

Urszula Gołębiowska*

Potyczki Henry'ego Jamesa o wolność powieści

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2017.004>

Streszczenie: Artykuł prezentuje wybrane aspekty teorii powieści Henry'ego Jamesa, a szczególnie etyczny wymiar jego poglądów na temat roli doświadczenia artysty i jego podejścia do procesu twórczego. Polemizując z Walterem Besantem, James omawia powieść jako sztukę uwolnioną od reguł i oczekiwań, aby bawić lub moralizować.

Słowa kluczowe: teoria powieści, wolność, etyka, Henry James, *The Art of Fiction*

Henry James's Battles for the Freedom of the Novel

Abstract: The article presents selected aspects of Henry James's theory of the novel and highlights the ethical dimension of the writer's views on the role of the artist's experience and his or her attitude to the creative process. One of the key theoretical texts by James is his essay "The Art of Fiction" (1884), which expresses the writer's disagreement with Walter Besant's lecture on the novel. According to James, the novel must be liberated from the rules and expectations which limit its role to mere entertainment or a source of moral instruction.

Key words: theory of the novel, freedom, otherness, ethics, Henry James, "The Art of Fiction"

* Doktor nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jej badania koncentrują się na prozie amerykańskiej XIX i XX wieku. Jest autorką artykułów na temat twórczości Henry'ego Jamesa, Alice Munro, Johna M. Coetzeeo i Paula Bowlesa. Obecnie pracuje nad książką pt. *The Lesson of the Other. Alterity and Self in Henry James's Fiction*. E-mail: u.golebiowska@gmail.com.

Thomas Stearns Eliot z pewnością nie przypuszczał, że jedno zdanie z jego eseju na temat Henry’ego Jamesa będzie tak często cytowane przez potomnych, niestety, nie zawsze ze zrozumieniem. Owo stwierdzenie – „Umysł Jamesa był tak doskonały, że żadna idea nie była w stanie go sprofanować” – nie jest, jak nieraz sądzono, krytyką obojętności Jamesa na tematy nurtujące współczesnych. Wyraża raczej głęboki podziw poety dla pisarza i jego sprzeciwu wobec rzekomo uniwersalnych prawd i idei, organizujących i ograniczających postrzeganie rzeczywistości². Wizja życia, która wylania się z dzieł Jamesa, obejmuje bowiem niewyczerpane bogactwo sposobów odbierania, rozumienia i odczuwania świata, niepoddających się uogólnieniom i niepodporządkowanych żadnej ideologii. Pisarz nie godził się na literaturę, a szczególnie powieść, przedstawiającą uproszczony obraz rzeczywistości, w nieskomplikowanej formie dostosowanej do oczekiwań odbiorcy. Jego koncepcja powieści jako sztuki została wyrażona w licznych pracach krytycznoliterackich, przedmowach do powieści i opowiadań, a także w polemikach z innymi autorami, między innymi ze wspomnianymi w dalszej części artykułu Walterem Besantem i Herbertem G. Wellsem. W swojej teorii James kładzie szczególny nacisk na uwolnienie powieści od sformalizowanych zasad, próbujących narzucić artyście „odpowiednie” tematy i właściwą formę. Pisarz podkreśla rolę nieświadomych aspektów procesu twórczego, które nie podlegają intelektualnej kontroli i nie poddają się uogólnieniom: wyobraźni artysty i jego indywidualnego, często intuicyjnego, niemożliwego do odtworzenia, stylu. Prezentowany artykuł ma na celu przedstawienie Jamesowskiej wizji wolności twórczej, sprzyjającej radykalnemu otwarciu świadomości artysty i jak najpełniejszemu uchwyceniu różnorodności świata i „dziwnego, nieregularnego rytmu życia”³. Aby oddać to, co „dziwne” i „nieregularne”, ale też fascynujące, pisarz zbliża się do obszarów, których nie jest w stanie kontrolować. Proces twórczy, w ujęciu Jamesa, nie polega bowiem na powielaniu tego, co znane, czyli projektowaniu w dziele indywidualnej tożsamości, przekonani i bezpośrednich doświadczeń pisarza, ale na otwarciu wyobraźni w celu zrozumienia i przedstawienia inności.

Liczne i zróżnicowane wypowiedzi pisarza na temat powieści niełatwo jest ująć w ramy spójnej, systematycznej teorii – wylania się z nich jednak wizja gatunku uwolnionego z więzów tradycji i podniesionego do rangi sztuki⁴. James opowiada się za wolnością powieści od wszelkiego rodzaju preskryptywnych zasad, których ustalenie, według Waltera Besanta, popularnego pisarza i krytyka, miałyby zapewnić generowanie z powodzeniem kolejnych

¹ H. James, *A Life in Letters*, red. Philip Horne, London 1999, s. 167 (tłumaczenie U. G.). Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie kolejne cytaty w tłumaczeniu autorki. Cytat pochodzi z listu do R. L. Stevensona z 5 grudnia 1884 roku, a „strony w Longmanie” to odniesienie do eseju *The Art of Fiction* (1884) – zob. przypis 5.

² T. S. Eliot, *On Henry James* (1918), [w:] *Henry James: Critical Assessments*, vol. 1, Mountfield 1991, s. 304.

³ H. James, *The Art of Fiction*, [w:] *The Art of Criticism*, red. W. Veeder i S. Griffin, Nowy Jork 1986, s. 177.

⁴ James jest autorem licznych recenzji i esejów teoretyczno-krytycznych, zebranych między innymi w tomach: *French Poets and Novelists* (1878), *Partial Portraits* (1888), *Notes on Novelists* (1914), oraz w przedmowach. Krytycy i badacze są zgodni co do znaczenia prac krytycznych Jamesa dla powstania nowej dyscypliny badawczej – teorii powieści i studiów nad powieścią. Nie tylko bowiem „uznał powieść za wartą uwagi i analizy krytycznej, ale również pomógł w ustaleniu zasad tej analizy” (D. J. Hale, *Henry James and the Invention of Novel Theory*, [w:] *The Cambridge Companion to Henry James*, red. J. Freedman, Cambridge 1998, s. 79).

przykładów gatunku. Owa wizja została poddana krytyce w eseju Jamesa *The Art of Fiction* (1884), który stanowi odpowiedź pisarza na wykład Besanta i polemikę z jego poglądami⁵. James obnaża brak precyzji argumentów krytyka, a także tkwiące w nich niebezpieczeństwo ograniczenia rozwoju i artystycznego znaczenia powieści; nie zgadza się z oponentem w kwestii zasadniczej: ustalenie apriorycznych, normatywnych reguł dotyczących tematu i sposobu jego realizacji nie jest możliwe, bowiem forma powieści objawia się i może być doceniona dopiero po fakcie, a nie podana wcześniej⁶. Poza tym nie sposób ustalić „jednej ogólnej zasady dotyczącej przedstawienia [...] jest pięć milionów takich» zasad« (albo tyle, ile tematów na świecie), [...] a każda z nich okazuje się właściwym artystycznie wyborem w konkretnym przypadku”⁷. Temat pozostaje zatem ściśle powiązany ze sposobem wyrazu, który nasuwa się artyście intuicyjnie – sam artysta często nie jest w stanie ujawnić tajników swojej sztuki ani dokonać uogólnień. Ponadto, wyrażając swoje indywidualne odczuwanie życia, pisarz nie może być skrepowany zasadami, ograniczającymi wolność do eksperymentowania i dokonywania odkryć. To próby i eksperymenty sprawiają, że powieść żyje, rozwija się i ewoluuje – tworzona na podstawie z góry przyjętego modelu zastygłaby w stałej, niezmiennej formie⁸. Jednak to nie tylko forma nie powinna być z góry określona, ale i treść: jako dziedzina sztuki powieść musi być wolna od zewnętrznych oczekiwań i ograniczeń. Wszelka ingerencja w rodzaj podejmowanych tematów, domaganie się, aby była użyteczna, dostarczała rozrywki lub moralizowała uniemożliwiają jej pełny rozwój.

Aby powieść mogła dorosnąć do Jamesowskiego ideału, musiała się przede wszystkim wyzwolić z roli źródła rozrywki lub umoralniających treści, przypisywanej jej szczególnie w Anglii i Ameryce. Wygłoszona przez Besanta pochwała angielskiej powieści za jej „świadomy moralny cel” prowokuje wypowiedź Jamesa na temat moralności w literaturze anglo-amerykańskiej, realizowanej dotąd jako pomijanie milczeniem kontrowersyjnych tematów⁹. Zdaniem Jamesa, żaden temat nie jest z natury moralny ani niemoralny, a „istotą siły moralnej” jest gotowość do podejmowania trudnych kwestii¹⁰. Wartość dzieła nie zależy bowiem od poruszonego problemu, ale od sposobu jego ujęcia i tym samym od jakości umysłu twórcy. Stwierdzenie pisarza: „[p]owierzchniowy umysł nie stworzy nigdy dobrej powieści” stanowi dodatkowy argument przeciwko zasadom-kluczom, które miałyby zapewnić sukces generowanym według nich powieściom¹¹. Fakt, że James sprzeciwia się pojmowaniu literatury jako źródła budujących treści, nie oznacza, iż kwestia moralności go nie zajmowała i nie widział dla niej miejsca w literaturze. Jego własna twórczość jest nasycona zagadnieniami i dylematami natury etycznej, wykraczającymi jednak poza granice konwencjonalnej moralności opartej na stałych, uniwersalnych regułach. James pokazuje świat, w którym zasady i konwencje nie są już ani stałe, ani uniwersalne, ale coraz bardziej względne i zależne od kontekstu kulturowego. Wyczucie moralności nie polega zatem na propono-

⁵ Walter Besant zaprezentował swoje poglądy na temat powieści w wykładzie pod tytułem *The Art of Fiction* wygłoszonym w kwietniu 1884 roku w Royal Institution w Londynie, wydanym następnie pod tym samym tytułem przez Chatto and Windus w maju tego samego roku. Esej Jamesa, również zatytułowany *The Art of Fiction* (*Sztuka powieści*) ukazał się na łamach „Longman’s Magazine” jesienią 1884 roku. Podaję za: M. Spilka, *Henry James and Walter Besant: The Art of Fiction Controversy*, „Novel: A Forum on Fiction” 1973, nr 6, s. 101.

⁶ H. James, *The Art of Fiction*, op. cit., s. 170.

⁷ Idem, *A Life in Letters*, op. cit., s. 319.

⁸ Idem, *The Art of Fiction*, op. cit., s. 170.

⁹ Cyt. za: M. Spilka, op. cit., s. 104.

¹⁰ H. James, *The Art of Fiction*, op. cit., s. 181.

¹¹ Ibidem, s. 182.

waniu oczywistych rozwiązań według prostych reguł. Jest wyczuleniem na skomplikowaną, wieloznaczną naturę ludzkich dylematów, niejednokrotnie niemożliwych do satysfakcjonującego rozstrzygnięcia. Robert B. Pippin zauważa, że tradycyjnie moralny punkt widzenia oznaczał dla Jamesa sztywność i tendencję do wydawania osądu, podczas gdy literatura nie ma afirmować „właściwych” wyborów ani wartości, ale kwestionować „stałość kategorii moralnych, uświadamiając nam istnienie odcieni i niejednoznaczności”¹². Odmowa lokowania w literaturze treści dydaktycznych nie wyraża zatem, jak próbowano wielokrotnie wykazać, obojętności pisarza na problemy moralne, ani też skrajnego formalnego estetyzmu, za którym wydawały się przemawiać liczne wypowiedzi pisarza na temat formy powieści¹³.

Wizerunek Jamesa-estety, zainteresowanego przede wszystkim formą powieści, powstał w wyniku wybiórczego potraktowania spuścizny teoretyczno-krytycznej pisarza przez badaczy jego twórczości z początku XX wieku, takich jak Percy Lubbock i Richard P. Blackmur, a następnie wzmocniony przez późniejszych przedstawicieli Nowej Krytyki. Dążąc do stworzenia systematycznej teorii powieści, krytycy skupiali się na spostrzeżeniach Jamesa dotyczących formalnych aspektów pisarstwa, pomijając uwagi na temat sztuki, doświadczenia artysty i procesu tworzenia¹⁴. W ostatnich dekadach XX wieku James stał się obiektem starć między badaczami, skłonny do widzieć w nim głównie mistrza formy i twórcę estetycznej teorii powieści, a krytykami, którzy dekonstruowali przyjęty obraz pisarza, podkreślając jego zaangażowanie we współczesny mu świat¹⁵. Obecnie reinterpretacji podlegają nie tylko jego utwory prozatorskie – Dorothy J. Hale proponuje ponowne odczytanie teoretycznych pism Jamesa, uwzględniające kategorie rzadko akcentowane przez krytyków zainteresowanych systematyzowaniem i kanonizowaniem myśli pisarza. Wydobyte z esejów i przedmów wypowiedzi na temat doświadczenia, inspiracji twórczej czy rozwoju tematu w powieści pozwalają zobaczyć jego teorię w innym świetle, jako projekt o znaczeniu nie tylko estetycznym, ale wykraczającym poza formę ku zagadnieniom etycznym, niejednokrotnie w formę wpisany¹⁶. Hale wychodzi tym samym od odrzucenia uproszczonej identyfikacji teorii powieści z formalizmem, pokazując pozornie rozróżnienie na formę i znaczenie społeczne czy etyczne. Również badaczka amerykańska Sheila Teahan podkreśla potrzebę zerwania ze „sterylną binarną opozycją pomiędzy»historią«a»formą«”, które jest widoczne w najnowszych tendencjach krytycznych badających Jamesowskie obrazowanie w jego wymiarze „etycznym, narracyjnym i czasowym”¹⁷.

Jedną z kategorii pomijanych przez wcześniejszych badaczy jest doświadczenie artysty jako źródło materiału i inspiracji twórczej. Koncepcja Jamesa, rozwinięta między innymi

¹² R. B. Pippin, *Henry James and Modern Moral Life*, Cambridge 2000, s. 8.

¹³ Estetyzm Jamesa stanowi przedmiot prac krytycznych autorstwa, między innymi, Jonathana Freedmana (*Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*, Stanford 1990) i Michele Mendelssohn (*Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*, Edynburg 2007). Ambiwalentny stosunek pisarza do estetyzmu jest wpisany w jego twórczość. Może być odczytany w opowiadaniu *Autor 'Beltraffia'* (1884), które przedstawia konflikt między dwoma skrajnymi podejściami do literatury: estetycznym i tradycyjnym, nieufnym wobec autonomii literatury i domagającym się wyraźnie dydaktycznego celu twórczości literackiej. Wprawdzie moralizm jest w opowiadaniu pokazany w wersji skrajnej i potraktowany krytycznie, estetyzm nie jest dla niego przeciwwagą ani pozytywną kontrpropozycją. Reprezentowany przez Marka Ambianta – jawi się bowiem jako równie wąskie rozumienie sztuki.

¹⁴ D. J. Hale, op. cit., s. 80.

¹⁵ Przykładem wspomnianego podejścia jest *The Trial of Curiosity. Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, Nowy Jork 1991, autorstwa R. Posnocka.

¹⁶ D. J. Hale, op. cit., s. 82.

¹⁷ S. Teahan, *Mastering Critical Theory*, [w:] *Palgrave Advances in Henry James Studies*, Londyn 2007, s. 24–25.

w *The Art of Fiction*, wykracza poza czysto empiryczne rozumienie doświadczenia jako rejestrowanych wrażeń, które stają się następnie obiektem bezpośredniego przedstawienia w utworze literackim. Mimo że James określa powieść jako „osobiste, bezpośrednie odbicie życia”, znacząca rola, jaką przypisuje wyobraźni, intuicji i innym nieświadomym aspektom procesu twórczego, sprawia, że jego teoria odchodzi od wizji powieści jako mimetycznego przedstawienia rzeczywistości i zmierza w kierunku wyrażenia tego, co inne i nieznanne¹⁸. Jak zauważa Hale, „[w] centrum Jamesowskiej estetyki znajdujemy imperatyw etyczny, który [...] można określić jako pragnienie zrozumienia inności”¹⁹. Aby stać się gruntem, na którym dochodzi do zetknięcia z innością, powieść nie może być oparta na doświadczeniu artysty zawężonym do tego, co znane, bo bezpośrednio przeżyte. Już w *The Art of Fiction* James postuluje rozszerzenie pojęcia doświadczenia. Odnosząc się do rady Besanta, aby początkujący adept literatury tworzyli wyłącznie w oparciu o własne przeżycia, pisarz kwestionuje pojmowanie doświadczenia jako zamkniętego zbioru doznań i wrażeń zdeteminowanych pozycją społeczną pisarza i zawężających zakres tematów, które mogą być poruszone w jego twórczości²⁰. James podkreśla rolę wyobraźni pozwalającej na podejmowanie tematów niezwiązanych z bezpośrednim doświadczeniem życiowym pisarza – jest ono bowiem nie tylko tym, co się przydarza, ale pewnym sposobem widzenia, rejestrowania, przetwarzania rzeczywistości, znajdującym odbicie w twórczości. Polemizując z wizją Besanta, James przedstawia koncepcję doświadczenia, które

nie ma granic i nigdy nie jest pełne; jest ogromną wrażliwością, czymś w rodzaju wielkiej pajęczyny rozpiętej w komnacie świadomości, pochwytywującej każdą unoszącą się cząsteczkę w sieć jedwabnych nici. To atmosfera umysłu, który, jeśli obdarzony jest wyobraźnią, a szczególnie kiedy jest umysłem człowieka genialnego – odbiera najłżejsze oznaki życia, drgnienia powietrza przetwarzając w objawienia²¹.

Metafora świadomości jako pajęczej sieci podkreśla znaczenie rejestrowania najdrobniejszych przejawów życia, podlegających przemianie w umyśle twórcy. Wrażliwość i wyobraźnia dopełniają doświadczenie – niedostrzegane przez innych wrażenia stają się źródłem objawień dla artysty. Bogactwo wrażeń składających się na doświadczenie pisarza nie zależy zatem, jak chce Besant, wyłącznie od jego uwarunkowań społecznych, ale od siły i zdolności jego umysłu do „odgadywania rzeczy niewidocznych z tego, co widzialne”²². Skoro doświadczenie nie jest prostym zapisem tego, co na zewnątrz, podlegającym następnie przedstawieniu, James, jak zauważa Kevin Ohi, „wykracza poza model rejestrowania wrażeń, według którego pisanie na podstawie doświadczenia byłoby procesem mimetycznym”²³. Doświadczenie jest kształtowane nie tylko przez zewnętrzną rzeczywistość, ale również przez „atmosferę umysłu” – przetwarzającą wrażenia i doznania. Wzbogacone poprzez działanie wyobraźni, doświadczenie nie jest stałym, wymiernym obiektem świadomych intelektualnych działań pisarza. „Atmosfera umysłu” odciska się w sposób nie cał-

¹⁸ H. James, *The Art of Fiction*, op. cit., s. 170.

¹⁹ D. J. Hale, op. cit., s. 82.

²⁰ H. James, *The Art of Fiction*, op. cit., s. 171.

²¹ *Ibidem*, s. 172.

²² *Ibidem*.

²³ K. Ohi, „The novel is older and so are the young”: *On the Queerness of Style*, „The Henry James Review” 2006, nr 27.2, s. 143.

kiem zamierzony i świadomy, na przykład w sposobie rozwijania tematu czy w indywidualnej metodzie i stylu twórcy. Skoro zaś metoda i styl pisarza są jego tajemnicą, niekoniecznie uświadomioną, której „nie może [...] ujawnić, chociażby chciał”, nie zawsze może on z góry określić, w jakim kierunku rozwinię się materiał, nad którym pracuje²⁴.

Zalecane przez Besanta sformułowanie i przestrzeganie apriorycznych reguł dotyczących wyboru tematu i sposobu jego realizacji nie jest zatem możliwe, również ze względu na niezupełnie świadomy przebieg procesu twórczego. W przedmowach do nowojorskiego wydania dzieł zebranych Jamesa jest wiele odniesień do nieświadomych aspektów tworzenia powieści, takich jak niezależnie rozwijający się temat czy samoistnie pojawiające się postaci, w których można dostrzec element otwarcia na inność²⁵. Sposób, w jaki James opisuje przejście tematu od załóżka pomysłu w postaci zasłyszanej historii lub anegdoty do jego realizacji w powieści, pokazuje, że rozwój ten nie podlega w pełni świadomemu kształtowaniu przez umysł pisarza. Nie do końca jasny jest dla autora nawet powód, który sprawia, że opowiedziana historia staje się źródłem tematu: „Tak naprawdę nigdy nie wybiera się swojego zasięgu widzenia – doświadczenia, z którego wynikają pomysły, tematy i sugestie [...]. Temat narzuca się artyście jako konieczny w jego przypadku, jako owoc jego świadomości”²⁶. Początkowo zapożyczony, rozwija się on przy udziale wyobraźni pisarza, który „dodaje, buduje, układa i zestawia bloki wydobyte z głębi wyobraźni”²⁷. Pozostając cały ten czas w zespoleniu z obiektem zainteresowania, artysta jest w stanie stwierdzić, „co najbardziej rozpala i podtrzymuje jego fascynację – tak, że tylko on posiada sekret tego właśnie przypadku, tylko on może ocenić, czy rozwijający się temat obiera właściwy, prawdziwy kierunek [...], ten jedyny, który pozwoli na najpełniejsze wyrażenie tematu”²⁸. Interpretując powyższy fragment, Dorothy J. Hale zwraca uwagę na fakt, że zdolność artysty do identyfikacji z przedmiotem zainteresowania ma moc przeobrażania przedmiotu w podmiot. Staje się to w momencie odkrycia najbardziej fascynującego aspektu tematu, co powoduje, że przestaje on być obiektem zabiegów artysty – stając się „prawie podmiotowością, zdolną do samodzielnej ekspresji”²⁹. Temat nie jest zatem czymś, co pisarz pragnie, w sensie intelektualnym, osiąść i subiektywnie wyrazić, jest autonomicznym bytem – innością. Pisarz nie przedstawia tego, nad czym panuje, ale próbuje zmierzyć się z czymś nieznanym, wywołującym bezinteresowny zachwyt. W teorii Jamesa powieść jawi się jako gatunek wolny, otwarty na inność i próbujący tę inność wyrażać.

W relacjach Jamesa z procesu twórczego, również bohaterowie powieści i opowiadań uosabiają niepoddającą się autorskiej dominacji autonomię, zjawiając się samoistnie w wyobraźni pisarza. James nie przypomina sobie, aby wymyślił drugoplanowe postaci *Portretu damy*, raczej obudził się pewnego poranka świadomy ich obecności: „To tak, jakby wiedzione własną wolą po prostu pojawiły się w polu mojego widzenia”³⁰. Z kolei główny bohater *Ambasadorów*, Lambert Strether, tylko pozornie został stworzony na wzór starszego męż-

²⁴ H. James, *The Art of Fiction*, op. cit., s. 170.

²⁵ W latach 1907–1909 ukazały się 24 tomy zbiorowego nowojorskiego wydania wybranych przez autora powieści i opowiadań, poprawionych i opatrzonych przedmowami. Przedmowy zostały następnie wydane osobno przez R. P. Blackmura w tomie *The Art of the Novel* w 1934 roku.

²⁶ H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, Nowy Jork 1962, s. 201.

²⁷ Ibidem, s. 122.

²⁸ Ibidem, s. 123.

²⁹ D. J. Hale, op. cit., s. 88.

³⁰ H. James, *The Art of the Novel*, op. cit., s. 53.

czynny, o którym opowiadał pisarzowi przyjaciel. Pierwowzór Strethera, zbyt rzeczywisty i konkretny, „uniemożliwia jakiegokolwiek ruchy; miał za zadanie jedynie rzucić bardziej nieprawdopodobny i ruchomy cień na pole widzenia artysty”, przy czym „pole widzenia” James porównuje do białego płótna, na którym pojawiają się projekcje magicznej latarni³¹. Metafora ekranu, tak jak wcześniejszy obraz pajęczej sieci w „komnacie świadomości”, sugeruje otwartość i chłonność umysłu artysty, ale też brak całkowitej kontroli nad rozwojem procesu twórczego. Pisarz nie zawsze kreuje swoje postaci według wcześniejszych założeń – jest otwarty na pojawienie się tego, co nieoczekiwane i inne. Zderzenie z innością na gruncie literatury przynosi, jak zauważa James, „cudowne wytchnienie od fatalnej niezmienności własnego ja”³². Wprawdzie obserwacja pisarza dotyczy przyjemności płynącej z przekraczania granic tożsamości w trakcie lektury, ale może być również odniesiona do wyzwalających spotkań z innością w procesie tworzenia.

Autonomia postaci pojawiających się w procesie twórczym jest przejawem wspomnianego już „etycznego imperatywu”, który Hale dostrzega w teorii Jamesa. Innym aspektem etycznego stosunku przedstawiającego do przedstawianego jest technika „punktu widzenia”, zastosowana w utworach pisarza i różnie interpretowana przez krytyków – Percy’ego Lubbocka, Dorrit Cohn i Wayne’a C. Bootha – przywoływanych przez Hale. Etyczne znaczenie zniknięcia autora za punktem widzenia postaci podkreśla między innymi Percy Lubbock: ukrywający swoją obecność autor wyraża szacunek dla inności i podmiotowości postaci, uzyskując jednocześnie efekt estetyczny – większy realizm powieściowy³³. W ujęciu Lubbocka James nie tyle otwiera się na inność, co świadomie ją kreuje w celu osiągnięcia zamierzonego efektu. Dorrit Cohn najbardziej ceni pokazanie w powieści sposobu widzenia postaci poprzez przedstawienie jej świadomości. Dla Cohn James jest przykładem altruistycznego autora, który stwarza fikcyjną świadomość, sprawiającą wrażenie radykalnie innej³⁴. Wayne C. Booth również pojmuje inność w powieści jako kreowanie realistycznych postaci, co dodatkowo stanowi o naturalnym, gatunkowym przeznaczeniu powieści do przedstawiania inności³⁵. Warto zauważyć, że Jamesowska fascynacja innością przejawia się także w niewymienionym przez krytyków aspekcie „punktu widzenia”, który służy przedstawianiu świadomości, ale rozumianej nie jako spójna, autonomiczna, określająca stałą, niezmienną tożsamość. W późnych powieściach Jamesa „punkt widzenia” i mowa pozornie zależna próbują oddać niespójną świadomość bohatera, którego podmiotowość zostaje zakwestionowana przez innego. Niemożność pełnego przedstawienia centralnej świadomości jest wpisana w formę powieści w postaci niedookreślenia, niedomknięcia fabuły, otwartego zakończenia. Postać, jako inny, nie może być w pełni uchwycona przez narratora, ani nawet przez siebie samą – jest zmienna, konstytuowana jako podmiot w intersubiektywnych relacjach z innymi. W związku z tym stwierdzenie Hale, że dla Jamesa powieściowe przedstawienie innego „było [...] w jednakowej mierze przedstawieniem jako przedmiot i jako podmiot”, prowokuje pytanie o możliwość przedstawienia drugiego jako podmiotu³⁶. Wydaje się, że właśnie powściągliwość autora pozwala na ustanowienie

³¹ Ibidem, s. 311.

³² H. James, *A Life in Letters*, op. cit., s. 396.

³³ D. J. Hale, op. cit., s. 90–91.

³⁴ Ibidem, s. 91.

³⁵ Ibidem, s. 92.

³⁶ Ibidem, s. 98.

etycznej relacji, w której całkowite poznanie i przedstawienie innej podmiotowości nie są możliwe.

Przekonanie Jamesa o niemożności pełnego intelektualnego poznania i przedstawienia tematu i postaci oraz o konieczności emocjonalnego i intuicyjnego otwierania się na inność jest również widoczne w jego stosunku do krytyki literackiej. W odróżnieniu od recenzentów, którzy zapełniali gazety banalnymi recenzjami, prawdziwy krytyk literacki miał być, zdaniem Jamesa, wspierającym pisarza „interpretatorem i bratem”, pełnym ciekawości, chęci rozumienia i współodczuwania³⁷. Podobnie jak pisarz, który nie przedstawia tego, co już posiadał na drodze intelektualnego poznania, ale otwiera się na fascynującą go inność, również krytyk powinien „czuć i czuć aż uda mu się zrozumieć”³⁸. Podkreślenie roli emocjonalnego zaangażowania w badane dzieło powraca w prozie pisarza. Postać bezimiennego narratora z opowiadania *The Figure in the Carpet* (1896) pokazuje dobitnie, że zrozumienie twórczości artysty nie dokonuje się na drodze intelektualnego poznania, ale, jeżeli to w ogóle możliwe, poprzez intuicję, wyobraźnię i emocje³⁹. Opowiadanie jest pierwszoosobową relacją z obsesyjnego poszukiwania głównego motywu przewijającego się przez twórczość znanego pisarza Hugh Verekera. Wysiłki narratora dążącego do odkrycia tytułowego „wzoru na dywanie”, który rzekomo może ujawnić się tylko nielicznym, wyjątkowo przenikliwym czytelnikom, kończą się niepowodzeniem. Nie jest to jednak klęska intelektualna – nic nie wskazuje na to, aby narrator-krytyk był mniej bystry czy zaangażowany w drażnienie tajemnicy pisarza niż jego przyjaciel George Corvick, któremu udaje się ją zgłębić. Kluczem do zrozumienia niepowodzenia narratora wydaje się obsesyjny, intelektualny i egotyczny charakter jego poszukiwań, świadczący o tym, że pragnienie odkrycia sekretu jest zarazem dążeniem do wiedzy i władzy. Postrzega on literaturę jako intelektualną grę, wymagającą umiejętności i zręczności, nie jako obszar inności wymagający emocjonalnego otwarcia. Sposób, w jaki Corvick dociera do tajemnicy, stanowi zaprzeczenie podejścia narratora: wiąże się z rezygnacją z intelektualnego dążenia i z zaangażowaniem emocjonalnym. Przełomowe odkrycie ma miejsce w Indiach, dokąd przyjaciel i rywal narratora udaje się, aby na jakiś czas przerwać badania nad twórczością Verekera. Indie stanowią w opowiadaniu uosobienie inności oraz zmiany „myśli i scenerii”⁴⁰. Po sześciu miesiącach pobytu, w momencie kiedy Corvick nie myśli już o pisarzu i jego dziele, sekret ujawnia się sam, wychodząc mu naprzeciw „jak tygrysyca z dżungli”⁴¹. Fakt, że tajemnica odsłania się dopiero po zaprzestaniu wszelkich starań, świadczy o roli, jaką w pracy krytyka odgrywa intuicja i otwarcie się na inność. Obaj krytycy różnią się ponadto emocjonalnym stosunkiem do otaczających ich ludzi: Corvick jest związany z Gwendolen Erme, którą kocha i poślubia po powrocie z Indii, podczas gdy dla narratora obsesyjne dążenie do zdobycia upragnionej wiedzy jest ważniejsze niż związki z ludźmi. Klęska krytyka ma zatem wymiar etyczny – traktuje on inność jako tajemnicę, którą można rozwikłać poprzez czysto intelektualny wysiłek⁴².

³⁷ H. James, *The Art of Criticism*, op. cit., s. 235.

³⁸ Ibidem.

³⁹ H. James, *Wzór na dywanie*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, „Literatura na Świecie” 2016, nr 5/6, s. 173–215.

⁴⁰ Idem, *Selected Tales*, Londyn 2001, s. 300.

⁴¹ Ibidem.

⁴² D. Pahl zawarł podobną uwagę o etycznym charakterze porażki narratora w artykule *Ethical Dimensions in James's Art of Criticism; or, Engaging the Other in "The Figure in the Carpet"*, s. 4; <http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/364.html> (dostęp: 19.09.2011).

Podobnie jak fikcyjny Vereker, James nie zawsze miał szczęście do idealnych krytyków, wnikliwych i otwartych. Z jednym z nich, pisarzem Herbertem G. Wellsem, przyszło mu stoczyć ostatnią potyczkę w obronie wolności powieści do mówienia tego, co chce i jak chce. Rozegrała się ona w 1915 roku, ponad trzydzieści lat po opublikowaniu eseju *The Art of Fiction*, w korespondencji obu twórców sprowokowanej powieścią *Boon*. W tej satyrze na angielski świat literacki Wells zawarł zjadliwą krytykę Jamesa i jego twórczości, wkładając w usta głównej postaci opis pisarza jako osoby obdarzonej potężnym umysłem, ale pozbawionej daru przenikliwości⁴³. Bohaterowie powieści Jamesa są, zdaniem Wellsa, wyzbyci atrybutów stanowiących o prawdziwości postaci literackich, ponieważ „nigdy nie uprawiają namiętnej miłości, nie prowadzą zażartych wojen, nie wznoszą okrzyków w czasie wyborów, ani nie pocą się, grając w pokera”⁴⁴. Kpiąc z formalnie wyrafinowanej Jamesowskiej powieści, rzekomo mozolnie drążącej nieistotne problemy, Wells porównuje ją do „hipopotama, który uparł się, żeby [...] podnieść z ziemi ziarnko grochu”⁴⁵. Skomplikowana późna proza Jamesa niewątpliwie utrudnia odbiór jego dwudziestowiecznych utworów, jednak przemyślana struktura, zmienne punkty widzenia i charakterystyczny zawili styl nie są zabiegami o znaczeniu wyłącznie formalnym. Rejestrując wewnętrzne stany emocjonalne postaci, skomplikowany styl oddaje ich niejednoznaczne uczucia i myśli, zapowiada tym samym modernistyczny strumień świadomości. Rozbudowane zdania o piętrowej składni, zawieszane zaimki, którym trudno jednoznacznie przypisać referent, wyszukane metafory – przedłużają albo wręcz uniemożliwiają dotarcie do ostatecznego znaczenia, sugerując poznawczy wysiłek postaci i nieprzystawalność języka do rzeczywistości. Owa wyrafinowana, eksperymentalna forma, uważana przez Wellsa za przeszkodę krępującą twórczość, jest dla Jamesa przejawem i owocem wolności, koniecznym elementem wypowiedzi artystycznej, który nadaje jej znaczenie.

W odpowiedzi na atak Wellsa, wymierzony przeciwko indywidualnemu sposobowi odczuwania i przedstawiania świata w literaturze, pisarz staje po raz kolejny w obronie wartości, którą niezwykle ceni: prawa do wolności twórczej. W liście do Wellsa James pisze, że literatura zachwyca właśnie dzięki swojej „różnorodności, elastyczności, tolerancyjności”⁴⁶. Brak wyrozumiałości ze strony Wellsa dla odrębności artystycznej starszego pisarza stanowi przeciwieństwo Jamesowskiej fascynacji twórcami, których indywidualna wizja i wrażliwość najbardziej odbiegają od jego własnych – inność ich dzieł wzbogaca bowiem jego odczuwanie i doświadczanie życia⁴⁷. Nawet jeżeli uważał prozę Wellsa za pozbawioną walorów artystycznych, szczerze podziwiał autora i jego dzieła za energię i intelektualny

⁴³ M. Ziaja-Buchholtz uzupełnia kontekst starcia między pisarzami: kiedy poznali się w 1898 roku, James cieszył się uznaniem krytyków, podczas gdy Wells znajdował się u progu kariery literackiej. Początkowy podziw starszego pisarza dla Wellsa ustąpił miejsca wątpliwościom na temat jego twórczości. W 1914 roku James opublikował esej, w którym odmówił utworom między innymi Wellsa wartości artystycznych. Powieść *Boon* była zatem reakcją młodszego pisarza na krytykę twórcy obdarzonego większym autorytetem (M. Ziaja-Buchholtz, *Reflections of the Master. The Reception of Henry James in Poland 1877–2000*, Toruń 2002, s. 108–109).

⁴⁴ H. James, *A Life in Letters*, op. cit., s. 555.

⁴⁵ Ibidem, s. 552.

⁴⁶ Ibidem, s. 554.

⁴⁷ Ibidem, s. 555. James cenił, choć nie bezkrytycznie, wielu pisarzy, którzy nie zawsze podzielali jego poglądy na temat literatury i roli twórcy. Należy wymienić między innymi Balzaca, Hawthorne’a, Zolę, Turgeniewa, Dickensa, Wellsa, Stevensona.

rozmach, czemu dawał wyraz w listach do młodszego pisarza⁴⁸. Wells, pojmujący wolność powieści jako możliwość opowiadania ciekawych historii bez przesadnej dbałości o walory estetyczne, przyznaje, że jest mu obce dążenie do doskonałości formy, tak charakterystyczne dla Jamesa. Wells postrzega literaturę jako sztukę użytkową, która, podobnie jak architektura, stanowi jedynie środek prowadzący do celu⁴⁹. Na zarzut tworzenia sztuki ode-rwanej od życia James odpowiada, że to „sztuka tworzy życie”, wydobywa to, co najbardziej fascynujące, i nadaje znaczenie, po raz kolejny opowiadając się przeciwko zawężaniu roli literatury do służenia doraźnym celom⁵⁰.

W odróżnieniu od dyskusji z Besantem, którego wykład posłużył Jamesowi jedynie za pretekst do zaprezentowania swojej teorii powieści, atak Wellsa niewątpliwie go dotknął. Stał się jednak okazją do potwierdzenia i dopełnienia jego wcześniejszych poglądów: tworzenie powieści jest dla pisarza niezmiennie sferą wolności i niezależności pozwalającej twórcy na wyrażanie fascynującej różnorodności świata, na podążanie za bezinteresownym zachwytem w stronę inności i pełniejszego, bogatszego odczuwania życia. Historia przyznała rację Jamesowi, a nie Besantowi czy też Wellsowi z jego wizją społecznie użytecznej powieści. Jamesowska proza, pełna niedopowiedzeń i ukrytych sensów, operująca techniką punktu widzenia, zapowiada powieść modernistyczną, która wcieliła w życie jego postulat wolności, radykalnie zrywając z ograniczeniami w zakresie tematu i formy. Nie do przecenienia jest również znaczenie refleksji Jamesa nad prozą – położyła ona podwaliny anglo-amerykańskiej teorii i krytyki powieści, wytyczając główne kierunki dwudziestowiecznych poszukiwań i inspirując pokolenia badaczy i krytyków. Etyczne implikacje Jamesowskiej teorii także współbrzmiały ze współczesnymi dyskursami łączącymi etykę i narrację, często przywołującymi filozofów i teoretyków takich jak Emmanuel Levinas i Michaił Bachtin.

Bibliografia

- Eliot, Thomas Stearns. “On Henry James” (1918). W: *Henry James: Critical Assessments*, vol. 1. Mountfield: Helm Information, 1991.
- Freedman, Jonathan. *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Hale, Dorothy J. “Henry James and the Invention of Novel Theory”. W: *The Cambridge Companion to Henry James*, red. Jonathan Freedman. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- James, Henry. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Nowy Jork: Scribner, 1962.
- . “The Art of Fiction”. W: *The Art of Criticism*, red. W. Veeder i S. Griffin. Nowy Jork: Scribner, 1986.
- . *A Life in Letters*, red. Philip Horne. Londyn: Penguin Books, 1999.
- . *Selected Tales*. Londyn: Penguin Books, 2001.

⁴⁸ W liście do Wellsa z 19 grudnia 1905 roku, James relacjonuje wrażenia z lektury *Współczesnej Utopii* (1905) Wellsa, która „wprawiła go w zachwyt”; Wells jawi się jako „najbardziej interesujący, a właściwie jedyny zasługujący na uwagę, pisarz swojego pokolenia” (ibidem, s. 423). Powieść *Kipps* (1905), o której James pisze w tym samym liście, jest „nie tyle arcydziełem, co prawdziwym klejnotem” (ibidem, s. 424).

⁴⁹ Ibidem, s. 553.

⁵⁰ Ibidem, s. 555.

- Mendelssohn, Michele. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edynburg: Edinburgh University Press, 2007.
- Ohi, Kevin. "The novel is older and so are the young': On the Queerness of Style". *The Henry James Review* 27.2 (2006).
- Pahl, Denis. *Ethical Dimensions in James's Art of Criticism; or, Engaging the Other in "The Figure in the Carpet"*. <http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/364.html>.
- Pippin, Robert B. *Henry James and Modern Moral Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Posnock, Ross. *The Trial of Curiosity. Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*. Nowy Jork: Oxford University Press, 1991.
- Spilka, Mark. "Henry James and Walter Besant: The Art of Fiction Controversy". *Novel: A Forum on Fiction* 6.2 (1973).
- Teahan, Sheila. "Mastering Critical Theory". W: *Palgrave Advances in Henry James Studies*. Londyn: Palgrave Macmillan, 2007.
- Ziaja-Buchholtz, Mirosława. *Reflections of the Master. The Reception of Henry James in Poland 1877–2000*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.