentu w miasteczku Eatanswill, nacechowane biernością tłumu i orgią przekupstwa; — to wreszcie z serdecznym ciepłem i czarującą pogodą opisuje nam, jak się *antiquo more* obchodzi święta Bożego Narodzenia w arcygościnnym starym dworze wiejskim przeznaczonego pana Wardle, który jest jakby sobowtorem dobrego Sir Rogera de Coverley w addisonowskim „*Spektatorze*“, pięć ćwierci wieku przed *Pickwickiem*.

Jedność zewnętrzną całej tej galerii epizodów nadają figury wędrujących po kraju członków klubu — niefortunny jeździec p. Winkle, poeta p. Snodgrass i kochliwy a nieco otyły p. Tupman, przede wszystkim zaś sam *Pickwick*, który w późniejszych partiach opowiadania

stanowczo wysuwa się na pierwszy plan. Okrągława postać dobrotliwego starszego pana w okularach i staroświeckich getrach — „aniola w kamaszach“, jak go z uwielbieniem nazywa jego służący — była wzorowana w niektórych rysach na przyjacielu autora, J. Forsterze, który później stworzył klasyczną jego biografię. Pod względem literackim jednak nade wszystko Pickwick z owym ubóstwiającym go służącym w miarę uwypuklenia obu postaci przedstawiają się nam jako para niewątpliwie poniekąd natchniona przez nieśmiertelnego rycerza z La Manszy i jego giermka i zaiste godna porównania z nimi. Pickwick przez swą naiwną dobroć i wiarę w ludzi wpada nieraz w śmieszne kłopoty, choć nie w tak ciężkie tarapaty jak Don Kiszot. Zaś jego służący Sam Weller podobny jest do Sanszo Pansy nie tylko przez niewyczerpany zasób przysłów, przytaczanych przy każdej sposobności z najzabawniejszymi zastosowaniami, ale przede wszystkim równie doskonale, jak ów chłopiec hiszpański, uosabia zdrowy rozum życiowy ludu w przeciwieństwie do doktrynerskiego idealizmu klasy wykształconej. O ile Pickwick, poruszając się wśród ziemiaństwa i zamożnej klasy średniej, demonstruje nam te dwie klasy, właśnie wtedy luzujące się na widowni dziejowej życia angielskiego, o tyle Sam Weller również służy do zaprezentowania całej rodzimej swej sfery społecznej. W niezatartej pamięci oprócz niego samego pozostaje nam jego ojciec, Tony Weller, dorożkarz z zawodu, dręczony długie lata przez sekutnicę-żonę, ale w końcu z głębokim wzruszeniem opowiadający synowi o jej ostatnich chwilach. Filozoficzne rozmowy ojca Weller z synem, toczone w gwarze przedmieść londyńskich, należą do najbardziej mistrzowskich dialogów u Dickensa. A jedną z pereł

jego sztuki tworzenia obrazków rodzajowo-obyczajowych jest opis swarry — czyli soirée, wieczornicy! — w której pan Weller młodszy podczas pobytu ze swym chlebodawcą w staromodnej miejscowości kąpielowej Bath uczestniczy w gronie służących innych kuracjuszy.

Po wielu luźnych epizodach coś jakby jednolity wątek powieściowy i nawet coś jakby dramatyczne zawężenie wypadków, pojawia się w drugiej połowie Pickwicka, gdy Dickens wśród innych przedmiotów lekkiej i dość dobroduszej satyry społecznej zatrzymuje się dłużej i z silniejszym już naciskiem przy prawie angielskim, do którego za młodu jako praktykant u adwokata nabrał niechęci, i które niejednokrotnie później jeszcze miał nam ukazywać w krzywym zwierciadle. Z prawem dobry p. Pickwick popada w konflikt przez to, że staje się ofiarą owego osobliwego procederu, jakim jest dopuszczalna według prawa angielskiego skarga niewiasty przeciw mężczyźnie o złamanie obietnicy małżeństwa. Pan Pickwick, stary kawaler, nosząc się z zamiarem przyjęcia służącego oświadcza swej długoletniej gospodyni, pani Bardell, że „nie może już dłużej żyć sam“; na co ona pada zemdlona w jego objęcia, w tej sytuacji zastają ich znajomi i to muszą potem przed sądem zaświadczyć. Proces „Bardell contra Pickwick“, toczący się w następstwie tej sceny, jest kapitalną karykaturą na angielską procedurę w takich sprawach; do najzabawniejszych momentów należy ten, gdy jako świadectwo na piśmie przeciwko Pickwickowi służy adwokatowi bilecik, pisany z miasta do gospodyni, w następujących słowach: „Droga Pani Bardell — kotlety i sos pomidorowy. Szczerze oddany Pickwick“. Nie chcąc zapłacić wysokiego odszkodowania, na które go sąd skazuje, pan Pickwick dostaje się do więzienia dłużniczego,

tej instytucji znanej Dickensowi z własnych dziejów rodzinnych i kilkakrotnie później jeszcze w innych jego powieściach przedstawianej. Pan Pickwick, jako człowiek majątny, urządza sobie życie w więzieniu wygodnie i jest mu tam szczególnie dobrze, gdy i jego wierny służący z miłości dla pana daje się również zamknąć. Do więzienia dostaje się zresztą i pani Bardell, nie mogąc zapłacić kosztów swego procesu przeciw Pickwickowi, aż wreszcie wspaniałomyślny Pickwick i ją i siebie z więzienia wykupuje.

Jako obrazek życia angielskiego sprzed stu z górą lat „Pickwick“ nieco dziś „myszką trąci“, nie przedstawiając przy tym epoki dostatecznie oddalonej, by rzecz można czytać jako powieść historyczną we właściwym znaczeniu słowa. Ponadto brak jakiejś jednolitej fabuły, ciągnącej się przez cały utwór, oraz powolne, staroświeckie tempo opowiadania czynią tę panoramę obyczajową może jednym z mniej atrakcyjnych utworów Dickensa dla przeciętnego nieangielskiego czytelnika naszych dni. Gdy jednak bierze się pod uwagę trwałe i wysokie walory literackie, niezależne od zmiennych gustów pokoleń i narodów, to stwierdzić trzeba, że od Pickwicka dziś, w stulecie jego urodzin, bije niezmienną i niezmnieszoną żywotność wielkiego arcydzieła. Słoneczny humor dickensowski, który tu staje w zenicie swego blasku, jest jednym z najpromienniejszych zjawisk swego rodzaju w całej literaturze powszechnej, a w literaturze angielskiej bez wątpienia najpromienniejszym od czasów, gdy Shakespeare stworzył postać Falstaffa.

Starając się wniknąć w tajemnicę nieprzepartego czaru Pickwicka, krytycy zgodnie dowodzą, że istotą tego uroku, a zarazem główną sprężyną niezrównanych humo-

rystycznych efektów dzieła, jest przedziwne połączenie najściślejszego realizmu w szczegółach z baśniową fantastycznością ogólnej atmosfery. Wynikiem jest charakter już nie groteskowy, ale feeryjny tych postaci z bruku londyńskiego i z prowincji angielskiej, oraz ich przygód. Pickwick jest jedną z wielkich kreacji w dziedzinie legendy czy mitu — jakkolwiek to nazwać zechcemy — tak samo jak nią jest jego hiszpański pierwowzór Don Kiszot.

Twory tej legendarnej czy mitologicznej fantazji Dickensa mają charakter statyczny. Tak samo jak figury jego późniejszych powieści, tak już i postacie w Pickwicku, przy całej ruchliwości akcji stają przed nami od pierwszej chwili gotowe i trwają niezmienione w swych charakterystycznych postawach i gestach. Wyjątek stanowi poniekąd tylko sam bohater tytułowy. Pan Pickwick w pierwszej połowie powieści jest raczej groteskowy, jakby miał być tylko pretekstem do rozsnuwania karykaturalnych sytuacji, zaś w drugiej połowie na naszych oczach nabiera godności jakby wcielenia zdrowych i godnych szacunku moralnych pierwiastków natury angielskiej. Ale — jak słusznie zauważył Chesterton w swej znakomitej książce o Dickensie — nie chodzi tu o ewolucję stworzonego przez autora charakteru, lecz raczej o zmianę w atmosferze książki. Oto młody Dickens, pisząc Pickwicka, jako moralną zdobycz życiową dla siebie zyskuje świadomość, że starszy pan, trochę otyły, trochę krótkowidzący, trochę niezręczny, słowem dość śmieszny, może być postacią romantyczną a nawet prawdziwie bohaterską.

Przy takim niewątpliwym, osobistym stosunku autora do swej głównej figury jest jednak Pickwick —

i postać bohatera i cała książka — zarazem monumentem narodu. Pozostaje to dzieło jednym z najlepszych źródeł do poznania angielskiego charakteru narodowego i do sprostowania rozpowszechnionych o nim błędnych mniemań u cudzoziemców. Z Pickwicka w szczególności uczymy się, jak powszechną i błogosławioną właściwością usposobienia i życia tego pozornie chłodnego i nudnego narodu jest jego swoisty humor. A we wszechobecnej szacie tego humoru ukazują się nam w Pickwicku — jak znowuż doskonale powiedział Chesterton — „wielkie przykłady towarzyskości i przyjaźni, przygód po angielskich drogach i gościnności starych angielskich zajazdów, wreszcie rdzennej dobroćliwości i honorowości starych angielskich obyczajów“. Uczymy się z Pickwicka kochać „wesołą starą Anglię“ — merry old England, jak się ją zwykle nazywa — za to, że była także dobrą starą Anglią.

5. „Oliver Twist“ (1838).

„Pickwick“ miał sukces niebywały: z 400 egzemplarzy nakład między pierwszym a ostatnim zeszytem podskoczył do 40 000; dziś wydania powieści „w pierwotnych zeszytach“ sprzedają się po fantastycznych cenach na rynku bibliofilskim. Egzystencja pod względem materialnym zabezpieczona pozwala odtąd Dickensowi poświęcać się powieściopisarstwu jako swemu właściwemu zawodowi; zarazem zdobyte stanowisko majątkowe chroni go od dramatycznych wstrząsów życiowych, tak że główne daty w jego dalszym życiu, to daty coraz nowych jego wielkich powieści.

Jeszcze przed ukończeniem *Pickwicka* zaczęła wychodzić w zeszytach powieść *Oliver Twist*, or, the Parish Boy's Progress („*Oliver Twist*, czyli chłopiec na opiece parafii i jego droga przez życie“). Zaznacza się w niej pod dwoma względami zwrot w nowych kierunkach w porównaniu z *Pickwickiem*. Po pierwsze kompozycja jest tutaj bardziej jednolitą, mając za podstawę życiorys bohatera. Ta podstawa biograficzna, powtarzająca się później w różnych powieściach Dickensa — np. *David Copperfield* — zostawia co prawda autorowi zawsze jeszcze (na szczęście) znaczną swobodę w tworzeniu i wprowadzaniu nowych typów i w zmianie środowisk w ciągu opowiadania. Po wtóre zaś, Dickens z tą powieścią zaczyna sam siebie brać na serio jako reformatora społecznego i krytyka szkód i nadużyć. Już w *Pickwicku* wprowadził napiętnował był i korupcję wyborczą przed reformą r. 1832 i niedorzeczności prawa angielskiego i system więzień dłużniczych, ale wszystko to były przygodne wycieczki w dziedzinę satyry socjalnej, i nie wyciskały na całym dziele piętna tendencji. Dopiero od *Twista* Dickens wybiera sobie konsekwentnie — po jednym — przedmioty krytyki społecznej i poświęca im po kolei kilka powieści, staje się świadomie tendencyjnym. Oczywiście, że ta nowa właściwość, tak samo jak większa dbałość o jednolitą kompozycję, krępuje nieco tę swobodę twórczą i samorzutność, którymi celował *Pickwick*.

W *Twiciście* Dickens za tarczę swych pocisków satyrycznych obrał sobie system gminnej opieki nad ubogimi, jaki właśnie unormowała była ustawa chadwickowska z r. 1834. Ustawa ta była jedną z szeregu reform nowego rządu liberalnego, usuwających zastarzałe nadużycia, ale też była nacechowana do przesady jedno-

stronnością doktryny liberalnej. Stara ustawa o opiece nad ubogimi, datująca się jeszcze z czasów królowej Elżbiety, przez długie czasy rządów ziemiańskich wyrodiła się była w dogodnie narzędzie obszarniczej polityki agrarnej: podatek na ubogich służył na uzupełnianie skąpych płac robotników rolnych przez subsydia społeczne. Nowa ustawa liberalna, natchniona duchem indywidualizmu kapitalistycznego, traktuje ubóstwo bezwzględnie jako przewinienie i hańbę. Dla bezrobotnych i dla niezdolnych do pracy starców, pozbawionych utrzymania, stwarza „domy pracy“ (workhouses), które podobne są raczej do więzień niż do przytułków. Warunki utrzymania w nich są poniżej minimalnego poziomu życia wolnego robotnika, a sama robota jest upokarzająco bezcelowa. Maltuzjańska zasada, że jest rzeczą niepożądaną, by ludność uboga się rozmnażała, znajduje w tym systemie wyraz przez oddzielanie mężów od żon, oraz rodziców od dzieci. Wynikiem wprowadzenia takich urządzeń było istotnie odstraszenie ubogiej ludności od wyciągania ręki po demoralizującą pomoc społeczną, ale doktrynerska bezwzględność szczegółów nowego systemu wywołała protesty zarówno ze strony konserwatystów (Disraeli) jak radykałów (W. Cobbett), jak wreszcie bezpartyjnych humanitarystów (Carlyle). Do tych protestów przyłącza teraz swój potężny głos najpopularniejszy powieściopisarz epoki.

Dickens w *Twiciście* zajął się tą stroną nowej ustawy, która dotyczy opieki gminnej nad opuszczonymi dziećmi. Oliver Twist, urodzony w szpitalu, wzrasta w dziecięcym oddziale „domu pracy“ pod tyrańską władzą srogiego a nadętego woźnego gminnego nazwiskiem Bumble. Niezapomnianym dla każdego czytelnika pozostaje opis osłu-

piałego zdumienia tej kapitalnej figury urzędowej, gdy mały Oliver przy pierwszym posiłku w nowej instytucji, spożywszy swą skromną porcję kaszki, ośmiela się „prosić o więcej“. Z kolei Oliver dostaje się pod władzę okrutnego majstra kominiarskiego — właśnie wtedy głośno było w Anglii o udrękach małych kominiarczyków, którzy czasem nawet ginęli w kominach od ognia i dymu! — a wreszcie na swej bezdomnej tułaczce wchodzi w świat podziemny Londynu; dostaje się w towarzystwo szajki młodocianych złodziei, podległej staremu żydowi Faginowi, który systematycznie zaprawia młodych chłopców do sztuki kradzieży. Losy Olivera wreszcie biorą pomyślny obrót w chwili najkrytyczniejszej. Raniony przy włamaniu do willi podmiejskiej i pozostawiony przez zbrodniarzy na miejscu zamachu, doznaje czulej opieki ze strony mieszkańców willi, a w końcu się nawet pokazuje, że z tą rodziną łączy go pokrewieństwo.

Kreśląc obrazy z tego świata zbrodni i występku, co się czaił i zawsze czai po zakątkach wielkiego miasta, Dickens miał przed sobą niepospolite wzory literackie. Już w XVIII wieku Daniel Defoe (autor Robinsona) sportretował rzeczywiste figury z londyńskiego świata zbrodni w romansowych biografiach „pułkownika Jacka“, co został złodziejem kieszonkowym, i głośnej kurtyzany Moll Flaunders. A po nim Fielding w opowieści o autentycznym również rozbójniku — Jonathan Wild — przeprowadził satyryczną paralelę między jego wyczynami a bohaterstwem sławnych wodzów i zdobywców. Sam Dickens w swoich Szkicach zrobił już kilka wycieczek w tę ciemną sferę życia społecznego, ale dopiero w tej powieści wydobył z tego materiału najsilniejsze efekty. Niebywałym w swoim rodzaju skojarzeniem jaskrawego a ponu-

rego naturalizmu z melodramatyczno-romantycznym sentymentem jest wizerunek współniczki szajki złodziejskiej, prostytutki Nancy, w której sercu biedny, opuszczony chłopak Oliver budzi szlachetne nawpół-macierzyńskie uczucie litości, a która potem ginie zamordowana jako ofiara brutalności swego kochanka, apasza imieniem Bill Sikes. Jak potem ten morderca, pchany jakąś fatalną siłą wewnętrzną, krąży koło miejsca zbrodni, aż w śmierci samobójczej w nurtach Tamizy musi szukać ucieczki przed ramieniem karzącej sprawiedliwości; jak to ramię dosięga drugiego złoczyńcę, żyda Fagina, i jak on kończy swe stare dni na szubienicy: to opisał Dickens z drastycznością szczegółów, szarpiącą nerwy czytelnika, i z przenikliwością psychologiczną, sięgającą głęboko w tajniki podświadomości ludzkiej na sposób psychologów daleko późniejszej doby. Scena śmierci nieszczęsnej Nancy należała do tych rozdziałów z własnych utworów, które Dickens w późniejszych latach najczęściej odczytywał publicznie; i sam się czytaniem tej sceny zawsze tak przejmował, że wzruszenia te przyczyniły się zapewne do przyśpieszenia jego śmierci. A w naszych czasach cały utwór stał się przedmiotem efektownej wersji kinematograficznej.

Jeżeli tedy *Twist* stanowi bezsprzecznie *tour de force* w pewnym rodzaju twórczości — rodzaju co prawda do wysokiej sztuki zazwyczaj nie zaliczanym, ale zawsze bardzo popularnym, szczególnie w Anglii — to mniej zadowolenia dziś budzić może z punktu widzenia tej krytyki społecznej, która w tym i w kilku następnych dziełach jest wielką ambicją autora. Obraz działania nowej ustawy o opiece nad ubogimi, jaki tu otrzymujemy, jest niewątpliwie stronniczy do ostateczności, a fakt, że Dickens dla

konwencjonalnego „szczęśliwego zakończenia“ przeprowadza swego Olivera bez szkody i skazy przez całe piekło nędzy i zbrodni, właściwie obraca wniwecz całą tendencję powieści, bo zdaje się świadczyć o znikomym wpływie nawet najgorszego środowiska społecznego na dobry w założeniu charakter. Zamiast głębokiego studium powieściowego nad zagadnieniami polityki socjalnej mamy więc w rezultacie wybitny przykład starego typu roman d'aventures.

6. „Nicholas Nickleby“ (1838—1839).

Po gminnej opiece nad opuszczonymi dziećmi obrał Dickens z kolei inny problem społeczny z dziedziny wychowania za temat swego najbliższego dzieła powieściowego — mianowicie krzyczące wady staroświeckich prywatnych szkół internatowych. Jesteśmy wszakże w owym czasie dopiero w zaraniu nowoczesnego szkolnictwa państwowego w Anglii; sprawy oświatowe uchodzą według dawnych zasad za leżące poza granicami obowiązków państwa względem swych obywateli. Dopiero w rok po reformie wyborczej z r. 1832 po raz pierwszy pojawia się w budżecie państwowym angielskim skromna pozycja £ 20 000 na cele szkolnictwa, i to w formie subsydiów budowlanych dla społecznych organizacji oświatowych. Dopiero w siedem lat potem powstaje pierwszy zawiązek Ministerstwa Oświaty i pojawiają się początki państwowej kontroli nad szkołami; a jeszcze w trzydzieści lat później państwowa Komisja ankietowa stwierdza, że zaledwie 5% nauczycieli po szkołach prywatnych posiada wystarczające kwalifikacje zawodowe!

Dickens w swej powieści *Life and Adventures of Nicholas Nickleby* („Życie i przygody Mikołaja Nickleby“, 1838—9) idealnemu młodemu pedagogowi z powołania, którym jest bohater, przeciwstawia karykaturalne uosobienie wszystkich wad starego, prymitywnego szkolnictwa prywatnego w postaci brutalnego, jednookiego eks-sierżanta Squeersa, co prowadzi szkołę internatową na poziomie elementarnym dla małych chłopców i znajduje głównie klientelę wśród rodziców, pragnących „pozbyć się“ niepożądanych dzieci. Systematyczne niedokarmianie dzieci, potworny brak higieny w warunkach życia, tyrańskie kary cielesne i inne — wszystko to składa się na obraz nader jaskrawy, choć Dickens, jak stwierdzono, czerpiąc wiele autentycznych materiałów z aktów głośnego procesu o epidemię w pewnej źle prowadzonej szkole na prowincji, pominął wiele najdramatyczniejszych szczegółów ze względów delikatności. Obraz smutny, choć kreślony z groteskowym komizmem, uzupełniają szczegóły z lekcji w tej szkole, świadczące o fantastycznym, pół-analfabeckim nieuctwie kierownika. Typową ofiarą dzikiego Squeersa staje się biedny słabowity chłopak SMIKE, który wreszcie ucieka, i którego Squeers już ma zakatować, gdy bohater tytułowy Nickleby (pracujący u Squeersa jako młodszy nauczyciel) buntuje się, wybija Squeersowi kilka zębów i ucieka do Londynu. SMIKE później mimo troskliwej opieki w domu matki bohatera umiera; jego losy są jakby repliką kolei życiowych Olivera Twista, bez ich szczęśliwego końca. Złowroga postać Squeersa znowuż przypomina nam kierownika szkoły złodziejskiej, Fagina, z poprzedniej powieści. Jak Fagina, tak i jego osiąga wreszcie sprawiedliwość: za sfalszowanie czeku zostaje skazany na deportację.

Squeers zresztą nie jest jedynym czarnym charakterem w powieści; właściwą rolę intryganta gra stryj bohatera Ralph Nickleby, nieuczciwy spekulant, odbierający sobie w końcu życie. Okazuje on się nie tylko ojcem biednego Smike’a, którego śmierci jest współwinnym, ale oddaje także siostrę bohatera w Londynie w ręce rozpustników, od których bohater musi ją w dramatycznych okolicznościach uwalniać. Jak Squeersowi sam młody Nickleby, tak temu złemu staremu stryjowi przeciwstawieni są dwaj dobroczyńcy bohatera, bracia Cheeryble, przezacni kupcy londyńscy, którzy jak para aniołów stróżów (co prawda nieco otyłych i nie latających) towarzyszą swą opieką losom wszystkich sympatycznych osób powieści. Ukazując nam w ich osobach ludzi dobrotliwych, ale i dostatecznie mądrych, by dobrym doraźnie pomóc, a zamiary złych skutecznie pokrzyżować, Dickens dał jeden z najpiękniejszych przykładów swej wiary w siłę dobra wśród ludzi, a miał tę satysfakcję, iż mógł w przedmowie stwierdzić, że figury te były wzorowane na rzeczywistych osobach.

Obfituje powieść w inne jeszcze figury o charakterze pogodnym; są to przeważnie postacie drugoplanowe, służące jako upust dla dickensowego geniuszu humoru: a więc matka bohatera, pani Nickleby, ze swą rozkosznie bezsensowną gadaniną o tysiącnych rzeczach *à propos de rien*; a więc pseudo-elegant i pasożyt, afektowany pan Mantalini z ubóstwiającą go żoną, pracowitą modniarką; a więc poczciwy stary buchalter Linkinwater, wierny przyjaciel bohatera; a więc prostoduszny i śmieszny, ale z gruntu zacny Newman Noggs, pisarz w biurze złego stryja; a więc wreszcie pan Wincenty Crummles i cała jego trupa biednych wędrownych aktorów, kreślona

z uśmiechem serdecznej sympatii. Ten tłok kapitalnych figur drugorzędnych, to już urzeczywistnienie stałej zasady najlepszych powieści Dickensa, którą (według świetnego określenia Chestertona) jest: „wprowadzać jak najwięcej osób zupełnie nie związanych z akcją“, byle były zabawne. Sama akcja zresztą, prawie jak w Pickwicku, urozmaicona jest mnóstwem luźnych epizodów. Sam bohater, jak Pickwick, podróżuje po świecie z komicznym służącym u swego boku, i jak Don Kiszot, staje w obronie pokrzywdzonych i uciśnionych; ratuje damę, która staje się panią jego serca; jeździ dyliżansami i po starych gospodach słucha wplecionych opowiadań o duchach, zbrodniach i tajemnicach. W fabule powieści są i podsłuchane rozmowy i przejęte listy i prorocze sny; nie brak też na końcu sowitej dozy sprawiedliwości poetyckiej, wyrażającej się między innymi przez wynagrodzenie cnotliwej panienki ręką jednego z dobrych braci Cheeryble, którzy są starymi kawalerami.

Wszystko zatem składa się znowu — wcale nie nazbyt składnie zresztą — na roman d'aventures raczej, niż na zwartą kompozycję powieściową o jednym głównym problemie. A cóż dzieje się z samym tym problemem i z tezą społeczną autora? Dickens nie przestał i po Nickleby poświęcać uwagi zagadnieniom szkolnictwa. Jeszcze w dwóch późniejszych powieściach — David Copperfield i Dombey i syn — dał obrazy życia szkolnego, na ogół pogodniejsze, ale bynajmniej nie wolne od cieni, szczególnie w charakterystykach niektórych nauczycieli. Poświęcił też życiu szkolnemu osobny szkic A Schoolboy's Story („Historia ucznia“), a w artykule Our School („Nasza szkoła“), w swym czasopiśmie Household Words odmalował wiernie i wcale

nie pochlebnie jedną ze szkół, do których sam niegdyś chodził. W tymże czasopiśmie przez szkic *Infant Gardens* („Ogródki dla dzieci“), przysłużył się popularyzacji w Anglii ochronek frœblowskich. Jeżeli te nieustające objawy troski wielkiego pisarza o los dzieci i o ulepszenie szkolnictwa nie wywarły może określonego wpływu na ustawodawstwo i administrację, to w każdym razie ciągle apele do sumienia narodowego w tym względzie nie były bez moralnego znaczenia, i jest może coś symbolicznego w przypadkowym fakcie, że rok śmierci Dickensa jest zarazem rokiem epokowej ustawy, tworzącej prawdziwie powszechne i nowoczesne, państwowe szkolnictwo elementarne w Anglii (1870).

7. „Sklep ze starożytnościami“ (1840).

Zachęcony powodzeniem pierwszych powieści, Dickens nosił się z planami różnych serii szkiców obyczajowych, ujętych w ogólne ramy to w rodzaju „Klubu Spektatora“ według starych „tygodników moralnych“ z XVIII wieku, to w formie rozhovorów między dwoma policjantami w śródmieściu londyńskim (*Relaxations of Gog and Magog*), to wreszcie pod postacią rozmów grona przyjaciół (między innymi i pana Pickwicka) zbierających się pod starym zegarem (*Master Humphrey's Clock*). Ten ostatni pomysł skryształizował się w pisemku beletrystycznym, na którego treść miały się składać luźne szkice i nowelki treści humorystycznej i satyrycznej, podane jako opowiadania uczestników urojonego grona. Zaraz jednak z pierwszych numerów wyłonił się plan nowego dłuższego utworu, i rezultatem nowego przedsię-

wzięcia stały się ostatecznie dwie dalsze powieści, które wyszły zeszytami jak *Pickwick*, w przeciągu niecałych dwóch lat (1840—1841).

Pierwsza z nich, *Old Curiosity Shop* („Sklep ze starożytnościami“), nosi wyraźnie znamiona tej niepowieściowej genezy, bo jest, jak *Pickwick*, opisem wędrowki po kraju i składa się z szeregu epizodycznych przygód. Ale zgoła inne niż w *Pickwicku* tu główne figury i inne środowisko: zamiast dostatniego klubu punktem wyjścia tu jest zakurzony i posępny mały sklepik ze starożytnościami — wzorowany na rzeczywistym lokalu, zachowanym do dziś jako obiekt muzealny w bocznej uliczce dzielnicy Holborn; — a zamiast zażywej i dobrodusznie uśmiechniętej postaci pana *Pickwicka* stoi na pierwszym planie właściciel sklepiku, melancholijny staruszek, który wskutek nieszczęsnej skłonności do gry znalazł się nad brzegiem bankructwa, i który wreszcie wyrusza na tułaczkę po kraju ze swą małą wnuczką *Nell*. Wędrują o głodzie i chłódzie, więc też panujący nastrój w tej powieści jest raczej rzewny i elegijny, a nie realistyczno-humorystyczny, jak w *Pickwicku*. Typowe dla tej smętnej wędrowki są sceny takie, jak zgon jakiegoś chłopca wiejskiego, któremu *Nell* w chwili śmierci jak aniołek z nieba się ukazuje. Umiera w końcu z wycieńczenia i sama *Nell*, już gdy ona i dziadek znaleźli przytułek u zacnego nauczyciela wiejskiego; a dziadek umiera na jej grobie. Pomoc bogatego jego brata przychodzi za późno. Scena śmierci biednej *Nell* — na wpół bezwiednie pisana prozą rytmiczną o kadencji patetycznego białego wiersza — stała się przedmiotem ostrej krytyki jako najnieznośniejszy przykład fatalnej skłonności *Dickensa* do nienaturalnej i afektowanej, melodra-

matycznej egzaltacji. Ale w interesie prawdy historycznej trzeba stwierdzić, że Dickens sam przeżywał głębokie wzruszenia, pisząc tę scenę, bo wspominał przedwczesny zgon gorąco ukochanej siostry swej żony, Marii Hogarth; publiczność ery mieszczańskiej zaś obficie nad tą sceną lzy przelewała, zwłaszcza gdy odczytywał ją sam autor, co bardzo lubił czynić.

Jeżeli ton i atmosfera głównej akcji powieści przypominają nam ów styl sentymentalny, którego wzory stworzyli jeszcze w XVIII wieku tacy zwiastuni romantyzmu w powieści jak Richardson, Goldsmith i Sterne, to nie brak jednakowoż i tutaj całkowicie tych rysów realistyczno-rubasznej powieści biograficzno-awanturniczej, które w *Pickwicku*, *Twisie* i *Nickleby* przypominały nam takich mistrzów *genre picaresque* w XVIII wieku, jak Fielding i Smollett. A więc są i tutaj zabawni i wzruszający komedianci wędrowni; jest wielka scena sądowa, a nade wszystko jest znowu cała kolekcja wspaniałych, mniej lub więcej humorystycznych czy groteskowych postaci drugoplanowych. Jest wierny i zorny przyjaciel małej Nell, wyrostek Kit Nubbles, który w młodym wieku musi zarabiać na utrzymanie własne i rodziny i do śmiechu i lez zarazem nas pobudza, gdy tę liczną rodzinę częstuje ostrygami w taniej restauracyjce. Jest zahukana i sponiewierana nieletnia służąca i jej pocieszyciel i opiekun, młody hulaka o złotym sercu, Dick Swiveller, mówiący o najpotoczniejszych rzeczach w poetyckich cytatach z Szekspira. Jest wreszcie najpotworniejsza w swej groteskowości karykatura w całej twórczości Dickensa, karłowaty intrygant, kupiec Quilp, podobny i z postaci i z demonizmu do złośliwych istot nadprzyrodzonych we wschodnich bajkach z tysiąca

i jednej nocy. Quilp jest, jak Jago w szekspirowskim Otellu, prawdziwym artystą w złości. Przesiadując w swym składzie towarowym nad rzeką wśród niesamowitego chaosu przeróżnych przedmiotów jakby w jakiejś kuchni czarodziejskiej, połyka wielkimi haustami wrzącą herbatę i przemyśliwa nad tym, komu i jak dokuczyć poza żoną, nad którą stale się znęca. Wreszcie ginie śmiercią samobójczą: niknie w nurtach Tamizy jak widziadło gorączkowe. Nie brak więc i wśród uczuciowej monotonii tej powieści przykładów na wszystkie niemal odmiany tych fantastycznych figur, które wyobraźnia Dickensa tak bujnie i obficie umiała tworzyć na całej rozległej przestrzeni między biegunami komicznego absurdu i makabrycznej grozy.

8. „Barnaby Rudge“ (1841).

Druga powieść z serii „Zegar mistrza Humphrey“, mianowicie Barnaby Rudge, rzecz projektowana już w okresie pisania Pickwicka, ale odkładana przez szereg lat i zmieniana jeszcze kilkakrotnie w ciągu pisania, w ostatecznej swej postaci jest wymownym dowodem na wzrost ambicji literackich Dickensa. Nie przestając mianowicie poruszać się w sferze mieszczańskiej, tworzy tu autor pierwszą swą powieść historyczną. Nad tym rodzajem twórczości królował cień zgasłego niedawno Waltera Scotta. I Dickens, który spotkania z tym wielkim poprzednikiem na właściwym jego gruncie na ogół unikał, nieuchronnie jednak poszedł w rzeczach zasadniczych za przykładem Scotta, gdy się wreszcie na ten grunt udał. A więc tak samo jak Scott, stawiając pierwsze kroki

na polu powieści historycznej, Dickens dla ostrożności niezbyt się oddalił od epoki współczesnej, bo jak Scott w *Waverley* opowiadał o wypadkach „sześćdziesiąt lat temu“ (*'Tis Sixty Years Since*), tak i Dickens nie cofa się dalej wstecz jak o lat sześćdziesiąt — z roku 1840 do r. 1780. I tak samo jak Scott w jednym ze swych największych dzieł — *Serce hrabstwa Midlothian* — osnuwa fabułę powieściową około historycznego wypadku rozruchów ulicznych w stolicy Szkocji, niezbyt zresztą doniosłych dla ogólnych dziejów kraju, tak tutaj Dickens, może nawet świadomie rywalizując ze Scottem, tłem historycznym powieści czyni rozruchy uliczne w Londynie, również w perspektywie dziejowej stanowiące niezbyt doniosły epizod w kronikach XVIII wieku.

The Gordon riots — „rozruchy gordonowskie“, tak nazwane według katylinarnej postaci przywódcy zbuntowanych tłumów, lorda Jerzego Gordona — były wybuchem podnieconego przez agitację fanatyzmu wyznaniowego mas londyńskich przeciw projektowanemu przez parlament przyznaniu praw obywatelskich katolikom (które istotnie doszło do skutku dopiero w pół wieku później). Manifestacje przeciw parlamentowi zmieniły się rychło w pogromy. Spalono wielkie więzienie Newgate, około dwóch tysięcy zbrodniarzy z tego więzienia i z innych rozeszło się po Londynie; zburzono kilka domów sędziów i urzędników policyjnych; przez kilka dni ulice śródmieścia były pastwą motłochu; nawet Bank Angielski był zagrożony; dopiero na trzeci dzień stłumiono ruch siłą wojskową, przy czym padło około trzystu uczestników rozruchów; a z pojmanych dwustu powieszono dwudziestu pięciu. Rozsrożyło się w całej swej surowości okrutne stare prawo karne angielskie, które hojnie szaf-

wało karą śmierci nawet za drobne przestępstwa, szczególnie przeciwko własności. W powieści Dickensa wśród galerii znanych figur londyńskich epoki występuje ówczesny kat Dennis i przechwala się kwitnącą koniunkturą w swoim zawodzie.

Najznakomitszą częścią powieści — i nowym objawieniem wielostronnego talentu Dickensa — jest zawarty w szeregu rozdziałów, znakomity opis stopniowego rozwoju rozruchów. Zapowiada się tu mistrzostwo, okazane raz jeszcze w tej samej dziedzinie w drugiej historycznej powieści Dickensa, *Opowieść o dwóch miastach*. Z nieporównanym temperamentem przedstawia Dickens, jak płomień buntu w krótkim czasie szerzy się po wszystkich najciemniejszych przytułkach nędzy i zbrodni w zaułkach stolicy; jak podsyca go bezkarność w początkowych stadiach wypadków; jak bez celu i bez planu działa ślepy popęd niszczycielski; jak po tym wszystkim pozostaje straszliwsza niż kiedykolwiek nędza wśród biedoty wielkomiejskiej, jakby po spustoszeniach zarazy, i jak wreszcie sprawiedliwość ocknąwszy się, karze nie mniej okrutnie i nieoględnie, niż buntownicy niszczyli.

Powieść nie jest jednak bynajmniej wypełniona całkowicie dantejskimi obrazami rewolty; nie brak w niej także pogodnych i spokojnych obrazków z potocznego życia mieszczańskiego Londynu w XVIII wieku. Szczególnie sympatycznie reprezentuje staroświecki — a za dni Dickensa jeszcze mało zmieniony — Londyn postać zacnego złotnika Vardena (według którego powieść miała pierwotnie być nazwana), oraz uroczą figurkę jego rozpieszczonej córeczki Dolly. Pełnymi wdzięku epizodami są sceny miłosne między nią a synem wiejskiego karczmarza Willeta, którego wreszcie poślubia. Gdy Varden

z córką wyjeżdża jednokonną bryczuszką w odwiedziny do Willetów, owiewa nas po gęstej atmosferze londyńskiej orzeźwiająca woń rozkosznej sielskiej przyrody.

Jakby dla zaznaczenia, że jednak nie ten miły stary świadek Vardenów i Willetów, lecz żywiołowa siła rozbestwionego tłumu jest głównym przedmiotem powieści, Dickens ostatecznie nazwał dzieło imieniem i nazwiskiem zupełnie ubocznej figury — na wpół niepoczytalnego wyrostka Barnabasa Rudge, który, porwany prawie bezwiednie falą tłumu i wysunięty przypadkowo na czoło tych opętańców, staje się jakby symbolem zbiorowego obłędu tłuszczy. Skazany też zostaje na śmierć, choć w gruncie Bogu ducha winien; ratuje go w ostatniej chwili dzielny Varden, stanowiący jakby wcielenie zdrowego rozsądku wśród rozszalałych ciemnych sił. Wiernym towarzyszem Barnabasa w jego biernej wędrówce przez piekło wypadków ulicznych jest mądry, mówiący kruk Grip, jedna z najkapitałniejszych figur zwierzęcych na kartach Dickensa, wzorowana zresztą na oryginale spośród małego domowego zwierzyńca pisarza.

Barnaby Rudge, jedna z dwóch powieści historycznych, na które Dickens miał się zdobyć, stoi raczej na uboczu i w pewnym odosobnieniu wśród panoramy jego twórczości, różniąc się i przedmiotem i sposobem traktowania bardzo od zwykłego typu powieści dickensowskiej. W naszej społecznie myślącej epoce jednak zasługuje ze względu na swą treść może na baczniejszą uwagę niż niejedno inne dzieło autora. W każdym razie tym z nas, co jako świadkowie naoczni przeżywali sceny rewolucji rosyjskiej, powieść ta niemniej przekonywająco niż Juliusz Cezar Szekspira głosi wiekuiste prawdy o straszliwych tajnikach psychologii tłumu.

9. „Martin Chuzzlewit“ (1843—1844).

Szybka produkcja kilku po kolei znakomitych dzieł znużyła Dickensa. Jako prawdziwy Anglik szuka wypoczynku w podróżach: wybiera się najpierw do Szkocji, a potem do Ameryki. W Stanach Zjednoczonych spodziewał się zobaczyć młode społeczeństwo anglosaskie w stanie rozkwitu, wolne od tych zakorzenionych wad i nadużyć, które gromił we własnym narodzie. Zamiast tego zastał rozszalałą na tle ekspansji na Zachód, oszukańczą spekulację kolonizatorską, oraz rozwiniętą już potężnie korupcję polityczną, która niestety pozostała chroniczną wadą wielkiej demokracji transatlantyckiej. W bezpośrednim zakresie własnych doświadczeń pierwszym kamieniem obrazy stało się rozwielnione korsarstwo literackie, wobec braku konwencji literackiej bezkarnie uprawiane przez nakładców na szkodę takich właśnie popularnych pisarzy angielskich jak Dickens. To nadużycie Dickens, choć z wielkimi hołdami przyjmowany, śmiało piętnuje w swoich przemówieniach już na ziemi amerykańskiej, przez co bardzo zraża do siebie Amerykanów. Jeszcze bardziej rozdrażnił ich wysokie mesjanistyczne poczucie godności narodowej, gdy w wydanej po powrocie książce *American Notes* („Zapiski z Ameryki“) objął najszerszy zakres życia amerykańskiego swymi bezwzględnie ujemnymi werdyktami. A więc oburza się na trwające jeszcze wtedy niewolnictwo murzyńskie, na rozpanoszone przekupstwo polityczne, wreszcie na prostactwo demokratycznych obyczajów amerykańskich; w tym ostatnim punkcie wyprzedziła go literatka angielska pani Franciszka Trollope (matka znakomitego pisarza) przez swe jaskrawe obrazki *Domestic*

Manners of the Americans („Obyczaje domowe Amerykanów“, 1832). Wszystkie te rzeczy potępiali — i po części do dziś dnia potępiają, nieraz bardzo dobitnie — także publicyści i literaci amerykańscy. Ale nagany ze strony Anglika musiały oczywiście robić szczególnie przykre wrażenie; opinia amerykańska (i nie tylko amerykańska!) także i dziś ujemnej krytyki narodu ze strony cudzoziemca nie znosi. W psychiczne sprężyny osądów Dickensa najlepiej może wniknął Chesterton stwierdzając, że Dickens widział w Ameryce w postaci wyolbrzymionej wady demokratyzującej się Anglii swego wieku — szczególnie tępe, dorobkiewiczowskie zadowolenie z siebie, strojące się w szlachetną szatę patriotyzmu, i dla tej podświadomej przyczyny może był tak ostry w swoich opiniach. W ćwierć wieku później Dickens był ponownie w Ameryce, która zapomniała wielkodusznie jego dawne napaści i znowu zgotowała mu wspaniałe przyjęcie. Jego własne wrażenia w czasie tych drugich odwiedzin także już było daleko korzystniejsze.

Pierwsze odwiedziny prócz *American Notes* wydały także satyryczny plód w postaci powieściowej. Martin Chuzzlewit (1843) opisuje losy młodego emigranta angielskiego w Ameryce. Zwabiony nieuczciwą reklamą do rzekomego kwitnącego nowego miasta na dalekim Zachodzie, noszącego rajska nazwę Eden, zastaje na miejscu zaledwie lichy zarodek osiedla, jest oszukiwany i okradany na każdym kroku przez handlowców amerykańskich, którzy chlubią się takimi metodami jako dowodami sprytu kupieckiego, wreszcie zapada na grasującą w tej bagnistej okolicy febrę i ostatecznie ledwo z życiem uchodzi z amerykańskiego „raju“.

Jeżeli jednak Dickens dobitnie tu potępia nieprawości amerykańskie, to trzeba przyznać, że w tej samej powieści nie żałuje także własnych rodaków. Architekt Pecksniff, krewny i pierwszy pracodawca bohatera, jest najprzedniejszym bodaj w całej literaturze angielskiej wcieleniem tej hipokryzji religijno-moralnej, która rozpanoszyła się wśród mieszczaństwa angielskiego od czasów purytanizmu XVII wieku. Potwornie zarozumiały, bezwzględny, chciwy, nieuczciwy, Pecksniff udaje cnotliwego, słodkiego i pokornego, a pod tą maską niecierpliwie wyzyskuje swych praktykantów, sprzedaje córkę brutalowi, mota w sieć swych pochlebstw starego bogacza, by owładnąć jego majątkiem. Z córkami, które noszą miana cnót — Wiara, Nadzieja i Miłość (Faith, Hope, Charity) — tworzy towarzystwo wzajemnej adoracji, i cały jego dom tchnie faryzeuszostwem. Pecksniff, to zaiste angielski Tartufe — tym doskonalszy, że sam niezachwianie wierzy w swoją wyższość moralną; jak Tartufe u Molière'a, zostaje też w końcu haniebnie zdemaskowanym.

Z figur drugoplanowych — jak zwykle u Dickensa, świetnych — w pamięci pozostaje przede wszystkim wierny sługa bohatera i towarzysz jego Odysei amerykańskiej, Mark Tapley, w gruncie największy altruista pod słońcem, ale zawsze zbywający własne dobre uczynki dowodzeniem, że „nie ma żadnej zasługi“ (there is no credit) w takim postępowaniu, gdy to człowiekowi „przychodzi z natury“. Pod wpływem tego arcy-bezpretensjonalnego wcielenia dobroci ludzkiej dokonywa się główny moralny proces powieści, mianowicie przeobrażenie samego bohatera z tęgiego egoisty-dorobkiewicza na szlachetnego, społecznie myślącego człowieka. Przy czyniają się do tej przemiany przeżycia amerykańskie,

a także rozmyślenia w obliczu śmierci podczas ciężkiej choroby (podobnie jak to już było w Robinsonie Crusoe Daniela Defoe), ale głównie działa osobisty przykład zacnego Marka Tapley, figury zresztą w szczególności wzorowanej na podobnym typie w starej powieści Smolletta Roderick Random. W ewolucji moralnej, dokonywającej się w bohaterze pod wpływem jego sługi, łatwo wyczytać tendencję przeciwko gloryfikacji dzielnego a bezwzględного dorobkiewiczostwa przez całą epokę mieszczańską: Dickens, jak nieraz jeszcze, krytykuje ciasnotę liberalnego poglądu na świat i liberalnego ideału człowieka.

Wśród przedmiotów bezpośredniej satyry społecznej w powieści obok oszukaństw amerykańskich i angielskiej obłudy Pecksniffa figuruje wybitnie, choć epizodycznie tylko, jeszcze jeden uboczny. Jest nim niski stan higieny publicznej owych czasów, reprezentowany przez dwie pielęgniarzki, Sarę Gamp i Betsy Prig, które widzimy u łóżka bohatera w jego ciężkiej chorobie. Niechlujna, leniwa i ociężała Sara Gamp ze swym nieodłącznym ogromnym parasolem i równie nieodłącznym aromatem rumu stała się klasyczną i przysłowiową postacią. Ze swoją towarzyszką urządza sobie pogawędki i małe lukulusowe biesiady — z kieliszkiem i ogóreczkiem! — przy łóżku chorych, a chorym tymczasem każe leżeć cicho i maltretuje ich, jeżeli się zachowują niespokojnie. Sara Gamp, jak szekspirowski Falstaff, ma tę zaletę, że nie tylko sama nas bawi swymi aforyzmami, ale „staje się przyczyną dowcipu u innych“. Bo oto jej wyłącznie zawdzięczamy rozkoszne powiedzenia tej jedynej bodaj w literaturze powszechnej postaci, która zyskała nieśmiertelność mimo tego, a raczej właśnie przez to, że wcale

nie istnieje! Jest nią cytowana często przez Sarę Gamp, a nigdy nieobecna, pani Harris, która, jak się okazuje, została przez nią wymyślona *ad hoc*, by dodawać autorytetu własnym opiniom lub powtarzać urojone dialogi, niezawodnie zawsze się kończące pochwałami dobroci i mądrości pani Gamp ze strony pani Harris. Pani Gamp wpada w zabawny gniew, gdy ktoś ośmiela się wyrazić podejrzenie, że żadna pani Harris nigdy nie istniała. Ma zresztą poniekąd rację, bo przez większą część powieści widmo pani Harris snuje się po dialogach z tak magicznym życiem, nadanym mu przez twórcę, że ma co najmniej tyle rzeczywistości jak sama wynalazczyni tej fikcyjnej figury.

Ze swą obfitością drugorzędnych postaci i zmiennością losów życiowych bohatera, Chuzzlewit, jak już kilka poprzednich powieści, mimo afiszowanych przez autora tendencji społecznych jest jednak ostatecznie zbliżony swym schematem do dawnego typu roman d'aventures. Szczególnie bliskie w tym względzie podobieństwa łączą go z powieścią Nicholas Nickleby. Jak tam, tak i tutaj nie brak wylakierowanego na czarno zbrodniczego intryganta: jest nim krewny bohatera, Jonasz Chuzzlewit, który truje ojca, by wcześniej odziedziczyć jego majątek, i zabija w lesie swego współnika. Obok sensacji kryminalnej jest po dawnemu i doza melodramatycznego sentymentu. Bohatera Nickleby bliźniaczo przypomina biedujący nauczyciel Tom Pinch opiekujący się guwernantką-siostrą, mówiący prawdę w oczy brutalnym bogaczom, i wielbiony za to w entuzjastycznych apostrofach (w drugiej osobie liczby pojedynczej!) przez samego autora.

Słowem, daje nam Chuzzlewit dość kompletną i reprezentacyjną kolekcję zarówno zalet jak i niedomagań typowej powieści Dickensa w jego wcześniejszym okresie.

10. „Opowieści gwiazdkowe“ (1843–1845).

W rok po tych owocach podróży po Ameryce, jakimi są *American Notes* i Chuzzlewit, odświeżona przez nowe wrażenia wena inwencyjna Dickensa wydała najpopularniejszy chyba po dziś dzień jego utwór — zarazem jedno z najbardziej typowych jego dzieł — opowieść gwiazdkową *A Christmas Carol in Prose* („Kolęda prozą“). Jak Chuzzlewit ukazał nam przemianę młodego egoisty w człowieka myślącego społecznie, tak w tej fantastycznej nowelce stary skąpiec przez szereg widzeń sennych w nocy wigilijnej nawraca się do wyrozumiałości dla ubogiego synowca, którego odtrącił za nierozważne małżeństwo, i do życzliwszego postępowania ze swym biednym buchalterem, któremu posyła indyka na gwiazdkę i podwyższa płacę. We śnie ukazały mu się sceny z własnego dzieciństwa, ukazał się zmarły partner Marley i ukazał się obraz tej smutnej przyszłości, jaka by go czekała, gdyby trwał w swym zatwardziałym usposobieniu. Przede wszystkim jednak pozostają nam w niezatartej pamięci obrazki niewinnej radości i pustoty w kole rodzinnym przy starych zabawach gwiazdkowych w skromnych domach szarych ludzi pracy. Kolęda prozą, to zaiste „pieśń nad pieśniami“ szczęścia rodzinnego w literaturze nowożytnej, a zarazem hymn pochwalny na cześć radosnych świąt Bożego Narodzenia, natchnione objawienie tej sumy szczęścia ludzkiego, jakie stwo-

rzyć może trochę czynnej dobrej woli właśnie w okresie tych świąt. Toteż nowelka ta wraz z całym szeregiem dalszych Christmas Books („Książek gwiazdkowych“) i Christmas Stories („Opowieści gwiazdkowych“) autora stała się nie tylko prototypem całej obfitej „literatury gwiazdkowej“, która od tego czasu w okresie Bożego Narodzenia wypełnia osobne świąteczne numery czasopism, ale stała się potężnym czynnikiem w wytworzeniu pięknej tradycji filantropii gwiazdkowej w życiu społecznym Anglii i innych krajów cywilizowanych. Nigdy i nigdzie wśród oschłego racjonalizmu i doktrynerskiego indywidualizmu ery liberalnej tak ujmująco i przekonywająco nie była wyrażona myśl, że radość i miłość są siłami o równie podstawowym znaczeniu dla społeczeństwa, jak powaga i praca.

Uznając te wielkie moralne i społeczne wartości utworu, znakomity rywal Dickensa Thackeray, zawsze pełen szczerego uwielbienia dla niego, powiedział: „Kto mógłby słuchać zarzutów krytycznych dotyczących takiej książki? Wydaje mi się ona dobrodziejstwem dla całego narodu, a dla każdego mężczyzny i każdej kobiety, co ją czytają, — aktem osobistej serdeczności“. Podzielając i dziś w zupełności stanowisko wyrażone w tak pięknych słowach, nie możemy jednak nie spojrzeć na Kolędę prozą także od strony czysto literackiej; i wtedy nie trudno nam dostrzec, że czarowna ta bajka ma swoją dość dawną genealogię; przypominają się różne moralizatorskie i satyryczne widzenia senne, czasem służące do nawrócenia złych ludzi, jeszcze od Kulawego diabła Lesage’a w zaraniu XVIII w., kopiowanego na kartach sławnego angielskiego tygodnika moralnego The Tatler. A u Dickensa samego wszakże chciwy i srogi stryj, ubogi sy-

nowiec, a nawet zacny biedny buchalter, wszyscy już się ukazali w powieści Nicholas Nickleby. Specyficzny urok, jakim tchnie to nowe dickensowskie ujęcie starego pomysłu bajkopisarskiego, jest w istocie swej ten sam co urok Pickwicka: polega na przedziwnym połączeniu miłośnicie odtworzonych drobnych szczegółów realnego życia z fantastyczną nierealnością baśni i groteski. Tak samo jak nie mógł istnieć ten „anioł w kamaszach“, jakim jest kochany pan Pickwick, tak samo nie mógł istnieć karykaturalny skąpiec Scrooge, i nie mogła — niestety! — dokonać się ta czarodziejska moralna metamorfoza skąpca, jaką nam nowelka przedstawia. A jednak magia autora daje pełnię życia tym igraszkom feeryjnej fantazji. Rozmowy Scrooge'a z pojawiającymi mu się we śnie duchami — rozmowy obficie okraszone humorem — toczą się z niemniej soczystą żywotnością, niż rozhowy nieśmiertelnych postaci szekspirowskich.

Dalszym ogniwem w łańcuchu opowieści gwiazdkowych stała się głęboko wzruszająca historia o „dzwonach kościelnych“ — *The Chimes*. I tutaj treścią jest wizja senna, ale tym razem przedmiotem pouczenia i nawrócenia jest człowiek biedny. Bohaterem nowelki jest ubogi komisjoner czyli „ekspres“ londyński — Trotty Veck — mający swe stanowisko około jednego z wielkich kościołów stolicy. Poznajemy w szczegółach jego biedne życie codzienne; szczególnie wdzięczną jest scena, gdy córka przynosi mu obiad i każe mu zgadywać, co przyniosła, aż wreszcie mu sama objawia radosną nowinę, że są to flaczki. W nocy sylwestrowej we śnie dobrze znany głos ukochanych dzwonów kościelnych wzywa biednego człowieka na wieżę, i duch ich muzyki ukazuje

mu dotychczasowy jego nędzny żywot z wszystkimi jego wadami i błędami, a potem pokazuje mu różne sceny z przyszłych losów własnych, rodziny i przyjaciół. Veck budzi się przy dźwięku dzwonów noworocznych rad, że wiele z tych rzeczy, które grożą jemu i rodzinie, da się jeszcze uchylić, byle nie tracić wiary w siebie i w dobroć serca u innych ludzi.

Opowieść jest rzewniejsza w nastroju niż Kolęda prozą, i nie zawiera takich pogodnych obrazków, ale pełno w niej tego samego optymizmu w stosunku do natury ludzkiej, pełno tego samego głębokiego i życzliwego zrozumienia dla stałych trosk i dla małych radości ludzi ubogich i pracujących, pełno wreszcie tej samej dobroczynnej wiary w możliwość skromnego szczęścia także w tym stanie, oraz w możliwość tworzenia szczęścia przez nieznaczny wysiłek dobrej woli ze strony bogatszych.

Trzecią perłą w klasycznym cyklu opowieści gwiazdkowych — i perłą zaiste najczystszej wody — jest najudatniejsze z nich wszystkich w budowie fabuły opowiadanie o „świerszczyku na kominie“ — *The Cricket on the Hearth*. Biedny robotnik Kaleb, zatrudniony u bogatego fabrykanta zabawek Tackletona, ma ślepą od dzieciństwa córkę Bertę. Ze wzruszeniem widzimy, jak biedny ojciec stara się wnieść choć sztucznie trochę pogody w nieszczęsne istnienie ukochanego dziecka; ubogie mieszkanko opisuje jej jako przepyszną komnatę, a twardego chlebowawcę jako najszlachetniejszego z ludzi. Ona na podstawie tych opowiadań tak idealizuje Tackletona w swoich uczuciach, że ojciec wreszcie musi jej wyjawić prawdę, iż jest to człowiek o grubej i egoistycznej naturze. Wśród tego wszystkiego wraca z Ameryki wzbo-

gacony syn Kaleba. O względy jego narzeczonej począł się tymczasem ubiegać Tackleton; chcąc ją wystawić na próbę, młody człowiek nie daje się poznać jej samej, tylko jej przyjaciółce Marii Peerybingle, która wyszła za mąż za znacznie starszego od siebie woźnicę, ale żyje z nim szczęśliwie. Główna część noweli upływa dzięki temu pomysłowi w sytuacji dość drażliwej; odbywają się ciągle tajemnicze rozmowy między Marią a młodym przybyszem, i poczynają rodzić się podejrzenia w duszy jej poczciwego starego męża, który jednak tłumi je w sobie jak może, gdy tymczasem jego biedna żona dręczy się, nie mogąc mu na razie wyjawić tajemnicy. Nad tą naprężoną i nieco przykrą sytuacją odnosi świetny triumf niezłomna wiara Dickensa w dobroć natury ludzkiej — wiara we wszystkich trzech opowieściach gwiazdkowych najpiękniej zadokumentowana — oraz wielki jego talent artystyczny i delikatność uczucia, przymioty, których ten demokratyczny autor chyba nigdzie tak subtelnie nie objawił jak tutaj. Rzecz oczywiście kończy się jak najlepiej: Tackleton, nieco groteskowy i karykaturalny w swej zatwardziałości serca, jak przed nim Scrooge, ulega w końcu, jak tamten, czarodziejskiemu oczyszczeniu i nawróceniu moralnemu; a dziwne i czasami nieobliczalne w oczach zacnego męża zachowanie się pani Peerybingle tłumaczy się jak najnaturalniej i ku ogólnej radości wyjawionym w końcu faktem, że ma ona zostać matką.

Jak chór dramatu greckiego, towarzyszy całej tej milej historii głosikiem swym świerszczyk na kominie, czuwający nad ogniskiem domowym państwa Peerybingle i nad ich szczęściem jak duch opiekuńczy. Niezradki i gdzie indziej u Dickensa motyw „lirycznego

akompaniamentu“, jak to trafnie nazwał Dibelius, osiągnął tu chyba najpiękniejszy swój efekt nastrojowy i niepospolicie się przyczynił do zespolenia w harmonijną całość pierwiastków rzeczywistości i bajki.

Jak w *Dzwonach*, tak i tutaj wyraźna jest pewna tendencja socjalna. Jak tam starał się autor wykazać możliwość szczęścia i zadowolenia w ciasnych i twardych warunkach życia biednych ludzi, tak tu stara się wykazać możliwość delikatnego taktu i szlachetnej wstydlivości uczuć w tej samej sferze ubóstwa i pracy. Woźnica Peerybingle, sympatyczny wyraziciel tej tezy, zwiastuje nam drugą, niemniej miłą postać tego samego rodzaju — woźnicę Barkisa w *Davidzie Copperfieldzie* z jego lakonicznym, a jakże wymownym refrenem życiowym *Barkis is willing* („Barkis jest chętny“), powtórzonym wreszcie heroicznie na łożu śmierci.

Do powieści gwiazdkowych zalicza się także dwie późniejsze nowele, które już nie kojarzą się treścią z samym świętem Bożego Narodzenia. Pierwsza z nich, *The Battle of Life* („Walka życia“), określona przez autora samego jako „historia miłosna“, jest w istocie historią poświęcenia siostrzanego. Bohaterka widząc, że jej narzeczony zakochał się w jej starszej siostrze i ma jej wzajemność, usuwa się z widowni, dając się pozornie uprowadzić przez lekkomyślnego młodego człowieka. Żyje samotnie w ukryciu i pojawia się dopiero znowu, gdy siostra jest już od lat szczęśliwą żoną dawnego jej narzeczonego; sama wreszcie za swą cnotę jest wynagrodzona ręką tego, co ją niegdyś pozornie uwiódł. Ojciec bohaterki przez cały czas jest wtajemniczony w jej szlachetne postępowanie, jednakże milczy, szanując jej in-

tencje. Całość — której nie podobna zaliczyć do udatniejszych dzieł Dickensa — osnową przypomina sentymentalne powieści Richardsona z XVIII wieku i czasem dość niefortunnie popada na jego sposób w ton płaczliwy.

W szczęśliwsze tony uderzył Dickens w ostatniej z serii opowieści gwiazdkowych, *The Haunted Man* („Pod władzą duchów“), przyobleczonej, jak *Kolęda prozą* i *Dzwony*, w szatę baśni fantastycznej. Tu młody uczoney, trapiiony różnymi troskami, pragnie zapomnienia wszystkiego, co minęło. Zjawia się duch, który mu je daje, a wraz z nim zdolność udzielania go innym ludziom. Okazuje się jednak, że przez to spełnienie swej prośby bohater stracił takie skarby ducha jak wdzięczność i przyjaźń, polegające wszakże na wspomnieniach; staje się egoistą, bez prawdziwej radości w życiu. Ulega temu samemu czarowi i przez to nieszczęśliwą się staje zaprzyjaźniona z nim rodzina Tetterby. Jedyna w tym kółku pani Swidger, uosobienie dobroćliwości, opiera się magicznej sile. I oto za jej sprawą czar się odwraca, i bohater odtąd żyje szczęśliwszy, bo wolny od sztucznych zmartwień, tworzonych przez niepotrzebne rozmyślanie nad różnymi możliwościami życia. Pani Swidger, sprawczyni tej dobroczynnej zmiany moralnej, jest znowu jakby symbolem tchnącej ze wszystkich opowieści gwiazdkowych wiary w dobroć natury ludzkiej. A morał całej historii, skierowany przeciwko tak bardzo rozpowszechnionej wśród ludzi manii wymyślania sobie sztucznych trosk i zmartwień oprócz rzeczywistych, — jest może najpożyteczniejszą z drobnych nauk życiowych, jakie daje cały ten cykl opowiadań.

11. „Dombey i syn“ (1846—1848).

Po opowieściach gwiazdkowych Dickens, dochodzący teraz do szczytu swej popularności, wybiera się znowu w podróż wypoczynkową poza Anglię i znowu ją zużytkowuje w literaturze. Owocem pobytu we Włoszech — gdzie spędził całą zimę w Genui — są jego *Pictures from Italy* („Obrazy z Włoch“, 1846), pisane pierwotnie w formie listów do dziennika *Daily News*, którego Dickens przez jakiś czas był naczelnym redaktorem. Obrazki włoskie pisane są swobodniej niż notatki z Ameryki: mają raczej formę listów prywatnych i ukazują nam, jak trafnie powiedziano, „Dickensa na wakacjach“. Nie posiadając dostatecznego wykształcenia historycznego ani estetycznego, by głębiej oceniać zabytki dawnej kultury i arcydzieła sztuki włoskiej, Dickens raczej zwraca uwagę na ciekawe zjawiska życia współczesnego we Włoszech. Patrząc na obcy sobie z gruntu, stary katolicki kraj jak na osobliwe widowisko, daje nam dużo szczegółów anegdotycznych i świetne obrazki rodzajowe, zbliżające się nieraz do groteski i farsy, a przypominające nam sławną „Sentymentalną podróż do Francji i Włoch“ starego humorysty Sterne’a z XVIII wieku.

Oprócz Włoch zwiedził Dickens w najbliższych dwóch latach Szwajcarię i spędził dłuższy czas w Paryżu, do którego miał w dziesięć lat później jeszcze powrócić, by potem dokładną znajomość jego topografii zużytkować w powieści historycznej z dziejów rewolucji francuskiej.

W Szwajcarii jeszcze rozpoczęta była następna wielka powieść Dickensa, *Dealings with the Firm of Dombey and Son* („Stosunki z firmą Dombey i syn“). Powieść zapowiadająca się samym tytułem jako

obraz z kupieckiego świata Londynu, miała przez to samo zapewniony wielki sukces, który jej też przypadł w udziale. Ale nie dał nam w niej autor powieści środowiskowej o popularnym w późniejszych czasach typie. Nie przedstawił panoramy stosunków w świecie wielkiego handlu, ani nawet w osobie starego pana Dombey, bogatego kupca londyńskiego, nie dał nam typowego wizerunku wielkiego kapitalisty nowoczesnego; bo Dombey przez większą część powieści zbyt jest przejęty poważnymi i dramatycznymi przeżyciami czysto osobistej natury, by mógł za taki typ uchodzić. Powieść raczej należy do kategorii dzieł o osnowie indywidualno-biograficznej, jak wiele z najznakomitszych utworów Dickensa, a przez naczelny moralny problem swej treści przypomina nam Chuzzlewita i opowieść gwiazdkową o panu Scrooge, szczególnie tę ostatnią. Chodzi tu bowiem znowu o przemianę dumnego i bezwzględnego bogacza w człowieka społecznego. Tylko że zagadnienie tym razem ujęte jest subtelniej i rozwiązane w płaszczyźnie czysto realnych wypadków. Stary Dombey, jak zaznacza sam Dickens w przedmowie, od początku ma w głębi swej świadomości poczucie, że grzeszy pychą i niesprawiedliwością; a ostateczna przemiana w nim dokonywa się nie jednorazowo przez rozmyślanie czy widzenia, jak w bajce wigilijnej, lecz stopniowo, przez długie pasmo ciężkich doświadczeń życiowych. Pan Dombey, wiedziony ambicją stworzenia rodu magnackiego w świecie finansowym, pragnie za pierworodnego potomka mieć syna. Gdy rodzi mu się najpierw córka, powstaje w sercu jego niechęć do tego dziecka, które też stale zaniedbuje i krzywdzi. Natomiast wszelkimi staraniami otacza narodzonego po niej syna, na nieszczęście słabowitego z natury. Dzieci mimo róż-

nicy, jaką ojciec między nimi robi, są bardzo przywiązane do siebie. Do najbardziej wzruszających scen w powieści należy wspólny ich pobyt nad morzem, a później choroba i śmierć małego Pawła, któremu przez całą jego krótką wędrówkę ziemską starsza siostra najczulej zastępuje zmarłą matkę. Śmierć jedynaka, to dopiero początek owych ciężkich prób, które przechodzić musi stary Dombey w drodze do odmiany moralnej; oto druga żona, co go nigdy naprawdę pokochać nie mogła, uciekła od niego z zaufanym buchalterem, który mu ponadto ukradł znaczne sumy, i który potem nędznie ginie, pozostawiając po sobie u czytelnika pamięć jednej z licznych szablonowych figur dickensowskich intrygantów. Stary Dombey popada w kłopoty pieniężne i wreszcie bankrutuje. Nauczony pokory w straszliwej szkole życia, znajduje wreszcie szczęście na stare lata w pojednaniu z córką, którą był odtrącił, uważając ją za współniczkę macochy. Ta córka, Florencja Dombey, wyrasta w naszych oczach na właściwą bohaterkę w drugiej połowie powieści. Postać wzorowana na heroinie staroświeckiego romansu pani Inchbald *A Simple Story* („Prosta historia“), co walczyła o zdobycie serca nieczulego opiekuna, Florence kroczy przez sceny powieści jako świetlane usosobienie prześladowanej niewinności i słonecznej dobroci; w najwznioślejszych momentach przypomina nam takie bohaterki szekspirowskie jak Kordelia lub Imogena. Odtrącona przez ojca, Florence znajduje dobrotliwego opiekuna w ubogim emerytowanym kapitanie okrętu, a w końcu poślubia jego wychowanka, dzielnego i zacnego młodego kupca.

Dombey w porównaniu z poprzednimi powieściami autora odznacza się przede wszystkim zaletami bardziej

zwartej budowy akcji i bardziej celowej i dramatycznej kompozycji. Gdy wokoło fabuły każdej dawniejszej powieści luźną a bogatą girlandą wisiały doczepione do niej epizody, tu zarówno sceny jak figury epizodyczne organiczniej są związane z główną treścią dzieła. Epizodem właściwie, ale epizodem nader ważnym dla naczelnego tematu i większą część miejsca w pierwszej połowie zajmującym, jest biedny Paweł Dombey. Jest to jedna z najrzewniejszych postaci dziecięcych u Dickensa, który zawsze pisze o dzieciach ze szczególnym sentymentem, a zarazem jest ze wszystkich tych postaci najosobliwiej romantyczna. Chorowity chłopczyzna, jakby zapowiedź wczesnej swej śmierci, nosi w sobie od najwcześniejszych lat jakieś dziwne poczucie tajemnej łączności z wiekuistymi siłami żywiołowymi w świecie. Objawia się to, gdy na wybrzeżu morskim w długich godzinach zadumy wsłuchuje się w muzykę szumiących fal; objawia się też w niejednej chwili jego lat szkolnych, przez które idzie jakby w jakiejś melancholijnej aureoli poetyckiej, odróżniającej go od rówieśników. I oto cały obraz życia szkolnego, obraz wprowadzony do takiej dawniejszej powieści jak *Nickleby* dla celów krytyki społecznej, tutaj służy wyłącznie dla uwypuklenia niesamowitej osobowości małego Pawła, którego naturę wnikliwie pojmuje i łagodnie prowadzi przez ten odcinek jego krótkiej ziemskiej pielgrzymki dobrotliwy staroświecki nauczyciel dr Blimber. Rysunkiem postaci Pawła tak się Dickens przejął, że jak sam nam opowiada, przez całą długą noc zimową błdził w przygnębieniu po ulicach Paryża po napisaniu rozdziału, w którym „przyszło mu rozstać się ze swym małym przyjacielem“. Z kilkakrotnych opisów śmierci na kartkach Dickensa (w *Sklepie*

ze starożytnościami, w Ponurym domu) ten też może jest najbardziej wolny od jego melodramatycznych manieryzmów.

Jeżeli w całej strukturze powieści jest tym razem więcej niż dotąd jednolitości i związku wewnętrznego, nie znaczy to na szczęście, by nam autor poskąpił tych figur drugoplanowych, które zawsze stanowią najrozkoszniejsze jego kreacje humorystyczne. A więc jest taka pani Skewton, swatka kojarząca niefortunne drugie małżeństwo pana Dombey. Jest to jakby replika pani Nickleby, tak samo jak tamta wiecznie się gubiąca w luźnie skojarzonych reminiscencjach, anegdotach i refleksjach. Jest wspomniany już opiekun Florence, prostoduszny a dobrotliwy stary kapitan Cuttle, z żelaznym hakiem zamiast jednej ręki; wraz z swym kolegą Jasiem Bunsby tworzy arcy-zabawną parę starych wilków morskich na łądzie, mówiących o wszystkim w terminach żeglarskich; pierwowzory ich dał jeszcze w XVIII wieku Smollett w swej powieści *Peregrine Pickle*, i tam znajduje się prototyp straszliwej gospodyni, terroryzującej obu starych marynarzy i poślubiającej w końcu jednego z nich. Jest wreszcie jako jedna z najmilszych podrzędnych postaci u Dickensa Toots, majątny a głupkowaty, ale przy tym serdecznie dobry młody człowiek. Ze swą nie rozwiniętą inteligencją chodzi on po świecie w wiecznym stanie „dziwowania się“ jego zjawiskom i wypadkom i w ten sposób żyje w jakimś błogim rajku poetyckich cudów. Przy tym sądy moralne tego półgłówka (jak to nieraz jeszcze bywa u wspaniałych głupków dickensowskich) odznaczają się instynktowną moralną trafnością. Całym sercem przywiązany do ludzi naprawdę na to zasługujących, jest jakby wskaźnikiem ocen moralnych

samego autora. Szczególnie wiernie stoi przy Florence Dombey w jej najcięższych terminach i ma wtedy w sobie coś z godności nieśmiertelnego wiernego błazna w szekspirowskim „Królu Lirze“. Ogółem zaś stanowi triumfujący wyraz dobroczynnej zdolności Dickensa do odkrywania słonecznego złota wśród szarzyzny pospolitych natur ludzkich i jest jakby literackim ucieśnieniem ewangelicznego błogosławieństwa dla ubogich na duchu.

Jeżeli było powyżej powiedziane, że Dombey znowu, jak ogół powieści Dickensa, reprezentuje typ powieści raczej indywidualistyczno-biograficznej niż środowiskowej, to trzeba jednak tu zaznaczyć, że dzieło to w całości bardziej jest zbliżone do metod i zasad nowoczesnego realizmu powieściopisarskiego niż dawniejsze utwory Dickensa, i dlatego też mamy w nim więcej zapędów w kierunku kreślenia sfery społecznej i tła lokalnego. A więc Dickens, sławny już literat i przyjmowany z tej racji w wyższym towarzystwie angielskim, kusi się tu o przedstawienie całej grupy osób z tej warstwy. Typowym bywalcem klubów londyńskich ma być stały gość w domu pana Dombey, major Bagstock, pieczeniarski lizus, który ubiera swe grube pochlebstwa w szaty prostej, szczerzej prawdomówności. Sympatyczniejszą postacią — pokrewną w gruncie Tootsowi — jest głupi młody arystokrata „Cousin Feenix“, u którego wśród pustynnych obszarów komplementującej gadaniny pojawiają się, jak oazy, momenty prawdziwej rycerskości i szlachetności serca; typ to pojawiający się częściej u Thackeraya, który znał arystokrację bliżej niż Dickens. Ogółem Dickensowi te wycieczki w strefę szlachecką i tu i w innych powieściach zazwyczaj najzupełniej się nie udają, i figury arystokra-

tyczne należą do najsztuczniejszych manekinów w jego twórczości.

Z prawdziwym uznaniem natomiast podnieść należy inny przejaw nowoczesnego realizmu środowiskowego, występującego w tej powieści. Tu mianowicie Dickens po raz pierwszy poświęcił nieco więcej uwagi i staranności kreśleniu tła scenicznego wypadków i dał nam cały szereg doskonałych opisów różnych części Londynu we wszelakich oświetleniach i w rozmaitych warunkach atmosferycznych. Jego obrazy londyńskich mgieł ulicznych prawie dorównują swą sugestywnością literacką malarzskimi widzeniom Turnera. Jak Turner w malarstwie (w pamiętnym obrazie *Rain, Steam, and Speed — „Deszcz, para i pośpiech“*, r. 1844), tak on dla literatury w tej powieści odkrył wśród mgły i dymów estetyczne walory nowych wtedy kolei żelaznych. Jego opisy niesamowitych konturów wielkich dworców londyńskich, opisy pociągów i podróży kolejowych w *Dombey* mają znaczenie prawdziwie epokowe.

Z wszystkimi tymi nowymi wartościami i starymi dickensowskimi zaletami *Dombey* jako całość jednak stanowczo nie stoi na poziomie najlepszych dzieł Dickensa, i potomność może słusznie nieco tę powieść zaniedbuje. W szczególności ogół czytelników trafnie wyczuł, że główny temat powieści — moralne przeobrażenie starego pana *Dombey* — nie ma w ujęciu Dickensa prawdziwej artystycznej siły przekonywającej; jest raczej dowodem na to, że Dickens, mistrz w kreśleniu postaci gotowych, skończonych i niezmiennych, do kreślenia obrazów ewolucji psychologicznej uzdolnienia nie posiadał.

12. „David Copperfield“ (1849—1850).

Dombey ze swoimi nowymi właściwościami stylu i kompozycji był jakby przygrywką do następnej powieści, podobnej strukturą, ale znacznie wyższej w skali wartości literackich. Jest nią David Copperfield (1850), „ulubione dziecko“ Dickensa wśród jego utworów, jak je sam nazwał. Upodobał sobie tak bardzo tę powieść po części dlatego, że zawiera ona więcej wspomnień z własnego życia niż inne jego dzieła, ale i dlatego, że ją uważał za najlepsze dzieło swego pióra. I trzeba przyznać, że w tym względzie nie okazał zwykłego zaślepienia autorów w ocenie własnej twórczości, bo powieść ta istotnie zajmuje jedno z naczelných miejsc w hierarchii estetycznej jego utworów.

Jak kilka powieści dawniejszych, Copperfield ma osnowę biograficzną: jest powieścią najściślej biograficzną ze wszystkich, jakie Dickens napisał, bo opowiada karierę bohatera od urodzenia do małżeństwa. Małego Dawida po wczesnej śmierci ojca wychowuje młodociana matka i zacna stara służąca Peggotty. Pięknie opisane jest lato, które chłopiec spędza w domu rybaka morskiego, brata Peggotty, w starym porcie Yarmouth na wschodnim wybrzeżu Anglii. Opisując Yarmouth, autor ma przed oczyma inne stare miasteczko portowe Chatham, w którym spędził kilka szczęśliwych lat dzieciństwa. Przerobiona ze starej łodzi chata pana Peggotty jest przytułkiem dla różnych krewnych i nie-krewnych zacnego gospodarza, począwszy od komicznej przez swe wieczne lamenty hipochondryczki pani Gummidge, a skończywszy na jego siostrzeniczce, małej Emily, która jest promykiem

słońca w tym domu i towarzyszką zabaw małego Dawida na piaskach wybrzeża.

Powróciwszy do domu, Dawid zastaje matkę ponownie zamężną. Zimny i pedantyczny ojczym wraz ze swą siostrą, starą panną, która po drakońsku rządzi całym domem, nie tylko zatruwają młode życie matki Dawida i rychło ją wpędzają do grobu, ale przez srogie i niedorzecznie doktrynerskie metody wychowawcze torturują dziecko, które ostatecznie wyprawiają na pracę zarobkową do Londynu. Mały Dawid służy do posylek i do mycia flaszek w handlu win, tak jak sam Dickens niegdyś w chłopięcym jeszcze wieku nalepiał etykiety na butelki i służył jako popychadło w znienawidzonej fabryce pasty do butów. Dawid mieszka przy licznej, hałaśliwej i biedującej, ale zawsze szczęśliwej i zadowolonej rodzinie pana Micawber, jednej z najmilszych i najzabawniejszych postaci, jakie Dickens kiedykolwiek stworzył. Pan Micawber, lekkomyślny i niezdarny, rozpróżniaczony i rozdeklamowany, ale dobroduszny i zawsze pełen różanych nadziei na jakiś pomyślny obrót koła Fortuny, jest — jak się już rzekło — poniekąd portretem ojca autora. A jako kreacja geniuszu wielkiego humorysty ze swą niefrasobliwą pogodą ducha, nie pokonaną pewnością siebie i nie gasnącą zdolnością do radowania się życiem wśród wszystkich przeciwności i niepowodzeń, jest zaiste godny porównania z owym słońcem komizmu, jakim jest szekspirowski Falstaff; bo na równi z Falstaffem, jak słusznie powiedział Dibelius, jest jednocześnie i przekonywająco żywym i fantastycznie niemożliwym. Jak jego oryginał — ojciec Dickensa — tak i pan Micawber dostaje się do więzienia dłużniczego, które tu po „Pickwicku“ ponownie odwiedzamy i jeszcze dokładniej poznamy w powieści

Mała Dorrit. Uciekłszy z piekła służby w handlu win, Dawid znajduje przytułek u swej energicznej, ale dobrotliwej starej ciotki Betsy Trotwood w Dover, która się nim życzliwie opiekuje i wysyła go do szkoły w pobliskim Canterbury. Cały dom ciotki Trotwood w prawdziwie dickensowski sposób łączy drobiazgowy realizm z groteskową fantastycznością. Doskonałym przedstawicielem tego połączenia — obok jej własnej dziwacznej osoby — jest jej rezydent i przyjaciel Mr. Dick, nieszkodliwy wariat, wiecznie zajęty redagowaniem jakiegoś ubzduranego memoriału, ale przez ciotkę konsekwentnie traktowany jako wyrocznia w zagadnieniach życia praktycznego. Ku zdumieniu czytelnika istotnie Mr. Dick daje w chwilach zamieszania i dramatycznej rozterki posągowo proste i trafne rady, jak np. wtedy, gdy po niespodzianym przybyciu zbiedzonego Dawida orzeka, że „dziecko trzeba przede wszystkim położyć do łóżka, żeby się wyspało“.

W trakcie dalszych przygód Dawida w latach szkolnych i pacholęcych gościmy z nim raz jeszcze u zacnej rodziny Peggotty w Yarmouth, tym razem w towarzystwie jego uwielbianego kolegi szkolnego Steerfortha, który okazuje się dość zdawkowym typem młodego cynika i uwodziciela; uprowadza on później małą Emilię, znajdującą się już w przededniu szczęśliwego małżeństwa z młodym rybakiem. Emilię jej stroskany stary opiekun po długich wędrówkach odnajduje w nędzy i opuszczeniu; Steerforth ginie w burzy morskiej; ale ginie w niej i narzeczony Emilii, który rzucił się ratować tonący okręt.

Dawid po ukończeniu nauk szkolnych w Canterbury, przygotowując się tamże do zawodu prawniczego, wchodzi do domu starego adwokata wdowca, pana Wickfield, gdzie w postaci małej jego córeczki Agnieszki, już w dwu-

nastu leciech kierującej całym gospodarstwem, poznaje przyszłą swą drugą żonę.

Z dobrotliwym a łatwowiernym panem Wickfield skontrastowany jest drugi adwokat, Spenlow, późniejszy pryncypał bohatera. Jego córka Dora staje się przedmiotem pierwszej, romantycznej miłości bohatera, znakomicie ośmieszanej z całą jej nierozwagą i młodocianą próżnością. Patrząc na tę sielankę miłosną z uśmiechem pobłażania, Dickens jednak zarazem nie może się obronić rozrzewnieniu, bo wspomina własną pierwszą miłość do Marii Beadnell i te kilka lat młodzieńczych, które mu ona wypełniła. Bohater powieści ostatecznie poślubia Dorę, i znowu humor z rozrzewnieniem się łączy w obrazach najzupełniej niegospodarnego prowadzenia domu przez biedną Dorę aż do jej przedwczesnej śmierci. Dawid po biedach i przeciwnościach, podobnych do przeżyć życiowych samego autora, znajduje ostatecznie spokojny byt i szczęście domowe u boku Agnieszki. Reszta naszych znajomych z powieści rozprasza się po świecie. Nieszczęśliwa rodzina Peggottych emigruje do Australii; tam też ostatecznie szuka nowego bytu zawsze ufny w swą gwiazdę p. Micawber, który jednak przed tym ma jeszcze swoją „arię bohaterską“, bo będąc czasowo zatrudnionym na podrzędnym stanowisku w kancelarii pana Wickfield, wykrył intrygi i nadużycia ponurego obłudnika Uriasza Heep, co tam pracował jako pisarz i jak pająk zdołał omotać swego nieszczęśliwego szefa. Heep, ohydny obślizgły hipokryta, stale noszący maskę melancholijnej pokory, jest figurą tak samo nienaturalnie prostą i karykaturalnie nierealną, jak potworny Quilp w „Sklepie ze starożytnościami“; a jednak nawet ten Heep ma w sobie niemniej magicznego życia niż wszystkie inne postaci tej

znakomitej powieści. Copperfield bowiem, podobnie jak Pickwick, tylko może z efektem mniej groteskowym i przez to artystycznie więcej żywym, łączy realizm z fantastycznością, prawdopodobnie, jak to pięknie i mądrze określił Dibelius, na podłożu głębokiego poczucia autora, że „świat rzeczywistości naszego doświadczenia nie jest jedynym światem prawdziwym“.

To poczucie — jeden z najistotniejszych składników literackiego natchnienia Dickensa — sprawia, że tkanina mieszczańskiej epopei biograficznej, przedstawiającej nam typową karierę gloryfikowanego przez erę liberalną *self made man'a*, — wciąż przeplatana jest złotymi nićmi romantycznych niespodzianek. Powieść, przedstawiająca bodaj najrzetelniejszy i artystycznie najbardziej udały wysiłek Dickensa w kierunku czystego realizmu, zarazem skąpana jest w poetyckiej atmosferze sielanki i właśnie przez tę dziwną kombinację przypomina złożoną i wszechstronnie reprezentacyjną strukturę tego arcydzieła powieściowego Anglii XVIII wieku, jakim był Wikary z Wakefield Goldsmitha. W szczególności losy rodziny Peggotty, kojarzące rysy idylli rodzinnej z melodramatem i z fantastycznym wielokrotnie nieprawdopodobieństwem burzliwie ożywionej akcji, dadzą się porównać (jak to szczegółowo uczynił Dibelius) z losami rodziny doktora Primrose w sławnym dziele Goldsmitha.

Toteż Copperfield u szeregu pokoleń już nie tylko w Anglii, ale w całym świecie cywilizowanym zdobył sobie podobną popularność, jaką niegdyś we wszystkich krajach Europy cieszyła się powieść Goldsmitha. Nie będzie to jednak chyba błędnym wynikiem patrzenia na rzeczy z perspektywy dzisiejszej, która zjawiskom historycznie bliższym nadaje rozmiary większe, jeżeli stwierdzimy, że

Copperfield szerokością widnokregu społecznego, wielkością koncepcji, bogactwem i różnorodnością scen i figur, wreszcie głębokością i siłą uczuciowego efektu zarówno w momentach humoru jak rozrzuwnienia daleko przewyższa Wikarego z Wakefield.

Jeżeli wśród prawdziwie epickiej rozległości i wielostronnej doskonałości dickensowskiego arcydzieła chcielibyśmy wyszczególnić którąś partię jako mistrzowską ponad inne, to wypadnie chyba — zgodnie z werdyktem ogółu czytelników (a także ogółu widzów niedawnej wersji filmowej utworu) — zatrzymać się przy obrazkach dzieciństwa bohatera. Dickens miał znakomitych poprzedników w tej dziedzinie zarówno wśród wielkich poetów angielskich (Wordsworth, Blake), jak i wśród prozaików bezpośrednio poprzedzającej go generacji (Charles Lamb, Miss Mitford) i sam zresztą dał nam figury i losy dziecięce już w niejednym ze swych dzieł poprzednich (Oliver Twist, Sklep ze starożytnościami, Kolęda prozą, Dombey), ale nigdzie przed tym ani on ani nikt inny nie ukazał nam dziecka psychicznie tak prawdziwego, a w prostocie charakterystyki tak ujmującego, jak mały Dawid w doli i niedoli jego sierociego bytu. Już dla tego jednego powodu Copperfield musiałby uchodzić za jedno z arcydzieł swego autora i jedno z arcydzieł powieści nowożytnej. A gdy uwzględnimy wszystkie inne nieprzejrzane bogactwa tego wielkiego dzieła — takie twory dojrzałego geniuszu jak dobra Peggotty, pan Micawber lub ciotka Trotwood, — pojmujemy, dlaczego Copperfield zdobył i zachował sobie sławę nie tylko największego z dzieł Dickensa, ale jednej z wielkich rzeczy w literaturze powszechnej.

13. „Ponury dom“ (1852—1853).

Równocześnie z *Copperfieldem* zaczął Dickens pisać nową rozległą powieść *Bleak House* („Ponury dom“), która jednak ostatecznie wyszła — znowu w zeszytach — dopiero w dwa lata później (1852).

Kilkakrotnie już w dawniejszych swoich dziełach występował Dickens jako satyryk przeciw prawu i sądownictwu angielskiemu, które poznał był z ujemnej strony w młodocianych latach praktyki u adwokata; zawsze jednak dotąd czynił to tylko ubocznie i epizodycznie. Teraz uczynił prawo głównym przedmiotem powieści i wszystkie pociski satyryczne, na jakie się mógł w niej zdobyć, skierował przeciwko sądom angielskim, uwydatniając jak najusilniej te dwie główne niekorzystne cechy sprawiedliwości angielskiej, którymi według określenia Macaulaya są jej powolność i jej kosztowność. Te dwie właściwości, spotęgowane przez magiczną iście zawilść staroświeckiej terminologii i procedury, oraz przez brak systematycznej kodyfikacji, spełniały wprawdzie poniekąd pożyteczną funkcję społeczną, odstrasżając szeroki ogół ludności od procesowania się; ale niewątpliwie też stawały się nieraz powodem przewlekłych udręczeń i dotkliwych krzywd ludzkich. Satyra Dickensa przeciw prawu jest tak namiętna i gwałtowna, że nie tylko daleko się mija z obiektywną rzeczywistością, ale nadaje całej powieści charakter ponury i gorzki, odróżniający ją od innych jego utworów i czyniący ją jednym z mniej popularnych jego dzieł.

Cała prawie powieść rozgrywa się w posępnym półmroku gmachów, sal i krużganków trybunałskich przy Fleet Street w Londynie, a całą prawie jej treść wy-

pełnia jeden, wlokący się od wielu lat proces między licznymi pretendentami do pewnego wielkiego spadku. Proces rozgrywa się w sądzie kanclerskim (Court of Chancery), którego funkcją było przez zasadę equity (według przykładu starorzymskiej pretoriańskiej *aequitas*) łagodzić bezduszną logikę jurysdykcji formalnej według prawa ścisłego (Common Law, czyli po rzymsku *ius strictum*). Tak jak jednak Dickens w uniesieniu swej stronniczości sprawę przedstawia, właśnie ten apelacyjny trybunał kancelarski był źródłem nieskończonych komplikacyj, odroczeń i krętaństw, i sprawcą ruiny majątków, rodzin i jednostek ludzkich. Ofiarą jego proceduralnych tortur pada główna męska postać powieści, młody człowiek o niezbyt energicznym z natury charakterze; sparaliżowany do reszty moralnie przez pieniactwo, zniszczony majątkowo wraz z żoną (którą poślubił jako partnerkę w procesie), stacza się na dno bankructwa życiowego i wreszcie nędźnie umiera.

Jak w powieści *Dombey i syn*, tak i tutaj obraz tej przemiany wewnętrznej w głównej postaci utworu — tym razem przemiany na gorsze — nie jest bynajmniej najudatniejszą rzeczą w powieści. Niezupełnie też udała się Dickensowi właściwa bohaterka powieści, Estera Summerville, która szereg późniejszych rozdziałów sama opowiada w pierwszej osobie i troszkę zanadto przy tym akcentuje swoją stałą słusność moralną i inne swoje zalety. Nieco blado też wypadła postać młodego lekarza-filantropa, doktora Woodcourt, którego ręka w końcu jest nagrodą cnoty dla Estery. Roi się natomiast, jak zwykle u Dickensa, od przepysznych w swej groteskowości postaci drugoplanowych. A więc jest replika pana Micawbera z *Copperfielda*, mniej sympatyczny od niego

z charakteru, ale niemniej zabawny próżniak i pasożyt pan Turveydrop, bardzo dumny z wzorowych, eleganczkich manier, których ma pretensję być arbitrem, a bez skrupułów wyzyskujący swego skromnego i pracowitego syna, nauczyciela tańców; jest kapitalna działaczka społeczna pani Jellaby, która się tak oddaje sprawie nawracania murzynów w Afryce, że sromotnie zaniedbuje dom, męża i dzieci; jest pełna cichego uroku jej córka Kasia, która z poświęceniem ten dom prowadzi, ojca pociesza i w końcu zostaje szczęśliwą małżonką młodego pana Turveydrop; jest wśród mrowiska wykołajonych figur ludzkich, snujących się po korytarzach trybunałów, wzruszająca w swym dziwactwie przezacna stara Miss Flite, którą trzyma całą kolekcję ptaszków w klatkach, kojarzy ich losy i indywidualności w fantastyczny sposób z owym wielkim procesem i w końcu wspaniałym symbolicznym gestem wypuszcza je na wolność; jest jako wcielenie namaszczonej obłudy i zamaskowanej nią interesowności pastor sekty dyssydenckiej p. Chadband, typ jeszcze później powtarzany u Dickensa, który tych drobnomieszczkańskich sekt z ich patetyczną demagogią religijną nie lubiał, a za to państwowego kościoła anglikańskiego nigdy nie tknął swą satyrą; jest rodzina Smallweedów, reprezentująca w odrażających rysach degenerację fizyczną i moralną proletariatu wielkomiejskiego; jest z drugiej strony miły i dobroduszny młody subiekt handlowy londyński Guppy, lekkoduch i pseudoelegant; jest pocziwy weteran wojskowy Rouncewell, prowadzący strzelnicę dla amatorów; jest też jedno jeszcze biedne opuszczone dziecko, mały Jo z dzielnicy biedoty o smętnej nazwie Tom-all-alone's („u samotnego Tomka“), umierający wreszcie w głęboko melodramatycznej scenie.

Niektóre z licznych figur ubocznych w powieści okazały się portretami rzeczywistych osobistości współczesnych: a więc hałaśliwy i rubaszny Lawrence Boythorne, olbrzymi wzrostem i tuszą, a dobrotliwy i gościnny, to wykwintny stylistą Walter Savage Landor (autor *Rozmów urojonych*); cierpiący na chorobę woli literat, pod maską wrażliwości egoista i pasożyt, Harold Skimpole, to epigon romantyzmu Leigh Hunt (niegdyś utrzymywany przez Byrona), sportretowany później raz jeszcze satyrycznie przez Dickensa, który po jego śmierci przepraszał jego rodzinę.

Mimo takiej obfitości osobliwych figur epizodycznych ton powieści, nawet gdy opuszczamy ciemne i zakurzone gmachy sądowe, pozostaje jednolicie posępny i przygnębiający. Przyczynia się do tego okoliczność, że Dickens dość niespodzianie ze strukturą powieści o procesie skojarzył akcję o charakterze ponurego romansu sensacyjno-kryminalnego. Adwokat Tulkinghorne, doradca prawny rodziny arystokratycznej — na pozór tylko jedna więcej w galerii karykaturalno-groteskowych figur epizodycznych — zostaje zamordowany. W sprawę tego morderstwa okazuje się tragicznie wpłataną tajemniczą a wyniosłą piękność, lady Dedlock, która wreszcie ginie śmiercią samobójczą. Bohaterka powieści, Estera, odkrywa w niej swą zaginioną matkę, tylko po to, by ją rychło i nieuchronnie utracić. Lady Dedlock jest wysoce nienaturalną i szczudłowatą postacią, jak zwykle figury z arystokracji u Dickensa. Cała zaś część powieści, obracająca się około utajonego dramatu jej życia, jest pierwszym przykładem na to dziwne upodobanie, z jakim Dickens w późniejszych swych dziełach w niepotrzebnym poszukiwaniu sensacyjnych efektów poczyną operować sekretami ro-

dzinnymi i tajemniczymi zbrodniami. Zjawisko to, wystające na podłożu niedostatecznej kultury literackiej i niewyrobionego smaku estetycznego demokratycznego pisarza, wynika niewątpliwie z tego nieustającego niepokoju o jutro, który trawi wszystkich wielkich *self made men* XIX wieku i każe im często uciekać się do środków fałszywych i sztucznych dla zapewnienia sobie ciągłości powodzeń.

Ogółem *Ponury dom* mimo olśniewającego i tutaj bogactwa figuralnego panoramy powieściowej działa deprymująco na czytelnika zarówno przez beznadziejną szarżyznę swego tła, jak i przez niefortunność artystyczną wielu motywów treści i dlatego może słusznie należy do najmniej poczytnych dzieł autora.

14. „Cieężkie czasy“ (1854).

Od *Ponurego domu* zaczyna się w twórczości Dickensa jakaś „smuga cienia“, która ciągnie się przez kilka jego następnych powieści i niknie dopiero z odrodzeniem jego pierwotnych zalet w dziełach jego lat ostatnich.

Przygnębieniem podobnym jak *Ponury dom* tchnie więc także najbliższa jego powieść *Hard Times for these Times* („Cieężkie czasy — dla naszych czasów“, 1854), w której autor postanowił napiętnować jałowość i nieludzkość rozpanoszonego w uprzemysłowionej Anglii mieszczańskiej utylitarno-racjonalistycznego poglądu na świat. Przedstawicielem tego doktrynerstwa w całej jego oschłości i bezwzględności jest wielki przemysłowiec p. Gradgrind, który rozpoczyna powieść od słów, wypowie-

dzianych na inspekcji szkoły dla dzieci swych robotników: „Proszę uczyć te dzieci tylko faktów!“ I znowu, jak poprzednio na figurach Scrooge’a, Tackletona, Dombey’a, usiłuje Dickens na postaci pana Gradgrind zademonstrować przemianę takiej typowej jednostki „twardego wieku“ kapitalizmu przemysłowego na człowieka uznającego prawa serca i myślącego społecznie. Przemiana ta w powieści dokonuje się za sprawą styczności ze szlachetnymi ludźmi z klasy pracującej i splątania jego losów z ich losami i troskami. Pierwiastek wyższej moralności w sferze robotniczej reprezentuje wyidealizowany pracownik fizyczny Stephen Blackpool. Dickens stara się nadać mu dostojeństwo wielkiego tragizmu; Blackpool przykuty jest do potwornej, rozpitej żony, od której uwolnić się nie może, bo rozwody angielskie w erze mieszczańskiej wskutek kosztów sądowych są dostępne tylko dla bogaczy. Ponadto Blackpool, — jak zwykle wybitni robotnicy w powieściach i dramatach socjalnych nowszych czasów, — znajduje się w tragicznym odosobnieniu: robotnicy go bojkotują, bo nie idzie na lep demagogicznych frazesów agitatora, a fabrykant go wypędza, bo mu mówi prawdę w oczy. Zaszczuty ostatecznie na śmierć, bohater ten — mimo że nawet mówi gwarą północnej Anglii — mało ma w sobie prawdziwej, wzruszającej, ludzkiej rzeczywistości. Przemawia często jak artykuł w gazecie robotniczej albo jak jakiś świecki kaznodzieja; prawie cały jeden rozdział powieści (21) wypełnia jego kazanie przeciw systemowi kapitalistycznemu. Cała zresztą powieść ma daleko wyraźniejszą tendencję antykapitalistyczną, niż inne dzieła Dickensa; daleko mniej tu jego zwykłej zdolności dostrzegania stron jasnych w życiu ludzi ubogich. Obraz nędzy proletariatu w rozrastających się centrach

przemysłowych jest nawskróś ponury, a niedorzeczność panującego układu ekonomicznego akcentowana jest bardzo dosadnie. It's all a muddle! („Wszystko to jeden zamęt!“) — ten ulubiony zwrot robotniczego bohatera powieści jest werdyktem autora nad całym systemem i zdaje się z daleka zapowiadać sądy Wellsa i innych socjalistycznych powieściopisarzy nowszych czasów o liberalnym ustroju społecznym. Sam Dickens już miał kilku poprzedników w tym nowym rodzaju powieści społecznej; najwybitniejszym z nich był Disraëli (Sibyl, 1845). Ale głębszy bodaj od tych powieści wpływ na umysłowość Dickensa wywarły grzmiące kaznodziejskimi akcentami rozprawy socjalno-polityczne Carlyle'a, takie jak Past and Present („Przeszłość a teraźniejszość“, 1843). Dickens zaczyna nawet w tym czasie naśladować biblijno-deklamatorski, patetyczny styl Carlyle'a; objawia się to już w tej powieści — choćby w tytułach jej trzech części „Siew — Żniwo — Zbiór“, — a uwydatni się jeszcze znacznie silniej w Opowieści o dwóch miastach.

Pod więcej niż jednym względem tedy Dickens w powieści Ciężkie czasy właściwie nie jest sobą. Nie znaczy to, by jej zupełnie brakło zwykłych jego zalet. Dając rozległą i różnobarwną panoramę ludności okręgu przemysłowego, raduje nas przygodnie rozkosznymi obrazkami z życia wędrownej trupy cyrkowej pana Sleary — nie gorszej niż kapitalna trupa teatralna pana Crummles w Nicholas Nickleby. Przypominał sobie snąć, co kiedyś znalazł w wydanych przez siebie pamiętnikach błazna Grimaldi'ego, i zapominał choć w tych momentach o zawziętej powadze swej tezy społecznej. Mimo takich szczęśliwych przebłysków właściwego geniuszu Dickensa

jednak powieść w całości razi nas jaskrawą przesadą swego patosu socjalnego, teoretyzującą nienaturalnością głównych postaci i skrajnym melodramatyzmem wielu sytuacji. Toteż, sympatyzując zasadniczo ze szczerym demokratycznym sentymentem, który kazał autorowi tak pisać, nie możemy nie uznać Ciężkich czasów za jedno z jego dzieł najsłabszych i najmniej charakterystycznych.

15. „Mała Dorrit“ (1855—1857).

Już dwa lata po *Hard Times* wychodzi zeszytami nowa wielka, trzytomowa powieść Dickensa *Little Dorrit* („Mała Dorrit“). I od niej znowu wieje szaryzną i przygnębieniem, a ponadto cechuje ją w samym założeniu pewien objaw wyczerpania inwencji twórczej. Oto bowiem Dickens sięga wstecz do środowiska dwukrotnie nam już ukazanego (w *Pickwicku* i w *Copperfieldzie*), i tym razem większą część akcji powieści umieszcza we więzieniu dłużniczym Marshalsea, w którym niegdyś przebywał jego ojciec. Bohaterka powieści — „maleńka Dorrit“ — rodzi się w tym więzieniu, w którym jej ojciec spędza dwadzieścia pięć lat, i którego mieszkańców i życie wewnętrzne poznajemy gruntownie. Drugim takim objawem osłabienia pomysłowości jest wyzyskiwanie własnych wrażeń francuskich i włoskich w szczegółowym opisie podróży wzbogaconej wreszcie rodziny Dorritów po tych krajach. Wszystkie rekordy teatralności figur i melodramatyczności motywów w dawniejszych powieściach Dickensa bije snujący się po rozdziałach powieści francuski awanturnik Rigaud ze swym

plastrem na jednym oku, niesamowitymi ruchami wąsów i stałą piosenką włóczęgowską *Compagnon de la Majolaine*; za jego sprawą poznajemy w powieści także urządzenia więzienne francuskie obok angielskich. Jest to bowiem arcy-nikczemnik, niegodziwie wyzyskujący swą współwiedzę o tajemniczej intrydze, która stanowi główny dramatyczny wątek powieści. Intryga ta, choć otoczona całym aparatem tajemniczości, jest w gruncie rzeczy zgoła nieciekawa. Chodzi o pieniądze: stara kobieta, pani Clennam, uchodząca za pobożną a w rzeczywistości chorobliwie chciwa, eskamotuje testament, dający bohaterce znaczny majątek w chwili jej pełnoletniości. Rozwikłanie intrygi jest dość naiwne; operowanie efektami tajemnicy kryminalnej znowu, jak w *Ponurym domu*, całkiem się Dickensowi nie udało. Niemniej przesadzoną w swych jaskrawych momentach jest wpleciona epizodycznie do powieści historia ponurego spekulanta finansowego pana Merdle, który po bankructwie kończy śmiercią samobójczą. Motyw ten jest odbiciem częstych wtedy tragedii życiowych, jakie się rozgrywały na tle gorączkowej spekulacji giełdowej, rozpanoszonej w epoce budowy pierwszych kolei żelaznych i wzrastającego szybko dobrobytu handlowo-przemysłowego. Ale na podłożu realnym powstaje tu obraz nienaturalny i afektowany.

Nie można zresztą powiedzieć, żeby powieść była w zupełności pozbawiona dawnych dickensowskich zalet; w jednym przynajmniej epizodzie jego geniusz humorysty i tu zajaśniał, — mianowicie w satyrycznym opisie „ministerstwa zagadywania“ (*Circumlocution Office*), obsadzonego przez karierowiczowską rodzinę o charakterystycznym nazwisku Barnacle (jako symbol to samo co „pijawka“). W obrazie tym Dickens — który sam

zań w przedmowie przepasza jako za przesadny i urojony — rozsnął przed nami wieszczą iście wizję etatystycznej biurokracji naszych dzisiejszych dni; a w odniesieniu do Anglii ówczesnej — w której tego rodzaju objawy były dopiero w początkach — dał wyraz swemu sceptycyzmowi wobec wiary całego pokolenia w zbawczą siłę społeczną reform czysto politycznych (jak wielka reforma wyborcza r. 1832) i w decydujące znaczenie maszynierii politycznej dla dobrobytu i pomyślności narodu. Głęboką ironią satyryczną dźwięczy choćby taki opis przesilenia gabinetowego na początku jednego z rozdziałów powieści:

„Anglia przez ostatni tydzień była w strasznym stanie. Lord Coodle ustępuje, Sir Tomasz Doodle na jego stanowisko wstąpić nie chce, a ponieważ nie ma w Anglii ludzi, o których by warto mówić, prócz Coodle’a i Doodle’a, więc kraj pozostanie bez rządu“.

Poza tymi momentami satyry politycznej — przypominającymi świetne sceny starodawnych wyborów w Pickwicku — panuje jednak na rozległych przestrzeniach całej powieści monotonna szarzyzna, nie dająca sposobności do nowych twórczych dokonań w dziedzinie humoru; a to, co da się porównać z podobnymi szczegółami w dziełach poprzednich, niekorzystnie na ogół na tym porównaniu wychodzi. A więc ojciec bohaterki, pan Dorrit, w swej chronicznej niezdarności życiowej podobny do Micawbera z Copperfielda, nie jest bynajmniej tak rozbrajająco beztroski jak tamten. Przygnębiające a zgoła nie zabawne wrażenie robi jego stała praktyka żebrania o datki pieniężne u innych więźniów, którzy mu się przedstawiają jako patriarsze więzienia dłużniczego. Podobny jest kontrast między Copperfieldem a bohaterem tej po-

wieści, Arturem Clennam. Obaj byli wychowani w domach ponurych i surowych. Copperfield jednak w okresie pierwszej swej miłości promienieje różanym optymizmem młodości nawet wtedy, gdy mu się narzucają posępne wspomnienia z dzieciństwa przez spotkanie z rodziną ojczymą. Clennam na odwrót, mając lat czterdzieści, jeszcze smutku swej młodości nie pokonał, i gdy wraca do domu rodzicielskiego, z rezygnacją depresji poddaje się jego smutnemu nastrojowi. Podobnie ma się rzecz z bohaterką, panną Dorrit. Pozostaje w jej naturze jakby plama, coś z nędzy więziennego na świat poglądu. Pogodniejszą i rezolutniejszą od niej naturą była bliska jej w twórczości Dickensa sąsiadka, Florencja Dombey, choć przecież i ta przeszła za młodu przez cały czyściec przygnębienia i upokorzeń. Dickens w *Little Dorrit* jakby chciał nas przekonać, że okoliczności są silniejsze od wrodzonego usposobienia człowieka. Wydawać się nam wręcz musi, że owładnęło nim coś jakby kalwiński fatalizm tej sekciarskiej religii małomieszczaństwa angielskiego, którą nieraż czynił przedmiotem swojej satyry; albo, jak dodaje Chesterton, „co byłoby jeszcze straszliwsze od kalwinizmu, — że Dickens stał się ewolucjonistą!“

W każdym razie stanęliśmy tu rzeczywiście, jak stwierdza tenże Chesterton, w „czarnej godzinie“ twórczej drogi życiowej Dickensa. Do pesymizmu, który się w tym okresie wkradł do słonecznego usposobienia autora, mogło — jak zaraz zobaczymy — przyczynić się przepracowanie wielostronnie czynnego człowieka, oraz przykra niezgoda w życiu domowym. Tym cenniejszym jest dla potomności fakt, że jego zdrowa natura wzniosła się jeszcze do dzieł, w których dawna dickensowska pogoda i dawny

śmiech dickensowski, choć niepodzielnie już nigdzie nie panują, jednak częściej i dłużej znowu goszczą niż w Ponurym domu, Ciężkich czasach i Małej Dorrit.

16. Działalność publicystyczna.

Jeszcze w okresie najpogodniejszej swej twórczości, a zarazem w czasie, gdy się znalazł u szczytu powodzeń — w samym roku wydania *Copperfielda* — urzeczywistnił Dickens dawno żywiony pomysł wydawania pisma tygodniowego, którego łamy wypełniałyby krótkie opowieści i obrazki obyczajowe, przeznaczone do czytania w kółku rodzinnym. Pragnął w ten sposób wprowadzić pierwiastek wyobraźni literackiej jako czynnik barwnego urozmaicenia do szarzyni pracowitego życia codziennego klasy średniej, by przeciwdziałać zupełnemu wyjałowieniu tego życia przez panujące nad światem mieszczańskim doktryny realistyczno-utylitarne.

Zamiar ten spełniał Dickens nader skutecznie w popularnym piśmie *Household Words* („Swojskie słowa”), którego 36 tomów wyszło w latach 1850 do 1859, a potem w dalszym ciągu w nowym piśmie *All the Year Round* („Jak rok długi”), które wychodziło aż do jego śmierci (1859—1870). Walny w obu pismach jest przede wszystkim udział samego Dickensa jako autora: pojawia się na ich kartach obfitość szkiców i nowelek płynących spod jego pióra bezustannie nawet wtedy, gdy zajęty jest pracą nad wielkimi powieściami. W panoramiczne cykle układają mu się sceny i figury z codziennych przechadzek po Londynie, zebrane w serii *The Uncommer-*

cial Traveller, — to znowu wrażenia z wędrowki po północnej Anglii z kolegą po piórze, Wilkie Collins'em (*A Lazy Tour of Two Idle Apprentices*), — to przygody gospodyni londyńskiej, wynajmującej pokoje umeblowane lokatorom (*Mrs. Lirriper's Lodgings*, z dalszym ciągiem *Mrs. Lirriper's Legacy*, zabawnie opisującym podróż zakamieniałych londyńczyków po Francji), — to wreszcie wspomnienia i spostrzeżenia sędziwego kelnera w staroświeckiej restauracji (*Somebody's Luggage*). Nie brak też nigdy nowej nowelki Dickensa w numerze gwiazdkowym; utwory to zazwyczaj dość już obficie przyprawne elementem niesamowitej sensacji lub melodramatycznego sentymentu. Może właśnie dlatego niektóre z nich — jak dłuższa opowieść *Hunted Down* („Zaszczuty”), ogłoszona najpierw w Ameryce (1859) — miały rekordowe wprost powodzenie u publiczności.

Wydając pismo z lekturą dla rodzin, Dickens w tym okresie bardziej niż kiedykolwiek myśli o dzieciach: pisze dla młodocianych czytelników we własnym gronie rodzinnym „Żywot Chrystusa” (*A Life of Christ*), wydany dopiero w kilkadziesiąt lat po jego śmierci (r. 1934); pisze też dla *Household Words* historię Anglii dla dzieci (*A Child's History of England*), wydaną już za jego życia także osobno w trzech tomach i odtąd stale nader popularną. Jest to oczywiście historia, jak ją widział samouk, wzrosły w atmosferze mieszczańskiego liberalizmu. Dla Dickensa, jak dla Macaulay'a, historia narodu jest drogą rozwojową, wiodącą do ideałów wolnościowych wieku XIX, w szczególności do tolerancji religijnej i emancypacji uciśnionych. Toteż nie spotkamy tam głębszego zrozumienia dla wartości duch-

wych cywilizacji średniowiecznej, a nawet w obrazie nowszych, po-reformacyjnych już czasów tylko gorący patriotyzm autora w oczach pedagogów anglikańskich okupuje czysto świeckie i nieraz wręcz antykościelne jego poglądy. Dopiero gdy dochodzi do epoki współczesnej, Dickens nieco się oddala od powszechnych w erze liberalnej zapartywań. Nie objawia dla nowoczesnego ustroju konstytucyjnego Anglii tego bałwochawczego zachwyty co Ma-caulay, i raczej słyszymy u niego jakby echo pogardy Carlyle'a dla cudotwórczej rzekomo potęgi organizacji politycznej, oraz jego grzmiących protestów przeciw krzywdom społecznym, których źródłem jest indywidualizm kapitalistyczny. Jeżeli w tym względzie „Historia” pokrewna jest ideowo niektórym powieściom autora z ich satyrą socjalną i tezami moralnymi, to pokrewną także jest artystycznie jego arcydziełom przez rozsiane po niej obficie określenia intuicyjnie trafne, przytaczane odtąd przysłowiowo nawet w literaturze naukowej, jak choćby charakterystyka króla Henryka VIII, nazwanego „plamą krwi i tłuszczu na kartach dziejów angielskich”.

Jeżeli zatem działalność redaktorska była dla Dickensa podniecią do płodnej twórczości literackiej własnej na odmiennych od powieści polach, to trzeba zaznaczyć, że nie działało się to bynajmniej kosztem właściwych funkcji redaktora. Znalazł wprawdzie Dickens nieocenionego pomocnika nazwiskiem Wills, który często w zupełności go zastępował w redakcji i niemało się przyczynił do sukcesu jego czasopism. Ale i sam Dickens traktował obowiązki redaktorskie niemniej poważnie niż twórczą pracę literacką; korekta jeździła za nim wszędzie, wszystko sam czytał i kontrolował, projektował zmiany w układzie, dokonywał poprawek i skreśleń w artykułach, wy-

myślał dla nich tytuły intrygujące lub żartobliwe, a czasem nawet kazał płacić za artykuły, których do druku nie dopuszczał. Współpracownikom swych pism stale okazywał szczerą osobistą życzliwość, a nawet niezwykłą u takich jak on self-made man'ów hojność dla początkujących lub biedujących: „Dickens lubiał zwierzęta i był ludzki nawet dla współpracowników“, pisze o nim Leslie Stephen w encyklopedii biograficznej. Pokłócił się na ostro tylko z jedną z osób, co pisały dla jego tygodników, mianowicie z panną Henrietą Martineau. Ale też ta obrończyni skrajnego indywidualizmu kapitalistycznego i doktrynerka oschłego racjonalizmu była w zasadniczej i koniecznej niezgodzie z całym tonem czasopism dickensowskich. Gdy w polemice o ustawy o inspekcji fabryk jąła bronić fabrykantów przeciw robotnikom, Dickens powiedział o niej, że „ma źle w głowie“ i że jest szarlatanką; a ona jego nazwała „stronniczym zarozumiałcem“ i radziła mu ograniczyć się do powieści zamiast bawić się w reformatora socjalnego.

17. Życie osobiste w latach sławy.

Wbrew radom panny Martineau i innych wrodzony nerw społeczny nie dawał Dickensowi spocząć: właśnie w latach największych powodzeń powieściopisarskich widzimy go szczególnie czynnym w różnych dziedzinach mniej lub więcej odległych od jego twórczości literackiej. A więc nie tylko folguje nadal swej dawnej skłonności do teatru i bierze gorliwy udział w urządzaniu amatorskich przedstawień teatralnych w Londynie i na prowincji, jako pisarz dramatyczny do spółki z innymi, jako reży-

ser, a nieraz też jako aktor, ale co więcej, już w r. 1844 pisze o nim R. H. Horne, że mało który wiec obywatelski w sprawie jakiejś akcji dobroczynnej odbywa się bez udziału Dickensa jako członka komitetu i mowcy. A w latach bezpośrednio przed wojną krymską i podczas niej popularny pisarz wciąż występuje czynnie w życiu politycznym, apelując z estrady i w druku do uczuć patriotycznych i humanitarnych swoich współobywateli.

Wielkich zaiste sił żywotnych wymagał tak czynny udział w akcjach społecznych równocześnie z natężoną twórczością literacką. Ale Dickens, jako natura z gruntu towarzyska, ponad to wszystko jeszcze pragnął żyć pełnią życia światowego. Posiadając już od lat własny obszerny dom w wytwornej dzielnicy Londynu (koło Regent's Park) i nabywszy później jeszcze okazałą siedzibę wiejską Gad's Hill koło Rochester w hrabstwie Kent, którą sobie upodobał jeszcze jako mały chłopiec, Dickens dużo bywa w towarzystwie londyńskim i sam chętnie i hojnie podejmuje u siebie gromady gości. Pokazuje się konno na alejach Hyde Parku, jeździ nad morze, a gdy jest za granicą — np. w Paryżu w r. 1855—6 — także lubi poruszać się wśród licznych znajomości, przekładając przy tym zawsze towarzystwo tłumu wielbicieli nad obcowanie z wybranymi jednostkami wybitnymi. Ten niespokojny i dość hałaśliwy tryb życia, odpowiadający krewkiemu i nieco rubasznemu usposobieniu genialnego parweniusza literackiego, znużył wreszcie małżonkę pisarza, która dzieliła z nim niegdyś mniej pomyślne losy, urodziła mu dziesięcioro dzieci i doczekawszy się wreszcie lat dostatku, równie usilnie pragnęła spokoju domowego, jak on żywiołowo pragnął ruchu i zgiełku w koło siebie. Pożycie małżeńskie stało się pasmem sporów, i wreszcie w r. 1858 małżeń-

stwo się rozeszło. Dickens, który tyle z najpiękniejszych kart swoich dzieł poświęcił chwale szczęścia rodzinnego i wydawał przecież tygodnik dla rodzin, uznał za właściwe umieścić w tym czasopiśmie komunikat o swym rozwodzie, a co gorsza, dopuścił do ogłoszenia w jakiejś gazecie nowojorskiej listu prywatnego, daleko swobodniej jeszcze oświetlającego całą sprawę z jego punktu widzenia. Nie dziw, że ten brak taktu wywołał zgorszenie i stał się nawet powodem zerwania między pisarzem a jego dotychczasowymi nakładcami.

Zerwawszy także w tym samym czasie z powodu marnej sprzeczki na długie lata ze swym znakomitym kolegą po piórze i bliskim dotąd przyjacielem Thackeray'em, Dickens czuje się tym boleśniej osamotniony, że właśnie w tym okresie traci przez śmierć cały szereg drogich i bliskich istot: jeszcze w r. 1848 ukochaną siostrę, w r. 1851 ojca i córeczkę, a w r. 1863 matkę i młodszego syna, oficera w Indiach. Gdy więc żona go ostatecznie opuściła, by zamieszkać przy starszym synu, Dickens musiał odczuwać wokół siebie przykrą pustkę, i to poczucie zapewne przyczynia się do owej atmosfery przygnębienia, którą tchną powieści, pisane w tych latach.

Do wszystkich tych momentów osłabiających dawną żywiołową bujność fizycznej i moralnej natury autora przybył wreszcie jeszcze jeden, w ostatecznym wyniku najfatalniejszy ze wszystkich. Dickens, do ostatka uważający się za człowieka na dorobku, niezdolny przy tym do oszczędzania i wiecznie trapiiony strachem przed wyczerpaniem natchnień literackich a przez to i źródła stałego dochodu, wpadł na nieszczęśliwy pomysł eksploataowania swych sukcesów literackich przez publiczne odczytywanie rozdziałów ze swych powieści. Jeszcze

w r. 1846 zapytywał swego przyjaciela i późniejszego biografa Forstera, czy taka praktyka nie byłaby *infra dig.* (tj. *infra dignitatem*, poniżej godności literata); ale choć Forster odradzał i ostrzegał, właściwa Dickensowi żylka histriońska wraz z niemniej właściwą mu sporą dozą próżności osobistej wzięła górę, i Dickens poczyną urządzać takie odczyty ze swych dzieł, zrazu na cele dobroczynne, później (od r. 1858) na dochód własny. Czerpie z nich znaczne zyski, zwłaszcza że istotnie czyta z wielkim dramatycznym talentem. Carlyle twierdzi, że gdy go słuchał, zdawał się „oglądać cały teatr — tragiczny, komiczny, heroiczny, — grający widomie przez tę jedną osobę“. Ale odczytując z głębokim osobistym przejęciem takie wstrząsające sceny jak zamordowanie Nancy z Olivera Twista, lub śmierć małej Nell ze Sklepu ze starożytnościami, Dickens przez te wzruszenia podkopuje swe zdrowie, i one ostatecznie przyprawiają go o przedwczesną i nagłą śmierć.

18. „Opowieść o dwóch miastach“ (1859).

W dziedzinie powieści historycznej w literaturze angielskiej od śmierci Waltera Scotta w r. 1832 panowało bezkrólewie. Powieści historyczne we większej ilości pisali tylko zdecydowani epigonowie romantyzmu, wśród których najwybitniejszym był Edward Bulwer lord Lytton, autor poczytnych niegdyś i u nas „Ostatnich dni Pompei“ (*The Last Days of Pompeii*, 1834) oraz licznych innych romansów dziejowych. Natomiast mistrze nowego, realistycznego kierunku z rzadka tylko i w pojedynczych utworach — jak Barnaby Rudge

Dickensa — odważali się wyzywać porównanie z arcydziełami Scotta.

Około r. 1850 jednak zaznacza się nowy ruch na tym polu, i ku powieści historycznej zwracają się znowu największe talenty powieściopisarskie epoki. Dzieje się to może pod silnym wrażeniem wielkiej sztuki historiograficznej Macaulaya, który w r. 1843 wydaje po raz pierwszy zbiorowo swoje świetne *Essays*, a w latach 1848 i 1855 rzuca na rynek cztery tomy wspaniałej *Historii Anglii* po r. 1688. Za jego przykładem Thackeray w powieści *Esmond* (1852) w nieporównany sposób odtwarza całą atmosferę życia angielskiego z początkiem XVIII wieku; a niebawem także George Eliot obok swych kapitalnych obrazów ze współczesnego życia prowincjonalnej Anglii miała postawić panoramę epicką Florencji w dobie wczesnego renesansu, roztoczoną w powieści *Romola* (1863). Znaleźli się w tym szeregu wskrzesi-cieli powieści historycznej także pisarze mniej wybitni, jak Charles Kingsley, który w r. 1853 pokusił się o zobrazowanie świata aleksandryjskiego w V wieku po Chrystusie w swej powieści *Hypatia*, lub Charles Reade, który konkuruje z Aleksandrem Dumasem starszym w swej fantastyczno-awanturniczej biografii romansowej rodziców wielkiego Erazma z Rotterdamu (*The Cloister and the Hearth* — „Krużganki klasztorne a ognisko rodzinne“). Wśród wielkich stanął do współzawodnictwa ambitny, jak zawsze, Dickens występując w r. 1859 z drugą — i ostatnią — swą powieścią historyczną *A Tale of Two Cities* („Opowieść o dwóch miastach“).

O ile decydującym czynnikiem w całym tym odrodzeniu powieści historycznej jako rodzaju był bez wąt-

pienia ten wzór, jaki dawało mistrzostwo dziejopisarskie Macaulaya, o tyle górujący wpływ na Dickensa wywarła i głównym w istocie źródłem natchnień dla jego powieści się stała monumentalna Rewolucja francuska Carlyle'a (1837—1839).

Zauważyliśmy już silne działanie zarówno myśli społecznej jak i deklamatorskiego stylu publicystyki Carlyle'a w powieści Dickensa *Ciężkie czasy*. Teraz z kolei i treść i forma jego potężnej wizji dziejopisarskiej natchnęły wielki powieściowy obraz rewolucji. Przez całą powieść Dickensa ciągnie się ta sama co u Carlyle'a teza, że rewolucja jako żniwo z posiewu błędów i grzechów starej feudalnej Francji była nieuchronną koniecznością dziejącą. Z iście carlylowskim patosem woła Dickens: „Zgniećcie ludzkość do bezkształtu raz jeszcze pod podobnymi młotami, a skręci się w te same udręczone formy. Rzućcie na nowo ten sam posiew zachłannej swawoli i ucisku, a na pewno wyda ten sam owoc według przyrody swojej“. Do tego stwierdzenia Dickens, jak sam Carlyle, się ogranicza; nie wypowiada żadnego zdania o tym, czy rewolucja w jego oczach jest zjawiskiem dobrym czy złym. Nie robił tak głębokich, jak Carlyle, studiów źródłowych: czytał właściwie samo tylko dzieło Carlyle'a. Nie widzimy też na scenie jego powieści wielkich postaci dziejowych; nie pojawiają się ani król Ludwik XVI, ani Mirabeau, ani Robespierre, ani Bonaparte. Ale choć bez studjów, Dickens, wyrosły wśród proletariatu wielkomiejskiego, lepiej niż Carlyle uświadamia sobie konieczność ekonomiczną rewolucji, niemożliwość dalszej egzystencji dla tłumów w tych warunkach materialnych, w jakich żyła większość Francuzów przed rewolucją. O tej głębokiej intuicji społeczno-gospodarczej człowieka,

wychowanego przez ulicę, świadczą w powieści szczególnie sceny w karczmie pana Defarge, gdzie rozlegają się wszelkie akcenty niezadowolenia i zbiegają się wszystkie nici organizacji rewolucyjnych; świadczą dalej takie epizody, jak scena spalenia zamku wielkiego pana przez lud wiejski, lub potworny opis picia przez motłoch wina z rozbitej beczki na ulicy. Bezpośrednim już wzorem mogą być te wspaniałe sceny u Carlyle'a, w których kobiety dają wyraz biedzie i rozpaczemu ludu, a więc choćby niezrównany opis pamiętnej procesji wygłodzonych i rozszalałych niewiast pracujących Paryża do Wersalu — tego „pochodu menad“, jak go słusznie nazwał Carlyle. Ale i takim mistrzowskim produktem carlylowskiego uniesienia nie ustępuje Dickens w kobiecych wizerunkach i scenach swojej powieści, jak snująca się bezustannie przez jej rozdziały złowroga a nieubłagana postać oberżystki, pani Defarge, wiecznie zajętej jakąś tajemniczą robótką, na której wyszywa zagadkowe znaki konspiracyjne, — jak towarzysząca jej stale ponura przyjaciółka, istna furia rewolucji, zwana zawsze tylko the Vengeance („Zemsta“), — jak wreszcie całe audytorium kobiet z ludu, rozsiadające się z robótkami w ręku u stóp gilotyny i liczące głowy, co spadają. Że Dickens, dziecię Londynu, tak umiał wyczuć i odtworzyć całą zawziętość i pasję rewolucyjnego Paryża, to triumf jego geniuszu, z daleka zaledwie zapowiedziany obrazami londyńskich rozruchów gordonowskich w Barnaby Rudge.

A triumf jest tym świetniejszy, że gdy Carlyle jakby w potok lawy przelał w płomiennej prozie swej epopei historycznej kilka lat dziejów jednego kraju i jednego miasta, Dickens dał nam „Opowieść o dwóch miastach“, skonstrastował Paryż z Londynem w końcu XVIII wieku,

i przedstawił nam oba miasta jednakowo żywo i wyraziście. Stary ten Londyn, jak nam go ukazuje powieść, znajduje się w stanie gospodarczym i społecznym nie wiele lepszym niż przedrewolucyjny Paryż: grasują po nim roje szpiegów, znienawidzonych przez ludność; bujnie kwitnie bandytyzm, przed którym truchleją podróżni w każdym dyliżansie pocztowym; uprawiane są takie ciemne rzemiosła jak nocna kradzież zwłok z cmentarzy dla zakładów anatomicznych przez ponurych „wskrzesicieli zmarłych“ (Resurrection Men). A jednak jest ten Londyn jakby azyłem sielankowego spokoju w porównaniu z piekłem rewolucyjnego Paryża. Z najdojrzalszymi płodami dickensowskiego humoru w parze iść może kapitalny opis banku Tellsona przy Temple Bar, gdzie wszystko jest ciemne, ciasne, niewygodne i brzydkie, i gdzie w przegródkach i zakamarkach urzędują z powagą prastarzy urzędnicy, bo młodych widocznie gdzieś się chowa, aż przejdą na wskroś grzybem jak ser, i nabiorą tellsonowskiego aromatu i tellsonowskiej pleśni. Taka firma jak Bank Tellsona nie potrzebuje dzięki Bogu ani przestrzeni ani światła ani upiększeń, nie potrzebuje gruntownej przebudowy, jak jej nigdy nie potrzebowała dumna stara Anglia, zawsze poprzestająca w swym rdzennym tradycjonalizmie na najpotrzebniejszych tylko reparaturach gmachu społecznego, konserwatywna z zasady, a reformatorska tylko w miarę konieczności.

Jakby wcielonemu duchowi obu miast ścierają się z sobą w jednej ze scen końcowych, — w scenie walki między przeznaczoną guwernantką angielską a rozwściekloną panią Defarge, gdy rodzina, zagrożona wyrokami rewolucyjnymi, szczęśliwie ucieka z Paryża. Scena jest pełna tragicznego napięcia, a jednak zarazem arcykomiczna:

obie antagonistki, obrzucając się wzajemnie wyzwiskami, mówią każda swoim językiem i nie rozumieją się zupełnie. Francuzka wreszcie pada trupem od kuli z własnego pistoletu, a zwycięska Angielka pozostaje głuchą na całą resztę życia.

Z Londynu do Paryża i z powrotem przenosimy się wciąż w powieści, śledząc losy wygnańczej rodziny francuskiej w Anglii. Głowa tej rodziny, lekarz dr Manette, to jakby uosobiona ekspozycja francuskiego dramatu rewolucyjnego: były więzień Bastylii, pod wrażeniem przeżytych wstrząśnień od czasu do czasu obłądnie powracający do więziennego zajęcia — szycia butów, — jest figurą srodze melodramatyczną. Zaś idylla miłosna jego córki — rozgrywająca się w starym zacisznym domu londyńskim, po którym tajemniczo rozlegają się odgłosy ruchu na ludniejszych ulicach miasta — obrazkami cichego szczęścia przeplata jaskrawe obrazy gwałtów francuskich. Dłuższą bytność w Paryżu umożliwia staremu doktorowi jego zawód lekarski, który nawet w świecie okropności rewolucyjnych czyni go popularną postacią. Zaś dramatycznym punktem kulminacyjnym akcji staje się ocalenie jego zięcia od gilotyny przez szlachetną ofiarę życia drugiego człowieka. Tym drugim jest jednostka na pozór głęboko upadła moralnie, — niedoszły adwokat, zmarnowany mimo świetnych zdolności przez pijaństwo i łotrowską służbę, a zdobywający się w końcu na heroizm przez cichą i skrytą idealną miłość do żony tamtego. Sydney Carton idzie na gilotynę za swego szczęśliwszego rywala; w jednej z najgłębiej wzruszających scen u Dickensa pomaga przez słowa pociechy przetrwać ostatnie ciężkie chwile ubogiej wygłodniałej szwaczce, niewinnie prowadzonej na stracenie, a sam, wstępując na

szafot, powtarza sobie te słowa biblijne, którymi kościół anglikański rozpoczyna obrzędy pogrzebowe: „Jam jest zmartwychwstanie i żywot, mówi Pan: kto we mnie wierzy, choćby i umarł, żyw będzie; a wszelki, który żyje a wierzy we mnie, nie umrze na wieki“ (Ew. św. Jana, II, 25—26).

Koncepcja przemiany moralnej, dokonywanej się w postaci Cartona, jest triumfem odzyskanej przez Dickensa wiary w dobroć natury ludzkiej. Po obrazie rozkładu moralnego, wytwarzanego w duszach ludzkich przez okoliczności zewnętrzne w Małej Dorrit, tu zdołał się autor znowu wznieść do pojęcia, że jeden rys dobry w charakterze człowieka może odkupić i uszlachetnić całą zepsutą i spodloną resztę jego natury. Pierwiastek dobra w duszy Cartona niezawodnym instynktem wyczuwają dzieci jego szczęśliwego współzawodnika, przywiązujące się do niego serdecznie; a bohaterska śmierć, którą go ostatecznie uwieńczył autor, to zarazem bodaj najwyższy moment heroizmu moralnego w dziejach twórczego ducha samego Dickensa.

Jest zaś ta scena godną podziwu i z tego powodu, że pisarz, tak skłonny na ogół do melodramatyzowania, umiał w niej uderzyć w nutę czystego i wzniosłego tragizmu bez domieszki cikliwego sentymentu i teatralnej afektacji. Stanowi ona niestety w tym względzie raczej wyjątek. Dickens, nie czując się i w tym wielkim dziele zupełnie swojsko w dziedzinie powieści historycznej, raz wraz popada w patetyczną deklamację i przemawia jakby głosem Carlyle'a, a nie własnym, jak w sławnej apostrofie do gilotyny, gdzie mówi o „czerwonym winie“ żywotów ludzkich, dobywanym z głębi piwnic więziennych dla gaszenia nie nasyconego pragnienia straszliwej maszyny. Nie dziwną

też może jest rzeczą, choć wysoce znamienneą, że mniej w tym utworze spotykamy momentów czystego humoru niż w którymkolwiek innym dziele Dickensa. Z więcej niż jednego względu tedy jest to powieść mało typowa dla geniuszu swego twórcy. Mimo to jednak wobec prawdziwej wielkości ducha, zmanifestowanej zarówno w wejściu na wypadki historyczne jak i w ujęciu indywidualnego problemu moralnego, musimy przyznać *Opowieści o dwóch miastach* wysokie miejsce wśród arcydzieł Dickensa; i jest słusznym aktem sprawiedliwości w świecie potomnym, że właśnie to dzieło w naszych czasach, tak obojętnych na ogół wobec historii, doczekało się godnego hołdu w najpopularniejszej dziś formie, mianowicie wersji filmowej, równie wspaniałej w reżyserii scen masowych jak doskonałej w rysunku aktorskim indywidualnych postaci.

19. „Wielkie widoki“ (1861).

W dwa lata po „*Opowieści o dwóch miastach*“ wyszła nowa trytomowa powieść *Great Expectations* („*Wielkie widoki*“). Ceniona przez najlepszych angielskich krytyków Dickensa jako dalszy objaw nawrotu ku jego dawnemu, pogodniejszemu pogładowi na świat i sposobowi pisania, powieść jednak niewątpliwie także nosi pewne cechy zaniku pomysłowości i temperamentu pisarza. Już to, że Dickens w tych latach zaczął prowadzić notatnik z pomysłami do przyszłych dzieł, jest symptomem utraty dawnego zaufania we własną produktywność. Przede wszystkim jednak jest rzeczą charakterystyczną, że na umysłowość Dickensa — zawsze po mieszczańsku

spragnioną powodzeń materialnych i mało subtelną przez brak wyższej kultury literackiej — coraz silniej w tych latach działa urokiem swej poczytności i swych wielkich dochodów młodszy kolega po piórze, William Wilkie Collins, autor licznych tandetnych powieści o tajemniczych zbrodniach, sekretach rodowych i niesamowitych zjawach. Współpracował on w czasopismach Dickensa, i najślawniejsze jego dzieło, *The Woman in White* („Kobieta w białej szacie”), ukazało się w jednym z nich w r. 1860. Dickens za jego wzorem już w *Małej Dorrit* uczynił tajemnicę rodzinną głównym źródłem zainteresowania czytelnika i we wszystkich trzech swych pozostałych dziełach ten manewr powtarza.

Bohater *Wielkich widoków*, Filip czyli Pip, wzrasta jak Dawid Copperfield bez ojca; jest zupełnie osierocony i wychowuje się u zamężnej siostry. Pierwiastek tajemnicy w jego historii stanowi jakiś nieznany jego protektor, opiekujący się całą jego karierą. Stara on się o wykształcenie chłopca i z ukrycia swego utrzymuje w nim nadzieje na wielki spadek — owe „wielkie widoki”, które wymienia tytuł. Przez jakiś czas młodzieniec myśli, że tym anonimowym opiekunem jest sędziwa Miss Havisham, która darzy go życzliwością, i której wychowanicę Estellę on pokochał. Panna Havisham jest ośrodkiem całego szeregu scen o kolportażowo-tajemniczym charakterze à la Wilkie Collins. Kiedyś w młodości straciła narzeczonego w sam dzień ślubu, i cierpiąc od tego czasu na rozstrój umysłowy, codziennie godzinami prześiaduje w stroju ślubnym w zaćmionym pokoju, przygotowanym jak w ów dzień na przyjęcie całego orszaku weselnego. Okazuje się jednak w końcu, że to nie ona potajemnie kierowała losami bohatera. Opiekunem jego

był zbiegły kryminalista imieniem Abel Magwitch, któremu kiedyś Pip jako mały chłopak przygodnie pomógł do ucieczki. Magwitch, wzbogaciwszy się jako zesłaniec w Australii, chce istotnie uczynić chłopca swym spadkobiercą, ale po latach, gdy odważa się wrócić do Anglii, zostaje ponownie uwięziony, pozbawiony majątku i skazany na śmierć. Umiera jednak przed straceniem. Pip pozostaje ostatecznie w biedzie, ale wyleczony z marzeń, własną rzetelną pracą wyrabia się na tęgiego kupca, zdobywa majątek i po latach rozłąki poślubia Estellę.

Jak już było zaznaczone, Dickens w tym okresie zaczyna się powtarzać: powieść niejednym rysem przypomina utwory dawniejszych jego okresów. A więc obraz nieszczęsnych losów katorżnika Magwitcha ożywiony jest tą samą tendencją przeciw prawu i sądownictwu angielskiemu, która już przemawiała z kilku dzieł autora, najgłośniej z *Ponurego domu*. Tylko w danym wypadku jako nowa i jaskrawa ilustracja obrany jest przykład z dziedziny prawa karnego i więziennictwa, niewątpliwie pod potężnym wpływem *Les Misérables* Wiktora Hugo.

Przed wszystkim jednak interesować nas muszą metamorfozy moralne bohatera. Pip siłą okoliczności, podtrzymujących w nim tak długo złudne nadzieje, zdaje się być przeznaczonym na podobnego niezdarę życiowego jak pan Micawber w *Copperfieldzie*, tylko w tonacji raczej smutnej. I melancholijnym Micawberem byłby niewątpliwie został, gdyby w umyśle autora panowały jeszcze te nastroje co w okresie *Ponurego domu* i *Małej Dorrit*: Pip stałby jako zwichnięta moralnie jednostka obok zmarniałego przez pieniactwo bohatera pierwszej z tych powieści i obok zniszczonego duchowo

przez więzienie pana Dorrit w drugiej. Że zamiast tego Dickens tutaj stawia bohatera śmiało w obliczu okrutnego zawodu życiowego i potem ukazuje nam go wydobywającym się zwyczajnie na dobrą drogę życia wyłącznie własnym wysiłkiem woli, to po moralnym bohaterstwie Carton'a w *Opowieści o dwóch miastach* jest drugim z rzędu dowodem szczęśliwego pokonania przez Dickensa tego przesilenia, które trapiło własną jego duszę, jego powrotu do zbawczego, optymistycznego przekonania, iż człowiek jest silniejszy od otoczenia i charakter zdolny jest przełamać przeciwności.

Radość, jaką odczuwamy z tego moralnego powrotu do zdrowia w rozwoju poglądów Dickensa na świat, pozwala nam patrzeć pobłażliwie na znaczne niedomagania powieści jako całości. Wobec pomyślnego moralnego rozwiązania zapominamy o szarzyźnie panującej i tu nad wielkimi obszarami powieści, szarzyźnie nie licującej z wrodzonym usposobieniem pisarza i dalekiej w swym artystycznym efekcie od mistrzowskiej szarzyzny charakterów ludzkich w powieściach Thackeraya. Dźwigniętemu z moralnej słabości bohaterowi darowujemy przykry snobizm, którym jako dziedzic i n. spe wielkiego majątku dręczy nas przez całą swoją młodość. Darowujemy także bohaterce ten niemniejszy w swoim rodzaju snobizm, jaki w niej wyrabia dostatni a pasożytniczy żywot u boku nieszczęsnej Miss Havisham. Darowujemy wreszcie autorowi minorowy ton zakończenia, które jest tylko formalnym happy end, bo w istocie wieje odeń smutkiem i rozczarowaniem wieloletnich samotnych doświadczeń życiowych bohatera i bohaterki. A z rozkoszą, jak tyle razy u młodszego Dickensa, wspominamy żywe i na wskrós udałe figury drugoplanowe, jak ów wygadany

rówieśnik, Trabb's boy, wciąż kompromitujący snobizm młodego Pipa przez natrętne a dowcipne kpiny; jak nade wszystko przeznacny kowal Joe Gargery, mąż starszej siostry Pipa i jego opiekun w najmłodszych latach, zarówno swą olbrzymią, niezgrabną postacią jak dobrocią serca przypominający nam woźnicę Peerybingle ze Świerszcza na kominie, a więc jedną z najsympatyczniejszych postaci ze złotego południa twórczości Dickensa.

20. „Nasz wspólny przyjaciel“ (1864—1865).

Kilka lat nieustrudzonej czynności na różnych polach pracy społecznej i publicystycznej upłynęło, zanim Dickens wydał najbliższą swą większą powieść *Our Mutual Friend*¹ — znowu w trzech tomach i znowu zeszytami (1864—5).

Zauważyliśmy już w dwóch poprzednich dziełach nawrót ku dawniejszym poglądom i dawniejszemu sposobowi pisania Dickensa. Zjawisko to — trafnie przez Chestertona porównane z ostatnim rozbłyskiem przygasającego płomienia — i tutaj raduje nasze oko, choć powieść jako całość artystyczna ma te same słabe strony, co wszystkie utwory tych późniejszych lat. A więc znowu

¹ „Nasz wspólny przyjaciel“. Właściwie tytuł powinienby brzmieć *Our Common Friend*, bo *mutual* znaczy „wzajemny“ a nie „wspólny“. Dickens zupełnie rozmyślnie zresztą przeniósł ten błąd z ust jednej z niewykształconych osób w powieści do tytułu książki. Jak słusznie mówi Chesterton, „żaden autor z wykształceniem uniwersyteckim nie byłby mógł napisać takiego tytułu; ale też żaden autor z wykształceniem uniwersyteckim nie byłby mógł napisać samej książki“.

nad całą fabułą panuje tajemnica rodzinna, wyjaśniona dopiero na końcu książki. Tajemnicą tą otoczona tutaj jest sama osobistość bohatera, który przez cały przeciąg powieści nie wyjawia swej właściwej tożsamości. Bohaterowi, przebywającemu w Ameryce, umiera ojciec, przekazując mu znaczny majątek pod tym jednym warunkiem, że poślubi pannę Bellę Wilfer w Londynie. Zasadnicza sytuacja powieści powstaje w ten sposób, że topielec, wyciągnięty z Tamizy, wzięty jest za bohatera i cały spadek według dalszego postanowienia testamentu obejmuje stary sługa jego ojca, Boffin. Sam bohater zaś z umożliwionego mu tą drogą incognito korzysta, by obserwować pannę, którą ojciec dla niego przeznaczył. Boffin, poznawszy go, pomaga mu, adoptując pannę, a jego samego przyjmując za sekretarza. Bella przez nadzieję na spadek po przybranym ojcu staje się hardą, i dopiero gdy ten jej oświadcza, że majątek stracił, obdarza swą łaską sekretarza i poślubia go. Wreszcie następuje wyjaśnienie sprawy, i rzecz kończy się w sposób dla wszystkich stron zadowalniający.

Tak jak cała budowa tej głównej akcji stoi na dosyć słabych podstawach, tak i rysunek naczelných figur jest mało udatny. Więc Boffin, człowiek prosty i poczciwy, nie jest stworzonym do długiego udawania, nieswojo się czuje w narzuconej mu roli bogacza, a wobec czytelnika staje często w świetle moralnie dwuznacznym, jako że autor nas nie wtajemnicza od początku w arkana całej sprawy. Wyrażono nawet przypuszczenie, że nienaturalna maska Boffina miała w pierwotnym pomysle być rzeczywistą deprawacją moralną, a później tylko dorywczo autor nadał rzeczy inny obrót ze względu na konstrukcję całości akcji. Musimy jednak sądzić według dzieła goto-

wego, jak je posiadamy, a nie według przypuszczalnych zamysłów pisarza; a na tej podstawie trzeba uznać charakterystykę Boffina za niepewną i niefortunną. Słabą także jest figura samego bohatera. Postać to dość błada i bezbarwna, którą autor bezskutecznie usiłuje ukazać nam jako przechodzącą w trakcie powieści przez proces pogłębienia moralnego i uspołecznienia. Żywsze i bardziej przekonujące były podobne przemiany moralne niektórych dawniejszych bohaterów dickensowskich, jak Chuzzlewit, choć wtedy już ta dziedzina nie była silną stroną sztuki Dickensa. Najudatniejszą z postaci głównych jest ostatecznie bohaterka, urocza Bella, której przemiana duchowa jest i zajmująca i prawdopodobna w przedstawieniu; ale przemiana to dość smutna i przygnębiająca, — przeobrażenie natury w założeniu dobrej w egoistycznego snoba pod magicznym wrażeniem dostatku i widoków na dziedzictwo. Choć więc zakończenie powieści jest konwencjonalnie szczęśliwe pod każdym względem, nie możemy się oprzeć wrażeniu, że przy ogólnym w tej fazie odrodzeniu młodocianego optymizmu psychologicznego Dickensa jednak w koncepcję tej jednej postaci wkradł się znów cień pesymizmu z lat *Ponurego domu* i *Małej Dorrit*. Ponurą na wskrós w kolo-rach figurą bez tej nawet ulgi, jaką przynosiłaby groteskowość, jest główny intrygant w powieści *Bradley Headstone*, człowiek z uczciwej mieszczańskiej rodziny, niezbyt bystry w myśleniu, a przy tym z gruntu zły. Dickens, jakby chcąc podkreślić efekt tej postaci, dodaje mu do boku wychowanka o podobnym usposobieniu. Nowe to całkiem u Dickensa typy, te „czarne charaktery“ o zupełnie realnych i normalnych cechach przedstawicieli klasy średniej. Niczym nie przypominają dawniej-

szych karykaturalnych intrygantów dickensowskich, jak Quilp; raczej każą myśleć o licznych podobnego rodzaju figurach u Balzac'a, którego dziełom ta powieść pokrewna jest całą swą atmosferą, nasyconą sprawami majątkowo-pieniężnymi.

Jak zwykle u Dickensa, główną atrakcję powieści stanowią — i zapal znakomitych angielskich krytyków dla tego w założeniu mało powabnego dzieła całkowicie usprawiedliwiają — mnogie i świetne figury drugoplanowe, które tu Dickens z całą dawną swoją hojnością — i jak dawniej przeważnie *à propos de rien* — raz wraz nam prezentuje. A więc ojciec Belli, pokorny i dobrotliwy buchalter p. Wilfer, tyranizowany całe życie — jak nie przymierzając Weller senior w *Pickwicku* — przez gderliwą żonę, i jak tamten do syna, uciekający do rozpieszczonej i wzbogaconej córeczki na błogie chwile wytchnienia. Dalej sztuczny nieco i dość melodramatyczny uczestnik intryg przeciw bohaterowi, jednonogi komisyjner londyński Silas Wegg, zabawny przez rozmiłowanie w niezrozumiałej dla siebie literaturze poetyckiej i naukowej, którą z namaszczeniem czyta i najśmieszniej w świecie cytuje; jego niewinny współnik, komiczny a lekko niesamowity pan Venus, prowadzący handel preparatami anatomicznymi; wreszcie nieporównana para karierowiczów, nowowzbogaceni państwo Veneering, którzy sprawili sobie „nowe meble, nowych przyjaciół, nowe srebra, konie, powóz, uprzęż i obrazy, a nawet nowiutkie dziecko; i byliby sobie chętnie jeszcze sprawili nowego dziadzia prosto z fabryki, wypolerowanego jak mahoń od stóp aż do łysiny“. Państwo Veneering spraszają do siebie mnóstwo gości, którzy brutalnie ignorują gospodarzy i sami mało się znają między sobą. Są wśród nich

kapitalne sylwetki, jak pani Podsnap, „majestatyczny koń drewniany“, albo sędziwa lady Tippins, która w niewiarygodny sposób ładuje do swego wiekowego organizmu masy wszystkiego, co tylko znajduje się na stole. Nad całą tą puszczą ludzką niewzruszenie króluje postrach samych gospodarzy — uroczysty butler czyli naczelný lokaj, stale zwany przez autora „chemikiem analitycznym“, bo zdaje się z najsurowszą krytyką patrzeć na ich kuchnię. Gdy melduje gości, czyni to z miną tak tragiczną, jakby mówił: „Oto jeszcze jedna nędzna istota przyszła na obiad. Takie jest życie!“ Gdy woła: „Obiad podano“, to jakby mówił: „Chodźcie do jadalni i dajcie się otruć, nieszczęsne dzieci rodu ludzkiego!“ A gdy przy stole nalewa gościom wina i zapytuje „Białe, proszę Pana?“ to jakby ostrzegał: „Nie piły go Pan, gdyby Pan wiedział z czego się składa“.

W takich epizodycznych portretach i scenach raz jeszcze odnajdujemy całe dawne mistrzostwo wielkiego humorysty. Niemniej świetnie raz jeszcze nam się tu objawia Dickens jako mistrz w obrazowaniu środowiska. Głównym ośrodkiem pierwszych rozdziałów powieści — z okazji znalezienia trupa w wodzie — jest płynąca przez środek Londynu Tamiza; autor znakomicie przedstawia nie tylko samą rzekę w różnych oświetleniach, ale także rozmaite snujące się nad jej brzegami w pół mroku tajemnicze figury o nieokreślonym zajęciu i wątpliwej konducie.

A po dalszych rozdziałach rozsiana jest, podobnie jak w powieści *Dombey i syn*, obfitość opisów domów i ulic Londynu w różnej pogodzie i o różnych porach dnia i nocy. W tej to przecież powieści jako prawdziwy *locus classicus* znajduje się charakterystyka typo-

wej mgły londyńskiej we wszystkich jej odcieniach, od „szarej“ na pobrzeżu miasta poprzez „żółtą“ i „brunatną“ aż do „rdzawo-czarnej“ w śródmieściu (księga III, początek rozdziału 1).

21. „Edwin Drood“ i zgon pisarza (1870).

Nasz wspólny przyjaciel, to ostatnia powieść, którą Dickens ukończył. W samym roku śmierci zajęty był równocześnie trzema dziełami, z których tylko jedno się nam zachowało, i to niedokończone: *The Mystery of Edwin Drood* („Tajemnica Edwina Drooda“).

Jak zapowiada tytuł, znowu głównym motywem akcji będzie niewyjaśniona tajemnica: tu w istocie dochodzi do swego punktu kulminacyjnego „tajemnicza maniera“ ostatnich lat Dickensa. Tajemnica w swej osnowie podobna jest do tej, która stanowiła punkt wyjścia poprzedniej powieści. Zegarek bohatera tytułowego znaleziono nad rzeką, i przez całą tę część powieści, jaką Dickens zdołał napisać, pozostajemy w niepewności, czy Edwin Drood naprawdę zginął, czy nie. Podejrzenie pada na znajomego, z którym się powaśnił. Ten zostaje uwięziony, ale niebawem znowu wychodzi na wolność. Jako najprawdopodobniejsze nasuwa się ogółowi czytelników fragmentu przypuszczenie, że prawdziwym mordercą Drooda miał być jego wuj John Jasper, zazdrosny o jakąś sprawę miłosną.

Ale czy Edwin Drood miał rzeczywiście być zamordowanym? Zagadnienie to od chwili śmierci autora wciąż zadaje iście tantalowemu męki miłośnikom i komentatorom Dickensa. Wysoka doskonałość fragmentu pod wzglę-

dem techniki opowiadania, spoistości kompozycji i plastyki osób jest silną dodatkową podniętą do dociekań; toteż przez długie dziesięciolecia prawie co roku ktoś uznawał za rzecz godną trudu zastanawiać się obszernie nad tym problemem.

Nie uprzedzonemu czytelnikowi „Edwina Drooda“, sądzącemu według zasadniczych podobieństw między tym fragmentem a ukończoną powieścią poprzednią Nasz wspólny przyjaciel, wydawać się musi, że podobieństwa te byłyby się zapewne ciągnęły i dalej; że więc bohater miał nie ginąć, odrodzony optymizm moralny Dickensa miał i tu triumfować, i wuj Jasper miał albo się okazać niewinnym albo nie móc urzeczywistnić swych złych zamiarów. Niektórzy nawet domyślali się bohatera samego w tajemniczej postaci starca pod nazwą Datchery, który zdaje się śledzić każdy krok Jaspera; zachodziłoby więc podobne incognito jak w poprzedniej powieści. Za zamiarem utrzymania bohatera przy życiu przemawia i ta okoliczność, że Dickens chciał dać powieści intrygujący drugi tytuł „Żywy czy umarły?“ (Dead or Alive?) W każdym razie ukazanie nam Drooda na końcu powieści żywym byłoby, jak słusznie powiedział Andrew Lang, „bardziej w stylu Dickensa“. Pewności jednak w tym względzie i dlatego mieć nie możemy, że Dickens — jak wiemy — często obmyślał dalszy przebieg akcji dopiero w trakcie pisania powieści, że wreszcie niejednokrotnie przy rewizjach dzieł przed ich publikacją w formie książkowej robił dość daleko idące zmiany w układzie, a nawet i w fabule.

Bolesna jest historia ostatnich lat życia Dickensa: z jednej strony nie ustające gorączkowe wysiłki nad zdobywaniem coraz większych środków pieniężnych przez

owe nieszczęsne, wspomniane już odczyty publiczne z własnych dzieł; z drugiej strony ciągle stopniowy upadek zdrowia. Mimo kilkakrotnych ataków, które nawet chwilowo wywołały częściowy paraliż, mimo rozstroju nerwów wskutek wypadku kolejowego, Dickens wbrew ostrzeżeniom lekarzy wybrał się w roku 1867 raz jeszcze na wielki objazd odczytowy do Ameryki, gdzie witano go owacyjnie i honorowano sowicie. Jego silna natura przetrwała i tę próbę, choć nieraz po odczytach popadał w omdlenie. Po powrocie dwukrotnie jeszcze występował z takimi odczytami w Anglii, raz jeżdżąc po prowincjach północnych, drugi raz w r. 1870 — po przebytej ponownej chorobie i dłuższej przerwie — już tylko w samym Londynie. W tym roku, w pełni pracy nad nową powieścią *Edwin Drood*, po ukończeniu szóstego jej zeszytu, Dickens zmarł nagle na udar serca w 59 roku życia. Pochowano go uroczyście w „zakątku poetów“ (*Poets' Corner*) w Panteonie narodowym — opactwie westminsterskim; spoczywa więc w sercu tego starego Londynu, którego był wychowankiem i epikiem.

22. Wielkość Dickensa.

Dickens był pisarzem łatwym do czytania i przez całą swą umysłowość samouka literackiego i dorobkiewicza życiowego był idealnie dostrojony do psychiki tej mieszczańskiej publiczności, intelektualnie niezbyt wysubtelnionej i estetycznie niezbyt wybrednej, tkóra stanowiła ogół jego współczesnych czytelników w kraju. Toteż sukces jego był natychmiastowy i ogromny: od wydania „*Pickwicka*“ w r. 1837 aż do śmierci jest niezaprzeczenie

najpopularniejszym autorem angielskim swego wieku. Nie tylko jednak uwielbiają go masy czytelników; chwali go także ze swych wyżyn najpoważniejsza krytyka literacka — jak zgryźliwy stary Jeffrey w *Edinburgh Review*, co zaraz po „Pickwicku“ napisał artykuł o trwałych wartościach literackich talentu Dickensa. Co więcej, nie odmawiają mu słów uznania nawet koledzy po piórze, jak Thackeray — znacznie od niego wyższy kulturą literacką, — który wręcz powiedział, że z jego dziełami „współzawodniczyć nie można“ (*There's no writing against this*).

Co prawda pisarze o wytrawnym intelekcie, jak George Eliot, lub o wykwintnej wrażliwości estetycznej, jak Ruskin, już za życia Dickensa wskazują drogi przyszłej krytycznej ocenie jego dzieł, wytykając im afektację w momentach uczuciowych, niejednokrotnie fałszywy patos i rzemieślniczość literacką motywów melodramatycznych. Jest może dowodem ustalonej dziś i nie zachwianej sławy Dickensa jako jednego z największych pisarzy angielskich i z najznakomitszych powieściopisarzy świata, że właśnie te zastrzeżenia krytyczne są dziś w opinii powszechnej równie ogólnie przyjęte, jak przyjętym jest uznanie dla twórczych zalet jego geniuszu. Szczególnie Anglicy jako słabą stronę jego dzieł zazwyczaj określają nienaturalną, melodramatyczną przesadę uczuciową w momentach wzruszających. Na kontynencie Europy raczej humor Dickensa spotykał się często z krytyką z powodu groteskowej szarży i naiwnej prostoduszności efektów komicznych. Pod tym względem Anglicy zawsze są gotowi bronić Dickensa, gdyż w ich pojęciu humoru jako jedna z cech istotnych tkwi alogiczna nonsensowość. „Humor“, mówi Chesterton, „właśnie na tym polega,

żeby być dziecinny, jak niektórzy nazywają Dickensa, żeby załamać pod sobą posadzkę zdrowego rozumu i lecieć gdzieś w gwiaździstą otchłań nonsensu, głęboko poza naszym zwykłym życiem ludzkim“. W zrozumieniu tej rzekomej „dziecinności“ humoru Dickensa zresztą także Europa pozaangielska zrobiła znaczne postępy, w miarę jak wśród jej własnych znakomitych powieściopisarzy w dobie realizmu pojawiali się humoryści pokrewni duchem Dickensowi, jak u nas Bolesław Prus. Olśniewające i fantastyczne bogactwo pomysłów humorystycznych u Dickensa — choćby już w *Pickwicku*, który jest istną encyklopedią sytuacji komicznych i zabawnych figur, — sownie okupuje brak subtelności w charakterystyce postaci, brak wirtuozji w budowie fabuły i brak umiaru w stylu.

Jeżeli wszystkie figury Dickensa — zarówno komiczne jak tragiczne i zarówno nikczemne jak cnotliwe — są przerysowane jak w bajce lub w melodramacie i stanowią właściwie jedną wielką kolekcję dziwaków, to niemniejszą jest przesada Dickensa w głoszeniu tez moralnych i tendencji społecznych, których nigdy w jego powieściach nie brak. Coś z kaznodziejskiego uniesienia Carlyle'a na wszystkie nieprawości wieku istotnie wchodzi w skład natchnień Dickensa jeszcze długo, zanim wpływ Carlyle'a staje się górującym w takich jego utworach, jak *Ciężkie czasy* lub *Opowieść o dwóch miastach*. Z godną też Carlyle'a pogardą dla logicznej konsekwencji zmienia Dickens przedmioty i kierunek swoich uniesień. W pierwszych swych dziełach propagując reformę szkolnictwa, sądownictwa, opieki nad ubogimi, prawa małżeńskiego, jest właściwie postępowcem w rodzaju tych liberałów utyitarystów, których doktrynerstwa tak organicznie

nie znosił. Później, występując przeciw krzywdom społecznym, panującym przy manchesterskim systemie wolnej konkurencji, i demonstrując na przykładach demoralizujący wpływ kapitalizmu na duszę jednostki, przyłącza się do wielkich krytyków całej swej epoki i zapowiada nadchodzący zwrot w panujących poglądach socjalnych i dążnościach ustawodawczych.

Poprzez te przemiany ideologiczne, których jest rzecznikiem i zwiastunem, Dickens pozostaje typowym przedstawicielem tej demokracji mieszczańskiej, którą on przede wszystkim obok Balzac'a wprowadza do wielkiej literatury europejskiej jako żywioł twórczy i jako przedmiot natchnień. Wprowadzając ją zaś do literatury, zarazem wprowadza wielką literaturę do niej; daje szerokiemu ogółowi klasy średniej do rąk swe arcydzieła powieściowe w miejsce zdawkowej tandety beletrystycznej i w ten sposób kształci w nim zmysł dla najwyższych dokonań geniuszu ludzkiego.

Udaje mu się zaś ten wielki czyn społeczny dlatego w tak niepospolity sposób, że i jako artysta literacki i jako moralista socjalny kieruje się nie refleksją i nie doktryną, lecz prostym instynktem człowieka z tłumu, naiwnym a silnym poczuciem tego, co mu się podoba a co nie, co lubi a czego nie lubi. Jeżeli mają coś ujmującego w sobie nawet zawzięte antypatie Dickensa przez swą krewką szczerość, to jednak nade wszystko zjednywa dla niego nasze serca szerokość i serdeczność jego sympatii. Nie należy Dickens bynajmniej do najgłębszych w literaturze znawców natury ludzkiej — daleko mu w tym względzie do Szekspira, — ale jest bezsprzecznie jednym z największych w piśmiennictwie powszechnym miłośników człowieka, jest największym wśród powieściopisarzy nau-

czycielem miłości bliźniego. I jeżeli nieraz nawet przeinacza rzeczywistość psychologiczną, by czytelnika uczynić szczęśliwym, to właśnie i za to darzymy go tą miłością, która jemu w pełniejszej mierze przypadła w udziale niż niejednemu większemu odeń skądinąd pisarzowi. Jeżeli nie należy do tych geniuszów, których uznajemy za przodowników ludzkości, to z pewnością musi być zaliczony do największych jej dobroczyńców.

23. Dickens w Polsce.

Tłumaczenia dzieł Dickensa, zarejestrowane w naszych bibliografiach, są następujące:

A. Zbiorowe wydania dzieł:

I. Wybór dzieł pod redakcją A. Mazanowskiego, Poznań, Księgarnia św. Wojciecha, r. 1914 i nast. Tom. I: Świerszcz za kominem Tom II–IV: Dombi i syn. — Tom V: Walka życia. — Tom VI–VII: Pustkowia. — Tom VIII–IX: Wielkie nadzieje.

II. Dzieła pod redakcją W. Horzycy, ze słowem wstępnym prof. A. Tretiaka, Warszawa, wyd. Gutenberga, 1928 i nast. — Tom I–II: Klub Pickwicka, przekład Wł. Górskiego, uzupełniony przez Z. i W. Popławskich. — Tom III: Opowieści wigilijne. — Tom IV: Opowieść o dwóch miastach, przekład Z. Popławskiej. — Tom V–VI: Dawid Copperfield, przekład T. Świderskiej.

B. Przekłady i opracowania pojedynczych dzieł:

I. Szkice (1835), wybór, tłum. E. Z. („Horacy Sparkins”, „Pan Mins i jego kuzyn”, „Pensjonat”), Lwów–Złoczów, Zuckerkandl, 1910 („Biblioteka powszechna”, 807–808).

II. Klub Pickwicka (1836–7): 1) przekł. z ang., Lwów 1870, 2 t.; — 2) jako t. 1–2 projektowanego wydania Dzieł, nakł. „Głosu Narodu”, Kraków 1891; — 3) przekł. Wł. Górskiego, Warszawa i Kraków, Gebethner, 1910, 3 t.; — 4) wyd. nowe z 40 angielskimi ilustracjami, Lwów, Lector-Polonia, 1925, 2 t.; — 5) przekł. Wł. Górskiego, uzupełniony przez Z. i W. Popławskich, tom I–II „Dzieł”, 1928, patrz pod A, II.

III. Oliver Twist (1838): — 1) W „Bibliotece najciekawszych i najlepszych romansów”, t. 17–18, Lipsk, Breitkopf i Härtel, 1845; — 2) Oliwer, opowiadanie, oprac. Maria Bujno, Warszawa, M. Arct, 1908; — 3) Oliwer Twist: dziwne przygody sieroty, romans, nakładem „Biesiady Literackiej”, Warszawa, Wende, 1912,

4 t.; — 4) *Oliwer Twist: dziwne przygody sieroty*, oprac. J. Colonna-Walewska, Warszawa, Księgarnia Nakładowa, 1926 (w serii, „Złote książeczki dla dzieci i młodzieży”, 9).

IV. Nicholas Nickleby (1838–9): *Nickleby, czyli Panorama ruchoma społeczeństwa angielskiego*, tłum. W. Skotnicki, Warszawa, S. Orgelbrand 1847, 4 t.

V. *Sklep ze starożytnościami* (1840): *Gracz, czyli zegar ścienny pana Humfrey*, 3 t., Lipsk, Reclam, 1846.

VI. Martin Chuzzlewit (1843–4): *Życie i przygody Marcina Chuzzlewita*, według oryginału opracowała W. Gentil-Tippenhauserowa, Warszawa, „Polska Zjednoczona”, 1928, 2 t. („Biblioteka książek błękitnych”, 47).

VII. *Opowieści gwiazdkowe* (1843–1845): 1) *Kolęda prozą*: a) *Wigilia Bożego Narodzenia*, przekład z ang., Poznań, Leitgeber, 1889 (wyd. 2); — b) *Wigilia Bożego Narodzenia*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1900; — c) *Noc wigilijna*, przez Wierzbietę po polsku powtórzona, Kraków, nakł. Tow. Oświaty Lud., 1908; — d) *Wigilia Bożego Narodzenia*, przekł. C. N., Warszawa–Kraków, Gebethner, 1909 („Biblioteka dla młodzieży szkolnej”, 107); — e) *Noc wigilijna*, opowieść fantastyczna, Warszawa, Wende, 1913; — f) *Noc wigilijna*, oprac. J. Colonna-Walewska, Warszawa, Księgarnia Nakładowa, 1926 („Złote książeczki dla dzieci i młodzieży”, 11); — g) *Opowieści wigilijne*, t. III „Dziel” (patrz pod A, II); — h) *Opowieść wigilijna*, Warszawa, Wende, 1925 („Biblioteka groszowa”, 17); nowe wyd., 1932. — 2) *Dzwony*: a) *Dzwony cudowne*, przekł. z ang., Warszawa, F. Spiess, 1846; — b) *Dzwony cudowne*, przekł. z ang., Warszawa, R. Friedlein, 1846; — c) *Dzwony upiorne*, Kraków, S. A. Krzyżanowski, 1923 („Biblioteka powieści”, 1); — d) *Opowieści wigilijne*, tom III „Dziel”, 1928 (patrz pod A, II). 3) *Świerszcz na kominie*: a) *Świerszcz za kominem*: tom I „Wyboru dzieł”, 1914 (patrz pod A, I); — b) *Świerszcz u ogniska*, Kraków, S. A. Krzyżanowski, 1923 („Biblioteka powieści”, 2); — c) *Opowieści wigilijne*, tom III „Dziel”, 1928 (patrz pod A, II).

VIII. *Dombey i Syn* (1846–8): 1) t. II–IV „Wyboru dzieł”, 1914–1918 (patrz pod A, I); — 2) *Dombey i syn, czyli Dzieje dobrej córki*, oprac. J. Colonna-Walewska, Warszawa, Księgarnia Nakładowa, 1930 („Złote książeczki dla dzieci i młodzieży”, 15). —

IX. David Copperfield (1849–50): 1) *Wspomnienia sieroty, czyli Pierwsze lata powieściopisarza*, wolny przekł. z ang. F. S. Dmochowskiego, 2 t. („Wieczory zimowe”, dział 2), Warszawa, nakł. tłumacza, 1857; — 2) *Dawid Copperfield*, przekład W. Zyndram-Kościałkowskiej („Biblioteka najcenniejszych utworów

literatury europejskiej"), Warszawa, Lewental, 1889; — 3) Wspomnienia sieroty (Dawid Copperfield), opracowanie dla młodzieży, Warszawa, J. Guranowski, 1895; — 4) Dawid Copperfield, czyli Wspomnienia sieroty, streszczył Al. Ar., Warszawa, M. Arct, 1906; — 5) Dawid Kopperfield, oprac. J. Colonna-Walewska, Warszawa, Księgarnia Nakładowa, 1926 („Złote książeczki dla dzieci i młodzieży", 10); — 6) Dawid Copperfield, w oprac. C. Niewiadomskiej, Lwów—Warszawa, Książnica-Atlas, 1927 („Biblioteka Iskier", Nr 11); — nowe wyd. 1933; — 7) David Copperfield, przełożył Karol Beyl, 6 t., Warszawa—Kraków, J. Mortkowicz, 1927 („Biblioteka beletrystyczna Twa Wydawniczego", VIII); — 8) przekł. Teresy Świderskiej, 1928, V—VI tom „Dziel" (patrz pod A, II).

X. Ponury dom (1852—3): 1) Bleak House (Pustkowie), tłum. z ang. W. N., 5 t., Warszawa, H. Natanson, 1857 („Wybór przekładów", t. 19—23); — 2) Pustkowie, t. VI—VII „Wyboru dzieł", 1914—18 (patrz pod A, I).

XI. Ciężkie czasy (1854): 1) przekład, który według Estreichera pojawił się w felietonach „Gazety Polskiej" (przed r. 1870); — 2) przekład W. Zyndram-Kościałkowskiej, Lwów 1899 („Biblioteka Mrówki", 343—349).

XII. Mała Dorrit (1855—7): 1) Małeńka Dorrit, oprac. C. Niewiadomskiej, Lwów—Warszawa, Książnica-Atlas, 1925 („Biblioteka Iskier", Nr 1); wyd. 3., 1934; — 2) Mała Dorrit, oprac. dla młods. Z. Popławska, Warszawa, J. Przeworski, 1935.

XIII. Opowieść o dwóch miastach (1859): 1) Powieść o dwóch miastach, przekł. Marii z Boczkowskich Kirkorowej, Wilno, Kirkor, 1863; — 2) Powieść o dwóch miastach, przekł. Hajoty, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1901 („Biblioteka dzieł wyborowych", 186—187); — 3) Dwa miasta, przełożyła z ang. H. Jel., Warszawa, Wende, 1927, 2 t. („Biblioteka groszowa", 167); — 4) Opowieści o dwóch miastach, przekł. Z. Popławskiej, t. IV „Dziel", 1928 (patrz pod A, II); — 5) Powieść o dwóch miastach, przekład Teresy Świderskiej, Warszawa—Kraków, Gebethner i Wolff, 1928.

XIV. Wielkie widoki (1861): 1) Świetne widoki: przekład, który według Estreichera pojawił się w felietonach „Gazety Polskiej" (przed r. 1870); — 2) Wielkie nadzieje, t. VIII—IX „Wyboru dzieł", 1918 (patrz pod A, I).

XV. Nasz wspólny przyjaciel (1864—5): 1) przekład, który według Estreichera pojawił się w felietonach „Gazety Polskiej" (przed r. 1870); — 2) Wspólny przyjaciel, 4 t., Warszawa, Gebethner i Wolff, 1914 („Biblioteka dzieł wyborowych", 851—854).

XVI. Pisma pomniejsze. — 1) Obrazy towarzystw

angielskich, albo *Anatomia charakterów*, przekł. A. Rosseau, Warszawa, Orgelbrand, 1844, t. I; — 2) *Zarysy Ameryki*, Warszawa, G. Sennewald, 1844; — 3) *Ledi Ledlou*, wspomnienia Angielki, tłum. z *Household Words*, Petersburg, nakł. tłumacza Józefa Ohryzki, 1861; — 4) *Bez wyjścia*, powieść Dickensa i Collinsa, przeł. z ang. Stanisław Boduszyński, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1871; — 5) *Zemsta królowej*, wedł. Dickensa opowiedziała H. Piotrowska, Poznań, Leitgeber, 1872; — 6) *Z głębi morza*, tłum. Jan Lam, Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1876; — 7) *Przepaść*, przez K. Dickensa i W. Collinsa, przekł. Felicji Krzywickiej, Piotrków, nakł. red. „Tygodnia“, 1884; — 8) *Ryszard W(h)ittington i jego kot*, oprac. C. N., Warszawa-Kraków, Gebethner, 1909 („Biblioteka dla młodz. szkoln.“, 108); — 9) *Walka życia*, tom V „Wyboru dzieł“, 1914–18 (patrz pod A, I). — 10) *Wytropiony i inne nowele*, Poznań-Warszawa, księgarnia św. Wojciecha, 1927 („Dla wszystkich“, seria B, Nr 103); — 11) *Cztery siostry*, Warszawa, Rój, 1929.

Prace o Dickensie w literaturze naukowej polskiej obejmują dotychczas tylko nieliczne pozycje bibliograficzne: Wł. Seredyński, *O pojęciach pedagogicznych Dickensa*, Warszawa, 1882 (odbitka z „Biblioteki Warszawskiej“, t. III); — A. Tretiak, przedmowa do zbiorowego wydania *Dzieł*, Warszawa, 1928 (patrz powyżej pod A, II) — tenże, *Przy powtórnej lekturze Dickensa (przyczyny poczytności)*, w kwartalniku „Marchoń“, rok II, Nr 4 (8), lipiec r. 1936, str. 647–661.

O wpływie Dickensa na pisarzy polskich można znaleźć roztrząsania w monografiach o naszych wielkich powieściopisarzach; np.: Konstanty Wojciechowski, *Henryk Sienkiewicz*, Lwów, Książnica-Atlas (wyd. 2, 1925); — Stefan Papée, *Henryk Sienkiewicz jako humorysta*, Poznań, Gutowski, 1922; — Zygmunt Szweykowski, „*Lalka*“ *Bolesława Prusa*, Warszawa-Kraków, Gebethner, 1927; — Dr S. Breuer, *Humor Prusa, jego istota i wyraz*, Rohatyn, 1928 („Sprawozdanie gimn. państw. im. P. Skargi“).

Ogółem jednak przyznać trzeba, że materiału do syntezy na temat „Dickens a powieść polska“ dotychczas nikt z polonistów nie przygotował. I materiał ten przy bliższym zbadaniu sprawy okazałby się prawdopodobnie dość ograniczonym. Prawda, że Prus, — ze wszystkich pisarzy naszych może najbliżej Dickensowi pokrewny — jest w podobnym sensie epikiem Warszawy popowstaniowej, jak Dickens jest epikiem mieszczańskiego Londynu XIX w.; ale prawda i to, że wobec zupełnie różnej struktury społecznej i gospodarczej obu narodów komika figur i sytuacji w takich dziełach jak *Lalka* Prusa i *Ta trzecia* Sienkiewicza płynie z całkiem innych źródeł niż u Dickensa, — że w szczególności ani ubodzy studenci (choć są dwaj komiczni medycy

w „Pickwicku”), ani głodujący a weseli malarze nie stanowią w Anglii dickensowej charakterystycznego składnika komicznej panoramy społeczeństwa; ponadto nie istnieje tam wieś w tej postaci, w jakiej czy to w *Placówce* Prusa czy w *Szkicach węglem* lub *Bartku zwycięzcy* Sienkiewicza jest źródłem efektów komicznych nawet w swych tragediach. Bliżej mistrzostwa Dickensa znajdujemy się już siłą samego tematu w takich obrazach wieku chłopięcego jak *Przyładek dobrej nadziei* Z. Nowakowskiego. Trzeba jednak i to jeszcze dodać, że sama istota humoru angielskiego — o którego definicję z powodzeniem pokusił się u nas bodaj jeden tylko Stanisław Brzozowski (*Legenda Młodej Polski*, rozdział *Humor i Prawo*) — dość daleką jest od polskiej koncepcji humoru, w której nad pierwiastkiem uczuciowym i fantastycznym przeważa intelektualny pierwiastek dowcipu na sposób francuski raczej, niż angielski. A gdy znajdzie się u naszych humorystów rozrzwinięcie w parze ze śmiechem — jak u K. Makuszyńskiego, — to rzewny sentyment jest specyficznie polskiego rodzaju, i różnica w porównaniu z Dickensem jest znowu znaczna. Wreszcie mieszczański purytanizm angielski Dickensa nigdzie mu nie pozwala na taką swobodę komiki erotycznej, na jaką sobie u nas mógł pozwolić Piotr Chojnowski w swej świetnej powieści humorystycznej *Młodość, miłość, awantura* (1927).

Wszystkie te rozbieżności dróg humoru polskiego i angielskiego nie wykluczają jednak, w jakimś przyszłym okresie bardziej normalnego bytowania naszego narodu, głębszych i szerszych wpływów ze strony dickensowskich arcydzieł na naszą twórczość w dziedzinie humoru. Dlatego też jest do życzenia, by powyższe zestawienia bibliograficzne przede wszystkim pobudziły literatów o potrzebnych kwalifikacjach językowych do zapelnienia niechlubnych luk w polskiej bibliografii tego klasyka humoru światowego przez skompletowanie przekładów jego dzieł na nasz język i kompetentną rewizję przekładów istniejących.

Addendum. Do prac polskich o Dickensie (str. 106) przybyło w czasie druku niniejszej książki jeszcze jedno cenne studium prof. Andrzeja Tretiaka: *Na marginesie lektury Dickensa (O dramatycznej życiowej postawie Anglika)*, w *Księdze pamiątkowej ku czci Leona Pińskiego*, Lwów, Gubrynowicz, 1936, tom II, str. 289—305.

24. Z bibliografii dickensowskiej.

Klasyczną biografią Dickensa jest John Forster, *The Life of Charles Dickens*, 3 tomy, 1872–1874; nowe wydanie z uzupełnieniami sporządził B. W. Matz w r. 1911. Stałą składnicę nowych przyczynków do znajomości pisarza stanowi czasopismo *The Dickensian*, wydawane od r. 1905 przez stowarzyszenie *The Dickens Fellowship*.

Śród licznych monoграфii o Dickensie na wyszczególnienie zasługują następujące nowsze studia: G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, Londyn, Methuen, 1906; 16. wyd., 1927 (polski przekład M. Godlewskiej, Warszawa, „Alfa”, 1929). Tegoż autora: *Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens* (zbiór przedmów do dzieł Dickensa z serii *Everyman's Library*), Londyn, Dent, 1911; nowe wyd. 1933. — W. Dibelius, *Charles Dickens*, Lipsk, Teubner, 1916; 2. wyd. 1926. — St. Zweig, *Drei Meister* (Balzac, Dickens, Dostojewskij), Lipsk, Insel-Verlag, 1920. — A. Maurois, rozdział o Dickensie w *Etudes anglaises*, Paryż, Grasset, 1927. — R. Straus, *Charles Dickens, a Biography from New Sources*, N. York, Cosmopolitan Book Corporation, 1928. — Tegoż *Charles Dickens, a Portrait in Pencil*, Londyn, Gollancz, 1928. — G. Bradford, *The Man Charles Dickens: a Victorian Portrait*, Boston, Houghton, Mifflin, 1929. — Osbert Sitwell, *Dickens* (w serii *Dolphin Books*), Londyn, Chatto et Windus, 1932. — St. Leacock, *Charles Dickens: his Life and Work*, Londyn, Davies, 1933. — H. Kingsmill, *The Sentimental Journey, a Life of Charles Dickens*, Londyn, Wishart, 1934.

Obraz całkowity powieściopisarstwa angielskiego w erze Dickensa daje E. A. Baker, *The History of the English Novel*, Londyn, Witherby, tom VI, 1936.

Treść.

1. Poprzednicy Dickensa	7
2. Dzieciństwo i młodość (1812—1835)	8
3. „Szkice” i inne drobiazgi (1835—1837)	11
4. „Pickwick” (1836—1837)	15
5. „Oliver Twist” (1838)	22
6. „Nicholas Nickleby” (1838—1839)	27
7. „Sklep ze starożytnościami” (1840)	31
8. „Barnaby Rudge” (1841)	34
9. „Martin Chuzzlewit” (1843—1844)	38
10. Opowieści gwiazdkowe (1843—1845)	43
11. „Dombey i syn” (1846—1848)	50
12. „David Copperfield” (1849—1850)	57
13. „Ponury dom” (1852—1853)	63
14. „Ciężkie czasy” (1854)	67
15. „Mała Dorrit” (1855—1857)	70
16. Działalność publicystyczna	74
17. Życie osobiste w latach sławy	77
18. „Opowieść o dwóch miastach” (1859)	80
19. „Wielkie widoki” (1861)	87
20. „Nasz wspólny przyjaciel” (1864—1865)	91
21. „Edwin Drood” i zgon pisarza (1870)	96
22. Wielkość Dickensa	98
23. Dickens w Polsce	103
24. Z bibliografii dickensowskiej	108

R. DYBOSKI

STANY ZJEDNOCZONE AMERYKI PÓŁNOCNEJ

WRAŻENIA I REFLEKSJE

Str. 336 + 1 mapa. Zł 9,40

Książka niniejsza ma charakter syntetyczny. Autor daje w niej ogólny obraz zasadniczych właściwości życia amerykańskiego pod względem gospodarczym, społecznym, moralnym i intelektualnym. Zaczyna od najbardziej imponującej cechy życia amerykańskiego, tj. od dobrobytu, i poświęciwszy dwa rozdziały jego podstawom i jego wpływowi na psychikę ludności, zajmuje się w dalszym ciągu kolejno polityką i prawem, religią i moralnością, wreszcie literaturą i nauką. Życie uniwersyteckie, jako ta dziedzina życia amerykańskiego, którą autor poznał najbliżej, przedstawione jest szczególnie obszernie; tak samo życie wychodźstwa polskiego, stanowiące przedmiot najdłuższego ze wszystkich rozdziałów książki.

„Publikacja ta jest wysokiej miary encyklopedią o fenomenie amerykańskim. Niepospolity zmysł obserwacji, wytrawna znajomość rzeczy anglosaskich i dar pisarski autora sprawiają, że przed oczami czytelnika przesuwają się kolosy zaatlantycki w pełnych swych blaskach i nędzach. Dziesięć rozdziałów początkowych, traktujących o rzeczach czysto amerykańskich, zawiera doskonale odmalowane tło, na którym autor w końcowych dwóch rozdziałach, obejmujących trzecią część dzieła, przedstawia szczegółowo życie uniwersyteckie i wychodźstwo polskie“.

St. Helsztyński, Wiadomości Literackie.

„Znakomite uwagi p. Dyboskiego pobudzają myśl czytelnika i kierują ją często w kierunku zgoła nieprzewidzianym. Z żalem rozstaję się z dziełem polskiego profesora“.

Franck L. Schoell, Przegląd Współczesny.

Poleca

K S I A Ź N I C A - A T L A S

Lwów, ul. Czarnieckiego 12 — Warszawa 1, ul. Nowy Świat 59

K. DICKENS

DAWID COPPERFIELD

Opr. C. Niewiadomska. Wyd. II. Str. 246. Zł 3,20

Powieści K. Dickensa mają w sobie czar pogodnego stosunku do życia. Ta pogoda i wyrozumiałość autora ujawniają się silnie w „Dawidzie Copperfieldzie“, wiele bowiem scen i epizodów tej powieści, a nawet szkielet fabuły zaczerpnął z dziejów własnego, ciężkiego życia. Losy małego bohatera, który już jako dziesięcioletni chłopiec musi zdobywać się na samodzielność życiową, przebojem dążąc do stworzenia sobie dobrobytu materialnego i szczęścia osobistego, wzruszają czytelnika, pozostawiając trwałe wrażenie.

„Napisana z prawdziwym talentem, a jako studium psychologii nie tylko głównego bohatera, ale całego szeregu osób z przeróżnych warstw społecznych, wprost niezrównana. Przekład wyborny, poziom etyczny bardzo wysoki“.

J. W., Rzeczpospolita.

K. DICKENS

MALEŃKA DORRIT

Opr. C. Niewiadomska. Wyd. II. Str. 268. Zł 2,90

W powieści tej rozczytuje się już kilka pokoleń. Uczy ona bowiem, jak można z pogodą i optymizmem patrzeć w przyszłość i znosić najcięższą niedolę i przykrości życia. Losy małej dziewczynki, dziwną ręką losu wtrąconej w ciemne mury więzienia, a jednak tak wolnej duchowo i nieskalanej, muszą przemówić do każdego serca, uszlachetnić je i wlać w duszę wiarę w końcowe zwycięstwo sprawiedliwości nad złem.

„Lektury tego autora dla młodych i starych nigdy za dużo. W książkach tych panują rozum i serce i cudowny uśmiech, a czytanie ich to jak podróż do dobrych, pięknych krajów“.

Ad. Z., Kurier Poranny.

Poleca

K S I A Ź N I C A - A T L A S

Lwów, ul. Czarnieckiego 12 — Warszawa 1, ul. Nowy Świat 59

24 2095/9252

ZARYS ENCYKLOPEDYCZNY WSPÓŁCZESNEJ WIEDZY I KULTURY ŚWIAT I ŻYCIE

REDAKTOR NACZELNY PROF. DR ZYGMUNT ŁEMPICKI

Jest to zupełnie nowoczesna encyklopedia, informująca w czterech pierwszych tomach o całości kształcie współczesnego stanu wiedzy i kultury za pośrednictwem artykułów, opracowanych przez najwybitniejszych uczonych i specjalistów polskich. Tom piąty zawiera uzupełnienia i objaśnienia, zestawione w formie Małego Larousse'a. Całość obejmuje około 3.360 stron druku, objaśnionego rycinami piórkowymi, oraz 650 stron tablic dwutonowych i wielobarwnych.

Cena za tom oprawny w płótno zł 60,-

„Każdy z tych szkiców to miła, pouczająca, a naprawdę wartościowa lektura, do której niejednokrotnie wracać będzie czytelnik, czy będzie nim uczeń gimnazjalny, czy student uniwersytetu, czy pedagog, czy wreszcie każdy przeciętnie inteligentny człowiek. A więc selekcja tematów, budzących większe zainteresowanie czytelnika, najaktualniejszych, najważniejszych, przy czym uwzględnia się szeroko wszystko to, co nas, Polaków, najbardziej obchodzi... Wielkiej wartości i naprawdę wyjątkowa praca”.

K. Rychłowski, Kurier Lwowski.

PROSPEKTY NA ŻĄDANIE WYSYŁA
ADMINISTRACJA „ŚWIATA I ŻYCIA”
KSIAŻNICA - ATLAS

LWÓW, CZARNIECKIEGO 12 — WARSZAWA 1, NOWY ŚWIAT 59



K S
Lwów, C



29932/
12.

do naur

Podręczniki

T. Benni: Podręcznik angielski	3,15
— Gramatyka angielska	2,60
— Ortofonia angielska . Nauka poprawnego wymawiania	1,20
T. Grzebieniowski: A first english book	1,60
— A second english book	1,60

Biblioteczka Angielska

F. H. Burnett: Little Lord Fauntleroy	4,80
D. Defoe: Robinson Crusoe	1,—
B. Shaw: The dark Lady of the Sonnets	0,80
H. G. Wells: The Country of the Blind and other Stories	2,40
O. Wilde: The happy Prince	0,65
— The Nightingale and the Rose	0,50

Przekłady z literatury pięknej

J. Bennett: Skowronek	4,—
K. Dickens: Dawid Copperfield . Wyd. II	3,20
— Mała Dorrit . Wyd. II	2,90
W. Scott: Kwintyn Durward	3,60
— Talizman	2,20

Dzieła treści ogólnej

R. Dyboski: Stany Zjednoczone Ameryki Północnej . Wrażenia i refleksje	9,40
Świat i Życie . Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury. Red. dr Z. Lempicki. Pięć tomów. Brosz. po zł 54,—, w płótnie po	60,—