

Jacek Gutorow

Henry James: Nieprzejrzystość

W 1904 roku Henry James wyruszył wreszcie w długo odwlekaną podróż do ojczyzny Ameryki – po dwudziestu latach nieobecności. Nie ma wątpliwości, że było to dla niego kluczowe doświadczenie egzystencjalne i imaginacyjne, mające olbrzymi, właściwie decydujący wpływ na jego późniejszą twórczość. Konfrontacja z własną przeszłością miała charakter na poły inicjacyjny – choć wypada w tym kontekście mówić o inicjacji paradoksalnej, dokonującej się w ruchu dialektycznego zaprzeczenia, prowadzącej do odwrócenia i przewartościowania dotychczasowych poglądów na naturę czasu, pamięci, a nawet samoświadomości. James mógłby zacytować sentencję Gottfrieda Benn’a (z którym pod względem pisarskim niewiele go jednak łączyło): *przebudowa Ja, suma perspektyw, saldo czasu*. Dodałby zapewne: status jaźni jest płynny, suma do negocjacji, a saldo niewymierne. Ponowne przeżycie Ameryki – „jego” Ameryki – było bowiem doświadczeniem niejednoznaczny, pełnym sprzeczności i nie do końca dla niego zrozumiałym. A przy tym niepokojąco widmowym, choć należy od razu zaznaczyć, że Ameryka, którą odwiedzał po dwudziestu latach, nie miała w sobie nic z marzenia sennego: jawiła mu się jako płaska, trywialna, chwilami nawet rozbrajająco wulgarna, irytująco dosłowna i nudna.

Warto wspomnieć o jeszcze jednej podróży Jamesa do Stanów Zjednoczonych, odbytej nieco później, w latach 1910–1911. Jak w przypadku wcześniejszej wizyty, także wówczas powieściopisarz spędził za oceanem prawie rok, ale to bodaj jedyne podobieństwo. Jeśli wyprawę podjętą w latach 1904–1905 można postrzegać w kategoriach ponownego odkrycia rodzinnej Ameryki – taką interpretację wysuwa na przykład Peter Brooks w wydanej niedawno książce *Henry James Comes Home (Henry James wraca do domu, 2025)* – to podróż z 1910 roku przybrała formę pożegnania z przeszłością i zamknięcia bilansu życia. Pisarz zmagał się wtedy z tłumioną depresją i niemocą twórczą. Jednocześnie towarzyszył umierającemu bratu Williamowi – najpierw w Anglii, potem, do samego końca, w Ameryce. Wiemy, że śmierć Williama była dla niego wielkim ciosem, przeżyciem na dobrą sprawę traumatycznym. Była też ważną cezurą. Po 1911 roku autor *Ambasadorów* nigdy już nie wybrał się w podróż za ocean, choć mógł to uczynić. Ameryka miała odtąd być dla niego Ameryką wyobraźni, pamięci i tęsknoty.

W ciągu pierwszej dekady dwudziestego wieku nastąpił w twórczości pisarza zwrot ku tematyce autobiograficznej. A przynajmniej quasi-autobiograficznej.

James pisał coraz więcej utworów i esejów, w których pamięć dzieciństwa i młodości łączyła się z zapamiętanymi obrazami amerykańskich miejsc, przede wszystkim domów i pejzaży Nowej Anglii. Dodajmy, że Ameryka była dla starzejącego się twórcy fenomenem związanym nie tylko z czasem przeszłym dokonany, ale również z czasem hipotetycznym bądź nieprzeżyty – czy też nie do końca przeżyty. Autorowi *Złotej czary* bez wątpienia chodziło o to, co było, ale również o to, co mogło się zdarzyć, a nie zdarzyć. Jaki byłby scenariusz jego życia, gdyby w młodości zdecydował się pozostać w Ameryce? James podejmuje tę kwestię w opowiadaniu *The Jolly Corner (Niezły narożnik)*, jednym z jego najlepszych utworów, tekście o mocnym zabarwieniu autotematycznym: narrator, który dopiero co przyjechał z Anglii, natyka się w starym nowojorskim mieszkaniu na własne *alter ego*, widmową karykaturę pisarza, którym mógłby być, gdyby tylko pozostał w Ameryce. Kwestia alternatywnej biografii i niebyłego, choć możliwego życia jest także centralnym tematem rozwijanym w nieukończonyj powieści *The Sense of the Past*. Nie musimy zresztą odwoływać się wyłącznie do prozy powieściowej, choć to w powieściach i opowiadaniach James najpełniej siebie opisał i wyraził. Własne życie stawało się dla pisarza fenomenem coraz bardziej widmowym i coraz mniej wiarygodnym. Przeszłość, zwłaszcza ta odległa, miała w sobie wiele z fikcji, a rzeczywistość zdawała się ulegać naporowi mglistej nierzeczywistości. Nieomal całą późną twórczość Jamesa wypełniają duchy przeszłości: zwodnicze, nieprzewidywalne i uparte.

Od pewnego momentu autor *Ambasadorów* odwoływał się już prawie wyłącznie do własnej przeszłości. Wymieńmy niektóre z utworów Jamesa opublikowanych po 1905 roku. **W 1907 roku ukazał się** tom *The American Scene*, eseistyczny zapis podróży z lat 1904–1905 (zaraz do niego powrócę). Można powiedzieć, że książka ta zapoczątkowała w twórczości Jamesa etap mniej lub bardziej zawołowanych odwołań do własnego życia. W kolejnych świetnie napisanych esejach rozwijane są opisy współczesnych Stanów Zjednoczonych, wyczuwa się też jednak nostalgię autora za sielankową przeszłością dziewiętnastowiecznej Ameryki; na przykład obrazy Nowej Anglii są w dużym stopniu przefiltrowane przez wspomnienia z dzieciństwa i wczesnej młodości. Opublikowany w 1910 roku zbiór *Finer Grain* (Barbara Kopec-Umiastowska udanie spolszczyła ten tytuł jako *Opowieści drobnoziarniste*) zawiera opowiadania dziejące się prawie wyłącznie w Nowym Jorku. Wreszcie książki autobiograficzne, nad którymi James pracował w ostatnich latach życia, dokumenty literackie o pierwszorzędny znaczeniu: *A Small Boy and Others* (1913), *Notes of a Son and Brother* (1914) i *The Middle Years*

(ten nieukończony tom został opublikowany jesienią 1917 roku, a więc po śmierci pisarza). W tym samym czasie James rozpoczął pisanie *The Ivory Tower, Wieży z kości słoniowej*, wielkiej powieści o współczesnych Stanach Zjednoczonych (owa „współczesność” to dla pisarza początek dwudziestego wieku). Miała być syntezą jego doświadczenia amerykańskiego. Znamy jedynie fragmenty – w momencie wybuchu pierwszej wojny stary i mocno schorowany pisarz zarzucił pisanie „wielkiej powieści” – ale nawet one mogą bez trudu skłonić czytelnika do pogłębionej refleksji nad miejscem, jakie w życiu i twórczości Jamesa zajmowała Ameryka. Nie zawsze była to refleksja oczywista i bezpośrednia.

Warto przyjrzeć się szkicom podróżnym ze wspomnianego tomu *The American Scene*. To właśnie w nich James opisuje swoje wrażenia z Ameryki odwiedzonej po dwudziestu latach. Analogia z perypetiami Grahama Fieldera, głównego bohatera *Wieży*, zeuropeizowanego Amerykanina, który powraca do Newport na wyspie Rhode Island i powoli przypomina sobie kraj lat dzieciennych, jest tak oczywista, że uzasadnione jest postrzeganie *The American Scene* jako swego rodzaju prolegomenonu do *Wieży*. Możliwa też jest zresztą interpretacja odwrotna: znajomość nieukończonej powieści może w intrygujący sposób uzupełnić lekturę amerykańskich szkiców podróżnych. W tych dwóch dziełach pisarz zawarł sumę przemyśleń na temat „swojej” Ameryki – trochę zapomnianej, a trochę zapamiętanej, po części odkrywanej na nowo, reinterpretowanej, wreszcie wyobrażonej; trochę nawet fikcyjnej, mamy wszak do czynienia z jednym z najwybitniejszych twórców fikcji powieściowej.

W szkicach zamieszczonych w *The American Scene* słyszalna jest nuta melancholii. Teksty te można postrzegać jako ćwiczenia pamięci: odległej, wyblakłej, cokolwiek przetartej, sięgającej dzieciństwa i wczesnej młodości. Pojedynczej, ale i kolektywnej. James koncentruje się na oderwanych wspomnieniach i spontanicznych impresjach. Z jednej strony interesują go, jak sam to ujmuje, *setki radosnych wariacji (hundred happy variations)* odnajdywanych w żywym, kalejdoskopowym doświadczeniu Ameryki, z drugiej wszakże zależy mu na oddaniu jednego, ale za to wyraźnego śladu wrażliwości – smaku intensywnej pamięci, smaku czasu, także bezczasu, wreszcie smaku przemijania, który jest także, w bliskim autorowi *Ambasadorów* trybie inwersji i kontrsynchronii, smakiem nieprzemijania¹. Liczne

¹ Henry James, *Collected Travel Writings. Great Britain and America: English Hours, The American Scene, Other Travels*, ed. Richard Howard, The Library of America, New York 1993, str. 378 i 389.

w *The American Scene* opisy rodzimej Nowej Anglii mają w sobie coś głęboko poetyckiego. To poezja uważnego spojrzenia, prawie zawsze znakomita i poruszająca. O ile w powieściach i opowiadaniach James rzadko kieruje wzrok na tło i okoliczności przyrody, skupiając się na sylwetkach postaci i charakterystyce relacji społecznych, o tyle w szkicach z podróży po Ameryce raz po raz zatrzymuje się na kontemplacji krajobrazów, umieszczonych na pierwszym planie i nieomal bez reszty wypełniających pole widzenia. Niewiele umyka spojrzeniu pisarza. Każdy szczegół i najdrobniejszy efekt zostaje zauważony i odnotowany.

Nie zapominajmy o wszechobecnym, upartym duchu nostalgii, której formy, od zadumy po głęboką melancholię, wyznaczają podstawową tonację tomu. Za jej sprawą opisywany przez Jamesa świat bywa czasami dziwnie nierzeczywisty, nawet jeżeli opisy są w zamięczeniu detaliczne i realistyczne. Pisarz kilkakrotnie nawiązuje do czegoś, co w jednym ze szkiców nazywa *nieukończonym przenikaniem retrospekcji (infinite penetration of retrospect)* i towarzyszącym temu wrażeniem *widmowych pogłosów (ghostly echoes)* czasu przeszłego. Tego rodzaju aluzji jest więcej. Ich kulminację stanowi być może figura *pułapki pamięci (trap of memory)*. Nawet przy pobieżnej lekturze szkiców nie można oprzeć się wrażeniu, że stosunek pisarza do Ameryki, jaką zastał po dwudziestu latach, był ambiwalentny. Fascynacja, owszem. Ale również nieufność, opór, czasami zaś instynktowny odruch obronny. Przyjemność płynąca z rozpoznania czegoś, co jest częścią osobistego (również zbiorowego) wspomnienia; zarazem tłumiony lęk przed hipnotycznym, nieodpartym urokiem przeszłości.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt szkiców pomieszczonych w *The American Scene*. Co prawda Ameryka, jaką James zobaczył w 1904 roku, nie wkroczyła jeszcze w erę imperialną, była już jednak krajem bardzo szybko rozwijającego się kapitalizmu i konsumeryzmu. To początki jankeskiej mitologii bogactwa, utożsamianej przez takich bohaterów **Ameryki** jak Andrew Carnegie, Henry Clay Frick, John D. Rockefeller, Cornelius Vanderbilt czy Henry M. Flagler. Gwałtowna ekspansja kapitału, niekontrolowany przepływ pieniędzy, nagle zdobywane i tracone fortuny – wszystko to zaskoczyło i oburzało pisarza. W narracyjnym centrum *Wieży* mamy dwóch umierających milionerów, którzy nawet w obliczu śmierci myślą wyłącznie o pieniądzu – posępne wcielenia nowej amerykańskiej rzeczywistości (ich nowym, karykaturalnym wcieleniem będzie Trump, postać, której chyba nawet James by nie wymyślił). Jednym z nich jest Frank Betterman, wuj Grahama Fieldera. Stary człowiek wypowiada na łożu śmierci takie oto słowa: *Byłem i jestem człowiekiem biznesu. Istnieje dla*

mnie tylko biznes. Również w tej chwili jestem wyłącznie biznesem – nie mógłbym być niczym innym². Betterman i Abel Gaw, drugi z powieściowych milionerów, to byli partnerzy, a obecnie rywale, zachłanni i bezlietni przedsiębiorcy, posiadacze ogromnych fortun, ludzie, dla których jedynym sensem życia jest zdobywanie pieniędzy i powiększanie kapitału. Autor *Ambasadorów* opisuje ich bez cienia litości. Ukazani są tak samo – jako zimni hipokryci w sztucznym świetle nowej Ameryki, rzecznicy *stanu bycia liczonego w dolarach*. Wrażenia tego nie zmieniają nawet wyznania poczynione przez umierającego Bettermana i świadczące o jego zdolności do samokrytycyzmu. Przed śmiercią stary milioner najwyraźniej pojął pustkę własnej egzystencji, ale skierowane do siostrzeńca słowa wskazują na to, że jego samoświadomość ma niewiele wspólnego z rachunkiem sumienia.

Czytelnika *The American Scene* musi uderzyć awersja Jamesa do gwałtownie rozwijających się metropolii amerykańskich – przede wszystkim do Nowego Jorku, który na przełomie wieków zmienił swój wygląd i układ, stając się symbolem dwudziestowiecznej nowoczesności (*świat nieustannej zdyszaney odnowy i bezlitosnej zmiany*). Pisarz był zdegustowany nową panoramą Manhattanu. Z przerażeniem i niesmakiem patrzył na drapacze chmur i modernistyczne konstrukcje wyrastające w miejscach mu bliskich, związanych nierzadko z rodzinnymi wspomnieniami. Zniknęło spokojne, prowincjonalne miasto, w którym spędził część dzieciństwa i które pozostało w jego pamięci jako miejsce *znieuruchomiale, zastygłe, doskonałe*, jak to ujmuje Colm Tóibín w przedmowie do *Opowiadań nowojorskich* (pol. tłum. 2012). Po dwudziestu latach Nowy Jork jawił się pisarzowi jako przerażające monstrum. W pewnym momencie James odmalowuje obraz maszynowoni z *młócającymi ramionami, walącymi na oślep pięściami i nieustannie kłapiącymi szczękami*. Nieco wcześniej metropolia przyrównana zostaje do rozszalałego potwora, którego nic nie jest w stanie zatrzymać. Nowy Jork wydaje się skrępowany *niekończącym się elektrycznym kablem, monstrualnym łańcuchem oplatającym tułów i szyję, brzuch i nogi na podobieństwo węża boa, dławiącego grupę Laoookona*. Zaskakuje metaforyka zwierzęca. Schody przeciwpożarowe kojarzą się Jamesowi z *przemysłnie urządzonymi klatkami dla zręczniejszych klas zwierząt w wielkim ogrodzie zoologicznym*. Dalej: *w każdym kwartale zbudowano mały świat grzęd, drązków i bustawek dla ludzkich małp i wiewiórek*. I opis nowojorskiego getta: *rojny*

² Henry James, *The Ivory Tower*, New York Review Books, New York 2004, str. 86.

placyk, po którym tam i z powrotem przemyka podobna mrówkom populacja. James czuje obrzydzenie nawet do języka używanego przez powrotemków: to dla niego *izba tortur żywego języka*. Nie podoba mu się akcent amerykański, psujący czystość klasycznej angielszczyzny, a na Ellis Island wzdryga się słysząc mowę wielojęzycznego tłumu imigrantów. Do znudzenia powtarza i stopniuje te same przymiotniki: potworne, okropne, odrażające.

Nie wszystko spotkało się z dezaprobatą pisarza. Czasami stary mistrz z przyjemnością odnajdywał ślady *swojego Nowego Jorku* w skomplikowanych detalach architektonicznych lub nagle otwierających się panoramach nowojorskich *avenues*. Uważny czytelnik *The American Scene* dostrzeże bez trudu, że narastającemu zniechęceniu brzydota Manhattanu towarzyszą – jednak – chwile zachwyty. Ambiwalencja dostrzegalna jest zresztą w całej książce. Z jednej strony fascynacja pisarza ogromem Ameryki i wzniosłym pięknem jej zróżnicowanych i dzikich pejzaży (pamiętajmy, że James dotarł między innymi do Florydy, zaczepiając po drodze o Virginie i Georgię, a później do Kalifornii, będącej wtedy odległą i egzotyczną prowincją), z drugiej zniechęcenie szpetotą i tanim blichtrzem miast. Wydaje się, że pisarz wracał do Europy z mieszanymi uczuciami. Nie był do końca pewien tego, co zobaczył. To była jego, ale jednak nie do końca jego Ameryka; niby ta sama, a przecież inna; bliska, lecz koniec końców daleka; znajoma, acz dziwnie nieprzystępna. Do tego wszystkiego zawłaszczona przez *obcych* – słowo *aliens* pojawia się chyba tylko w szkicach nowojorskich (za to wielokrotnie), rzucając jednak długi cień na retorykę pozostałych tekstów.

James musiał zdać sobie w pewnym momencie sprawę z faktu, iż tak przez niego hołubiona formuła szkiców podróżnych jest w odniesieniu do wyprawy z lat 1904–1905 niewystarczająca. Czym innym było pisanie o Włoszech, Anglii czy Francji z pozycji sentymentalnego turysty, ale jednak turysty – czym innym próba opisanie ojczystego kraju po wielu latach nieobecności. W przypadku podróży do Ameryki w grę wchodziły już nie bezstronne, pełne zaciekawienia obserwacje pejzaży czy dzieł sztuki, lecz wciąż żywe wspomnienia, pamięć młodzieńczych ambicji i marzeń, być może także późniejsze rozczarowania – wir emocji związanych z powrotem do miejsc, w których spędził lata dziecięce i nastoletnie. Emocji, powtórzmy, niejednoznacznych. Wcześniej James radził sobie z takimi doświadczeniami w jedyny znany sobie sposób: wymyślając opowieści, umieszczając swoje bohaterki i bohaterów w sytuacjach zbliżonych do tych, które sam przeżył, opisanych jednak w trybie fikcji powieściowej, zawieszonych między rzeczywistością i fantazją. Teraz miało być podobnie. Kon-

wencja powieściowej prozy psychologicznej, mistrzowskie operowanie chwytem zmiennego punktu widzenia, eksperymenty antycypujące technikę strumienia świadomości (metafora strumienia pojawiła się po raz pierwszy w pismach jego brata) – wszystko to pozwalało mu na wydobycie głębi osobistych przeżyć. Głębi, dodajmy, psychologicznej, w której fakty są zazwyczaj nieodróżnialne od subiektywnych interpretacji i wyobrażeń. Dzięki rozbudowanej, wielowątkowej fabule powieściowej, w której można zestawiać i konfrontować różne perspektywy, wyobrażenia i temperamenty, pisarz lepiej rozumiał siebie, innych, cały otaczający go świat. Był pewien – a miał w tej mierze niemalże doświadczenie – że odpowiednio skonstruowana fabuła potrafi oddać dramat ludzkich uczuć, tym samym zaś przyczynia się do osiągnięcia większej samoświadomości. To ostatnie było dla amerykańskiego pisarza kluczowe; w rzeczy samej widział w niej doświadczenie będące sumą i zwięźleniem zdobytych doświadczeń. Świadomość siebie – wiedza o własnych ograniczeniach i możliwościach, pragnieniach i lękach – stanowiła w jego odczuciu dowód prawdziwego (a przynajmniej prawdziwszego) człowieczeństwa.

Taka jest zapewne geneza *Wieży z kości słoniowej*, powieści, która w zamierzeniu autora miała być epicką opowieścią o Ameryce, sumą przemyśleń na temat amerykańskiej teraźniejszości i przyszłości, tak jak James postrzegał je w 1904 roku i trochę później. Jeśli *The American Scene* potraktujemy jak zbiór impresji, pierwszych wrażeń rejestrowanych przez starego mistrza w trakcie podróży po trochę zapomnianej, trochę zaś nieznannej Ameryce – a chyba taka była intencja pisarza – to w *The Ivory Tower* wypada widzieć zapis dramatu psychologicznego związanego z przeżyciem Ameryki jako miejsca własnego i zarazem obcego, znanego i nieznanego, na dobre utrwalonego w pamięci, teraz zaś ją wypierającego, może nawet negującego; doświadczeniem z gruntu ambiwalentnym, niewyraźnym w kategoriach prostego realistycznego opisu, wymagającym sięgnięcia po chwyt literackie i odwołania się do potencjału tkwiącego w fikcji powieściowej i samej strukturze dzieła fabularnego (potencjału, dodajmy, nierzadko wywrotowego). James czuł, że tylko w ten sposób jest w stanie opisać stan swojego ducha w Ameryce odkrywanej na nowo po dwudziestu latach. Nie poprzez impresyjne zapiski z podróży, lecz wykorzystując, i to możliwie jak najpełniej, formułę wielkiej, polifonicznej powieści, która mogłaby unieść ciężar tajemnicy, jaką stał się dla niego Nowy Świat.

Ciężar tajemnicy – ale i nieprzejrzystości. Czytelnik szybko bowiem zdaje sobie sprawę z faktu, że tak bohaterzy *Wieży*, jak i jej autor, nieczytelnymi i niezrozu-

miali są również dla siebie samych. Sądzę, że to jeden z powodów, dla których amerykańska powieść Jamesa nie została ukończona. Zachował się co prawda długi, wyczerpujący konspekt, dający pojęcie o tym, w jakich kierunkach pisarz zamierzał poprowadzić meandryczną narrację *Wieży* – publikowany on jest zazwyczaj razem z powieścią i może być traktowany jako osobny dokument literacki – ale również i ten tekst ma charakter otwarty. Prawdę mówiąc, więcej w nim pytań niż odpowiedzi. James napisał go przed rozpoczęciem pracy nad *Wieżą*, a więc w momencie, kiedy wydawało mu się, że jest w stanie stworzyć kolejną po *Ambasadorach* powieść doskonałą (*all-round novel*). Tekst ten – składniowo i językowo równie zawiły co inne późne utwory – jest ujmujący, ale nie do końca wiarygodny. To tylko szkic planowanego dzieła, kolejny Jamesowski fragment, szkielet całości, która nigdy nie powstała i być może powstać nie mogła.

Pierwsze fragmenty *The Ivory Tower* zostały podyktowane w 1910 roku. Dzięki wspomnieniom Theodory Bosanquet, wzorowej stenotypistki i wielkiej admiratorki Jamesa, wiemy, jak wyglądała praca nad tym i innymi utworami. Dyktowanie zaczynało się po śniadaniu i trwało do lunchu – przedpołudnie było dla pisarza porą największego natężenia artystycznej wrażliwości i wyobraźni. Z początku Mistrz zazwyczaj siedział w fotelu. Potem zaczynał spacerować po pokoju. Przyjemność sprawiała mu miarowe stukanie maszyny do pisania. Wypowiadanie na głos kolejnych zdań miało swój urok, osobny rytm, w którym autor *Ambasadorów* doskonale się odnajdywał. Kiedy stary Remington się zepsuł i trzeba było wyciągnąć maszynę marki Oliver, niewydającą żadnych odgłosów, James był zdezorientowany i zagubiony. Brakowało mu uderzeń odpowiadających echem jego słowom. Panna Bosanquet dobrze zapamiętała perfekcjonizm pisarza, który niejako z biegu wypowiadał gotowe zdania, łącznie z przecinkami i kropkami; zdania, jak wiemy, długie, złożone, kręte, wymagające od czytelnika niemalże dozy koncentracji. Rzadko pozwalał sobie na dygresje; zdarzały się ironiczne wtrącenia. Kiedy tracił wątek, zatrzymywał się, opierał o blat kominika, brał głowę w dłonie i milkł. Szukał w sobie słowa bądź frazy. Potem znowu zaczynał się spacer w czterech ścianach pokoju. *Wiem, że kiedy dyktuję, stoję się zbyt gadatliwy*, mawiał. Zarazem czuł, że w żywiole mowy jego język nabiera ekspresji i nerwu. Całym sobą czuł ruch ucieleśnionej myśli: niespieszny, precyzyjny, fizycznie namacalny. Nie zrozumiemy jego późnych powieści – dotyczy to również *Wieży* – jeśli nie damy się za-

władnąc zmysłowej muzyce głosu i wolno wypowiadanych zdań³.

Możemy się tylko domyślać, dlaczego James przebrał pisanie (czy też dyktowanie) *Wieży*. Przypomnijmy, że w 1910 roku zmarł William. Śmierć spodziewana, ale jednak szokująca. Henry, który popłynął do Ameryki, aby wziąć udział w pogrzebie brata, popadł w przygnębienie, potem w głęboką (kliniczną) depresję. W liście do Isabelli Gardner pisał: *życie jest czasami tak trudne, że trzeba wyrzucić za burtę część ładunku, aby uratować statek*⁴. Trzeba było dwóch lat i impulsu z zewnątrz, aby wrócił do rozpoczętej opowieści. Jesienią 1912 roku jego amerykański wydawca Charles Scribner wyszedł z propozycją wydania utworu bądź kilku utworów o charakterze autobiograficznym. James Pinker, ówczesny agent pisarza, zareagował z entuzjazmem, dodając przy tym, prawdopodobnie na wyrost, że mistrz pracuje właśnie nad powieścią z życia Ameryki. Teraz z kolei wydawca nie krył entuzjazmu. W liście do Jamesa Scribner pisał: *jako Pana wydawcy bardzo pragniemy opublikować kolejną Pana wielką powieść, która mogłaby stanowić dopełnienie „Złotej czary”, i która z pewnością byłaby zwieńczeniem serii dzieł rozwijających teorię kompozycji przedstawioną przez Pana we wstępach [chodzi o wstępy do kolejnych tomów *The New York Edition* – J.G.]*⁵. Wydaje się, że sam James był podobnego zdania. Po dwóch transatlantyckich peregrynacjach amerykańskie impresje *nieustrudzonego analityka (a restless analyst)*⁶ osiągnęły masę krytyczną, a – jak przed chwilą wspomnieliśmy – tom szkiców podróżnych (*The American Scene*), choć znakomity i dający pojęcie o Ameryce epoki wczesnego imperializmu, nie w pełni odzwierciedlał jego zdaniem złożone, ambiwalentne doświadczenia z rocznego pobytu w Stanach Zjednoczonych.

Dodajmy jeszcze i to, że *Złota czara* kończy się sceną, w której Adam i Charlotte Ververowie, dwoje

³ Henry James, *Autobiographies: A Small Boy and Others, Notes of a Son and Brother, The Middle Years, Other Autobiographical Writings*, ed. Philip Horne, The Library of America, New York 2016. Interesujący nas tutaj szkic autorstwa Theodory Bosanquet pojawia się w tym tomie jako apendyks: „Henry James at Work”, str. 723–749 (przytoczone scenki opisane są na str. 727–729).

⁴ Henry James, *Letters to Isabella Stewart Gardner*, edited by Rosella Mamoli Zorzi, Pushkin Press, London 2024, str. 290.

⁵ Zdania te przytacza Leon Edel w piątym tomie swojej biografii: Leon Edel, *Henry James. The Master: 1901–1916*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia and New York 1972, str. 477.

⁶ Tak James wielokrotnie pisze o sobie w *The American Scene*. Henry James, *Collected Travel Writings*, dz. cyt., *passim*.

z czworga głównych bohaterów tej powieści, wybierają się do Ameryki właśnie. Niby wracają do ojczyzny, tak naprawdę jednak jest to wyprawa w nieznaną, będącą obietnicą nowego życia; nawet widmowy narrator zastanawia się nad ich egzystencją w *tej dziwacznej przyszłości* (pol. tłum. 2011). Takie zakończenie aż prosiło się o ciąg dalszy. James bez wątplenia myślał o kontynuacji. Wydaje się, że wielka trylogia z lat 1902–1904 miała zostać dopełniona powieścią, w której zeuropeizowani Amerykanie próbują po latach odnaleźć się w ojczyźnie. Trudno tu zresztą mówić o ojczyźnie – był to w końcu Nowy Świat, nieznaną i nieoswojoną, właściwie obcy. *Wieżę* można zatem traktować jak kontynuację *Złotej czary*. Graham Fielder ma wprawdzie niewiele wspólnego z Adamem Ververem (dzieli ich choćby znaczna różnica wieku i status społeczny), ale język, idiom, klimat, kolor, rytm *Wieży* nasuwa skojarzenia z *Czarą*. Nie przesadzimy konstatując, iż nowa powieść miała być uzupełnieniem „trylogii amerykańskiego ducha” (która w takim przypadku stałaby się, rzecz jasna, tetralogią).

Z planowanych dziesięciu ksiąg powieści James przedyktował trzy pierwsze i początek czwartej. Wiemy, że pracował nad tekstem jeszcze w pierwszej połowie 1914 roku. Potem zapiski urywają się. W sierpniu wybuchła wojna, która skutecznie odwróciła uwagę Jamesa od Ameryki. Pisarz miał coraz więcej kłopotów ze zdrowiem. Wielki plan, przedstawiony ze szczegółami w konspekcie, pozostał na papierze. Szkoda, bo wyjątki, które znamy, pokazują, jaka była skala przedsięwzięcia. Uwagę zwraca zresztą nie tylko skala, lecz również (choć w zasadzie nie powinno nas to dziwić) mistrzostwo Jamesa w tworzeniu sugestywnych portretów powieściowych. Jak pisał Leon Edel: *nawet w tym jednym fragmencie, przypominającym niedokończoną rzeźbę z marmuru, rozpoznajemy kształty silnie zindywidualizowanych postaci*⁷. Tak istotnie jest. W pamięci pozostają wyraziste sylwetki rysujące się na tle malowniczych panoram miasteczka Newport. James nigdy nie był pejzażystą, nie miał zresztą takich ambicji, ale w *Wieży* pozwalała sobie na oddanie kilku ładnych akwarel. Czujemy, że dyskretnie kadrowany krajobraz bliski jest pisarzowi. Zastanawia nieledwie osobisty wydzźwięk opisów, jak również zawarty w nich ładunek uczuć związanych z miejscami i widokami. To bodaj do tej powieści najbardziej pasują słowa, które były i są sporym zaskoczeniem dla wielu czytelników *The American Scene*: *Jeżeli z czymś jesteśmy związani [...] to przede wszystkim*

⁷ Leon Edel, *Henry James. The Master*, dz. cyt., str. 504.

z *krajem urodzenia*⁸. Wyznanie, przynajmniej, cokolwiek zdumiewające w ustach najbardziej chyba kosmopolitycznego pisarza epoki. A przecież opublikowane fragmenty *Wieży* uzmysławiają nam, że byłaby to opowieść o możliwości i jednoczesnej niemożności odnalezienia więzi z przeszłością i pamięcią miejsc, więzi nie tylko indywidualnej (choć tej przede wszystkim), lecz także zbiorowej, wspólnotowej.

Widmo niemożności zdaje się zresztą nawiedzać całą późną twórczość Jamesa. Z jednej strony uderza nas wyraźna w ostatnich utworach (również w esejach, wstępach czy recenzjach) obsesja języka-palimpsestu, który zbliża się do granicy zrozumiałości, pograżając czytelnika w świecie fikcji i aporii. Z drugiej strony pisarz ukazuje – a nawet celebrować – wyczerpywanie się konwencji powieściowej czy w ogóle literackiej, opartej na idei paktu mimetycznego, będącego oczywiście rodzajem niepisanej umowy pomiędzy autorem a czytelnikiem. W takim właśnie kontekście interpretuję inne zdumiewające stwierdzenie Jamesa pojawiające się w roboczych notatkach do *Wieży*: *widzę, że choćbym nie wiem jak ciasno upakował narrację mojej powieści, te dziesięć ksiąg i tak pęknie w szwach. Ale tego właśnie pragnę: maksymalnego ściśnięcia i wspaniałego buku pękających szwów.*

Czyżby *Wieża* nie została ukończona, bo nie mogła zostać ukończona? Czyżby przeżycie nowej Ameryki okazało się dla pisarza tak trudne, dotkliwe, paraliżujące, tak przy tym irytująco niejednoznaczne, że od samego początku miał on świadomość czekającej go porażki? Sądzę, że to dość prawdopodobna hipoteza. Wypada dodać, że w swoich późnych tekstach James nie raz przywołuje obraz zamkniętych drzwi lub domu pozabawionego wejścia. Przypomnijmy choćby zagadkową, nieledwie oniryczną scenę ze *Złotej czary*, kiedy Maggie Verver uświadamia sobie, że chce i potrafi uratować związek z Amerigo, co wywołuje w jej umyśle niespodziewaną wizję *strzelistej wieży z kości słoniowej, a może raczej jakiejś cudownie pięknej, ale obcej pagody, budynku pokrytego twardą lśniącą porcelaną, pomalowanego i przystrojonego*. Nas bardziej w tej chwili interesuje stwierdzenie padające w następnym zdaniu: *Maggie czuła się tak, jakby bezustannie krążyła wokół tej budowli [...] i przez cały ten czas spoglądała na ów jasny budynek, rozpościerający się tak szeroko i wznoszący tak wysoko ku niebu, choć nigdy nie zdołała odgadnąć, któredy mogłaby tam wejść, gdyby tego zapragnęła*. Niewykluczone, że tak właśnie James

⁸ Tak pozwoiliem sobie przetłumaczyć frazę „One’s supreme relation [...] was one’s relation to one’s country”. Henry James, *Collected Travel Writings*, dz. cyt., str. 427.

podchodził do swojej powieści o Ameryce i ludziach w Ameryce. Widział tę powieść. W konspekcie pisał: *już jest gotowa, muszę ją tylko wydobyć, wyciągnąć*. Całą fabułę miał w głowie, a także w formie skrupulatnie spisanych notatek. Zapewne jednak czuł, że nie może wkroczyć do jej wnętrza, nie jest w stanie uchwycić jej głębokiego sensu. Bez tego decydującego wglądu *opowieść z Newport* mogła być jedynie papierową narracją i literackim ćwiczeniem, a to naszego autora nie interesowało. Istota historii, którą pisarz postanowił opowiedzieć, zdawała się nieczytelna i nieprzejrzysta. Pozostały fantazmatyczne obrazy fabuły pękającej w szwach, języka załamującego się pod własnym ciężarem.

* * *

W *Przejrzystości rzeczy* (pol. tłum. 1982) Władimir Nabokov udziela głosu tajemniczemu zbiorowemu narratorowi (to osobliwe sformułowanie nie jest dla rosyjskiego pisarza wewnątrznie sprzeczne, w każdym razie nie w tym utworze). Argusowy multinarrator, zawieszony między czytelnikiem a powieściowym światem przedstawionym, jak również między historią a teraźniejszością, mówi: *Nas, gdy zdarzy się nam skupić uwagę na jakimś przedmiocie materialnym obojętne w jakich okolicznościach, sam akt skupienia może doprowadzić do mimowolnego zanurzenia się w historię tego przedmiotu. Nowicjusze muszą się uczyć ślizgania na powierzchni, jeśli chcą, by sprawa utrzymała się dokładnie w płaszczyźnie bieżącej chwili. O rzeczy przejrzyste, przez które prześwituje przeszłość*.

Pomińmy frapującą kwestię tożsamości i metafizycznego statusu kolektywnego bohatera *Przejrzystości*, omówioną ze szczegółami przez dociekliwych interpretatorów twórczości Nabokowa. W tym momencie chodzi nam o rozpoznanie pozornie prostej prawdy (oczywiście prawdy powieściowej), iż w zależności od przyjętej perspektywy rzeczy jawią się jako przejrzyste bądź nieprzejrzyste. Przejrzyste są oczywiście nie w tym sensie, że widać to, co znajduje się za nimi. Ich przejrzystość to przejrzystość istoty i istnienia. Jak zdaje się sugerować zbiorczy narrator powieści, możliwy jest wgląd w głębię rzeczy, jej wnętrza, jej historię, również jej niepowtarzalność i wyjątkowość – wyjątkowość bycia tym, a nie innym przedmiotem. Przedmiot otwiera się wtedy na przestrzał, odsłaniając wymiary własnej przeszłości. Wprawdzie w powieści Nabokowa wgląd taki jest przywilejem zmarłych – duchów zamieszkujących zaświaty, nadal wszakże utrzymujących kontakt z widzialną rzeczywistością – jednak połyskliwe wrażenie przejrzystości rzeczy udziela się po trosze także żyjącym.

W dziele Jamesa – zwłaszcza w jego późniejszych tekstach, w tym w *Wieży* – przedmioty pozostają bezwzględnie nieprzezroczyste. Nie tylko zresztą przedmio-

ty. Świadomie nieprzejrzysty jest przecież język Jamesowych powieści, od pojedynczych, czasami ledwie zrozumiałych zdań, po wielokrotnie złożone konstrukcje wątków fabularnych. Jego bohaterki i bohaterowie często zatrzymują się w sytuacjach bez wyjścia, przy czym opisywane przez powieściopisarza dramaty nie ograniczają się do dylematów moralnych czy stanów psychicznego paraliżu; jak już zaznaczyliśmy, zdarza się, że postaci stoją bezradnie przed zamkniętymi drzwiami lub budynkami pozbawionymi wejścia. Niemało jest u Jamesa zwierciadeł odbijających spojrzenie i wzmagających poczucie zamknięcia. W pamięci czytelnika pozostają płaskie, gładkie, nieprzenikalne powierzchnie: fronton budynku, refleks zamykanego okna, tafla wody. Nastrój wielu utworów ma w sobie coś nieledwie klaustrofobicznego. Spojrzenie pisarza i narratora rzadko wybiega ku rozległym perspektywom. Zamiast tego błądzi w labiryncie zaułków i fasad. A i w otwartej przestrzeni czuje się zamknięte i osaczone. Autor *Ambasadorów* z pewnością podpisałby się pod uwagę Emersona, który w eseju *Natura* konstatawał: *oś widzenia nie pokrywa się z osią świata, toteż nie jawi nam się on jako przejrzysty, lecz jako nieprzenikniony* (James, który kilkakrotnie spotkał i szanował Emersona, z pewnością czytał te słowa). Próba poradzenia sobie z takim egzystencjalnym i poznawczym horrendum wymagało pomnożenia perspektyw i punktów widzenia, a także położenia akcentu na heterogenicznej strukturze tekstu. Rzecz w tym, że tego rodzaju formalne i retoryczne zabiegi, stosowane na potęgę w późniejszych utworach, jedynie intensyfikują i podkreślają efekt nieprzejrzystości.

Skąd fascynacja Jamesa rzeczami? Powtórzmy: mogła ona być po części efektem podróży podjętej w 1904 roku. Stany Zjednoczone, które James ujrzał po dwudziestu latach, jawiły mu się jako kraj wyznający religię materii, zmysłów i nagiego życia, oddany kultowi natury w najbardziej witalistycznym sensie tego słowa. Z drugiej strony to właśnie dzięki pamięci zmysłów – niewykluczone zresztą, że dzięki niej – pisarz odnalazł w Ameryce zapomniane dzieciństwo i młodość. Zmysłów, a więc przede wszystkim przedmiotów, ich barw i kształtów. Świetnie zostało to ukazane właśnie w *Wieży*. Mówiąc jeszcze inaczej, odkrywając ponownie Amerykę, stary mistrz odkrył zagadkowe piękno przypadkowych, trywialnych przedmiotów. To drugie odkrycie okazało się równie ważne co pierwsze.

Oczywiście James, jak każdy szanujący się pisarz realistyczny, zawsze dbał o materialne szczegóły i niuanse; dbałość tę odnajdziemy choćby w jego młodzieńczych utworach. Zwykle jednak traktował je jako tło ludzkich dramatów. Nie odgrywały istotniejszej roli. Były niewidoczne albo ledwie widoczne. W późnych tekstach jest

inaczej. Przedmioty zaczynają odgrywać coraz większą rolę. Sens ich obecności jest jednak paradoksalny. Jak bohaterowie Jamesa, także czytelnicy jego powieści, nie są w stanie dotrzeć do istoty rzeczy, które skutecznie odbijają światło i spojrzenie. A im bardziej olśniewają i hipnotyzują, tym bardziej zatrząskują się w sobie. Nieme. Bez wyrazu. Pozbawione historii. Nie lekceważmy tego momentu.

W ostatnich dziełach Jamesa – najbardziej w *Wieży* – wyraźna jest fascynacja doświadczeniem namacalności świata. Pisarza coraz bardziej interesowało przeżycie pojedynczości każdej rzeczy, wyjątkowości każdego miejsca i każdej wpływającej chwili. Kompleksowy opis ludzkiego doświadczenia, szeroka panorama człowieczego losu, możliwie jak najbardziej wielowymiarowe ujęcie kondycji społecznej i indywidualnej – wszystko to było dla niego i z pewnością pozostałoby ważne. Zrazem pod koniec życia James częściej niż poprzednio zwracał się ku szczegółom, pozornie nieistotnym drobiazgom, których rola we wcześniejszych powieściach ograniczała się zwykle do funkcji rekwizytu. Uwaga i oko pisarza koncentrowały się teraz na przedmiotach – ich konturach i kształtach, fakturze, barwie, czasami nawet na jakości ich wykonania. Ich uparte milczenie, przepelniająca je cisza, ich nieprzenikliwość i niepojęte bycie „sobą” (bo czy w przypadku rzeczy można mówić o byciu sobą?), stanowiły dla autora *Amerykanina* zagadkę i tajemnicę.

Twórczość Jamesa jest z gruntu antysymboliczna i antymetaforyczna. Bliżej jej do trybu metonimicznego, opartego na podobieństwach i skojarzeniach, dążącego do zwielokrotnienia elementów i aspektów świata przedstawionego. W późniejszych powieściach pojawia się przy tym imperatyw fenomenologiczny, dostrzegalny choćby w przytoczonym przed chwilą fragmencie, wyrastający z przekonania, że rzeczywistość materialna stawia nam opór i nie daje się zgłębić – to, co nieprzeniknione, oddaje jednak spojrzenie. W oglądanych przedmiotach, wnętrzach czy pejzażach odbija się uwaga i intencja patrzącego. Rzeczy nabierają dodatkowego wymiaru, jakby otaczała je aura. Emanują światłem. Ale jest to światło ludzkiej percepcji i obecności w czasie. Świadomości, wyobrażeń, uczuć. Rzeczywistość nabiera subiektywnej głębi.

Swoją drogą, powieści Jamesa, zwłaszcza te późniejsze, mogą nasuwać skojarzenia z melancholijnymi, wyciszonymi obrazami Edwarda Hoppera. Jak pisze Gail Levin, najlepszy biograf Hoppera, nowojorski malarz odczuwał powinowactwo z pisarstwem Jamesa. Odnajdywał u niego ideę nowej amerykańskiej sztuki, w której zasada mimetycznego przedstawienia zderza się z modernistycznym sceptycyzmem co do możliwości wierne-

go przedstawienia rzeczy. Levin zwraca uwagę na jeszcze jedno podobieństwo. Chodzi o akcent położony na ludzki (intencjonalny, czasami wyobrazeniowy) wymiar otaczającego nas świata: przedmiotów, wewnątrz czy pejzaży. Levin przytacza słowa artysty: *sposób ułożenia przedmiotów na stole albo zasłona powiewająca na wietrze mogą odzwierciedlić nastrój i dać nam pojęcie o osobie mieszkającej w pokoju*⁹. Ten rodzaj wrażliwości odnajdujemy u późnego Jamesa. I to nieomal na każdej stronie *Wieży*. Hopperowskie z ducha jest nie tylko zwrócenie uwagi na drobne niuanse i efekty; Hopperowska jest także intensywność spojrzenia. Dodajmy do tego fotograficzną dbałość, z jaką James kadruje poszczególne epizody, wystudiowany minimalizm obrazów, wreszcie powściągliwą w tonie celebrację zagadki świata, który przy bliższym wejrzeniu okazuje się tajemniczy i nieprzenikniony.

Chodzi nie tylko o imperatyw fenomenologiczny. Zadanie, o którym tutaj mowa, ma również charakter egzystencjalny. Podobnie jak Hopper, także James próbuje dojrzeć Nowy Świat poza barwną fasadą i zmysłowym polem. Dojrzeć, zrozumieć, wreszcie odnaleźć w sobie. Jak widzieliśmy, nie jest to łatwe. Z jednej strony trzeba oprzeć się pokusie nostalgii czasu przeszłego, z drugiej zaś – wyjść poza krzykliwą teraźniejszość, a także przyszłość, która obu twórców trochę przerażała; świetnie przecież wyczuwali imperialne aspiracje Ameryki. Hopper mimo wszystko pozostał przy melancholii. James był zbyt wielkim ironistą i uciekał od tęsknoty (nie zawsze mu się to udawało). W jego późnej twórczości dużo jest ciszy i przemilczeń. Jeszcze więcej jest gładkich powierzchni, na których zatrzymuje się wzrok czytelnika. Doświadczenie to nie musi być jednak deprymujące. Nie wszystko jest w nim aporią i dekonstruktywną ślepią uliczką. Każdy uważny czytelnik z łatwością dostrzeże, że *Wieża* jest powieścią o odkrywaniu, nawet jeśli mówi się w niej głównie o oporze, jaki stawiają nam rzeczy. A może właśnie dlatego. ■

Jacek Gutorow – poeta, krytyk literacki, tłumacz z języka angielskiego; autor wielu prac krytycznoliterackich i książek poetyckich. Ostatnio opublikował „W labiryncie. Szkice o książkach i ideach” (2025) i tom wierszy „Oczy szeroko otwarte” (2025). Wykłada literaturę brytyjską i amerykańską na Uniwersytecie Opolskim.

⁹ Gail Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, Alfred A. Knopf, Inc., New York 1995. Korzystam z poszerzonego drugiego wydania, które ukazało się w 2007 roku nakładem Rizzoli International Publications, Inc.