

# Roman Dyboski

---

## Wielcy powieściopisarze angielscy XIX wieku z perspektywy dzisiejszej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 32/1/4, 84-109

---

1935

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## WIELCY POWIEŚCIOPISARZE ANGIELSCY XIX WIEKU Z PERSPEKTYWY DZISIEJSZEJ

### I

Era triumfującej cywilizacji mieszczańskiej w Anglii, a więc poromantyczna doba XIX wieku, była nie tylko czasem bujnego rozkwitu pomyślności gospodarczej i wspaniałego rozwoju potęgi politycznej, ale stała się także prawdziwie heroicznym okresem piśmiennictwa. Równoczesne niemal pojawienie się całego szeregu wielkich pisarzy i myślicieli, jak Macaulay i Carlyle, Dickens i Tennyson, Browning i Ruskin, już w umysłach współczesnych utrwaliło przekonanie, że epoka ta wartością swego dorobku literackiego staje narówni z wielką epoką szekspirowską. Nasuwała się nawet ta dalsza analogja, że w obu wypadkach wystąpieniu na widownię znakomitych indywidualności pisarskich sprzyjał panujący wśród społeczeństwa indywidualistyczny pogląd na świat — w XVI wieku bujny indywidualizm renesansu, a w XIX ideologia nowoczesnego liberalizmu.

Z końcem XIX wieku jednak, w miarę, jak liberalizm jako hasło polityczne i gospodarcze począł się wyczerpywać i ustępować ustawodawstwu socjalnemu nawewnątrz, a dążeniom imperialistycznym nazewnątr, słabło także przeświadczenie o górującej wielkości literatury angielskiej tego stulecia. Wpływy kulturalne kontynentu europejskiego wносиły w atmosferę duchową Anglii subtelność intelektualną nieznaną klasykom ery mieszczańskiej; napór mas robotniczych i ich krzyczących potrzeb na aparat państwowy i na doktrynę społeczną podważał w korzeniu dawną wysoką ocenę osobistości i jej dokonań; wreszcie miarki dopełniły wielkie rozczarowania, które w XX wieku przyniosły ciężkie czasy po wojnie światowej z upadkiem przemysłowej hegemonji Anglii w świecie, chronicznem bezrobociem i powszechną trwożną niestałością stosunków i niepewnością jutra.

Jeszcze długo przed wojną, w samym zaraniu stulecia, ocena wielkich pisarzy ubiegłego wieku uległa była wśród młodej inteligencji angielskiej głębokiemu obniżeniu. Ponieważ sam pierwszą bezpośrednią znajomości z cywilizacją angielską za-

wierałem właśnie w owych pierwszych latach stulecia, w czasie niebywale niskiego kursu wielkości wiktoriańskich, w opinii inteligentnego ogółu, więc miałem prawo w dwadzieścia zgórą lat później, wykładając w Uniwersytecie praskim o Angji współczesnej, odtworzyć w przybliżeniu cały zespół tych zmienionych sądów o wielkich pisarzach XIX wieku, i uczyniłem to w następujących urojonych słowach wykształconego Anglika z ostatnich lat przedwojennych<sup>1</sup>: „Macaulay wywołuje dziś u nas uśmiech swą zarozumiałą i ślepą wiarą w liberalizm mieszczański XIX wieku jako kres postępu ludzkiego i najwyższy cel Opatrzności w dziejach rodzaju ludzkiego. Carlyle, to siła moralna daleko większa i myśliciel głębszy, ale zbyt on konwulsywny w swej retoryce, zbyt nieobliczalny w swych zmienionych nastrojach i zbyt gorzko negatywny w krytyce, by dziś dawać zadowolenie lub móc być pomocnym. Podobnie Dickens, jeden z najszlachetniejszych miłośników człowieczeństwa, stracił swój smak dla nas przez swe częste wulgaryzmy, swą tanią uczuciowość, upodobanie do prymitywnego melodramatu i wybujałej karykatury. Thackeray, subtelniejszy pisarz i psycholog, ale piszący prawie tylko „o lordach i ich lokajach“, swym widnokregiem społecznym wydaje się być niebezpiecznie bliskim tego snobizmu, który sam napiętnował. Trzeci wielki talent powieściopisarski epoki, pani George Eliot, reprezentantka pokolenia, które ubóstwiała naukę przyrodniczą, jest zgoła nazbyt dogmatycznie mądra i na chłodno intelektualna dla nas, ludzi dzisiejszych. Jej poprzedniczki, Karolina i Emilja Brontë, osobistości niewieście o żywiołowej sile instynktów, opanowanej przez szlachetną potęgę woli, są w swej metodzie literackiej — pierwsza beznadziejnie staroświecką, druga nadmiernie pierwotną. Z pośród poetów Tennyson jest bodaj jeszcze bardziej drażniący, niż Macaulay w swem bałwochwaltwie własnej epoki, bo u niego gra w tem jeszcze dodatkową rolę silny element próżności osobistej. Browning, przewyższający go staturą intelektualną o tyleż, o ile Carlyle przewyższa Macaulaya, zanadto jest dziennikarzem politycznym, zbyt ściśle jest związany z jednodniowymi zagadnieniami swego czasu i miejsca; a hałaśliwość jego niesłabnącego optymizmu ostatecznie staje się nużąca, a nawet wydaje się pustą. Swinburne jest nie do zniesienia mowny i deklamatorski, a jego polityczny entuzjazm dla wolności i rewolucji po całym świecie zbyt jest egzotyczny, by budzić prawdziwą sympatię. Idee Ruskina znowuż zostały doprowadzone do absurdu i do załamania w praktyce społecznej, a w trakcie tych usiłowań stało się oczywiście, jak mętnym myślicielem

---

<sup>1</sup> R. Dyboski, *Some Aspects of Contemporary England. Three Lectures.* („The English-Speaking World Series“, Nr. 1. Prague, The Anglo-American Club Union of Czechoslovakia, 1928), p. 61–63.

był właściwie sam Ruskin. Morris i Rossetti, zarówno jak inni apostołowie Piękna, od Waltera Patera do Oskara Wilde, pełni są pretensjonalności nieznośnej w naszych demokratycznych dniach. Wreszcie natarczywy imperjalizm Kiplinga jest nazbyt niesubtelny dla pokolenia, które przeżyło gorzkie nauki wojny boerskiej i jest pochłonięte zagadnieniami reformy społecznej; z dzieł Kiplinga nie więcej niż jedno czy dwa mają w sobie tworzywo trwalszego rodzaju<sup>4</sup>.

Bożyszczami pokolenia, co tak śmiało i stanowczo sądziło wielkich pisarzy ubiegłego wieku, byli: Jerzy Meredith, co przepoił salonowy dialog swych powieści wyrefinowaniem intelektualnym i wykwinną ironją; zdomowiony w Anglii Amerykanin Henry James, co dorównał mistrzom francuskim w drobiazgowej aż do znużenia analizie psychologicznej; wreszcie wielki Tomasz Hardy, co w przeciwieństwie do życiowego optymizmu ery mieszczańskiej pierwszy wniósł do powieści angielskiej wzniosły, filozoficzny tragizm. A obok tych zjawisk, rodzajem swej wielkości tak bardzo dalekich od rdzennego wiktoriańszczyzny, poczyniły się już żarzyć blaskiem sławy nowe bogi: Wells i Shaw, Bennett i George Moore, Galsworthy i Conrad, — dzisiaj wielkości uznane, a w znacznej części nawet już historyczne.

Wśród tych perypetyj nowych kultów literackich jakiejż dalszej ewolucji ulegała sama sława znakomitości XIX wieku? Otóż nie brak dowodów na to, że po dłuższym okresie skrajnej przeciw niej reakcji zbliżamy się do oceny bardziej zrównoważonej i do pewnego renesansu uznania dla tych przymiotów, które w pisarzach XIX wieku pozostają wielkimi. A więc pojawiają się wśród chaosu eksperymentów formalnych poezji powojennej książki o Tennysonie, oddające hołd należny jego klasycznej doskonałości formy myślowej i rytmicznej<sup>1</sup>. Ostatnio zaś w dobie niebывалych przeobrażeń formy literackiej powieści i wielkiego fermentu pojęć co do samej istoty tego rodzaju literackiego, ukazuje się książka wykwinnego pióra jednego z członków starej, konserwatywnej rodziny arystokratycznej Cecilów, usiłująca określić stałe i bezsporne wartości kilku najznakomitszych powieściopisarzy owej epoki<sup>2</sup>. Książka to rozważna, pisana spokojnie i prosto, równie daleka od fanatycznego wstecznicstwa, jak od snobistycznej afektacji postępowości; z pewnością na długi czas będzie miała znaczenie podstawowe w historyczno-krytycznej ocenie wielkiego powieściopisarstwa angielskiego. Dlatego warto jej poświęcić nieco szczegółowej uwagi.

<sup>1</sup> Harold Nicolson, *Alfred Tennyson*, Londyn. Constable, 1923; Hugh l'Anson Fausset, *Alfred Tennyson*. Londyn, Selwyn & Blount, 1923.

<sup>2</sup> Lord David Cecil, *Early Victorian Novelists*. Essays in Revaluation. Londyn, Constable, 1934, s. 332.

## II

„Jak dziś wyglądają w oczach czytelnika“. Za punkt wyjścia do wstępnego rozdziału na ten temat bierze autor fakt dziwny, ale niewątpliwy: że mianowicie trudniej jest zdobyć się na sympatię i zrozumienie dla epoki bezpośrednio minionej, niż dla dawniejszych. Jak romantycy byli najniesprawiedliwsi dla klasycystów XVIII wieku, tak samo król Edward VII i jego pokolenie najmniej mogli zrozumieć królową Wiktorję i jej czasy. Za dużo tu jeszcze owego żywego a wiekuistego antagonizmu między starymi a młodymi, między ojcami a dziećmi, który jest stałym zjawiskiem w całych dziejach ludzkości, a za mało owego historycznego dystansu, który jest warunkiem oceny spokojnej i zrównoważonej.

Starając się jednak dzisiaj, w sto lat po *Pickwicku*, spojrzeć wreszcie naprawdę z historycznego punktu widzenia na wielkie powieściopisarstwo angielskie XIX wieku, dostrzegamy przedewszystkiem fakt, który stwierdzono już przed lordem Cecillem: stwierdził go i poparł imponującymi zestawieniami materiału faktycznego zmarły niemiecki uczony Wilhelm Dibelius w swem monumentalnem dziele o sztuce powieściopisarskiej angielskiej<sup>1</sup>. Jest to mianowicie fakt, że do połowy ery wiktoriańskiej trwa jeden okres w rozwoju powieści angielskiej, okres łączący się ściśle z jej przeszłością dawniejszą, a potem zaczyna się inny. Klasyczny humorysta Fielding w wieku XVIII, romantyk Scott u progu wieku XIX, i wielki realista Dickens w dalszych jego dziesięcioleciach, przy całych głębokich różnicach, jakie ich dzielą, należą jednak do tej samej tradycji i jeden zasadniczy typ techniki powieściopisarskiej reprezentują. Ta sama rozległość widnokregu i zajmująca fabuła, ta sama obfitość postaci i wypadków, ta sama luźność kompozycji, te same konwenanse co do figur i losów bohatera i bohaterki, te same wreszcie rażące błędy i w stylu i w treści: te same momenty sentymentalizmu i melodramatyczności, to samo systematyczne przemilczanie rozległych i ważnych dziedzin życia ludzkiego, — ten sam inhibicjonizm w sferze erotycznej, biegunowo przeciwny ekshibicjonizmowi pisarzy dzisiejszych, — to samo unikanie głębszych zagadnień intelektualnych, filozoficznych czy religijnych. Odcinają się ci pisarze i swem bogactwem i swem ubóstwem wyraźnie zarówno od wielkich Francuzów, jak od mistrzów rosyjskich. Pierwszą osobistością autorską, zbliżoną w swej zasadniczej koncepcji powieści do wielkich pisarzy kontynentu europejskiego, jest pani George Eliot, i dlatego na niej książka lorda Cecila się kończy, bo od niej za-

<sup>1</sup> Wilhelm Dibelius, *Englische Romankunst*. (W zbiorze „Palaestra“, Nr. 92 i 93, Berlin, Mayer & Müller, 2 t., 1910, 2 wyd. 1922). Dzieło to stanowiło podbudowę historyczną do wielkiej monografii Dibeliusa o Dickensie: *Charles Dickens*. Lipsk, Teubner, 1916, 2 wyd., 1926.

czyzna się historia nowoczesnej powieści angielskiej o typie ogólnoeuropejskim.

Przedmiotem podjętej tutaj „nowej oceny“ (*revaluation*) jest zatem owa wcześniejsza grupa pisarzy, którzy są bardziej specyficznie angielscy i już przez to samo bardziej oryginalni: Dickens, Thackeray, Trollope, siostry Brontë, pani Gaskell. Są oni zresztą i w absolutnym sensie słowa obdarzeni niezwykle wysoką miarą oryginalności i twórczego natchnienia; pełno w nich żywej i samorzutnej imaginacji, gdy u późniejszych raczej przeważa obserwacja i refleksja; łączy ich też właściwy im przeważnie w wysokim stopniu dar humoru, którego późniejszym zazwyczaj niedostaje. Silną podniętą zresztą i dla imaginacji i dla humoru była okoliczność, że w owym wcześniejszym okresie powieść w opinii publicznej jest *par excellence* „lekką literaturą“, pisaną „dla zabawy“, a nie stała się jeszcze przyjętą powszechnie formą roztrząsania najpoważniejszych problemów społecznych czy myślowych, jak za naszych czasów. To też łatwiej owe wcześniejsze powieści poddają się ocenie według kryteriów czysto estetycznych i literackich; łatwiej na nie spojrzeć wyłącznie jako na dzieła sztuki, i — to główna teza lorda Cecila — z takiego właśnie egzaminu wychodzą one dziś naogół zwycięsko.

### III

Na czele szeregu rozpatrywanych postaci oczywiście stanąć musi ten, co za życia był uznanym królem w powieściopisarstwie angielskim swego wieku, i w najklasycyźniejszym znaczeniu popularnym pozostał: Charles Dickens. Nietylko sam jest nadal czytany w Anglii przez wszystkich w okresie nabywania elementów literackiego wykształcenia, nietylko figury z jego powieści stały się tak samo przysłowionymi, jak figury z Biblii, ale także książki o nim — np. entuzjastyczne studjum, napisane w r. 1906 przez pokrewnego mu bujną i gorącą naturą Chestertona<sup>1</sup> — wychodzą wciąż w nowych wydaniach, a najdrobniejsze nowe przyczynki do znajomości biografii czy korespondencji pisarza zawsze mogą liczyć na zaciekawienie.

Z tem wszystkim właśnie brak polemiki o walory literackie Dickensa świadczy, że także uznanie wielkich i jaskrawych jego wad jako pisarza przesiąkło już jako komunał w świadomość ogółu. Nieskładność i wielotorowość fabuły, bezcelowość całego mnóstwa najudatniejszych nieraz figur, mieszanie najsztuczniejszego melodramatu z najrzetelniejszym realizmem,

<sup>1</sup> G. K. Chesterton, *Charles Dickens*. Londyn, Methuen, 16. wyd., 1927. — Tenże, *Criticismus and Appreciations of the Works of Charles Dickens* (zbiór przedmów do dzieł Dickensa w wydaniu „Everyman's Library“). Londyn, Dent, 1933.

patetyczna deklamacja w scenach uczuciowych i żalonych, wreszcie zdawkowość postaci pierwszoplanowych, oraz zupełna niezdolność do kreślenia charakterów psychologicznie zawiłych, intelektualnie subtelnych lub arystokratycznie dystygowanych, — oto lista głównych i notorycznych jego błędów i braków.

Przeciwstawić im należy jako naczelną i najświetniejszą jego zaletę przedewszystkiem jedną właściwość, którą może najuchwytniej określił i zarazem najwyżej wychwalił Chesterton: że mianowicie Dickens, ten mistrz powieści realistycznej, wszystko, co tworzy, zabarwia niezrównanie bujną, fantastyczną imaginacją. Gdyby *Pickwick* był tylko rozległą panoramą rzeczywistej starej Anglii prowincjonalnej, gdyby inne powieści były tylko studjami nad rzeczywistym życiem na ulicach i po domach Londynu w połowie XIX wieku, Dickens nie byłby tym wielkim pisarzem, jakim jest: cechy wielkości, a zarazem niegasnący urok daje dziełom jego to właśnie, że taka osoba, jak Mr. Pickwick — ten „anioł w kamazach“, jak go nazywa jego sługa Sam Weller — nigdy na Bożym świecie istnieć nie mogła, że po ulicach Londynu w innych powieściach chodzą figury o skrajnej, zaiste baśniowej groteskowości i ekscentryczności. Atmosfera jego wyobraźni deformuje żywe postaci ludzkie równie dziwacznie i nieraz karykaturalnie, jak deformuje kontury ludzi i rzeczy mgłą londyńska. Ta przesada, to nie maniera Dickensa, ale poprostu żywioł rodzący jego twórczości. I cały ten świat bajki dickensowskiej ma w naszych oczach cielesność i siłę przekonującą najpospolitszej rzeczywistości: w tem właśnie jego potęga i jego triumf.

Oczywiście ramami tego świata bajki są granice tego odłamku świata rzeczywistego, który Dickens znał najgruntowniej i z którym się zżył najrdzenniej. Magicznym życiem tchną jego arcy-fantastyczne figury i obrazy, gdy przedstawiają, choć w dziwnie przeobrażonej postaci, ten Londyn jego młodych lat, którego ulice były szkołą jego życia i stały się skarbnicą tematów jego sztuki. Gdy opuszcza teren tego Londynu XIX wieku i usiłuje pisać o innem środowisku, innej epoce i innych ludziach, — a czyni to niestety nierzadko, — wtedy zaraz się zaczynają wręcz katastrofalne niepowodzenia artystyczne, tem większe, że Dickens jako produkt świeżej urbanistycznej cywilizacji swej klasy w żadnej starej tradycji kulturalnej korzeni nie ma, a ciekawości intelektualnej tyle nie posiadał, by swe małe wykształcenie historyczne i literackie systematycznie rozszerzać i uzupełniać.

Z fantazją, którą Dickens umiał rozświetlić osnute na pospolitej rzeczywistości obrazy, kojarzy się ściśle istota największego jego daru — humoru. Wszyscy, co usiłowali określić ten naczelny talent najznakomitszego z humorystów świata, musieli ostatecznie wyznać swą bezsilność i stwierdzić poprostu, że sprężyną tego humoru jednak jest właściwie przesada, że

Dickens stale nas bawi groteską i karykaturą, że zatem i tu chodzi o swobodną grę fantazji, przeinaczającej rzeczywistość. Definicja tak sformułowana wygląda poczęści jak zarzut; istotnie nie brakło poważnych krytyków, co dowodzili, że Dickens niemniej fatalnie szarżuje w momentach komicznych, jak w melodramatycznych. Ale w tej dziedzinie już niezmienny czar sukcesu wniwecz obrócił wszelkie zastrzeżenia krytyczne: śmiech pokoleń przygłuszył wszystkie głosy nagany. Co więcej, opinie czyto jednostek, czy całych narodów, dla których humor Dickensa (według często u nas powtarzanego określenia) jest „za dziecinny“, — obracają się dziś ostrzem swem przeciwko krytykom samym: zdolnością zrozumienia Dickensa mierzy się poziom kultury humoru u danej osoby czy w danym społeczeństwie. Twórca sam stał się prawodawcą swojego rodzaju tworzenia, tak samo, jak niegdyś Shakespeare stał się źródłem nowej teorii dramatu. I tak samo, jak u Shakespeara jego anarchiczny stosunek do starych reguł dramaturgji, tak u Dickensa owa jego stała skłonność do groteski i karykatury stają się rzeczami ubocznymi i formalnymi wobec tej głębi prawdziwej ludzkości, którą tchnie cała twórczość i jednego i drugiego, i która pozwala Shakespeareowi śmiało wplatać dialogi komiczne pomiędzy najwznioślejsze momenty tragedji, a Dickensowi opromieniać serdeczną aureolą rozrzewnienia najkomiczniejsze figury i sytuacje.

Jeden zaś triumf, który nie przypadł w udziale Shakespeareowi, odniósł Dickens właśnie przez swą mieszaninę najświetniejszych zalet i najjaskrawszych błędów: że mianowicie stał się klasykiem nowoczesnej demokracji angielskiej, i że dobrą, wartościową literaturę, którą przeciw jego powieści w ostatecznym bilansie są, uczynił u mas demokratycznych popularną i wprowadził w ich widnokrąg na miejsce całego mnóstwa wszechwładnej przedtem tandety. Że zaś ta twórcza imaginacja, którą tak celuje, jest, jak słusznie mówi lord Dawid Cecil, „może nie jedynym przymiotem, potrzebnym dla wielkiego powieściopisarza, ale w każdym razie przymiotem naczelnym“, więc nie brakło dla wielkości Dickensa uznania nietylko ze strony mas, ale także ze strony umysłów wybranych: nie kto inny, jak Tołstoj, uznał go za mistrza sztuki powieściopisarskiej.

Ale ani w poczytności u mas, ani w uznaniu u ludzi wybitnych, ani wogóle w żadnym fakcie natury literackiej nie leży sekret niespożytej siły, z jaką Dickens działa na wszystkie pokolenia i wszystkie kraje. Leży on w prostej a całą jego twórczość przenikającej wierze w górującą wartość dobrych, życzliwych impulsów natury ludzkiej, — w wartość tych właśnie pierwiastków osobistości człowieka w przeciwieństwie do wszelkich idei abstrakcyjnych, zasad teoretycznych czy instytucyj społecznych. Że zaś Anglicy w swej nawskroś nie-intelektualnej



i nie-logicznej naturze zawsze więcej wierzą w człowieka, niż w abstrakcje — *men not measures!* — więc Dickens jest i pozostaje szczególnie im bliski i drogi.

#### IV

Thackeray nigdy ani w Anglii, ani poza Anglią nie był nawet w przybliżeniu tak popularny, jak Dickens. Daleko większa subtelność i doskonałość jego kunsztu powieściopisarskiego w czterech arcydziełach: *Vanity Fair*, *Pendennis*, *Esmond* i *The Newcomes* raczej stała na przeszkodzie szerokiej popularności; to też znajdował zawsze wielbicieli raczej wśród smakoszków literackich i erudytów, jak zmarły niedawny stary profesor Saintsbury, autor najbardziej entuzjastycznej książki o nim<sup>1</sup>. Saintsbury porównywał Thackeraya z mistrzami francuskimi, których jako autor dwutomowej historii powieści francuskiej znał szczególnie dobrze. W istocie aromat dzieł Thackeraya, to aromat specyficznie książkowy i literacki; a jego umiar i dobry smak mają w sobie coś intelektualnego na sposób francuski. Nie bije od nich tą instynktowną i pełną temperamentu żywotnością, co od wadliwych a wiecznie młodych dzieł Dickensa. Groteskowe postacie Dickensa, choć strojem i obyczajem wyraźnie przynależne do swej epoki, mają niegasnącą powszechną aktualność; delikatnie wycieniowane, realne figury Thackeraya pieczęć swego wieku noszą nieoddzielnie. Że zaś dzisiejszy czytelnik ma za mało czasu i zazwyczaj za mało wykształcenia, by się zdobyć na potrzebną pół-historyczną postawę, więc Thackeray czytany jest coraz mniej.

Do mniejszej jego popularności przyczynia się też fakt, że i jego widnokrąg, jak widnokrąg Dickensa, jest ograniczony w pewien specyficzny sposób, i to w sposób mniej sympatyczny niż u Dickensa. O ile Dickens jest skłonny zwracać uwagę jednostronnie na tę rdzenną dobroć natury ludzkiej, w którą wierzy, o tyle Thackeray z jednostronnym, acz łagodnym sceptycyzmem uwydatnia szarzyzną ogółu dusz ludzkich, słabość charakterów, małość motywów, złudzenia egoizmu. Pełni uznania dla przenikliwości obserwatora, tak bystro chwytającego te właśnie rysy u każdej ze swych figur, jednak mamy niemiłe poczucie, że brak tu czegoś do całkowitego obrazu natury ludzkiej. Niema w jego kreacjach tej niekonsekwencji i nielogiczności rzeczywistej natury ludzkiej, którą fantastyczne i karykaturalne figury Dickensa odzwierciedlają może lepiej, choć ich zwierciadło jest zwierciadłem krzywem. W jednostronnej akurattości spostrzeżeń Thackeraya jest monotonia, którą Dickens nie grzeszy nigdy.

<sup>1</sup> George Saintsbury, *A Consideration of Thackeray* (zbiór wstępów do dzieł Thackeraya w wydaniu oxfordzkim, 1908). Londyn, Oxford University Press, 1931.

Zapewne, monotonni — i to jeszcze daleko bardziej! — są i inni wielcy mistrze powieści psychologicznej, jak Dostojewskij i Proust; jest zato u nich — i jest także u Thackeraya — coś ze zwartości filozoficznej syntezy. Cała bogata panorama figur i wypadków w jego wielkich powieściach służy jednemu widocznemu celowi — ma ilustrować pewne ogólne właściwości natury ludzkiej. *Vanity Fair* — „jarmark próżności“ — ten tytuł największego jego dzieła, to zarazem najdoskonalsze określenie tego wspólnego tematu całej jego twórczości. I nawet pod-tytuł tego arcydzieła — *a novel without a hero* — „powieść bez bohatera“ — da się także zastosować do pozostałych dzieł autora: bo wszędzie w nich całe szeregi pierwszoplanowych figur pełnią jednakowo ważne funkcje w stosunku do naczelnego artystycznego celu i dominującej ideowej tezy, i nigdzie w nich żadna postać nie ma statury prawdziwie heroicznej.

Takie operowanie masami rozmaitych osób i masami różnorodnego materiału powieściowego z jednego punktu widzenia wymaga wielkiej sztuki kompozycyjnej, i Thackeray tę sztukę posiadał. Cały rozległy obraz swego świata powieściowego umie połączyć w jednolitą całość swym indywidualnym sposobem opowiadania, swoistym doborem faktów, swoistem (lekkim i ironicznym) akcentowaniem konturów i kolorów. Tak samo, jak świadomą sprawą jest ta stała ironja — z latami zresztą coraz bardziej łagodniejąca — tak samo świadoma jest pozornie niedbała swoboda stylu i doboru wyrazów, przez to właśnie tak doskonała, że jej nigdy jako osobnego wysiłku artystycznego, oddzielnego od treści dzieła, nie odczuwamy.

Z temi wszystkimi zaletami jednak nie jest Thackeray artystą literackim bez skazy. Nietylko że jego świat powieściowy jest, jak się rzekło, rażąco niezupełny i jednostajny; ale jego sposób opowiadania ma pewne określone wady. Tak jak jego wejrzenie na rzeczy ludzkie rychło staje się wejrzeniem łagodnego, ale doświadczonego starszego człowieka; tak i jego styl narratorski ma w sobie coś z cech starszego wieku, mianowicie pewną staroświecką rozwlekłość, gadatliwość i skłonność do powtórzeń, szczególnie w refleksjach moralnych, które wskutek tego nieraz trącą banałem. Ponadto zaś w jego zazwyczaj arcy-subtelnej charakterystyce figur dadzą się czasem dostrzec pewne niespodziane i rażące odskoki od właściwej linii: pojawiają się one przedewszystkiem tam, gdzie moralne zasady i konwenanse epoki biorą górę nad psychologiczną intuicją autora i każą mu przypisywać moralnie słabym figurom wykroczenia większego kalibru, które nie leżą wcale w ich naturze, albo też wyrażać się o ich lżejszych grzechach tonem potępienia, które znowuż nie leży wcale w dobrotliwej i wyrozumiałej naturze samego Thackeraya. Szczególnie surowym, wbrew swojemu prawdziwemu usposobieniu, staje się Thackeray,

gdzie chodzi o zagadnienia moralności płciowej; bo w tej dziedzinie era mieszczańska nie znała żartów ani tolerancji, szczególnie w Anglii. A jak czasem gani ostrzej w słowach swych dzieł, niż w głębi swej duszy, tak i chwali czasem niezszywane, gdzie jego oko widzi słabe strony cnoty, ale etykieta wieku wyraźnie uznania dla cnoty wymaga; to znowu dzieje się szczególnie, gdzie występują „dobre niewiasty” w jego powieściach. Od tych drobnych usterek arcydzieła Thackeraya byłyby tylko mogły być wolne, gdyby ich autor nie był się narodził w mieszczańskim i moralizującym wieku XIX, lecz w arystokratycznym, intelektualnym i wolnomyślno-toleranckim wieku XVIII. Niedarmo atmosferę tego wieku ukochał tak gorąco, że nietylko w nim umiejscowił najdoskonalszą od czasów Waltera Scotta powieść historyczną angielską — „Esmond” — ale że uczynił jego wybitne osobistości przedmiotem szeregu świetnych studjów biograficznych w swych znakomitych „Wykładach o humorystach angielskich”.

## V

Zarówno Dickens, jak Thackeray, należą do uznanych wielkości angielskich XIX wieku o światowej sławie; i mimo głębokich różnic, dzielących ich indywidualności, ukazują się nam dziś obaj pod pewnemi względami jako typowi przedstawiciele swej epoki.

Z ram typowych konwenansów literackich, towarzyskich czy moralnych ery mieszczańskiej wyłamują się zupełnie dwie autorskie postacie kobiece, równie surowo odosobnione od całego świata literackiego swych czasów, jak odosobniona od wielkich ośrodków ludności była ponura wiejska plebanja ich ojca na samotnem i gołem wzgórzu wśród pustych, rozległych pastwisk dla owiec i srogich nadmorskich skał północno-wschodniej prowincji Yorkshire.

Siostry Brontë — na kontynencie Europy dopiero od znakomitej francuskiej książki księdza Dimneta (1910) nieco bliżej znane w swej odrębności, w ojczyźnie swej po zdobytym przez jedną z nich za życia sukcesie literackim miały pojedynczych pełnych uniesienia chwalców i gorących wielbicieli — entuzjastycznie rozślawił je Swinburne w r. 1877; — ale zdawać się mogło, że rażące nieudolności stylistyczne i kompozycyjne ich utworów, widoczny w nich brak zarówno kultury literackiej jak znajomości świata, śmieszne nieprawdopodobieństwa, staroświeckie motywy, melodramatyczne deklamacje i naiwność techniki opowiadania, wtrącają je niebawem w zupełne zapomnienie.

A jednak dzieje się wręcz przeciwnie. Gdy takie wielkie światła, jak Thackeray i George Eliot, ledwo się dziś jeszcze tlą wśród mroków pełnej szacunku obojętności angielskiego świata

czytającego, sława i dziwna jakaś aktualność sióstr Brontë w naszym stuleciu wciąż rośnie; mnożą się wydania ich powieści, wydobywa się z zapomnienia i gorąco uwielbia ich poezje, pojawiają się coraz nowe o nich studia: w dwunastu ostatnich latach tylko można było po bibliografiach angielskich naliczyć dziewięć poważnych o nich monografij w formie książek<sup>1</sup>, prócz nieustającego potoku artykułów po wszystkich czasopismach literackich.

Przyczyną tego rozkwitu sławy obu pisarek w kilkadziesiąt lat po ich śmierci jest z pewnością nie tylko reakcja przeciw zasadom i konwenansom XIX wieku, każąca dzisiejszym pokoleniom zachwycać się właśnie niekonwencjonalnością sióstr Brontë na tle ich epoki; jest nią też nie tylko ów prąd feministyczny w nowszym życiu umysłowym Anglii, który wszakże i bezpretensjonalną Miss Jane Austen, rówieśniczkę Waltera Scotta, wyniósł do rzędu największych nazwisk w dziejach powieści angielskiej. Jak u Jane Austen są po temu rzetelne powody w niezrównanej subtelności jej prostego i nieefektownego mistrzostwa, tak u sióstr Brontë według powszechnego już dziś zrozumienia w grę wchodzi jeden najistotniejszy czynnik, każący zapomnieć o wszystkich formalnych wadach ich utworów — mianowicie żywiołowa szczerść głębokiej treści duchowej tych powieści i heroiczna wielkość duszy ich autorek. Obie one nie wahają się objawić nam te najtajniejsze a zarazem najpotężniejsze siły instynktu, co odwiecznie władają samym rdzeniem natury kobiecej, i obie zarazem budzą w nas szacunek i podziw przez to, że jako córki wiekowej cywilizacji, choć żyjące w pustelniczem ubóstwie zdala od wykwintu kulturalnego, umieją wedle świadectwa tychże powieści owe wulkaniczne instynkty prawdziwie po stoicku opanować. Na ocenie sióstr Brontë przez potomność sprawdza się poprostu raz jeszcze to historyczne doświadczenie, że o prawdziwie wielkiej i trwałej sławie autora ostatecznie stanowi nietyle zewnętrzna wielkość jego sztuki, ile wewnętrzna wielkość jego ludzkiej osobistości.

Za najznakomitszą z trzech utalentowanych córek pastora Brontë, co wydawały poezje i powieści pod pseudonimami Ellis, Currer i Acton Bell, uchodziła bezsprzecznie jeszcze doniedawna najstarsza z nich Karolina (Charlotte), która też największego jeszcze za życia doczekała się powodzenia u czytel-

<sup>1</sup> E. Dimnet, *Les soeurs Brontë*, Paryż, Bloud et Cie, 1910 (w serii „Ecrivains étrangers”); ang. tłum.: *The Brontë Sisters*. Londyn, Cape 1927. — J. C. Clarke, *Haworth Parsonage: a Picture of the Brontë Family*. Londyn, Hutchinson, 1927. — Romer Wilson, *All Alone: the Life and Private History of Emily Jane Brontë*. Londyn, Chatto & Windus, 1928. — Rosamund G. Langbridge, *Charlotte Brontë, a Psychological Study*. N. York, Doubleday i Doran, 1929. — E. et G. Romieu, *La vie des soeurs Brontë*. Paryż, Gallimard, 1930. — E. F. Benson, *Charlotte Brontë*. Londyn, Longmans, 1932. — J. C. Willis, *The Brontës*. Londyn, Duckworth, 1933. — R. Fergusson, *Charlotte Brontë*. Londyn, Benn, 1933.

ników. Wszystkie jej powieści są w swej istocie autobiograficzne, czyto gdy w *Jane Eyre* odsłania nam najgłębsze tajniki swych przeżyć uczuciowych, czy gdy w *Shirley* układa żywy wizerunek z najskrytszych swych marzeń o piękności, swobodzie i dostatkach, a więc o wszystkim, czego jej życie nie dało; czy też gdy pod nazwą *Villette* kreśli barwny obraz tego światka brukselskiego, w którym się rozegrał dramat jej własnej młodocianej miłości, lub wreszcie w *The Professor* roi sobie idylliczny przebieg tego dramatu w sferze ideału.

Jakież przedstawiają się oku dzisiejszemu te wartości, którymi zdobyły sobie ustaloną już wysoką ocenę te tak intensywnie osobiście przeżyte dzieła?

Na tle twórczości innych pisarzy okresu — nawet tak znakomitych, jak Dickens i Thackeray — uderza nas dziś bardziej, niż kiedykolwiek, niezwykłość tych powieści. Jak słusznie i pięknie mówi lord Dawid Cecil, „znikł nam z przed oczu prozaiczny miejski świat z jego skomplikowaną strukturą a banalnymi motywami; zamilkły akcenty codziennej gadaniny, przepadły gdzieś gazety, mody, domy handlowe, księżne, służba, snoby... A zato wicher szaleje pod jakimś pierwobytnem niebem, zaś w domu, z twarzami ostro zarysowanymi przy jaskrawym blasku ognia na kominku, surowe postacie ludzkie nieokreślonej klasy społecznej i epoki historycznej prawią sobie wzajemnie o wiekuiestej miłości i nienawiści w słowach pełnych szczydłowatego patosu i zarazem pełnych oszałamiającej szczerości“. Charlotte Brontë, tak samo jak Dickens i Thackeray, nie pisze o wielkich zagadnieniach filozoficznych czy moralnych; ale nie pisze też o małych szczegółach codziennego, potocznego życia. Cała jej uwaga i całe napięcie jej twórczego natchnienia skierowane są na wewnętrzne życie duchowe osobiście. I to właśnie czyni ją przy całej staroświeckości tak dziwnie nowożytną, blisko pokrewną takim epikom subiektywizmu, jak Marcel Proust i James Joyce w naszych czasach. Tylko, że u niej nie mamy do czynienia z intelektualną analizą, lecz z głębokim uczuciwem przeżywaniem opisywanych stanów duszy; boć to przecież zawsze w gruncie pod różnymi formami dusza jej własna. I świat zewnętrzny — nie wyłączając wszystkich pozostałych figur powieści poza bohaterką — zawsze tylko jej oczyma jest widziany. To daje jej dziełom głęboką i silną jedność mimo luźności, nieskładności i wielotorowości licho skleconej akcji; daje im też niezachwianą wewnętrzną prawdę mimo wszelkich romantycznych nieprawdopodobieństw, od których zawsze u niej roi się fabuła, i mimo drażniącej przesady, która cechuje zarówno jej wysłowienie, jak obfitą aparaturę symboliczną. Za rdzenną jej szczerość darowują jej krytycy angielscy nawet tę najfatalniejszą w oczach Anglika wadę, jaką jest — brak humoru, niedomaganie u kobiet piszących niezadkie, a u niej właśnie w momentach intencji satyrycznej

lub ironicznej nieraz aż do mimowolnego komizmu widoczne. Inny, niemniej pospolity u powieściopisarek błąd, — mianowicie niezdolność do kreślenia przekonujących i prawdziwych figur męskich, — oczywiście także obcy nie jest pisarce tak nawskroś subiektywnej, jak Charlotte Brontë: właśnie gdzie jej mężczyźni mają być jak najbardziej męscy, stają się groteskowymi w niekorzystnym znaczeniu słowa. Ale im więcej się wylicza takich wad i braków w szczegółach twórczości Karoliny Brontë, tem częściej i z tem większym podziwem wypada powracać do stwierdzenia dziwnej żywotności jej dzieł jako całości artystycznych. A tajemnicą tej żywotności pozostaje zawsze przenikająca te dzieła swym ogniem i wigorem osobowość autorki, — osobowość niezłożona i niebogata, ale nieporównanie silna swem dziwnem połączeniem prostoty żywiołowych uczuć ze stanowczością woli moralnej. Ta osobowość daje potęgę życia wszystkim jej figurom, nawet najnieprawdopodobniej pomyślanym; ona też daje osobne jakieś życie — *la vie des choses* — obrazom tła i środowiska, zawsze intensywnie nastrojowym, nieraz tchnącym niesamowitą grozą jak pustkowia rodzinnych okolic autorki. Przedewszystkiem jednak ta osobowość tchnieniem swem ożywia i rozpala obrazy przeżyć uczuciowych: ona to z długich dysput i gwałtownych nieraz sporów między rozkochanymi w sobie parami w trzech głównych jej powieściach uczyniła prawdziwe arcydzieła wieczystej ludzkiej tragikomedji miłosnej. A jeszcze żarliwiej bodaj w scenach samotnych rozmyślań jej bohaterek wyraziła się zdolność tej purytańskiej Angielki do odtwarzania całej okrutnej mocy namiętności.

## VI

Jeżeli już w powieściach Karoliny Brontë mimo całej rezerwy jej silnego charakteru i mimo wstrętu jej północnej natury do wszelkich przejawów zmysłowości nasycone uczuciem pasmo scen toczy się jak jakaś rzeka rozpalonej lawy, to jeszcze wyższy stopień intensywności uczuciowej cechuje jedyną powieść jej wcześniej zmarłej siostry Emilji p. t. *Wuthering Heights* (*Wietrzne góry*)<sup>1</sup>.

Emilja stawiana była zwykle na drugim miejscu pośród trzech kobiecych talentów rodziny Brontë. W ostatnich latach jednak sława jej szybko przerasta sławę siostry, i oglądając dzisiejszy stan tej sławy w zwierciadle spokojnej i zrównoważonej książki lorda Dawida Cecila, nie bez zdziwienia widzimy, że samotny jej genjusz stoi w jego ocenie na najwyższej wyźnie ze wszystkich omawianych w książce znakomitych pi-

<sup>1</sup> Tłumaczenie polskie p. Janiny Sujkowskiej pod niefortunnym tytułem *Szatańska miłość* ukazało się niedawno w dwóch tomach w „Bibliotece Groszowej“.

sarzy: nietylko że w tym jednym jedynym rozdziale niema ani słowa krytyki i są same tylko ekstatyczne pochwały, ale co więcej, autor z całym zapałem broni doskonałości dzieła od tej strony, która w powieściach obu siostr zawsze była uznawana za najsłabszą, t. j. od strony formy i stylu. „Jej forma jest dostosowana do treści jak rękawiczka“ — to jego ostateczny werdykt<sup>1</sup>.

Wobec takiej postawy rozważnego krytyka zdumienie musi ogarnąć czytelnika przywykłego do wartościowań tradycyjnych i kształconego na wytrawnym mistrzostwie stylistycznym takich pisarzy, jak Thackeray lub George Eliot. Dla takiego czytelnika bowiem, gdy nieuprzedzony przystępuje do lektury dzieła Emilji, pierwsze wrażenie jest niemal że nieznośne. Atmosfera powieści jest jednostajnie ponura i gwałtowna jak te wichry jesienne, co wyły po pustkowiach Yorkshire wokół domu rodzinnego autorki. Fabuła rozgrywająca się w posępnym starym dworze, jak zdawkowe dawne *Schauerromane*, jest monotonnym pasmem wymyślnych okrucieństw z jednej, a bezsilnych cierpień z drugiej strony, ciągnących się przez dwa pokolenia. Centralna postać opowiadania, nieludzki Heathcliff, zadanie i cel całego życia widzi jedynie w mściwym znęcaniu się nad starszą, a potem z kolei i nad młodszą generacją rodziny ziemiańskiej, co go niegdyś jako przygarniętego znajdując sponiewierała. Prawie każda rozmowa w powieści jest pełną goryczy i uniesienia kłótnią, a niejedna kończy się bójką. I wszystko to jest opowiedziane w najnieskładniejszy w świecie sposób, poczęści przez usta osób postronnych, i z takim pogmatwaniem chronologii, że porządek wypadków odtworzyć sobie tylko możemy przez przedstawienie wszystkich niemal rozdziałów, przyczem wyobraźni wypada wypełniać wieloletnie luki w fabule.

A jednak „jest metoda w tem szaleństwie“, jak powiedziałby Hamlet; jest, jak zaraz zobaczymy, pewna zasadnicza symetria w bezładnej pozornie budowie dzieła, i jest nade wszystko przenikająca je nawskróś jedność podstawowego nastroju, która sprawia, że bije od tej powieści czar, potężniejszy nawet od czaru powieści Karoliny Brontë. Gdy tam rozpala i porywa nas nieustające natężenie uczucia, tutaj jesteśmy pod nieprzpartą hipnozą tragicznego fatalizmu, tkwiącego korzeniami nie w wypadkach i okolicznościach, ale w samych podstawach charakterów. Niema chyba rzeczywiście w nowoczesnej literaturze powieściowej tak śmiałego, do samych atajonych fundamentów bytu sięgającego wyrazu na nierozzerwalny związek dwóch przeznaczonych dla siebie istnień ludzkich, jak te słowa, które tu znalazła Emilja Brontë na określenie uczuć,

<sup>1</sup> W tym sensie też przeprowadził nową i entuzjastyczną analizę powieści nieznanemu autor „C. B. S.“ w rozprawce *The Structure of Wuthering Heights*. Londyn, Hogarth Press, 1926.

łączących od dzieciństwa Heathcliffa z jego rówieśnicą Katarzyną, córką rodziny tak zawistnie później przezeń prześladowanej zato, że jej przesady społeczne rozłączają go z ukochaną. Oto co już w trakcie wieloletniej waśni i opętańczych wybuchów nienawiści Heathcliffa Katarzyna mówi o nim i o sobie do swej powiernicy:

„Kocham go, Nelly, nie dlatego, że jest przystojny, ale że jest więcej mną, niż ja sama. Z czegokolwiek zrobione są nasze dusze, to moja i jego są jednakowe, a dusza mojego męża tak jest odmienna od mojej, jak światło księżyca od błyskawicy, albo jak mróz od ognia... Wielkie nieszczęścia mojego życia, to nieszczęścia Heathcliffa: śledziłam je i czułam każde z nich od początku; moja jedna myśl w całym życiu, to on. Gdyby wszystko inne przepadło, a on pozostał, istniałabym dalej; gdyby wszystko inne pozostało, a on zginął, cały świat zmieniłby się w jedną ogromną obcą istotność, i mnieby się zdawało, że do tego świata nie należę. Moja miłość dla męża, to jak liście na drzewach: czas ją zmieni — wiem o tem dobrze, — jak zima zmienia drzewa. Moja miłość do Heathcliffa podobna jest do wiekuiestej opoki skalnej: mało z niej widocznej pociechy, ale jest konieczna. Nelly, ja jestem Heathcliffem! On jest zawsze w moich myślach: nie jako radość, tak jak i ja sama dla siebie nie jestem zawsze radością; ale jako moje własne istnienie“.

Ta łączność, a raczej mistyczna platońska jedność dusz dwojga ludzi przedstawia się autorce pod filozoficzną postacią nieprzepartego wzajemnego pociągu między usposobieniami biegunowo przeciwnymi: bo w kategorie biegunowości układał się impulsywnemu duchowi Emilji cały obraz świata. Akcja powieści porusza się, jak między dwoma przeciwnymi biegunami, pomiędzy sąsiadującymi ze sobą a diametralnie różnymi siedzibami rodzinnymi: posępny i owianym wichrami dworem *Wuthering Heights* na pustynnym wzgórzu, a idyllicznie spokojnym i pogodnym dworem *Thrushcross Grange* w zacisznej, lesistej dolinie. Ten sam obraz skrajnych przeciwieństw ukazują nam owe dwie główne osoby, niezmożoną tajemną mocą ku sobie wzajemnie ciężące. A więc łagodna Katarzyna miłownie szuka w popędliwym Heathcliffie dopełnienia swej jaźni; a jego burzliwa natura widzi w niej upragniony ośrodek pokoju. Wspominając dziecinne ich zwady, opowiada nam Katarzyna, jak to ona szczyliła z jego upodobania do wylegiwania się na słonecznej łące wśród ciszy dnia letniego; a on drwił z jej zwyczaju wysiadywania w gałęziach drzewa targanego wiatrem, w cieniu przelatujących po niebie chmur i wśród gwaru różnorodnego ptactwa. Ostateczną pieczęć na takim pra-pokrewieństwie dwóch duchów może położyć tylko śmierć; spełnienie tak absolutnej jedności może przynieść tylko jakieś inne życie niż nasze ziemskie. To też Heathcliff na straszliwe zakłę-



cie Katarzyny na łożu śmierci i na ponowne, późniejsze wezwanie jej ducha podąża śmiercią samowolną na ten sam cmentarz i do tego samego grobu, co ona; i duchy ich, jak dantejski Paolo i Francesca, krążą w szumie wichrów jesiennych około opustoszałej starej siedziby rodowej na „wietrznych górach“. Wśród żywotnego niepokoju wiekuistego bytu przeciwieństwa pociąganych ku sobie natur ludzkich znajdują wreszcie swe ostateczne pojednanie w wielkiej kosmicznej harmonii, co godzi wszystkie kontrasty.

Drugim żywiołowo potężnym zawężeniem obok tego mistycznego miłosnego związku dusz jest ten niemniej rdzenny związek, jaki w tej powieści łączy ludzi z ich rodzimym tłem krajobrazowym. Odzwierciedla się tu ta głęboka, instynktowna łączność, która samą autorkę na wieloletnich jej samotnych przechadzkach skojarzyła z pustynnami wrzosowiskami surowego kawałka ziemi, wyznaczonego jej przez los na widownię życia i na miejsce grobu, a przyjętego przez jej stoicką wolę i ukochanego przez jej heroiczne serce, jak o tem świadczą najwznioślejsze słowa jej poezji.

I'll walk where my own nature would be leading,  
It vexes me to choose another guide;  
Where the grey flocks im ferny glens are feeding,  
Where the wild wind blows on the mountain side.

I tak, jak dla jedności duchowej Heathcliffa i Katarzyny autorka umiała znaleźć przejmujące do głębi w swej prostocie słowa, tak dla tej jedności człowieka z rodzimą przyrodą znajduje niemniej przejmujące w swej obrazowości symbole. Oto Katarzyna na śmiertelnej pościeli rozrywa poduszkę, na której spoczywa konająca jej głowa, i patrząc na ulatujące pierze, nieomylnie zgaduje, z jakiego ptaka pochodzi każde z osobna pióro, i opisuje te ptaki, ich loty i głosy, ich dolę i ich śmierć.

Takie są zasadnicze składniki utworu. Nie dziw, że porównania i z ogromem i z potwornościami tworów fantazji malarskiej Michała Anioła same się wobec takiego dzieła nasuwają. Nie dziw też, że dzisiaj, gdy samorzutność i żywiołowość w sztuce znowu stanowczo wyżej są cenione od refleksji i tradycji, sława Emilji Brontë sięgnęła swego zenitu. „Sama nazwa *Wietrzne góry*“, mówi lord Cecil, „gdy ją przypadkowo posłyszemy na ulicy Londynu, sprawia, że cichną natychmiast hałasy pojazdów i gwar głosów ludzkich, a słyszemy wkoło siebie szum potoków, huk grzmotów i poświst wichrów nad pustkiewiami“.

Daleko istotnie od Londynu przenosi nas dzieło Emilji, i to nie tylko od Londynu naszych czasów, ale także od Londynu ery dickensowskiej; tak daleko, jak dalekie od Londynu przy ówczesnych powolnych komunikacjach były jej strony rodzinne i ich ludzie. Emilja Brontë jeszcze bardziej, niż Karolina, stoi poza tradycjami kulturalnymi, konwenansami moralnymi i zainteresowaniami intelektualnymi swej epoki cywiliza-

cji; ale to jej odosobnienie nie jest zaściankowe, lecz właśnie uniwersalistyczne. Stoi poniekąd poza swym czasem i swym miejscem w historii, jak wszystkie genjusze; i jak one wszystkie, zapatrzona jest poza swe bezpośrednie otoczenie ziemskie i jego drobne, codzienne sprawy w przestworza wszechświata i w bezkresy wieczności. I to kosmiczne jej jasnowidzenie jest właściwą treścią jej potęgi, tak jak stanowi potęgę największych poetów i największych mistyków. Bo poetyckiem i mistycznym w swej istocie jest natchnienie tej powieściopisarki. I ono też w najbardziej filozoficznym z jej wierszy lirycznych — *No coward soul is mine...* („Ma dusza się nie trwoży“) — poddało jej w obliczu śmierci akcenty niesłychanej nawet u najśmielszych panteistów, odważnej i spokojnej ufności w wiekuste życie jednostki jako cząstki tego Boga, który jest nieśmiertelną duszą świata. Tak samo w wielkiej powieści Emilji Brontë sceny śmierci kilku osób opowiadania nacechowane są jakąś przejmującą rzeczywistością, zgoła odmienną od tradycyjnej stylizacji scen konania u innych pisarzy: bo dla Emilji nie tylko w poezji, ale i w życiu nie było naprawdę nic przerażającego w tem przejściu z jednej do drugiej fazy istnienia. W trzydziestym roku żywota według chlubnego świadectwa siostry „śmierć wydarła ją temu światu oporną i walczącą, świadomą i niezłomną, a nawet pogodną do ostatka“.

## VII

Osobną niszę w tradycji literackiej ma w sąsiedztwie sióstr Brontë zapewnioną dla siebie raz na zawsze pani Elżbieta Cleghorn Gaskell zato, że w swoim życiorysie Karoliny odmalowała w doskonały sposób to posępne tło rodzinno-domowe i to ponuro wzniosłe tło krajobrazowe, które nam tak bardzo pomagają zrozumieć żywiołowość ich sztuki powieściopisarskiej i bohaterstwo ich natury moralnej.

Niezależnie jednak od tej wielkiej zasługi biograficzno-komentatorskiej twórczość pani Gaskell ma swoje walory samodzielne i trwałe, choć nie są to walory najwyższej miary. Rozgłos za życia zyskała sobie przez powieść *Mary Barton* (1848), która obok *Sybil* Disraëlego i późniejszych *Hard Times* Dickensa dawała pierwsze obrazy z nowoodkrytego wtedy dla literatury środowiska robotników przemysłowych. Ale pani Gaskell, wiodąca zaciszne i kulturalne życie jako małżonka duchownego światłej sekty unitarjan, choć sporo się czynnie zajmowała filantropją społeczną, nie nadawała się duchowo do głębszego ujęcia zagadnień świata robotniczego, choć tego po *Mary Barton* raz jeszcze próbuje na większą skalę w *North and South*. Tak samo nie nadawała się do śmiałego i wyprzedzającego swój wiek przedstawienia problemu kobiety uwiedzionej, o co pokusiła się w powieści *Ruth*, i również nie nadawała się do zobrazowania stosunków na wsi wśród ziemiaństwa, któ-

rych panoramę chciała dać w powieści *My Lady Ludlow*. Natomiast na swym właściwym terenie znalazła się i prawdziwie klasyczne dzieło stworzyła, gdy rodzinne miasteczko Knutsford niedaleko Manchesteru wzięła za wzór do szeregu szkiców p. t. *Cranford*, które składają się na jedyną w swoim rodzaju epopeję życia małomiejskiego w Anglii ery mieszczańskiej. Jak niegdyś sama pani Gaskell, tak jej bohaterka wychowuje się w małym miasteczku pod opieką ciotki, starej panny, i w opowiadaniu tej bohaterki poznajemy osobliwy, przeważająco niewieści światek prowincjonalnego zakątka. „Przedewszystkiem miasto Cranford jest w posiadaniu Amazonek: wszystkie osoby, zajmujące domy powyżej pewnej ceny najmu, są kobietami. Jeżeli jakie małżeństwo osiedzie w mieście, to mężczyzna jakoś znika; albo poprostu na śmierć się zastraszy tem, że jest jedynym mężczyzną na zebraniach towarzyskich w Cranford; albo nieobecność jego tłumaczy się służbą w odległym garnizonie czy na okręcie, czy też interesami, prowadzonymi przez cały tydzień w wielkiem handlowo-przemysłowem mieście Drumble, położonem o dwadzieścia mil koleją od Cranfordu.“

W tej małej Rzeczypospolitej kobiecej utrzymywanie w porządku ogródka kwiatowego przed domem, czujna kontrola nad młodą i nieudolną służącą, pieczenie ciastek na popołudniowe przyjęcia herbaciane, wreszcie kolekcjonowanie i kolportaż ploteczek są głównymi zajęciami, a panującą atmosferą jest *genteel poverty* — skromność materialnych warunków życia, starannie maskowana przez dystynkcję manier i pozory nonszalanacji. Że zaś w minjaturowych ramach takiego żywota jest miejsce na całe bogactwo uczuć ludzkich i na całą głębię cierpień i radości, to udało się pani Gaskell ukazać w sposób, stanowiący o naprawdę niepospolitej wartości tego jej małego arcydzieła. Umie nas wzruszyć czyto opisem wizyty dwóch starych panien u zdziwaczałego starego właściciela folwarku, który niegdyś był przedmiotem młodocianych uczuć jednej z nich, czyto obrazem gorącej, cichej adoracji całego niewieściego towarzystwa dla dobrotliwego emeryta, byłego kapitana okrętu, co je wszystkie po rycersku traktuje jako wielkie damy; czy wreszcie historją zbiorowych wysiłków dobrych sąsiadek nad umożliwieniem otwarcia sklepiku z herbatą przezacnej ciotki Matty, co straciła swe oszczędności przez bankructwo banku, w którym je złożyła. Niema w powieści większych sensacyj jak zjawienie się w miasteczku prestidigitatora włoskiego, który okazuje się wreszcie prostym Anglikiem i w biedzie i chorobie doznaje dobroci pań cranfordzkich; czy wkońcu powrót brata ciotki Matty z długoletniej służby w Indjach, gdzie wprowadzie fantastycznych bogactw nie nagromadził, ale tyle zaoszczędził, by siostrze zapewnić spokojną starość. W zwierciadle tak drobnych i zgoła nie dramatycznych wypadków z rozrzewnieniem oglądamy tajniki dusz i serc ludzkich.

Ciasnym granicom, w których te głęboko ludzkie obrazy są zamknięte, poddawał się talent literacki pani Gaskell dobrowolnie i z rozmysłem, gdyż odpowiadały one jej cichej i delikatnej kobiecej naturze, jednako dalekiej od żywiołowej siły uczucia siostr Brontë i od filozoficznego intelektualizmu pani George Eliot. Była wzorową towarzyszką życia dla męża-pastora i wzorową matką siedmiorga dzieci; nie było w niej ani krzty emancypanckiego buntu przeciw konwenansom. Tylko napisała przy tem wszystkim około czterdziestu tomów powieści, nowel, rozpraw i artykułów; a że znalazł się wśród tego obfitego dorobku taki klejnocik, jak *Cranford*, to słuszny tytuł do szczerego i stałego uznania ze strony potomności. Nie chodzi w tym wypadku o genialne porywy, sięgające poza czas i miejsce; ale jeżeli mamy do czynienia raczej z typową literacką przedstawicielką kraju i epoki, to w każdym razie ta typowa reprezentacja jest nawskróś udatna, nie skażona żadnym błędem przeciw dobremu smakowi i nie pozbawiona należytego związku rozumowego i uczuciowego ze sprawami ogólnoludzkimi; a więc zasługuje także na szacunek i uwagę czytelników nie-angielskich w innych krajach i późniejszych okresach, którzy znajdują do dziś w lekturze *Cranford* prawdziwą rozkosz estetyczną.

Kalibrem swej wielkości twórczość powieściopisarska pani Gaskell nie sięga poziomu takiej mistrzyni w tej samej dziedzinie rodzajowych obrazków powieściowych, jak wspomniana już Jane Austen, dziś zgodnie stawiana bardzo wysoko. Porównanie nasuwa się samo, boć i Jane Austen porusza się rozmyślnie w ciasnych ramach bytu zaściankowego: pisząc powieści współczesne w dobie wojen napoleońskich, nie wspomina w nich ani o tych wojnach samych, ani o wielkich przemianach społecznych, prowadzących od Anglii ziemiańsko-rolniczej do Anglii mieszczańsko-przemysłowej, ani nawet o dokonywającym się wtedy wielkim przewrocie romantycznym w literaturze. Ale Jane Austen na swym ciasnym terenie porusza się z instynktowną swobodą i przenikliwą intuicją prawdziwego geniuszu, i nie brak jej nigdy także tej szczypty filozoficznej ironji, która jest składnikiem wszelkiej genialnej twórczości. Tych przymiotów, a przynajmniej tej wspaniałej ich pełni, co Jane Austen, pani Gaskell nie posiada; w szczególności jest nazbyt dobrotliwa i nazbyt dobrze wychowana, by być naprawdę ironistką w wielkim stylu, jak nią bywa czasem niemal aż do okrucieństwa Jane Austen, która „nie znosiła głupców lekkim sercem“ — *did not suffer fools gladly*, jak się mówi w Anglii. To też powieści pani Gaskell w całości są raczej podobne do akwarel, niż do obrazów olejnych, jak to trafnem porównaniem określa lord Cecil.

Ale akwarele, jak wiemy, pod ręką artystów, których naturę właściwym sposobem wyrażają, stawały się nieraz perłami

sztuki malarskiej; a są przytem tej sztuki rodzajem może najbardziej typowym dla pewnych przymiotów duszy angielskiej. Są też rodzajem w pewnych swych przejawach *par excellence* kobiecym. Otóż wszystko to można powiedzieć także o powieściach pani Gaskell. Można też ze względu na jej rozmiłowanie w drobnych szczegółach każdego kreślonego obrazu porównać jej powieści z innym jeszcze rodzajem sztuki malarskiej, również małym co do kalibru i zasięgu, a nieraz niepospolicie cennym jakością swych dzieł, — z rodzajem również w swoim czasie bardzo typowym dla angielskiej kultury artystycznej — mianowicie z malarstwem minjaturowem. *Cranford* jest arcydelikatną minjaturą w porównaniu z takimi na wielką skalę obrazami życia prowincjonalnego, jak choćby w nowszych czasach powieści Arnolda Bennetta o „pięciu miastach garncarskich“ Anglii środkowej.

Akwarelowe czy minjaturowe, jak jej figury i sceny ludzkie, są u pani Gaskell także opisy krajobrazu, właśnie dlatego tchnące tym prostym i skromnym wdziękiem, który cechuje najznakomitszych pejzażystów starej sielskiej Anglii. Całą atmosferę jej własnej sztuki zdaje się oddawać ten bezpretensjonalny obrazek jesiennego dnia na wsi, który wybrał jako charakterystyczny przykład lord Cecil:

„Był to jeden z owych cichych a uroczych dni jesiennych, gdy czerwone i żółte liście są jakby kółkami do rozwieszenia błyszczących od perlistej rosy pajęczyn; gdy żywopłoty przydrożne pełne są wlokących się poprzez nie ciernistych gałązek jeżyny, obciążonych dojrzałymi, lśniąc czarnemi jagodami; gdy powietrze pełne jest pożegnalnych gwizdów i pisków ptasich, brzmiących wyraźnie i krótko, — nie tak, jak długie, upojne pienia wiosenne; gdy wśród ściernisk słychać furkot skrzydeł kuropatwy, a po twardo ubitych drogach ostro dzwiewczą kopyta końskie; gdy to tu, to tam jakiś liść splywa chwiejnym lotem ku ziemi, choć niema jednego podmuchu wiatru“.

Jak ten krajobraz, tak całe *magnum opus* pani Gaskell — *Cranford* — i niejeden szczegół w mniej doskonałych i dziś już nieczytanych jej utworach — jak *Sylvia's Lovers*, *Cousin Phillis*, *Wives and Daughters* — tchnie dziś tą samą naturalną świeżością, co w owych odległych latach, gdy dzieła te ujrzały światło dzienne owej Anglii wiktoriańskiej, do której tak rdzenie duchem swym należą.

## VIII

Niemniej typowe dla okresu wiktoriańskiego, niż powieści pani Gaskell, są liczniejsze od nich i szerszy widnokrąg społeczny obejmujące powieści niez mordowanie płodnego Antoniego Trollope (razem blisko 50 dzieł w trzydziestu pięciu latach 1847—1882). Nazwiska Trollope, który za życia był wielce

popularny, przez długie dziesięciolecia po jego śmierci nikt nie byłby się ośmielił wymówić jednym tchem z nazwiskami Dickensa i Thackeraya; aż oto w naszym pokoleniu z małej garstki nieco zawstydzonych dziwaków gmina jego wielbicieli — *the Trollopians* — stała się potężnym klanem, obejmującym wybitnych przedstawicieli inteligencji i krytyki. „Renesans trollopowski“ znalazł świetnego rzecznika w autorze znakomitej nowszej monografii o pisarzu<sup>1</sup>, i Trollope dziś jest wspominany z daleko większym szacunkiem niż jeszcze niedawno, gdy uchodził za uczciwego rzemieślnika powieściopisarskiego; co więcej, poczytność jego — według świadectwa katalogów takiej choćby serji popularnych przedruków, jak „Everyman's Library“ — statecznie wzrasta na nowo, i łagodny, staroświecki jego dowcip — wciąż mrugający okiem pod adresem czytelnika w apostrofach i dygresjach — znajduje amatorów, którzy go przekładają nad gwałtowność groteskowych karykatur Dickensa lub subtelność thackerayowskiej ironji.

Najklasycyzniejszą częścią obfitego dorobku Trollopa jest cykl siedmiu powieści, rozgrywających się w urojonym hrabstwie *Barssetshire*. Ma to być jedno ze starodawnych hrabstw rolniczych środkowej i południowej Anglii: poruszamy się głównie wśród mniejszego i większego ziemiaństwa i razem z niem patrzymy zukosa na intruzów w postaci „nowobogaczków“ z handlu i przemysłu, co dla snobizmu nabywają siedziby wiejskie. Przedewszystkiem zaś z upodobaniem i powodzeniem kreśli Trollope rozmaite figury z duchowieństwa anglikańskiego, poczynawszy od biskupa i kanoników w stolicy diecezjalnej Barchester, a skończywszy na najbiedniejszych proboszczach wiejskich. I w tej dziedzinie także sympatje jego są po stronie starego konserwatywnego świata: z pobłażaniem patrzy na ludzkie słabości duchownych anglikańskich dawnego autoramentu, — na ich świeckie upodobanie do wygod życiowych i ich salonowy synekuryzm, przeważnie idący w parze z ziemiańskim pochodzeniem i wysoką kulturą towarzyską, — zaś gorliwi przedstawiciele liberalnych reform organizacyjnych czy zelotyzmu rytualistycznego wraz z piętnem demokratycznych manier noszą często cechy obłudy i karierowiczostwa; nawet ascetyzm ubogiego proboszcza-społecznika ma w sobie coś niesympatycznie nieludzkiego w oczach autora.

Na plan drugi w porównaniu z cyklem barchesterskim ustępuje cykl inny, dziś zresztą także wysoko ceniony, mianowicie powieści parlamentarne, grupujące się wokół tej, co nosi nazwę ich głównego politycznego bohatera: *Phineas Finn*. Na tle mniej blisko znanego Trollopowi środowiska — Izby Gmin i Izby Lordów, redakcji „Times“ i pałaców arystokracji w Lon-

<sup>1</sup> Michael Sadleir, *Anthony Trollope, a Commentary*. Londyn, Constable, 1927.

dynie — przedstawiają one w gruncie ten sam proces dziejowy, co powieści barchesterskie: zmaganie się starego torysowskiego świata ziemiańskiego z nowym whigizmem, którego ośrodkiem ciężkości staje się stopniowo liberalizm mieszczański z domieszką młodszego radykalizmu społecznego i fermentującym dodatkiem nacjonalizmu irlandzkiego. Nie mógł Trollope znać mechanizmu wewnętrznego polityki tak, jak go znał wielki mąż stanu i zarazem najznakomitszy bodaj po dziś dzień autor angielskich powieści politycznych — Disraëli; ale ma znowuż tę wyższość nad Disraëlim, że nie stara się aktywnie służyć żadnej tendencji partyjnej, i nie mając przytem osobistych ambicij politycznych, może kreślić wielki świat polityki z tą samą spokojną obserwacją drobnych szczegółów ogólnoludzkiej natury i z tym samym dobrotliwym uśmiechem wyrozumiałości co światek barchesterski.

Cóż tedy widzimy dziś ponętneho i zajmującego w tych obrazkach epoki, która człowiekowi XX wieku mocą wyłuszczonego już w wstępie prawa reakcji musi się wydawać odleglejszą duchowo od jego naczelnych zainteresowań, niż choćby era rewolucji angielskiej XVII stulecia?

Mówi się o środkowych dziesięcioleciach wieku XIX jako o epoce triumfu realizmu w powieści europejskiej. Jakkolwiek słuszne może być to określenie w stosunku do literatury francuskiej lub niemieckiej, to do angielskiej tego terminu w ścisłym znaczeniu bynajmniej odnieść nie można, tak samo jak i w innych epokach i rodzajach opiera się ona szczególnie silnie wszelkim klasyfikacjom według — *izmów*. Widzieliśmy w trakcie tych rozważań, jak fantastycząco-groteskowy jest Dickens, jak moralizująco-krytyczny Thackeray, jak subiektywnie-uczuciowa Karolina Brontë. Jeżeli kogo z całej grupy tych wybitnych powieściopisarzy można naprawdę poczytać za obiektywnego realistę, to jest nim właśnie Trollope, wolny od tendencyj reformatorskich i od wybujałości fantazji osobistej, a przytem obdarzony nadzwyczajną zdolnością do drobiazgowej obserwacji otaczającej rzeczywistości. Stąd panujący w jego twórczości umiar, stała w niej równowaga przy całej obfitości treści społecznej; stąd też brak tych rażących błędów artystycznych, które nierozzerwalnie się kojarzą z manjerą indywidualną większych skądinąd powieściopisarzy epoki: niema u niego ani karykaturalnej przesady, ani płacznego sentymentalizmu, ani patetycznej retoryki, ani melodramatycznej sensacyjności. Niema też charakterów całkiem czarnych ani całkiem białych, choć niema z drugiej strony tej melancholijnej skłonności do widzenia wszędzie tylko szarzyzny, co u Thackeraya. Trollope umie kreślić prawdziwie dobrych ludzi jako figury żywe i przekonujące, a zarazem ludzi przeciętnych czynić zajmującymi i fabułą konwencjonalnym dawać żywotność prawdopodobieństwa.

Ale jeżeli niema u Trollopa tych wad literackich i prze-rysowań indywidualnych, które cechują jego rówieśników, to brak mu także tej siły indywidualności samej, którą oni w wyższej od niego mierze posiadają. Stąd też doskonałemu obiektywizmowi jego figur i sytuacji niedostaje tej wewnętrznej iskry życia, która rozpala nawet najnieprawdopodobniejsze postacie i najbardziej naciągnięte epizody u Dickensa czy u sióstr Brontë; niema w jego tworach ani tej magji imaginacyjnej, ani tej dynamiki uczuciowej, które okupywały artystyczne niedomagania tamtych.

Nie jest zresztą Trollope całkiem wolny od typowo angielskich błędów, właściwych twórczości tamtych. A więc i jego powieści mają zazwyczaj luźną do ostateczności kompozycję, i akcja ich jest opowiedziana bez dbałości o organiczny układ i stopniowany rozwój. Brak mu nietylko tego zmysłu dla systematycznej struktury, którego Anglicy wogóle tak samo z reguły nie mają wcale, jak go z reguły w całej pełni posiadają Francuzi; ale brak mu także pomysłowości w zbudowaniu i związaniu fabuły, brak właściwego natchnienia narratorskiego. Co więcej, brak tu wielkich idei przewodnich, spajających w całość nawet najbardziej nieskładne dzieła innych; brak jednolitości nastroju w opisywanych środowiskach i jednolitości głównych motywów w przedstawianych charakterach. Słowem, za dużo tej różnorodności, którą nam ukazuje życie, a za mało tej jedności, którą w niem wykazuje sztuka.

Jeżeli do tego wszystkiego dodamy jeszcze brak tej nuty osobistej w stylu, która u większych pisarzy dźwięczy silnie nawet w niezręcznościach ich wystąpienia lub obrazowania, to zaiste trudno się domyślić, w czym koniec końców może leżeć ten czar, który Trollope ma właśnie dla najwybredniejszych i najsubtelniejszych czytelników angielskich naszej doby. Jedną z najbardziej staroświeckich cech jego sztuki powieściopisarskiej jest przecież także wielka powolność opowiadania, przymiot chyba szczególnie trudny do zniesienia dla szybko żyjącego człowieka dzisiejszego.

Można szukać wyjaśnienia tylko w tem, że powieści jego dają wierniejszy i zupełniejszy obraz świata, w którym żył, niż powieści kogokolwiek z wielkich jego rówieśników. Obraz ten zaś interesuje dzisiejszego czytelnika nietyle jako panorama historyczna — bo historycznego zmysłu i historycznego zaciekawienia dziś przecież jest mało, — ile jako widowisko organicznej całości społecznej; bo znowuż związki i stosunki społeczne wszystkich nas dziś bardzo żywo obchodzą. A Trollope, bystro podpatrując snobizm angielski, umie stosunki między klasami społecznymi opisywać z nieprzepartą, choć spokojną, siłą komiczną. Jako epik wielkich przemian społecznych Trollope jest poprzednikiem równie spokojnego i zrównoważonego, jak on sam, Galsworthyego: opowieści barchesterskie, to hi-



storja zmierzchu dawnej hegemonji ziemiańskiej, a *Forsyte Saga* — historja zmierzchu późniejszej hegemonji mieszczańskiej. Galsworthy niewątpliwie jest znacznie bardziej filozoficzny; ale znowuż Trollope przewyższa go przez wszechobecność w jego obrazach powieściowych tego nawskróś dobrotliwego i miłego humoru, który jest największą i najbardziej ujmującą zaletą wiktoriańskiego staruszka.

## IX

Pani George Eliot w opinji całego późniejszego XIX wieku stała niewzruszenie na wyżynach sławy literackiej jako trzecia obok Dickensa i Thackeraya uznana wielkość powieściopisarska epoki. Nie było na jej temat nawet sporów pomiędzy feministami i anty-feministami: tak jak już za życia otaczała ją aureola czci i chwały narówni z pierwszymi mężami ówczesnej Anglji, tak i po śmierci wielbiono ją za zalety niezależne od płci i niezależne także od miejsca, czasu i środowiska, — a więc za szekspirowską igrzę plastykę i głębię jej żywych ludzkich postaci, za dramatyczną siłę jej sytuacji powieściowych, za powagę i wielkość treści ideowej jej dzieł, wreszcie — *last not least* — za rzadką właśnie u kobiet piszących zdolność do humoru, i to humoru klasycznego, bo pogodnego i spokojnego, a wolnego zarówno od szarży, jak od goryczy.

A jednak dziś pisma tej wielkiej autorki popadły w głębsze zapomnienie i zupełniejsze zaniedbanie w samej jej ojczyźnie, niż bodaj cokolwiek innego ze znakomitego dorobku powieściopisarskiego ery wiktoriańskiej. Nic nie pomagają staranne i pełne szacunku monografie angielskie, pojawiające się co pewien czas także po wojnie; nic nie pomagają entuzjastyczne głosy krytyków zagranicznych, którzy co kilka lat na nowo odkrywają wysokie walory twórczości George Eliot i posągowość jej osobistego charakteru<sup>1</sup>. W Anglji nikt z młodego pokolenia dziś powieści George Eliot czytać nie chce, i jeden chyba Thackeray wśród wielkości wiktoriańskich jest dla tej generacji czytelników tak zupełnie martwy, jak ona.

Czem tłumaczyć to zjawisko zapomnienia wielkiej pisarki, i to właśnie w dobie, kiedy znaczenie kobiet w literaturze

<sup>1</sup> Elizabeth S. Haldane, *George Eliot and her Times*. Londyn, Hodder & Stoughton, 1927. — E. J. Pond, *Les idées morales et religieuses de George Eliot*. Paryż, Les Presses Universitaires, 1927. — J. Lewis May, *George Eliot, a Study*. Londyn, Cassell, 1930. — Emilie et Georges Romieu, *La vie de George Eliot*. Paryż, Gallimard, 1930. — Minoru Toyoda, *Studies in the Mental Development of George Eliot*. Tokyo, Kenkyusha Company, 1931. — P. Bourl'honne, *George Eliot: essai de biographie intellectuelle et morale* („Bibliothèque de la Revue de littérature comparée“, 88). Paryż, Champion, 1933. — Anne Freemantle, *George Eliot* (w serji „Great Lives“). Londyn, Duckworth, 1933. — M. L. Parrish, *Victorian Lady Novelists (George Eliot, Mrs. Gaskell, the Brontë Sisters)*. Londyn, Constable, 1933.

i w całym życiu społecznym szersze zatacza kręgi i mocniej jest ustalone, niż kiedykolwiek dotąd?

Naczelną przyczyną niewątpliwie jest intelektualizm autorki, jedna z najwybitniejszych cech jej osobowości. George Eliot, nabywszy przez dziesięciolecia usilnej pracy nad sobą rozległe czytanie, a w szczególności niepospolitą kulturę filozoficzną, dzieli głęboką wiarę wybranych duchów swej epoki w zbawczą potęgę myśli i oświaty. Zasadniczym problemem najrozleglejszego jej utworu — powieści *Middlemarch* — jest oddziaływanie myśli naukowej na życie; chodzi tam mianowicie o walkę młodego lekarza w mieście prowincjonalnym z zastarzającymi przesadami i antyhigienicznymi nieporządkami wśród otoczenia; a jeżeli wysiłki doktora stają się „pracami syzyfowymi“, to tylko dzięki pewnym słabościom charakteru samego bohatera. Wspomnijmy ponadto o tem, że w innych swych powieściach — jak *Adam Bede* lub *Felix Holt* — autorka lubi kojarzyć bohaterkę o wyższej kulturze umysłowej z bohaterem ze świata pracy fizycznej, niższym od niej wykształceniem; że często u niej — jak nie przymierzając w *Emancypantkach* Prusa — toczą się w rozdziałach powieści dyskusje abstrakcyjne o zasadniczych zagadnieniach filozoficznych i społecznych, że wreszcie w jedynej jej powieści historycznej — *Romola* — jej erudycja źródłowa niejednokrotnie przytłacza sobą żywą treść tematu.

Tymczasem świat powojenny przeżywa erę przesilenia dawnego dogmatyzmu naukowego, erę rozczarowań co do społecznej dobroczynności nauki i oświaty, a zarazem erę rozpoczętej już przed wojną reakcji przeciw intelektualizmowi XIX wieku w imię takich sił nieracjonalnych, jak bergsonowska intuicja, a ostatnio w imię doraźnego działania społeczno-państwowego. Cóż więc dziwnego, że w takiej atmosferze musi zanikać zainteresowanie i sympatja dla pisarki, co z głębokiem przejęciem wyznawała racjonalizm i obejmowała swemi widnokrzegami myślowemi cały niemal rozwój cywilizacji europejskiej od Greków do Darwina. „Ciotka Dantego!“ powiedział raz ktoś na koncercie w Londynie na widok jej szlachetnego oblicza, zawsze pełnego poważnej zadumy. Przyjaciółka Herberta Spencera i towarzyszka życia pozytywisty Lewesa — oto określenia już nie żartobliwe, ale w swej faktycznej ścisłości tem bardziej odstrasające dla człowieka o dzisiejszym typie psychiki.

Źródłem natchnień pani George Eliot nie była bujna wyobraźnia, jak u Dickensa, i nie były silne uczucia, jak u Karoliny Brontë, lecz były jej myśli — były uogólnienia, jakie wysnuwała ze swych obserwacyj nad otoczeniem. Typy i problemy dopiero przyoblekała w szaty charakterów i sytuacji; stąd, choć obrazy środowisk społecznych i wypadków życiowych w jej powieściach należą treścią swą do tych samych kategorii zjawisk, co tło i akcja powieści Antoniego Trollope lub pani Gaskell, mają jednak treść ideową taką, jakiej tam

szukaliśmy daremnie; u niej amant (jak Feliks Holt) będzie zarazem agitatorem radykalnym, albo bohaterka (jak Dinah Morris w powieści *Adam Bede*) kaznodziejką sekciarską. Tymczasem dziś czytelnik Prousta, Joyce'a, Lawrence'a, nie chce bohaterów „z ideami“, lecz żąda obrazów całej pełni życia instynktownego, podświadomego, żywiołowego. Powieści pani George Eliot są w tem niefortunnym położeniu, że nie odpowiadają przez swą „ideowość“ ani konwenansom wiktoriańskim, ani dążnościom literackim dzisiejszym; na dzisiejszy smak w szczególności są w psychologii zbyt konsekwentne i w swej materialnej strukturze zbyt celowe: w opisach krajobrazu czy społeczeństwa autorka zastanawia się nad geologicznym czy historycznym podłożem zjawisk, w portretach satyrycznych i scenach humorystycznych nad niezgodnością danego charakteru czy danej sytuacji z wyższymi koncepcjami moralnymi i rozumowemi. Zawsze jest rezonerką; jej kryteria etyczne przy całym jej oświeconym wolnomyślicielstwie religijnem są po purytańsku surowe, i taką jest jej analiza i ocena figur. W rezultacie w samym jej mistrzostwie psychologicznym, w równowadze jej sądów moralnych, w doskonałej symetrii formalnej jej powieści, — jest coś przygnębiającego i niewystarczającego. Klasyczne cechy jej sztuki w porównaniu z wybujałym barokiem Dickensa, pozostawiają — jak wszelki klasycyzm — wrażenie zubożenia treści życiowej przez diagnozę, choćby najprzenikliwszą, i przez abstrakcyjne uogólnienia, choćby najtrafniejsze.

Ale właśnie przez swe poważne właściwości myślowe, choć dziś tak niemiłe widziane, dzieła George Eliot wyprzedzają powieść jako rodzaj literacki w Anglii z dawniejszej fazy, w której służyła wyłącznie rozrywce i estetycznemu zadowoleniu czytelnika, na szersze tory nowożytnego rozwoju, który z powieści czyni narzędzie swobodnego wypowiedzenia się o wszelkich zagadnieniach współczesnej myśli i współczesnego życia. Pani George Eliot właśnie przez ten swój bagaż ideowy, który ją dziś robi niepopularną, otwiera nowy rozdział w dziejach powieści angielskiej — rozdział większych przeznaczeń gatunku i takich nowych jego mistrzów jak Henry James i Józef Conrad, jak Wells i Galsworthy.

To też, jak słusznie mówi lord Cecil, nie mamy dziś powodu żałować owej przewagi intelektualizmu w naturze pani George Eliot; bo choć uczynił on jej utwory artystycznie mniej żywotnymi dla czytelnika naszej doby, jednak zarazem nadał jej stanowisko pionierki i protoplastki w rozwoju angielskiego powieściopisarstwa, postawił ją w proggu ery, w której literatura Anglii, tak samo jak cała jej kultura, zamienia świetne cechy swej narodowej odrębności wyspiarskiej na cechy powszechności ogólnoeuropejskiej i światowej.