

Wczesna estetyka Jamesa Joyce'a

Na ewentualne wątpliwości i pytanie, po co zajmować się bardzo wczesnymi tekstami Joyce'a, pośród których są nawet jego wypracowania szkolne i referaty, trafnie odpowiada Umberto Eco:

Jeśli jest prawdą, że każdy pisarz rozwija jedną myśl przez całe życie, to owa zasada wydaje się szczególnie oczywista w przypadku Joyce'a: jeszcze nie otrzymał stopnia bachelora, a już wiedział, co ma robić dalej – i ogłosił to, nawet jeśli w sposób nieformalny i raczej naiwny, w tych murach [University College w Dublinie – A.P.]. Albo, jeśli państwo wolą, postanowił swój wiek dojrzały ukształtować zgodnie z tym, co potrafił przewidzieć w czasach, gdy studiował w tych aulach¹.

Ta opinia włoskiego pisarza, który zresztą sporo miejsca w swej uniwersyteckiej pracy poświęcił Irlandczykowi, wydaje się dostatecznym uzasadnieniem dla sięgnięcia po najwcześniejsze teksty Joyce'a, w szczególności te nieopublikowane przez niego, a więc ukazujące go nieco bardziej prywatnie w procesie kształtowania się idei, które rozkwitły później w jego dziełach. Jest to najnaturalniejsze i zapewne najłatwiejsze wprowadzenie do jego twórczości, która korzeniami tkwi w tych młodzieńczych, nierzadko surowych i nie do końca skryształizowanych przemyśleniach, którym z pewnością niejedno można zarzucić, ale i z których można uzyskać tę samą perspektywę, z jakiej sam Joyce spoglądał w swoją literacką przyszłość.

1 U. Eco, *A portrait of the artist as a bachelor*, [w:] idem, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 84 i n.

Niniejszy tom jest też uzupełnieniem wydanych w 1998 roku *Pism krytycznych Joyce'a*, które są niekompletne oraz nieopracowane krytycznie (zapewne z powodu śmierci ich tłumacza) i zawierają większość angielskojęzycznych, opublikowanych pism Joyce'a wraz z kilkoma tekstami napisanymi pierwotnie po włosku². Nie znalazł się w nich również ostatni, późny tekst Joyce'a napisany stylem *Finnegans Wake*, który zamyka niniejszy wybór tekstów.

Zebrane tu teksty stanowią przede wszystkim portret żarliwego, młodzieńczego umysłu Joyce'a, który sięga jego wczesnych wypracowań szkolnych. Najwcześniejszy z nich, zachowany w papierach irlandzkiego pisarza i stanowiący pierwszy znany nam jego tekst, pochodzi z czasów nauki w Belvedere College, gdzie uczył się w latach 1893–1898. W tym okresie młody Joyce zaczyna wprawiać się w pisanie, i to nie bez sukcesów:

Dwie nagrody, które mój brat otrzymał za pisemne wypracowanie angielskie, były zapłatą za pilne badania stylu, które rozpoczął w szkole średniej i prowadził dalej podczas studiów uniwersyteckich. Składały się one z pisania esejów na wybrane przez niego samego tematy, choć od czasu do czasu prosił mnie, abym mu je podsuwał. Eseje te były czasem umyślnymi naśladownictwami Carlyle'a, Newmana, Macauleya, De Quinceya i innych. Znał na pamięć długie fragmenty stylistów, których najbardziej podziwiał³.

Otwierający ten tom tekst pochodzi jednak z nieco wcześniejszego okresu niż ten, o którym wspomina jego brat. Z pewnością

- 2 Tom ten nie jest opatrzony żadną przedmową, trudno więc stwierdzić, czy przekłady oryginalnych tekstów włoskich dokonywane były z włoskiego czy z przekładów angielskich (Maciej Słomczyński, o ile mi wiadomo, przekładał jedynie z angielskiego).
- 3 S. Joyce, *Stróż brata mego*, przeł. M Słomczyński, Warszawa 1971, s. 91.

napisany został w początkowych latach nauki, na co wskazuje jego raczej dziecięca naiwność. Nie jest jeszcze próbą świadomego naśladowania znanych mu i lubianych pisarzy, ale raczej zwykłym wypracowaniem na zadany temat.

Wypracowania angielskie były jego mocną bronią. A.M.D.G. – *Ad maiorem Dei gloriam* – były nabożnie wypisane u szczytu dwu kart wyrwanych ze środka zeszytu, a później następowały cztery strony bystrych spostrzeżeń na tak natchnione tematy jak „Miłość ojczyzny”, „Niepodległość” lub „Kuj żelazo, póki gorące”. Nigdy nie gubił się, lecz pisał szybko bez żadnych brudnopisów⁴.

Niewątpliwie tekst Joyce’a „Nie ufaj pozorom” jest właśnie owym „natchnionym”, nieco naiwnym tekstem i sam w sobie nie przedstawia szczególnej wartości literackiej. Niemniej jednak zawiera opis morza, który możemy zestawić z opisem morza w *Ulissiesie*, by zobaczyć, jak daleką drogę miał przebyć ten zdolny i najślawniejszy uczeń Belvedere College:

Morze oglądane w ciepłym świetle słonecznego dnia, niebo błękitne w stabnących, bursztynowych promieniach jesienno-ego słońca, radują oczy; jak jednak odmienia się sceneria, kiedy dziki gniew żywiołów budzi znów zmaconą waśń, jak różny jest ocean dławiący się pianą i szumem od gładkiego morza potyskującego i marszczącego się pogodnie w słońcu.

Tyle młodziutki Joyce, a teraz pierwszy fragment z *Ulissesa*:

Czy morze nie jest tym, czym nazywa je Algy: szarą, słodką matką? Smarkozielone morze, mosznękurczące morze. *Epi oinopa ponton*. Ach, Dedalusie, Grecy. Muszę cię nauczyć.

4 Ibidem, s. 60.

Musisz ich czytać w oryginale. *Thalatta! Thalatta!* Jest ono naszą ogromną, słodką matką⁵.

Z pewnością wielu uczniów jest zdolnych do napisania czegoś w rodzaju pierwszego przywołanego fragmentu. Nie ma w nim nic szczególnego – prezentuje po prostu charakterystyczny poryw młodzieńca starającego się pięknie pisać. Fragment z *Ulissesa* jest eksplozją erudycji i humoru Joyce’a. Zaczyna od odwołania do Algernona Charlesa Swinburne’a i jego wiersza *The Triumph of Time*, w którym morze nazywa się oksymoronicznie wielką słodką matką. Potem parodiuje homeryckie epitety „smarkozielone” i „mosznękurczące”, by odwołać się do źródła swych żartów – *Odysei* i jej fragmentu (1:183): *epi oinopa ponton*, co znaczy „nad morzem winobarwnym”. Następnie wzorem Greków uchodzących z Persji wznosi ich zwycięski okrzyk *Thalatta! Thalatta!*, „Morze! Morze!”, z Ksenofontowej *Anabazy*, który tu ma przywieść Dedalusa do jego duchowej ojczyzny wskazywanej przez jego nazwisko. Wszystko to z wyznaniem pośrednio żalem, że Dedalus/Joyce nie zna greki i nie może czytać Homera i Ksenofonta w oryginale. Kończy kryptocytatem z tekstu *Religion and Love* George’a Williama Russella, gdzie naturę nazywa się ogromną matką⁶.

Drugi fragment *Ulissesa* opisujący morze ma zupełnie inny charakter, idzie znacznie dalej niż popis erudycji – to morze w umyśle poetycko nastrojonego Stefana, które dosłownie rozlewa się na powierzchni stronicy powieści:

5 J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1997, s. 7.

6 Por. D. Gifford, R.J. Seidman, *‘Ulysses’ Annotated. Notes for James Joyce’s ‘Ulysses’*, Berkeley–Los Angeles–London 1988, s. 15.

W głębi zatoki i poza nią lustro wody bielą, poruszone lekkoobutymi, szybkimi stopami. Biała pierś zamglonego morza. Akcenty połączone parami. Ręka skubiąca struny harfy, zespalająca ich splecione akordy. Białofaliste, zaślubione słowa, drgające na zamglonej powierzchni⁷.

Do jego analizy będzie nam potrzebny oryginał, który brzmi następująco:

Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucked the harpstrings, merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide.

Aby rozwikłać ten fragment, będący potwierdzeniem poetyckiego talentu Joyce'a, zacznijmy od ostatniego zdania, które porównuje słowa do spienionych fal, słowa, które są zaślubione (sparowane), połyskując i falując na zamglonej powierzchni. Owa biaława powierzchnia to kartka, na której słowa pojawiają się niczym fale, w rytmie dwójkowym, rymując się lub powtarzając. I tak, przechodząc do pierwszego zdania, mamy rymy *inshore* i *mirror*, *farther* i *water*, *whitened* i *spurned* – słowa-fale poruszone są rytmicznie stopami wiatru, które są stopami metrycznymi. „Biała pierś zamglonego morza” to cytat z wiersza Yeatsa *Who goes with Fergus?*. Owa biała pierś jest teraz nie tylko cytatem, nie tylko taflą wody, ale i powierzchnią kartki; na niej akcenty, powtarzalne niczym fale, są parowane i zestawiane dwójkami (i w tym sensie są *wedded*, co również samo zawiera powtórzenie), jak na przykład *chords* i *words*, *dim sea* i *dim tide*, jak *water whitened* i *wavewhite*, które powtarzają nie tylko znaczenia związane

7 J. Joyce, *Ulysses...*, s. 12.

z wodą i bielą, ale są dodatkowo aliteracją, co niestety znika w polskim przekładzie. Ręka poety, która te słowa pisze, jest jak dłoń poruszająca harfę (jaki inny instrument lepiej pasuje do poety?), i jednocześnie jest powiewem wiatru (zapewne Zefira, który miał towarzyszyć Odyseuszowi) marszczącym powierzchnię lustra wody. Jak widać, już przed *Finnegans Wake* słowa u Joyce'a nie tylko znaczą, lecz są dosłownie tym, co znaczą, o czym pisał Beckett⁸. Fragment ten można z pewnością dalej analizować, zaczynając od onomatopiecznych „inshore and farther”, naśladujących odgłos przypluwających i odpływających fal, by dalej zgłębiać zasygnalizowaną tu jedynie kunsztowność tego tekstu⁹, tak odległą od tego pierwszego fragmentu spisanego tekstu Joyce'a, którym dysponujemy, że właściwie trudno je porównywać czy zestawiać z powodu tej wielkiej przepaści, uświadamiającej wszelako, jak długą drogę przeszedł autor *Ulissesa*, na którym zresztą jego podróż się nie zakończyła.

Kolejny tekst Joyce'a w tym tomie i zarazem drugi znany nam jego tekst, to wypracowanie szkolne (niestety niekompletne), z pewnością o parę lat późniejsze, o czym świadczy styl oraz większa (ale nie pozbawiona naiwności) swoboda w traktowaniu tematu. Jak zwraca uwagę Ellmann:

- 8 „Tutaj forma jest *treścią*, a treść *formą*. Powiadacie, że nie jest to napisane po angielsku. To w ogóle nie jest «napisane»! Bo nie jest do czytania, a w każdym razie – nie tylko. Na to trzeba patrzeć i trzeba tego słuchać. Pisarstwo Joyce'a nie jest o czymś, *ono samo jest tym czymś*. [...] Kiedy chodzi o sen, słowa idą spać. (Patrz koniec *Amny Livii*). Kiedy szaleje sens, szaleją i słowa”. Za: s. Beckett, *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, [w:] idem, *Wierność przegranej*, przeł. A. Libera, M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 18 i n. Ale zanim to się stało w *Finnegans Wake*, widzimy, że słowa w *Ulissesie* już falowały, kiedy chodziło o fale.
- 9 W tej kwestii por. również V.J. Cheng, ‘*The Twining Stresses, Two by Two*’. *The Prosody of Joyce's Prose*, „Modernism/modernity” 2009, nr 16(2), s. 391–399.

Ten wczesny esej jest prawdopodobnie wzorowany na stylu Ruskina, którego śmierć w dniu 20 stycznia 1900 roku uczcił Joyce *Wieńcem dziękuję oliwki*¹⁰. Ale mimo swej wtórności esej *Siła* wyrażał charakteryzującą Joyce'a przez całe życie nienawiść do przemocy¹¹.

Tekst ten nie ma strony tytułowej; pierwszy wydawca zdecydował się mu nadać tytuł *Force* (Siła), co w kolejnych wydaniach zmieniono na *Subjugation* (Ujarzmienie), z pewnością pasujący znacznie lepiej do treści. W tekście tym widać już młodzieńczą wiarę autora we własne możliwości pisarskie, co jednak powoduje, że nie sposób nie zgodzić się ze zdaniem Stanisława Joyce'a, że „silenie się na wytworny styl nadaje pompatyczność niektórym jego esejom z dni studenckich”¹². Tekst ten pochodzi z 1898 roku, kiedy Joyce rozpoczął studia. Porównanie jego stylu z tekstami z następnego roku wskazuje wyraźnie, że styl młodego Joyce'a, choć nadal niewolny od napuszenia, szybko zaczyna coraz bardziej krzepnąć i dojrzewać. Trudno powiedzieć, czy bardziej konfesyjne fragmenty tego wypracowania wyrażają jeszcze stanowisko samego Joyce'a, czy może są już raczej spełnieniem oczekiwań nauczycieli niż osobistymi deklaracjami autora, w którym rozpoczął się już proces odchodzenia od Kościoła. Obecna w tych pismach nuta rasistowska i antysemicka (w tekście *Royal Hibernian Academy*), która dla niektórych dzisiejszych czytelników może być trudna do zaakceptowania, jest wyrazem raczej przyjętego w tamtych czasach i tamtych kręgach sposobu myślenia niż szczególnych osobistych awersji Joyce'a,

10 Zob. s. Joyce, *Stróż brata mego...*, s. 91.

11 R. Ellmann, *James Joyce*, przeł. E. Krasińska, Kraków–Wrocław 1984, s. 67

12 S. Joyce, *Stróż brata mego...*, s. 149.

który przecież ostatecznie właśnie Żyda podniósł do rangi Odyseusza i paradygmatycznego człowieka.

Późniejszy o rok tekst *Studiowanie języków* ukazuje już siedemnastoletniego Joyce'a w nad wyraz dojrzałej, jak na jego wiek, formie pisarskiej. W owym czasie oczywiście nikomu, z Joyce'em włącznie, nie śniło się jeszcze o literaturze *Ulissesa* i *Finnegans Wake*, ani nawet o poetyce *Portretu*, ale tym ciekawiej jest spojrzeć na ten tekst właśnie z perspektywy późniejszych dokonań:

Znajdziemy tu w zarodku niektóre idee wyznaczającej rozwój poetyki Joyce'a: 1. Dyskurs powinien zachować równowagę i dyscyplinę formalną, nawet wtedy, gdy przedstawia emocje (teoria bezosobowości, poetyka powieści okresu młodzieńczego); 2. Największym eksponentem prawdy jest język (zastosowanie ekspresyjno-poznawcze struktur formalnych; technika jako prawdziwa zawartość dzieła, poetyka *Ulissesa*); 3. Historia słów pozwala poznać historię ludzi (poetyka występująca w *Finnegans Wake*, lingwistyczny odpowiednik wiecznej, idealnej historii *Vica*)¹³.

Innymi słowy, jest to pierwszy dowód niezwyklej konsekwencji Joyce'a, którego twórczość, tak przecież zróżnicowana i rewolucyjna, jest jednakowoż wynikiem trzymania się raz obranego kursu, wierności swoim ideom, rozwijanym żmudnie i konsekwentnie przez całe życie niczym Kant piszący swoje *Krytyki*.

Na pierwszym roku studiów Jim rozmyślał nad przedstawieniem nauk w Santa Maria Novella i uznał, że Gramatyka powinna być „pierwszą ze sztuk”. Wielką część swego życia poświęcił

13 U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 9.

obmyślaniu nowej gramatyki i poszukiwaniu prawdy stało się dla niego poszukiwaniem języka doskonałego¹⁴.

Choć pierwszym opublikowanym utworem Joyce'a jest omówienie dramatu Ibsena¹⁵, to za jego pierwszy manifest artystyczny uznać należy tekst *Dramat a życie*, wygłoszony dla Towarzystwa Historyczno-Literackiego w University College¹⁶. Młody jeszcze-nie-artysta deklaruje swoje już artystyczne credo, którego konsekwentnie będzie się później trzymał. Mamy tu surową, nagą myśl Joyce'a, która stała się później tak treścią, jak i formą jego dzieła, tu jeszcze nieubraną w literacki kształt powieści.

Jest to najdobitniejszy wczesny wykład metody i zamierzeń Joyce'a. Obrona współczesnego tworzywa, zainteresowanie Wagnerowskim mitem, niechęć do konwencji oraz położenie nacisku na to, że prawa życia są jednakowe zawsze i wszędzie – wszystko to pokazuje, że już wtedy gotów był stąpić postacie rzeczywiste z mitologicznymi, by dowieść jednorodności wszystkich epok, tak jak to zrobił w *Portrecie*, *Ulissesie* i w *Finnegans Wake*¹⁷.

Jak podkreśla brat Joyce'a, odczyt ten, wraz z napisanym na jego potrzeby tekstem, był pierwszym jawnym samookreśleniem się wobec świata i aktem samostanowienia młodego artysty:

14 U. Eco, *A portrait of the artist...*, s. 85.

15 Por. J. Joyce, *Nowy dramat Ibsena*, [w:] idem, *Pisma krytyczne*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1998, s. 5–23.

16 Pomijam tu oddzielne omówienie tekstu *Ecce homo*, jako że zawarte w nim rozważania nad dramatem rozwinięte są w *Dramacie a życiu*, a pozostała część jest po prostu opisem (niepozbawionym wartości literackich) obrazu Munkácsy'ego.

17 R. Ellmann, *James Joyce...*, s. 71.

Odczyt zatytułowany był *Dramat i życie*, a brat mój przygotował go równie starannie, jak później *Dzień motłochu* i eseje o Manganie. Powód, dla którego tak uczynił, był również ten sam. Określił on w nim siebie w stosunku do siebie samego i przeciw innym – *contra Gentiles*. Od innych odczytów wygłoszonych w Stowarzyszeniu Dyskusyjnym różniło go to, że nie był napisany po to, aby wydobyć autora z tłumu innych studentów, lecz dlatego, gdyż autor ów był w pełni świadom, że ma do powiedzenia coś, co może uzasadnić jego prawo do nazywania się artystą. Dlatego właśnie odczyt ów wywołał wrażenie. Na przekór kwiecistości stylu wygłosił go bez emfazy¹⁸.

Nic dziwnego zatem, że dla pierwszej powieści Joyce'a, a szczególnie dla jej wstępnej wersji zatytułowanej *Stefan bohater*, odczyt ten stał się niejako środkiem ciężkości, wokół którego grawituje spora część akcji. Wszak portret artysty, będący w istocie autoportretem, może przedstawić tylko świadomy siebie autor, który proklamując swoje rozumienie sztuki publicznie, mógł, skonfrontowany z zarzutami, pogłębić swą samowiedzę. Samo wydarzenie publicznego odczytu stało się zatem nie mniej ważne niż wyrażane w nim deklaracje artystyczne.

Odczyt Joyce'a został – abstrahując od spontanicznej refleksji nad sztuką i wcześniejszych zapowiedzi¹⁹ – spowodowany po części referatem Arthura Clery'ego wygłoszonym dla Towarzystwa 11 lutego 1900 roku²⁰.

18 S. Joyce, *Stróż brata mego...*, s. 129 i n.

19 Joyce zaproponował jego wygłoszenie 9 października 1899 roku.

20 Wystąpienie to ukazało się później jako *The Theatre: Its educational value* w zbiorze tekstów autora. Por. A. Clery, *The Theatre. Its educational value*, [w:] idem, *Dublin essays*, Dublin–London 1919, s. 114–121.

Setna rocznica urodzin Charlesa Dickensa

Wpływ, jaki Dickens wywarł na język angielski (przewyższa go najprawdopodobniej jedynie Shakespeare), zależy w dużej mierze od popularnego charakteru jego dzieła. Przebadane z punktu widzenia sztuki literackiej, czy nawet literackiego rzemiosła, nie zasługuje raczej na miejsce pośród najlepszych. Forma, w jakiej zdecydował się pisać, rozproszona, przeładowana drobnymi, często oderwanymi od tematu obserwacjami, uważnie łagodzona w regularnych odstępach ciągłą nutą humoru, nie jest formą powieści, która mogłaby trafić najbardziej do przekonania. Dickens niemało wycierpiał ze strony swych nazbyt zagorzałych wielbicieli. Przed setną rocznicą jego urodzin zaznaczyła się być może tendencja, by go nieco krytykować. Pod koniec epoki wiktoriańskiej spokój literatury angielskiej został naruszony przez najazdy pisarzy rosyjskich i skandynawskich, zainspirowanych ideałami artystycznymi bardzo różnymi od tych, wedle których (przynajmniej w ubiegłym stuleciu) kształtowały się dzieła literackie głównych pisarzy. Zagorzała i uparta zawziętość, stanowcza decyzja, by przed czytelnikiem postawić nagą, mało tego, odartą ze skóry i krwawiącą rzeczywistość, połączone z raczej młodzieńczym pragnieniem szokowania usztynionego sentymentalizmu warstw średnich, wychowanych na wiktoriańskim sposobie myślenia i pisania – wszystkie te uderzające właściwości połączone, by obalić, lub może lepiej powiedzieć, by odprawić ten standard smaku. W porównaniu z surowym realizmem Tołstoja¹, Zoli, Dostojewskiego

1 Tołstoja cenil Joyce bardzo wysoko: „Tołstoj jest wspaniałym pisarzem. Nigdy nie jest nudny, głupi, nużący, pedantyczny czy teatralny! Przerasta wszystkich innych

[sic], Bjørnsona i innych powieściopisarzy tendencji ultranowoczesnej dzieło Dickensa zdaje się wyblakłe i pozbawione już świeżości. Stąd, jak powiedziałem, skierowana przeciw niemu reakcja, a potoczny osąd w sprawach literackich tak jest niestały, że został zaatakowany niemal z taką przesadą, z jaką wcześniej był wychwalany. Nie ma potrzeby mówić, że właściwe dla niego miejsce znajduje się pomiędzy tymi dwoma biegunami krytyki; nie jest ani pisarzem o wielkim sercu, wielkim umyśle, wielkiej duszy, na cześć którego oddani mu wyznawcy palą tak wiele kadzidła, ani też nie jest popularnym dostarczycielem sentymentalnego dramatu mieszczańskiego i emocjonalnych dyrdymałów, jakim jawi się on zgorzkniałemu spojrzeniu krytyka z nowej szkoły.

Nadano mu przezwisko Wielki Cockney² – żaden epitet nie mógłby go opisać ani zręczniejszy, ani pełniej. Kiedykolwiek wybierał się daleko do Ameryki (jak w *Notatkach z podróży do Ameryki*) lub do Włoch (jak w *Pictures from Italy*), jego magia zdaje się go zawodzić, ręka jego zdaje się tracić swą dawną biegłość. Trudno byłoby sobie wyobrazić coś smętniejszego, a zatem i mniej Dickensowskiego, niż amerykańskie rozdziały *Marcina Chuzzlewita*. Jeśli Dickens ma was poruszyć, nie możecie pozwolić mu odchodzić tak daleko, by nie słychać już było odgłosów bicia Bow Bells³. Tu jest on na swym rodzimym wrzosowisku, tu rozciąga się jego królestwo i panowanie. Życie Londynu jest powietrzem, którym oddycha: odczuwał je jak żaden inny pisarz nie miał go

o dwie głowy. Nie traktuję zbyt poważnie jego misji chrześcijańskiego świętego. Sądzę, że autentycznie pochłonięty jest sprawami ducha". J. Joyce, *Listy...*, t. I, s. 73.

2 Cockney – mieszkaniec Londynu.

3 Pozostawanie w zasięgu odgłosów dzwonów Kościoła St Mary-le-Bow na Cheapside oznacza bycie w centrum Londynu, a urodzenie w zasięgu ich dźwięku jest definicją cockneya.

przed nim i po nim odczuwać. Kolory, znajome głosy, zapachy wielkiej metropolii łączą się w jego dziele jak w potężnej symfonii, w której humor i smutek, życie i śmierć, nadzieja i rozpacz splatają się nierozzerwalnie. Trudno nam to teraz docenić, ponieważ stoimy zbyt blisko tej opisanego przez niego scenerii i ponieważ zbyt zżyliśmy się z jego zabawnymi i poruszającymi postaciami. Wszelako pewne jest, że to za sprawą swych opowieści o Londynie jego dni musi ostatecznie przetrwać lub paść. Nawet *Barnaba Rudge*, choć sceneria umieszczona jest głównie w Londynie i choć zawiera pewne stronicę, które nie są niewarte umieszczenia obok *Dziennika zarazy* Defoe (pisarza, jeśli mogę mimochodem zaznaczyć, o daleko większym znaczeniu, niż się zwykle przyjmuje)⁴, nie ukazują nam Dickensa w jego najlepszej formie. Jego królestwem nie jest Londyn czasów Lorda George'a Gordona, lecz Londyn czasów Deklaracji Reform⁵. Prowincje, a faktycznie angielska wieś „łąk zadbanych, mieniących się stokrotkami”⁶, pojawia się w jego dziele, zawsze jednak jako tło lub przygotowanie. Znacznie prawdziwiej i stosowniej mógłby Dickens zastosować do siebie samego słynne *Civis Romanus sum*⁷ Lorda Palmerstona⁸. Szlachetny lord, prawdę mówiąc, zdołał przy tej pamiętnej okazji (jak skwapliwe, jeśli pamięć mnie nie myli, zauważył Gladstone⁹)

- 4 Por. tekst Joyce'a *Weryzm i idealizm...* w tym tomie.
- 5 Akt prawny z 1832 roku zmieniający system wyborczy w Anglii i Walii.
- 6 J. Milton, *L'Allegro...*, w. 75.
- 7 „Jestem obywatelem rzymskim” – fraza użyta przez Cycerona w mowach *Przeciwko Werresowi (In Verrem)*.
- 8 Lord Henry John Temple, III wicehrabia Palmerston (1784–1865) jako minister spraw zagranicznych użył tej formuły w swej mowie wygłoszonej w Izbie Gmin 24 czerwca 1850 roku.
- 9 William Ewart Gladstone (1809–1989) – polityk brytyjski, minister w rządzie Palmerstona. Jego odpowiedź na mowę Palmerstona w: G.B. Smith, *The Life of the*

powiedzieć coś przeciwnego temu, co powiedzieć zamierował. Chcąc powiedzieć, że jest imperialistą, powiedział, że jest umiarkowanym Anglikiem¹⁰. Dickens jest zasadniczo londyńczykiem w najlepszym i najpełniejszym tego słowa znaczeniu. Dzwony kościelne, które dźwięczały nad jego smutnym, nędznym dzieciństwem, nad zmaganiem jego młodości, nad aktywnym i triumfalnym wiekiem męskim, zdawały się przyzywać go zawsze kiedy z pakietem akcji i portfelem w dłoni zamierował opuścić miasto, wzywały go, by zawrócił niczym kolejny Whittington, obiecując mu (a obietnica miała się spełnić z nawiązką) wielkość po trzykroć¹¹. Dlatego ma na zawsze miejsce w sercach swych współobywateli i dlatego również uzasadniona sympatia wielkiego miasta dla niego zabarwiła w nie małym wcale stopniu krytykę obejmującą jego dzieło. Aby pokusić się o sprawiedliwą ocenę Dickensa, o bardziej akuratanne oszacowanie jego miejsca w tym, co możemy nazwać galerią narodową literatury angielskiej, dobrze by było przeczytać nie tylko pochwały tych, którzy urodzili się w Londynie, ale i opinie reprezentatywnych pisarzy Szkocji, kolonii lub Irlandii. Interesująco byłoby usłyszeć ocenę Dickensa spisaną, by tak rzec, z właściwie wyostrzonym zdystansowanym spojrzeniem na oryginał przez pisarzy jego klasy i podobnej (jeśli nie trochę niższej) rangi, bliskich mu na tyle pod względem celu, formy i mowy, by go mogli zrozumieć, i na tyle dalecy duchem

Right Honourable William Ewart Gladstone, New York 1880, s. 115 i n.

- 10 W oryginale *Little Englander* – epitet określający członka skrzydła Partii Liberalnej opowiadającego się za ograniczeniem ekspansji Imperium Brytyjskiego i rezygnacją z kolonii w XIX wieku.
- 11 Richard „Dick” Whittington (ok. 1358–1423), wedle starej przypowieści miał usłyszeć te dzwony wzywające go: „Wracaj, Whittingtonie, po trzykroć lordzie merze Londynu”.

i krwią, by go mogli krytykować. Ciekawi, jak dałby sobie radę ów Wielki Cockney wobec R.L.S.¹², pana Kiplinga lub pana George'a Moore'a¹³.

Zawieszając taki ostateczny osąd, możemy mu przynajmniej przyznać jakieś miejsce pośród wielkich twórców literatury. Liczba i rozmiary jego powieści dowodzą niezaprzeczalnie, że pisarz ten ogarnięty jest swego rodzaju furiją twórczą. Co do natury dzieła tak stworzonego, bezpiecznie będzie, gdy stwierdzimy, że Dickens jest wielkim karykaturzystą i wielkim sentymentalistą (używając tych terminów w sensie ścisłym i bez jakiegokolwiek złośliwości) – wielkim karykaturzystą w takim sensie, w jakim wielkim karykaturzystą jest Hogarth¹⁴, sentymentalistą w takim sensie, jaki nadałby temu słowu Goldsmith¹⁵. Wystarczy wskazać szereg jego postaci, by zobaczyć, że niewielu ma (jeśli w ogóle) równych sobie w sztuce ukazywania charakteru z gruntu naturalnego i prawdopodobnego z jedną tylko dziwną, zamierzoną, uporczywą moralną lub fizyczną ułomnością, która zakłóca równowagę i odwodzi postać od świata męczącej rzeczywistości daleko ku granicy fantastyczności. Powinienem zapewne powiedzieć fantastyczności ludzkiej, jakie bowiem postacie w literaturze są bardziej ludzkie i pełnokrwiste niż Micawber, Pumblechook, Simon Tappertit, Pegotty [sic], Sam Weller (nie mówiąc o jego ojcu), Sara

12 Inicjały Roberta Louisa Stevensona.

13 George Moore (1852–1933) – irlandzki pisarz naturalistyczny.

14 William Hogarth (1697–1764) – angielski malarz i rysownik satyryczny. Po polsku ukazała się jego słynna *Analiza piękna*, przeł. M. Lachman, Gdańsk 2011.

15 Oliver Goldsmith (1728–1774) – pisarz irlandzki, autor między innymi *An Essay on the Theatre; or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* (*The Westminster Magazine*, styczeń 1773), do którego najprawdopodobniej odwołuje się tu Joyce i w którym komedia sentymentalna określana jest jako „bękartia tragedia”.

Gamp, Joe Gargery?¹ O nich i o całym zastępie innych zaludniających Dickensowską galerię nie myślimy jako o postaciach tragicznych czy komicznych, lub nawet jako o narodowych czy lokalnych typach, tak jak na przykład myślimy o postaciach Shakespeare'a. Nie widzimy ich nawet oczami ich twórcy z tym niezwykłym duchem miłej i delikatnej obserwacji, z którym patrzymy na pielgrzymów w gospodzie Tabard², zauważając (z uśmiechem i pobłażaniem) najznakomitsze i najbardziej ulotne cechy stroju, mowy lub chodu. Nie, każdą postać Dickensa widzimy w świetle jednej silnie zaznaczonej lub nawet przerysowanej właściwości fizycznej lub moralnej – ospałości, dziwacznej pewności siebie, monstrualnej otyłości, bezładnej lekkomyślności, gadziej służalczości, głupoty o cielejącym spojrzeniu, łzawej i absurdalnej melancholii. I są przy tym pewni prości ludzie, którzy narzekają, że choć bardzo lubią Dickensa i płakali nad losem małej Nell, nad śmiercią biednego Joe [sic] zamiatacza ulic, i śmiali się ze śmiałych zachcianek Pickwicka i jego bratnich muszkieterów, a nienawidzili (jak na dobrych ludzi przystało) Uriasza Heepa i Żyda Fagina³, to jednak jest on ostatecznie *nieco* przerysowany. Powiedzieć tak o nim, to naprawdę dać mu to, co w owym kraju dziwnych sformułowań, jakim jest Ameryka, nazywają przepustką do nieśmiertelności. To właśnie przez owo nieco przerysowania dzieło jego zostaje związane z potocznym gustem, przez nie charaktery jego

- 1 Postacie z następujących, odpowiednio, powieści Dickensa: *David Copperfield*, *Wielkie nadzieje*, *Barnaba Rudge*, *David Copperfield*, *Klub Pickwicka*, *Marcin Chuzzlewit*, *Wielkie nadzieje*.
- 2 Tabard to nazwa gospody w Southwark, w której spotykają się pielgrzymi *Opowieści kanterberyjskich* Chaucera.
- 3 Postacie z następujących, odpowiednio, powieści Dickensa: *Magazyn osobliwości*, *Samotnia*, *Klub Pickwicka*, *David Copperfield*, *Oliver Twist*.

mocno zakorzeniają się w potocznej pamięci. To właśnie przez owo delikatne przerysowanie Dickens oddziałął na mówiony język mieszkańców Imperium Brytyjskiego jak żaden inny pisarz od czasów Shakespeare'a i zdobył dla siebie miejsce głęboko w sercach krajan, honor, którego odmówiono jego wielkiemu rywalowi Thackerayowi. A czyż Thackeray w swej najlepszej formie nie jest większy od Dickensa? Pytanie jest bezzasadne. Gust angielski zawyrokował, że Dickensowi należy się miejsce władcy i wzorem Turka obok swego tronu nie będzie miał miejsca dla brata.

James Joyce B.A.

przel. Artur Przybyśławski