http://dx.doi.org/10.18778/7525-975-9.11

Izabella Adamczewska
(Uniwersytet Łódzki)

Od *Moll Flanders* do *Małej Dorrit*. Źródła powieści dziennikarskiej – pomiędzy sensacyjnością bruku a troską o reformę społeczną

Upowszechnienie się studiów kulturowych (*cultural studies*) i zwrot przestrzenny (topograficzny) w humanistyce[1] odkryły na nowo przed badaczami literatury problematykę urbanistyczną. Oczywiście związki literackiego tematyzowania miejskiego doświadczenia z rozwojem powieści zostały już dawno rozpoznane (György Lukács i „epopeja mieszczańska")[2] i ujęte w perspektywie historycznej. Analizy powieści realistycznych i naturalistycznych przynoszą refleksję na temat miasta przemysłowego jako pola walki klas, zmagań jednostki ze społeczeństwem i środowiska determinującego człowieka. W kontekście powieści modernistycznej wprowadza się zagadnienie interioryzowania miasta i językowej artykulacji miejskiego doświadczenia (heteroglosja

[1] Zob. zwłaszcza Ch. Baker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005 (rozdział *Przestrzeń kulturowa i miasto jako miejsce*, s. 401–432). O *spatial turn* zob. przede wszystkim teksty Elżbiety Rybickiej – E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 471–490; taż, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4, s. 21–38 (przedruk w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 311–343). Zob. także A. Woldan, *Spatial turn w literaturoznawstwie – perspektywy polonistyczne: poetyka miasta*, [w:] *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2010, s. 29–40.

[2] „Jeśli przyjrzeć się historii powieści XIX i XX wieku, okaże się, że często najwybitniejsze dokonania literackie w tym gatunku są swoistymi opisami miast, przy czym miasta te nie odgrywają roli „tła" akcji powieściowej, lecz występują jako pierwszoplanowi bohaterowie" – B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] W. Toporow, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 26.

odzwierciedlana w takich technikach jak symultanizm czy kolaż literacki)[3]. Powieść najnowsza przynosi wizerunki miast ponowoczesnych, *post-polis*[4], w których mapa i plan zastąpione zostały palimpsestem, a doświadczenie metropolii sprowadza się do rozpoznawania śladów. Do tych rozpoznań dodać należy współczesne reinterpretacje w duchu postzależnościowym (gender, ekokrytyka, postkolonializm)[5]. Literacka problematyka miejska – a także zagadnienie powieściowych konwencji realistycznych, dokumentacji społecznej i fascynacji życiem ulicy – nie została jednak powiązana przez polskich badaczy z wpływami dziennikarstwa na literaturę piękną[6]. Niesłusznie – dziennikarze byli przecież szlifibrukami – czy, jak sam siebie nazwał Dickens: „komiwojażerami bez towaru"[7]– przyglądającymi się ulicom i zaułkom, a także docierającymi zawodowo do miejsc nie wszystkim dostępnych (jak sala

[3] Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

[4] Por. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

[5] Interesującym tematem jest też zagadnienie obecności literatury w przestrzeni miejskiej (zob. M. Lachman, *Literatura (w) miejskiej przestrzeni. Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2012, z. 2, s. 97–125).

[6] O popularności tej tematyki za granicą świadczy spora ilość publikacji, głównie anglojęzycznych (zwłaszcza D. Underwood, *Journalism and the Novel. Truth and Fiction, 1700–2000*, Cambridge University Press, New York 2008, czy *The Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, red. R. Keeble, S. Wheeler, Routledge, New York 2007). Powodów wzrastającego zainteresowania relacjami pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem badacze dopatrują się głównie w rozmyciu granicy między faktem a fikcją (w odniesieniu do dziennikarsko-literackich hybryd używa się określenia *journalit*, *creative nonfiction*, *literary nonfiction*, *nonfictional novel*, *art-journalism* czy *transfikcja*). Znaczenia nabrało określenie „kreatywne dziennikarstwo" w odniesieniu do inkrustowania tekstów prasowych wytworami fantazji i nadużywania czytelniczego zaufania wynikającego z zawiązanego paktu faktograficznego (określenie Zbigniewa Bauera). Głośnymi aferami związanymi z nieetycznością dziennikarzy były na początku XXI w. sprawy Jacka Kelleya z „USA Today" i Jasona Blaira z „New York Timesa" – obaj zostali zwolnieni z redakcji za fabrykowanie newsów i włączanie fikcji w obręb relacji prasowej; w Polsce głośny był spór wokół książki Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction* z 2010 r., odbrązawiającej sylwetkę reportażysty i pokazującej, jak manipulował on faktami. Nie bez znaczenia jest nauka dziennikarstwa na studiach w powiązaniu z technikami literackimi, co często postuluje się w obawie przed niskim poziomem współczesnych tekstów dziennikarskich – stąd w Polsce np. podręcznik akademicki *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011 i jego kontynuacja – *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.

[7] W oryginale: *The Uncommercial Traveller* (tytuł zbioru szkiców publikowanych przez Dickensa na łamach „All The Year Round"); w Polsce wybór – pod tytułem *Przedstawiciel niehandlowy* – opublikowano w: K. Dickens, *Szkice Boza i Przedstawiciel niehandlowy*, tłum. Z. Sroczyńska, Czytelnik, Warszawa 1955.

parlamentarna, sąd czy więzienie). Już w XVIII w. powieść stanowiła „uzupełnienie pracy dziennikarzy i publicystów, odkrywając przed czytelnikiem wszystkie sekrety miasta”[8].

Powieść dziennikarska

Powieść dziennikarska – ang. *journalistic novel* (*nonfictional novel*), fr. *le roman journalistique* (*journalisme narrative*, *roman documentaire*) – to społeczno-dokumentalna odmiana powieści o walorze aktualnościowym (stąd częste opatrywanie jej podtytułem „powieść współczesna”), a nierzadko również funkcji interwencyjnej (według definicji Jana Kolbuszewskiego: „szybko, acz powierzchownie reagująca na wydarzenia współczesne i dająca jasną, cóż z tego, że oczywiście uproszczoną ich wykładnię”[9]). Jest przetworzeniem dokumentu (dziennikarskiego konkretu, *newsa*) w powieść – literackim opracowaniem faktów, których selekcja i hierarchizacja ustalana bywa na podstawie wyników reporterskiego *researchu* (zbierania informacji w terenie – kompletowania i weryfikowania danych, rekonstruowania porządku zdarzeń). Mianem powieści dziennikarskich określa się również – niejako *à rebours* – reportaże skażone elementem kreacji. W takim rozumieniu powieść dziennikarska to zarówno „powieść faktu”, jak i „reportaż literacki” („powieść-reportaż”, „reportaż powieściowy”, „mozaika faktograficzna”), odmiana „literackiego dziennikarstwa” (*literary journalism*) charakteryzującego się stosowaniem w przekazach niefikcjonalnych technik literackich (np. strumienia świadomości) czy elastycznym podejściem do prawdy (*nonfictional novel*)[10].

Związki literatury i dziennikarstwa rozpoczynają się w XVIII w. w Anglii[11], na Grub Street – londyńskiej ulicy, która teraz nosi imię Miltona. Położona w dzielnicy Cripplegate, o najwyższym wskaźniku śmiertelności (podczas plagi w 1665 roku zmarło tu w ciągu trzech miesięcy 6 tysięcy mieszkańców!, o czym wspomina Defoe w *Dzienniku roku zarazy*), kojarzona była – słusznie – z biedą i przestępczością. Ceny były tu ni-

---

[8] I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 212.

[9] J. Kolbuszewski, *Powieść dziennikarska*, [w:] *Słownik literatury popularniej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 450–452.

[10] Więcej zob. I. Adamczewska, *Powieść dziennikarska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, z. 1, s. 231–243.

[11] W Anglii dlatego, że najwcześniej zniesiono tu cenzurę (wolność prasy ogłoszona została przez Izbę Gmin w 1695 roku). Dla porównania – we Francji do Wielkiej Rewolucji Francuskiej obowiązywała cenzura królewska. Zob. W. Wolert, *Szkice z dziejów prasy światowej*, red. S. Dziki, Kraków 2005.

skie, a warunki życia kiepskie. Jak podaje Bob Clarke, w 1630 roku użyto nazwy tej ulicy po raz pierwszy w sensie nie geograficznym, lecz wskazującym na *hack writers* – najemnych pisarzy, produkujących pamflety polityczne, teksty dziennikarskie i inne ulotne publikacje w celach zarobkowych[12]. Żyli, jak przystało na mieszkańców Grub Street. Samuel Boyse, poeta i tłumacz, który pisywał dla „Gentleman's Magazine", prawdopodobnie został przejechany przez dorożkę, kiedy leżał pijany na ulicy. Parweniusze nie cieszyli się sympatią elitarnych literatów, którzy piętnowali pisarski leseferyzm. Samuel Johnson następująco opisywał ówczesnego dziennikarza w „Payne's Universal Chronicle": „człowiek bez właściwości, który pisze w domu kłamstwa dla własnej korzyści. Nie potrzeba do tego ani geniuszu, ani wiedzy, ani krzepy. Ale brak wstydu i pogarda dla prawdy są absolutnie konieczne"[13].

Hack writers byli często więzieni w Anglii za długi. Chociaż było to możliwe od czasów Edwarda I, jak podaje Nigel Cross, jedynym znanym pisarzem w XVII w., którego spotkał taki los, był Thomas Dekker. W czasach Daniela Defoe więzienie za długi stało się ryzykiem zawodowym najemnych pisarzy. Richard Savage, który w 1743 roku zakończył życie w więzieniu dla dłużników Bristol Newgate za niezapłacony rachunek w kawiarni wynoszący 8 funtów – zdaniem Nigela Crossa bardziej z powodu rozrzutności niż braku literackiego sukcesu – stał się dla innych synonimem udręczonego twórcy[14]. Samuel Johnson poświęcił mu beletryzowaną biografię *An Account of the Life of Mr Richard Savage, Son of Earl Rivers* (1744), rozpoczynając trwające ponad wiek literackie doniesienia na temat więźniów za długi, których kulminacją były powieści Dickensa. Henry Fielding, sędzia na Bow Street, osadził sporą część

---

[12] B. Clarke, *From Grub Street to Fleet Street. An Illustrated History of English Newspapers to 1899*, Ashgate 2004, s. 5. Samuel Johnson podaje w swoim słowniku z 1755 r. następującą definicję: „Początkowo nazwa ulicy nieopodal Moorfields w Londynie, zamieszkana w większości przez autorów krótkich historii, słowników i poezji ulotnej, stąd każdą mierną produkcję nazywa się grubstreet" – S. Johnson, *A Dictionary of the English Language*, London 1805, t. 2 (korzystałam z wersji cyfrowej, zdigitalizowanej w ramach projektu Google Books i dostępnej online: http://books.google.pl/books?id=6aARAAAAIAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false).
Hack writers – z ang. *hackney* (koń do wynajęcia, a później prostytutka). Pisarstwo uważane było wówczas za zajęcie dla geniuszy, ewentualnie hobby wykształconych mężczyzn i kobiet – wszystkich innych nazywano właśnie „literaty hacks" (albo pisarzynami – *scribbles*, *dunces*) – za: N. Cross, *The Common Writer. Life in nineteenth-century Grub Street*, Cambridge University Press, 1988, s. 90. W *Duncjadzie* (1742 r.) skarykaturował ich Alexander Pope.

[13] S. Johnson, *Idler*, „Payne's Universal Chronicle", 11 listopada 1758. Cyt. za: B. Clarke, dz. cyt., s. 9.

[14] N. Cross, dz. cyt., s. 39.

akcji *Amelii* (1751) w części Newgate dla dłużników i w tzw. *sponging houses* (hotelach, w których dłużnicy przebywali przed wtrąceniem ich do więzienia; mieli czas na porozumienie się ze swoimi wierzycielami). Epizod więzienny z powieści *Roderick Random* Tobiasa Smolletta zrobił ogromne wrażenie na młodym Charlesie Dickensie; ślady tej lektury zachowały się w *Davidzie Copperfieldzie*. Bankrutem został w 1692 r. Daniel Defoe; do końca życia nie pozbył się długów. Na twórczość Dickensa wpłynęły natomiast koleje życia rodzinnego – jego ojciec został osadzony w Mashalsea, a autor *Małej Dorrit* w młodości zmuszony był do pracy w fabryce pasty do butów (Warren's Blacking Warehouse). Choć Dickensowi udało się zrobić karierę „od pucybuta do milionera", nie zapomniał o traumatycznych doświadczeniach z dzieciństwa. Zaangażował się w pomoc innym pisarzom – działał w Royal Literary Fund. Z dokumentów tej dobroczynnej fundacji pomagającej chudym literatom wynika, że pomiędzy 1800 a 1838 rokiem ponad stu pisarzy prosiło o pieniądze właśnie na zapłacenie długów[15].

Defoe i Dickens – dziennikarze i literaci

W okolicy Grub Street mieszkał i umarł Daniel Defoe – urodził się na rogu Fore Street, a zmarł na Ropemakers Alley. Pracował m.in. jako *hack writer*[16]. „Był naszym pierwszym wybitnym pisarzem, ponieważ był pierwszym świetnym dziennikarzem" – napisał o nim Anthony Burgess[17]. Zdaniem Jasona Solingera, Defoe wypracował literacką zasadę prawdopodobieństwa, pisząc w latach 1704–1713 dla ukazującej się trzy razy w tygodniu gazety „Review"[18]. Jak zauważył Ian Watt, poznał wówczas również tajniki pisania w sposób zrozumiały dla szerokiego kręgu odbiorców: „Dziennikarstwu zawdzięcza Defoe (…) fakt, że jego powieści łatwo się czyta"[19]. Maximillian E. Novak zwraca natomiast uwagę na to,

---

[15] Royal Literary Fund założono w Anglii w 1790 r. Dickens dołączył do tej organizacji dobroczynnej w 1839 r. Historie, z którymi się stykał, dostarczały mu inspiracji do powieści (za: N. Cross, dz. cyt., s. 41).

[16] Defoe – jako wzorcowy biznesmen swoich czasów – miał wiele mniej lub bardziej udanych pomysłów na zarobek: ubezpieczał statki, kupił farmę cywet, a nawet był tajnym agentem rządowym – zob. M.E. Novak, *Daniel Defoe. Master of Fictions*, Oxford University Press, New York 2001.

[17] A. Burgess, *Introduction*, [w:] D. Defoe, *A Journal of the Plague Year*, red. A. Burgess, Harmondsworth, Penguin, 1966, s. 7.

[18] J. Solinger, *Eighteenth-Century Journalism*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. D.S. Kastan, Oxford University Press 2006, t. 1, s. 239–242.

[19] I. Watt, dz. cyt., s. 120.

że publikowanie w prasie dwóch konkurencyjnych ugrupowań politycznych – wigów i torysów – pomogło autorowi przyjmować różne punkty widzenia[20]. Opublikowany w 1704 r. *The Storm* uważa się za pierwszą angielską książkę dziennikarską. Żeby napisać dokumentarną powieść o katastrofie naturalnej, która zebrała do 15 tys. ofiar, Defoe przeprowadził dziennikarski research – zamieścił w prasie apel do świadków zdarzeń z prośbą o kontakt. *A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal* z 1706 r. była zapisem wywiadu przeprowadzonego z panią Bargrave, której ukazał się duch. Tworząc opublikowany w 1722 r. *Dziennik roku zarazy* (*Journal of a Plague Year*) – fabularyzowany raport na temat epidemii dżumy, która zdziesiątkowała ludność Londynu w 1665 r. – Defoe oparł się na źródłach (m.in. wykorzystując Bills of Mortality – tzw. „rubryki śmiertelności"), uzupełniając beznamiętne chronologiczne sprawozdanie o tabele zestawiające rosnące liczby ofiar. Również fabułę swojej najbardziej znanej powieści – *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719 r.) oparł Defoe na prawdziwej historii Alexandra Selkirka, przedstawionej w książce Woodesa Rogersa *A Cruising Voyage Round the World* (1712)[21]. Badacze są zgodni, że intuicją w doborze tematów Defoe wyprzedził epokę. Cechowało go „fenomenalne tempo pracy, zmysł wypatrzenia tematów »biorących« z każdej dziedziny, zwłaszcza takich, jak historie z duchami, odkrycia naukowe, pikanteria obyczajowa, egzotyczne podróże. Kojarzymy to wszystko z amerykańskimi redakcjami XX w."[22].

Defoe pisał w okresie, w którym rozróżnienie na pisarstwo beletrystyczne i użytkowe jeszcze się nie dokonało – literaturą była i rodząca się powieść, i proza historyczna czy dziennikarska, a biografie, humoreski, poradnictwo i doniesienia podróżnicze występowały w symbiozie. Za jego czasów „dziennikarskość" oznaczała hołdowanie zasadzie prawdopodobieństwa, co pozwalało później, z perspektywy historycznej, odróżnić kształtującą się powieść od fabularnie zawiłego erotyczno-awanturniczego romansu. Zdaniem Douga Underwooda, osiemnastowieczna publiczność literacka była znudzona romansami i spragniona aktualności, dzięki czemu Defoe, Fielding i Smollett zyskiwali, promując się jako „realiści" – eksploatując w prozie rozpoznawalne typy ludzkie, autentyczne wydarzenia i prawdziwe miejsca[23].

---

[20] M.E. Novak, dz. cyt., s. 513.

[21] Na przełomie XVIII i XIX wieku utrwaliło się przekonanie, że Defoe ukradł rękopis Selkirka pod pozorem poprawienia go i oddania do druku (ten wątek żerowania Daniela Defoe na cudzej historii eksploatuje współcześnie J. M. Coetzee w powieści *Foe*). Defoe mógł znać historię z artykułu Richarda Steele'a opublikowanego w „The Englishman" w grudniu 1713 roku.

[22] P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1986, s. 280.

[23] D. Underwood, dz. cyt., s. 46.

Fabuła *Moll Flanders* zdradza inspirację pikareską. To historia kobiety „urodzonej w więzieniu Newgate, która w ciągu lat sześćdziesięciu (nie licząc dzieciństwa), zmienne przechodziła koleje losu. Przez lat dwanaście była ladacznicą, pięciokroć wychodziła za mąż (w tym za własnego brata), przez dwanaście lat była złodziejką, po czym, zesłana, przez osiem lat przebywała w Wirginii, w końcu zaś wzbogaciła się, żyła uczciwie i umarła żałując za grzechy"[24]. W *Narodzinach powieści* Ian Watt zwraca jednak uwagę na istotną różnicę, związaną z rozwojem indywidualizmu i dowartościowaniem doświadczenia osobistego. Bohater romansu łotrzykowskiego nie był indywidualnością, lecz wytworem konwencji literackiej służącej wywołaniu efektów komicznych lub satyrycznych. „Tymczasem Defoe przedstawia ladacznice, piratów, rozbójników, rabusiów i awanturników jako zwykłych ludzi, są oni normalnym wytworem własnego środowiska"[25]. Obmyślając historię swojej bohaterki, Defoe zainspirował się losami legendy londyńskiego półświatka z XVIII w. – Mary Frith, zwanej Moll Cutpurse (Molly Kieszonkowiec), aresztowanej i deportowanej do Ameryki (pojawia się ona zresztą w *Moll Flanders*, w polskim tłumaczeniu nazwana została Mańka Rzezimieszek). Kiedy Defoe pisywał do „Applebee's Journal"[26] reportaże z więzienia Newgate (np. o zbrodniach i egzekucji Jacka Shepparda), nazywano go drukarzem „ichmościów panów zbrodniarzy"[27].

Za czasów Dickensa dokonały się komercjalizacja i umasowienie dziennikarstwa; prasa newsowa to produkt XIX-wieczny[28]. Wcześniej w gazetach dominowały komentarz polityczny i doniesienia parlamentarne[29]. Wyjątkiem była ukazująca się raz w tygodniu tzw. „prasa dla ubogich", eksploatująca tematykę przypisaną dziś do tabloidów (śledztwa, morderstwa itp.), której rozwój zahamowało wprowadzenie w 1712 r. ustawy o opłatach stemplowych dla gazet (Newspaper Stamp Duties Act), czyli podatku po-

---

[24] D. Defoe, *Fortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders,* tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1984, s. 3.

[25] I. Watt, dz. cyt., s. 109.

[26] Niektórzy badacze poddają to w wątpliwość.

[27] J. Kott, *Narodziny powieści, albo o Danielu Defoe*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. 86. William Minto sugeruje, że Defoe antycypował zawód korespondenta specjalnego (*The Life of Daniel Defoe*, Bexley Publications, 2006, s. 113); podkreśla się zarazem, że częściowo były to zmyślenia – np. list, który Sheppard napisał do „Applebee's Journal", mógł być sprokurowany. Defoe sam siedział w więzieniu za pamflet *Najkrótsza droga skończenia z dysydentami* – za K. Koranyi, *Powszechna historia państwa i prawa*, t. IV, Warszawa 1967, s. 121.

[28] L. Brown, *Victiorian News and Newspapers*, Clarendon Press, Oxford 1985.

[29] Nielegalne – obowiązywał zakaz relacjonowania obrad parlamentu. Wolert podaje, że jako pierwszy zaczął podawać krótkie teksty „Boyer's Register". Dziennikarze dostawali się do parlamentu podstępem, więc pod tekstem pisano np., że sprawozdanie dotyczy państwa liliputów (W. Wolert, dz. cyt., s. 135–136).

litycznego[30]. Przełomowe były lata 30. XIX w. – wpływy z reklam uniezależniły tytuły od kontroli politycznej i subsydiów ministerialnych. Gazety partyjne, które satyrycznie przedstawił Dickens w *Klubie Pickwicka*, zaczęły ustępować miejsca prasie komercyjnej[31].

Dickens rozpoczął swoją przygodę z dziennikarstwem jako sprawozdawca parlamentarny i sądowy[32] – z „The Mirror of Parliament" zaczął współpracować w 1831 roku. Rok później zatrudniła go redakcja „True Sun", a w 1843 roku – „Morning Chronicle". Pierwszy tekst literacki – *A Dinner at Poplar Walk* – opublikował w „Monthly Magazine" w grudniu 1833 r. Został on później włączony do kolekcji szkiców fizjologicznych *Sketches by Boz* (*Szkice Boza* – połączenie tekstów dziennikarskich z obrazkami z życia codziennego Londynu, zwłaszcza dolnych warstw społecznych, publikowane były w dziennikach i innych periodykach pomiędzy 1833 a 1836 rokiem, a Stanisław Helsztyński nazwał je „notatnikiem wielkiego pisarza"[33]). W 1850 roku Dickens zaczął wydawać swój własny tygodnik, „Household Words", w którym publikowali m.in. Wilkie Collins, Elizabeth Barrett Browning i Elisabeth Gaskell. W 1859 roku rozpoczął nowe przedsięwzięcie wydawnicze – tygodnik „All The Year Round" (to tu pisywał szkice pod tytułem *Komiwojażer bez towaru – Uncommercial Traveller* – nasycone detalem obrazki z londyńskich ulic). Przez czterdzieści lat pracy dziennikarskiej napisał ok. 350 tekstów prasowych – doniesień, szkiców, wspomnień, recenzji, artykułów wstępnych – na aktualne tematy, takie jak np. reforma więziennictwa. Wpływ kariery dziennikarskiej na działalność literacką to – podobnie jak w przypadku Daniela Defoe

---

[30] Wolert zwraca uwagę na to, że wprowadzenie podatku było wynikiem wpływu ówczesnych gazet na opinię publiczną; opłaty stemplowej chciała nie królowa Anna, lecz parlament, zaniepokojony oddźwiękiem polemik prasowych (W. Wolert, dz. cyt., s. 134). Jak objaśnia Stuart Allen: „Ówczesne rządy obawiały się radykalnego dziennikarstwa, które stanowiło zagrożenie dla panujących stosunków władzy i przywilejów" (S. Allen, *Kultura newsów*, tłum. A. Sokołowska, Kraków 2004, s. 14).

[31] M. Rubery, *The Novelty of Newspapers.Victorian Fiction after the Invention of News*, Oxford University Press, 2009, s. 5.

[32] Sztuki stenogramowania uczył się z podręcznika Thomasa Gurneya (*Brachygraphy or an easy and compedious short hand*). Ślady tego doświadczenia zawarł w *Dawidzie Copperfieldzie*. „Słyszałem, że wielu znakomitych ludzi zaczynało karierę od pisania sprawozdań z posiedzeń Parlamentu […]" – donosi narrator w rozdziale XXXVIII powieści. „Nabyłem za cenę sześciu pensów praktyczną metodę stenografii i zatopiłem się w badaniu jej tajemnic […]. Udało mi się wreszcie przeniknąć tajniki stenografii i podwoić moje dochody. Wyrobiłem sobie nawet pewne imię w tej gałęzi i uczęszczałem stale do Parlamentu w celu zasilania »Porannego Dziennika«" (K. Dickens, *Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda juniora, rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*, tłum. W. Zyndram-Kościałkowska, Warszawa 1974, t. 2, s. 93 i 113).

[33] S. Helsztyński, *Przedmowa*, [w:] K. Dickens, *Szkice Boza i przedstawiciel niehandlowy*, dz. cyt., s. 12.

– wykorzystywanie faktu (np. historię Oliwera Twista zaczerpnął rzekomo z doświadczeń Roberta Blincoe'a, osieroconego dziecka pracującego w bawełnianym młynie, którego wspomnienia opublikowano w 1828 r. w radykalnym dzienniku „The Lion") czy dążenie do iluzji prawdopodobieństwa[34]. A przede wszystkim – nawyk prowadzenia *researchu*, czyli obserwacji w terenie. Poznawanie najdalszych zakątków Londynu zaczął jako dziecko; jak opisuje Irena Dobrzycka: „Coraz dalej i dalej zapuszczał się w nieznane zaułki i ulice, oglądał place. Obserwował sklepy i ludzi, wchłaniał zapachy uliczek, uczył się londyńskiej gwary, dowcipu i sprytu londyńczyków. Pociągały go i przerażały jednocześnie dzielnice świata przestępczego […]. Owe wędrówki dały początek jego wyjątkowej znajomości stolicy"[35]. John Hollingshead, dziennikarz pracujący później z Dickensem w „Household Words" i „All the Year Round", wspominał: „Jego spacery zawsze służyły obserwacji Londynu. Jego mózg przypominał obiektyw fotograficzny, nabity migawkami. Ulice i ludzie, domy i drogi, dorożki, ruch uliczny, osobnicy w sklepach i na chodnikach, cały kalejdoskop życia w metropolii"[36]. Bycie „komiwojażerem bez towaru" z upodobania i na potrzeby działalności dziennikarskiej wpłynęło na wyjątkową w prozie Dickensa troskę o precyzję dekoracji (choć oczywiście to, co Józef Bachórz nazwał „nawykiem myślenia kategoriami mapy"[37], jest charakterystyczne w ogóle dla powieści realistycznej).

Londyn – miasto interesów i przestępców

Richard Lehan rozpoczyna książkę o motywie miasta w literaturze (*The City in Literature*) wzmianką o symbolicznej śmierci średniowieczno-renesansowego Londynu. Miasto Szekspira i Chaucera odeszło w przeszłość 2 września 1666. Po wielkim pożarze Christopher Wren tworzy plan

[34] Dla przykładu – w przedmowie do *Przygód Oliwera Twista* Karol Dickens pisze: „Nie ma tu kłusowania po wrzosowiskach oblanych księżycową poświatą, nie ma wesołych biesiad w zacisznych jaskiniach, nie ma żadnych atrakcji stroju […]. […] celem niniejszej książki było przedstawienie nagiej prawdy […]." (K. Dickens, *Przygody Oliwera Twista*, tłum. A. Glinczanka, Warszawa 1957, s. 13).

[35] I. Dobrzycka, *Karol Dickens*, Warszawa 1972, s. 11.

[36] J. Hollingshead, *According to My Lights*, London: Chatto and Windus, 1900, s. 19. Cyt. za: D. Hawes, *Charles Dickens*, London 2007, s. 26.

[37] J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 216. Bachórz przywołuje za Wilhelmem Kayserem określenie Raumroman – niem. powieść przestrzeni (za: W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, tłum. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny" 1960, nr 1, s. 78), choć oczywiście powieści Dickensa nie mają takiego charakteru (bo akcja jest jednak ważniejsza).

nowego miasta, w którym centralnym budynkiem nie miała już być katedra św. Pawła, lecz Giełda Królewska (Royal Exchange). Plan się nie powiódł, ale projekt Wrena mówi dużo o przemianie sposobu myślenia o mieście i przewartościowaniu priorytetów. To nowe miasto – kapitalistyczne miasto interesów – sportretował Defoe, świadek przejścia od kultury agrarnej do miejskiej[38] (urodził się w 1660 roku). Defoe opisuje Londyn w liście V z *A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain* (1724–27). Naliczył ponad 5 tys. ulic, alej i placów, prawie 96 tys. domów, w których mieszka nieco ponad 651,5 tys. ludzi. Ekscytował się Londynem głównie jako światowym centrum handlu. I chociaż w *Augusta Triumphans; or, the Way to Make London the Most Flourishing City in the Universe* (1729) nawołuje do reform społecznych (utworzenia instytucji opiekujących się dziećmi z nieprawego łoża oraz licencjonowanych domów dla chorych społecznie, zachęca do karania kryminalistów i sugeruje, że alkohol i hazard prowadzą do zepsucia), jego obraz Londynu – również w *Moll Flanders* – jest inny niż w prozie Dickensa. Owszem, Moll Flanders zauważa smutno, że „niewiasta osamotniona i pozbawiona przyjaciół jest niczym sakiewka pełna złota lub klejnotów, którą ktoś zgubił na gościńcu i która pada łupem pierwszego przechodnia"[39] – jednak Defoe nie oskarża o to miasta. Moll, jako żeński odpowiednik Robinsona Crusoe, sama mogła pokierować swoim losem (jako uosobienie – jak to ujął Ian Watt – indywidualizmu ekonomicznego), zabrakło jej tylko szczęścia. Wprawdzie ekonomiczne i społeczne okoliczności jej upadku są akcentowane, ale – co zauważają badacze – Defoe nie może ukryć sympatii dla przebiegłości i zapobiegliwości swojej bohaterki[40]. „Podczas gdy Defoe postrzegał miasto pozytywnie, jako oferujące nowy sposób życia nowej klasie społecznej, Dickens widział, jak materializm utwardza serca i umniejsza współczucie"[41].

Różnice widać również na poziomie opisu i operowania detalem. W historii Moll Flanders Londyn nakreślony jest oszczędnie. Pojawiają się wzmianki o więzieniu Newgate i sądzie karnym Old Bailey. Kiedy drugi

---

[38] W ten sposób odczytuje się oczywiście Robinsona Crusoe.

[39] D. Defoe, F*ortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders…*, s. 137–138.

[40] Zob. np. B. Bałutowa, *Spotkanie z Danielem Defoe*, [w:] D. Defoe, *Fortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders…*, s. 5–14. O sporej tolerancji Daniela Defoe dla niemoralnych bohaterów wspomina również Doug Underwood (dz. cyt., s. 47).

[41] R. Lehan, *The City in Literature. An intellectual and Cultural History*, University of California Press, London 1998, s. 4. Modelowym przykładem jest oczywiście Ebenezer Scrooge, który „twardą miał rękę […] i umiał wyciskać pot z ludzi! Chciwy, chytry, łapczywy stary grzesznik, dusił i ze skóry obdzierał swoje ofiary" (K. Dickens, *Kolęda prozą, czyli opowieść wigilijna o duchu*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1987, s. 4), i w którym Margaret Atwood odnajduje sobowtóra Fausta (M. Atwood, *Dług. Rozrachunek z ciemną stroną bogactwa*, tłum. T. Macios, Kraków 2010, s. 101).

mąż głównej bohaterki bankrutuje i ucieka do Francji, ta przeprowadza się do Mennicy – tak nazywano miejsce w Southwark, w południowej części Londynu, które stało się azylem dla dłużników. Ważnym punktem jest Dom pod godłem Kołyski, z którego usług korzystały niezamężne ciężarne. Wskazywane są też miejsca, w których Moll mieszkała (Hammersmith i St. John Street przy Clerkenwell). Bardziej drobiazgowe wyliczanie ulic i miejsc XVIII-wiecznego Londynu rozpoczyna się dopiero w momencie, w którym Moll staje się złodziejką, ale dbałość o topografię służy tylko nakreśleniu trasy, jaką podąża bohaterka. Miał rację Max Byrd, zauważając, że obraz Londynu w *Moll Flanders* jest „dwuwymiarowy. To abstrakcyjne otoczenie, bez kolorów i zapachów, okien i drzwi"[42]. A również miasto indywidualistyczne, a nie społeczne – nawet ustęp dotyczący Mennicy nie może się równać z plastycznymi obrazami Dickensa – na przykład zaułka Tom-sam-jeden z *Samotni* (o którym jeszcze będzie mowa). Bardziej plastyczne opisy pojawiają się w *Dzienniku roku zarazy* – dlatego że bohater *Dziennika* jest zbiorowy; pozostaje nim zarówno ludność Londynu, jak i samo miasto. Narrator przechadzający się po dotkniętej epidemią stolicy opowiada np.: „Kiedy przechodziłem przez Tokenhouse Yard w Lothbury, usłyszałem nagle, że ktoś gwałtownie otwiera okno nad samą moją głową, i jakaś kobieta krzyknęła trzy razy przeraźliwie, po czym zawołała: »Ach, śmierć, śmierć, śmierć!«, niemożliwym do naśladowania tonem, który przejął mnie zgrozą i zmroził krew w żyłach". Ale: „Na ulicy nie było widać żywej duszy, nie otworzyło się też ani jedno okno, ludzie przestali się już czymkolwiek interesować, nikt też nie mógł nikomu w niczym pomóc, toteż poszedłem nie zatrzymując się w stronę Bell Alley"[43].

Inny obraz Londynu przynosi proza Dickensa. Oczywiście historycznie jest to już inne miejsce. W 1841 r., czyli w apogeum popularności Dickensa, stolica miała blisko 2 miliony mieszkańców (a liczba ta w następne 30 lat się podwoiła)[44]. Dickens był bardzo skrupulatny w szkicowaniu stołecznej topografii. Niech za przykład posłuży *Mała Dorrit* – jej śladami można by przemierzyć dzisiejszy Londyn na fali popularności literackiej turystyki. A jednak w prozie Dickensa nie chodzi tylko o dokładne, faktograficzne odtworzenie szczegółów topograficznych. W powieści pojawiają się sceny, w których ogląd miasta tworzony jest za pośrednictwem fokalizatora i uwewnętrzniony; kiedy Artur Clennam powraca do Londynu, ten jawi mu się jako melancholijne miasto: „Ulice, ulice, ulice – oko ludzkie nie oglądało nic prócz ulic, płuca ludzkie mogły oddychać tyl-

[42] M. Byrd, *London Transform'd: Images of the City in the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven 1978, s. 13.

[43] D. Defoe, *Dziennik roku zarazy*, tłum. J. Dmochowska, Warszawa 1959, s. 103–104.

[44] Za: D. Hawes, dz. cyt., s. 26.

ko stęchłym powietrzem ulicznym. Nie podobna było znaleźć nic, co by zdołało rozproszyć smutek przytłaczający duszę lub odpędzić posępne myśli"[45]. Przede wszystkim jednak sceneria kreowana jest jako pejzaż społeczny. Ludzie upodabniają się do otoczenia, a otoczenie – do ludzi. I tak Dziedziniec Pod Skrwawionym Sercem „zamieszkiwali ludzie ubodzy gnieżdżący się wśród szczątków jego dawnej wspaniałości na podobieństwo Arabów, rozbijających swe namioty wśród kamieni, co spadły z piramid"[46], a rezydencja państwa Merdle'ów opisana zostaje następująco: „Na podobieństwo wytwornych osób z wielkiego świata, dwa przeciwległe szeregi domów przy Harley Street spoglądały na siebie okiem posępnym i nieżyczliwym. Rezydencje te i ich mieszkańcy byli zaiste pod tym względem tak do siebie podobni, że częstokroć można było widzieć przy obiedzie ludzi siedzących sztywno w cieniu własnej pychy po przeciwległych stronach stołu i patrzących na drugą stronę równie tępo jak ich domy"[47]. Tego typu opisy pojawiają się również w innych powieściach Dickensa. Dla przykładu – prezentacja zaułka Tom-sam-jeden w *Samotni*: „ciemna, nędzna uliczka, omijana starannie przez przyzwoitych ludzi […]. […] całe hordy nędzy roją się nocą w plugawych ruderach. Jak na ostatecznie upadłym człowieku w ruinie pojawia się pasożytujące robactwo, tak wśród tych zrujnowanych budynków zagnieździły się nędzne stwory ludzkie, które wpełzają i wypełzają przez szpary w ścianach i podłogach, pod zaciekającymi dachami zwijają się do snu, przychodzą i odchodzą niosąc ze sobą choroby zakaźne (…)"[48].

Londyn *Małej Dorrit* jest dychotomiczny, podzielony na wschód i zachód. Część wschodnia, mroczna, to okolice Marshalsea, z Mostem Londyńskim[49] i domem pani Clennam. W sercu uprzywilejowanego West Endu, przy Harley Street, Cavendish Square, mieszka pan Merdle. To przestrzeń komercji, finansjery, banków, sądów. Przeprowadzka Artura do Covent Garden sytuuje go pomiędzy – bo Clennam należy do klasy średniej. Dzięki temu, że narracja poprowadzona została z użyciem fokalizatora, miasto możemy oglądać oczyma Małej Dorrit. I tak Covent Garden „jest to dzielnica arystokratyczna, gdzie mieszczą się słynne kawiarnie […]; dzielnica

[45] K. Dickens, *Mała Dorrit*, tłum. W. Komornicka, t. 1, Warszawa 1958, s. 48.
[46] Tamże s. 183.
[47] Tamże, s. 328.
[48] K. Dickens, *Samotnia*, tłum. T.J. Dehnel, Warszawa 1975, s. 273. Takie sposoby opisu staną się charakterystyczne dla powieści naturalistycznej, jako wyraz determinizmu środowiskowego.
[49] London Bridge – miejsce przechadzek Małej Dorrit – to miejsce symboliczne; Dickens zestawił stary most z kamienia z żelaznym Southwark Bridge (oddanym do użytku w 1821 roku) w powieści *Nasze wspólne czasy*; był to łącznik między dwoma światami (most średniowieczny i wiktoriański).

bogaczy, gdzie w zimie w sklepach można kupić kwiaty po gwinei sztuka, ananasy po gwinei funt […]; malownicza dzielnica, gdzie znajduje się wspaniały teatr […], do którego biedna Fanny ani stryj nie będą mieli dostępu", ale też „dzielnica nędzy i rozpaczy, gdzie pod arkadami kryją się nieszczęśliwe, obdarte dzieci". Słowem – „kraina romantyzmu, obfitości i nędzy, piękna i brzydoty, pięknych ogrodów prywatnych i odrażających rynsztoków ulicznych"[50].

Więzienie

Ważnym miejscem na mapie Londynu Daniela Defoe i Charlesa Dickensa jest więzienie – instytucja, która przyczyniła się do wytworzenia angielskiej literatury dokumentalnej, a także dostarczyła materiałów i form podawczych autorom powieści[51]. „Jest w Londynie […], choć jesteśmy Narodem Wolności, więcej publicznych i prywatnych więzień i domów odosobnienia niż w jakimkolwiek europejskim mieście, może tak dużo jak we wszystkich europejskich stolicach" – notuje Defoe w *A Tour Thro' the Whole Island*[52]. Sprawozdania ze zbrodni, anatomie łajdactw, kryminalne biografie, mowy skazanych na śmierć i zapisy śledztw zyskują popularność pod koniec XVII w.[53] Autor *Moll Flanders* zaczął w połowie 1720 r. współpracę z Johnem Applebee[54], który był już wówczas licencjonowanym wydawcą *Ordinary of Newgate's Account.* Sprawozdania ordynariusza z Newgate zawierały fragmenty z Biblii, biografie zbrodniarzy i zapisy ostatnich słów wypowiedzianych przed egzekucją (służyły publicznej legitymizacji systemu penitencjarnego – od skazanych oczekiwano przyznania się do winy)[55]. „The Original Weekly Journal" Applebee'ego obfitował w sensacyjne historie o kryminalistach. Opublikowano w nim na przykład w 1720 r. list Moll King – sklepowej i kieszonkowej złodziejki, która została skazana na śmierć w 1718 r. za kradzież dwóch zegarków, ale zmniejszono jej karę do czter-

[50] K. Dickens, *Mała Dorrit*, t. 1, s. 224.

[51] W. Ostrowski, *Kalendarz więzienia Newgate – prototyp angielskich pitavali*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1994, z. 36, s. 87.

[52] D. Defoe, *A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain Divided into Circuits or Journeys*, t. 2, London 1725, s. 154 (korzystałam ze zdigitalizowanego starodruku).

[53] Za: H. Gladfelder, *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England. Beyond the Law*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2001, s. 5.

[54] Takie informacje podaje dziewiętnastowieczny biograf pisarza William Lee. Poddano to w wątpliwość dopiero w 1997 r. P.N. Furbank i W.R. Owens opublikowali esej *The Myth of Defoe as Applebee's Man*, w którym sugerują, że nie ma wystarczających dowodów na potwierdzenie tego faktu.

[55] Opieram się głównie na www.oldbaileyonline.org [dostęp 5.01.2013].

nastu lat wygnania do Ameryki. Badacze dopatrują się w tym liście stylu Daniela Defoe, sugerując, że to on go napisał[56]; wskazują również na możliwą inspirację losami Moll King w powieści *Moll Flanders*. Niefikcyjnym odpowiednikiem Moll mogła być również Mary Frith (Moll Cutpurse), legenda ówczesnego londyńskiego półświatka, cross-dresserka, bohaterka sztuki *Roaring Girl* Thomasa Middletona i Thomasa Dekkera (1611), autorka autobiografii. O Frith donoszono w kalendarzu Newgate.

Kalendarze te były prototypem angielskich odpowiedników francuskich pitawali[57]. Zaliczano je do gatunku *criminal biography*[58], a ich popularność świadczyła o czytelniczej fascynacji życiem kryminalistów. Zainicjował je w latach 1698–1719 kapelan więzienia Newgate, a kontynuowali zachęceni zapotrzebowaniem na sensacyjne opowieści wydawcy[59]. Zawierały krótkie biogramy skazanych (niektóre ilustrowane rycinami), mniej lub bardziej drobiazgowe opisy wykroczeń, zapisy mów sądowych i ostatnich słów przed egzekucją. Odbiorcy kalendarzy ekscytowali się historiami morderstw, dezercji, oszustw, kradzieży i włamań, ale też np. przypadkiem Mary Hamilton, osadzonej za poślubienie osoby tej samej płci[60]. Taki właśnie zbiór biografii zbrodniarzy przynosi Oliwerowi Twistowi Fagin – żeby przeczytał o „straszliwych, krew w żyłach mrożących zbrodniach, o tajemniczych morderstwach popełnionych na bezludnych drogach, o trupach ukrytych przed ludzkim okiem w głębokich rozpadlinach i studniach (…)"[61].

Defoe, którego nazywa się czasem „pierwszym reporterem kryminalnym", świetnie wyczuł rynek – *crime biographies* doskonale się sprzedawały, a stylizacja zainspirowanych nimi powieści (*Moll Flanders*, *Colonel Jack*) na autentyk i autobiografię (mimetyzm formalny), łączona zazwyczaj z purytańskim przekonaniem, że zmyślenie jest grzechem, miała też wymiar merkantylny. Trzeba jednak zauważyć: Defoe sugeruje czytelnikowi, że prawo obchodzi się z Moll Flanders dobrze. Uwięzienie w Newgate,

---

[56] Za: H. Gladfelder, dz. cyt., s. 98 i nast.

[57] Etymologia wiąże się z nazwiskiem Françoisa Gayota de Pitavala, francuskiego adwokata, który w 1734 r. opublikował pierwszy zbiór sprawozdań z procesów sądowych (*Causes célèbres et interresantes*).

[58] „Żywoty zbrodniarzy", popularne od XVI do XIX w., początkowo publikowane jako broszury, potem – w zbiorach. Sytuowały się na pograniczu faktu i fikcji. Por. W. Nowicki, *Criminal biography*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 183–184.

[59] Np. trzytomowy *The Newgate Calendar Improved – Kalendarz Newgate ulepszony* opublikował George Theodore Wilkinson; pięciotomowy *The New Newgate Calendar – Nowy kalendarz Newgate* – Andrew Knapp i William Baldwin. Zob. W. Ostrowski, *Kalendarz więzienia Newgate…*, s. 83–103.

[60] 1746 r. Historia Mary Hamilton pochodzi z kalendarza Andrew Knappa i Williama Baldwina.

[61] K. Dickens, *Przygody Oliwera Twista…*, s. 188.

które początkowo jest szokiem („Piekielny hałas, wrzaski, wymysły i krzyki, smród i niechlujność oraz mnóstwo przykrych rzeczy, które tam widziałam, czyniły z tego miejsca symbol piekła i jakby jego przedsionek"[62]), doprowadza do jej odrodzenia (Defoe powraca w ten symboliczny sposób do aktu narodzin Moll w Newgate). Bohaterka dokonuje finalnie rehabilitacji, rozumie błędy i kaja się za grzechy. Zdaniem Pauli Backscheider, powieść Defoe propaguje Transportational Act z 1718 r. – ustawa dawała sędziom możliwość wyeksmitowania przestępców, jeśli kara śmierci była dla nich zbyt surowa, a chłosta – zbyt łagodna[63].

Zupełnie inne podejście do tematyki penitencjarnej i sądownictwa przynoszą powieści Dickensa, który wziął na literacki i dziennikarski warsztat wszystkie cztery najważniejsze londyńskie więzienia tego okresu. W *Małej Dorrit* ogromną rolę odgrywa więzienie Marshalsea. Newgate poświęcił Dickens obrazek *Wizyta w Newgate,* zamieszczony w *Szkicach Boza*. To właśnie w tym najsłynniejszym angielskim więzieniu zginie Fagin, przywódca szajki młodocianych przestępców z *Przygód Olivera Twista*. Rozruchom (tzw. Gordon Riots), które w 1780 r. doprowadziły do podpalenia więzienia w Newgate, poświęcił Dickens powieść *Barnaba Rudge*. Newgate pojawia się również w *Wielkich nadziejach*, w których zbiegły więzień finansuje edukację sieroty. Wzmianka o King's Bench – kolejnym po Marshalsea więzieniu dla dłużników – pojawia się w *Davidzie Copperfieldzie* (osadzono w nim pana Micawbera, jednego z najbardziej znanych literackich bankrutów) i *Nicolasie Nickleby*. Wyczuwana sympatia do osadzonych bohaterów sprowadziła na Dickensa krytykę – po lekturze *Przygód Olivera Twista* Thackeray i inni pisarze oskarżali Dickensa o sentymentalizację wizerunku kryminalisty[64] (mimo że Dickens zabezpieczył się przed takimi odczytaniami, konfrontując w przedmowie swoje ujęcie nizin społecznych z tym z *Opery żebraczej*). Nie jest to do końca prawdą; postaci Sikesa czy Noah Claypole'a nie należą przecież do sympatycznych. Z drugiej strony w podobny sposób odmalowana została postać z innej klasy społecznej – przedstawiciel upadłej arystokracji, Monks.

Czasy autora *Małej Dorrit* to okres gwałtownego wzrostu przestępczości, związanego z rewolucją przemysłową i procesami urbanizacyjnymi. Jürgen Thorwald opisuje, jak z samozwańczych *thief-takerów* („łapaczy złodziei") wykształcił się nowy zawód – detektywa. W 1842 r. dwunastu

---

[62] D. Defoe, *Dola i niedola sławnej Moll Flanders*, tłum. T. Tarnowska, Warszawa 1951.

[63] P. R. Backscheider, *Daniel Defoe: His Life*, John Hopkins University Press, Baltimore 1989, s. 485.

[64] Thackeray sparodiował model powieści o Newgate w *Catherine: a Story* (publikowanej w odcinkach we „Fraser's Magazine" w latach 1839–1840) – za: L. Pykett, *The Newgate Novel*, h*ttp://www.oxfordbibliographies.com/view*/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0066.xml [dostęp 5.01.2013].

byłych funkcjonariuszy zrzuciło mundury i osiadło w Scotland Yardzie. Pierwszy detektyw w powieści angielskiej – Bucket z Dickensowskiej *Samotni* – miał swój niefikcyjny pierwowzór: Charlesa Fredericka Fielda, który od 1846 r. był szefem departamentu detektywistycznego w Scotland Yardzie[65]. Field, a także inni detektywi i policjanci, byli dla Dickensa przewodnikami po świecie przestępczym. Zapis jednej z takich nocnych wypraw po ulicach Londynu zamieścił pisarz w „Household Worlds" z 14 czerwca 1851[66]. „Uznałem za rozsądne, by odwiedzając złodziejskie nory i inne speluny, dołączać do policjantów, doskonale zorientowanych w środowiskach, które zamierzałem zbadać" – opowiadał[67], dodając, że dzięki tej asyście czuł się jak dobry znajomy przedstawicieli londyńskiego półświatka, który przyszedł rozmawiać z nimi o starych czasach.

Warto zauważyć, że twórczość Dickensa bezpośrednio poprzedza początki kryminalistyki (niedługo pojawi się fotografia kryminalna, a Cesare Lombroso opisze „urodzonych morderców", których można rozpoznać po takich anomaliach, jak duże uszy, silne kły, wyraźnie zarysowane szczęki i niskie czoło[68]; w 1892 r. Sir Francis Galton wyda książkę *Finger Prints*, zapoczątkowując daktyloskopię). W XIX w. tematyka penitencjarna jest charakterystyczna tak bardzo, że w literackiej genologii anglosaskiej wyróżniono dwie odmiany powieściowe – tematyzujące więzienie za długi *debtor's fiction* oraz *Newgate novel*[69], której osią przestrzenną było więzienie Newgate. Za przykład *debtor's fiction* niech posłużą *Chronicles of the Fleet Prison* Charlesa Rowcrofta (1844 r.)[70], połączeniem *Newgate novel* i *debtor's*

---

[65] Ch. Dickens, *A December Vision. His Social Journalism*, red. N. Philip, V. Neuburg, Collins, London 1986, s. 26.

[66] Ch. Dickens, *On Duty with Inspector Field*, [w:] tenże, *A December Vision…*, s. 26–39.

[67] Tamże, s. *27.*

[68] Zob. K. Bułat, P. Czarniak, A. Gorzelak, K. Grabowski, M. Iwański, P. Jakubek, J. Jodłowski, M. Małek, S. Młodawska-Mąsior, A. Papierz, M. Strożek, *Kryminologia*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007; J. Thorwald, *Stulecie detektywów*, tłum. W. Kragen, K. Bunsch, Kraków 1997, s. 21–22. O Lombroso w kontekście związku mediów i kryminologii por. Y. Jewkes, *Media i przestępczość*, tłum. E. Magiera, Kraków 2010, s. 8. Tą biologiczną koncepcją przestępcy Lambrosa zainspirował się Zola, pisząc *Bestię ludzką*.

[69] Odmiana gatunkowa powstała w latach 1830–1847; por. K. Hollingsworth, *The Newgate Novel 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Wayne State University Press, Detroit 1963 (Keith Hollingsworth wymienia również np. Edwarda Bulwera, później Sir Edwarda Bulwera-Lyttona, i jego powieści: *Paul Clifford* z 1830 r., *Edward Aram* z 1832 r. i *Lucretia* z 1846 r., oraz Harrisona Ainswortha, autora powieści *Rockwood* z 1834 r. i *Jack Sheppard* z 1839–1840). Por. również A.M. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977 oraz W. Ostrowski, *Newgate novel*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich…*, s. 606–607.

[70] Nigel Cross wymienia także następujących pisarzy: W. H. Ainsworth, G. M. W. Reynolds, Theodore Hook, G. P. R. James, Pierce Egan, Douglas Jerrold (N. Cross, dz. cyt., s. 42).

fiction jest natomiast powieść Charlesa Whiteheada *Richard Savage. A Romance of Real Life* (1842 r.).

Popularność powieści o Newgate za czasów Dickensa wiąże się już nie tylko z popytem na przedstawianie w atrakcyjnej formie nizin społecznych, również z walką o początki państwa opiekuńczego w Anglii. Negatywne skutki rewolucji przemysłowej zaowocowały reformami społecznymi, które krytykowano – oprócz reformy sądownictwa były to przede wszystkim poszerzający czynne prawo wyborcze Reform Act z 1832 r. i Poor Law Amendment Act (New Poor Law) z 1834 roku. Zwłaszcza ta druga reforma – poprawka do ustawy o pomocy ubogim – irytowała Dickensa. Zgodnie z nią opiekę nad biednymi zaczęły sprawować tzw. *workhouses* (przytułki – domy pracy). Wychowankowie gminy nie dostawali już wsparcia finansowego. Zasiłki parafialne wycofano, przez co ze wsi ludzie zaczęli przemieszczać się do miast. Celem było wyeliminowanie „próżniactwa". Przeciwnicy nazwali tę reformę „The New Starvation Law" („Nowe prawo głodu") i wskazywali, że prawo mające chronić ubogich przyczyniło się do upowszechnienia żebractwa i występku[71]. I taki też obraz „nowego prawa ubogich" przynosi powieść *Przygody Oliwera Twista* z 1838 r. Mowa jest np. o rozdzielaniu w przytułkach małżeństw (co doprowadzić miało do zmniejszenia liczby ubogich[72]), ale przede wszystkim o głodzie, który dokucza m.in. małemu Twistowi urodzonemu w przytułku. Auktorialny narrator nie posługuje się eufemizmami, lecz jadowitą ironią:

> Z początku [nowy system – I.A.] okazał się nader kosztowny z uwagi na coraz większą ilość rachunków wystawionych przed przedsiębiorcę pogrzebowego oraz na konieczność zwężenia wszystkim nędzarzom ubrań, które po paru tygodniach kleiku trzepotały luźno na ich wynędzniałych, wychudłych postaciach. Ale równocześnie ze szczupleniem nędzarzy szczuplała również liczba mieszkańców przytułku, toteż zarząd nie posiadał się z radości[73].

Chociaż powieść ukazywała się w odcinkach na łamach „Bentley's Miscellany", fragment (scenę, w której w jadalni „domu pracy" Oliwer prosi kierownika o dokładkę skromnego posiłku) przedrukował londyński „Times" na poparcie akcji wymierzonej w ustawodawstwo[74]. Choć „dom pracy", w którym zamknięto Olivera Twista, jest miejscem symbolicznym, służącym zobrazowaniu okrucieństwa systemu jako takiego, Ruth

---

[71] Za: L.C. Berry, *The Child, the State, and the Victorian Novel*, University Press of Virginia, 1999, s. 28.

[72] K. Dickens, *Przygody Oliwera Twista…* s. 19.

[73] Tamże, s. 28.

[74] L.C. Berry, dz. cyt., s. 44.

Richardson, historyk z Cambridge, przypomniała niedawno, że ma swój niefikcyjny odpowiednik. Przed napisaniem *Przygód Olivera Twista* Dickens dwukrotnie mieszkał tuż obok Cleveland Street Workhouse (ulica nazywała się wówczas Norfolk Street). Na fali odkrycia budynek ocalono przed wyburzeniem[75].

Szczególną rolę w twórczości Dickensa zajmuje krytyka więzienia za długi. Jak wiadomo, ma to uzasadnienie biograficzne – ojciec Dickensa trafił do więzienia Marshalsea w 1824 r. Dickens zaczął swoją karierę nowelisty od ataku na więzienia za długi w momencie, kiedy reforma prawa napotkała na sprzeciw w parlamencie. *Klub Pickwicka* był przystąpieniem Dickensa do lobby za Judgements Act w 1838 – miał ustrzec dłużników przed więzieniem, a przynajmniej pozwolić na pojawienie się w sądzie.

Pełną reprezentację problemu przynosi *Mała Dorrit*. Choć – jak już pisałam – obraz Londynu w tej powieści jest dychotomiczny, więzienie Marshalsea, mimo że konkretnie zlokalizowane na literackiej mapie, ma odmienny status. Dickens opisuje je jako „kompleks koszarowych budynków w kształcie prostokąta, złożony z odrapanych, brudnych domów, stojących tyłem do siebie, nie było tu więc podziału na lepsze i gorsze pokoje, gdyż wszystkie miały okna od frontu"[76]. W Marshalsea wszyscy są równi, a pobyt w więzieniu nie oznacza automatycznie deprawacji. „Jeżeli ktoś tam trafia, nie znaczy to wcale, że jest złym człowiekiem. Znałam wielu dobrych, pracowitych, uczciwych ludzi, których zagnały tam niepowodzenia i nieszczęścia. Wszyscy prawie są tam dla siebie nawzajem dobrzy i życzliwi" – konstatuje Mała Dorrit[77].

Badacze twórczości Dickensa podkreślają, że Marshalsea – jako społeczność zadłużonych – jest antykapitalistyczną wizją społeczną. Monika Cohen zauważa, że jakkolwiek dług oznacza wygnanie i traumatyczną utratę domu, jest również znalezieniem własnego miejsca w Marshalsea wolnym od ekonomicznych uwikłań i przypadkowości (od których przecież nie byli wolni np. mieszkańcy Dziedzińca Pod Skrwawionym Sercem)[78]. Kiedy lekarz pociesza pana Dorrit, że w więzieniu dłużnicy znajdują spokój, argumentuje:

---

[75] R. Richardson, *Dickens and the Workhouse. Oliver Twist & the London Poor*, Oxford University Press, New York 2012. Zdania co do oryginalności odkrycia są podzielone; por. recenzję A. Lovely – http://news.fitzrovia.org.uk/2012/02/03/charles-dickens-cleveland-street-and-the-workhouse/ [dostęp 5.01.2013].

[76] K. Dickens, *Mała Dorrit*…, t. 1, s. 83.

[77] Tamże, s. 136.

[78] M. Feinberg Cohen, *Professional Domesticity in the Victorian Novel: Women, Work and Home*, Cambridge University Press, 1998.

Nikt nas tu nie nachodzi; nie ma tu przy drzwiach kołatki, na której odgłos człowiekowi dusza ucieka w pięty, bo wie, że to dobijają się wierzyciele […]. Nikt nie przysyła do więzienia listów z pogróżkami, dopominając się o pieniądze. Tu panuje wolność, panie, prawdziwa wolność! […] Gdzie indziej ludzie wciąż się denerwują, wciąż się o coś troszczą, dokądś się spieszą, niepokoją się o to, niepokoją się o owo. Tutaj nie ma nic podobnego, proszę pana. Skończyliśmy z tamtym życiem, znamy już najgorsze, dotarliśmy do dna, nie możemy spaść niżej – i cóż znaleźliśmy? Spokój. To jest najwłaściwsze określenie. Spokój[79].

Jak dowodzi John Bender w książce *Imagining the Penitentiary*, na początku XVIII w. więzienia nie były instrumentami służącymi do wymierzania kary, lecz działały jak areszt przed wydaniem wyroku. Odwiedzane były przez tłumy handlarzy, prawników i żądnych sensacji gapiów, a nawet traktowano je jako wakacyjne ciekawostki. Działały jak wynajmowane mieszkania – strażnicy więzienni pobierali opłaty za pokój, jedzenie i serwis. Pierwszy budynek zaprojektowany w Anglii celowo jako więzienie – York Country Gaol – wyglądał jak barokowy pałac. Impuls do zmian w podejściu do więziennictwa pojawił się w latach 60. XVIII w. (w innych miastach Europy i w Ameryce dopiero w latach 40. XIX w.). Spowodowała go rewolucja przemysłowa. Polityczne blokowanie ciała i ujarzmienie (używając terminologii Michela Foucaulta[80]) miało uzasadnienie ekonomiczne – było konieczne do sprowadzenia ciała do roli siły produkcyjnej[81]. W procesie dyscyplinowania kluczową rolę odgrywają sprzyjające sprawowaniu kontroli rozwiązania architektoniczne – wydzielonymi, zamkniętymi miejscami były nie tylko więzienia, ale też internaty, koszary i przypominające fortece fabryki. Więzienna architektura zaczęła sprzyjać nadzorowi (zwłaszcza słynny Panopticon Benthama – projekt, w którym oko strażnika z centralnie usytuowanej wieży zagląda do każdej celi), podobnie jak i agenda (rozkład dnia). Więzienie zaczęło być karą, a nie miejscem przejściowym jak areszt.

W grudniu 1842 r. w Londynie otwarto nowoczesne więzienie Pentonville. Dickens zabrał na jego temat głos w artykule *Pet Prisoners* (*Wychuchani więźniowie*, „Household Words", 17 kwietnia 1850 r.)[82]. Uznał, że jest

[79] K. Dickens, *Mała Dorrit…*, t. 1, s. 91.

[80] M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998. Rozważania o narodzinach więzienia Foucault rozpoczyna od opisu publicznej egzekucji w 1757 r. (tak to wyglądało za czasów Daniela Defoe), by skonfrontować kaźń z regulaminem „domu młodocianych więźniów" z 1838 r. (czyli w czasach Dickensa). Zmienił się „styl penalizacji" – skończył się spektakl, zadawanie cierpienia zastąpiono odebraniem mienia lub praw. Choć książka dotyczy francuskiego systemu karnego, Foucault wspomina też, że maszynę do wieszania zainstalowano we wnętrzu Newgate po zamieszkach Gordona – tych, które Dickens przerobił fabularnie w *Barnabie Rudge* (*Nadzorować i karać*, s. 15).

[81] Tamże, s. 27.

[82] Ch. Dickens, *Pet Prisoners*, [w:] tenże, *A December Vision…*, s. 70–83.

za drogie i nie prowadzi do resocjalizacji (bo izolacja sprzyja postawie aspołecznej i samolubstwu). Dietę w uznanym za modelowe więzieniu w Pentonville porównał m.in. z wyżywieniem w domu pracy w Saint Pancras i tygodniowym zarobkiem pracujących na wsi robotników. Okazało się, że więźniowie piją kakao i jedzą więcej mięsa niż robotnicy. Dickens postulował: przede wszystkim należałoby poprawić życie obywateli za murami więziennymi i to im zapewnić przyuczenie do zawodu, a zamiast budować modelowe więzienia, stawiać modelowe bezpłatne szkoły dla biednych dzieci. Spostrzeżenia przeniósł na karty *Davida Copperfielda*. Kiedy tytułowy bohater powieści ogląda zmodernizowane więzienie, dochodzi do wniosku, że skazani i tak pozostają łotrami, a „system" obchodzi się z nimi zbyt łagodnie.

> Nie mogłem powstrzymać się od szepnięcia na ucho Traddlesowi kilku uwag, jakie mi się nasunęły przy porównaniu tych więziennych – a i poza murami więzienia za doskonałe mogących uchodzić – obiadów z jadłem, jakie niegdyś otrzymywali wychowańcy szkoły pana Creakle, i z tymi, jakimi zadowalać się muszą zasłużeni inwalidzi, żołnierze, robotnicy, słowem, ogromna większość ubogiej, lecz uczciwej i pracującej ludności. Dowiedziałem się przy tym, że „więzienny system" takiego właśnie wymagał pożywienia. Na ogół „system" ów tłumaczył wiele anomalii[83].

Powyższa opinia powieściowego Davida Copperfielda niewiele się różni od artykułu Dickensa z „Household Words".

Przedstawione w *Małej Dorrit* Marshalsea to jeszcze więzienie niezreformowane. Nie jest miejscem izolacji – jego mieszkańcy żyją w symbiozie, a osadzeni dłużnicy przeprowadzają się do nowego miejsca zamieszkania z rodzinami. Przebywający w Marshalsea tworzą kolektyw (z panem Dorrit w zaakceptowanej roli Ojca). W *Małej Dorrit* wyraźna jest opozycja pomiędzy społecznością a społeczeństwem[84], którego obraz Dickens skarykaturował w postaci zepsutego aparatu państwowego (Ministerstwo Przelewania z Pustego w Próżne), marnotrawstwa i snobowania się arystokracji (ród Polipów i Szczudło-Ważnickich). W przeciwieństwie do Moll Flanders, na Małej Dorrit więzienie nie odciska piętna.

Krytyka kapitalizmu i przemysłowego miasta będzie się w twórczości Dickensa pogłębiać. O ile w powieści *Dombey i Syn* (1848) dał się uwieść wynikającej z industrializacji rewolucji w pejzażu miasta (pisał: „Tam, gdzie niegdyś stały przegniłe altanki, wznosiły swe czoła

---

[83] K. Dickens, *Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda juniora, rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*, tłum. W. Kościałkowska, Warszawa 1956, t. 2, s. 428–429.

[84] J. Korg, *Society and Community in Dickens*, [w:] *Politics in Literature in the Nineteenth Century*, red. J. Teissedon, PU de Lille, Lille 1974, s. 105.

pałace, a za granitowymi kolumnami o potężnej talii otwierał się widok na świat Kolei […]. Szkielety domów i zaczątki nowych magistrali ruszyły z miejsca, wzdłuż torów, z szybkością maszyny parowej i wystrzeliły w okolicę, niby olbrzymi pociąg"[85]), o tyle w *Naszym wspólnym przyjacielu* (1864–65) przedstawia miejską entropię. Londyn to „miasto czarne i hałaśliwe, łączące cechy zadymionego domu i żony-sekutnicy, zakurzone miasto, odarte z nadziei, miasto bez jednej szpary w ołowianym sklepieniu niebios, miasto oblężone przez wrogie siły ciągnące tłumnie z Essex i Kentu"[86]. Chore miasto, którego opis mógłby znaleźć się w powieści naturalistycznej. To ostatnia powieść Dickensa, której akcja dzieje się w Londynie (w ostatniej, niedokończonej, *The Mystery of Edwin Drood*, pisarz porzuca stolicę dla Cloisterham, a naprawdę Rochester). I pierwsza, która jest bardziej naturalistyczna niż utrzymana w poetyce „realizmu komicznego".

Czwarta władza

Wiążąc podejmowanie tematyki kryminalnej przed Dickensa z jego karierą dziennikarską, Janusz Wilhelmi zauważył:

> Każdy dziennikarz wie, że notatka o zabójstwie pana X będzie czytana przez wszystkich. Z wiadomością, że pan X cieszy się dobrym zdrowiem, zapozna się tylko korektor. Dickens był dziennikarzem i żył ze swoich książek. To wiele tłumaczy. Dickens był dziennikarzem i znał jak mało kto niespokojny i urzekający krajobraz wielkiego miasta: kamienne zwaliska i wąwozy londyńskiej City, rozjuszone i gwarne ogrody West Endu, mgliste zaułki Whitechapel, po których nocą, w wątłym świetle gazowej latarni, krąży tylko nożownik i złodziej[87].

Oczywiście schlebianie gustom czytelnika popularnego – podobnie jak w przypadku Daniela Defoe – odgrywało niebagatelną rolę w wyborze takiej właśnie tematyki. Podejmowanie aktualnych kwestii społecznych, krytyka reform i zaangażowanie zbliżają działalność literacką Dickensa do koncepcji dziennikarstwa jako czwartej władzy (jak nazwał żurnalistów w XVIII w. filozof Edmund Burke) – „patrzenia władzy na ręce", demaskowania nadużyć i korupcji. Prześledzenie początków powieści dziennikarskiej pozwala zauważyć, że dostrzegalny w XXI wieku

---

[85] K. Dickens, *Sprawy firmy Dombey i Syn: hurt, detal, eksport*, tłum. S. Sroczyńska, R. Adamski, Warszawa 1954, s. 301.

[86] K. Dickens, *Nasz wspólny przyjaciel*, tłum. T. J. Dehnel, Warszawa 1971.

[87] J. Wilhelmi, *Przedmowa*, [w:] K. Dickens, *Barnaba Rudge. Opowieść o rozruchach z roku 1780*, tłum. T.J. Dehnel, Warszawa 1956, s. 6.

renesans krytycznej społecznie powieści kryminalnej jest repetycją, a nie nowością. Odkryta na nowo – za sprawą popularności Stiega Larssona – znów jest „trybuną, z której autor zabiera głos w »obronie przegranych spraw«"[88]. Etymologia słowa powieść (*novel*) – *novella* – wskazuje przecież zarówno na współzależność z prasą (nowość, wiadomość), jak i z sądownictwem i ustawodawstwem (z łac. – nowe prawo – nowelizacja, ustawa)[89].

---

[88] Nawiązuję tu do debaty przeprowadzonej na łamach „Krytyki Politycznej" *Feministki kochają Larssona* („Krytyka Polityczna", 2010, nr 20–21, s. 79–92). Numer w części poświęcony został kryminałowi politycznemu, a Stieg Larsson przedstawiony jako dziennikarz śledczy i działacz zaangażowany w walkę z ugrupowaniami neofaszystowskimi, zdobywającymi w Szwecji coraz większą popularność.

[89] J. Bender, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 11.