

HENRY JAMES
I SZTUKA AUTO/BIOGRAFII

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA
Janusz Sławiński, Lech Szczucki,
Wojciech Tygielski, Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Mirosława Buchholtz

**HENRY JAMES
I SZTUKA AUTO/BIOGRAFII**

TORUŃ 2011

Książka uzyskała wyróżnienie w programie Monografie FNP.
Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Katarzyna Czerniejewska

Korekty
Magdalena Bizior-Dombrowska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Mirosława Buchholtz
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2011

eISBN 978-83-231-6001-4
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-6001-4>

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

Działamy po omacku... robimy,
co możemy... dajemy to, co mamy.
Nasze zwątpienie jest także naszą pasją,
a pasja jest naszym zadaniem.
Reszta to już obłąd sztuki.
Henry James, *Wiek średni*

Prawda jest obrzydliwa.
Mamy sztukę, abyśmy nie umarli od prawdy.
Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. 13

Spis treści

WSTĘP	9
ROZDZIAŁ 1. STUDIA AUTO/BIOGRAFICZNE	19
ROZDZIAŁ 2. WSZYSCY BIOGRAFOWIE JAMESA	45
ROZDZIAŁ 3. JAMESOWSKIE AUTO/BIOGRAFIE	93
ROZDZIAŁ 4. PAMIĘĆ FOTOGRAFICZNA	161
ZAKOŃCZENIE	229
ANEKSY	
Aneks A. Chronologia życia	233
Aneks B. Twórczość	241
Aneks C. Polskie przekłady powieści i opowiadań	249
Aneks D. Wydanie nowojorskie	255
BIBLIOGRAFIA	257
WYKAZ ILUSTRACJI	265
SUMMARY. HENRY JAMES AND THE ART OF AUTO/BIOGRAPHY	267
INDEKS OSOBOWY	271

Wstęp

Pisarstwo białych mężczyzn zaliczane do kanonu literatury nie jest dziś w modzie. Mimo to twórczość Henry'ego Jamesa nadal stanowi przedmiot wielu anglojęzycznych prac naukowych publikowanych na kontynencie europejskim i północnoamerykańskim. James ma po obu stronach Atlantyku liczne grono wiernych czytelników. Wielu z nich, np. Leon Edel, Robert Gale, Adeline Tintner, Susan Griffin, Greg Zacharias, Daniel Mark Fogel, poświęciło mu całe swoje życie naukowe. Anglojęzyczni badacze twórczości Jamesa sprawiają wrażenie kochającej tradycję rodziny, akceptującej drobne wady niektórych swoich członków, solidarnie broniącej honoru mistrza przed atakami z zewnątrz. Z upodobaniem wyróżniającym ich spośród innych historyków i krytyków literatury dedykują swoje prace wcześniejszym jamesologom¹. Bogata i wszechstronna twórczość Jamesa, obejmująca powieści, opowiadania, dramaty, jak również pisarstwo podróżnicze, krytycznoliterackie, biograficzne i autobiograficzne (zob. Aneks B. *Twórczość*), jest przedmiotem coraz bardziej wyrafinowanej refleksji w książkach i artykułach, których dziesiątki pojawiają się rokrocznie na świecie. Atrakcyjności dodaje dziś dziełu Jamesa zainteresowanie filmowców oraz środowisk gejowskich, temperowane jednakże stanowiącą jego znak firmowy wieloznacznością. Tłumaczenie jego prozy na język filmu, podobnie jak czytanie jej przez pryzmat homoseksualnych deklaracji, jest bowiem zawsze uproszczeniem. Filmy, takie jak *The Europeans* (*Europejczycy*, 1979,

¹ Na przykład zredagowana przez Grega W. Zachariasa książka *A Companion to Henry James* z 2008 r. jest dedykowana między innymi Robertowi Galéowi. *Companion to Henry James Studies* pod redakcją Daniela Marka Fogela z 1993 r. zawiera dedykację: dla Leona Edela i Adeline Tintner. David McWhirter zdedykował opublikowaną w 1995 r. pracę zbiorową na temat nowojorskiego wydania dzieł Jamesa pamięci Dorothei Krook. W 2005 r. Edgar F. Harden zdedykował opracowaną przez siebie chronologię badaczom biografii Jamesa, a zwłaszcza swojemu nauczycielowi Leonowi Edelowi.

reż. James Ivory), *The Bostonians* (*Bostończycy*, 1984, reż. James Ivory), *The Portrait of a Lady* (*Portret damy*, 1996, reż. Jane Campion), *Washington Square* (*Plac Waszyngtona*, 1997, reż. Agnieszka Holland), *The Wings of the Dove* (*Skrzydła gołębic*, 1997, reż. Iain Softley) i *The Golden Bowl* (*Złota czara*², 2000, reż. James Ivory), zachowują wprawdzie konwencję filmu kostiumowego, jednak więcej mówią o wyobraźni współczesnych artystów kina niż o Jamesie i jego dziele³.

James to pisarz minionej epoki. Tak wspominało go już za życia, a tym bardziej w wojennych i powojennych latach 40. ubiegłego wieku. Naukowa refleksja nad jego twórczością nasilająca się od połowy XX wieku świadczy jednak o tym, że treści, które przekazuje, są nadal ważne, a sposób ich przekazywania wciąż intryguje. Henry James to niezapomniany badacz społecznych modeli i relacji płci, meandrów świadomości i psychiki. Jego kosmopolityzm to obietnica, a zarazem wyzwanie porównywalne z dzisiejszą koncepcją transnarodowości. Jego duchowość i etyka, pozbawione religijnego dogmatyzmu, są wskazówką także w obecnych czasach. Choć utrwalił się obraz Jamesa jako mistrza, osoby poważnej, by nie rzec – ponurej, w jego piśmarstwie kryją się całe pokłady humoru pozwalające spojrzeć na życie jak na farsę czy też komedię omyłek. Jemu zawdzięczamy technikę punktu widzenia i pojęcie centralnej świadomości w utworze literackim.

Do inspiracji Jamesem przyznaje się wielu pisarzy, szczególnie zaś wiele kobiet, począwszy od wielbiącej go jeszcze za życia Edith Wharton, przez Willę Cather, Gertrudę Stein, Virginie Woolf, Iris Murdoch, Cynthię Ozick, Alice Munro, Sylvię Plath, A.S. Byatt, Joyce Carol Oates, aż po Audrey Niffenegger. Można więc nazwać Jamesa pisarzem pisarzy, z zastrzeżeniem, że są to osoby szukają-

² W Polsce film był rozpowszechniany pod tytułem *Złota*.

³ Filmowym adaptacją prozy Henry'ego Jamesa jest poświęcona praca zbiorowa *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa: transpozycje, komentarze, analogie*, pod red. M. Buchholtz, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005, oraz numer specjalny pisma „American Studies” zatytułowany *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG*, pod red. M. Buchholtz, Warszawa, Ośrodek Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.

ce u niego wskazówek co do drogi rozwoju własnej kreatywności, nie zaś gotowych schematów i technik narracyjnych. Jamesowskim umiejętnościom psychologicznym zawdzięczają też wiele rzemieślnicy literaccy, a wśród nich twórcy scenariuszy niezliczonych anglojęzycznych seriali telewizyjnych. Zapewne nie są tak wnikliwi jak on w badaniu najmniejszych poruszeń w życiu wewnętrznym postaci pierwszo- i drugoplanowych, jednak lekcję psychologicznej analizy ukrytych pragnień i obaw odrobili z nawiązką.

W Polsce Henry James pozostał jedynie młodszym bratem Williama, słynnego filozofa i psychologa. W ten sposób był przedstawiany w encyklopediach jeszcze w połowie ubiegłego stulecia i biorąc pod uwagę dysproporcję w samej liczbie polskich opracowań na temat działalności Williama i Henry'ego, tak jest do dziś. Dotąd istniała tylko jedna publikacja w języku polskim dotycząca Henry'ego – praca zbiorowa poświęcona adaptacjom filmowym jego utworów literackich, dostępne są natomiast – nie licząc wydawanych już od 1911 roku przekładów dzieł i ich opracowań – co najmniej trzy obszernie publikacje naukowe i popularnonaukowe na temat aktywności Williama⁴.

W 1973 roku ukazała się książka Hanny Buczyńskiej-Garewicz, wznowiona w 2001 roku w serii „Myśli i Ludzie” Wydawnictwa „Wiedza Powszechna”. W przedmowie do drugiego wydania autorka wyjaśnia, że filozofia Williama Jamesa „nabiera szczególnej aktualności w związku ze współczesną modą na neopragmatyzm”⁵. Jego publikacjami na temat psychologii myślenia interesują się obecnie już nie tylko filozofowie, ale także językoznawcy. W książce Buczyńskiej-Garewicz nazwisko pisarza pojawia się zaledwie w jednym zdaniu⁶, ale dla badacza jego twórczości podobieństwo zainteresowań braci jest widoczne. Wiadomo, że czytali i wzajemnie komentowali swoje prace. Choć ich relacje mogły być podszyte rywalizacją i nieufnością, także Henry zajmował się na swój sposób koncepcją prawdy, realizmu, rozumu praktycznego. Również on przeciwstawiał się

⁴ Nie wliczam tu polskiego wydania książki Théodore'a Flournoya *Filozofia Jamesa* z 1923 r., na które powołuje się Hanna Buczyńska-Garewicz.

⁵ H. Buczyńska-Garewicz, *James*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 2001, s. 5.

⁶ Ibidem, s. 35.

idealizmowi, metafizyce, romantyzmowi. Obydwaj bracia stawiali opór religijnej purytańskiej kulturze intelektualnej. Byli krytycznie nastawieni do klasycznej definicji prawdy, co – jak zauważa Buczyńska-Garewicz w odniesieniu do Williama, a można to też odnieść do Henry'ego – było „oczywistą konsekwencją jego koncepcji rzeczywistości, pojmowanej nie jako byt transcendentny, lecz jako wytwór subiektywnej aktywności”⁷. Obydwaj bracia badali świadomość ludzką⁸ oraz związek myśli i uczuć. Doktrynę pluralistyczną Williama, polegającą na uznaniu „wielości i różnorodności światów indywidualnych, związanych z poszczególnymi jednostkami ludzkimi”⁹, można odnaleźć także w prozie Henry'ego. Jedna z podstawowych różnic między braćmi polega jednak na tym, że William utożsamiał doświadczenie z życiem¹⁰, a Henry – nalegając na związek sfery doświadczenia z percepcją – wydawał się bliższy empiryzmowi. Badanie wzajemnych wpływów intelektualnych w rodzinie Jamesów to nowe wyzwanie, adekwatne do współczesnych interdyscyplinarnych zainteresowań, a książka Buczyńskiej-Garewicz pozwala również polskim literaturoznawcom otworzyć taką perspektywę¹¹.

Nawiązania do postawy życiowej Henry'ego pojawiają się kilkakrotnie w pracy Barbary Krawcowicz *William James. Pragmatyzm i religia* (2007). Szkiełując biografię Williama, autorka wspomina także o innych członkach rodziny Jamesa, zwłaszcza o ojcu. Chętnie porównuje też dwóch starszych braci, Williama i Henry'ego, ale najczęściej podkreśla różnice ich życiowych wyborów. O ile zasadniczym pytaniem dla Henry'ego było to, gdzie zamieszkać (w Stanach

⁷ Ibidem, s. 85.

⁸ Moderniści (szczególnie James Joyce i Virginia Woolf) zawdzięczają pojęcie strumienia świadomości właśnie Williamowi Jamesowi.

⁹ H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 20.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ Anglojęzyczni badacze zajmują się tą problematyką już od kilkudziesięciu lat. Przykładem mogą być książki: C.H. Grattan, *The Three Jameses. A Family of Minds: Henry James Sr., William James, Henry James*, New York, New York University Press, 1962; R. Posnock, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1991; P. Fisher, *House of Wits: An Intimate Portrait of the James Family*, New York, Henry Holt and Company, 2008.

Zjednoczonych czy w Europie), o tyle dla Williama istotne było pytanie, co zrobić ze swoim życiem¹². Henry wcześniej odkrył swoje pisarskie powołanie, natomiast William długo szukał właściwej drogi¹³. Choć żaden ze starszych braci Jamesów nie brał udziału w wojnie secesyjnej, Henry – w przeciwieństwie do Williama – boleśnie odczuwał swoją bierność¹⁴. Na tym kończą się tropy, choć porównanie spuścizny obydwu braci mogłoby dotyczyć również tematu całej pracy Krawcowicz, a mianowicie koncepcji teologicznych w powiązaniu z filozofią i psychologią. Henry James nie wyklądał ich w sposób naukowy i bezpośredni, niemniej wątki religijne są w jego piśarstwie obecne. Odebrał, podobnie jak William, wychowanie, którego głównym celem było dławienie wszelkich odmian fanatyzmu (także religijnego). Częste podróże po katolickich krajach Europy doprowadziły jednak do jego fascynacji sztuką sakralną i duchowością, co uwidacznia się między innymi w takich utworach, jak *The Madonna of the Future* (*Madonna przyszłości*) lub *The Altar of the Dead* (*Ołtarz umarłych*). Pisarz, w przeciwieństwie do brata naukowca, nie stawiał ryzykownych tez i nie prowokował teologicznych kontrowersji, choć pytania, na które usiłował odpowiadać brat, również jego nurtowały¹⁵.

Podobnie jak książka Krawcowicz, opracowanie *Pragmatyzm Williama Jamesa: ujęcie systemowo-krytyczne* autorstwa Andrzeja Stępnika powstało na podstawie rozprawy doktorskiej. W odróżnieniu od Krawcowicz, Stępnik koncentruje się wyłącznie na filozofii Williama Jamesa, pomijając jego rodzinne związki i inspiracje. W roli „ojca” jego myśli filozoficznej występuje Charles Sanders Peirce¹⁶, a nie Henry James senior, który nawet nie zostaje wspo-

¹² B. Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007, s. 18.

¹³ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴ *Ibidem*, s. 30.

¹⁵ Kwestią religijności w twórczości Henry'ego Jamesa zajmowali się na przykład: E.S. Fussell, *The Catholic Side of Henry James*, Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1993, oraz P. Lewis, *James's Sick Souls*, „The Henry James Review”, Fall 2001, Vol. 22, No. 3, s. 248–258.

¹⁶ A. Stępnik, *Pragmatyzm Williama Jamesa: ujęcie systemowo-krytyczne*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2009, s. 61–84.

mniany. O ile Krawcowicz konsekwentnie ignoruje wszelkie polskie opracowania dzieł Williama Jamesa, tworząc iluzję odkrywania dopiero jego filozofii na użytek polskiego odbiorcy, o tyle Stępnik powołuje się na wszystkie wcześniejsze polskie publikacje, z wyjątkiem książki Krawcowicz. Biorąc pod uwagę zainteresowanie, jakim cieszą się w Polsce William James i pragmatyzm, praca Stępnika z pewnością nie będzie ostatnią pozycją na ten temat.

Zupełnie inaczej przedstawia się obraz recepcji twórczości Henry'ego Jamesa w Polsce. Wynika to zapewne stąd, że w przeciwieństwie do brata filozofa Henry nie wpisuje się w żaden modny obecnie nurt literacki. Nic więc dziwnego, że pięć prac w całości lub w części poświęconych Henry'emu Jamesowi ma charakter ściśle naukowy, a cztery z nich zostały opublikowane przez polskie badaczki w języku angielskim¹⁷. Dwie książki dotyczą wkładu Jamesa w rozwój noweli jako gatunku, trzecia jest poświęcona recepcji jego twórczości w Polsce, a dwie najnowsze prace zbiorowe omawiają adaptacje (głównie filmowe) jego dzieł literackich. Z badań nad sposobami odczytywania Jamesa wynika, że w przeszłości zarówno polscy literaturoznawcy, recenzenci, jak i tłumacze jego prozy wyraźnie preferowali krótkie formy literackie (zob. Aneks C. *Polskie przekłady powieści i opowiadań*). Obecnie ta tendencja przemija w związku z przesunięciem zainteresowań w stronę powieści, wynikającym z wyzwania, jakie stawiają odbiorcom adaptacje filmowe. Być może nie należy nalegać na udostępnienie całej reszty nieprzetłumaczonych dzieł Jamesa w języku polskim. Jest to twórczość, która opiera się działaniom tłumaczy, zajętych i tak w większym stopniu książkami na czasie niż książkami wszech czasów. Niemniej jednak o Jamesie warto pamięć-

¹⁷ A. Styczyńska, *The Art of Henry James's Nouvelle. A Study of Theme and Form*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1977; M. Trebisz, *The Novella in England at the Turn of the XIX and XX Centuries*. H. James, J. Conrad, D.H. Lawrence, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992; M. Ziaja-Buchholtz, *Reflections of the Master: The Reception of Henry James in Poland (1877–2000)*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002. W 2005 r. ukazały się wspomniane wcześniej prace zbiorowe pod red. M. Buchholtz: *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa: transpozycje, komentarze, analogie oraz Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG*.

tać jako o świadomym swojej roli mistrzu, nawiedzanym przez zwątpienia, ostro krytykowanym już za życia, ale koniecznym, potrzebny, choćby po to, by się z nim nie zgadzać.

Pierwszy większy szkic o nim samym w języku polskim mógłby mieć formę biografii albo biografii literackiej¹⁸. Zadanie wydaje się łatwe, ale takie nie jest z kilku powodów. O przebiegu życia Henry'ego Jamesa wiadomo dużo i z różnych źródeł. Przywoływana w wielu opracowaniach anglojęzycznych chronologia to wykaz zdarzeń powtarzających się wielokrotnie, takich na przykład jak podróże po Włoszech albo publikacja kolejnych książek (zob. Aneks A. *Chronologia życia*). Z takiego wyliczenia nie wynika na ogół istotna wiedza o wewnętrznych poruszeniach myśli czy uczuć, a przecież życie Henry'ego Jamesa było życiem wewnętrznym, kontemplacyjnym, mimo pozorów aktywności towarzyskiej. Jego odzwierciedlenia należałoby więc szukać nie w zdarzeniach z jego życia, ale w twórczości. Ta jednak jest zarówno obszerna objętościowo, jak i bogata w znaczenia. Biograficzne jej odczytania zawsze stanowią ryzyko. Jeśli więc nawet James zakodował w swojej prozie najbardziej istotne dla niego kwestie osobiste, to są one doskonale ukryte w nadmiarze oferowanych informacji, są zarazem dostępne i niepewne. Niewiele można z całą pewnością powiedzieć o intymnym życiu pisarza, a takie interesuje obecnie czytelników najbardziej. Być może przeżył jako młody człowiek rozczarowanie, gdy przedwcześnie zmarła jego uroczą kuzynka Minny Temple. Być może jako poważny literat walczył sam ze sobą, by nie ulec zauroczeniu młodym rzeźbiarzem Hendrikiem Andersemem. Zbyt wielka jest pokusa, by ubarwiać życie Jamesa, dopasowując je do oczekiwań kolejnych pokoleń czytelników biografii.

¹⁸ Krótkie szkice biograficzne pojawiają się w przedmowach i posłowiach do polskich przekładów twórczości Jamesa. Nieco obszerniejszy można znaleźć w książce J. Bolewskiego SJ, *Co po Wenecji... Śladem artystów i świętych*, Poznań, Wydawnictwo Święty Wojciech, 2010. Bolewski relacjonuje w tej pracy swoje podróże do Wenecji między innymi śladami amerykańskiego pisarza. Dla badacza recepcji Jamesa w Polsce istotna jest informacja, jakimi drogami Bolewski dotarł do Jamesa. Wyjawia on bowiem, że do zainteresowania się amerykańskim pisarzem skłoniła go wylewna rekomendacja zawarta w książce G. Green'a, *Moje fascynacje*, wydanej w Polsce w 1973 r. (J. Bolewski SJ, op. cit., s. 137, 144).

Wrażenia dostępności, a zarazem zatajenia dostarcza również bogata korespondencja pisarza. Ciągłe jeszcze trwają prace nad listami Jamesa. Zachowało się ich ponad dziesięć tysięcy spośród czterdziestu tysięcy, które podobno napisał w ciągu swojego życia. On sam spalił setki otrzymanych listów, pozbawiając badaczy wiedzy o kontekście swych pisemnych wypowiedzi. Nie dotyczy to całej korespondencji. Istnieją listy od niektórych jego przyjaciół, jednakże w wielu wypadkach, paląc korespondencję, James zniszczył dialog, tak jakby w powieści pozostawił tylko słowa jednej postaci, każąc czytelnikowi domyślić się słów interlokutora. Dzisiejsi badacze odczytują listy Jamesa z całą powagą, często zapominając o kontekstach, podtekstach i intertekstach, o pozach Jamesa i o jego poczuciu humoru. Zapewne szczerze nie życzył sobie, by czytano jego rękopisy, ale dobrze wiedział, że prawdopodobieństwo dyskrecji nie jest duże. Stary mistrz robił zatem wszystko, by kontrolować wiedzę na swój temat, a przynajmniej minimalizować moralne straty obnażeń, zarówno za życia, jak i po śmierci. W tak zwanym wydaniu nowojorskim swoich dzieł (1907–1909) stworzył kanon własnej twórczości (zob. Aneks D. *Wydanie nowojorskie*). W przygotowanych specjalnie na tę okazję wstępach wyjaśniał swoje literackie założenia. Rozpoczął także, choć nie ukończył, spisywanie autobiografii.

Henry James stał u progu epoki metadyskursów. Siła jego prozy tkwi nie tyle w opowieści jako ciągu zdarzeń bądź galerii postaci, ile we wpisanej w nią refleksji nad sposobem opowiadania. James odmawia przejrzystości literackim przedsięwzięciom, co zmusza i jego, i czytelnika do refleksji nad samym zadaniem pisania i czytania. Mając do czynienia z tak wytrawnym znawcą literatury i stylistą, nie można zatem po prostu opowiadać o jego życiu bez zastanowienia się nad istotą biografii w ogóle. James był świadomym tradycji literackim eksperymentatorem, a jego biograf musi brać to pod uwagę. Zapewne wszystkie te czynniki składają się na dysproporcje w badaniach nad życiem i twórczością pisarza. O ile jego powieści (zwłaszcza w opracowaniach anglojęzycznych) i opowiadania (zwłaszcza w polskich opracowaniach) wydają się w miarę dobrze rozpoznane, o tyle biografie, autobiografie, książki krytycznoliterackie i podręczniki nadal pozostają na marginesie prac badawczych. W ciągu blisko

stu lat od śmierci Jamesa powstały zaledwie trzy całościowe biografie oparte na gruntownej kwerendzie archiwistycznej. Wszystkie trzy były niejednokrotnie ostro krytykowane albo też ignorowane przez znawców jego twórczości. Pisanie o jego życiu, a James żył pisaniem, zawsze wiąże się z ryzykiem, ponieważ zmusza do interpretacji zachowań i wyborów zarówno człowieka, jak i twórcy. Niniejsza publikacja ma na celu przedstawienie Jamesa jako człowieka i pisarza, tak aby nie upraszczać i nie zamykać debaty na temat sposobów postrzegania jego życia i dzieła. Jest to zarazem próba spojrzenia na pisarstwo biograficzne i autobiograficzne Jamesa oraz o Jamesie przez pryzmat toczących się dyskusji o sposobach reprezentacji.

Rozdział 1: *Studia auto/biograficzne* podejmuje kwestię terminologii we współczesnych badaniach nad pisarstwem auto/biograficznym na styku literatury i historii. Wprowadza istotne w tej pracy pojęcie p/aktu auto/biograficznego. Rozdział 2: *Wszyscy biografowie Jamesa* stanowi omówienie prób stworzenia biografii pisarza: od najwcześniejszych szkiców wspomnieniowych, przez oparte na kwerendzie archiwistycznej prace biografów, aż po fikcję biograficzną. Ukazuje biografistykę jako miejsce walki o władzę utożsamianą z wiedzą. Tematem rozdziału 3: *Jamesowskie auto/biografie* jest twórczość samego Jamesa. Zostają w nim zanalizowane utwory klasyfikowane na ogół jako biografie i autobiografie. Rozdział 4: *Pamięć fotograficzna* odnosi się do technologii wspomagającej pamięć, która rozwinęła się za życia pisarza. Przynosi on analizę portretów Jamesa, jak również jego zmieniającego się stosunku do sztuki fotografii.

Studia auto/biograficzne

W ciągu ostatnich lat pojęcia biografii i autobiografii coraz częściej są zastępowane w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznymi terminami *life writing* albo *life narrative*¹⁹. *Life writing* nie jest jednak wymysłem naszych czasów. Pojęcie to było stosowane w osiemnastowiecznej Anglii na równi z *biography*, a być może nawet chętniej²⁰. Przywrócenie go do łask wiąże się z powrotem do takiej koncepcji opisu życia, która nie podkreśla różnic gatunkowych uzależnionych od kategorii tak niepewnej jak tożsamość czy podobieństwo podmiotu piszącego i opisywanego. Jeśli już pojęcia biografii i autobiografii pojawiają się, to często łącznie, określając przedmiot studiów auto/biograficznych²¹. To scalenie w jedno słowo terminów oznaczających przez kilka wieków odrębne gatunki pisarstwa świadczy o zacieraniu się granicy pomiędzy autorem i bohaterem auto/biografii, podmiotowością opisywanego i podmiotowością opisywanego. Przy takim podejściu punktem ciężkości nie jest już kwestia autorstwa (Kto pisze? Kto jest opisywany?), lecz akt auto/kreacji dokonywany przez czynność pisania i ewentualne jego konsekwencje. Na tej płaszczyźnie ożywa również debata dotycząca granic między literaturą i historią²², pozornego subiektywizmu autobiografii i pozornego obiektywizmu biografii.

¹⁹ M. Kadar, *Life Writing*, w: *Encyclopedia of Literature in Canada*, pod red. W.H. New, Toronto, University of Toronto Press, 2002, s. 660–666.

²⁰ Ibidem, s. 661.

²¹ Prace w tej dziedzinie opublikowały między innymi: L. Marcus, *Autobiographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester, Manchester University Press, 1994, oraz S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

²² Zob. np. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Kraków, Universitas, 2000.

Life writing to dosłowny przekład leksemu *biography*, angielskiej transliteracji greckiego pojęcia²³. Preferowanie rodzimych słów języka angielskiego – *life* („życie”), *writing* („pisanie”) i odrzucenie form zapożyczonych („biografia”, „autobiografia”) sugerowało w XVIII wieku i sugeruje obecnie, że czynność, którą te słowa opisują, nie polega na wlewaniu nowej treści w zapożyczoną antyczną formę, lecz jest elementarną umiejętnością i potrzebą. Pisanie wraz z czytaniem i liczeniem to czynności, których dzieci uczą się w szkole, choć w przeszłości (a i dziś w wielu krajach) nie dla wszystkich były (lub są) dostępne. W tym przekładzie pojęcia następuje jeszcze inne przesunięcie semantyczne: pisanie, w przeciwieństwie do zapisania w formie graficznej, sugeruje ciągłość i nieskończoność procesu. Pisanie życia nie daje gwarancji jego napisania, a wartością nie jest produkt, lecz proces, trwający dopóty, dopóki żyje pamięć o człowieku. Ostatnie słowo nigdy nie zostaje wypowiedziane.

Biorąc pod uwagę rozważane powyżej konotacje pojęcia *life writing* (powszednia czynność pisania zorientowana na sam proces, a niekoniecznie nadający się do publikacji produkt), nie dziwi fakt, że okazało się ono szczególnie przydatne w badaniach dotyczących środowisk nieuprzywilejowanych (czyli przeciwieństwa bohaterów tradycyjnej biografii: królów, przywódców, „wielkich” postaci z różnych dziedzin życia), a mianowicie w studiach nad pisarstwem kobiet²⁴ i mniejszości etnicznych²⁵. W starzejących się społeczeństwach

²³ Lech Trzcionkowski pisze, że słowo „biografia” „pojawia się w V wieku po Chrystusie, biografia jako forma opowiadania o życiu jednostki w wieku V przed Chrystusem”. L. Trzcionkowski, *Biografia starożytna – starożytność biografii*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. R. Kasperowicza, E. Wolkickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 13. Dalej Trzcionkowski pisze także o zewnętrznym punkcie widzenia starożytnej biografii, o zdumiewającym braku zainteresowania rozwojem duchowym. Zaleca szukanie źródeł biografii duchowej „w ewangelich i opowieściach uczniów Mistrza”, ibidem, s. 23. Temat autobiografii wczesnochrześcijańskiej rozwija ks. M. Starowieyski w artykule *Autobiografia w starożytności chrześcijańskiej*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2001, s. 57–68.

²⁴ Zob. np. feministyczne teorie autobiografii Sidonie Smith czy też Nancy K. Miller.

²⁵ Zob. studia afroamerykańskie Henry’ego Louisa Gatesa Jr., Joanny Braxton lub Williama J. Andrewsa.

europejskich do pisania auto/biografii są zachęceni ludzie marginalizowani z powodu wieku i choroby²⁶. Ten gatunek paraliterackich testamentów nie jest jednak jeszcze przedmiotem naukowej refleksji²⁷, choć tradycja *legacy writing*, czyli spisywania swoich myśli na łożu śmierci, sięga w kulturze anglojęzycznej co najmniej XIX wieku²⁸. Jako pojęcie nieokrępele w nowych krytycznoliterackich kontekstach XX i XXI wieku, *life writing* jest definiowane przez badaczy z kręgów feministycznych i etnicznych na różne sposoby. We wstępie do zbioru *Auto/biography in Canada: Critical Directions* Julie Rak²⁹ określa *life writing* jako jedną z odmian auto/biografii, obejmującą dzienniki, listy i niepublikowane dokumenty³⁰. Natomiast zdaniem G. Thomasa Cousera *life writing* to forma pośrednia pomiędzy autobiografią i biografią³¹. Polskim odpowiednikiem *life writing* jest najczęściej stosowany termin „literatura dokumentu osobistego”³², obejmujący zarówno angielską „kreatywną literaturę faktu”, jak i francuską awangardową „autofikcję”³³.

²⁶ Biografia była tematem wiodącym jednego z numerów niemieckojęzycznego pisma „Pflegefrend” (jesień/zima 2008/2009). Oprócz artykułu *Wer schreibt, der bleibt. Die eigene Biographie als Aufgabe und Vermächtnis* na s. 24–29 czytelnik znajdzie też praktyczne porady, tytuły podręczników pisania biografii oraz adresy towarzystw i firm zajmujących się biografistyką.

²⁷ Wyjątkiem jest praca: G.T. Couser, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

²⁸ O tym, że tradycja odżywa, świadczą liczne strony internetowe oferujące praktyczne rady na temat tworzenia pamiętników jako formy terapii, a zarazem jako dziedzictwa przekazywanego potomnym.

²⁹ J. Rak, *Introduction – Widening the Field: Auto/biography Theory and Criticism in Canada*, w: *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, pod red. J. Rak, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University, 2005, s. 1–29.

³⁰ Ibidem, s. 16.

³¹ G.T. Couser, op. cit., s. 3–16.

³² Nie jest to najlepsze określenie ze względu na duży bagaż znaczeniowy każdego z członów, jednak jeszcze bardziej myślące są stosowane niekiedy pojęcia literatury życia lub pisarstwa osobistego. Obydwa są zbyt pojemne, by mogły być użyteczne.

³³ Zob. rozmowę Eugenii Sojki z Julie Rak na temat literatury dokumentu osobistego w: *Rozmowy wśród Innych. Rola kanadyjskich dyskursów mniejszościowych w promowaniu komunikacji transkulturowej*, „ER(R)GO: Teoria, Literatura, Kultura” 2008, nr 17, s. 159–195. Do nielicznych książkowych publikacji

O demokratyzacji badań auto/biograficznych w kręgu języków romańskich świadczy przebieg działalności naukowej Philippe'a Lejeune'a, który w latach 70. XX wieku zajmował się arcydziełami literatury autobiograficznej, ale już od początku następnego dziesięciolecia poświęcał coraz więcej uwagi autobiografiom zwykłych ludzi (kupców, sklepikarzy, nauczycieli i urzędników)³⁴. Zmieniło się przy tym nastawienie Lejeune'a do badanych dokumentów. „Przestrzeń krytycznego sądu” została zastąpiona przez „przestrzeń ludzkiego porozumienia”, co było możliwe „dzięki odejściu od *stricte* tekstualistycznego rozumienia autobiografii i *stricte* scjentystycznego rozumienia roli badacza”³⁵. Streszczając z perspektywy XXI wieku historię refleksji nad pisarstwem autobiograficznym we Francji, Lejeune wskazuje na próby znalezienia pojęć „bardziej pojemn[y]ch i elastyczn[y]ch” niż „[s]łowo »autobiografia«, podejrzan zresztą o stronniczość”. Lejeune przypomina, że w 1970 roku wprowadzono termin *récit de vie* („opowieść o życiu”), określenie „o wymiarach interdyscyplinarnych, zakreśla[jące] teren wspólny dla wyspecjalizowanych literatów i humanistów”, obejmujące „»oralność« (wykluczoną przez »grafię«) i »hetero« (wyliminowane przez »auto«)”. Od początku lat 80. XX wieku aż do połowy pierwszego dziesięciolecia XXI wieku pojawiły się natomiast pojęcia takie, jak *écriture du moi* („pisanie o »ja«”) lub *écriture du soi* („pisanie o sobie”), których celem było „rozszerzenie bieguna »prawdziwości« literatury, to znaczy

polskich na temat francuskiej „autofikcji” zaliczają się następujące pozycje: R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, oraz J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006. O powinnościach literatury jako „zwierciadła na gościńcu”, zwłaszcza w czasach przełomów i globalnych konfliktów zbrojnych, piszą autorzy artykułów w pracy zbiorowej *Historia, fikcja, (auto)biografia w powieści brytyjskiej XX wieku*, pod red. K. Stamirowskiej, Kraków, Universitas, 2006.

³⁴ Pisze o tym P. Rodak w artykule *O biografiiach tych, którzy nie mają biografii*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. R. Kasperowicza, E. Woliczkiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 234.

³⁵ *Ibidem*, s. 236.

fikcji, czyniąc z paktu prawdy specyfikacją drugorzędną”³⁶. W stronę analogiczną do poszukiwań teoretyków *life writing* porusza się Lejeune w najnowszych pracach (znacznie ciekawszych i bardziej przekonujących niż jego wcześniejsze przesiąknięte strukturalizmem publikacje o autobiografii) na temat autoportretu w malarstwie (1986), autobiokopii w kontekście „technologii naśladowania” (1998) oraz cyberdzienników (2006).

Julie Rak ubolewa nad tym, że w studiach literackich pojęcie biografii jest traktowane po macoszemu, i wyjaśnia, że dzieje się tak między innymi z powodu złej sławy biografizmu, który nie oznacza niestety krytycznej analizy tekstów biograficznych, lecz interpretację (często nadinterpretację) tekstów literackich polegającą na łączeniu wydarzeń z życia autora z jego twórczością. Przesunięcie punktu ciężkości z czynników zewnętrznych na czynniki wewnętrzne na początku XX wieku towarzyszyło przekształcaniu się biografizmu w impresjonizm, metodę sprowadzającą się do rekonstruowania przełomowych emocjonalnych i intelektualnych doświadczeń w życiu badanego podmiotu³⁷. Wraz z nastaniem formalizmu biografizmu (i jego impresjonistyczna odmiana) wyszedł z mody³⁸, przetrwał jednak w biografii pisarzy, zawierających często próby krytycznoliterackich interpretacji³⁹. Julie Rak narzeka też (sama przyczyniając się niechcący do takiego stanu rzeczy, ponieważ często zapomina o ukośniku i pisze o *autobiography*) na wyraźne preferowanie autobiografii w refleksji teoretycznej i krytycznej⁴⁰. Jest to rzeczywiście

³⁶ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków, Universitas, 2007, s. 291.

³⁷ V. Biti, *Literatur- und Kulturtheorie*, Hamburg, Rowohlt, 2001, s. 108.

³⁸ J. Rak, op. cit., s. 17.

³⁹ Pojawia się na przykład w biografii Henry’ego Jamesa autorstwa Leona Edela i w książce biograficznej o rodzinie Jamesów napisanej przez R.W.B. Lewisa.

⁴⁰ Ta uwaga dotyczy też najnowszych badań teoretyczno- i krytycznoliterackich w Polsce. W ciągu ostatnich lat ukazało się kilkanaście prac w języku polskim na temat autobiografii i zaledwie kilka poświęconych biografii. Preferowanie pojęcia autobiografii jest również widoczne w słownikach terminów literackich (zarówno angielsko-, francusko-, niemiecko-, jak i polskojęzycznych). W niektórych pojęcie biografii w ogóle się nie pojawia, w pozostałych zajmuje mniej miejsca niż omówienie pojęcia autobiografii. Wygląda na to, że

zastanawiające, skoro pojęcie biografii funkcjonuje w języku angielskim znacznie dłużej niż pojęcie autobiografii, które przyjęło się dopiero w XVIII wieku⁴¹. Ta krytyczna i teoretyczna preferencja nie odzwierciedla także współczesnych praktyk wydawniczych, na rynku pojawia się bowiem więcej publikacji biograficznych niż autobiograficznych⁴². Oddaje natomiast głęboko zakorzenione przekonanie o historycznej „prawdziwości” biografii i literackości przedsięwzięć autobiograficznych.

Wraz z refleksją nad związkami literatury i historii przyszedł też czas na zastanowienie się nad sztucznością podziału na gatunki (para)literackie. Całe zamieszanie terminologiczne oznacza, jak słusznie zauważa Rak, że biografia i autobiografia nie są już traktowane jako gatunki literackie, których parametry można dokładnie określić i zdefiniować, lecz jako dyskurs o tożsamości i reprezentacji⁴³. Badaczka opowiada się za utrzymaniem takiego stanu rzeczy, twierdząc, że tylko w środowisku dynamicznych przemian można dowiedzieć się czegoś nowego i istotnego o tożsamości i sposobach funkcjonowania współczesnego świata⁴⁴. Inną zaletą pojmowania auto/biografii jako dyskursu jest możliwość poszerzenia pola zainteresowań teoretyków i krytyków o nieliterackie formy mediów elektronicznych (np. fotografia, telewizja, Internet)⁴⁵. Choć w dalszym ciągu autobiografię (zwłaszcza autobiografię konfesyjną) określa

literaturoznawstwo wyrzeka się biografii jako gatunku historiograficznego. Zorientowana na opowiadanie historii encyklopedia literatury kanadyjskiej, którą zredagował William H. New, zawiera natomiast obszernie omówienie kanadyjskiej biografistyki (zob. I.B. Nadel, *Biography*, w: *Encyclopedia of Literature in Canada*, pod red. W.H. New, Toronto, University of Toronto Press, 2002, s. 113–117).

⁴¹ S. Smith, J. Watson, op. cit., s. 1–2. Andrzej Cieński pisze o tym, że termin „biografia” pojawił się w Anglii, Francji i Hiszpanii w XVII w., natomiast definicję terminu *autobiography* zamieszczono po raz pierwszy w słowniku oksfordzkim w 1809 r. W dziewiętnastowiecznej Polsce terminem tym posługiwali się Narcyza Żmichowska i Henryk Sienkiewicz. A. Cieński, *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Wrocław, Ossolineum, 1992, s. 35.

⁴² J. Rak, op. cit., s. 17.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 23.

⁴⁵ Ibidem, s. 18.

się mianem intymistyki⁴⁶, studia auto/biograficzne ujawniają także sztuczność rozgraniczania pojęć literackich według kryterium prywatności. W podręczniku do literatury z 1972 roku, opartym na materiałach pochodzących z lat 30. XX wieku, C. Hugh Holman przeciwstawia na tej zasadzie pojęcia autobiografii (introspekcji) i wspomnień (*memoirs* jako rejestru istotnych wydarzeń publicznych, w jakich uczestniczyła znana osoba). Wyróżnia dwa rodzaje dzienników: *diary* (chronologiczny zapis wydarzeń i myśli na własny użytek) i *journal* (zapis mniej intymny niż *diary*) oraz dwa rodzaje listów: *letters* (korespondencja osobista i niejednokrotnie spontaniczna) i *epistles* (przesłania dotyczące istotnych spraw i starannie skonstruowane zgodnie z wymogami sztuki)⁴⁷. Konfrontacja tych binarnych opozycji z materiałem badawczym, takim jak choćby listy, notatki i wspomnienia Henry'ego Jamesa, ujawnia zawodność tego aparatu pojęciowego. James, który z zainteresowaniem czytał notatki Nathaniela Hawthorne'a, dobrze wiedział, że jego własne też mogą zostać opublikowane. Choć listy, które pisał do różnych osób, miały charakter prywatny, mogą być i są dziś odczytywane jako przesłania mistrza. To, czy pamiętniki Jamesa są sprzedawane jako autobiografie, czy memuary, zależy od decyzji wydawcy⁴⁸.

Pojęcie *life writing*, mimo że składające się z dwóch prostych słów, opiera się działaniu tłumacza. Jest w nim sugestia czynności, ale bez określania wartości efektów, czy choćby obietnicy gotowego produktu. Jeśli domyślać się w tym wyrażeniu elipsy, to uzupełnieniem jest słowo *is* (*life is writing*), którego wprowadzenie powoduje kolejną niejednoznaczność, ponieważ składające się z trzech słów zdanie albo jest definicją (życie jest pisaniem), albo wyrażeniem czynności

⁴⁶ Zob. A. Adamowicz-Pośpiech, *Joseph Conrad i autobiografia antykonfesyjna*, w: *Świat przez pryzmat Ja*, t. 1, pod red. B. Gontarz, M. Krakowiak, Katowice, Wydawnictwo Agencja Artystyczna PARA, 2006, s. 121–134.

⁴⁷ C.H. Holman, *A Handbook to Literature*, Indianapolis, The Odyssey Press, 1972, s. 49, 63–67, 157, 199, 289, 313.

⁴⁸ W 1956 r. ukazał się trzyczęściowy tom: H. James, *Autobiography*, pod red. F.W. Duppee, London, W.H. Allen, natomiast w 2001 r. został wydany tom H. James, *A Small Boy and Others: A Memoir*, pod red. F. Wilson, London, Turtle Point Press.

w czasie terażniejszym ciągłym (życie pisze właśnie teraz, w tej chwili). Pojęcie *life writing* zamazuje postać działającą (kto pisze i o kim) – bo pisać może też życie – i akcentuje samą czynność pisania. Odwraca zatem uwagę od kwestii „podmiotowości” i „inności” przejętej przez literaturoznawców z rozważań Jacques’a Lacana, a w tym kontekście dotyczącej rozróżnienia piszącego i opisywanego. Wśród literaturoznawców badacze relacji postkolonialnych szczególnie ochoczo zaanektowali (a niejednokrotnie i przeinaczyli) stosowane przez Lacana pojęcia „innego” (*l'autre*) i „Innego” (*l'Autre*), powielając tym samym akt kolonizacyjnego zawłaszczenia. W ich ujęciu bowiem „inni” to często skolonizowani i marginalizowani ludzie, a „Inny” to dominujący imperialny symbol⁴⁹. Pojęcie *l'autre* u Lacana jest związane z „fazą lustra” (okresem rozpoznawania siebie w obrazie zewnętrznym, całościowym i fikcyjnym, w lustrze, w innych osobach, jak również w zmyślonych reprezentacjach). Pojęcie *l'Autre* ewoluowało u Lacana od podmiotu do obszaru mowy, miejsca nieświadomego, miejsca kodu, „skarbnicy znaczących”⁵⁰. Francuskiego filozofa interesował – zdaniem Zofii Mitosek – nie tyle podmiot, ile tekst, który jest dla niego „rozpoznaniem i wykorzystaniem możliwości mowy, jako procesu dynamicznego, wiecznie nie zakończony, intymnie związanego z pracą nieświadomości”⁵¹. Takie rozumienie obszaru właściwego „Innemu” jest bliskie idei *life writing*. Przenosząc rozważania o „inności” na obszar badań (post)kolonialnych, Tzvetan Todorov rozróżnia trzy plany relacji z „innym”: aksjologiczny (tu wygłaszane są sądy wartościujące), prakseologiczny (tu dochodzi do zbliżenia bądź oddalenia, przejmowania bądź narzucania wartości, podporządkowania się komuś bądź podporządkowania sobie kogoś) i epistemiczny (Todorov zastrzega

⁴⁹ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London–New York, Routledge, 2000, s. 169–171.

⁵⁰ W książce *Z inspiracji Lacanowskich*, Toruń, Wydawnictwo WIT-GRAF, 2000, H. Stępniewska-Gębik pisze o tym, że w ujęciu Lacana „podmiot zaczyna się w miejscu Innego jako miejscu znaczącego i mowy”, s. 113. W jej ujęciu gubi się natomiast różnica pomiędzy „innym” i „Innym”.

⁵¹ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, s. 173.

jednak – zgodnie z myślą Lacana – że „nie chodzi tu o żaden absolut, lecz nieskończoną gradację – od niższych do wyższych szczebli poznania”⁵². Schemat wymyślony przez Todorova znajduje także zastosowanie w badaniach nad pisarstwem auto/biograficznym właśnie dlatego, że zakłada pierwszorzędną rolę relacji, a nie jasno określonego podmiotu.

Wątpliwość co do możliwości rozgraniczania biografii i autobiografii pojawiała się już znacznie wcześniej⁵³. Samuel Taylor Coleridge twierdził, że człowiek usiłujący opisać charakter innej osoby może mieć rację albo może się mylić, ale w jednym zawsze osiągnie sukces, a mianowicie w opisie samego siebie⁵⁴. W swojej definicji autobiografii Philippe Lejeune wskazuje na „tożsamość narratora z głównym bohaterem” jako jedyny element różnicujący autobiografię i biografię⁵⁵, co trudno przyjąć za przekonujący argument, z czego badacz – mimo wszystko broniąc swojego stanowiska – zdaje sobie sprawę⁵⁶. Ani nazwisko Lacana, ani termin „inność” nie pojawia się w teoriach Lejeune’a. Leon Edel, biograf Jamesa, ale też grupy Bloomsbury, Jamesa Joyce’a, Henry’ego D. Thoreau i Willi Cather, formułując teoretyczne podstawy biografistyki, bawi się wieloznacznością pojęcia *writing life*. Także i to połączenie dwóch prostych słów jest zagadką, ponieważ może oznaczać albo czynności pisarza (czerpiącego z własnych doświadczeń i tworzącego realistyczne portrety bohaterów), ale i biografa (opisującego, a zarazem tworzącego życie), albo życie

⁵² T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa, Aletheia, 1996, s. 205.

⁵³ Nie ma ich jednak A. Cieński, traktujący biografię i autobiografię jako odrębne gatunki w książce reklamowanej jako „pierwsze w polskiej literaturze syntetyczne opracowanie światowego piśmiennictwa pamiętnikarskiego i autobiograficznego”, zob. idem, op. cit., s. 34–39.

⁵⁴ Na tę myśl powołuje się M. Cullen Jones w artykule *Telling His Own Story: Henry James’s “William Wetmore Story”*, „Biography” 1987, No. 10, s. 246, a cytuje ją W. Tolliver, *A Self among Others: Henry James as a Biographer*, New York–London, Garland, 2000, s. 156.

⁵⁵ Definicja pochodzi z tekstu *Pakt autobiograficzny* z 1975 r., P. Lejeune, op. cit., s. 22–23.

⁵⁶ P. Lejeune odnosi się także do problemów związanych z tożsamością autora, narratora i głównego bohatera, idem, op. cit., s. 24, 48–51.

pisarza, którego opisywanie w biografii ma zawsze charakter palimpsestu. Edel używa pojęcia w liczbie mnogiej *writing lives*, wskazując być może na nieuniknione powinowactwo biografą i pisarza będącego bohaterem biografii (jedno pisarskie życie nakłada się na drugie), ale też na reprodukcyjny charakter biografii (w stosunku do życia pisarza, w stosunku do jego autobiografii lub do wcześniejszych biografii tej samej osoby pisanych przez innych biografów). Współcześni teoretycy auto/biografii wołają natomiast liczbę pojedynczą *life writing*, nalegając – jakby się zdawało – na unikalność, podobnych przecież, kobiecych czy afroamerykańskich losów. Paradoksalnie jednak liczba pojedyncza *life writing* sugeruje typowość, a liczba mnoga *writing lives* – przywilej odrębności, zarezerwowany dla stosunkowo niewielkiej grupy osób, dla których życie jest pisaniem, a pisanie życiem.

Edel poprzedza swoje zebrane w formie książki, a publikowane już wcześniej przy różnych okazjach, refleksje o biografistyce wstępem, który określa w podtytule mianem manifestu⁵⁷. Rozpoczyna od rozważań nad motywacjami biografów: może to być z jednej strony fascynacja postacią (klasycznym przykładem jest zainteresowanie Jamesa Boswella Samuelem Johnsonem⁵⁸), z drugiej zaś biografem mogą kierować względy komercyjne (np. w przypadku opisywania życiorysów znanych aktorek, prezydentów, sportowców, czy nawet przestępców, w nadziei na zysk⁵⁹). Edel przyznaje, że biografowie zawsze szukają sławy także dla siebie. Tylko nielicznych fascynuje sama forma biografii, z jej intrygującymi ograniczeniami⁶⁰. Choć nasuwa się porównanie do ścisłych reguł obowiązujących w sonecie, w biografii nie chodzi o ograniczenia formalne (liczbę sylab czy wersów), lecz takie, które biograf ustala sam.

Typowe zasadzki, o których pisze Edel, to nadmierne skupianie się na tym, co niezwykle, pomijanie kontekstu historycznego, czy

⁵⁷ L. Edel, *Introduction: In the Form of a Manifesto*, w: idem, *Writing Lives: Principia Biographica*, New York–London, W.W. Norton and Company, [1959] 1984, s. 13.

⁵⁸ Edel poświęca cały rozdział książki *Writing Lives* Boswellowi, s. 42–58.

⁵⁹ L. Edel, *Writing Lives*, s. 13.

⁶⁰ *Ibidem*.

wreszcie niebezpieczne umiłowanie bohatera biografii, wypaczające jego obraz. Nie wszyscy biografowie to artyści, twierdzi Edel; część z nich oferuje czytelnikom jedynie chronologicznie ułożone informacje archiwalne⁶¹. Choć Edel preferuje artystów, nie zgadza się ze stwierdzeniem, że biografia jest fikcją. Jego sposób postrzegania biografistyki pochodzi jeszcze z epoki poprzedzającej teorię Haydena White'a⁶² i prozę Grahama Swifta⁶³, Petera Ackroyda⁶⁴, Williama Goldinga⁶⁵, Juliana Barnes'a⁶⁶ oraz A.S. Byatt⁶⁷, którzy pokazali, jak złudna jest granica między historią (w tym biografią) i literaturą. Edel wierzy, że powieściopisarz wie wszystko⁶⁸ i kontroluje całkowicie swoich bohaterów, podczas gdy biograf nie ma takiej władzy, ponieważ istnieją dokumenty i fakty ograniczające jego twórczą inwencję⁶⁹. Przypisując biografii istotną rolę w badaniach krytycznoliterackich, wypomina „nowej krytyce” ignorowanie kontekstów biograficznych oraz historycznego⁷⁰ i z uznaniem odnotowuje zmianę poglądów wraz z nadejściem Harolda Blooma i psychologizmu⁷¹.

⁶¹ Ibidem, s. 14. W odniesieniu do biografów Jamesa do pewnego stopnia zarzut ten można postawić na przykład R.W.B. Lewisowi.

⁶² Publikacja jego książki *Metahistory* w 1973 r. okazała się punktem zwrotnym nie tylko w jego karierze naukowej, ale też w dziejach teorii historii.

⁶³ W szczególności powieść *Waterland* (1983), której tematem jest historia i pamięć. Polski przekład A. Ambros nosi tytuł *Kraina wód* (Warszawa, Prószyński i S-ka, 1998).

⁶⁴ Ackroyda można określić mianem biografisty-eksperymentatora. Kilka jego książek zostało przełożonych na język polski, między innymi biografia T.S. Eliota z 1984 r. oraz biografia Williama Blake'a z 1995 r.

⁶⁵ W szczególności powieść *The Paper Men* (1984). Polski przekład M. Golewskiej-Stafiej i L. Stafieja nosi tytuł *Papierowi ludzie* (Poznań, Rebis, 1995).

⁶⁶ Pograniczem literatury i biografistyki zajmuje się on między innymi w znanej i nagradzanej powieści *Flaubert's Parrot* (1984). Polski przekład A. Szymanowskiego nosi tytuł *Papuga Flauberta* (Warszawa, Czytelnik, 1992).

⁶⁷ Istotnym komentarzem do biografistyki jest osławiona, nagrodzona (i sfilmowana) powieść A.S. Byatt *Possession* (1990). Polski przekład B. Kopecz-Umiastowskiej nosi tytuł *Opętanie* (Warszawa, Prószyński i S-ka, 1998).

⁶⁸ To stwierdzenie rozbiłoby zapewne niejednego powieściopisarza.

⁶⁹ L. Edel, *Writing Lives*, s. 15.

⁷⁰ O tym pisze również J. Strouse, *Semiprivate Lives*, w: *Studies in Biography*, pod red. D. Aarona, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1978, s. 113–129.

⁷¹ L. Edel, *Writing Lives*, s. 27.

Z punktu widzenia współczesnych studiów auto/biograficznych podjęta przez Edela próba sformułowania podstawowych zasad biografistyki jest przedsięwzięciem ryzykownym i podejrzanym ze względu na swój autorytarny i redukcjonistyczny charakter. Warto jednak poświęcić jej uwagę, ponieważ cztery zaproponowane przez niego pryncypia biograficzne⁷² dają wgląd w jego własną metodę zastosowaną w pięciotomowej biografii Henry'ego Jamesa, która zmonopolizowała Jamesowską biografistykę, usuwając w cień nawet trzy tomy autobiografii. Po pierwsze, zdaniem Edela, biograf musi rozumieć sposób myślenia, wyobraźnię, a nawet ukryte pragnienia opisywanej postaci. Zastrzega przy tym, że nie chodzi mu wcale o stworzenie relacji psychoterapeuta–pacjent, jednak retoryka, jaką się posługuje, wyraźnie zdradza wpływ Zygmunta Freuda. Analityczne podejście do biografii polega według Edela na ujawnianiu póż, usprawiedliwień, prób oszukiwania samego siebie, czyli „manifestacji tego, co nieświadome, a projektowane w formie świadomych działań”⁷³. Biograf sam musi najpierw poznać swoje wyobrażenia, by nie pomylić ich z wyobrażeniami charakterystycznymi dla osoby, o której pisze⁷⁴. Innymi słowy, biograf musi mieć świadomość, że opowieść jego własnego życia może nakładać się na opowieść cudzą, a tym samym biografia może przeistaczać się w autobiografię. Po drugie, biografowi nie wolno zadurzyć się w opisywanej postaci, ma pozostać jedynie obserwatorem⁷⁵. Tak formułując tę zasadę, Edel okazuje się pojętym uczniem samego Jamesa, który wykreował całą galerię postaci pełniących funkcję obserwatorów (od Rowlanda Malleta w powieści *Roderick Hudson* po Lamberta Strethera w powieści *The Ambassadors – Ambasadorowie*) i z czasem sam się do nich upodobił.

⁷² W przeciwieństwie do współczesnych badaczy auto/biografii, chętnie posługujących się rodzimym wyrażeniem *life writing*, Edel umieszcza w podtytule swojej książki łacińskie sformułowanie *principia biographica*.

⁷³ L. Edel, *Writing Lives*, s. 28–29. O ile nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą od autorki.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 29.

Edel ujmuje dylemat biografą w formę paradoksalnie zestawionych metafor: w odniesieniu do swojego bohatera biograf ma być zaangażowany i zdystansowany równocześnie, zimny jak lód w oceanie, a zarazem ciepły i ludzki⁷⁶. Na to, że Edel traktuje biografistykę jako misję poszukiwawczą, wskazują także dwie ostatnie sformułowane przez niego zasady: po trzecie, biograf powinien znaleźć klucz do prywatnej mitologii postaci, a po czwarte – musi dobrać właściwą formę opowieści, niekoniecznie kierując się zasadą chronologii⁷⁷. Za tymi dwoma zasadami kryje się przekonanie psychologizującego strukturalisty, że jakkolwiek trudne może być samo poszukiwanie, zarówno „prywatna mitologia”, jak i „właściwa forma” istnieją i czekają na odkrycie. Takie podejście to wyraźne przeciwieństwo post-strukturalistycznej koncepcji *life writing*.

O tym, jak bardzo Leon Edel (a także sam James) wpłynął na sposób myślenia o biografistyce w latach 70. XX wieku, świadczą dwie publikacje: nieduża książeczka pt. *Biography*, wydana w 1977 roku przez Alana Shelstona w serii „Critical Idiom”, oraz praca zbiorowa *Studies in Biography* pod redakcją Daniela Aarona z 1978 roku. Shelston rozpoczyna swą publikację od cytatu z jednego ze wstępów do nowojorskiego wydania dzieł wybranych, w którym James podkreśla różnicę między wolnością pisarza (James używa czasem w tym kontekście słowa „dramaturg” – *dramatist*) a ograniczeniem biografą zobowiązanego do dokładności w odtworzeniu szczegółu, która to różnica, jak zauważa Shelston, nie pozwala biografowi dostrzec wyższych poziomów prawdy⁷⁸.

Podobnie jak Edel, Shelston przyjmuje za pewnik niewinność słowa „fakt”, co pozwala mu na dokonanie rozróżnienia między prawdą biograficzną a prawdą jako pojęciem filozoficznym i estetycznym w rozumieniu Jamesa⁷⁹. Shelston zna i powołuje się na wypowiedzi Edela, którego określa mianem jednego z najwybitniejszych współczesnych biografów⁸⁰. Idąc śladami Edela, przyznaje, że

⁷⁶ Ibidem, s. 41.

⁷⁷ Ibidem, s. 30.

⁷⁸ A. Shelston, *Biography*, London, Methuen, 1977, s. 1.

⁷⁹ Ibidem, s. 6.

⁸⁰ Ibidem, s. 8.

biograf wybiera fakty i je interpretuje. Tak jak Edel, Shelston przypisuje fikcji możliwość przekazywania głębszej prawdy⁸¹. Komentując ograniczenia biografę, posługuje się takimi parami przeciwstawięń, jak: biografia i historia, exemplum i anegdota, autor i bohater biografii, publiczna legenda i życie prywatne. Na przykładzie trójkąta biografistycznego składającego się z Jamesa Boswella, Samuela Johnsona i Richarda Savage'a pokazuje dwa różne podejścia do pisania biografii. Boswell, autor biografii pt. *Life of Johnson* opublikowanej w 1791 roku, osiągnął taki stopień zażyłości z opisywaną postacią, że jego dzieło staje się niemal autobiografią Johnsona⁸² i stanowi wyraźne przeciwieństwo biografii, którą Johnson z kolei napisał o Savage'u. Choć Johnson również doskonale znał swojego bohatera, skonstruował biografię krótką i mającą na celu głównie pouczenie czytelnika⁸³. Mimo narzuconych sobie ograniczeń stworzył w niej *de facto* autobiografię. Shelston tłumaczy tę nieuniknioną skłonność biografę do nakładania własnych odczuć na cudze życie tym, że biograf zawsze najchętniej zajmuje się postacią, którą darzy instynktowną sympatią⁸⁴. Na powinowactwa między biografem i jego bohaterem, płynące ze wspólnej wrażliwości artystycznej, wskazywał także sam James⁸⁵.

Zarówno Edel, jak i Shelston twierdzą, że historia biografii literackiej w kulturze anglojęzycznej rozpoczęła się od Izaaka Waltona, który w latach 1640–1678 napisał między innymi biografie Johna Donne'a i George'a Herberta⁸⁶. W tych latach powstały też biografie Johna Aubreya i *History of the Worthies of England* Thomasa Fullera⁸⁷. Shelston wskazuje na hagiograficzną metodę dominującą w biografistyce renesansowej i wiktoriańskiej⁸⁸. Zainteresowanie życiem prywatnym, w przeciwieństwie do postrzegania wielkości kultury

⁸¹ Ibidem, s. 14.

⁸² Ibidem, s. 42.

⁸³ Ibidem, s. 43–44.

⁸⁴ Ibidem, s. 47.

⁸⁵ W. Tolliver, op. cit., s. 25.

⁸⁶ L. Edel, *Writing Lives*, s. 36.

⁸⁷ Ibidem, s. 37.

⁸⁸ A. Shelston, op. cit., s. 14.

przez pryzmat wielkich postaci, datuje się od wieku XVIII i zapowiada romantyczny indywidualizm⁸⁹. Shelston podaje kilka przypadków wiktoriańskiej hagiografii spisywanej za życia, między innymi biografię Charlotte Brontë autorstwa Elizabeth Gaskell⁹⁰. Aż do początków XX wieku biografia nie była postrzegana jako forma literacka; funkcja biografów sprowadzała się do tego, by zarejestrować wydarzenia z życia słynnej osoby (najczęściej znanej biografowi osobiście i często odwiedzanej – by nie powiedzieć inwigilowanej). Biograf oddawał cześć wielkiej postaci i zarazem stawiał ją czytelnikom za wzór do naśladowania⁹¹.

Inną koncepcję biografii wprowadził dopiero autor *Eminent Victorians* (1918), Lytton Strachey, który głosił we wstępie do tej książki, że „ludzie są zbyt ważni, by traktować ich jedynie jako przejawy przeszłości”⁹². Odnosząc się do jego dzieła, Virginia Woolf oraz André Maurois nalegali, by postrzegać biografię w kategoriach sztuki literackiej⁹³. Jak zauważa Shelston, nowy sposób pisania biografii pojawił się, jeszcze zanim Strachey opublikował *Eminent Victorians*. Jako przykłady Shelston podaje surowy obraz ojca, jaki Edmund Gosse stworzył w książce *Father and Son* (1907), oraz ironiczny stosunek Jamesa Anthony’ego Froude’a do bohatera biografii *Thomas Carlyle* (1882–1886). To właśnie Gosse i Froude byli, zdaniem Shelstona, prawdziwymi prekursorami nowej biografistyki. Opinię tę potwierdza Daniel Aaron we wstępie do tomu *Studies in Biography* (1978). Miano „nowej biografii” Virginia Woolf nadała jednak w dwu esejach (*The Art of Biography* oraz *The New Biography*) dziełom Stracheya, który odrzucił funkcję moralizatora i zniósł ograniczenia intelektualne biografów⁹⁴. W opinii Woolf biograf, podobnie jak powieściopisarz, tworzy porządek z chaosu. Przeciwwstawienie prawdy faktu prawdziwej fikcji, które Woolf wprowadziła w eseju *The New Biography*, stało się myślą przewodnią Edela i Shelstona. Powo-

⁸⁹ L. Edel, *Writing Lives*, s. 37.

⁹⁰ A. Shelston, op. cit., s. 58–61.

⁹¹ Ibidem, s. 62.

⁹² L. Strachey, *Eminent Victorians*, London, Chatto and Windus, 1918, s. viii.

⁹³ A. Shelston, op. cit., s. 62.

⁹⁴ Ibidem, s. 63–64.

łując się na Edela, Shelston odczytuje przeciwstawienie prawdy faktu prawdziwej fikcji jako analogię do przeciwstawienia chronologii i tematu⁹⁵. Zarówno w najnowszej teorii auto/biografii, jak i w starszych opracowaniach centralne miejsce zajmuje więc kwestia związku pomiędzy prawdą i autentyzmem z jednej strony a konstruowaniem narracji z drugiej. Te uwagi odnoszą się także do najnowszych publikacji na temat biografii, pisanych najczęściej z perspektywy biografów, takich jak Nigel Hamilton⁹⁶, Hermione Lee⁹⁷, Carl Rollyson⁹⁸. Książki te porządkują wiedzę na temat biografii postrzeganej nadal jako gatunek pisarstwa, nie proponują jednak na ogół nowych teorii. Oferują je natomiast autorzy opracowań dotyczących autobiografii, np. Linda Anderson⁹⁹.

Auto/biografie pretendują do roli źródła wiedzy o przeszłości. Ich największa wartość polega na tym, że stanowią „spersonalizowany [...] rodzaj wypowiedzi historycznej”¹⁰⁰. O ile tradycyjnie pojmowana biografia może starać się ukryć subiektywizm autora, o tyle forma autobiografii takiej możliwości nie daje. Do auto/biografii jako formy pisarstwa historycznego odnosi się jednak także stwierdzenie Haydena White’a, zgodnie z którym „[h]istoria jest praktyką rządzoną fantazmatycznym stosunkiem do przeszłości i dlatego ma więcej wspólnego z etyką niż epistemologią”¹⁰¹. W zależności od

⁹⁵ Ibidem, s. 72.

⁹⁶ Znany i ceniony jako biograf, N. Hamilton opublikował także kilka pozycji na temat szuki pisania biografii, między innymi *Biography: A Brief History*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007.

⁹⁷ H. Lee jest autorką zbioru esejów *Body Parts: Essays in Life-Writing*, London, Chatto and Windus, 2005, oraz popularnonaukowej pracy *Biography: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁹⁸ C. Rollyson opublikował kilka pozycji na temat biografii. Najciekawsze z nich, choć kontrowersyjne, są następujące: *A Higher Form of Cannibalism? Adventures in the Art and Politics of Biography*, Chicago, Ivan R. Dee, 2005, oraz *Biography: A User's Guide*, Chicago, Ivan R. Dee, 2008.

⁹⁹ L. Anderson jest autorką pracy *Autobiography*, London, Routledge, 2009.

¹⁰⁰ R. Kasperowicz, E. Wolicka, *Wprowadzenie*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. R. Kasperowicza, E. Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 5.

¹⁰¹ Cytat pochodzący z dyskusji panelowej na konferencji, która odbyła się w 1998 r., przytaczam za: E. Domańska, *Wokół metahistorii*, w: H. White, *Poetyka pisarstwa*

przyjmowanej hierarchii wartości autor auto/biografii tworzy wzór do naśladowania, weryfikuje tożsamość i status społeczny albo też usiłuje naprawiać poniewczasie szkody moralne, naginając opowieść o życiu do aktualnie obowiązujących standardów. Auto/biografia przekazuje zatem wiedzę, ale skrojoną na miarę rozumu i potrzeb emocjonalnych piszącego i czytającego. Jakkolwiek szczerza w swych intencjach i solidna warsztatowo, jest zawsze opresywna wobec życia, do którego badacz (a nawet piszący o własnej przeszłości autor) nie ma bezpośredniego dostępu¹⁰². Jej opresywność polega na próbach porządkowania chaosu, jakim z natury rzeczy jest życie we wszystkich jego wymiarach. Cóż więc jest mniej uciążliwe: chaos świata czy opresywność narracji auto/biograficznych podejmowanych ze szczególnym natężeniem w XX wieku „jako próba przezwyciężenia przygodności oraz incydentalności istnienia i poszukiwania sensu dla niego?”¹⁰³ Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi, choć swoistym instynktem obronnym przed chaosem pozostaje nawyk fabularyzowania, ujawniany przez myślicieli właśnie jako nawyk, a nie immanentna cecha rzeczywistości.

W eseju zatytułowanym *Brzemię historii* z 1966 roku Hayden White przedstawia debatę, która stanowi kontekst także dla prozatorskich wyborów Henry'ego Jamesa. White pisze o tym, że „dziewiętnastowieczne przeświadczenie o zasadniczej różnicy pomiędzy sztuką i nauką było konsekwencją nieporozumienia, które miało swoje źródło w obawie romantycznego artysty przed nauką i w ignorancji wobec sztuki cechującej pozytywistycznego naukowca”¹⁰⁴. Gdy

historycznego, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Kraków, Universitas, 2000, s. 9.

¹⁰² O opresywności biografii wobec tekstu-życia pisze J. Sosnowska, *Biografia kobieca*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. R. Kasperowicza, E. Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 181. Wbrew temu, co twierdzi Sosnowska, próby konstruowania biografii nie rozpoczynają się dopiero po śmierci osoby. Henry James jest dobrym tego przykładem.

¹⁰³ M. Dąbrowski, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2001, s. 39.

¹⁰⁴ H. White, op. cit., s. 41.

„na skutek odkrycia wspólnego konstruktywistycznego charakteru wypowiedzi literackich i naukowych” zniknął obszar pomiędzy sztuką i nauką, roszcząca sobie do niego prawa historia popadła w niełaszkę¹⁰⁵. Szczególnie krytyczny wobec historii okazał się Friedrich Nietzsche, piętnujący ją jako źródło niezdrowych nawyków: voyeuryzmu i „bezensownej pielęgnacji wad, wywołanych przez fałszywą moralność opartą na pamięci”¹⁰⁶. White nie przejmując stosowanego przez Nietzschego podziału historii na rodzaje (monumentalny, antykwaryczny i krytyczny), odrywa też jego teorie od ich narodowego i historycznego kontekstu, pozbawiając Nietzscheański manifest jego politycznego wymiaru. „Historia jest nam potrzebna do życia i do czynu, nie zaś, by odwołała nas na wygodny dystans od życia i czynu lub zgoła upiększała życie samolubne i czyny tchórzliwe a złe. Chcemy służyć historii, jeśli służy ona życiu”¹⁰⁷, twierdził Nietzsche. W przeciwieństwie do niego White pisze znacznie bardziej oględnie i nie wspomina o sytuacji polityczno-społecznej swoich czasów i swojej ojczyzny. Woli już zająć się tekstami literackimi. Zarejestrowaną w nich wrogość wobec historii ukazują na przykładach twórczości George Eliot, Henryka Ibsena i Andrégo Gide’a. W pewnym sensie pisarstwo Henry’ego Jamesa także świadczy o kłopotach z historią. James tworzył na ogół utwory, których akcja rozgrywa się we współczesności. Nadużyciem byłoby jednak stwierdzenie, że taki wybór jest wynikiem jego wrogości wobec historii. James nie tyle postrzega historię jako brzemię, ile raczej narzeka na jej brak w Stanach Zjednoczonych (za młodu) i godzi się na niedostępność bezpośredniego historycznego przeżycia (z wiekiem). Jako pisarz utożsamiający się z nurtem realistycznym daje to, co ma, a ma wiedzę o teraźniejszości.

Poglądy White’a nie są aż tak rewolucyjne, jak by się zdawało. O uwalnianiu teraźniejszości od „brzemienia historii” jako zadaniu intelektualisty¹⁰⁸ pisał ponad sto lat wcześniej Ralph Waldo Emerson.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 47.

¹⁰⁷ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, w: idem, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków, Znak, 1996, s. 84.

¹⁰⁸ H. White, op. cit., s. 60.

Jednak Emerson postulował wolność od obcej (w sensie czasowym i geograficznym) wiedzy w imię amerykańskiego indywidualizmu, natomiast White woli powoływać się na europejską (Nietzscheańską) niechęć do historii. Nazwisko Emersona w wywodzie White'a nie pada, ponieważ wykonując zawód historyka, nie może on być aż tak radykalny w odrzuceniu wszystkiego, co dawne. White poprzestaje na określeniu zasad badania historii polegających na stawianiu przez historyka pytań „jego czasów”¹⁰⁹. Właśnie tak postępują najczęściej Jamesowscy biografowie. Nie znaczy to jednak wcale, że nie obciążają przeszłości. Nieco naiwnie brzmią dziś postulaty White'a dotyczące uwalniania terażniejszości od brzemienia historii. Uwalnianie polega na stawianiu w innym świetle i obarczaniu nowymi pytaniami, czyli na działaniach skutkujących wnioskami, które kolejne pokolenia mogą postrzegać właśnie jako nieznośne brzemię. Wadą rozważań White'a jest apoteoza terażniejszości jako stałego punktu odniesienia. Tymczasem terażniejszość to chwila. Choć jest ona „ekspansywn[a], zaborcz[a] i imperialistyczn[a]”, choć „uwodzi mnóstwem pokus”, „rozumiana ontologicznie jest nieuchwytna, przypomina coś na kształt eleackiego paradoksu strzały: można powiedzieć, że w dowolnie małym, ale dającym się pomyśleć odcinku czasowym, zupełnie jej nie ma, znika”¹¹⁰. Po upływie ponad czterdziestu lat poglądy White'a już budzą wątpliwość, a dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowieczna proza Jamesa – w swoim zamierzeniu współczesna i aktualna – jest dziś chętnie adaptowana i sprzedawana jako film kostiumowy. Nie tylko artefakty, ale i pytania ich dotyczące stają się wydarzeniami historycznymi. Przeszłość zwycięża, ponieważ ulotna terażniejszość nie może sobie poradzić z jej ogromem.

Z postmodernistycznej literackiej inspiracji podyktowanej zapewne wojenną traumą wywodzi się inny istotny postulat White'a, aby historyk nie usiłował „tworz[yc] pozorn[ej] ciągłoś[ci] pomiędzy światem współczesnym i tym, który go poprzedzał. Przeciwnie, bardziej niż kiedykolwiek potrzebujemy historii, która wychowa nas w duchu braku ciągłości, gdyż to właśnie brak ciągłości i chaos

¹⁰⁹ Ibidem, s. 61.

¹¹⁰ M. Dąbrowski, op. cit., s. 46.

są naszym losem”¹¹¹. Uwagę tę warto odnieść nie tylko do sposobów konstruowania wiedzy o pisarzu z punktu widzenia czasów obecnych, ale też do przemian zachodzących w jego życiu i twórczości. Jednym z przejawów wyboru nieciągłości jest w przypadku Jamesa dobrowolna emigracja. Zarówno Henry James, jak i jego starszy brat filozof żyli na przełomie wieków i w czasach istotnych przewartościowań. Pragmatyzm, postrzegany jako swoista etykieta odpowiednia dla Williama Jamesa, niekiedy jest przypisywany również jego bratu¹¹². Być może jednak właściwsze byłoby ujmowanie obydwu karier: filozoficznej i literackiej, w kategoriach przełomu, o którym pisała Barbara Skarga, argumentując, „iż filozofia do końca XIX wieku podejmowała kwestie człowieka, a w związku z tym także kwestie etyczne (aksjologiczne)”, natomiast „filozofia dwudziestowieczna jest przede wszystkim filozofią wiedzy i dla tej ważniejsza jest po-znawczość”¹¹³. Istotne wydaje się jednak przy tym zastrzeżenie, że „wiedza, uważana za fundament naszej kultury i tak silnie gloryfikowana (bo pozwala sprawować władzę), jest rozproszona”, a co za tym idzie – „nie jest w stanie wykształcić wspólnego dyskursu, w którym byłoby – być może – także miejsce na sądy wartościujące”¹¹⁴. Rozproszenie wiedzy stanowi jeden z dylematów umysłu, który pragnie osądzać, a zatem utożsamiać wiedzę z władzą. Autorytetowi wiedzy historycznej szkodzi też jej bliskość z fikcją. Na nic zdaje się wspomniane wcześniej górnolotne określenie „prawda fikcji”.

W artykule *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki* z 1974 roku White udowadnia, że „historiografia uzyskuje efekt wyjaśniania po części dzięki zdolności do przetworzenia materiału kronik w opowieści, które z kolei powstają na podstawie kronik na drodze operacji” zwanej przez niego „fabularyzacją”. Ta zaś polega na „kodo-wani[u] faktów zawartych w kronice jako składników specyficznych

¹¹¹ H. White, op. cit., s. 76.

¹¹² Zob. R.A. Hocks, *Henry James and Pragmatistic Thought. A Study in the Relationship between the Philosophy of William James and the Literary Art of Henry James*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1974.

¹¹³ Cyt. za: M. Dąbrowski, op. cit., s. 47.

¹¹⁴ Jest to myśl pochodząca ze studium Lyotarda *Kondycja ponowoczesna*, przytoczona przez M. Dąbrowskiego, op. cit., s. 47.

r o d z a j ó w struktur fabularnych, kodowani[u], odbywając[ym] się w sposób analogiczny do tego, jaki Frye zaproponował w odniesieniu do »fikcji« w ogóle¹¹⁵. Kodowanie wydarzeń przez stuktury fabularne „jest jednym ze sposobów, w jaki kultura nadaje sens indywidualnej i zbiorowej przeszłości”. Poddawanie „wydarzeń działaniu praw przyczynowości” to – zdaniem White’a – „sposób typowy dla wyjaśniania naukowego. Inną drogą do zrozumienia zespołu zdarzeń, które na pierwszy rzut oka wydają się osobliwe, enigmatyczne czy tajemnicze, jest zakodowanie ich za pomocą kategorii oferowanych przez kulturę, takich jak pojęcia metafizyczne, przekonania religijne lub formy opowiadania”¹¹⁶. Jedną z kategorii kulturowych, których White nie wymienia, jest pretendująca do rangi nauki psychoanaliza. Jak widać choćby na jej przykładzie, ale nie tylko (prawa przyczynowości obowiązują przecież także w tekstach literackich, zwłaszcza tych zaliczanych do prozy realistycznej), White dokonuje wprawdzie nieprzekonującego podziału na kategorie naukowe i kulturowe, jednak jego uwaga o kodowaniu wydarzeń w struktury fabularne jest słuszna, podobnie jak stwierdzenie, że „narracja historyczna jest nie tylko o d t w o r z e n i e m wydarzeń, o których opowiada, lecz także k o m p l e k s e m s y m b o l i, który wyznacza nam kierunek poszukiwania z n a k u i k o n i c z n e g o dla struktury tych wydarzeń w obrębie tradycji literackiej”¹¹⁷. Stosowanie formy narracyjnej stanowi próbę nadania znaczenia i porządkowania wstecz „zespołów wydarzeń zaświadczonych przez źródła historyczne”, z których żaden „nie układa się w skończoną i kompletną o p o w i e ś ć. Dotyczy to wydarzeń składających się zarówno na życie jednostki, jak i na dzieje instytucji, narodów i ludów”¹¹⁸.

Czy jednak auto/biografie pisarzy nie stanowią szczególnego przypadku pisarstwa historycznego? Do literatury jest im szczególnie blisko, znacznie bliżej niż auto/biografiom innych prominent-

¹¹⁵ H. White, op. cit., s. 82. White odnosi się zwłaszcza do słynnej książki Northropa Frye’a *Anatomy of Criticism*, London, Oxford University Press, 1957.

¹¹⁶ H. White, op. cit., s. 86.

¹¹⁷ Ibidem, s. 90.

¹¹⁸ Ibidem, s. 92.

nych postaci z jednej i zwykłych ludzi z drugiej strony¹¹⁹. Tworzący autobiografię pisarz korzysta z całego repertuaru wypracowanych przez lata technik i motywów. Jego biografowie zaś starają się dorównać kunsztem literackim opisywanemu bohaterowi. Oprócz ukrytych na ogół i niejednokrotnie podświadomych funkcji kompensacyjnych, auto/biografia może usiłować pełnić inne funkcje: tłumaczyć życie przez dzieło, tłumaczyć dzieło przez życie albo też pokazywać epokę i kulturę przez pryzmat jednostkowego twórczego życia. Zawsze odpowiada w większym stopniu aktualnym potrzebom piszącego i czytających niż badanego podmiotu. Stąd auto/biografie pisarzy – nawet te oparte na solidnych badaniach i najlepszej wierze – są w gruncie rzeczy fikcyjne, imaginacyjne, kreowane i ubarwiane. Pokusa fabularyzowania wydaje się w nich nieprzeparata, jak zwykle w tekstach historiograficznych, ale też w związku z wyzwaniem natury artystycznej, jakie stawia ze względu na swój zawód bohater auto/biografii. Wielka jest również pokusa umacniania autorytetu i władzy auto/biografa jako autora wbrew żądaniom stawianym przez czytelników bądź w ich imieniu.

Przejawem cedowania władzy autora na odbiorcę (albo też jej uzurpowania), a zarazem przykładem zwodniczego imperializmu teraźniejszości, o którym była mowa wcześniej, są zwłaszcza koncepcje „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a oraz „figury odczytywania” Paula de Mana. Choć publikacje Lejeune’a i de Mana dotyczą autobiografii, wydają się również, przynajmniej częściowo, adekwatne do rozważań o pisarstwie biograficznym. Postrzegając autobiografię zarówno jako styl lektury, jak i odmianę pisarstwa, Lejeune akceptuje jej historyczną zmienność w ramach paktu pomiędzy autorem i czytelnikiem, paktu związanego z nazwiskiem i publikowaniem¹²⁰, z czytelnym podpisem autora. Właśnie ta relacja zajmuje centralne miejsce w teorii Lejeune’a¹²¹, który świadomie wy-

¹¹⁹ Biografiom literackim poświęcono ostatnio kilka opracowań. Warto wspomnieć o książce: F.R. Karl, *Art Into Life. The Craft of Literary Biography*, Youngstown, OH, Etruscan Press, 2005, oraz o zbiorze esejów: M. Benton, *Literary Biography. An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

¹²⁰ P. Lejeune, op. cit., s. 56.

¹²¹ Ibidem, s. 15.

bera pojęcie paktu (sugerujące metafizyczne konszachty z diabłem), nie zaś pospolite pojęcie umowy spisywanej przez notariusza¹²². Zdaniem Lejeune'a, zarówno biografia, jak i autobiografia są „tekstami referencyjnymi. Tak samo jak teksty naukowe mają one dostarczać informacji o rzeczywistości i poddawać się próbie weryfikacji”¹²³. Obowiązek realizacji „paktu referencyjnego” spada na czytelnika, który konfrontuje tekst z rzeczywistością pozatekstową i odbiera go „jako autobiografię lub nieautobiografię”¹²⁴. W poprawionej wersji swojego najważniejszego dzieła, w *Pakcie autobiograficznym (bis)* z 1986 roku, na pytanie o to, „[k]to przesądza o intencji autora, jeśli jest ona utajona?”, Lejeune odpowiada bez wahania: „Czytelnik, oczywiście”¹²⁵. Konfrontacja czytanego tekstu z rzeczywistością pozatekstową jest zadaniem trudniejszym, niż wynikałoby to z modelu Lejeune'a. Rzeczywistość wydaje się dostępna czytelnikowi najczęściej (jeśli w ogóle) w formie innych tekstów, a ich prawdziwość jest w stanie ocenić tylko wytrawny badacz. Tym samym czytelnik, któremu Lejeune przypisuje tak wielkie kompetencje, może być w sytuacji osoby przyjmującej umowę, ale nie całkiem świadomej tego, co zapisano w niej drobnym drukiem.

Podobnie jak Lejeune, w artykule zatytułowanym *Autobiografia jako od-twarzanie* z 1979 roku de Man dowodzi, że autobiografia to „nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania albo rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach. [...] A przecież, jeśli twierdzimy, że wszystkie teksty są autobiograficzne, to powinniśmy uznać, że – z tego samego powodu – żaden z nich autobiograficzny nie jest ani być nie może”¹²⁶. Autobiografia nie jest, zdaniem de Mana, „wiary-

¹²² Niemniej jednak „notarialne” metafory są obecne w tekstach P. Lejeune'a, zob. idem, op. cit., s. 46–48. Prawne aspekty wolności autobiografa podnosi Lejeune w artykule *Publiczne naruszenie dóbr osobistych* z 1998 r., a prawne aspekty autorstwa w artykule, *Kto jest autorem?* z 1980 r.

¹²³ Ibidem, s. 47.

¹²⁴ R. Lubas-Bartoszyńska, *Wstęp*, w: P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków, Universitas, 2007, s. ix.

¹²⁵ P. Lejeune, op. cit., s. 183.

¹²⁶ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, w: *Dekonstrukcja w badaniach*

godnym świadectwem samopoznania”, wydaje się jednak interesująca dlatego, że „wyjątkowo jasno dowodzi niemożności zamknięcia w jakąś całość (czyli niemożności powstania) żadnego z takich systemów tekstu, na które składają się tropologiczne podstawienia”¹²⁷. De Man formułuje tę myśl, analizując stwierdzenie Lejeune’a o tym, że „do istoty autobiografii należy nie to, że jest ona tylko reprezentacją i strukturą poznawczą, lecz to, iż zawiera się tu pewną umowę; decydujące są więc nie tropy, ale akty mowy”¹²⁸. Wytykając argumentacji Lejeune’a zapętlenia i komplikacje, de Man ukazuje na przykładzie *Essays upon Epitaphs* Williama Wordswortha sposoby postrzegania autobiografii „jako wypowiedzi, w której przywraca się do życia samego siebie”¹²⁹, ale też przywraca się śmiertelność, „pozbawia twarzy i kształtu dokładnie w takiej samej mierze, w jakiej [się] je przywraca. Autobiografia ukrywa bowiem to od-twarzanie, które sama powoduje”¹³⁰. W odniesieniu do pisarstwa biograficznego ta obserwacja nie brzmiałaby paradoksalnie, co skłania do myślenia o sztuczności granicy pomiędzy biografią i autobiografią w rozważaniach nad podmiotowością i działaniami, które jej dotyczą.

Zarówno Lejeune, jak i de Man wynegocjowali dla czytelników kompetencje tak rozległe, że większość odbiorców uchodzącej na ogół za pisarstwo popularne auto/biografistyki nie jest w stanie zrobić z nich użytku. O ile jednak Lejeune jako narratywista nie kwestionuje kategorii tożsamości ujętej czasowo i historycznie, co pozwala

literackich, przeł. M.B. Fedewicz, pod red. R. Nycza, Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000, s. 110.

¹²⁷ Ibidem, s. 111. Tropiką i tropologią zajmował się Hayden White w książce *Tropics of Discourse* z 1978 r.

¹²⁸ P. de Man, op. cit., s. 111–112.

¹²⁹ Ibidem, s. 115.

¹³⁰ Ibidem, s. 124. Przekład pojęcia *de-facement* jako „od-twarzanie” może być mylący. Nie chodzi bowiem o odtwarzanie w sensie reprodukcji, lecz w sensie działania przeciwstawnego „tworzeniu” (tworzeniu twarzy). Znaczenie słownikowe leksemu *defacement*, którym manipuluje de Man, to: ‘zeszpecenie, zniszczenie (zwłaszcza dzieła sztuki) lub zamazanie (zwłaszcza inskrypcji)’. Traktowanie twarzy jako obrazu duszy ma długą tradycję w malarstwie, ale takie preferowanie jednej części ciała (a zatem i lingwistyczna wolta w wykonaniu de Mana) budzi dziś wątpliwości.

mu akceptować i snuć opowieści o bohaterach i czytelnikach autobiografii, o tyle dekonstrukcyoniści (a wśród nich de Man) poddają pojęcia podmiotowości i świadomości radykalnym operacjom, ujawniając rozpadliny, a co najmniej szczeliny w drodze, którą tak lekko podążają narratywiści. Rozmyślając nad auto/biograficznymi dyskursami, warto zwracać uwagę na ciągłość możliwych narracji, jak również na nagłe uskoki wynikające zapewne stąd, że podmiot jest strukturą nieciągłą w rzeczywistości¹³¹. Egzegetyczne zabiegi porządkowania pamięci mieszczą się na ogół w spektrach pomiędzy historią a literaturą, biografią a autobiografią, życiem a sztuką, życiem publicznym a prywatnym. Same zaś wydarzenia i ich pamiętki (listy, auto/biografie, fotografie) charakteryzują się brakiem ciągłości, skłaniającym egzegetę do szukania dominanty (najczęściej powtarzanych w życiu zdarzeń i gestów, jak również dominujących w auto/biografiach głosów), która nie powinna jednak usprawiedliwiać pospiesznych narracji oferujących porządek przyczynowo-skutkowy jako pozór prawdy, naukowości, a co najmniej realizmu.

¹³¹ Powołując się na Edmunda Husserla, H. Stępniewska-Gębik pisze w książce *Z inspiracji Lacanowskich o nieciągłości świadomości* („nie ma świadomości jako takiej, jest natomiast świadomość czegoś”), a w imieniu Lacana dodaje, że nieświadomość też „nie jest ciągła w rzeczywistości, lecz pojawia się (tj. daje o sobie znać, działa) poprzez nieświadome »coś«, np. pragnienie czy nieświadomą mowę podmiotu”, zob. eadem, op. cit., s. 109.

Wszyscy biografowie Jamesa

Mimo zaprezentowanych w poprzednim rozdziale wątpliwości dotyczących biografii jako gatunku pisarstwa przyjmuję możliwość zawarcia pomiędzy autorem i czytelnikiem umowy, którą – odwołując się do aparatu pojęciowego Lejeune’a – nazywam „paktem biograficznym”. Być może bardziej adekwatne byłoby zastosowanie pisowni „p/akt biograficzny”, aby podkreślić obecność „aktu” w „pakcie”. Opierając się na Lacanowskich rozważaniach nad innością, można także posługiwać się terminem „umowa biograficzna”, albo też „u/mowa biograficzna” – w celu podkreślenia „mowy” jako obszaru właściwego „Innemu”. Najbardziej widocznym znakiem paktu bądź umowy biograficznej jest obecność na stronie tytułowej dzieła dwóch nazwisk: biografą i bohatera biografii. Dzieje Jamesowskiej biografistyki stanowią doskonały przykład wysuwania roszczeń prawnych w historycznoliterackich przedsięwzięciach, jakimi są biografie pisarzy. Biografistyka może stać się (a w przypadku Jamesa stała się) polem walki o władzę i wyłączność posiadania całościowej wiedzy. Od dziesięcioleci jedna biografia Henry’ego Jamesa dominuje zarówno w krytyce popularnej, jak i akademickiej. Pojawiają się wprawdzie próby interpretowania na nowo pewnych epizodów z jego życia, ale żaden biograf nie może sobie pozwolić na pominięcie monumentalnego dzieła Leona Edela, na które składa się głównie pięć obszernych tomów biografii wydanej w latach 1953–1972¹³², dwutomowa biografia z 1977 roku, jednotomowa biografia, która ukazała się w 1985 roku, cztery tomy listów opublikowanych w latach 1974–1984, tom zbierający wszystkie sztuki Jamesa wydany w 1949 roku, dwana-

¹³² Biografia składa się z następujących tomów: *Henry James: The Untried Years, 1843–1870* (1953), *Henry James: The Conquest of London, 1870–1881* (1962), *Henry James: The Middle Years, 1882–1895* (1962), *Henry James: The Treacherous Years, 1895–1901* (1969) oraz *Henry James: The Master, 1901–1916* (1972).

ście tomów opowiadań opublikowanych w latach 1962–1964 oraz wszystkie notatki Jamesa wydane w 1987 roku¹³³.

Edel urodził się w 1907 roku w Stanach Zjednoczonych w rodzinie rosyjsko-żydowskich imigrantów. Dzieciństwo i młodość spędził w Kanadzie, wyjąwszy rok we wczesnej młodości, kiedy matka zabrała go do Rosji. Jego zainteresowania literackie pod koniec lat 20. XX wieku dotyczyły wprawdzie psychologizmu ówczesnej prozy, lecz studentom nie pozwalano wtedy pisać prac magisterskich na temat żyjących autorów. W ten oto sposób, zamiast badać twórczość Jamesa Joyce'a, Edel za namową promotora zainteresował się dziełem Henry'ego Jamesa¹³⁴. Wyjazd na stypendium do Francji zamierzał pierwotnie poświęcić studiom dziennikarskim, jednak na miejscu postanowił zdobyć stopień naukowy, kontynuując wcześniejsze badania literaturoznawcze. Tym razem zajął się twórczością dramaturgiczną Jamesa, którą porównywał z prozą mistrza. Najistotniejszym wydarzeniem w jego rozwoju naukowym podczas pobytu w Europie na początku lat 30. ubiegłego stulecia była wycieczka do Wiednia i spotkanie tam psychoanalityka, jednego z pierwszych uczniów Freuda, Alfreda Adlera, który poświęcił młodemu badaczowi dużo uwagi. To za jego radą Edel zainteresował się związkami literatury i psychologii, a badając życie i twórczość Jamesa, uważnie przyglądał się konfliktom rodzinnym, zwłaszcza relacji Henry'ego ze starszym bratem Williamem¹³⁵.

Uzasadniając fascynację, jaką James wzbudził w Edelu, badacze wskazują na liczne podobieństwa między pisarzem i jego biografem. Także Edel miał brata starszego o piętnaście miesięcy, który był mu bliski i z którym jednocześnie rywalizował. Także Edel miał dominującą matkę. Także Edel czuł się wyobcowany w Nowym Świecie, choć w jego przypadku powodem wyobcowania była żydowska

¹³³ *The Complete Notebooks of Henry James*, pod red. L. Edela, L.H. Powersa, New York, Oxford University Press, 1987. W odróżnieniu od F.O. Matthiessena i Kennetha Murdocka, którzy opublikowali wybrane notatki Jamesa w 1947 r., Edel i Powers znacznie ograniczyli komentarze redakcyjne.

¹³⁴ L. Simon, *The Critical Reception of Henry James: Creating a Master*, Rochester, NY, Camden House, 2007, s. 61.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 62.

tożsamość. Także Edel marzył o tym, by doceniono jego talenty, i pragnął zyskać sławę¹³⁶. Zdobywszy, mimo początkowych trudności, zaufanie rodziny Jamesa, miał dostęp do całej jego spuścizny, do wszelkich dokumentów, a zwłaszcza listów, które ostały się po selekcji i porządkach, jakie w swoim życiu usiłował zaprowadzić sam pisarz. Dostępu do tych cennych źródeł Edel pilnował zazdrośnie. Jak z przekąsem zauważa Greg W. Zacharias, do dziś na niektórych teczkach z listami Jamesa zgromadzonych w największej tego typu kolekcji w Bibliotece Houghtona przy Uniwersytecie Harvarda widnieje napis: „zarezerwowane dla profesora Edela”¹³⁷. Millicent Bell, która prowadząc badania, boleśnie odczuła monopolistyczne praktyki Edela, podkreśla, że wyłączność dostępu do materiałów była zgubna także dla niego samego. Dawała mu bowiem zbyt dużo interpretacyjnej wolności¹³⁸.

Powodem tak daleko posuniętej zaborczości Edela mogło być przeświadczenie, że poczyniona inwestycja daje mu prawo pierwszeństwa, czy nawet wyłączności, do wiedzy o pisarzu. Edel zajmował się twórczością Jamesa od drugiej połowy lat 20. XX wieku. Od końca lat 30. był widoczny na krytycznoliterackiej scenie jako autorytet w badaniach nad spuścizną Jamesa, stawiając opór takim uznanym sławom, jak Percy Lubbock, Richard Blackmur czy też Francis Otto Matthiessen, i skrupulatnie strzegąc swojego terytorium przed pożądanymi innymi badaczami, których porównywał do pospolitych gryzoni – myszy¹³⁹. Nieżyczliwość wobec innych poszukiwaczy wiedzy przejawia się także w tym, że Edel w swojej pięciotomowej biografii Jamesa nie podaje źródeł informacji, co utrudnia, a w przypadku niepublikowanych materiałów uniemożliwia innym badaczom

¹³⁶ Ibidem, s. 63.

¹³⁷ G.W. Zacharias, *Timeliness and Henry James's Letters*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. G.W. Zacharias, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 266.

¹³⁸ L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 71. Oryginalny cytat pochodzi z artykułu M. Bell, *Henry James: The Man Who Lived*, „Massachusetts Review”, Spring 1973, No. 14, s. 414.

¹³⁹ L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 64. Linda Simon powołuje się na słowa Edela przytoczone przez Jeanne McCulloch w artykule *The Art of Biography I: Leon Edel*, „Paris Review”, Winter 1985, No. 98, s. 199.

weryfikację danych¹⁴⁰. Zatajanie źródeł, łatwe do usprawiedliwienia w biografii nastawionej na potoczność narracji, było działaniem celowym, pozwalającym Edelowi twardo trzymać w garści klucze do wszelkiej wiedzy o Jamesie. Nic dziwnego zatem, że od 1953 roku aż do swojej śmierci w 1997 roku Edel brał udział we wszystkich przedsięwzięciach wydawniczych dotyczących pisarza. Choć po 1984 roku zaprzestał kontrolowania dostępu do Jamesowskich materiałów¹⁴¹, jako recenzent nadal decydował o tym, która książka może się ukazać, a która nie. Zgromadzone przez niego dokumenty są obecnie przechowywane w bibliotece Uniwersytetu McGilla w Montrealu. Być może ów terytorializm Edela wynikał nie tylko z nawyków wytrawnego biznesmena, ale też stąd, że czuł się on zobligowany przychylnością rodziny Jamesa, z którą blisko współpracował, do pielęgnowania jego wizerunku jako mistrza. Przykładów manipulowania wiedzą o życiu Jamesa w taki sposób, aby podkreślać jego zwycięstwa nad wszelkimi przeciwnościami, jest wiele. Carol Holly wskazuje m.in. na bagatelizowanie załamania nerwowego, jakie pisarz przeżył w 1910 roku, i towarzyszących mu w następnych latach trudności natury emocjonalnej i fizycznej. Zamiast tego, idealizując zarówno Jamesa, jak i starość w ogóle, Edel akcentuje odzyskaną radość pisarza po publikacji drugiego tomu jego autobiografii¹⁴². Podobne przekonanie o niezmałomym niczym szczęściu, jakie niesie kreatywność, wyrażał także Percy Lubbock¹⁴³.

¹⁴⁰ Pisze o tym cytowany przez L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 71, Rayburn Moore w recenzji Edelowskiej biografii pt. *Henry James Ltd., and the Chairman of the Board: Edel's Biography*, „South Atlantic Quarterly” 1974, No. 73, s. 263–264.

¹⁴¹ Tę datę podaje S.M. Novick w drugim tomie biografii Jamesa *Henry James: The Mature Master*, New York, Random House, 2007, s. 529.

¹⁴² L. Edel, *Henry James: The Master, 1901–1916*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1972, s. 500. O reakcji Jamesa pisze też C. Holly, *Intensely Family: The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995, s. 6.

¹⁴³ Lubbock twierdzi w przedmowie do swojego wydania listów Jamesa, że zewnętrzne wydarzenia mogły stanowić przeszkodę, ale nie były w stanie zachwiać wiary pisarza w jego powołanie ani świadomości własnego geniuszu. H. James, *The Letters of Henry James*, Vol. 1, pod red. P. Lubbocka, New York, Scribner's, 1920, s. xv–xvi.

Biografia Jamesa, którą stworzył Edel, opierała się w dużej mierze na listach, stąd ich kluczowa rola w dzisiejszej ocenie biograficzno-literackiej interpretacji dokonanej przez tego badacza. Wydawcy listów Jamesa odnoszą właśnie swoje pierwsze zwycięstwa nad Edelem. Jednym z najbardziej otwartych jego krytyków był już w latach 80. XX wieku Philip Horne, który podważał kryteria dokonanego przez Edela wyboru listów. Jego zdziwienie łatwością, z jaką odczytywał on trudny charakter pisma Jamesa¹⁴⁴, sugeruje wręcz, że Edel mógł dopisać to, czego nie doczytał. Dopiero jednak w 1998 roku, to jest po śmierci Edela, ukazał się wybór listów w opracowaniu Horne'a, którego tytuł *Henry James: A Life in Letters* świadczy o tym, że badacz był przekonany (paradoksalnie potwierdzając intuicję Edela) o znaczeniu listów Jamesa dla pracy nad jego biografią. Oprócz tomów zbierających korespondencję pisarza z poszczególnymi osobami, takimi np. jak William James, William Dean Howells, Henry Adams, Edmund Gosse, John Hay, Hendrik C. Andersen, a także tomów korespondencji z kobietami¹⁴⁵ i młodszymi mężczyznami¹⁴⁶, wydawanych ze szczególnym nasileniem od końca lat 80. ubiegłego wieku, w 2006 roku ukazał się pierwszy tom pod redakcją Pierre'a A. Walkera i Grega W. Zachariasa, stanowiący początek publikacji wszystkich listów (w tym także liścików i telegramów) Jamesa, które udało im się odnaleźć¹⁴⁷. Walker i Zacharias opracowali ponad 10 tysięcy li-

¹⁴⁴ P. Horne, *The Editing of James's Letters*, „Cambridge Quarterly” 1986, No. 15, s. 134.

¹⁴⁵ H. James, *Dear Munificent Friends: James's Letters to Four Women*, pod red. S.E. Gunter, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

¹⁴⁶ H. James, *Dear Beloved Friends: Henry James's Letters to Younger Men*, pod red. S.E. Gunter, S.H. Jobe'a, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

¹⁴⁷ Do tej pory ukazały się nakładem University of Nebraska Press cztery książki: dwutomowy zbiór *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872* w 2006 r. oraz kolejne dwa tomy *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876* w 2009 r. Przymiotnik *complete* w tytule jest oczywistym przekłamaniem. Zgodnie z prawdą należałoby określić te zbiory listów przymiotnikami „zachowane” lub „dostępne”. Cała seria obejmie kilkadziesiąt tomów, co już teraz wzbudza emocje wśród badaczy życia i twórczości Jamesa wypowiadających się na temat tych publikacji na forach internetowych. Słusznie zadają oni pytanie, kogo będzie stać na zakup wszystkich tomów. Wyrażają też opinię, że listy powinny być dostępne w formie elektronicznej dla wszystkich.

stów, z czego jedna połowa pochodzi z bibliotek uniwersytetów Harvarda i Yale, a druga z około 130 innych kolekcji. Publikacja wszystkich listów, a nie tylko tych, które wyselekcjonował Edel na potrzeby swych badań, może podważyć niektóre jego tezy, jak choćby tę dotyczącą rywalizacji między braćmi Williamem i Henrym¹⁴⁸. Wypada jedynie mieć nadzieję, że w poszukiwaniu sensacji komentatorzy korespondencji Jamesa nie będą traktować tej formy jego wypowiedzi jako odpowiednika zeznań składanych pod przysięgą¹⁴⁹.

Zastanawiające jest to, że nawet ci badacze, którzy mieli Edelowi za złe nachalne psychologizowanie biografii pisarza, jak również praktykę utrudniania innym naukowcom dostępu do niepublikowanej dokumentacji, mimo wszystko przyznają, że opracowując spuściznę po Jamesie, na swój mentorski sposób stworzył on dzieło monumentalne, a jego samego uznają za jednego z wybitnych literaturoznawców XX wieku¹⁵⁰. Wykonał wielką pracę, pokonując przeszkody, takie jak zawodna pamięć przyjaciół Jamesa i niezawodna niechęć jego wrogów¹⁵¹. Godna podziwu jest zwłaszcza wielotorowość działań Edela. Tworząc biografię Jamesa, z jednej strony badał listy, notatki, sztuki, co nadawało jej wiarygodność, z drugiej zaś zastanawiał się nad istotą biografistyki, a w 1959 roku wydał pracę pt. *Writing Lives*, która uzasadniała obraną w książkach o Jamesie metodologię. Jako autor licznych artykułów na temat twórczości Jamesa publikowanych w prestiżowych pismach, Edel był już dobrze znanym krytykiem, zanim w 1953 roku pojawił się pierwszy z pięciu tomów biografii pisarza. Komentatorzy jego dzieła nie wspominają

¹⁴⁸ L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 64.

¹⁴⁹ Zadziwia powaga, z jaką L. Simon (ibidem, s. 127–128) cytuje rozważania Pierre'a Walkera i Grega Zachariasa w artykule z 1998 r. dotyczącym listu Jamesa do Edmunda Gosse'a z 1894 r. James używa tam wyrażenia „posypać komuś soli na ogon” w odniesieniu do intencji zatrzymania przyjaciela w swoim domu. Walker i Zacharias zauważyli, że James wykreślił słowo „ręka”, i zadają pytanie, gdzie James chciał położyć swoją rękę, ale się rozmyślił. Biorąc Jamesowskie żarciki słowne (w tym liście: ręka pisarza i ogon przyjaciela) zbyt poważnie, badacze mogą się tylko ośmieszyć.

¹⁵⁰ Taką opinię wygłasza np. G.W. Zacharias w swoim artykule, idem, op. cit., s. 268.

¹⁵¹ S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, s. 530.

o innej istotnej przewadze, jaką miał nad swoją krytycznoliteracką konkurencją w Stanach Zjednoczonych. Wykształcony w Kanadzie Edel posługiwał się nie tylko językiem angielskim, ale także francuskim, który James również znał doskonale. Jako kanadyjski Żyd (nie zaś Anglik albo Amerykanin), Edel mógł zajmować się zupełnie innymi kwestiami niż amerykańska tożsamość pisarza.

Będąc biografem i krytykiem literackim w jednej osobie, Edel przejmuje w książce *Writing Lives* trzy postulaty psychoanalizy: po pierwsze – obecność nieświadomości w zachowaniu, snach, wyobrażeniach i myślach człowieka, po drugie – istnienie w nieświadomości pewnych tłumionych uczuć i stanów, które przedostają się do świadomości np. w formie tekstu literackiego, po trzecie – możliwość dotarcia do głębszych intencji i znaczeń przez analizę słów i wszystkiego, co dostępne zmysłom¹⁵². Edel otwarcie przyznaje się do stosowania metody Zygmunta Freuda, ale osłabia wymowę tej deklaracji, powołując się również na fikcyjną postać Sherlocka Holmesa jako wzoru biograficzno-literackiej detektywistyki¹⁵³. Jako psychoanalityk-detektyw wyjawia przekonanie, że zadaniem biografów jest odkrycie prywatnych mitów opisywanej postaci i kryjących się za nimi otchłani nieświadomych motywacji: „Żaden biograf nie osiągnie celu, jeśli nie zbada pogardy, jaką bohater biografii żywi wobec siebie samego; prywatny mit jest ukrytym motorem i siłą napędową”¹⁵⁴. Rozróżnia-

¹⁵² L. Edel, *Writing Lives*, s. 148.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 161.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 173. W rozdziale dotyczącym pojęcia prywatnego mitu Edel dzieli się myślą ryzykowną, ale wartą rozważenia: otóż imiona i nazwiska osób, choć wydają się dziełem przypadku, często stają się prywatnym mitem nosiciela. Edel podaje przykłady Ralpa Ellisona (którego imiona i podobieństwo nazwiska łączą z Emersonem), Martina Luthera Kinga, Rexa Stouta – autora popularnych powieści detektywistycznych, oraz Williama Lyona Mackenzie Kinga – premiera Kanady (s. 170–171). Zastrzega, że nie uważa, jakoby każda postać o ciekawym imieniu lub nazwisku starała się do niego dorosnąć, ale potwierdza, że istnieją przypadki, kiedy imię i/lub nazwisko staje się częścią symbolicznego życia. Edel nie odnosi się do Jamesa, ale warto pomyśleć o tym, że jego imię i nazwisko to właściwie zestawienie dwóch popularnych imion. Połączenie „Henry” i „James” sugeruje dwie przeciwstawne interpretacje: z jednej strony mogą to być imiona króla, z drugiej zaś dwa pospolite imiona bez nazwiska.

jąc trzy typy biografii: kronikę, portret i powieść¹⁵⁵, Edel sprzeciwia się recytowaniu dat i faktów, opowiada się natomiast za dramatyzowaniem wydarzeń i zapożyczaniem na użytek biografii technik pochodzących z dzieł fikcji¹⁵⁶. Podążający śladami Edela Shelston kończy swoje studium biografii stwierdzeniem, które można odnieść do przedsięwzięcia Edela. Otóż, zdaniem Shelstona, biograf łączy w sobie umiejętności psychologa (słowo psychoanaliza nie pada, ale wyraźnie o nią mu chodzi), historyka i powieściopisarza¹⁵⁷.

W drugiej, znacznie krótszej części *Writing Lives* (około 30 stron w stosunku do ponad 200 stron pierwszej, „teoretycznej” części) Edel omawia, przyjmując osobisty ton, pracę nad swoją pięciotomową biografią Jamesa, której poświęcił dwadzieścia lat własnego życia. Wyjawia, że pisał kolejne rozdziały, nie wiedząc, co będzie w następnych, nie zaglądał też na zapas do materiałów źródłowych¹⁵⁸, pozwalając sobie na Proustowską raczej niż kronikarską wizję czasu¹⁵⁹. Gdy Edel zaczyna rozpisywać się o własnych podróżach śladami Jamesa, ewidentne staje się rozmycie granicy między pracą pisarza i biografą, mimo zastrzeżenia granic tożsamości. Biograf, podkreśla Edel, podróżuje dla własnej przyjemności¹⁶⁰.

Pięciotomowa biografia Jamesa pióra Edela została bardzo dobrze przyjęta przez recenzentów popularnych czasopism. Za tomy 2 i 3 otrzymał w 1963 roku Nagrodę Pulitzera¹⁶¹. Znacznie trudniej było Edelowi zyskać przychylność publiczności akademickiej, która wytykała mu freudowskie nadinterpretacje psychologicznych problemów i obsesji Jamesa (zwłaszcza podkreślanie motywu rywalizacji ze starszym bratem, motywu psychologicznej kastracji dokonanej przez dominującą matkę czy też motywu seksualnych

¹⁵⁵ Ibidem, s. 176.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 202.

¹⁵⁷ A. Shelston, op. cit., s. 72.

¹⁵⁸ L. Edel, *Writing Lives*, s. 218.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 224.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 236.

¹⁶¹ Willie Tolliver wspomina także o innych nagrodach, którymi została uhonorowana biografia pióra Edela: The National Book Award oraz złoty medal The American Academy and Institute of Arts and Letters, W. Tolliver, op. cit., s. 1.

pragnień i niepokojów). Dzieło Edela nazywano więc, ze względu na widoczne metodologiczne preferencje, raczej psychobiografią niż biografią, zarzucając mu ignorowanie społecznych i politycznych przekonań pisarza¹⁶². Edel pisał w duchu freudowskich odkryć, a co za tym idzie – znacznie bardziej otwarcie odnosił się do kwestii seksualności niż sam James, któremu w oficjalnych przekazach, jakimi są jego publikowane książki i niektóre listy, wystarczały aluzje i gry słów. Freudowska otwartość Edela ma jednak swoje granice, które wyznacza – zupełnie jak w przypadku Jamesa, choć nieco dalej – intencja wydawnicza. Jak zauważa Zacharias, w swojej biografii Jamesa Edel delikatnie traktuje sprawę orientacji seksualnej pisarza, wspominając co najwyżej o jego homoerotyzmie, natomiast w listach do swojego wydawcy bez ogródek uznaje niektóre listy Jamesa za „homoseksualne”¹⁶³.

Mimo tej obyczajowej autocenzury, jednotomowe wydanie biografii Jamesa¹⁶⁴, opublikowane po raz pierwszy w 1985 roku na wyraźne zapotrzebowanie rynku i obiecujące już we wstępie większą (choć niecałkowitą) otwartość w opisach Jamesowskiej seksualności¹⁶⁵, zostało odebrane przez literaturoznawców jako książka prymitywna i wulgarna. W cytowanej przez Lindę Simon znamiennej recenzji znana badaczka amerykańska Martha Banta wytyka Edelowi, że sprowadził życie wybrednego pisarza do kilku obsesji. James mógł mieć neurotyczną osobowość, mógł borykać się z problemami natury psychologicznej, ale obraz, jaki oferuje jego biograf, jest uproszczony. Edel wyobraża sobie bowiem Jamesa jako pisarza rozpracowującego w swojej twórczości wyłącznie własne traumatycz-

¹⁶² L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 69–70.

¹⁶³ G.W. Zacharias, op. cit., s. 267.

¹⁶⁴ L. Edel, *Henry James: A Life*, London, Flamingo, [1985] 1996. Książka była laureatką nagrody National Book Critics Circle Award w kategorii biografia. Pisze o tym W. Tolliver, op. cit., s. 1. W 1977 r. ukazało się popularne dwutomowe wydanie biografii.

¹⁶⁵ We wstępie do pracy *Henry James: A Life* Edel wspomina swoje rozmowy z innym krytykiem literackim, Edmundem Wilsonem, który sądząc według własnego zdrowego apetytu na seks, nie mógł uwierzyć w niewinność Jamesa. Czytelnik książki Edela chętnie wyobraża sobie te rozmowy prowadzone w jego domu na Hawajach.

ne doświadczenia, nieumiejącego wyobrazić sobie życia innego niż własne, niebiorącego pod uwagę oczekiwań czytelników ani też nieeksperymentującego z ówczesnymi formułami fikcji. Tym samym Edel sprowadza twórcze impulsy do jednej kategorii potyczek z własną podświadomością. „Szkoda – dodaje Banta – że czytelnicy Edelowskiej wersji kariery Jamesa są nieustannie zmuszani do podglądania pisarza w akcie literackiej masturbacji”¹⁶⁶. Czytanie twórczości i życia Jamesa przez pryzmat psychoanalizy i seksualności nie jest jednak wymysłem i wyłączną domeną Edela. Już za życia Jamesa zwykło się myśleć o nim jako o człowieku zniewieściałym, posępnym, niespełnionym erotycznie, czego dowodem jest monografia Rebeki West¹⁶⁷ *Henry James* opublikowana w 1916 roku. Clair Hughes z westchnieniem przyznaje, że wydając swoją książkę w roku śmierci Jamesa, West mogła być łagodniejsza wobec pisarza, którego w gruncie rzeczy lubiła, ale młoda pisarka wolała przyjąć rolę dowcipnej ikonoklastki¹⁶⁸, piszącej dla kobiet głównie o postaciach kobiecych stworzonych przez Jamesa. Prekursorem Edelowskiej psychobiografii pisarza był także artykuł Saula Rosenzweiga *The Ghost of Henry James* opublikowany w 1944 roku w „Partisan Review”.

Najwcześniejsze biografie Jamesa mają charakter reminiscencji. Co najmniej kilkanaście osób opublikowało do końca lat 40. XX wieku wspomnienia o pisarzu. Wśród nich są takie książki, jak *Aspects and Impressions* (1922) Edmunda Gosse’a, *The Apple Trees: Four Reminiscences* (1932) Hugh Walpole’a, *Experiment in Autobiography* (1934) Herberta G. Wellsa, *The Legend of the Master* (1947) Simona Nowella-Smitha. Gosse wspomina Jamesa jako osobę poważną i niezwykle uprzejmą, choć robiącą także wrażenie zbyt oficjalnej i wręcz wystraszonej, co dziwiło rozmówcę świadomego jego licz-

¹⁶⁶ L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 70. Cytat oryginalny pochodzi z recenzji, którą napisała M. Banta, *Review of Henry James: A Life*, „American Literature”, December 1986, Vol. 58, No. 4, s. 641.

¹⁶⁷ Rebecca West to pseudonim. Prawdziwe nazwisko pisarki to Cicely Isabel Fairfield (1892–1983).

¹⁶⁸ C. Hughes, *Bad Years in the Matrimonial Market: James’s Shorter Fiction, 1865–1878*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. G.W. Zacharias, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 17.

nych kontaktów ze światem zewnętrznym¹⁶⁹. Krytycznie brzmi uwaga Gosse'a dotycząca zwyczaju przywłaszczania sobie cudzych opowieści jako załączków własnej prozy. Konstatuje on, że James w służbie swojej sztuce traktował ludzi instrumentalnie jako dostawców opowieści, nie respektując przy tym ich prywatności. Jego znajomi mogli łatwo rozpoznać pierwowzory niektórych postaci¹⁷⁰. Odpowiedź na tego typu zarzuty jest oczywista: „sztuka z konieczności żeruje na innych”¹⁷¹. Zwłaszcza H.G. Wells utrwalił obraz Jamesa jako osoby aroganckiej i wyniosłej¹⁷². Do kategorii życzliwych można zaliczyć reminiscencje grzejącego się w ciepłe Jamesowskiej wielkości Hugh Walpole'a oraz Simona Nowella-Smitha, jak również wspomnienia wielbicielki Jamesa i popularnej pisarki Mary Ward pt. *A Writer's Recollections* (1918), książkę sekretarki Jamesa Theodory Bosanquet pt. *Henry James at Work* (1924), a także pamiętniki przyjaciółki pisarza Edith Wharton pt. *A Backward Glance* (1933).

Edel nie był pierwszym biografem Jamesa, ale za to pozostał do dziś najbardziej cenionym i wpływowym autorem biografii pisarza. Nie bez znaczenia była jego umiejętność podważania wiarygodności ewentualnych konkurentów: polemizowania z tymi, którzy sławie mistrza mogli zaszkodzić ze względu na swój naukowy autorytet, i minimalizowania wypowiedzi tych, którzy takiej możliwości nie mieli. Do tych pierwszych można zaliczyć amerykańskiego literaturoznawcę Van Wycka Brooksa, do tych drugich – pisarza Herberta G. Wellsa i krytyka literackiego Maxwella Geismara. Oceniając stopień szkodliwości czynów, Brooksowi Edel odpowie, o Wellsie wspomni z zażenowaniem¹⁷³, a Geismara zignoruje. W 1925 roku ukazała się książka Brooksa *The Pilgrimage of Henry James*, w któ-

¹⁶⁹ E. Gosse, *Aspects and Impressions*, New York, Scribner's, 1922, s. 27. Na to wspomnienie powołuje się także L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 44.

¹⁷⁰ E. Gosse, op. cit., s. 30. Do tej kwestii odnosi się też L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 4.

¹⁷¹ L. Gordon, *A Private Life of Henry James: Two Women and His Art*, London, Vintage, 1999, s. 327.

¹⁷² L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 44.

¹⁷³ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 700–702.

rej poddał on pisarza krytyce z pozycji amerykańskiego nacjonalizmu. Brooks nie był odosobniony w negatywnej ocenie Jamesa. Jego biografia przypomina wcześniejszy atak, jaki jeszcze za życia Jamesa przypuścił na niego H.G. Wells w książce pt. *Boon* z 1915 roku, opublikowanej pod pseudonimem i wyśmiewającej czczą stylistyczną perfekcję społecznie niezaangażowanej prozy Jamesa. W oczach Brooksa James jawi się jako amerykański esteta, któremu brakło poczucia historycznego realizmu i który, podobnie jak Twain, poniósł porażkę jako artysta ze względu na wykorzenienie. Jego zdaniem James nie był w stanie stworzyć pełnokrwistych postaci i przekonujących fabuł, ponieważ nie rozumiał amerykańskiej rzeczywistości, a w Europie na zawsze pozostał outsiderem¹⁷⁴. Przemiany i niepokoje społeczne lat 20. ubiegłego stulecia odzwierciedlane w twórczości Theodore'a Dreisera i Sinclaira Lewisa czyniły prozę Jamesa nieadekwatną do potrzeb amerykańskiej kultury.

W 1962 roku podobny atak na Jamesa przypuści amerykański marksista, Maxwell Geismar, który w książce *Henry James and the Jacobites* (w angielskim wydaniu praca nosiła tytuł *Henry James and his Cult*) przywołał negatywne opinie zarówno Wellsa, jak i Brooksa, a temu ostatniemu dodatkowo swoje dzieło zadedykuje. Wszystkie trzy krytyczne książki (Wellsa, Brooksa i Geismara) niosą w sobie ładunek gniewu na uznanego pisarza i jego wierną świtę, gniewu, który świadczy o zmieniającym się sposobie myślenia o literaturze. Edel postrzega jednak te obelgi w kategoriach osobistych i podważając wiarygodność biografii Brooksa, autora książek poświęconych między innymi takim pisarzom amerykańskim, jak Mark Twain, William Dean Howells i Ralph Waldo Emerson, atakuje zarazem dzieło i osobę. Wyjawia bowiem, że pisząc owe biografie, Brooks cierpiał na depresję¹⁷⁵, a co za tym idzie – przejawiał skłonność do projektowania własnych zmagania i klęsk, do tworzenia kolażu z myśli własnych i cudzych, ale z pominięciem cudzysłowu¹⁷⁶. Edel z satysfakcją cytuje nieprzychylną opinię twórcy amerykańskiej szkoły „nowej kryty-

¹⁷⁴ V.W. Brooks, *The Pilgrimage of Henry James*, London, Jonathan Cape, 1928, s. 117–119.

¹⁷⁵ L. Edel, *Writing Lives*, s. 88.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 89.

ki” Edmunda Wilsona o takim traktowaniu pisarza przez biografę¹⁷⁷, choć sam przejmie tezy Brooksa o strachu Jamesa przed kobietami i neurotycznym podłożu jego chorób: depresji, bólu w krzyżu, kłopotów z sercem. Czytana w kategoriach powieści biograficznej, nie zaś pracy naukowej, książka Brooksa, inspirowana nową biografistyką w stylu Lyttona Stracheya, nie jest tak zła jak jej reputacja. Posiłkując się sformułowaniami Jamesa, Brooks rozprawia się z ważnym tematem narodowego i regionalnego zakotwiczenia pisarstwa, pokazuje Jamesowską ciekawość świata i ludzi, a zarazem broni pisarza przed nonszalanckimi komentarzami „panny Rebeki West”. Ustala wielokrotnie powielaną formułę odczytywania życia przez twórczość i twórczości przez życie. Jego książka to zapis ustnego przekazu, rodzaj krytycznoliterackiej gawędy, albo nawet (wewnętrznej) rozmowy, o czym świadczą częste pytajniki i wykrzykniki.

Biografie Edela poprzedzają również książki Pelhama Edgara i Anny Robeson Burr. *Henry James: Man and Author* (1927) Edgara, podobnie jak praca Brooksa, dotyczy w większym stopniu pisarstwa niż biografii Jamesa i czerpie informacje o jego życiu zarówno z autobiografii, jak i listów Jamesa wydanych przez Percy’ego Lubbocka¹⁷⁸. Wypada zaznaczyć, że Lubbock, tak jak Edel, pragnął ukazywać „mistrza” jako osobę całkowicie kontrolującą swoje życie i sztukę. Edgar odrzuca plotkę i anegdotę jako źródło informacji o pisarzu, ogranicza informacje biograficzne do tego, co absolutnie konieczne do określenia warunków, w jakich powstawały dzieła Jamesa¹⁷⁹. To one stanowią główny obiekt zainteresowania Edgara, który z Jamesowską wytwornością streszcza cały dorobek pisarza i dokonuje jego krytycznej analizy. Równie wytworny jest sposób, w jaki Edgar polemizuje z tezą Brooksa o Jamesowskim wykorzenieniu, wysuwając dwa argumenty poparte przykładami. Po pierwsze, dobra literatura emigracyjna jest możliwa¹⁸⁰. Po drugie, do czasu emigracji ze Stanów

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ H. James, *The Letters of Henry James*, pod red. P. Lubbocka, Vol. 1–2, New York, Scribner’s, 1920.

¹⁷⁹ P. Edgar, *Henry James: Man and Author*, Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 1927, s. 10.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 345.

Zjednoczonych w wieku 32 lat James wchłonął już wszystkie amerykańskie wrażenia, jakie były mu dostępne¹⁸¹.

W 1934 roku Anna Robeson Burr opublikowała dzienniki jedynej siostry pisarza, nadając swojej pracy edytorsko-biografistycznej znamieny tytuł: *Alice James: Her Brothers – Her Journal*. Wydane dzięki życzliwości przyjaciółki Alice, Katharine Loring, oraz rodziny Jamesów, za którą autorka w przedmowie wylewnie dziękuje, dzienniki te zostały poprzedzone wstępem zatytułowanym *Jej bracia*. Ta zbiorowa biografia rodziny obejmuje jedną trzecią całej publikacji i opiera się na rodzinnej korespondencji. Nowością w książce Burr jest bez wątpienia zwrócenie bacznej uwagi na siostrę Jamesa, jednak sam pisarz pozostaje w tej biografii postacią ważną, postrzeganą jako duchowo najbliższa Alice James. Część pracy zatytułowaną *Jej dziennik* poprzedza wypowiedź Henry'ego ze wzruszeniem komentującego w cytowanym przez Burr liście dzieło swojej zmarłej siostry¹⁸².

W kontekście historii Jamesowskiej biografistyki najczęściej pomijana jest eksperymentalna auto/biografia Gertrudy Stein *Four in America*, której bohaterami – oprócz Jamesa i samej autorki – są też George Washington, Wilbur Wright i Ulysses Grant. Komentując ten tekst, Charles Caramello zwraca uwagę na dług, jaki u Jamesa zaciągnęła Stein. Choć powszechnie przyjmuje się, że na jej sposób myślenia wpłynął przede wszystkim William James, Caramello przywołuje wszystkie odniesienia w twórczości pisarki świadczące o hołdzie, jaki składała Henry'emu od 1916 roku aż do lat 40. XX wieku¹⁸³. Stein nigdy nie poznała Henry'ego Jamesa osobiście, chociaż usiłowała zaaranżować spotkanie w 1914 roku za pośrednictwem fotografa Alvina Langdona Coburna, z którym James współpracował przy wy-

¹⁸¹ Ibidem, s. 347.

¹⁸² A. Robeson Burr, *Alice James: Her Brothers – Her Journal*, London, MacMillan, 1934, s. 85–86.

¹⁸³ Charles Caramello w książce *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, Chapel Hill–London, University of North Carolina Press, 1996, s. 169–171, przywołuje także inne teksty Stein: *Henry and I* (1916), *James Is Nervous* (1918), *The Making of Americans* (1925), *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), *Lectures in America* (1935), *Narration* (1935) oraz *Transatlantic Interview* (1946).

daniu nowojorskim swoich dzieł¹⁸⁴. Stein nie ceniła pisarza od samego początku swej drogi twórczej, być może na zasadzie oporu wobec pokolenia rodziców. Tekst *Four in America* powstał na początku lat 30. XX wieku, jednak w formie książki ukazał się dopiero po śmierci Stein, w 1947 roku. Część dotycząca Jamesa to zaledwie czterdzieści stron. Zapewne ten krótki tekst nie jest brany pod uwagę przez badaczy życia Jamesa, gdyż znacznie więcej mówi o Stein niż o bohaterach jej książki. Eksperyment opiera się na grze słów oraz tworzeniu wirtualnej rzeczywistości, w której każdej postaci zostaje przypisana zupełnie inna od faktycznej społeczna funkcja. U Stein George Washington jest powieściopisarzem, generał Ulysses Grant przywódcą religijnym, Wilbur Wright malarzem, a Henry James generałem (zapewne ze względu na jego mniej lub bardziej skrywane uwielbienie dla generałów, od Napoleona po Granta, oraz jego pisarskie strategie)¹⁸⁵. Te wymyślone, oparte na auto/biografiach i wspomnieniach bohaterów, biografie mają na celu autorefleksję nad działaniem artystycznym uwalniającej się od patriarchalnej tradycji w tym auto/biograficznym akcie feministki i lesbijki¹⁸⁶.

W latach 40. XX wieku ukazały się dwie monografie F.O. Matthiessena: *Henry James: The Major Phase* z 1944 roku oraz *The James Family* z 1947 roku, poświęcona życiu rodziny pisarza. Matthiessen, historyk i krytyk literatury, profesor Uniwersytetu Harvarda, ugruntował swoją pozycję naukową, publikując w 1941 roku przełomową pracę *The American Renaissance*. Miał on niezaprzeczalny dar formułowania nośnych określeń, które nadal są stosowane w badaniach nad literaturą amerykańską, np. „amerykański renesans” lub „faza główna” w odniesieniu do twórczości Jamesa. Zainteresowanie Matthiessena Jamesem wiązało się z poczuciem upadku zasad moralnych towarzyszącym globalnym konfliktom. Badanie dorobku literackiego Jamesa pozwalało odwrócić uwagę od okrucieństwa doświadczeń wojennych i skierować ją w stronę minionej epoki, a także rozważań natury etycznej. W książce poświęconej Jamesowi i stanowiącej

¹⁸⁴ Ibidem, s. 169.

¹⁸⁵ Caramello analizuje skrupulatnie wszystkie analogie, ibidem, s. 175–177.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 174, 199.

spóźniony, wojenny hołd, złożony mu w stulecie urodzin, Matthiessen dokonuje skrupulatnych analiz twórczości pisarza w świetle jego notatek, które wówczas opracowywał. Broniąc Jamesa i jego prozy przed impresjonistyczną krytyką Brooksa, badacz udowadnia, że na początku XX wieku stworzył on wielkie dzieła, a w głównej fazie swojej aktywności zainteresował się rzeczywistością amerykańską jako materiałem na kolejne książki. Jego zdaniem James nie był wynarodowionym kosmopolitą, ale zwiastunem nowych międzynarodowych relacji¹⁸⁷. Nowoczesna była też postawa Jamesa utrwalona w opinii Thomasa S. Eliota i przywołana przez Matthiessena, a polegająca na obojętności wobec religijnych dogmatów połączonej z „wyjątkową świadomością rzeczywistości duchowej”¹⁸⁸.

Praca poświęcona rodzinie Jamesów została napisana według formuły: życie i pisma, z wyraźną przewagą tych ostatnich. Zamieszczając teksty ojca i brata, Matthiessen ukazał twórczość Jamesa w kontekście ich zainteresowań filozoficznych i religijnych. Paradoksalnie, autor rozpoczyna opowieść o rodzinie w tym samym miejscu, w którym zaczął Brooks, a mianowicie od wspomnienia listu, jaki w 1849 roku ojciec pisarza wysłał do Ralphi Waldo Emersona, wyjawiając intencję edukowania swojego potomstwa w Europie. Matthiessen stara się uwzględnić wszystkie dzieci Jamesów, ale dysproporcje są od razu widoczne. Centralnymi postaciami w tej opowieści pozostają ojciec i dwaj starsi bracia. Książka Matthiessena daje wgląd w intelektualne życie rodziny, wspólne tematy i nawyki myślowe, a nawet sposób mówienia i pisania. W komentarzach do tekstów ilustrujących rozwój życia rodziny Matthiessen podkreśla różnice między dwoma starszymi braćmi.

Swoim zwyczajem, mimo podobieństwa w ujęciu relacji między Williamem i Henrym, Edel zdyskredytował pracę Matthiessena, uważanego w latach 40. i 50. XX wieku za wiodącego znawcę Jamesa, twierdząc, że głównym polem jego badań była zawsze poezja, a do sięgnięcia po twórczość Jamesa skłoniły go dwie okoliczności:

¹⁸⁷ F.O. Matthiessen, *Henry James: The Major Phase*, London, Oxford University Press, 1944, s. xi.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 145.

z jednej strony przypadkowe odkrycie w bibliotece Uniwersytetu Harvarda potrzebnych materiałów, z drugiej zaś stulecie urodzin pisarza w 1943 roku¹⁸⁹. Krytykując Edela, Linda Simon nie wspomina o okolicznościach, które poniekąd usprawiedliwiają jego niechęć do Matthiessena i późniejszą zaborczość wobec spuścizny pisarza. Dopiero Sheldon M. Novick wyjawia trudności Edela w zdobyciu materiałów za życia bratanka Jamesa, Harry'ego, który udostępnił listy Percy'emu Lubbockowi, inne pisma – Matthiessenowi, a pozostałych petentów – wśród nich Edela – odesłał z kwitkiem. Kilka lat później, gdy Edel uzyskał profesurę uniwersytecką, Harry James pozwolił mu opracować sztuki stryja, nadal odmawiając dostępu do pozostałych dokumentów¹⁹⁰. Dopiero po śmierci Harry'ego trafiły one zgodnie z jego życzeniem do biblioteki Uniwersytetu Harvarda, gdzie także Edel mógł z nich korzystać.

Pomocą służyła Edelowi natomiast Theodora Bosanquet, która po śmierci Jamesa dała się poznać jako zdolna pisarka, redaktorka i przede wszystkim feministka. Umożliwiła ona Edelowi kontakt z żyjącymi przyjaciółmi pisarza, jak również udostępniła własne materiały. Do planów biograficznych Edela życzliwie odniósł się też wnuk Williama, Alexander Robertson James¹⁹¹. Umocniwszy swoją pozycję, Edel rozpoczął monopolistyczną praktykę, zapewniając sobie prawa autorskie do niektórych dokumentów i żądając od archiwów, aby nie udostępniły ich innym osobom, dopóki on nie

¹⁸⁹ L. Simon, *The Critical Reception of Henry James*, s. 66. Simon powołuje się na wstęp Edela do pracy *Henry James: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1963.

¹⁹⁰ S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, s. 526. Jeden z czołowych amerykańskich badaczy twórczości Jamesa, David McWhirter, sugerował w rozmowie z autorką prezentowanej pracy w kulisach konferencji *Henry James and Poetics of Duplicity* (Paryż 2010), że niechęć do Edela mogła być związana z ówczesnym amerykańskim antysemityzmem. Niezbyt pochlebny obraz bratanka pisarza, Harry'ego Jamesa, kreśli w swojej powieści M. Heyns, *The Typewriter's Tale*, Jeppetown, Jonathan Ball, 2005.

¹⁹¹ Z jego wnukiem, Henrym Jamesem Vaux, kontaktował się natomiast Sheldon Novick.

ukończy swojego biograficznego dzieła. Nie wszystkie z tych próśb zostały spełnione¹⁹².

Tymczasem nad biografiami Jamesa pracowali również inni. W 1951 roku w serii „The American Men of Letters” Frederick W. Dupee opublikował uroczą bajkę pt. *Henry James*, krótką i powszechnie chwaloną książkę o miłości pisarza do przedwcześnie zmarłej Minny Temple. W duchu bliskiego także Edelowi freudyzmu Dupee tłumaczy beżenny stan Jamesa owym młodzieńczym zauroczeniem, jak również neurotyczną obawą pisarza przed seksualnością. W 1955 roku Robert C. Le Clair wydał obszerną pracę pt. *Young Henry James 1843–1870*, obejmującą pierwsze trzy dekady życia pisarza. Le Clair odnotowuje wprawdzie wybitne biografistyczne osiągnięcia Edela, jednak uprzejmie zaznacza także, że nad książką pracował kilkanaście lat (czyli rozpoczął równo z Edelem), a jego podejście jest dalekie od psychoanalizy (czyli metodologii stosowanej przez Edela). Uwiarygodniając swoją pracę kontaktami z rodziną Jamesów¹⁹³, Le Clair stawia sobie za cel ukazanie doświadczeń kształtujących młodego Jamesa. Wczesna twórczość pisarza jest mu przy tym znacznie mniej pomocna niż jego listy i autobiografie napisane pod koniec życia. Podobnie jak Dupee, Le Clair poświęca dużo uwagi postaci Minny Temple, zupełnie nie wspominając o homoseksualnych domysłach towarzyszących późniejszej refleksji nad młodzieńczymi przyjaźniami i znajomościami pisarza. W 1965 roku w serii „Twayne’s United States Authors” ukazała się krótka biografia Jamesa autorstwa Bruce’a R. McElderry’ego Juniora. McElderry jest świadomy tego, że o Jamesie napisano już wiele książek, jednak wyjątkowości własnej publikacji upatruje w tym, że jest to pierwsza książka ukazująca przebieg całej pięćdziesięcioletniej kariery pisarza bez podporządkowywania tej chronologii jakiegokolwiek teoretycznej perspektywie. Wyzwanie było duże, jak bowiem wylicza McElderry, sama fikcja Jamesa to około pięciu milionów słów, odpowiednik 40–50 powieści. McElderry wszystko uczciwie streszcza, dodając jesz-

¹⁹² S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, s. 528.

¹⁹³ Le Clair dziękuje bratankom i bratanicy Jamesa za przeczytanie manuskryptu, zob. R.C. Le Clair, *Young Henry James 1843–1870*, New York, Bookman Associates, 1955, s. 11.

cze uwagi na temat recepcji. Wymieniając Edela jako jednego ze znawców życia i pisarstwa Jamesa, których prace były dla niego źródłem informacji, przyznaje, że przeczytał trzy tomy biografii Edela¹⁹⁴.

Kolejna publikacja biograficzna spotkała się jednak z silnym oporem Edela. Dowiedziawszy się o tym, że H. Montgomery Hyde złożył do druku biografię pisarza, Edel zażądał wstrzymania publikacji i wytoczył autorowi proces, twierdząc, że Hyde naruszył prawa autorskie, które zostały przekazane właśnie jemu. Nie mogąc dowieść swoich praw, Edel przegrał proces, ale osiągnął inny cel: znacznie opóźnił publikację książki Hyde'a, która ukazała się dopiero w 1969 roku. Obszerne podziękowania, jakie Hyde składa wszystkim, którzy w jakikolwiek sposób okazali przychylność jego dziełu, świadczą o tym, do jakiego stopnia wiedza o Jamesie była postrzegana jako kapitał intelektualny. Hyde uprzejmie dziękuje Edelowi i przyznaje, że korzystał z pierwszych dwóch tomów jego biografii Jamesa. Zaznacza jednak również, że to dzięki niemu Edel dowiedział się o miejscu, w którym były przechowywane pewne, niedostępne dla niego wcześniej dokumenty¹⁹⁵. Powołując się już we wstępie na kolidację ze spadkobiercami pisarza¹⁹⁶, Hyde wyjaśnia, że miał zaszczyt pisać swoją książkę w domu, w którym James mieszkał (z przerwami) przez osiemnaście lat i w którym tworzył np. powieść *The Wings of the Dove* (*Skrzydła gołębic*) oraz opracowywał dzieła zebrane. Ta okoliczność zapewne nasunęła mu pomysł kompozycji tej biografii, obejmującej zresztą wyłącznie okres pobytu Jamesa w Anglii, czyli lata 1876–1916, a mianowicie jej podział według miejsca zamieszkania pisarza – w Londynie i w hrabstwie Sussex. Hyde snuje barwną narrację bogato zdobioną cytatami i anegdotami, zwracając uwagę zwłaszcza na bujne życie towarzyskie swego bohatera. W aneksie podaje cenne dla wielu badaczy informacje o bibliotece Jamesa w jego domu w Rye, składającej się z 2000 woluminów.

¹⁹⁴ B.R. McElderry Jr., *Henry James*, New York, Twayne Publishers, 1965, s. 8.

¹⁹⁵ H.M. Hyde, *Henry James at Home*, London, Methuen, 1969, s. viii.

¹⁹⁶ W broszurce *The Story of Lamb House Rye, The Home of Henry James* (Rye, Adams of Rye, 1966) H.M. Hyde zamieszcza tablicę genealogiczną rodziny Jamesów, z której wynika, że jego praprapradziadek był bratem Williama Jamesa, dziadka pisarza.

W sytuacji tak oczywistych i, jak się okazuje, w dużej mierze bezkarnych praktyk monopolistycznych Edela innym badaczom biografii Jamesa pozostało – oprócz stawiania oporu, na co zdecydowali się nieliczni – zastosowanie jednej z trzech strategii uniku. Po pierwsze, mogli zająć się badaniem życia innych członków tej ze wszech miar interesującej rodziny, jednej z pierwszych amerykańskich rodzin intelektualistów. Po drugie, mogli szukać schronienia w formule serii biograficznej. Po trzecie, mogli ująć wybrany fragment życia Jamesa w formę dokumentacji naukowej bądź powieści biograficznej. Kategorie samą dla siebie stanowią encyklopedyczne opracowania w publikacjach Adeline Tintner¹⁹⁷ i Roberta Gale'a¹⁹⁸, które dotyczą głównie inspiracji oraz tematów w twórczości Jamesa i traktują informacje biograficzne jako wsparcie działań literaturoznawcy.

Śladami F.O. Matthiessena, który w 1947 roku opublikował zbiorową biografię rodziny Jamesów, poszedł Richard W.B. Lewis. Napisyany przez niego obszerny tom pt. *Jameses: A Family Narrative* ukazał się w 1991 roku. W podziękowaniach na końcu tej archiwiście precyzyjnej biografii Lewis wyjaśnia, że jest ona produktem ubocznym planu opracowania 12-częściowego filmowego serialu dokumentalnego poświęconego rodzinie Jamesów, którego pomysłodawcą był David Milch¹⁹⁹. Serialu nie udało się zrealizować, ale pozostały materiały na książkę i impet badawczy do przeprowadzenia tak dużego projektu. Lewis przyznaje, że biografia Edela była dla niego ważnym źródłem i wzorem, co ma usprawiedliwić ewentualne, nie zawsze świadome, echa interpretacji Edela. Podobieństwa dotyczą głównie freudowskiego ujęcia i położenia akcentu na doświadczenia z dzieciństwa. Szczególną wdzięczność okazuje jednak Lewis Matthiessenowi nie tylko w podziękowaniach na końcu książki, ale też w słowie wstępnym. Pochwalne zdania wygłasza również Lewis na temat biografii Williama autorstwa Gaya Wilsona Allena,

¹⁹⁷ Zob. np. *The museum world of Henry James* (1986), *The book world of Henry James* (1987), *The pop world of Henry James* (1989), *The cosmopolitan world of Henry James* (1991) oraz *The twentieth-century world of Henry James* (2000).

¹⁹⁸ Zob. np. *A Henry James Encyclopedia* (1989).

¹⁹⁹ R.W.B. Lewis, *Jameses: A Family Narrative*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1991, s. 671.

biografii Alice napisanej przez Jean Strouse oraz podwójnej biografii młodszych braci napisanej przez Jane Maher²⁰⁰. O ile książka Lewisa wyróżnia się archiwistyczną dokładnością, o tyle w warstwie interpretacyjnej nie wnosi wiele nowego i powiela jedynie intuicyjny psychologizm Edela. Jej nowatorstwo polega głównie na tym, że Lewis dotarł do potomków rodziny Jamesa, żyjących jeszcze w Irlandii i w różnych częściach Stanów Zjednoczonych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pod koniec XX wieku w biografii Lewisa ożyła wiktoriańska tradycja biografów, którzy chcą spotkać bohatera opowieści lub choćby jego krewnych. Chce ich dotknąć, zobaczyć na własne oczy, zjeść z nimi obiad. Pracujący zgodnie z oczekiwaniami współczesnych mediów biograf z benedyktyńską cierpliwością opracowuje drzewo genealogiczne rodziny, by dowiedziawszy się, kto jest kim (i gdzie mieszka), z dumą zdobywcy trofeum opowiadać o spotkaniach z potomkami braci pisarza. Zastanawiające jest to, że o śmierci Henry'ego pisze Lewis w jednym ostatnim zdaniu książki, jakby był to również kres jego własnej drogi.

W 2008 roku kolejną zbiorową biografiją rodziny Jamesów opublikował Paul Fisher. W pracy zatytułowanej *House of Wits: An Intimate Portrait of the James Family* Fisher skupia się na tym, co w historii rodziny Jamesów było dotąd wstydliwie przemilczane albo zbywane zdawkowymi uwagami, a mianowicie na alkoholizmie, homoseksualizmie i depresjach.

Tytuł krótkiego artykułu Lindy Simon²⁰¹ poświęconego rodzinie Jamesów nawiązuje do części tytułu Jamesowskiej autobiografii *Small Boy and Others* (1913). Są jednak powody, by skojarzyć wypowiedź Simon ze znanym filmem *The Others* (*Inni*) z 2001 roku, luźno opartym na Jamesowskiej powieści grozy pt. *The Turn of the Screw* (*W kleszczach lęku*). O ile film Alejandra Amenábara, uświetniony gwiazdorskim błyskiem Nicole Kidman, problematyzuje kwe-

²⁰⁰ Ibidem, s. 671–672.

²⁰¹ L. Simon, *The Others: Henry James's Family*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. G.W. Zachariasa, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 360–373. Zawarte w tym artykule informacje biograficzne powielają od dawna znane stereotypy oraz tezy omawiane w rozdziale III pracy C. Holly *Intensely Family: The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James*.

ścię podziału na żywych i umarłych, o tyle artykuł Simon sugeruje podział członków rodziny na śmiertelnych i nieśmiertelnych. Rodzina składała się z ośmiu osób: rodziców – Henry’ego seniora i jego żony Mary, pięciorga dzieci, które przysły na świat w latach 1842–1848, oraz siostry Mary, Catharine Walsh, która, z krótką przerwą na własne nieudane małżeństwo, większość życia spędziła z rodziną Mary. W hierarchii ważności i nieśmiertelności na samym szczycie pozostają dwaj najstarsi bracia: William i Henry, którym zarówno biografowie, jak i badacze – odpowiednio – filozofii i literatury poświęcili najwięcej uwagi. Wśród biografii Williama można wymienić przykładowo *The Thought and Character of William James* (1935) Ralpha Bartona Perry’ego, *The Compromised Scientist: William James in the development of American psychology* (1983) Daniela W. Bjorka, *Becoming William James* (1984) Howarda M. Feinsteina, *William James: the Center of his Vision* (1988) Daniela W. Bjorka oraz *Genuine Reality: A Life of William James* (1998) Lindy Simon. Na fali feministycznych odczytań klasyki literatury anglojęzycznej w 1980 roku ukazała się napisana przez Jean Strouse biografia Alice, najmłodszego dziecka w rodzinie Jamesów. Badania nad osobą i pisarstwem jedynej siostry Henry’ego zainicjowała jednak Anna Robeson Burr, publikując w 1934 roku jej dziennik, a kontynuował w 1965 roku Leon Edel, wydając własne opracowanie tego jedyne go obszernego tekstu autorstwa Alice James. W 1986 Jane Maher podjęła próbę ocalenia przed niepamięcią dwóch młodszych braci Williama i Henry’ego, nieszczęsnych, przegranych Wilky’ego i Boba. Wreszcie w 1994 roku Alfred Habegger opublikował biografię ojca rodziny, Henry’ego seniora. Biografii doczekała się nawet żona Williama, również nosząca imię Alice. W 2009 roku książkę pt. *Alice in Jamesland: the Story of Alice Howe Gibbens James* wydała Susan E. Gunter. Jedynymi członkami rodziny, którzy nie doczekali się osobnych opracowań, pozostają zatem Mary i jej siostra Catharine. Tymczasem ich opowieść byłaby zapewne równie interesująca jak opublikowane dzieje innych kobiet w świecie Jamesów. Ta hierarchia ważności członków rodziny odpowiada nie tylko przemijającym modom, ale też preferencjom ustalonym przez samego Jamesa w jego książkach autobiograficznych.

Innym – oprócz skupiania się na dziejach rodziny – sposobem ominięcia, a zarazem uznania Edelowskiej wszechwładzy było wpisanie się w formułę serii biograficznej. Przykładem mogą być takie książki, jak *Henry James* (1974) Harry'ego T. Moore'a oraz *A Henry James Chronology* (2005) Edgara F. Hardena. Każda z tych prac reprezentuje inną koncepcję biografistyczną wspólną dla całej serii. Biografia przygotowana przez Moore'a ukazała się w serii „Thames and Hudson Literary Lives”, specjalizującej się w prezentowaniu krótkich, ale bogato ilustrowanych życiorysów pisarzy. Myślą przewodnią serii jest najwyraźniej przeświadczenie, że obraz powie więcej niż słowa. Potocznej narracji, jaką oferuje Moore, towarzyszy 130 czarno-białych ilustracji przedstawiających miejsca i osoby: samego Jamesa w różnych okresach życia, członków jego rodziny, znajomych. Wśród ilustracji znalazły się też kopie listów, fragmenty manuskryptów, okładki książek, rysunki, karykatury, afisze teatralne, wszystko, co może czytelnikowi dostarczyć pozawerbalnej wiedzy o pisarzu i jego czasach. Wymieniając źródła informacji na końcu książki, Moore składa hołd „mistrzowskiej” biografii Edela, ale pozwala sobie również wymienić kilkadziesiąt innych pozycji, z których korzystał. W samym tekście odnosi się do pracy Edela wtedy, gdy podejmuje temat tajemniczego urazu, jakiego przyszył pisarz doznał w 1861 roku, oraz jego domniemanego homoseksualizmu. Za Edelem Moore przyjmuje najwygodniejszą w latach 70. XX wieku tezę, że uraz dotyczył kręgosłupa, a na homoseksualność Jamesa nie ma dowodów. Jest jednak w sposobie relacjonowania przez autora tych Edelowskich interpretacji pewna doza krytycznego dystansu, na zasadzie takiej, że skoro Edel zebrał wszystkie dowody w sprawie, to należy mu wierzyć (ale myśleć swoje)²⁰². Dwukrotnie powołuje się Moore na interpretacje twórczości Jamesa dokonane przez Edela, a szczególnie na domniemania co do rzeczywistych pierwowzorów postaci²⁰³.

Opowieść Moore'a łączy życie i twórczość, plotki i fakty, biograficzną narrację i cytaty. W istocie ta bezpretensjonalna książeczka

²⁰² H.T. Moore, *Henry James*, New York, Thames and Hudson, 1974, s. 25, 42.

²⁰³ *Ibidem*, s. 59, 62.

daje pełny obraz i zostawia dużo miejsca na własne przemyślenia czytelnika. Tradycję opowiadania o życiu pisarza przez ilustracje kontynuuje seria „Overlook Illustrated Lives”, w której w 2006 roku ukazała się także biografia Jamesa pióra amerykańskiej komparatystki Mary Ann Caws. Podkreślając rolę wizualności jako sposobu doświadczania i opisywania rzeczywistości w prozie Jamesa, Caws w Edelowski sposób tropi inspiracje postaci, fabuły i miejsc akcji. Jej książka zawiera zdjęcia krewnych i znajomych pisarza, odwiedzanych przez niego miejsc, inspirujących go dzieł sztuki.

Zupełnie inną koncepcję biografistyki reprezentuje książka Hardena. Pozbawiona jakichkolwiek ilustracji, relacjonuje fakty z życia pisarza, ubarwiając je jedynie cytatami z listów Jamesa. Norman Page, redaktor serii „Author Chronologies Series”, wyjaśnia w krótkiej przedmowie celowość publikowania chronologii życia pisarza. O ile biograf czuje się w obowiązku stworzyć spójną narrację, o tyle kronikarz nie musi dbać o łączenie różnych wydarzeń w logiczną całość. Biografowie bywają znużeni przytaczaniem ciągle tych samych szczegółów, tymczasem czytelnicy mogą takiej podstawowej wiedzy poszukiwać. Page przyznaje, że chronologia nie zastąpi biografii, jest jednak, mimo swoich ograniczeń, pomocnym narzędziem badawczym²⁰⁴. Harden dedykuje swoją pracę nie tylko synowi, ale też poprzednikom w studiach nad biografią Jamesa, a zwłaszcza swojemu byłemu nauczycielowi Leonowi Edelowi. Wierność Edelowi, uwidoczniona dodatkowo w podziękowaniach, jest oczywistym kryterium doboru źródeł. Większość pozycji podanych w bibliografii to dzieła Edela lub przez niego zredagowane. Informacji o rodzinie Jamesów dostarczyły wspomniane wcześniej książki F.O. Matthiessena i R.W.B. Lewisa. Harden korzysta wyłącznie z listów w opracowaniu Edela, choć w 1998 roku było już dostępne opracowanie Philipa Horne’a. W żadnym miejscu autor nie zająknie się ani o nim, ani o Freddie Kaplanie, który w 1992 roku opublikował biografię Jamesa.

Chronologia Hardena daje obraz przebiegu życia pisarza, choć wybór wydarzeń jest również interpretacją ujawniającą przyjętą

²⁰⁴ N. Page, *General Editor's Preface*, w: E.F. Harden, *A Henry James Chronology*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, s. viii–ix.

przez kronikarza hierarchię ważności i kategoryzację działań bohatera. I tak do połowy lat 60. XIX wieku powtarzającymi się motywami są edukacja i podróże. Od lat 60. chronologia staje się głównie wykazem kolejnych publikacji Jamesa. Niekiedy pojawiają się odniesienia do wydarzeń o skali międzynarodowej, takich na przykład jak wojny albo królewski jubileusz. W przypadku twórczości pisarza Harden jest jednak zupełnie bezkrytyczny w odtwarzaniu szczegółów. Z taką samą atencją przytacza tytuły kolejno publikowanych tekstów, bez względu na to, czy jest to obszerna powieść, czy krótka anonimowa recenzja. To zaś uzmysławia czytelnikowi, jak wiele recenzji napisał Henry James i jak wiele książek przeczytał. Biografowie istotnie nie mają czasu wspominać o tych drobnych publikacjach, a przecież sam wykaz recenzowanych prac daje wiedzę o czytelnictwie Jamesa i o obszarach literackich zainteresowań tamtych czasów. Niekoniecznie była to literatura wysokich lotów, ale uwagę dzisiejszego czytelnika przyciąga duża liczba recenzji pisarza dotyczących książek o tematyce kolonialnej. Cytując list Jamesa do matki z 1879 roku, Harden przypomina też o jego niechęci do sygnowania recenzji własnym nazwiskiem²⁰⁵, co daje do myślenia o roli recenzji i nazwiska.

Zestawienie Hardena uwidacznia również profesjonalizację i automatyzację procesu twórczego, które bez wątpienia miały wpływ na tematykę i sposób pisania. I tak w 1888 roku za namową W.D. Howellsa James zatrudnia agenta literackiego²⁰⁶, a w 1897 kupuje maszynę do pisania i zaczyna dyktować korespondencję i powieści²⁰⁷. Wątpliwość czytelnika budzi natomiast powaga, z jaką Harden cytuje listy wyselekcjonowane przez Edela. Są to krótkie, najwyżej kilkudzaniowe, deklaracje i opinie, które nie zawsze można przyjąć za dobrą monetę. Jeśli na przykład, odpowiadając na list Williama, zarzucającego mu wyśmiewanie w powieści *The Bostonians* (*Bostończycy*) pewnej znacznej amerykańskiej damy, Henry James broni się i oznajmia, że jest to najlepsza jego opowieść²⁰⁸, to

²⁰⁵ E.F. Harden, *A Henry James Chronology*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, s. 59.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 81.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 102.

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 74–75.

deklarację tę trudno uznać za próbę dokonania rzetelnej i bezmiennej samooceny²⁰⁹.

Udaną próbę przesunięcia debaty biograficznej na nowe tory podjął w latach 80. XX wieku Michael Anesko. W opublikowanej w 1986 roku książce pt. *„Friction with the Market”: Henry James and the Profession of Authorship* Anesko opiera się dyktatowi „nowej krytyki”, badającej „poetykę” fikcji²¹⁰, a przyznając Edelowi istotne zasługi, w badaniach pisarskiego życia Jamesa wykracza, w duchu „nowego historyzmu”, daleko poza psychoanalizę. Anesko stawia inne pytania niż nowi krytycy i psychoanalizyści, badając w biografii oraz w twórczości Jamesa takie aspekty, jak relacje z odbiorcą, relacje z wydawcą, pojęcie autorstwa w sensie symbolicznym i dosłownym, jak również mechanizmy produkcji literackiej. Autor dotarł do dokumentacji dotyczącej kwestii finansowych i prawnych. Zamiast obligatoryjnych w biografii Jamesa zdjęć z różnych etapów jego życia (np. James z brodą i bez brody), Anesko zamieszcza w swojej książce fotografie umów wydawniczych oraz fragment listu pisarza opatrzonego ilustracją ukazującą rolę autora na rynku wydawniczym. W aneksach wyjaśnia stosunek Jamesa do ruchu na rzecz ustanowienia międzynarodowych praw autorskich oraz śledzi co do dolara jego wpływy z publikacji od 1864 do 1915 roku.

Na przełomie XX i XXI wieku rozpracowywaniem biografii Jamesa zajęli się pisarze, zawsze rozpoczynając od złożenia pokłonu Leonowi Edelowi. Tworząc portrety Jamesa, koncentrowali się jednak na wybranych przełomowych etapach jego życia. Jako pierwsza w 1988 roku ciekawą książkę o relacjach Jamesa z intelektualnym otoczeniem w ciągu dwudziestu ostatnich lat jego życia twórczego (1895–1915) wydała powieściopisarka Miranda Seymour. Nie była pierwszą osobą, którą zainteresowały kontakty pisarzy²¹¹ mieszkają-

²⁰⁹ Przygotowując nowojorskie wydanie swoich dzieł na początku XX w., Henry James pominął *Bostończyków*, co świadczy o tym, że nie chciał wliczać tej powieści do kanonu swojej twórczości, czyli nie cenil jej jednak tak wysoko.

²¹⁰ M. Anesko, *„Friction with the Market”: Henry James and the Profession of Authorship*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1986, s. vii.

²¹¹ Takich, jak Henry James, Stephen Crane, Herbert George Wells, Joseph Conrad, Ford Madox Ford i Rudyard Kipling.

cych na przełomie XIX i XX wieku we wschodniej części hrabstwa Sussex²¹², jednak jej praca, nosząca tytuł *A Ring of Conspirators*, została pomyślana głównie jako biografia Jamesa. Seymour argumentuje, że w przypadku pisarza, który nie miał żony ani kochanki, który wiódł uporządkowane, rozsądne życie, nie sprawdza się konwencjonalne podejście biograficzne²¹³. Istotnych treści zdaniem Seymour trzeba szukać w takim przypadku w twórczości i w relacjach z otoczeniem. Pisarka od początku postrzega Jamesa jako osobę pełną sprzeczności, na przemian radosną i melancholijną, towarzyską i zamkniętą w sobie. Przyznając, że reprezentuje angielski punkt widzenia, decyduje się skupić swoją uwagę na czasach pobytu Jamesa w Anglii. Tytułowe „kółko konspiratorów” to nazwa wymyślona przez H.G. Wellsa, który w towarzystwie pięciu pisarzy-sąsiadów był jedynym prawdziwym Anglikiem. Pozostali to Amerykanie (Henry James i Stephen Crane), Polak (Joseph Conrad Korzeniowski) oraz pół-Niemiec (Ford Madox Ford). Towarzyskie relacje „konspiratorów” nie miały, jak twierdzi Seymour, charakteru politycznego, choć, jak sama zauważa, zakup domu w Sussex był w przypadku Jamesa znakiem ostatecznego zerwania ze Stanami Zjednoczonymi. Zadanie, jakie stawia sobie pisarka, polega na obserwowaniu tego ciekawego międzynarodowego środowiska oczami Jamesa oraz ukazanie jego sylwetki z perspektywy jego sąsiadów. W ostatecznym rozrachunku James jawi się Seymour jako mistrz świadomy swej wielkości i zachowujący dystans wobec otoczenia. Być może takie jej spojrzenie na pisarza wynika z dodatkowego celu, jaki wyznaczyła sobie w tej książce. Jako potomkini Howarda Sturgisa, jednego z wielu pomniejszych otwarcie homoseksualnych i biseksualnych młodych literatów adorujących starego mistrza, Seymour stara się przywrócić także ich pamięć, odczuwając w ich imieniu ciężar jego wielkości.

Inny temat wybrała Lyndall Gordon, która w 1999 roku opublikowała książkę *A Private Life of Henry James: Two Women and His*

²¹² Książki o tej tematyce opublikowali wcześniej N. Delbanco, *Group Portrait*, London, Faber, 1982, oraz I. Finlayson, *Writers in Romney Marsh*, London, Servern, 1986.

²¹³ M. Seymour, *A Ring of Conspirators: Henry James and His Literary Circle, 1895–1915*, London, Hodder and Stoughton, 1988, s. 13.

Art. Wychowana w Cape Town i mieszkająca od 1973 roku w Anglii Gordon specjalizuje się w biografistyce. Karierę rozpoczęła od wydania biografii Thomasa S. Eliota. Przed książką poświęconą Jamesowi ukazały się jej biografie Virginii Woolf i Charlotte Brontë. Od tego czasu zajmowała się też postaciami Mary Wollstonecraft i Emily Dickinson. Wybór tematu relacji Jamesa z dwiema kobietami jest więc uzasadniony feministycznymi zainteresowaniami Gordon. Jej książka o prywatnym życiu Jamesa rozpoczyna się isticie filmową sceną, ukazującą ponadpięćdziesięcioletniego pisarza usiłującego utopić w wodach weneckiej laguny ubrania przyjaciółki, która popełniła samobójstwo. Tą przyjaciółką była mieszkająca we Włoszech amerykańska pisarka Constance Fenimore Woolson, spokrewniona z Jamesem Fenimore'em Cooperem, swego czasu ciesząca się znacznie większą popularnością niż Henry James. Jej śmierć jest dla Gordon echem przedwczesnego odejścia innej przyjaciółki Henry'ego z lat amerykańskiej młodości, kuzynki Jamesów Minny Temple, która zmarła na gruźlicę w 1870 roku (czyli ponad dwadzieścia lat wcześniej niż Constance). Autorka śledzi losy obydwu kobiet i pokazuje, w jaki sposób ich pamięć przetrwała w postaciach stworzonych przez Jamesa. Minny ożywa w bohaterkach takich powieści, jak *The Portrait of a Lady* (*Portret damy*) i *The Wings of the Dove*, Constance zaś w postaciach (szczególnie pisarzy) z opowiadań i nowel Jamesa (np. *The Aspern Papers – Autografy Jeffreya Asperna*).

Tropienie pierwowzorów to dziedzictwo Leona Edela, ale odwracanie hierarchii w relacjach pisarza z otoczeniem na korzyść zapomnianych kobiet jest już wynikiem praktyk feministycznych i postmodernistycznych. Można wierzyć lub nie w rewelację, jakoby James skradł Constance fabułę noweli *The Beast in the Jungle* (*Zwierz w dżungli*)²¹⁴, niepodważalna jest jednak główna teza książki Gordon dotycząca niepokoju, jaki w życiu i twórczość pisarza wniosły te dwie niezależne kobiety, odrzucające role przypisane ich płci. Relacje z nimi uwidoczniły Jamesowski strach przed intymnością i zmusiły go do rozważenia modeli zachowań zarówno kobiet, jak i mężczyzn. James nie spełnił ani marzenia Minny o podróżowaniu

²¹⁴ L. Gordon, op. cit., s. 286.

po Europie, ani marzenia Constance o bliższym związku. Trudno jednak go obwiniać. Minny prosiła go wprawdzie w liście, by zabrał ją do Włoch, ale sama była świadoma trudności tego przedsięwzięcia. Mrzonką były też matrymonialne wizje Constance, o których James miał prawo nie wiedzieć. Koncentrując się na postaciach kobiet, Gordon jest znacznie mniej skłonna niż najnowsi biografowie Jamesa, Fred Kaplan i Sheldon Novick, do interpretowania wylewnych fraz w jego korespondencji, a nawet publicznych uścisków jako przejawu homoerotyzmu czy homoseksualizmu. Sugeruje raczej, że James był równie otwarty i równie ostrożny wobec kobiet i mężczyzn. Czerpiąc z otaczającego świata obrazy i emocje, dążąc do wzbogacenia własnej sztuki, był bardziej zainteresowany duszą niż ciałem swoich znajomych.

Jeszcze innym aspektem relacji Jamesa z rzeczywistością zajmuje się Peter Brooks w opublikowanej w 2007 roku książce *Henry James Goes to Paris*. Łącząc biografię z krytyką literacką i historię z anegdotą, Brooks skupił się na doświadczeniach 32-letniego pisarza, który w 1875 roku decyduje się wyemigrować ze Stanów Zjednoczonych i trafia do tętniącej życiem kulturalnym stolicy Francji. Tytuł tej książki przypomina popularną powieść Paula Gallico zatytułowaną *Mrs Arris Goes to Paris* (1958), której bohaterka, londyńska sprzątaczką, spełnia swoje marzenie zakupu ekskluzywnej sukni w paryskim domu mody. W podobny sposób Brooks tworzy obraz Jamesa prowincjusza, który przybył do Paryża, ale nie zauważył i nie docenił całej awangardy ówczesnej kultury. Nie był na nią przygotowany. Nic więc dziwnego, że Paryż go nie przyjął i po niespełna roku rozczarowany pisarz postanowił przenieść się do Londynu. Brooks twierdzi jednak, że paryskie wrażenia pozostały w pamięci Jamesa i ożyły dwadzieścia lat później w jego prozie. W ten optymistyczny sposób autor tworzy bilans Jamesowskich zysków i strat.

Książka Gordon zainspirowała trzy powieści biograficzne: *Felony* Emmy Tennant, *The Master (Mistrz)* Colma Tóibína oraz *Author, Author (Autor, Autor)* Davida Lodge'a. Każda z nich odzwierciedla specyficzne zainteresowania ich autorów. Są to więc portrety Jamesa, ale stworzone rozpoznawalną ręką współczesnych pisarzy i na użytek dzisiejszych czytelników. Wszystkie opierają się na dogłębnym

studiach, a zarazem zawierają dużą dozę zmyślenia usprawiedliwionego literackimi motywacjami biografów-powieściopisarzy. Najbliższa tematyce omawianej w książce Gordon jest powieść Emmy Tennant, znanej od końca lat 70. XX wieku z pasji opowiadania na nowo, z feministycznego punktu widzenia, kanonicznych tekstów stworzonych przez mężczyzn. W powieści *Felony* (2002) relacja Jamesa i Constance Fenimore Woolson jest ramą historii, zawartej w noweli *The Aspern Papers*. Opowieść Jamesa dotyczy pozbawionego skrupułów biografa dawno zmarłego poety, który dowiaduje się, że w Wenecji mieszka jeszcze kochanka mistrza. Zabiegi biografów o pozyskanie dokumentów pozostałych po wielkim człowieku w celu ich opublikowania, początkowo ukryte, zostają ujawnione, a wtedy staruszka stawia biografowi warunek ich przekazania: małżeństwo z towarzyszącą jej krewniaczką – starą panną, co wcale nie zachwyca poszukiwacza literackich przygód. James oparł swoją opowieść na prawdziwej historii zabiegów pewnego amatora twórczości Percy'ego B. Shelleya pochodzącego z Nowej Anglii, który – podobnie jak bohater Jamesa, ale w innym włoskim mieście, a mianowicie we Florencji – odkrył obecność Claire Clairmont, dawnej kochanki Byrona posiadającej nieznaną korespondencję obydwu poetów²¹⁵. Tennant zajmuje się tą oryginalną opowieścią, twórczo przetworzoną przez Jamesa. Odkrywanie jej w kontekście relacji Henry'ego i Constance sugeruje podobieństwo tej zdradzieckiej literacko-matrymonialnej wymiany. Tennant rzuca światło na literacką drapieżność Jamesa, ledwie tolerującego umizgi nieszczęsnej Constance, za to wielbiącego sztukę, ale stając po stronie odrzuconej kobiety, autorka skłania czytelnika do myślenia o jej własnym (od)twórczym wyrachowaniu. Postrzegana z tego punktu widzenia, powieść Tennant jest postfeministycznym i autoironicznym komentarzem do takich moralnych wykroczeń – wielokrotnie wpisujących się w twórczość literacką – jak żądza sławy, kradzież intelektualna, manipulacja wspomnieniami.

W 2004 roku nastąpił finał swoistego wyścigu między Davidem Lodge'em a Colmem Tóibínem. Wygrał Tóibín, publikując swo-

²¹⁵ Tę historię opowiada Edel w *Henry James: A Life*, s. 337–338. Upraszcza ją nieco J. Bolewski SJ, op. cit., s. 156.

ją powieść biograficzną o Jamesie pół roku wcześniej niż Lodge. Ten ostatni może łudzić się nadzieją, że przychylność krytyków dla Tóibína wynikała wyłącznie z pierwszeństwa w sensie czasu publikacji, jednak opinie czytelników nie pozostawiają wątpliwości. Zwyciężył młodszy pisarz, który nie tyle zinterpretował Jamesowską biografię, ile wcielił się w rolę Jamesa, parafrazując jego słowa, cytując jego listy, czerpiąc z dziennika Alice i z korespondencji rodzinnej. Ten śmiały akt zawłaszczenia byłby niedopuszczalny w przypadku pracy naukowej²¹⁶, jednak Tóibín zaryzykował i wygrał. Jego powieść, w odróżnieniu od powieści Lodge'a, obejmuje w planie narracji zaledwie kilka przełomowych lat z życia pisarza, ale za to znacznie szerszą perspektywę geograficzną. Ograniczenie czasowe w powieści Tóibína jest jednak złudne. Choć akcja rozpoczyna się w styczniu 1895 roku (wielką teatralną porażką Jamesa) i kończy w październiku 1899 roku (wizytą starszego brata z żoną i córką w domu Jamesa), wspomnienia i przeczucia obejmują właściwie całe jego życie. Czerpiąc informacje z biografii Edela, Tóibín również podkreśla rywalizację między Henrym i Williamem. Podobnie jak Edel, tropi sposoby, w jakie doświadczenia pisarza przekładają się na jego twórczość.

Tytuł powieści Tóibína określa status Jamesa w środowisku literackim jego czasów, a zarazem uwidacznia szacunek, jaki żywi do niego współczesny powieściopisarz. W języku angielskim słowo *master* ma jednak i inne znaczenie, a mianowicie 'pan, władca, osoba, która kontroluje siebie i otoczenie'. Choć godne podziwu, owo Jamesowskie mistrzostwo i samokontrola mają swoje ciemne strony. Tóibín, zgodnie z oczekiwaniami dzisiejszego czytelnika, pisze o rozterkach mężczyzny, który podejmował próby nawiązania intymnych relacji, ale nigdy nie odniósł sukcesu, być może dlatego, że nie odważył się rozstrzygnąć kwestii swojej seksualności. James w ujęciu Tóibína to szukający samotności homoseksualny artysta. Autor ukazuje Jamesa w relacjach z siostrą, matką, przyjaciółkami, jednak jako homoseksualista rozprawiający się w tej powieści także z własną przeszłością wydaje się najbardziej zainteresowany relacjami pisarza z mężczyznami. Jako Irlandczyk, Tóibín odnotowuje wizytę Jamesa w kraju

²¹⁶ Edel słusznie krytykował Brooksa za takie praktyki.

przodków, a zarazem jego dystans wobec problemów brytyjskiego imperializmu. Wpisując Jamesa nie tylko we współczesny dyskurs na temat homoseksualizmu, ale również ten dotyczący postkolonializmu, Tóibín przypisuje mu ten rodzaj transnarodowej tożsamości, jaki znamy obecnie²¹⁷, a jakiego ledwie załączkiem było życie mistrza. Irlandzki pisarz pragnie Jamesa unowocześnić i doznaje zawodu. Z jego powieści wyłania się obraz Jamesa nostalgicznego, żałującego swych win, a zatem obraz pomijający radość tworzenia i kontaktów towarzyskich, które rekompensowały pisarzowi inne straty. W roli postaci komicznych występują w powieści Tóibína nadużywający alkoholu służący Jamesa.

Henry James był obecny w pracach naukowych i twórczości prozatorskiej Lodge'a (szczególnie w powieści *Thinks...*, 2001) już wcześniej, ale centralną postacią został dopiero w książce *Author, Author*. Lodge, który po przejściu na wcześniejszą emeryturę rozwinął się jako beletrysta, wyrobił sobie w znanych powieściach z życia akademickiego markę zjadliwego humorysty. W biograficznej książce o Jamesie ten znak firmowy również się pojawia, nie wywołując jednak wątpliwości co do uznania, jakim Lodge darzy starego mistrza. Otwierając (i zamykając) książkę sceny choroby i śmierci pisarza zimą 1915–1916 zbierają punkty widzenia skupionych wokół niego członków rodziny, przyjaciół i służby, zajętych głównie własnymi przyziemnymi sprawami i dziwiących się bezsensownemu bełkotowi umierającego. Po tym wstępie Lodge powraca do lat przełomu w karierze Jamesa, a mianowicie lat 80. i 90. XIX wieku. Zyskał on już wówczas sławę w środowisku literackim, jednak nie odniósł sukcesu finansowego. Lodge konstruuje opowieść o Jamesie na zasadzie kontrastowania jego losów z losami przyjaciół i nieprzyjaciół. Do tych pierwszych zaliczają się ilustrator pisma „Punch” George Du Maurier i Constance Fenimore Woolson, do tych drugich – Oscar Wilde. Śledząc paradoksy sukcesu i popularności, Lodge pokazuje porażkę Jamesa jako powieściopisarza, a zwłaszcza dramaturga, w świetle

²¹⁷ O transkulturowych negocjacjach prowadzonych przez Jamesa, a ukazanych w powieści Tóibína pisze J.C. Rowe w artykule *Henry James and the United States*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. G.W. Zachariasa, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 397.

nieoczekiwanych triumfów Du Mauriera, który zarzuciwszy rysownictwo na rzecz powieściopisarstwa, odniósł spektakularny sukces, oraz Oscara Wilde'a, którego sukcesy teatralne nie pozostawiały miejsca dla sztuk Jamesa. Tym samym Lodge, w znacznie większym stopniu niż Lyndall Gordon, opiera się na starej biografistycznej tradycji ukazywania rywalizacji twórców²¹⁸. Lodge tworzy bogatą panoramę literackiego życia późnowiktoriańskiej Anglii, ale Jamesowskiej świadomości nie jest w stanie przeniknąć ani tym bardziej oddać. Skupia się więc na wymiarze fizycznym (w odróżnieniu od wyobrazeniowej cielesności) Jamesa, co pozwala mu pofolgować sobie w częstych opisach różnych czynności fizjologicznych bohatera. Nie badając świadomości pisarza, Lodge definitywnie odrzuca tezę o jego homoseksualizmie. Widzi w nim raczej ascetę, który mimo pozorów bujnego życia towarzyskiego wybrał celibat w imię służby sztuce, a dystansując się wobec otoczenia, podporządkował swoje życie twórczości.

Tytuł powieści Lodge'a nawiązuje do krzyków widowni, wywołującej autora po zakończeniu spektaklu. W przypadku Jamesa, nieświadomego rozmiaru porażki, wyjście na scenę staje się aktem publicznego poniżenia. Widzowie nie chcą jego ani jego sztuk. Wołają Wilde'a. Przewartościowania, jakie dokonały się w literaturoznawstwie w ciągu kolejnego stulecia, potwierdzając przewagę pisarstwa (ale nie dramaturgii) Jamesa nad twórczością George'a Du Mauriera, Constance Fenimore Woolson i Oscara Wilde'a, pozwalają z większym, niż było dane Jamesowi, optymizmem patrzeć na jego karierę. Mimo pociechy, jaką niesie perspektywa czasu, książka Davida Lodge'a pozostaje gorzkim studium profesji pisarskiej, jej radości i zgryzot. Tym samym jest to nie tylko powieść o Jamesie, ale i o Lodge'u, który dwa lata później opublikował komentarz do tego powieściopisarskiego przedsięwzięcia. Pierwsza część książki *The Year of Henry James: The Story of a Novel* (2006) jest zapisem genezy, pracy badawczej i twórczej oraz recepcji powieści *Author, Author*,

²¹⁸ O tej tradycji, ale w innym kontekście, mówi M. Poprzęcka, *Fragmety dyskusji*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. R. Kasperowicza, E. Wołkiewicz, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 332, 334.

który wyraźnie pokazuje podobieństwa między niepokojami i porażkami pisarza i jego biografa. Także Tóibín, nawiązując do sukcesu wydawniczego powieści biograficznej, wydał w 2010 roku książkę *What a Novelist Needs* zbierającą publikowane wcześniej rozproszone eseje o twórczości Henry'ego Jamesa.

Zarówno Tóibín, jak i Lodge tworzą portret pisarza w jego historycznym kontekście, nie nadwerężając jednak cierpliwości czytelnika stosowaniem zawilej frazeologii późnego Jamesa. Tóibín korzysta z jego zapisanych słów, ale unika manieryzmów, Lodge naśladuje niekiedy jego zawily styl, ale tylko w jego wypowiedziach jako postaci. Tym samym obydwaj pisarze unikają pułapek fikcji historycznej, którą sam James pogardzał, wiedząc, że i tak nie uda się jej odtworzyć przeszłości w całym jej autentyzmie, a nawet gdyby było to możliwe, nowa publiczność nie będzie takim zabiegiem usatysfakcjonowana. Przykładem prawdziwości stwierdzeń Jamesa jest historyczna powieść Gore'a Vidala *Empire* (1987), w której nazwisko Henry'ego Jamesa obecne jest od pierwszej strony. W szerokiej panoramie historii amerykańskiego imperializmu pisarz pojawia się jako postać istotna w życiu intelektualnym transatlantycznej elity władzy. Vidal bez wątpienia czerpie z Jamesowskiej tradycji tworzenia portretów kobiet i stylistycznej precyzji. Tak bardzo ceni mistrza, że niekiedy z nadmiaru uwagi przedstawia go w aurze niezamierzonego komizmu.

Oprócz powieści biograficznych na uwagę zasługują także książki, które wprawdzie biografiami nie są, ale odnoszą się do twórczości Jamesa. Do tej kategorii można zaliczyć opublikowany w 1990 roku zbiór dziesięciu opowiadań Davida Leavitta *A Place I've Never Been*, których homoseksualni bohaterowie, podróżując, na nowo określają swoją tożsamość. Są Jamesowscy w swoim żalu za straconymi szansami na pełne życie, ale ich świat niesie zupełnie nowe zagrożenia (np. AIDS). Innym przykładem nawiązań do prozy Jamesa jest wydana w 2004 roku powieść Alana Hollinghursta *The Line of Beauty*. Jej bohater, Nicholas Guest, przygotowuje (bez szczególnego zapachu) rozprawę doktorską na temat Jamesa. On sam przypomina Milly Theale, otoczoną fałszywymi przyjaciółmi bohaterkę powieści *The Wings of the Dove*. Podobnie jak bohaterowie Jamesa, Nick porusza

się w świecie ludzi pięknych i bogatych, ukrywając swoje pochodzenie i orientację seksualną. Zainteresowanie współczesnych pisarzy dylematami rozważanymi przez Jamesa świadczy o tym, że pomimo rewolucji obyczajowej i coraz większej otwartości w sposobie rozmawiania na temat seksualności, problemy relacji międzyludzkich pozostają. Podobnie jak w czasach Jamesa, w pragnienie bliskości i miłości jest wpisane ryzyko oszustwa, chciwości, zepsucia, uprzedzeń klasowych oraz narodowych i wreszcie konieczność rezygnacji. Obydwie książki zaliczają się do nurtu pisarstwa gejowskiego i dotyczą przełomowych dla tego środowiska lat 80. XX wieku. Zarówno Leavitt, jak i Hollinghurst wyobrażają sobie Jamesa jako patrona literatury gejowskiej, nie szukając jednak w jego życiu jednoznacznych deklaracji.

Niepokój, jaki Jamesowska tajemniczość wzbudza w feministkach i gejach, którzy z jednej strony doceniają sympatię, jaką pisarz darzył kobiety w swojej twórczości i młodych mężczyzn w życiu, a z drugiej – irytują się jego dystansem wobec kobiet w życiu i brakiem pisemnych homoseksualnych deklaracji, sprowokował co najmniej kilka ważnych i cenionych przedsięwzięć powieściopisarskich. Zarówno książka Tóibína, jak i poświęcone Jamesowi powieści Tennant i Hollinghursta są zaliczane przez recenzentów do najlepszych prac w twórczości tych pisarzy.

Wspomniana wcześniej książka Petera Brooksa, jak również nowela pt. *Dictation*, którą amerykańska pisarka Cynthia Ozick opublikowała po raz pierwszy w tomie pod tym samym tytułem w 2008 roku, świadczą o tym, że w opowieściach biograficznych moda na rozbieganie Jamesa do bielizny zaczyna przemijać, ustępując miejsca rozważaniom natury kognitywistycznej (w przypadku Brooksa) i refleksjom nad mechanizmami literackiej produkcji (w przypadku Ozick). Zainteresowanie Ozick twórczością Jamesa sięga czasów jej studiów. Oprócz pracy dyplomowej na temat jego późnej prozy, w ciągu kolejnych dziesięcioleci Ozick poświęciła mu też kilka swoich esejów²¹⁹. W opowiadaniu pt. *Dictation* jest on zarazem po-

²¹⁹ Zamieszczonych np. w tomie *What Henry James Knew and Other Essays on Writers*, London, J. Cape, 1993.

stacją centralną i marginalną. Uwaga zostaje skupiona najpierw na przyjaznej, ale niejednoznacznej relacji Jamesa z Josephem Conradem, a następnie na równie skomplikowanej, przekonująco zmyślonej relacji sekretarek obydwu pisarzy: Theodory Bosanquet i Lilian Hallowes. W opowiadaniu Ozick kobiety spotykają się w 1910 roku wbrew intencji swoich pracodawców, zwłaszcza Conrada, który obawia się ujawnienia skwapliwie skrywanych myśli. Choć obydwaj pisarze okazywali sobie szacunek i uprzejmość, James postrzegał piarstwo Conrada jako gęstwinę nieokiełznanego nadmiaru, Conrad zaś wyczuwał w doskonałej metodzie powściągliwego kosmopolity zimno i bezdusność alabastru²²⁰. Ozick konfrontuje nie tylko dwa typy piarstwa, ale także dwa typy kobiecości pierwszych lat XX wieku. Wprawdzie nie rozbiera Jamesa, ujawnia jednak intymne sekrety jego wieloletniej sekretarki, Theodory Bosanquet, która zostaje ukazana w opowiadaniu jako świadoma swej cielesności, wręcz drapieżna lesbijka oraz żądna sławy, sprytna intrygantka. Jej ofiarą padają w równej mierze skromna, choć starsza od niej, sekretarka Conrada, jak i obydwaj pisarze. Intryga Theodory polega na tym, by do dyktowanego właśnie tekstu Jamesa wprowadzić istotny, choć niekoniecznie obszerny fragment prozy Conrada i na odwrót, rzecz jasna bez wiedzy autorów. Niewinny zdawałoby się żart jest w tym kontekście wyzwaniem męskiego autorytetu literackich mistrzów, a zarazem pracodawców, i demonstracją władzy osób, których zadaniem jest tylko mechaniczna czynność pisania. Tom zawiera również trzy inne wcześniej publikowane opowiadania, nieodnoszące się do biografii Jamesa, choć bez wątplenia wiele mu zawdzięczające. Ozick zapożycza od pisarza to, co zbyt często uchodzi uwadze jego krytyków, a mianowicie dar odkrywania komizmu w ludzkiej tragedii.

Amerykańskie pisarki – nie tylko Ozick, ale także Joyce Carol Oates – chętnie poddają starego mistrza różnorodnym próbom, szukając w wyobraźni usprawiedliwienia takich jego czynów bądź zaniechań, które budzą dziś niechęć, lub rekompensaty za nie. W opowiadaniu *Dictation* autorka pozwala Theodorze zaznaczyć

²²⁰ C. Ozick, *Dictation: A Quartet*, Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 2008, s. 8.

swoją wolę i prawa. Kilka lat wcześniej, zimą 2005 roku, Ozick opublikowała w „The Threepenny Review” wymyślony wywiad z mistrzem. Ukazuje w nim uprzedzenia starego pisarza, który za życia udzielał wprawdzie wywiadów także wyemancypowanym dziennikarkom, ale nie szczędził im kąśliwych uwag w swojej prozie²²¹. Współczesna dziennikarka wypytuje o jego relacje z mężczyznami i oskarża go o złe traktowanie kobiet. Gdy interlokutor zdaje się nie rozumieć albo faktycznie nie rozumie jej niedyskretnych pytań²²², kobieta stwierdza, że mówią o różnych sprawach. Używa przy tym metafory życia i relacji międzyludzkich jako książki, którą James powtórzy, wypraszając ją: „szanowna pani, nie jesteśmy, nie możemy być i nigdy nie będziemy na tej samej stronie [książki]”. Ozick pozostaje jednak na tyle uczciwa wobec Jamesa, by wyjawić, że w torbie dziennikarki był ukryty magnetofon. W tym tekście odniesienie do Theodory Bosanquet pojawia się na początku i na końcu. Gdy dziennikarka się pojawia, sekretarka właśnie nakłada kapelusz i wychodzi, ostrożnie wymijając rower pracodawcy ustawiony na środku przedpokoju przy stojaku na parasole. Na koniec służący mistrza, który tak władczo wyprosił nieznośnego gościa, radzi dziennikarce, by uważała na rower. Powołuje się przy tym na doświadczenia sekretarki, ciągle objijającej sobie nogi, nim przywykła do omijania pojazdu. Kobieta stawiająca czoła staremu mistrzowi wyłania się z prozy Ozick nie tyle zwycięska, ile niepoobijana.

W tym samym roku co wywiad Ozick została także opublikowana powieść południowoafrykańskiego pisarza, tłumacza i wykładowcy Michiela Heynsa pt. *The Typewriter's Tale*²²³. Podobnie jak Ozick, Heyns spleta fakty i zmyślenia, pozwalając czytelnikowi spoj-

²²¹ Przykładem jest Henrietta Stackpole w powieści *Portret damy*.

²²² Zupełnie inaczej rozumie słowo *gay*. Zob. http://www.threepennyreview.com/Samales/ozick_wo5.html [dostęp: 10.12.2009].

²²³ Informację o istnieniu tej książki zawdzięczam Robertowi Kuskowi, autorowi rozprawy doktorskiej *Pursuing 'the Beast (not) Found in Verse': Authors on Authors in Selected Biographical Novels by David Lodge, Colm Tóibín, Michael Cunningham and J.M. Coetzee*. Robert Kusek zajmuje się zagadnieniem powieści biograficznej o innych autorach jako osobnym podgatunkiem powieści biograficznej. W swojej rozprawie dokonuje przeglądu i kategoryzacji gatunku na przykładach powieści powstałych w latach 1990–2010, adaptując do tego celu

rzeć na Jamesa i jego świat oczami marginalizowanej kobiety, sekretarki. Wysunięcie na plan pierwszy kobiety z otoczenia słynnego pisarza jest celem, który można również dostrzec w powieści *What Alice Knew* opublikowanej w 2010 roku przez Paulę Marantz Cohen. Tytuł książki wyraźnie nawiązuje do powieści Jamesa *What Maisie Knew*. Tytułowa Alice to postać fikcyjna, ale nosząca imię i przypominająca o zapomnianej siostrze dwóch znanych braci Jamesów. Cohen łączy w swojej dowcipnej powieści wiele motywów literackich, jednak główny wątek fabularny to opowieść detektywistyczna, przy czym wprawnym detektywem okazuje się osoba niepełnosprawna. James pojawia się także w opowiadaniu pt. *Silence* w tomie zatytułowanym *The Empty Family* (2010) Colma Tóibína. Zostaje ukazany w relacji z Lady Augustą Gregory. W najnowszej swojej powieści pt. *Foreign Bodies* (2010) Cynthia Ozick nie opowiada już o życiu Jamesa, lecz pisze na nowo i na swój sposób jedno z najśłynniejszych jego dzieł – *The Ambassadors*. Miejscem akcji jest podobnie jak u Jamesa Paryż, ale czas akcji to połowa XX wieku, a co za tym idzie – pisarka ukazuje innego rodzaju konfrontację Ameryki i Europy. Do głosu dochodzi też ważne dla Ozick doświadczenie Holocaustu.

W opowiadaniu pt. *The Master at St. Bartholomew's, 1914–1916* (*Mistrz w Szpitalu Świętego Bartłomieja, 1914–1916*) opublikowanym po raz pierwszy na łamach pisma „Conjunctions” wiosną 2007 roku, rok później w zbiorze pięciu biograficznych nowel pt. *Wild Nights! Stories about the Last Days of Poe, Dickinson, Twain, James, and Hemingway*, a w 2009 roku w polskim przekładzie – w przeciwieństwie do Ozick – Oates zdaje się czerpać sadyistyczną satysfakcję z poddawania Jamesa różnym cielesnym upokorzeniom. Pisarka odnosi się do informacji pochodzących z jednotomowej biografii Jamesa autorstwa Edela oraz opublikowanych przez niego notatek pisarza, jednak ukazuje swojego bohatera w innym świetle. W swoich opracowaniach Edel dowodzi, że wolontariat w Szpitalu Świętego Bartłomieja pozwolił Jamesowi odzyskać poczucie własnej wartości i nadał jego życiu sens. Listy Jamesa z sierpnia 1914 roku świadczą

teorię Gérarda Genette'a, jak również analizuje wybrane teksty: *The Master, Author, Author, The Hours* i *The Master of Petersburg*.

o szoku, jaki wywołał u niego wybuch wojny. Wojna oznaczała upadek cywilizacji, której on sam jako pisarz służył. Praca jak zwykle okazała się lekarstwem na niepokoje. Tym razem jednak nie praca pisarska, ale kontakty z młodymi belgijskimi żołnierzami leczonymi w londyńskim szpitalu. James został poproszony o pomoc, ponieważ mógł porozumiewać się z nimi po francusku. Ta posługa polegająca na rozmowach oraz wsparciu finansowym i rzeczowym upodabniała go do Walta Whitmana, który również opiekował się żołnierzami rannymi w wojnie secesyjnej, i stanowiła w pewnym sensie także rekompensatę za to, że pisarz nie wziął udziału w tamtej amerykańskiej wojnie. Edel ukazuje ten epizod w życiu Jamesa jako rodzaj szczęścia w nieszczęściu, udowadniając, że świetnie radził on sobie w kontaktach ze znacznie młodszymi ludźmi, którzy nie mieli pojęcia o jego twórczości, ale doceniali jego ciepło i życzliwość²²⁴.

Oates ukazuje Jamesa przede wszystkim jako człowieka starego i niedołążnego. Pisarz przychodzi do szpitala w roli wolontariusza, ale z opisu wynika, że kwalifikuje się wyłącznie na pacjenta. Ma słaby wzrok, wysokie ciśnienie i nadwagę. Cierpi na podagrę, ataki duszności i lęku. Podpiera się laską. Drażni go hałas, nie znosi przykrych zapachów. Pękaty człowiek niepewnie stąpający szpitalnymi korytarzami wygląda niczym Humpty Dumpty²²⁵. Zupełnie nie nadaje się na pomocnika szpitalnego, a jednak okazuje się znacznie bardziej wytrzymały niż wolontariuszki, które podjęły trud w tym samym czasie co on. Czują na punkcie statusu społecznego pisarz boleśnie odczuwa lekceważenie, jakiego doznaje ze strony personelu szpitala. Jego szczególnym wrogiem staje się przełożona pielęgniarek, siostra Edwards, która przydziela starcowi coraz trudniejsze i bardziej poniżające zadania (na czyszczeniu latryn skończywszy). W sposób całkowicie odrealniony, ale służący zapewne kompensacyjnym celom przewidzianym przez Oates, w jednej ze scen bezpośredniej konfrontacji przełożona pielęgniarek okłada pisarza prętem i nakazuje

²²⁴ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 694–696.

²²⁵ J.C. Oates, *Szalone noce! Ostatnie chwile wielkich mistrzów*, przeł. B. Zborski, Warszawa, Bellona, 2009, s. 147. Humpty Dumpty to postać z angielskich rymowanek dla dzieci. Na rysunkach Humpty Dumpty jest przedstawiany jako jajo z rękami i nogami.

mu ukłęknać²²⁶. Jest to kara zarówno za jego wcześniejszą wyniosłość, jak i jego spóźnione akty ponizania się przed młodymi żołnierzami. Wyobrażony przez Oates James fetyszyzuje zakrwawione chustki swoich podopiecznych i w perwersyjny sposób uzależnia się od szpitala. Porównanie jego relacji z młodymi żołnierzami do dobroczynnych gestów Whitmana stanowi w opowiadaniu Oates oczywistą aluzję do homoseksualizmu. Narrator Oates jest wobec Jamesa równie krytyczny jak siostra Edwards. Czyni mu zarzuty, które dotyczą zarówno jego pisarstwa, jak i postawy życiowej. Twierdzi, że jego postaci są bezcielesne²²⁷ i nie znają przemocy²²⁸. Wnikliwy czytelnik prozy Jamesa nie może jednak przyznać Oates racji. Zapomniała bowiem zupełnie o umierającym Ralphie w powieści *The Portrait of a Lady* i umierającej Milly w powieści *The Wings of the Dove*, a także o psychicznej przemocy, jaką wobec żony (podobnie jak i kochanki) stosuje Gilbert Osmond. Zapomniała, że James miał przez wiele lat bliskie kontakty z osobami chorymi i walczącymi na różne sposoby z chorobami: ojcem, siostrą i braćmi. Doświadczenia wojenne młodych mężczyzn, z którymi zetknął się w czasie „wielkiej wojny”²²⁹, nie mogły podważyć ani zniweczyć świadomości bólu jego pojedynczych bohaterów w sytuacjach mniej spektakularnych porażek. W obliczu wydarzeń, które postrzegał jako upadek cywilizacji, Jamesowi mogło się wydawać, że jego własna proza jest żałośnie nieadekwatna, a tytuł „mistrza” to gorzka ironia, jednak współczesna pisarka nie musi czynić pisarzowi zarzutów dotyczących jego wyboru tematyki i stylistyki.

Bez względu na to, w jakim stopniu biografie publikowane w seriach wydawniczych, biografie w ujęciu problemowym oraz cząstkowe bądź całościowe biografie fabularyzowane odbiegają od interpretacji Edela, stanowią one na ogół jedynie aneksy do paktu biograficznego, który zawarł on z czytelnikami i wielokrotnie odnawiał, publikując różne wersje biografii, a tym samym tylko ugrun-

²²⁶ Ibidem, s. 181.

²²⁷ Ibidem, s. 162.

²²⁸ Ibidem, s. 164.

²²⁹ Warto zauważyć, że w kulturze brytyjskiej to pierwsza, a nie druga wojna światowa spowodowała większy szok i zwana była „wielką wojną”.

towują jego władzę. Pęknięcie monopolu Edela jako biografą Jamesa uwidaczniają natomiast wydania dwóch nowych biografii: jednotomowej Freda Kaplana w 1992 roku (czyli w sam raz na 150-lecie urodzin pisarza w 1993 roku, uświetnione także konferencjami i publikacjami literaturoznawczymi) i dwutomowej Sheldona M. Novicka w latach 1996 i 2007. W odróżnieniu od pozostałych biografów działających w cieniu Edela, w tym biografów-powieściopisarzy, Kaplan i Novick dążą do unieważnienia jego paktu biograficznego i zawarcia umowy z czytelnikami na nowych, określonych przez nich warunkach. Obydwaj autorzy są profesorami: Kaplan to anglista wykładający w Queens College i City University of New York, natomiast Novick wykłada prawo konstytucyjne i historię w Vermont Law School. W notkach o autorach w obydwu przypadkach pojawia się informacja o tym, że urodzili się i wychowali w Nowym Jorku. Jest ona istotna, ponieważ sam James był również z urodzenia nowojorczykiem, a jego regionalna przynależność – choć wątpliwa i zrywana – wiele znaczy dla amerykańskich biografów. Obydwaj autorzy zdobyli biografistyczne szlify, spisując życiorysy innych wielkich postaci. Kaplan opublikował wcześniej wysoko cenione i nagradzane biografie Thomasa Carlyle'a (1983) i Charlesa Dickensa (1988). Skoro dał się już poznać jako wprawny i odważny biograf, nie potrzebuje przedmowy, by usprawiedliwiać się ze swojego zainteresowania Jamesem. Inaczej jest w przypadku Novicka, poprzedzającego pierwszy tom biografii nieco naiwną przedmową, w której nie wyjaśnia jednak rzeczy najważniejszej, a mianowicie, jakim sposobem dotarł do Jamesa i jakie miał uprawnienia do tego, by się jego życiorysem zajmować. Jedynie parateksty w postaci informacji wydawniczych pozwalają domniemywać, skąd wzięło się zainteresowanie Novicka Jamesem. Pierwszym dziełem Novicka była bowiem biografia Oliveira Wendella Holmesa (1841–1935), jednego z sędziów Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych²³⁰ (1989), z którym z całą pewnością James spotkał się podczas swoich krótkotrwałych studiów prawni-

²³⁰ Jako student Uniwersytetu Harvarda Henry James zetknął się także z Oliverem Wendellem Holmesem (1809–1894), profesorem medycyny, a zarazem dowcipnym poetą, eseistą i powieściopisarzem, ojcem starszego o dwa lata przyjaciela o tym samym nazwisku. Holmes senior pasjonował się stereoskopią, czyli spo-

czych na Uniwersytecie Harvarda i z którym, jak udowadnia Novick, łączyła go bliska zażyłość. Novick wydał również dzieła zebrane Holmesa. Jego zainteresowanie Jamesem wydaje się więc odpryskiem badań nad Holmesem, a ogólniej rzecz ujmując – badań nad seksualnością wielkich amerykańskich postaci.

Obydwaj biografowie – Kaplan i Novick – mają świadomość, że sposób patrzenia na życie Jamesa, jaki reprezentuje Leon Edel, już się przedawnił. W podziękowaniach na końcu książki Kaplan wymienia Edela, podkreślając jego zasługi jako bibliografa oraz wydawcy sztuk i listów Jamesa. Przemilczenie słynnej biografii jest w tym kontekście nader wymowne²³¹. Funkcję anti-Edelowskiego manifestu pełni natomiast notka na skrzydełku obwoluty. Wskazuje ona na paradoks, jakim jest z jednej strony powszechne uznanie dla wielkości pisarza, a z drugiej – niewielka liczba opublikowanych biografii. Dzieło Kaplana jest rekomendowane jako druga zaledwie biografia pisarza, a zarazem pierwsza napisana w świetle badań feministycznych i homoseksualnych końca XX wieku. Jej autor pragnie ukazać skomplikowaną wrażliwość Jamesa w relacjach z mężczyznami, jak również jego fascynację dylematami i postawami kobiet epoki późnowiktoriańskiej. Tytuł biografii – *Henry James: The Imagination of Genius* – dobrze oddaje tezę Kaplana, jakoby James najpełniej żył w swojej wyobraźni i najlepiej wyrażał swoje życie wewnętrzne w listach i dziełach literackich. W przeciwieństwie do Edela, który ukazywał Jamesa jako biernego obserwatora odczuwającego strach przed kobietami, Kaplan konstruuje obraz Jamesa w relacjach z młodymi mężczyznami, postrzegając go jako człowieka bojącego się przede wszystkim własnej homoseksualności.

Novick dzieli życie Jamesa na młodzińcze i dojrzałe, przy czym w tytułach obydwu jego książek – *Henry James: The Young Master* oraz *Henry James: The Mature Master* – pojawia się słowo „mistrz”. Novick rozumie je inaczej niż Edel. Myślą przewodnią jego biografii jest przekonanie, że James był mistrzem osobistych relacji: miłości

sobami odwzorowania w fotografii trzeciego wymiaru. W 1861 r. skonstruował najbardziej popularny model stereoskopu.

²³¹ F. Kaplan, *Henry James: The Imagination of Genius. Biography*, New York, William Morrow and Company, 1992, s. 597.

i przyjaźni²³². Współczesny biograf chce widzieć w Jamesie człowieka przeżywającego zwykłe ludzkie doświadczenia: rozłąkę z rodziną, zakochanie, intensywne, ale nieszczeńliwe doświadczenia seksualne, przyjaźnie, miłości, kłopoty finansowe i zdrowotne²³³. Podobnie jak Kaplan i Edel, Novick jest przeświadczony o tym, że osobiste przeżycia pisarza przekładają się na jego twórczość. Skoro James tak skrętnie ukrywał swoje prywatne sprawy przed opinią publiczną, ich śladów należy zdaniem Novicka szukać w jego piśmarstwie²³⁴. Biografa interesują zresztą głównie doznania natury erotycznej, zakodowane w formie zagadkowych sformułowań, ukryte w Jamesowskim zastosowaniu metody pointylistycznej i impresjonistycznej²³⁵. Novick twierdzi, że James kochał młodych mężczyzn, a nowatorstwa napisanej przez siebie biografii upatruje w postrzeganiu pisarza jako homoseksualisty. Twierdzi, że Edel musiał o tym wiedzieć, jednak nie ujawniał tych aspektów życia Jamesa²³⁶. Zamiast tego koncentrował się na konflikcie Edypa, reprezentując, jak pisze Novick, staromodne freudowskie spojrzenie na homoseksualizm jako porażkę, a na Jamesa jako pasywnego, zranionego i wystraszonego syna silnej matki oraz słabego, nieobecnego ojca²³⁷. Novick oferuje, jak sam to określa, „świeże” spojrzenie na życie pisarza, ale dowody ma słabe. Skoro James tak doskonale opisywał pocałunki mężczyzn, dowodzi biograf, musiał mieć w tej kwestii osobiste doświadczenie. Dlaczego niby mamy wierzyć wyłącznie w siłę jego wyobraźni?²³⁸ To, co u Kaplana i Tóibína²³⁹ mieściło się w sferze wyobrażeń, u Novicka jest czystą fizycznością. Nikt jednak nie zareczy, że dosłowność i fi-

²³² S.M. Novick, *Henry James: The Young Master*, New York, Random House, 1996, s. xii.

²³³ Ibidem, s. xii–xiii.

²³⁴ Ibidem, s. xi.

²³⁵ Te malarskie metafory pochodzą od S.M. Novicka, *Henry James: The Young Master*, s. xii. Metafor pochodzących z różnych dziedzin życia jest w tej przedmowie zdecydowanie za dużo.

²³⁶ Ibidem, s. xiii.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibidem, s. xiv.

²³⁹ Zob. C. Tóibín, *Mistrz*, przeł. J. Kozłowski, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2005, s. 87–91.

zyczność w interpretacji Novicka nie przedawnią się tak samo, jak mity i symbole odczytań freudowskich. W nie mniejszym stopniu niż Edel, Novick narzuca Jamesowskiej seksualności normę, żądając w jego imieniu od życia erotycznej satysfakcji i spełnienia, nie uznając zaś prawa pisarza do rezygnacji i dyskrecji.

Kapłana i Novicka łączy z Edelem, jak również z Horne'em i Zachariasem, przeświadczenie o kluczowej roli listów i tekstów literackich w interpretowaniu życiorysu Jamesa. Podobnie jak Edel uwiarygodniają oni swoje biograficzne zabiegi bezpośrednim badaniem niepublikowanych materiałów, zwłaszcza listów, oraz kontaktami z żyjącymi członkami rodziny pisarza. W odróżnieniu od Edela pracowicie i rzetelnie dokumentują źródła wypowiedzi w obszernych przypisach. Novick dodatkowo umieszcza w przypisach rozliczne własne komentarze do cytowanych wypowiedzi. Zupełnie jak Edel w pracy *Writing Lives* pisze Novick we wstępie do pierwszego tomu biografii o swoich podróżach śladami Jamesa. Użala się nad przemijalnością starego świata cnót i piękna²⁴⁰, nad kruszeniem i rozpadaniem się budynków, w których pisarz mieszkał. Wzrusza się doświadczeniem bezpośredniego cielesnego kontaktu z przedmiotami, których niegdyś dotykał James. Z dumą odnotowuje, że patrzył przez okulary, jakich James używał do czytania, że dotykał jego trzciny laski, którą opisuje z widoczną lubością²⁴¹. W podziękowaniach Novick, podobnie jak Kaplan, przyznaje się do długu wobec Edela, głównie jako wydawcy dzieł i listów Jamesa. Wspomina, że we wczesnych etapach badań Edel odpowiadał na jego pytania i służył mu pomocą²⁴².

W przeciwieństwie do literaturoznawców, którzy postrzegają Jamesowski homoerotyzm w szerszym kontekście nacisków społecznych, Kaplan i Novick koncentrują się na tłamszonym homoseksualnym pożądaniu jako rozterce towarzyszącej Jamesowi przez całe życie. Tym samym, usiłując stworzyć spójny obraz pisarza, Kaplan i Novick nie dostrzegają niuansów, na które zwracają uwagę

²⁴⁰ S.M. Novick, *Henry James: The Young Master*, s. xvi–xvii.

²⁴¹ Ibidem, s. xv.

²⁴² Ibidem, s. 522.

bachniejsi badacze społecznych kontekstów jego życia i twórczości, tacy jak Kelly Cannon w książce *Henry James and Masculinity* (1994) oraz Eric Haralson w książce *Henry James and Queer Modernity* (2003). Zarówno Cannon, jak i Haralson dowodzą, że James żył w bezwzględnie heteroseksualnym świecie, a odrzucenie normatywnego schematu męskości obejmującego małżeństwo, ojcostwo i karierę solidniejszą niż tworzenie powieści skutkowało marginalizacją²⁴³ i wpisaniem się w ówczesny dyskurs homoseksualny raczej w charakterze niezrzeszonego estety niż mężczyzny odczuwającego pożądanie wobec innych mężczyzn²⁴⁴. Wendy Graham w książce *Henry James's Thwarted Love* (1999) i Leland Person w książce *Henry James and the Suspense of Masculinity* (2003) nawołują do tego, by brać pod uwagę historycznie uwarunkowany sposób rozumienia i reprezentowania płci oraz seksualności w prozie Jamesa i nie narzucać mu obecnie przyjętych znaczeń tych pojęć ani też nie mylić tożsamości seksualnej z aktywnością płciową²⁴⁵.

Fred Kaplan dostrzega zmianę, jaka zaszła w pisarstwie Jamesa w latach 90. XIX wieku, i argumentuje, że miała ona związek z rosnącą intensywnością i emocjonalnością jego relacji z młodszymi mężczyznami. W tym czasie James, zdaniem Kaplana, kilkakrotnie się zakochał, odczuwając zarazem pragnienie bliskości i strach przed nią jako przeciwieństwem władzy. Novick, nadinterpretując wylewność listów Jamesa, twierdzi wręcz w pierwszym tomie biografii, że podczas studiów na Uniwersytecie Harvarda utrzymywał on intymne stosunki z Oliverem Wendellem Holmesem²⁴⁶. Kilka lat później, pod wpływem krytyki jamesologów, Novick stonował wymowę tej rewelacji w swoim wstępie do tomu *Henry James and Homo-Erotic*

²⁴³ K. Cannon, *Henry James and Masculinity: The Man at the Margins*, New York, St. Martin's Press, 1994, s. 58.

²⁴⁴ E. Haralson, *Henry James and Queer Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 24.

²⁴⁵ W. Graham, *Henry James's Thwarted Love*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1999, s. 11; L. Person, *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, s. 11.

²⁴⁶ Wspominając o tej znajomości, Edel pisze tylko tyle, że starszy o dwa lata od Jamesa Holmes lepiej sobie radził w sytuacjach towarzyskich, a zwłaszcza w relacjach z młodymi kobietami (L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 75).

Desire (1999) pod redakcją Johna Bradleya. Sam Bradley w książce *Henry James's Permanent Adolescence* (2000) forsuje tezę, jakoby erotyka i homoseksualizm odgrywały pierwszorzędną rolę w twórczości i życiu pisarza. Analizując postaci, akcję, styl, a także powołując się na kontekst historyczny oraz biograficzne spekulacje, pragnie on udowodnić, że gejowskie odczytania prozy Jamesa są nie tylko możliwe, ale również konieczne w każdej inteligentnej interpretacji²⁴⁷. Podkreśla, że pisarz był od czasów młodości świadomy swego homoseksualizmu²⁴⁸, ale w przeciwieństwie do Novicka nie przywiązuje wagi do tego, czy James rzeczywiście ulegał swoim homoseksualnym skłonnościom. Szukając dowodów w twórczości Jamesa, Bradley ostatecznie twierdzi, że reprezentował on narcystyczny homoerotyczny typ homoseksualizmu, kochając siebie samego z czasów młodości²⁴⁹.

Czytelnik drugiego tomu biografii Jamesa spisanej przez Novicka odnosi wrażenie, że biograf dorasta i dojrzewa razem z opisywaną przez siebie postacią. Połączona z podziękowaniami przedmowa Novicka do drugiego tomu jest krótsza, a zawarte w niej wylewne podziękowania dla żony i dzieci sugerują, że autor nie upomina się o uznanie Jamesa za homoseksualistę w imieniu współczesnych gejów. Niczym echo pojawiają się w tej przedmowie wyartykułowane już wcześniej myśli o tym, że doświadczenie pisarza przekłada się na jego dzieło, a intencją biografą jest „świeże” spojrzenie na „surowy materiał” życia Jamesa. Novick twierdzi, że Jamesowskim ideałem cywilizacji jest humanistyczny ogród, a głównym tematem jego twórczości są granice wolności materialnej i moralnej²⁵⁰. Nie ma już mowy o erotyzmie, ale pojawia się deklaracja kwestionowania obrazu pisarza jako osoby pasywnej, wystraszonej, zdystansowanej wobec otoczenia. W relacjach międzyludzkich, twierdzi Novick, James był aktywny, zaangażowany i energiczny²⁵¹. Biograf zbiera z prawni-

²⁴⁷ J. Bradley, *Henry James's Permanent Adolescence*, Houndmills, Palgrave, 2000, s. 10.

²⁴⁸ Ibidem, s. 11.

²⁴⁹ Ibidem, s. 140.

²⁵⁰ S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, s. ix.

²⁵¹ Ibidem, s. x.

czą rzetelnością wszystko, czego dowiedział się o opisywanej postaci. W przeciwieństwie jednak do Kaplana, a zwłaszcza Edela, nie potrafi dorównać wyrafinowaniu Jamesowskiej stylistyki.

Wbrew oczekiwaniom Kaplana i Novicka środowisko naukowe odniosło się z dystansem do nowych biografii Jamesa. Świadczy o tym na przykład mizerna liczba cytowań w najnowszych pracach zbiorowych, np. *Companion to Henry James* (2008) pod redakcją Grega W. Zachariasa²⁵². Bez wątpienia natomiast rozpały one wyobrażnię powieściopisarzy, takich jak Colm Tóibín i Alan Hollinghurst. Kaplan i Novick, którzy oparli swoje pakty biograficzne na badaniach źródłowych, nie mówiąc o pozostałych biografach, musieli uznać, że działają na terenie zajętym już przez Edela. Tym samym, nawet polemizując z nim, utwierdzają tylko jego władzę. Cokolwiek budują na cudzym terenie, przynależy to do jego właściciela, w myśl rzymskiej zasady prawnej *superficies solo cedit*²⁵³. Co ciekawe, Edel zdaje się mieć nad biografią Jamesa władzę większą niż sam pisarz. Wynika to stąd, że jego wiedza wydaje się rozleglejsza. Edel uważał, że biograf może więcej wiedzieć o bohaterze biografii niż on sam. Biograf widzi całość tam, gdzie bohater miał świadomość niezwiązanych ze sobą części i epizodów. Porównanie z Lacanowską fazą lustra narzuca się samo. Ma się wrażenie, że Edel i James są ze sobą związani jak dziecko i podobny do niego „inny”, jak podmiot i miejsce kodu. W ramach wielokrotnie wznawianego, wielopoziomowego paktu biograficznego z czytelnikiem Edel wchodzi z bohaterem biografii w relacje na poziomie aksjologicznym, prakseologicznym i epistemicznym. Staje się Jamesowską pamięcią i w tym sensie przedłużeniem jego istnienia, nim samym. Zyskuje zarazem podmiotowość dzięki odnalezieniu się w porządku symbolicznym „Innego”. Do jego relacji z Jamesem można odnieść również następującą interpretację Lacanowskich koncepcji: „[p]odobnie jak odbicie w lustrze,

²⁵² Bezpośrednie odniesienie do biografii napisanej przez Kaplana pojawia się tylko raz. Cytowana jest informacja dostępna także w innych wcześniejszych opracowaniach. Pierwszy tom biografii spisanej przez Novicka wspomniany jest jedynie w kontekście wątpliwości Wendy Graham co do erotycznych rewelacji na temat Jamesa i Holmesa.

²⁵³ To, co jest na powierzchni, przypada gruntowi.

także identyfikacja z Innym ma za zadanie pośredniczyć w tworzeniu Ja jako narcystycznej tarczy obronnej”²⁵⁴.

W zaprezentowane wyżej pakty biograficzne jest wpisany najbardziej aktualny normatywny schemat – normatywny w sensie ustalania hierarchii ważności oraz możliwych rozwiązań. W przypadku Edela tym schematem była Freudowska psychoanaliza, za czasów Kaplana i Novicka – teorie genderowe, w tym także teorie odmienności (*queer*). Od-twarzanie (*defacement*) Jamesa odbywa się więc zawsze w imię najnowszych zdobyczy wiedzy nie tyle o nim samym, ile o życiu psychicznym i społecznym w ogóle. W przypadku niektórych omówionych w tym rozdziale paktów biograficznych tytułem (w sensie nazwy książki, jak również w sensie uprawnienia) nie jest nazwisko Jamesa, lecz inne związane z nim (albo z działalnością pisarską) szersze określenie, na przykład „mistrz”, „autor”, „dyktowanie”, czy wręcz „przestępstwo”. Tym samym tytułem w obydwu znaczeniach tego słowa staje się wspólnota pisarskich zmagania i wspólnota odpowiedzialności łącząca autora i bohatera biografii w pakcie, który stosownie należałoby określić jako auto/biograficzny. Wywołując Jamesa zza kurtyny wieczności słowami: „Henry, gdziekolwiek jesteś – możesz się uklonić”²⁵⁵, Lodge pociesza sam siebie, a zarazem ustanawia normę literackiego powodzenia. Wyobrażając relacje Jamesa z młodym Holmesem, Tóibín odsyła do własnych doświadczeń, ujawniając mechanizmy pragnienia i wyparcia. Gordon, Tennant, Ozick i Oates – z różną intensywnością i na różne sposoby – w duchu feministycznych i postfeministycznych rozliczeń biorą odwet na Jamesie za jego męski szowinizm.

²⁵⁴ H. Lang, *Język i nieświadomość*, przeł. P. Piszczatowski, Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2005, s. 79.

²⁵⁵ D. Lodge, *Autor, Autor*, przeł. J. Kozłowski, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2004, s. 422.

ROZDZIAŁ 3

Jamesowskie auto/biografie

Refleksja auto/biograficzna towarzyszyła Jamesowi od początku jego kariery pisarskiej, nasilając się w sposób zrozumiały pod koniec życia, kiedy był już wprawdzie uznanym mistrzem, ale też obiektem aktów kontestacji, obrazoburstwa i lekceważenia. Badacze jego twórczości wyliczają dwie biografie i trzy książki autobiograficzne, zaznaczając, że w napisanych przez niego biografiach kryje się wiele informacji autobiograficznych, a jego autobiografie były przynajmniej po części w zamyśle biografiami innych bliskich mu osób. Ta część dorobku literackiego Jamesa jest więc dobrym przykładem zlewania się w jedno pojęć biografii i autobiografii. W porównaniu z licznymi opracowaniami powieści i opowiadań Jamesa krytycznoliterackie komentarze jego auto/biograficznej spuścizny są nadal zastanawiająco ubogie, choć postmodernistyczny i postkolonialny nawyk badania peryferii (także w sensie metaforycznym w odniesieniu do dzieła uznanego pisarza) sprawił, że w ciągu ostatnich lat pojawiły się prace poświęcone Jamesowskim auto/biografiom.

Obydwie biografie zostały napisane przez Jamesa na zlecenie, choć okoliczności zleceń znacznie się od siebie różniły. Biografia Nathaniela Hawthorne'a (1804–1864), jednego z pierwszych amerykańskich pisarzy, których sława przekroczyła granice ojczyzny, powstała u progu literackiej kariery Jamesa, natomiast pisanie biografii Williama Wetmore'a Story'ego (1819–1895), dobrego znajomego, ale niekoniecznie wybitnego amerykańskiego rzeźbiarza i poety, podjął się James, będąc u szczytu sławy i literackiej formy. W 1879 roku John Morley, pisarz i polityk, którego James poznał dwa lata wcześniej²⁵⁶, poprosił go o przygotowanie tomu do redagowanej przez niego

²⁵⁶ James nie wiedział o tym, że w poufnej recenzji dla Wydawnictwa Macmillans w 1877 r. Morley ostro skrytykował jego tom esejów *French Poets and Novelists* (L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 214). Morley nie miał dobrego mniemania

serii wydawniczej. Zlecenie Jamesowi napisania biografii Hawthorne'a było zaszczytem zarówno dla początkującego pisarza, właśnie osiadłego w Anglii, jak i (pośmiertnie) dla Hawthorne'a. W roku publikacji książki (1879) mijała piętnasta rocznica śmierci tego twórcy, jedyne Amerykanina wśród autorów objętych serią biografii wydawanych przez Morleya²⁵⁷. James, powszechnie uznawany dziś za literackiego spadkobiercę Hawthorne'a, stawał przed wielką szansą złożenia hołdu swojemu mistrzowi, a zarazem zaznaczenia swojej odrębności. Zlecenie napisania biografii Story'ego pochodziło natomiast od rodziny rzeźbiarza, która po jego śmierci w 1895 roku zwróciła się do Jamesa jako swego znajomego, a jednocześnie znanego pisarza, wprawiając go w niemałe zakłopotanie. Mimo sympatii, jaką darzył Story'ego, James nie miał złudzeń co do artystycznej wartości jego dzieł. Z powierzonego mu zadania wybrnął, czyniąc bohaterem biografii nie tylko rzeźbiarza, ale też jego przyjaciół i znajomych, a byli wśród nich poeci: Robert Browning, Elizabeth Barrett Browning oraz James Russell Lowell.

W ciągu ponad półwiecza aktywności twórczej Henry James napisał ponad 300 esejów, recenzji, przedmów i komentarzy o charakterze teoretyczno- i krytycznoliterackim. Prace te dotyczą literatury i powieści w ogóle, jak również twórczości pisarzy amerykańskich i europejskich, w szczególności zaś angielskich i francuskich. Co najmniej 30 z tych esejów to portrety biograficzne, ale odniesienia do życiorysów stanowią, zgodnie z obowiązującymi wówczas standardami tego rodzaju pisarstwa, istotną część w większości Jamesow-

o Jamesie. Już jako Lord Morley w 1915 r. przeciwdziałał planom nadania Jamesowi Order of Merit (orderu za zasługi), przyznanego wcześniej takim pisarzom, jak Thomas Hardy i George Meredith. Jednak premier Herbert H. Asquith darzył Jamesa sympatią i przedstawił propozycję uhonorowania schorowanego pisarza królowi Jerzemu V, który nadał Jamesowi to wyróżnienie 1 stycznia 1916 r. (L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 712–713).

²⁵⁷ Q. Anderson, *Introduction*, w: H. James, *Hawthorne*, New York, Collier Books, 1966, s. 10. Pisze o tym także Tolliver, podając więcej szczegółów. Książka o Hawthorne była trzynastym tomem w serii. Potem powstało jeszcze 39 tomów. Była to jedyna w tej serii biografia amerykańskiego pisarza i jedyna napisana przez Amerykanina, W. Tolliver, op. cit., s. 52.

szych tekstów krytycznoliterackich²⁵⁸. Dla Jamesa, podobnie jak dla wielu jego biografów, biografistyka i krytyka literacka są sobie bliskie, ta pierwsza bywa wręcz traktowana jako odmiana drugiej²⁵⁹. Trzeba zaznaczyć, że odrębną i niewliczaną tu kategorię stanowią eseje pisarza na temat teatru i sztuk pięknych. Choć część recenzji literackich Jamesa była publikowana anonimowo, badaczom udało się ustalić autorstwo dzięki księgom rachunkowym wydawnictw i komentarzom pochodzącym z listów pisarza do różnych osób. Blisko 50 jego esejów literackich ukazało się, niezależnie od ich pierwodruku w czasopismach, w czterech tomach wydanych za życia pisarza. Są to zbiory zatytułowane: *French Poets and Novelists* (1878), *Partial Portraits* (1888), *Essays in London and Elsewhere* (1893) oraz *Notes on Novelists* (1914). Książka poświęcona Hawthorne'owi jest jedyną w dorobku Jamesa tak obszerną (choć w porównaniu z dzisiejszymi publikacjami krytycznoliterackimi objętościowo skromną) pracą dotyczącą innego twórcy. Rozproszone odniesienia do Hawthorne'a pojawiają się w esejach krytycznych Jamesa, w późniejszej biografii Williama Wetmore'a Story'ego oraz w drugim tomie Jamesowskiej auto/biografii²⁶⁰.

Pisząc o Hawthornie, James rozpoczyna od wyjaśnienia konieczności nadania temu, jak to określa, „szkicowi” raczej formy eseju krytycznego niż biografii. Tłumaczy ten wybór brakiem danych o życiu pisarza, które postrzega jako proste, spokojne, prowincjonalne, nieobfitujące w dramatyczne wydarzenia²⁶¹. Zastanawiające jest w tej opinii to, że James, jak mało kto świadomy wewnętrznych konfliktów swoich bohaterów, nie widzi ich w życiu swojego literackiego poprzednika. Być może w imię biograficznej dyskrecji nie chciał

²⁵⁸ W. Tolliver, op. cit., s. 3. Wzorem krytyki literackiej było dla Jamesa pisarstwo Charles'a Augustina Sainte-Beuve'a, czołowego literaturoznawcy francuskiego romantyzmu, który rehabilitował literaturę renesansu, ukazał związki jansenizmu z literaturą francuską i komentował w licznych esejach twórczość różnych pisarzy, także jemu współczesnych. Informacja pochodzi z książki H.W. Wittschier, *Die französische Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1988, s. 113–114.

²⁵⁹ W. Tolliver, op. cit., s. 25–26.

²⁶⁰ Wszystkie te odniesienia skrupulatnie omawia Ch. Caramello, op. cit.

²⁶¹ H. James, *Hawthorne*, New York, Collier Books, 1966, s. 15.

on traktować Hawthorne'a jak bohatera powieści i zamiast rozważać jego osobiste i rodzinne tajemnice, wolał skupić się na pisarstwie. Jednak i tu czekał go zawód, do którego się przyznaje. Twórczość Hawthorne'a to zaledwie cztery powieści, pięć tomików opowiadań, zbiór szkiców i kilka książek dla dzieci²⁶². Niewiele. Już na początku James wylicza, czego brakowało Hawthorne'owi jako pisarzowi: nie hołdował żadnej literackiej metodzie czy teorii, nie był realistą, nie był historykiem, nie był wyczulonym na dialekty stylistą. Język jego postaci jest zbyt elegancki i delikatny. Mimo to, jak przyznaje James, temu skromnemu, wrażliwemu amerykańskiemu geniuszowi z prowincji udało się oddać charakter jego rodzinnego regionu – Nowej Anglii²⁶³. Jako biograf, James odwraca spojrzenie czytelnika od życia prywatnego pisarza, które uważa za niedostępne lub niewarte uwagi, w stronę jego twórczości, którą traktuje z niejakim protekcjonalizmem. Istotnym dla biografów kontekstem staje się natomiast miejsce, a celem – przeciwstawienie osiągnięć pojedynczego twórcy zupełnie innym osiągnięciom wielkiego i zróżnicowanego kraju, w którym żył.

Czytelnik książki Jamesa o Hawthorne ma wrażenie, że zasadniczym tematem jest w niej stosunek amerykańskiego pisarza do ojczyzny, czyli motyw wielokrotnie przewijający się w twórczości kilku pokoleń autorów w XIX i XX wieku²⁶⁴. Autobiograficzny wymiar tak sformułowanego zagadnienia jest aż nadto oczywisty. W kilka lat po osiedleniu się w Europie James nadal rozważał swoją rację bytu w Starym Świecie, a także różnice dzielące go z ojczyzną. Powtarzająca się metafora sprowadza związek Hawthorne'a z Ameryką do relacji o charakterze biologicznym. James porównuje Hawthorne'a do kwiatu o rzadkim i słodkim zapachu²⁶⁵, do drzazgi odłu-

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ibidem, s. 17.

²⁶⁴ Amerykańscy pisarze podróżowali (albo pielgrzymowali) do Europy, a to doświadczenie prowokowało pytania o relacje z ojczyzną. Dotyczy to takich pisarzy, jak Washington Irving, James Fenimore Cooper, Ralph Waldo Emerson, Henry Wadsworth Longfellow, a wśród współczesnych Jamesowi – Mark Twain i William Dean Howells.

²⁶⁵ H. James, *Hawthorne*, s. 16.

panej z kawałka drewna, jakim byli jego prymitywni purytańscy przodkowie²⁶⁶ – na wpeł wygłodniali fanatycy tworzący podwaliny potężnego imperium²⁶⁷. „Ojczyzna” Hawthorne’a jest mała i coraz mniejsza. To już nawet nie region czy miasto, lecz dom. Zapewne dlatego James zawsze opisuje domy, w których mieszkał pisarz²⁶⁸. Przyjmując perspektywę Anglika, dystansuje się wobec bohatera biografii i jako Amerykanina, i jako pisarza. Każde miejsce zamieszkiwane i opisywane przez Hawthorne’a mierzy angielską miarką. Salem jest w takim ujęciu prymitywne i wiejskie²⁶⁹, Bowdoin College, w którym studiował „biedny Hawthorne”, znajduje się tysiące mil od Oksfordu i Cambridge²⁷⁰. Transcendentalistów, do których agrarnego eksperymentu w Brook Farm przyłączył się Hawthorne z powodów ekonomicznych, ale bez szczególnego przekonania o słuszności ich idei, James wspomina z własnej młodości jako dobrodusznym prowincjuszy²⁷¹. Z niejakim współczuciem pisze o półwieczu, które Hawthorne spędził w małych amerykańskich miastach: w Salem, Bostonie, Concord, Lenox, West Newton, i o wiejskim życiu, jakie tam wiódł. Częste użycie słowa „prowincjonalizm” osładza James przymiotnikami „wspaniały” i „konsekwentny”, jak również wyjaśnieniem, że jest to pochwała, nie zaś potępienie. Konsekwencje prowincjonalizmu są jednak dla biografa i czytelnika oczywiste: James wyraźnie je określa jako, po pierwsze, ograniczenie pola widzenia, a po drugie, prostotę wynikającą z braku doświadczenia²⁷².

²⁶⁶ Ibidem, s. 18.

²⁶⁷ Ibidem, s. 64.

²⁶⁸ Dementuje plotkę, jakoby Hawthorne w zakupionym przez siebie domu w Concord wybudował wieżę po to, by z daleka widzieć nadchodzących gości i w porę się przed nimi ukryć, ibidem, s. 122.

²⁶⁹ Ibidem, s. 25.

²⁷⁰ Ibidem, s. 29.

²⁷¹ Ibidem, s. 79. Prowincjonalnym geniuszem był Emerson, którego Hawthorne wielbił bez wzajemności (ibidem, s. 91). Thoreau, którego Hawthorne lubił, nie był zdaniem Jamesa nawet prowincjonalny, lecz tylko parafialny (ibidem, s. 89). O dobrotliwej ironii Jamesa wobec transcendentalistów pisze Ch. Caramello, op. cit., s. 39.

²⁷² H. James, *Hawthorne*, s. 127–128.

W przeciwieństwie do Hawthorne'a James nie był prowincjonalny, nie tworzył powieści historycznych, choć doceniał zasługi Hawthorne'a na tym polu²⁷³. Świadomy mechanizmów wydawniczych i własnego profesjonalizmu, w odróżnieniu od Hawthorne'a, James myślał kategoriami produktywności²⁷⁴. Zamierzał opublikować i opublikował znacznie więcej książek niż jego poprzednik. Równie krytyczny był wobec braku metody i żyłki eksperymentatora, widocznego zwłaszcza w opowiadaniach Hawthorne'a. Mają one swój urok²⁷⁵, ale zdaniem Jamesa nie wytrzymują krytycznej analizy²⁷⁶. Osią najlepszych opowiadań Hawthorne'a jest alegoria, którą James odrzuca²⁷⁷. Przyjmuje natomiast i docenia psychologiczną głębię tych opowiadań²⁷⁸. W arcydziele Hawthorne'a, powieści *The Scarlet Letter* (*Szkarłatna litera*), jest według Jamesa zbyt mało realizmu i zbyt dużo powierzchownego symbolizmu²⁷⁹, przesady i mechaniczności²⁸⁰.

Twierdząc, że Ameryka jest nowa i zmienna²⁸¹, James przeciwstawia kraj, w którym mieszkał Hawthorne, krajowi, z którego wyemigrował on sam. To już nie ta sama Ameryka, choć wiele nawyków myślowych pozostało. Kondycja intelektualna Nowej Anglii w latach młodości Hawthorne'a była godna pożałowania. James sugestywnie i wielokrotnie rozwija tezę o głodzie kultury w tamtych czasach²⁸². Otoczenie nie sprzyjało artystom. Typowa dla artysty postawa osoby smakującej i cieszącej się życiem była postrzegana przez współczes-

²⁷³ James twierdzi, że historyczne opowiadania Hawthorne'a są jedynymi udanymi próbami fikcji historycznej w Stanach Zjednoczonych (ibidem, s. 64), choć skala jego historycznej wizji jest niewielka (ibidem, s. 66).

²⁷⁴ O profesjonalizacji pisarstwa, której przykładem jest twórczość Jamesa, pisze M. Anesko, op. cit., s. 31–33.

²⁷⁵ To ulubione słowo Jamesa w odniesieniu do twórczości Hawthorne'a.

²⁷⁶ H. James, *Hawthorne*, s. 45.

²⁷⁷ Ibidem, s. 62.

²⁷⁸ Ibidem, s. 64.

²⁷⁹ Ibidem, s. 101.

²⁸⁰ Ibidem, s. 104.

²⁸¹ Ibidem, s. 25.

²⁸² Ibidem, s. 68.

nych jako nie-amerykańska, czy wręcz antyamerykańska²⁸³. Profesjonalni pisarze to zaledwie kilkanaście osób. Nieliczni byli również krytycy²⁸⁴. Hawthorne'owi brakowało więc środowiska literackiego, w którym jego bogata wyobraźnia mogłaby się rozwijać. James przyznaje, że nawet pół wieku później, w jego czasach, poświęcenie się karierze literackiej było w Stanach Zjednoczonych nietypowe, bo niepraktyczne, mimo przesadnego podziwu dla wszelkiego rodzaju pisarstwa, który z kolei nie sprzyjał pisarstwu dobremu²⁸⁵. Wykazując świadomość mechanizmów rynkowych, James ujawnia oszukańcze praktyki bostońskich wydawców, którzy wykorzystali pracę skromnego, nieświadomego swego talentu Hawthorne'a²⁸⁶. Komentuje także wyraźny i niezmienny konserwatyzm polityczny swego poprzednika, przyznając, że pobyt w Europie przyczynił się do radykalizacji jego poglądów²⁸⁷, ale nastąpił zbyt późno (Hawthorne przybył do Europy już jako pięćdziesięciolatek), by móc istotnie wpłynąć na jego rozwój jako pisarza i intelektualisty²⁸⁸. Czasy Hawthorne'a to okres postępu w każdej dziedzinie, choć cieniem kładły się na nich narastające konflikty rasowe i ekonomiczne, których krwawego rezultatu Hawthorne nie przewidywał. Wojna secesyjna przyniosła przełom w amerykańskim myśleniu. Położyła kres wierze staromodnego Amerykanina (a zwłaszcza staromodnego demokracji) w nieprzerwany amerykański dobrobyt²⁸⁹. Nowy Amerykanin był zdaniem Jamesa wygnanym z raju. Zjadłszy owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego, stał się bardziej krytycznym obserwatorem niż jego ojciec i dziadek²⁹⁰. To przeciwstawienie wyraźnie określa relacje Jamesa z Hawthorne'em i stosunek każdego z nich do Stanów Zjednoczonych.

²⁸³ Ibidem, s. 37–38.

²⁸⁴ Wśród nich James wymienia genialnego, acz prowincjonalnego Edgara Allana Poe'go, ibidem, s. 63.

²⁸⁵ Ibidem, s. 38.

²⁸⁶ Ibidem, s. 43.

²⁸⁷ Ibidem, s. 68–69.

²⁸⁸ Ibidem, s. 127.

²⁸⁹ Ibidem, s. 147.

²⁹⁰ Ibidem, s. 123–125.

O różnicy w społecznej roli pisarza wiele mówi porównanie działalności biograficznej Hawthorne'a i Jamesa. W 1853 roku Hawthorne opublikował biografię Franklina Pierce'a, swojego przyjaciela z czasów studenckich, który ubiegał się o urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych. James wydał biografię Hawthorne'a ćwierć wieku później. Jaki stąd wniosek? W połowie XIX wieku głos znanego amerykańskiego pisarza mógł wpłynąć na przebieg politycznej debaty, natomiast pod koniec XIX wieku ten sam amerykański pisarz zasługiwał na to, by sam stać się przedmiotem biograficznej refleksji swego literackiego spadkobiercy, który zarazem zachowywał dystans wobec bieżących spraw politycznych. Komentując biografię Pierce'a napisaną przez Hawthorne'a, James dowcipnie określa jej cel: biograf miał za zadanie przekonać „wielogłowego głosującego potwora”, że opisywany przez niego bohater jest wzorem mądrości i cnót. Przeciwnicy polityczni zarzucali Hawthorne'owi „prostitutowanie” geniuszu, jednak James nie widzi nic zdrożnego w tym, że Hawthorne udzielił skutecznego wsparcia swemu przyjacielowi²⁹¹. On sam wielokrotnie wspierał talentem pisarskim nie polityków jednak, ale przyjaciół-pisarzy.

Różnice między Hawthorne'em i Jamesem widoczne są także w komentarzu Jamesa do zbioru szkiców *Our Old Home*, opublikowanego w 1863 roku. Nie jest to najsłynniejsze dzieło Hawthorne'a, a choć jest doskonale napisane, świetnie się je czyta i zasługuje na miano „uroczej książki”²⁹², świadczy ono zdaniem Jamesa o prowincjonalnych ograniczeniach autora. Szkice powstały pod wpływem wrażeń Hawthorne'a z pobytu w Anglii. Jego intencją nie był odwet za nieuprzejme i surowe opinie angielskich pisarzy-podróżników po Ameryce, dlatego tak bardzo dziwiło go to, że Anglicy źle przyjęli jego szkice, zarzucając mu zawiść, nienawiść, czy wręcz szaleństwo²⁹³. Przyjmując rolę mediatora między amerykańskim pisarzem i jego angielskimi czytelnikami, James zarzuca swojemu poprzednikowi postawę obserwatora naznaczonego poczuciem obcości wobec

²⁹¹ Ibidem, s. 122–123.

²⁹² Ibidem, s. 129.

²⁹³ Ibidem, s. 130.

opisywanych zjawisk. Wadą książki Hawthorne'a jest w opinii jego biografów ciągła podejrzliwość wobec Anglików wypływająca z przesadnej, bolesnej, chorobliwej świadomości narodowej. Hawthorne przypomina Jamesowi dobrego mużłanina, który zawsze nosi przy sobie dywanik, aby móc klęknąć, zwracając się w stronę Meksyki²⁹⁴. Co więcej, James pozwala sobie na stwierdzenie, że ze wszystkich narodów świata Amerykanie są najbardziej wrażliwi na swoim punkcie. Podejrzewają całą resztę o konspirację i chęć umniejszania ich osiągnięć²⁹⁵. Akcentując różnice pokoleniowe, James twierdzi, że zupełnie inaczej zachowuje się nowy Amerykanin, który łatwiej się adaptuje, jest bardziej zeuropeizowany i kosmopolityczny²⁹⁶. Potwierdzając opinię Jamesa o Hawthornie i jemu współczesnych, amerykańscy czytelnicy przyjęli Jamesowską kosmopolityczną otwartość jako akt wysługiwania się Anglikom wbrew swojej ojczyźnie. Ale i otwartość kulturowa ma swoje granice. Pisząc o tym, że w Anglii łatwo jest pozostać obcokrajowcem²⁹⁷, James zapewne nie domyślał się, że stwierdzenie to okaże się prawdziwe nie tylko w odniesieniu do Hawthorne'a, ale także jego samego.

Podobnie jak Hawthorne, James borykał się z amerykańskimi uprzedzeniami wobec zawodu pisarza. Zyskał sławę, ale sukcesu finansowego nie osiągnął. Wcześniej niż Hawthorne zaczął korzystać z dobrodziejstw podróży, ale kosmopolityczna tożsamość nie zawsze była wygodna. Pisał o Hawthornie jako twórcy, dla którego amerykańskość była ograniczeniem. Zarzut ten obracano później przeciw niemu samemu, udowadniając, że choć był wybitnym stylistą, nie miał o czym pisać ze względu na swoje wynarodowienie. Współczucie, z jakim James pisze w odniesieniu do Hawthorne'a o obowiązku utrzymania rodziny, zapewne po części wyjaśnia jego własną decyzję o pozostaniu w stanie bezżennym. W idealnym świecie, twierdzi James, autor powinien mieć zapewnioną dobrą, stałą pensję, by mógł tworzyć wedle upodobania²⁹⁸. Ani dla Hawthorne'a, ani dla Jame-

²⁹⁴ Ibidem, s. 146.

²⁹⁵ Ibidem, s. 132.

²⁹⁶ Ibidem, s. 139.

²⁹⁷ Ibidem, s. 132.

²⁹⁸ Ibidem, s. 147.

sa świat nie był idealny. Omawiając Jamesowską biografię Hawthorne'a, a inspirowany biografią Edela, Willie Tolliver przyznaje, że James nie podzielał heteroseksualnych pragnień swojego literackiego poprzednika i cytując jego zapisane myśli, zawsze pomijał świadczące o nich fragmenty²⁹⁹. Wyjąwszy jednak tę różnicę, ich rozwój twórczy był bardzo podobny: długi, przebiegający w niesprzyjających warunkach³⁰⁰, naznaczony frustracją u progu dojrzałości artystycznej³⁰¹. Podobieństw między Jamesem i Hawthorne'em można też doszukiwać się w późniejszych etapach ich kariery, naznaczonej także w przypadku tego pierwszego coraz większą psychologiczną introspekcją i skłonnością do symbolizmu.

Książka Jamesa o Hawthorne stanowi przede wszystkim autorefleksję amerykańskiego pisarza określającego swoje stanowisko wobec poprzednika i ojczyzny, ale zawiera również autokomentarz do działań biograficznych. James pisze biografię, a zarazem ustala zasady tego (od)twórczego przedsięwzięcia. Do powierzonego mu zadania przygotował się starannie, ponownie przeczytał wszystkie powieści i ważniejsze opowiadania oraz notatki Hawthorne'a. Nawiązał kontakt i przeprowadził rozmowy z jego synem, Julianem, który wówczas także mieszkał w Anglii. Opinie członków rodziny nie są jednak dla Jamesa wiążące. W swojej książce o Hawthorne wielokrotnie, ale na ogół krytycznie, odwołuje się do biograficznego eseju pt. *A Study of Hawthorne*, który w 1876 roku opublikował zięć pisarza, George Parsons Lathrop. Pisząc dla amerykańskiej publiczności, Lathrop chwali twórczość teścia za malowniczość i historyczną prawdę, na co James odpowiada wątpliwością, czy Stany Zjednoczone w ogóle mają historię i czy Hawthorne rzeczywiście aż tak bardzo lubił Salem³⁰². James cytuje za Lathropem wiersz Hawthorne'a z czasów studiów, ale zamiast doszukiwać się śladów talentu (co czyni Lathrop), dowcipnie konstatuje, że cytowana strofa wystarczy do ozdoby strony i nie

²⁹⁹ W. Tolliver, op. cit., s. 88–89.

³⁰⁰ Powołując się na wspomnienia znajomych rodziny, Tolliver pisze o ekscentrycznym ojcu pisarza oraz jego bezbarwnej matce i ciotce, ibidem, s. 92–93.

³⁰¹ Ibidem, s. 101.

³⁰² H. James, *Hawthorne*, s. 23–24. Przeciwwstawienie krótkiej amerykańskiej historii i wielkiej przestrzeni pojawia się na s. 86.

skłania do żalu o to, że chęć rymowania w końcu Hawthorne'owi minęła. James cytuje anegdoty Lathropa uchylające rąbka rodzinnych tajemnic, np. okoliczności poznania przyszłej żony³⁰³, ale nie buduje na ich podstawie żadnych interpretacji. Nie zgadza się z krytycznoliterackimi opiniami Lathropa, zwłaszcza zaś z pochwałą ostatniej niedokończony powieści Hawthorne'a³⁰⁴.

Znacznie cenniejszym źródłem informacji o życiu wewnętrznym Hawthorne'a są dla Jamesa zachowane i wydane pośmiertnie notatki pisarza³⁰⁵. Na podstawie ich lektury twierdzi, że Hawthorne żył wyobraźnią, a nie kontaktami towarzyskimi, jednak wbrew obiegowym opiniom³⁰⁶ nie był człowiekiem ponurym. Jego notatki ujawniają cechy, które James określa jako dziecięcą pogodę ducha i prostotę, przynajmniej zarazem, że nikt nie wie, ile ponurych i melancholijnych myśli zostało z nich wypartych³⁰⁷. Hawthorne nie miał zdaniem Jamesa predyspozycji do smutku, ponieważ nie przejawiał skłonności do żadnej głębszej filozofii, co wynika z jego prowincjonalnej niewiedzy³⁰⁸. Jako biograf James jest wdzięczny za informacje, jakie niosą opublikowane notatki Hawthorne'a, jednak nie ukrywa zniecierpliwienia z powodu ich nadmiaru i zadaje wręcz pytanie, jaki cel miało prowadzenie przez wiele lat tak dokładnej i tak trywialnej kroniki. Zapiski Hawthorne'a to rejestr drobnych impresji oraz opisów przyrody i różnych przedmiotów, zawierający tylko nieliczne opinie i myśli, niewiele psychologii, niewiele opisów obyczajów, żadnych śladów lektury³⁰⁹. W odczuciu Jamesa pozostają one dziwnie zimne i puste³¹⁰. Ten sam zestaw przymiotników pojawia się na następnej stronie w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych³¹¹, co skłania

³⁰³ Ibidem, s. 66–67.

³⁰⁴ Ibidem, s. 152.

³⁰⁵ Ibidem, s. 45.

³⁰⁶ James stanowczo odrzuca opinię francuskiego krytyka, który w 1860 r. określił Hawthorne'a mianem „un romancier pessimiste” (ibidem, s. 36) i przesadnie kreował go na purytanina (ibidem, s. 61).

³⁰⁷ Ibidem, s. 35.

³⁰⁸ Ibidem, s. 36.

³⁰⁹ Ibidem, s. 46 i 49.

³¹⁰ Ibidem, s. 46.

³¹¹ Ibidem, s. 47.

do myślenia, że James obwinia Amerykę za niedostatki jej literatury. Na pustkowiu, jakim była Ameryka, Hawthorne nie miał o czym pisać³¹². Notatki były zatem rodzajem szkolnych wprawek, ćwiczeniem językowym i literackim³¹³.

W świetle nachalnych, budowanych przez biografów Jamesa analogii między jego życiem i twórczością zastanawiający jest Jamesowski antybiografizm w odniesieniu do Hawthorne'a. James zauważa bowiem, że najbardziej ponure opowieści pisarza powstawały w czasach najbardziej sielskiego i szczęśliwego życia. Szczęście sprzyjało kreatywności, a kreatywność polegała na tworzeniu obrazów surowego życia amerykańskich purytanów³¹⁴. Inny przejaw antybiografizmu to komentarz do jednej z postaci wykreowanych przez Hawthorne'a. James twierdzi, że najwspanialszą, najlepiej odmalowaną bohaterką w całym jego dorobku jest Zenobia z powieści *The Blithedale Romance*. Choć pierwowzorem mogła być Margaret Fuller, amerykańska pisarka i działaczka społeczna, zdaniem Jamesa porównywanie rzeczywistej i fikcyjnej postaci nie ma sensu³¹⁵. To definitywne stwierdzenie odnoszące się do twórczości Hawthorne'a stawia pod znakiem zapytania spekulacje na temat inspiracji niektórych postaci także w powieściach i opowiadaniach samego Jamesa. Jego humorystyczne wspomnienia z dzieciństwa unaoczniają natomiast nieuniknioną błędność, fragmentarycznych odczytań. James pamięta z dzieciństwa (miał wówczas siedem lat) ferwor wywołany publikacją arcydzieła Hawthorne'a *The Scarlet Letter*. Wspomina, że jako dziecko zrozumiał słowo „letter” jako list, nie zaś litera, i zastanawiał się, dlaczego list miałby być szkarłatny. Zapamiętał też obrazek przedstawiający kobietę z dzieckiem na okładce książki widzianej na wystawie sklepowej³¹⁶.

Ostatni akapit biografii Hawthorne'a to swoisty nekrolog – James składa w nim hołd pięknemu, naturalnemu, pierwotnemu geniuszowi, w którego twórczości temat wiodący stanowiła świa-

³¹² Ibidem, s. 49.

³¹³ Ibidem, s. 107.

³¹⁴ Ibidem, s. 93.

³¹⁵ Ibidem, s. 117.

³¹⁶ Ibidem, s. 99.

domość ludzka. Zarówno życie, jak i dzieła Hawthorne'a były czyste, proste, niewyszukane³¹⁷. Spojrzenie Jamesa na literackiego ojca jest zapisem jego własnych życiowych decyzji. James formował swoją tożsamość twórczą w odniesieniu do swojego poprzednika, podkreślając dzielący ich dystans i różnice. Książkę o Hawthornie warto czytać w kontekście opublikowanej zaledwie rok wcześniej powieści *The Europeans* (*Europejczycy*), w której spojrzenie na Nową Anglię i archetypy postaw jej mieszkańców jest równie humorystyczne i pobłażliwe, a zarazem równie wnikliwe i docierające do głębi³¹⁸. Oprócz *The Europeans*, w 1878 roku James opublikował także zbiór esejów o pisarzach francuskich, co zapewne po części tłumaczy jego surowość w ocenie dorobku literatury amerykańskiej.

Słynne, powtarzane kilkakrotnie zarzuty prowincjonalizmu, jak również wykazy amerykańskich braków (dotyczących zwłaszcza instytucji kultury), których nie może kompensować jedyne, co pozostaje, a mianowicie amerykańskie poczucie humoru³¹⁹, rozjuszyły amerykańskich czytelników książki Jamesa, choć przecież tak samo krytycznie wypowiadali się na ten temat wcześniej James Fenimore Cooper i sam Hawthorne. Nawet przyjazny Jamesowi William Dean Howells stracił cierpliwość i zawarł w recenzji kilka cierpkich uwag. Odpowiadając na tę recenzję, w liście do Howellsa, James po części spolegliwie przyznał się do błędów i uderzył w piersi, po części obstawał przy swoim³²⁰, ale pisząc do innego znajomego, Charlesa Eliota Nortona, wyrażał zdziwienie i urazę z powodu burzy, jaką wywołał wśród amerykańskich krytyków. Odrzucali Jamesa, ponieważ on zdawał się odrzucać Amerykę. Młodego literata pocieszała natomiast myśl, że to tylko „gromadka gdczących kur cietrzewia prioriowego”, nie zaś prawdziwi amerykańscy czytelnicy odwrócili się od niego³²¹. Jeszcze trudniejsze do zniesienia były zapewne słowa

³¹⁷ Ibidem, s. 155.

³¹⁸ Pisze o tym Q. Anderson, op. cit., s. 9.

³¹⁹ H. James, *Hawthorne*, s. 48, 80.

³²⁰ Idem, *Henry James: A Life in Letters*, pod red. P. Horne'a, London, Penguin Books, 1999, s. 117–119.

³²¹ O recepcji *Hawthorne'a* pisze L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 248, jak również Ch. Caramello, op. cit., s. 51–52.

bliskich. Matka pisała w liście, że atak na Amerykę był zbyt śmiały, a starszy brat wprost skrytykował biografię. W Londynie, w przeciwieństwie do Bostonu i Nowego Jorku, przyjęcie książki było zdecydowanie przychylnie³²². W świetle dzisiejszych studiów postkolonialnych zarzut prowincjonalizmu stanowiący myśl przewodnią eseju o Hawthornie jest naganny jako typowy gest kolonizatora bądź – jak w przypadku Jamesa – zaakceptowanie imperialnego sposobu myślenia³²³.

W książce poświęconej Jamesowskiej twórczości biograficznej Willie Tolliver podkreśla ambiwalentny stosunek pisarza do sztuki, jaką jest pisanie biografii. W przywołanym przez Charlesa Caramella liście Jamesa do Henry'ego Adamsa pisarz nazywa biografistykę sztuką diabelską, polegającą na upraszczaniu, nawet wtedy, gdy biograf najbardziej stara się wzbogacić życiorys bohatera³²⁴. Główna obawa Jamesa dotyczyła, jak udowadnia Tolliver, łamania prawa opisywanych osób do prywatności, jak również ograniczenia pojęć faktu i prawdy. W poszukiwaniu prawdy pisarz-biograf z jednej strony nie chciał ulegać potędze faktu, z drugiej zaś był świadomy niebezpieczeństwa związanego z tworzeniem fikcji na motywach cudzego życia³²⁵. Choć James bronił prywatności bohaterów biografii, upominał się – szczególnie w odniesieniu do Szekspira – o to, by w poecie widzieć też człowieka³²⁶. Twierdził, że dyskrecja nie oznacza przemilczania wad³²⁷, a funkcja biografów nie polega na komponowaniu pieśni pochwalnych³²⁸.

Oprócz etyki biograficznych odkryć, Jamesa zajmują także kwestie estetyki biografii, a zwłaszcza konieczność selekcji materiału. James wierzył, że sztuka tworzy życie, należał więc na selektywność, treściwość i formę, na powagę, uczciwość, bezpośredniość i wnikliwość biografów³²⁹. „Smak”, słowo kluczowe w Jamesowskiej teorii

³²² W. Tolliver, op. cit., s. 52.

³²³ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, op. cit., s. 46.

³²⁴ Ch. Caramello, op. cit., s. 92.

³²⁵ W. Tolliver, op. cit., s. 14.

³²⁶ Ibidem, s. 28–29.

³²⁷ Ibidem, s. 15.

³²⁸ Ibidem, s. 31.

³²⁹ Ibidem.

działa literackiego, to konglomerat stylu, podmiotowości, świadomości, wpływający na wybór estetyki³³⁰. Biografia jest ilustracją myśli biografy, który przystępując do wykonania zadania, musi stawiać wyraźną tezę³³¹. Tolliver udowadnia, że James zmienił formułę biografii, wprowadzając do niej techniki, jakie stosował w dziełach fikcji, szczególnie technikę punktu widzenia³³². Twierdzi też, że zasada artystycznej spójności, którą promował w swojej teorii literatury i z powodzeniem stosował w dziełach literackich, zupełnie zawodzi go jako biografy³³³. Zdaniem Tollivera wadą biografii Hawthorne'a jest teza forsowana przez Jamesa, który w istocie tworzy nie tyle biografię, ile biografię krytyczną, opartą głównie na analizie twórczości³³⁴. Słabość Jamesowskiej krytyki polega natomiast na wyraźnym preferowaniu prozy realistycznej i odrzucaniu romantycznej wizji świata z wpisaniem w nią także nacjonalizmem. Wbrew logice czasu James żąda od Hawthorne'a stosowania teorii literackich i społecznych, które wyznawał on sam³³⁵. Nie tylko przyjmuje zatem fałszywe kryteria oceny, ale też trywializuje powagę Hawthorne'a³³⁶.

Zarzut Tollivera, jakoby literackie nawyki przeszkadzały Jamesowi w dostrzeżeniu wzoru, w jaki układa się życie innej osoby, wydaje się wątpliwy, jednak można zgodzić się z uwagą, że James usurpuje sobie rolę bohatera w pisanych przez siebie biografiami. Staje w centrum, usuwając w cień opisywane osoby³³⁷. Świadczy o tym nie tylko okazjonalne użycie zaimka „ja” oraz osobiste wspomnienia, ale też kierowanie się własnymi literackimi preferencjami. Tolliver konstruuje Jamesowską teorię biografii na podstawie recenzji biografii, autobiografii, pamiętników, dzienników i listów, jakie James pisał w ciągu swego życia, jak również w odniesieniu do jego własnej twórczości, autokomentarzy i wreszcie listów. James, podobnie

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem, s. 23.

³³² Ibidem, s. xii.

³³³ Ibidem, s. xi.

³³⁴ Ibidem, s. 54.

³³⁵ Ibidem, s. 60.

³³⁶ Ibidem, s. 65–66.

³³⁷ Ibidem, s. 2, 103.

jak jego biografowie, koncentrował się na związku życia i twórczości, choć „życie” oznaczało dla niego warunki oraz konteksty życia³³⁸, nie zaś prywatność, którą należało jego zdaniem chronić³³⁹. Według pisarza zasada dyskrecji wymagała dystansu zarówno czasowego, jak i interpersonalnego między biografem i bohaterem³⁴⁰. W sytuacji konfliktu między biografem i artystą James zawsze staje po stronie artysty, wytyczając granice czytelniczej ciekawości³⁴¹.

Odmawiając w 1902 roku prośbie spisania biografii przyjaciela, amerykańskiego poety Jamesa Russella Lowella, James określił bogactwo materiału jako podstawowy warunek udanego przedsięwzięcia biografistycznego. Zarówno powieść, jak i biografia musi mieć bohatera godnego opisywania. Na bohatera nadaje się ktoś, kto wiodł spokojne życie, ale miał wielki umysł, albo też ktoś, kto wielkiego umysłu nie miał, ale za to przeżył wiele przygód³⁴². Zdaniem Jamesa Lowell nie spełniał ani jednego, ani drugiego warunku: wiodł zbyt spokojne życie i zbyt mało tworzył³⁴³.

James stawia wysoko poprzeczkę nie tylko bohaterowi biografii, ale także biografowi. Twierdzi bowiem, że biograf powinien być godny postaci, którą opisuje. Sama dobra wola i pracowitość nie wystarczą³⁴⁴. Nakłada też na biografą obowiązek, którego sam nie potrafi spełnić, a mianowicie wyraża przekonanie, że biograf powinien usuwać się w cień. Trudność polega na tym, że James jako biograf (i w ogóle jako pisarz) jest zainteresowany życiem wewnętrznym swoich bohaterów, myślami, uczuciami, do których nie ma łatwego dostępu i których nie da się łatwo opisać. Można się ich zatem jedynie domyślać i można je tylko zasugerować (zwłaszcza za pomocą metafory). Oświetlając umysł opisywanej osoby, zainteresowany

³³⁸ Takie jak: styl, smak, moralność, klasa społeczna, wykształcenie, otoczenie. Ibidem, s. 45.

³³⁹ Ibidem, s. 3–4.

³⁴⁰ Ibidem, s. 5.

³⁴¹ Ibidem, s. 6.

³⁴² Tolliver powołuje się na listy Jamesa za Edelem, który cytuje je m.in. we wstępie do jednotomowego wydania biografii Jamesa (L. Edel, *Henry James: A Life*, strony nienumerowane), W. Tolliver, op. cit., s. 10.

³⁴³ W. Tolliver, op. cit., s. 9.

³⁴⁴ Ibidem, s. 33.

„głębszą psychologią” biograf nieuchronnie oświetla i ujawnia także swój własny sposób myślenia.

Nieosiągalny cel, jakim jest centralna świadomość bohatera biografii, stanowi (ale tylko w teorii) element wiążący w sensie ontologicznym, epistemologicznym i estetycznym. Zakładając złożoność postaci, James jako pisarz (w tym także biograf) widzi konieczność nagromadzenia szczegółów (w ulubionej malarskiej metaforyce Jamesa – setek pociągnięć pędzlem), z których buduje porządek doświadczeń według przyjętych zasad: z jednej strony zgodności z naturą ludzką, z drugiej zaś – moralności³⁴⁵. Bohater biografii, którym jest artysta, stanowi szczególny przypadek. W opinii Jamesa człowiek i artysta to jedno. Choć tajemnicy kreatywności odkryć nie można, biograf szuka drogi do wewnętrznej rzeczywistości opisywanej postaci przez jej twórczość (a także notatki)³⁴⁶. Artysta sam byłby najlepszym swoim biografem, dlatego że malowałby swój portret własną paletą barw. W przypadku biografów paleta jest obca³⁴⁷.

O drugim Jamesowskim przedsięwzięciu biografistycznym pisze Tolliver wyłącznie w kategoriach porażki, twierdząc, że James nie miał motywacji potrzebnej do napisania literacko dobrej książki ani też wytrwałości i skrupulatności naukowca do stworzenia choćby solidnej biografii. W przeciwieństwie do Hawthorne’a, William Wetmore Story nie był postacią wybitną. Urodzony w 1819 roku w zamożnej amerykańskiej rodzinie o tradycjach prawniczych, Story poszedł w ślady swojego ojca Josepha, który był sędzią amerykańskiego Sądu Najwyższego. Forma, w jakiej składał hołd ojcu, świadczy jednak dobitnie o aspiracjach wyrastających ponad rodzinną tradycję: w 1846 roku napisał oficjalną biografię Josepha Story’ego, a w 1855 wyrzeźbił mu pomnik, który do dziś stoi na cmentarzu w Bostonie. William Wetmore Story gorąco pragnął być kimś więcej niż prawnikiem, co potwierdza tylko Jamesowską tezę o amerykańskim głodzie kultury stawianą w biografii Hawthorne’a. Podczas pobytu w Rzymie w latach 1848–1851 Story uczył się rzeźby,

³⁴⁵ Ibidem, s. 38–39.

³⁴⁶ Ibidem, s. 44.

³⁴⁷ Ibidem, s. 45–46.

muzyki i literatury³⁴⁸. W 1856 roku osiadł na stałe w Wiecznym Mieście. Pod względem artystycznym najlepszym dla niego okresem okazał się 1862 rok, kiedy to stworzył dwie najważniejsze w swoim dorobku rzeźby (Sybillę libijską oraz Kleopatę) i opublikował najlepszą swoją książkę – opowieść podróżnika po Włoszech. Mimo tych artystycznych wysiłków Story był znany głównie jako animator kultury podejmujący w swoim 40-pokojowym apartamencie w Palazzo Barberini artystów i pisarzy. Jego gośćmi byli między innymi Nathaniel Hawthorne, Matthew Arnold, Robert Browning i wielokrotnie sam Henry James. O arystokratycznych ambicjach Story'ego świadczy także małżeństwo jego córki Edith z potomkiem włoskiego rodu Medyceuszy.

James znał Story'ego od lat, jednak prośba jego dzieci o napisanie biografii, które to przedsięwzięcie postanowiły same sfinansować³⁴⁹, wprawiła pisarza w niepokój. Przez dwa lata zwlekał z decyzją, wreszcie przyjął zamówienie, nie ukrywając, że kieruje się głównie względami finansowymi. Właśnie wynajął XVIII-wieczny dom w Rye i pieniądze były mu pilnie potrzebne³⁵⁰. Pobrał zaliczkę od wydawnictwa, ale minęły kolejne dwa lata, nim w 1899 roku przeprowadził kwerendę w rodzinnych archiwach Story'ego. Uplęły trzy następne lata, nim we wrześniu 1902 roku posortował zebrane materiały na tyle, by móc rozpocząć pisanie. Dzieło zakończył w ciągu dwóch miesięcy, a publikacja ukazała się w 1903 roku, w tym samym, w którym wydano jedną z najsłynniejszych Jamesowskich powieści, *The Ambassadors*. Wynagrodzenie za biografię Story'ego zostało uzależnione od sprzedaży, a ta nie była imponująca. Do dziś książka ta pozostaje jedną z najmniej znanych i najrzadziej komentowanych w dorobku pisarza. Tolliver twierdzi, że niedostatki biografii Story'ego wynikają z udokumentowanej w listach do znajomych niechęci Jamesa do jej napisania³⁵¹. Argument Tollivera za tym, że praca na zamówienie była powodem porażki pisarza, który wolałby realizować własne pomysły, nie jest przekonujący. Także

³⁴⁸ Ibidem, s. 105.

³⁴⁹ R.W.B. Lewis, op. cit., s. 525.

³⁵⁰ W. Tolliver, op. cit., s. 106.

³⁵¹ Ibidem, s. 107.

swoje najlepsze dzieła pisał James dla pieniędzy i kierując się w doborze tematyki potrzebami rynku. Swoją analizę *Hawthorne'a* – inspirowaną teorią Harolda Blooma – John Carlos Rowe poprzedza cytatem z listu Jamesa do znajomej, z którego wynika, że tę biografię James również pisał wbrew własnej woli i że wolałby zostawić literackiego poprzednika w spokoju. Rowe zrzęcznie przeciwstawia te słowa fragmentowi znanego opowiadania Hawthorne'a, którego tematem jest poczucie winy z powodu zaniechania rytuału pogrzebu³⁵². Rowe sugeruje więc, że działanie biograficzne jest rodzajem pogrzebowego rytuału. Motyw ten rozwija w swoim opracowaniu biografistycznych przedsięwzięć Jamesa Charles Caramello, przywołując korespondencję pisarza i akcentując fakt, że James określał ten projekt mianem „mój mały Hawthorne” („my little Hawthorne”)³⁵³. Bardziej przekonującym uzasadnieniem biografistycznego niepowodzenia dzieła poświęconego Story'emu wydaje się stwierdzenie, że Jamesa nie zachwyciła (ani nawet nie zbulwersowała) postać bohatera biografii. Życie Story'ego nie było materiałem na biografię, a tym bardziej na hagiograficzną opowieść, jakiej zapewne oczekiwała rodzina. Jamesa wiązało również własne przekonanie o etyce biografii wyrażone w dwóch opublikowanych w 1899 roku tekstach: eseju o George Sand i opowiadaniu *The Real Right Thing*, wyraźnie potępiających auto/biograficzny ekshibicjonizm.

Niechęć Jamesa do pisania tej zamówionej biografii była zapewne odbiciem niechęci do osoby Story'ego. Nie chodziło jednak o zwykłą ludzką zawiść. James nie był nigdy tak ubogi duchowo i materialnie, by zazdrościć innym dobrobytu i sławy. Story bez wątpienia odniósł sukces finansowy i został doceniony już za życia jako artysta. Jego osiągnięcia artystyczne – mimo hołdów składanych przez interesownych pochlebców – okazały się jednak ulotne. Jako rzeźbiarz albo poeta Story jest dziś zupełnie zapomniany. Biografia napisana

³⁵² J.C. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984, s. 30. Opowiadanie Hawthorne'a nosi tytuł *Roger Malvin's Burial*.

³⁵³ Ch. Caramello, op. cit., s. 51. Określenie „mój mały Hawthorne” jest oczywiście niejednoznaczne. Może odnosić się do skromnej objętości własnego dzieła, ale też do rangi literackiego poprzednika.

przez cenionego pisarza nie mogła zmienić faktów, które dla Jamesa są aż nazbyt oczywiste. Story nie stworzył wybitnych dzieł, nie miał nawet bogatego wnętrza, które warto byłoby opisać. Tym, co łączyło go z Jamesem, była decyzja o pozostaniu w Europie, ale warunki ich „wygnańczego” życia różniły się od siebie znacznie. Story wyemigrował, osiągnąwszy już w Stanach Zjednoczonych sukces finansowy, James przybył do Europy, by dopiero szukać szczęścia. Obydwaj reprezentowali amerykańską (protestancką, purytańską) etykę pracy, ale ich kapitał wyjściowy talentu pozostaje nieporównywalny. Biografia zatytułowana *William Wetmore Story and His Friends* ukazuje zatem szeroką gamę biograficznych strategii uniku. Po pierwsze, James przejawia skłonność do fikcjonalizowania i niechęć do faktografii, co spotkało się z krytyką recenzentów książki. Zarzucano mu, że nie podaje dat, nazw miejsc, nazwisk osób, a niekiedy wręcz myli dane, czyli, jednym słowem, zarzucano mu niesolidność³⁵⁴. Po drugie, James przesuwając punkt ciężkości z bohatera na inne postaci zbiorowej biografii anglofonów podróżujących po Włoszech. Tym samym wykorzystuje temat międzynarodowych relacji, który u progu literackiej kariery był jego znakiem firmowym³⁵⁵. Po trzecie, opisuje postać Story’ego ze stylistycznym wyrafinowaniem, które sprawia, że wytworna pochwała staje się w istocie chłostą artystycznych wizji, a zwłaszcza ich realizacji.

Dla Jamesa życie postaci równa się życiu wewnętrznemu. W przypadku Story’ego nie odnalazł ani wewnętrznego, ani zewnętrznego dramatu. Bohaterowi dopisywało szczęście ziemskie w wymiarze rodzinnym i zawodowym. Tym samym James – przyznając, że nie ma o czym pisać³⁵⁶ – czuł się zmuszony do tego, by przykryć stylistyczną wytwornością brak konfliktów, dylematów i rozterek, jakimi żywi się pisarstwo. W listach do znajomych stwierdzał otwarcie, że w biografii Story’ego nie ma niczego, co warto byłoby opisywać³⁵⁷.

³⁵⁴ W. Tolliver, op. cit., s. 108–109.

³⁵⁵ James przejął temat amerykańskiego podróżnika po Europie od Williama Deana Howellsa i doprowadził go do perfekcji m.in. w *Daisy Miller*.

³⁵⁶ H. James, *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 2, Boston, Houghton, 1903, s. 188–189.

³⁵⁷ W. Tolliver cytuje kilka listów, idem, op. cit., s. 112.

W trakcie pracy nad biografią ożywała dawna niechęć Jamesa do bogatego wielbiciela muz. Nie szanował i nie lubił Story'ego ani jako artysty, ani jako człowieka. Dostrzegał w nim dumę i pretensjonalność. Już w latach 70. XIX wieku po pierwszych wizytach u Story'ego pisał w listach o jego bezwstydney próżności przejawiającej się choćby tym, że zmuszał swoich gości do wielogodzinnego wysłuchiwania jego marnych dramatów i poematów³⁵⁸.

Biografia staje się więc traktatem o biografistyce. Ukazuje zmagania biografę stojącego przed kilkoma istotnymi dylematami, cierpiącego, miotającego się między rozsądkiem i pokusą. Jak zachować uczciwość wobec siebie i opisywanej postaci, której się nie lubiło? Jak pisząc szczerze, oszczędzić uczucia rodziny? Tolliver twierdzi, że James poniósł porażkę, ponieważ nie mógł pisać prawdy³⁵⁹, a nie pisząc tego, co myśli, stworzył dzieło, które go kompromituje³⁶⁰. Nie jest to jednak stwierdzenie całkiem słuszne. James pisze to, co myśli, choć pisze wykrętnie. Przy całej uprzejmości jest krytyczny, i to w coraz większym stopniu. O ile pierwszy tom biografii Story'ego stanowi romantyczną wizję Włoch i zauroczenia, jakiemu uległ tam bohater (i nie on jeden), o tyle drugi tom skupia się na nim samym i zawiera niejednokrotnie ostrą krytykę. Wady Story'ego dotyczą każdej dziedziny jego życia i działalności, która powinna zbliżyć go do biografę: pracy artystycznej (rzeźba, poezja) i życia na obczyźnie.

Jako rzeźbiarz Story okazał się naiwnym ignorantem, a zarazem arogantem. James nie był odosobniony w krytyce jego dzieł. Jak bardzo powściąga się w biografii Story'ego, widać, gdy porówna się jego wytwornie zawołowaną opinię z krytyką wyrażaną przez żonę Henry'ego Adamsa w listach do przyjaciół. W przeciwieństwie do Jamesa pani Adamsowa (nie bez powodu określana przez znajomych jako Voltaire w spódnicy) pisała wprost, że Story ma brzydki zwyczaj psucia pięknych bloków białego marmuru. Jego Sybille – to siedzące, to stojące, z nogami skrzyżowanymi bądź nie – zawsze mają taki wy-

³⁵⁸ Ch. Caramello, op. cit., s. 57.

³⁵⁹ W. Tolliver, op. cit., s. 112.

³⁶⁰ Ibidem, s. 113.

raz twarzy, jakby właśnie poczuły przykry zapach³⁶¹. James nie pozwala sobie na taki sarkazm i zawsze przyznaje, że choć dzieło nie jest doskonałe, Story niemało się natrudził. Ze wzruszeniem dostrzeżę w tworzonych przez niego portretach kobiet pewną amerykańską toporność i prowincjonalizm, mimo narzuconych im póż i pretensji. Wątpliwości Jamesa dotyczą nie tylko realizacji, ale także samych rzeźbiarskich koncepcji Story'ego. James słusznie zauważa, że artysta usiłuje za pomocą rzeźby opowiadać historię, tymczasem rzeźba to przede wszystkim kształt i forma, a nie opowieść. Cytuje również list Story'ego wyrażający ideę uchwycenia postaci i jej historii w przełomowym momencie. Wprawdzie James uznaje błyskotliwość tego pomysłu, jednak od razu zaznacza, że Story zawsze przedstawia ten ważny moment w sposób sentymentalny i uproszczony³⁶². Usiłując nobilitować rzeźbiarza, porównuje go do Hawthorne'a i ironicznie chwali obydwu za ich romantyczną dziwaczność³⁶³. Nie ukrywa jednak, że Story dorównuje Hawthorne'owi tylko w tym, co u wielkiego twórcy jest wadą. Ta krytyka jedynie do pewnego stopnia może być postrzegana jako przejaw Jamesowskiego antyromantyzmu.

Starając się w miarę łagodnie obejść ze Storym, James negatywnie ocenia nie jego, ale całą tradycję wiktoriańskiej rzeźby i sposobów jej interpretowania. Wiktoriański krytyk szukał w rzeźbie tego, co romantyczne, odbicia historycznych wydarzeń czy choćby anegdoty. Dla Jamesa nie były to odpowiednie kryteria oceny dzieła sztuki, stąd jego wnioski o braku krytycyzmu wiktoriańskich komentatorów rzeźb Story'ego³⁶⁴. Mijając się z prawdą, James twierdzi, że skrywając ciała postaci za obfitą draperią, Story postępował zgodnie z wiktoriańską konwencją. Uprzejmy biograf nie chce powiedzieć, że artysta ze swoim poślednim talentem nie byłby w stanie przekonująco ukazać w rzeźbie nagiego ciała. Nieprawdziwa jest też konstatacja Jamesa, że Story ulegał presji swoich zleceniodawców³⁶⁵.

³⁶¹ List pani Adamsowej cytują L. Edel, *Henry James. The Conquest of London. 1870–1881*, New York, J.B. Lippincott, 1962, s. 91, i W. Tolliver, op. cit., s. 115.

³⁶² H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 70–71.

³⁶³ Ibidem, s. 77.

³⁶⁴ Ibidem, s. 76.

³⁶⁵ W. Tolliver, op. cit., s. 118–119. Tolliver powołuje się na niepublikowaną rozprawę

Życzliwy biograf robi wiele, by jego bohater wypadł w tej opowieści jak najlepiej, ale nie może zaprzeczyć oczywistej prawdzie o artystycznych ograniczeniach domorosłego twórcy. Gani go więc za to, że nie potrafił się skupić na jednym zadaniu, hołdując zbyt wielu zainteresowaniom i trwoniąc energię na każdą błahostkę. Ten brak selektywności świadczy również o braku twórczej powagi. Sztuka była dla niego rozrywką, a nie sensem istnienia³⁶⁶. Nadmiar energii i romantycznego entuzjazmu Story'ego znalazł szczególnie podatny grunt we Włoszech oferujących liczne impulsy artystyczne i wszelakie uroki życia³⁶⁷. Brak świadomości twórczej w połączeniu z brakiem odpowiedzialności sprawiał, że Story nie widział potrzeby skupiania się na jednym celu ani też podejmowania stałego wysiłku³⁶⁸. Myślał o wszystkim i był zawsze gotów wyrażać opinię na każdy temat. Zawsze miał o czym dyskutować³⁶⁹ i był w pełni przekonany o słuszności własnych racji.

Przy całej uprzejmości James jest równie krytyczny wobec prób pisarskich Story'ego. Przyznaje, że mógł on mieć instynkt poetycki (wielbił zwłaszcza poezję i dramat), jednak sam tworzył marne dzieła. Co więcej, nie trudził się wykonywaniem żmudnej korekty³⁷⁰, jak gdyby był automatem wyrzucającym teksty gotowe do druku. Jego ambicje i wysiłki nie przekładały się na umiejętności. James pisze więc o jego literackiej i poetyckiej pasji, ale ani słowa o talencie³⁷¹. Nie musi jednak stawiać kropki nad i. Wystarczy, że przeciwstawi Story'emu Roberta Browninga, a literackie ubóstwo tego pierwszego staje się aż nadto widoczne. Różnica między nimi, jak sam sobie udowadnia James, zasadza się właśnie na twórczym skupieniu. Story'ego interesowało wszystko, co tylko Włochy mogły mu dać, a sta-

Joseph Anthony'ego Hynesa *Henry James's William Wetmore Story and His Friends: A Critical Commentary*, 1960.

³⁶⁶ W. Tolliver, op. cit., s. 119.

³⁶⁷ H. James, *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 1, Boston, Houghton, 1903, s. 293–294.

³⁶⁸ W. Tolliver, op. cit., s. 120–121; J.A. Hynes, op. cit., s. 142.

³⁶⁹ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 1, s. 240–241.

³⁷⁰ W. Tolliver, op. cit., s. 120.

³⁷¹ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 170–171.

rając się być i rzeźbiarzem, i poetą, i dramatopisarzem, nie był do końca żadnym z nich. Zupełnie inaczej postępował Browning, który nie poświęcał się sztukom innym niż poezja³⁷². James podziwiał Browninga także za jego umiejętność rozdzielenia życia publicznego od prywatnego. Zdaniem biografy jego geniusz polegał na tym, że – metaforycznie rzecz ujmując – miał klucz do drzwi w ścianie dzielącej jego tożsamość jako poety i jako członka społeczeństwa³⁷³.

Los amerykańskiego imigranta nie stał się dla Jamesa i Story'ego wspólnym mianownikiem. Story nie miał powodu do rozważania swojej decyzji³⁷⁴. Wybierając Europę, nie przeżył żadnego dramatu, nie popełnił zdrady, niczego nie poświęcił i za swój wybór nie zapłacił wysokiej ceny. Przeprowadzka do Rzymu nie przerwała pasma sukcesów i pozwoliła mu zachować naiwną amerykańską wiarę w to, że może robić, co zechce, i być, kim zechce. Ta wiara stała się jednak przyczyną porażki, ale porażki bezbolesnej, ponieważ nawet sobie jej nie uświadamiał³⁷⁵. Być może myśl tę zaczerpnął James od Hawthorne'a, który pisząc o Storym w *French and Italian Notebooks*, wspomina o tym, jakim cierpieniem może stać się ziemskie szczęście³⁷⁶. Okazując łaskawość Story'emu, a zwłaszcza jego rodzinie, James stara się dostrzec w nim niewinność i nieświadomość Amerykanina pozującego na człowieka złotego wieku. Wady, które mu wypomina, czynią go ludzkim i bliskim zwykłemu czytelnikowi. Story od młodości lubił rozrywki i przyjemności, narażając się na krytykę purytańskiej starszyny. Miał skłonność do zbytnej pewności siebie i wydawania pochopnych osądów³⁷⁷. Ta antypurytańska postawa, jak również potępienie amerykańskiego filistynizmu wyrażone w liście do Jamesa Russella Lowella³⁷⁸ musiały przypaść Jamesowi do gustu, ponieważ w pewnym stopniu odzwierciedlały jego własną krytykę amerykańskiego środowiska w biografii Hawthorne'a.

³⁷² Ibidem, s. 226.

³⁷³ Ibidem, s. 89.

³⁷⁴ W. Tolliver, op. cit., s. 114.

³⁷⁵ Ibidem, s. 124.

³⁷⁶ To podobieństwo przywołuje W. Tolliver, zob. ibidem, s. 126.

³⁷⁷ Ibidem, s. 126–127.

³⁷⁸ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 148–149.

Podobnie jak w przypadku biografii Hawthorne'a, James definiuje własną drogę twórczą za pomocą kontrastu z bohaterem biografii. W przeciwieństwie do Story'ego miał on świadomość dwóch imperatywów artysty: jedności celu i konieczności stałego wysiłku. Koncentrował się, wykonywał zadanie i dzięki pracy doskonalił siebie i swoją sztukę³⁷⁹. Mniej skłonny do oceny talentu Story'ego niż dzisiejsi krytycy, James wypowiada się nie na temat niewymierzonych predyspozycji, lecz na temat życiowych i artystycznych wyborów. Twierdzi na przykład, że artysta może szukać albo doskonałości swojej pracy, albo doskonałości życia³⁸⁰. Story, w odróżnieniu od Jamesa, wiódł piękne, szczęśliwe życie. Choć biograf nie utyskuje na własne niedole, czynią to za niego aż nadto skwapliwie badacze jego twórczości. Tolliver jest tylko jednym z wielu, którzy piszą o tym, że James poświęcił swoje życie dla sztuki. Jamesowska biografia Story'ego wyjaśnia i uzmysławia jego własny wybór sztuki ponad życie albo sztuki jako sposobu na życie³⁸¹. Idąc tym tropem, Daniel Stempel dowodzi, że książka oferowana jako biografia Story'ego to swoista Jamesowska *apologia pro vita sua*³⁸².

Podkreślając różnice między Jamesem i Storym, Tolliver zapewne odczytuje tekst zgodnie z intencją biografą, nie dostrzegając tropów, świadomie bądź nieświadomie zacieranych przez Jamesa. Tolliver pomija bowiem pewne istotne podobieństwa, które mogły sprawić, że niechęć, jaką pisarz żywi do bohatera biografii, staje się też choćby po części niechęcią do wspólnych korzeni, ograniczeń, nawyków. James wyrzuca Story'emu rozproszenie, a przecież sam zaledwie kilka lat wcześniej trwonił swój talent na nieudane próby dramatopisarskie. Wytyka mu brak wykształcenia artystycznego, a przecież sam był literackim samoukiem. Starając się usprawiedliwić niedostatki Story'ego, James postrzega go jako typ osobowości zakotwiczonej mentalnie w Nowej Anglii. Jeden z bardziej uważnych czytelników biografii rzeźbiarza, Henry Adams, chwalił w liście do

³⁷⁹ W. Tolliver, op. cit., s. 121; J.A. Hynes, op. cit., s. 162.

³⁸⁰ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 222–224.

³⁸¹ W. Tolliver, op. cit., s. 123.

³⁸² D. Stempel, *Biography as Dramatic Monologue: Henry James, W.W. Story, and the Alternative Vision*, „The New England Quarterly” 1989, Vol. 62, s. 246–247.

Jamesa właśnie to, jak trafnie ukazał on ignorancję, płytkość, powierzchowność nie tylko Story'ego, ale całego pokolenia bostończyków. „Napisałeś – twierdził Adams – nie tylko biografię Story'ego, ale także swoją i moją, czystą autobiografię... Obnażasz nas delikatnie i uprzejmie, niczym chirurg, a ja czuję twój nóż w moich żebrach”³⁸³. Adams podkreśla przy tym taktowność Jamesa, która sprawia, że niewielu czytelników domyśla się tej kulturowej krytyki. Portret grupowy dotyczy zresztą nielicznej uprzywilejowanej grupy amerykańskiego społeczeństwa. Typowość bohatera biografii pozwala Jamesowi na krytykowanie z jednej i fikcjonalizowanie z drugiej strony. Przeciętność i tupet Story'ego to cechy łączące go z całym pokoleniem zamożnych Amerykanów. W oczach Jamesa uosabia on artystyczny amerykański temperament na wygnaniu. Tym samym przypomina postaci amerykańskich artystów, którym w swoich powieściach i opowiadaniach James pozwala fascynować się złowieszczą Europą³⁸⁴.

Zarówno Joseph A. Hynes, jak i Willie Tolliver ubolewają nad niespójnością Jamesowskiej biografii Story'ego i tym samym powielają pierwsze krytyczne reakcje zza oceanu. We fragmentach ówczesnych recenzji przywołanych przez Tollivera powtarza się zarzut braku formy i braku solidnego zakończenia biografii³⁸⁵. Zdaniem Tollivera James łąta opowieść, przywołując nieistotne sprawy, pozbawia swój tekst centralnej świadomości czy choćby tematu łączącego całość. Hynes ma wyraźny obraz tego, jak powinna wyglądać wzorcowa biografia, i omawia różne jej aspekty, które z zadziwiającą regularnością zawsze okazują się trójdzielne. Trzy elementy kompozycji biografii to: bohater, publiczność i metoda. Trzy typy biografii to: biografia krytyczna (obejmująca życie i dzieło), portret (ukazujący osobowość

³⁸³ Cyt. za: J.A. Hynes, op. cit., s. 121, i W. Tolliver, op. cit., s. 125. Na opinię Adamsa powołują się też R.W.B. Lewis, op. cit., s. 524–525, oraz Ch. Caramello, op. cit., s. 92.

³⁸⁴ Na ten aspekt zwróciła uwagę Marjorie Cullen Jones w niepublikowanej rozprawie *The Novelist as a Biographer: The Truth of Art, the Lies of Biography*, Northwestern University, 1983, s. 80. W. Tolliver powołuje się w tym punkcie na jej pracę, idem, op. cit., s. 125.

³⁸⁵ W. Tolliver, op. cit., s. 133.

jako klucz do twórczości) i biografia nieliteracka (skoncentrowana na prywatności). Rodzaje akcentów, które może kłaść biograf, dzielą się na pracę i karierę publiczną, osobowość oraz kontekst historyczny. Ku zaskoczeniu Hynesa James nie wybiera żadnej z tych opcji, korzysta ze wszystkich, nie stosując jakiegokolwiek spójnej metody. Wprawdzie wydaje się poruszać trzema torami, snując na przemian opowieść o Storym, o jego przyjaciółach i epoce, jak również oferując własne wspomnienia, jednak wielu wątków nie rozwija, pozostawiając niedopowiedzenia i luki³⁸⁶. Wymienia nazwiska osób, które nawet w 1903 roku nie były powszechnie znane i które, co gorsza, nie odgrywają w opowieści żadnej roli³⁸⁷. Wzrusza się, wspominając swoje podróże po Włoszech, a w kontekście tych osobistych rozważań Story pojawia się niczym dysonans, element narzucony³⁸⁸.

Zastanawiające jest to, że omawiając Jamesowską biografię Story'ego, Hynes, Tolliver i inni używają słowa *subject* w sposób bezrefleksyjny, stosując je zarówno na określenie bohatera, jak i tematu biografii, podmiotu i przedmiotu. James nie uznawał Story'ego za postać godną pisarskich przedsięwzięć, skupił się więc na innych bohaterach, szczególnie chętnie na Browningu, i zamiast opisywać życie Story'ego, wybiera inne tematy. Rozpoczynając biografię, James pisze nie o bohaterze, ale o temacie, który zarówno w dziele malarzkim, jak i pisarskim stanowi czynnik łączący: wszystkie elementy obrazu mają w nim swój udział, niosą go i uzasadniają, sam temat zaś stanowi uzasadnienie działań artysty³⁸⁹. James bawi się więc pojęciem *subject*, tak jak bawi się również wieloznacznym nazwiskiem Story'ego. Jako rzeczownik pospolity, słowo *story* znaczy między innymi „opowieść”. James snuje opowieść o opowieści, a jeszcze chętniej o opowieściach. W tym rozproszeniu uwagi staje się bliski Story'emu i najlepiej oddaje jego (i amerykańskie) pragnienie uchwycenia wszystkich wrażeń, poznania wszystkich sztuk. Daniel Stempel porównuje Jamesowską biografię Story'ego do fotografii grupowej, w której on sam jest tylko jedną z wielu postaci. Tolliver dodaje, że

³⁸⁶ J.A. Hynes, op. cit., s. 174–175; W. Tolliver, op. cit., s. 134.

³⁸⁷ J.A. Hynes, op. cit., s. 184; W. Tolliver, op. cit., s. 134.

³⁸⁸ W. Tolliver, op. cit., s. 135.

³⁸⁹ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 1, s. 16.

biograf częściej cytuje wypowiedzi innych niż głównego bohatera³⁹⁰. Dziesięć takich osób, w tym pięć znanych, wysuwa się na pierwszy, a co najmniej drugi plan: przede wszystkim Robert Browning i jego żona – podobnie jak James – wybitni artyści na emigracji, jak również Amerykanie: James Russell Lowell, Charles Sumner i Charles Eliot Norton. Karen L. Wadman zastanawia się wręcz, czy centralną świadomością Jamesowskiej biografii Story'ego nie jest przypadkiem Browning. Jego pojawienie się i obecność w przestrzeni życia bohatera od 1848 roku nadaje biografii spójność. Gdy Browning opuszcza Włochy, James porzuca opowieść o Storym i myślą rusza śladem angielskiego poety³⁹¹.

Nie jest to jednak złamanie paktu biograficznego, skoro w tytule obok nazwiska Story'ego znajduje się także odniesienie do jego przyjaciół. Znakiem paktu biograficznego, którego przedmiotem jest życie Story'ego, stają się w tej sytuacji fotografie na frontyspisach. W tomie pierwszym jest to tradycyjny owalny portret, w tomie drugim – ujęcie, które wybrał ten sam fotograf, J.J. Waddington, jest mniej oficjalne. Obydwa zdjęcia mają potwierdzać obecność podmiotu. Znajdujący się pod każdym z nich autograf ma świadczyć o autentyczności wizerunku i zgodzie na przedsięwzięcie biograficzne³⁹². Załączenie fotografii po części wybawia Jamesa z niezręcznej sytuacji. Dzięki nim pakt z czytelnikiem zdaje się zawierać sam Story obecny na dokumencie, jakim jest fotografia. W procesie tworzenia biografii zdjęcia pełnią też funkcję inspiracji wspomnień. James pisze o tym wprost. Patrzy na wspólną fotografię Story'ego i jego znajomego – aktora szekspirowskiego, a przyglądanie się temu wizerunkowi prowokuje całą serię skojarzeń i reminiscencji³⁹³.

³⁹⁰ D. Stempel, op. cit., s. 229, cyt. za: W. Tolliver, op. cit., s. 129.

³⁹¹ K.L. Wadman, *W.W. Story and His Friends: Henry James's Portrait of Robert Browning*, „Yearbook of English Studies” 1981, Vol. 11, s. 210. Cyt. za: W. Tolliver, op. cit., s. 132.

³⁹² Pisze o tym I.B. Nadel w artykule *Visual Culture: The Photo Frontispieces to the New York Edition*, w: *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*, pod red. D. McWhirtera, Stanford, Stanford University Press, 1995, s. 97. Nadel nie ma jednak pewności co do tego, czy pomysł pochodził od Jamesa, czy od wydawcy, ibidem, s. 90–108.

³⁹³ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 326–330.

Wśród tematów, które zajmują Jamesa znacznie bardziej niż życie Story'ego, można wyróżnić historię Włoch i Rzymu, szczególnie zaś historię obecności w Wiecznym Mieście anglojęzycznych grup wielbicieli sztuki. Rzym w ujęciu Jamesa jest w większym stopniu ideą niż rzeczywistym miejscem. Bez wahania sam przyznaje, że w biografii Story'ego Rzym to miasto zbudowane ze słów, jego własne wymyślone miasto³⁹⁴. Opisując je, James chętnie stosuje określenie „romantyczny”, które odnosi się nie tyle do miasta, ile do jego własnego sposobu patrzenia na nie. Bez wątpienia temat emigracji pozwala pisarzowi na przypisywanie Story'emu własnych doświadczeń w tym względzie. Tolliver słusznie zauważa, że pisząc o Hawthornie i o Storym, James odnajduje taki aspekt ich życia, który stanowi analogię do jego własnych przeżyć. W przypadku Hawthorne'a podobieństwo dotyczyło długiego okresu dojrzewania talentu pisarskiego, natomiast w przypadku Story'ego – doświadczenia emigracji³⁹⁵. Pisząc o Storym jako artyście na emigracji, James porzuca krytyczny dystans i okazuje swojemu bohaterowi czułe zainteresowanie. Szczególnie dobrze rozumie jego uwielbienie dla Włoch. Zarówno Hynes, jak i Tolliver ganią pisarza za monotonne, wręcz mechaniczne przywoływanie motywu duchów³⁹⁶. Charles Caramello zauważa w tym kontekście, że James jako biograf porównuje siebie do Odyseusza w podziemnym świecie, do Dantego wśród cieni czyścica albo do maga odprawiającego swoje rytuały³⁹⁷. Samo słowo „duch” pojawia się wielokrotnie w biografii Story'ego³⁹⁸. Duchami są też nazwiska osób, które James wymienia, a które ówczesnemu, a tym bardziej dzisiejszemu czytelnikowi niewiele mówią. Wspominając nazwisko, James rozbudza ciekawość, ale zamiast opowiedzieć historię przywołanej postaci, pozwala jej zniknąć, właśnie tak jak duchowi. Otwiera po kolei różne perspektywy narracji i zaraz je zamyka, tłumacząc się brakiem miejsca i czasu. Hynes i Tolliver twierdzą, że duchy stanowią element rozproszenia w biograficznej narracji, a przywoływa-

³⁹⁴ Ibidem, s. 209.

³⁹⁵ W. Tolliver, op. cit., s. 139.

³⁹⁶ J.A. Hynes, op. cit., s. 29–30; W. Tolliver, op. cit., s. 140–141.

³⁹⁷ Ch. Caramello, op. cit., s. 90–91.

³⁹⁸ Zob. np. H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 93–94, 119, 228, 304.

nie ich świadczy o tym, że James sobie nie radzi. Dostrzegają jednak wagę Jamesowskiej fascynacji przeszłością. Tolliver uważa, że tematem biografii Story'ego jest czas, a przyznając rację Marjorie Cullen Jones, określa Jamesowskie emocje mianem romantycznej nostalgii graniczącej z zazdrością³⁹⁹. Tak jak Hawthorne jawił się Jamesowi jako przedstawiciel dawnej Ameryki, tak też i Story reprezentuje amerykańskiego emigranta w dawnych, piękniejszych Włoszech.

Usiłując ratować honor powieściopisarza, wbrew zarzutom Hynesa, Tolliver odnajduje w działaniach biograficznych Jamesa metodę. Twierdzi bowiem, że na końcu drugiego tomu pracy James przełamuje zarówno obiektywizm tradycyjnej biografii, jak i subiektywizm autobiografii, by po raz pierwszy i jedyny w całej książce oddać podmiotowość bohatera. Wyobraża sobie bowiem odczucia Story'ego u kresu życia. Patrzy jego oczami na wspaniałe krajobrazy górskiej miejscowości Lago di Vallombrosa⁴⁰⁰, gdzie przyjęła go w swoim letnim domu córka – żona Medyceusza⁴⁰¹. Tolliver wskazuje na innowacyjność tej techniki, zapożyczonej z dzieł fikcji, a wykorzystanej później także przez Lyttona Stracheya, który w konkluzji swojej biografii królowej Wiktorii z 1921 roku wyobraża sobie myśli umierającej monarchini⁴⁰². Akceptując założenie, że James świadomie stosuje powieściopisarską technikę, trudno mieć do niego pretensje o to, że o samej śmierci Story'ego wspomina jednym zdaniem. Można zgodzić się z obserwacją Tollivera, z zastrzeżeniem, że wszystkie wymienione wcześniej wątki, które zdaniem badaczy zastępują nieobecnego bohatera, świadczą o próbie wczucia się w myśli Story'ego. James wybiera tematy ważne dla bohatera biografii i tak jak on pozwala sobie na rozproszenie uwagi.

Szczególnie w końcowych akapitach, ale także wcześniej, do pewnego stopnia wciela się w opisywaną postać, zarazem starając

³⁹⁹ W. Tolliver, op. cit., s. 142; M. Cullen Jones, *The Novelist*, s. 82.

⁴⁰⁰ Tolliver o tym nie wspomina, a przecież Jamesowski opis krajobrazu może być aluzją do medytacji nad jesienną Vallombrosą w *Raju utraconym* Johna Miltona. O odniesieniach do Miltona w Jamesowskiej biografii Story'ego pisze natomiast Ch. Caramello, op. cit., s. 88.

⁴⁰¹ W. Tolliver, op. cit., s. 127.

⁴⁰² *Ibidem*, s. 128.

się od niej zdystansować, ponieważ podobieństwo nie może mu pochlebiać. Story był marnym artystą, a podkreślając ten fakt w listach do znajomych, James stawia siebie ponad swoim bohaterem. W samej biografii, mimo prób wcielenia się w prezentowaną postać, stara się oddać różnicę między opisującym i opisywanym właśnie za pomocą swojej sztuki słowa. W biografii Story'ego James pokazuje, choć nie dla wszystkich przekonująco⁴⁰³, że swoim kunsztem literackim i wytwornością stylistyki jest w stanie zrekompensować ubóstwo postaci, która – zgodnie ze zleceniem – powinna znajdować się w centrum uwagi biografą i czytelnika. Demonstruje też swoją wyższość nad Storym. W liście do znajomej arystokratki i najwyraźniej w odpowiedzi na jej pochwałę biografii pisarz wyraża zadowolenie z tego, że „sztuczka” (tak to nazywa) udała się, choć zadanie nie było łatwe, biorąc pod uwagę bezbarwność postaci i mizerność jej artystycznego dorobku. Jak to ujmuje James, zadanie polegało niejednokrotnie na opisywaniu cienkiego piwa w sposób, który przypominałby otwieranie szampana⁴⁰⁴.

Powołując się na wcześniejsze prace Bruce'a Redforda⁴⁰⁵, Elsy Nettels⁴⁰⁶ i Denisa Donoghue⁴⁰⁷, Tolliver dowodzi, że w swojej metodzie biograficznej James fikcjonalizuje historię w sposób jeszcze bardziej wyrafinowany, niż wskazuje na to zakończenie biografii. Opierając całą narrację na wspomnieniach, pisarz antycypuje strategię odtwarzania utraconego świata, a zarazem reprezentowania pro-

⁴⁰³ D. Stempel pisze np. o tym, że James niepotrzebnie przyciąga uwagę czytelnika do własnego wytwornego stylu, idem, op. cit., s. 228. Także Hynes, przywołany przez Tollivera, narzeka na zawilgość i mglistość stylu biografii Story'ego, W. Tolliver, op. cit., s. 145.

⁴⁰⁴ H. James, *Henry James Letters*, Vol. 4, pod red. L. Edela, Cambridge, MA, Belknap Press, 1984, s. 302. Cyt. za: W. Tolliver, op. cit., s. 138.

⁴⁰⁵ B. Redford, *Keeping Story out of History: Henry James's Biographical 'tour de force'*, „American Literature” 1985, No. 57, s. 218. Cyt. za: W. Tolliver, op. cit., s. 145.

⁴⁰⁶ E. Nettels, *Henry James and the Art of Biography*, „South Atlantic Bulletin” 1978, Vol. 43, s. 117. Cyt. za: W. Tolliver, op. cit., s. 145–146.

⁴⁰⁷ D. Donoghue, *William Wetmore Story and His Friends: The Encosing Fact of Rome*, w: *The Sweetest Impressions of Life: The James Family and Italy*, pod red. J.W. Tuttletona, A. Lombarda, New York, New York University Press, 1990, s. 214–215. Cyt. za: W. Tolliver, op. cit., s. 146–147.

cesu odzyskiwania pamięci przeszłości, którą do perfekcji opanował Marcel Proust. W biografii Story'ego, podobnie jak w autobiografiach Jamesa, wspomnienia są wywoływane przez przypadkowe skojarzenia, nagle pojawiające się obrazy i myśli. Historia zostaje przetworzona w pamięć, a pamięć zyskuje dosłowność w następujących po sobie ilustracjach przeszłości. Istotną cechą tej metody jest gromadzenie, nakładanie na siebie dużej liczby szczegółów. Tym samym, zamiast sugerować jednoznaczną interpretację albo morał, autor rozprasza wrażenia, przerzucając na czytelnika zadanie znalezienia centralnego tematu według własnych subiektywnych potrzeb i zainteresowań⁴⁰⁸. Konsekwencją wyboru metody skojarzeń, w pewnym sensie strumienia świadomości, jest autobiografizm i sprowadzenie historii do jednostkowych impresji. Na wrażenia Story'ego z pobytu w Rzymie w 1849 roku James nakłada swoje własne, równo o dwadzieścia lat późniejsze⁴⁰⁹, istotne nie tyle dla biografii, ile dla samego biografa. James jawi się zatem w opowieści o Storym niby duch z przyszłości⁴¹⁰, mądrzejszy dzięki zobiektywizowanej wiedzy historycznej, ale tęskniący za niedostępnym subiektywnym odczuciem. James usprawiedliwia wielość owych „pociągnięć pędzlem”, twierdząc, że każde takie „pociągnięcie jest rozróżnieniem, a rozróżnienie – to znaczy nic innego jak ciekawość na drodze do osiągnięcia satysfakcji – jest oddechem historii”⁴¹¹.

Pierwsi recenzenci biografii Story'ego zarzucali Jamesowi egotyzm, z kolei obecni badacze jego twórczości za wszelką cenę starają się usprawiedliwić jego auto/biograficzną metodę. Ruth Hoberman udowadnia, że stawiając siebie obok (dodajmy: albo nawet ponad głową) bohatera biografii, James ukazuje napięcie pomiędzy życiem przeżyтым i nieprzeżyтым, pomiędzy życiem zewnętrznym i wewnętrznym, pomiędzy daremnością ziemskiego sukcesu Story'ego

⁴⁰⁸ W. Tolliver, op. cit., s. 145–147.

⁴⁰⁹ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 1, s. 108–109, 245. To samo dotyczy wspomnień Story'ego i Jamesa z Newport, idem, *William Wetmore Story*, Vol. 2, s. 177–178.

⁴¹⁰ W. Tolliver, op. cit., s. 151.

⁴¹¹ H. James, *William Wetmore Story*, Vol. 1, s. 120.

a siłą i wielkością Jamesowskiego dzieła wyobraźni⁴¹². Tolliver twierdzi, że James pragnął obsadzić swego bohatera w roli obserwatora wydarzeń, który zdobywa wiedzę i rozwija się, jednak okazał się on mało pojętny, co skłoniło pisarza do zajęcia tego miejsca i uczynienia własnej świadomości centralną świadomością biografii⁴¹³. Intencja Jamesa była jak najbardziej życzliwa: po części przypisując opowieści Story'ego, po części nakładając na nią własną świadomość, pragnął ocalić jego życie i pamięć o nim⁴¹⁴.

Cytując listy, tworząc paralele wspomnień, James pokonuje ograniczenia linearnej narracji, odrzuca chronologię i tworzy iluzję ciągłej terażniejszości⁴¹⁵. Zdaniem Tollivera to nie Strachey, ale James pierwszy podważył ideę wiktoriańskiej biografii. Choć jego opowieść o życiu Story'ego ma wszelkie zewnętrzne cechy tradycyjnej biografii (jest obszerna, dwutomowa, przywołuje listy, wydaje się upamiętniać postać, zachowuje dyskrecję w sprawach prywatnego życia), w rzeczywistości James odrzuca obowiązującą wiktoriańską biografię pochwalną intencję. Nie jest wprawdzie tak sarkastyczny jak Strachey wobec bohaterów biografii, niemniej wielokrotnie odciąga uwagę czytelnika od nominalnej postaci. Owszem, cytuje listy, ale nie zawsze są to listy bohatera. Owszem, wygłasza obszernie komentarze, ale nie zawsze dotyczą one Story'ego⁴¹⁶. Tolliver twierdzi, że Jamesowskie innowacje w dziedzinie biografistyki były niezamierzonym efektem strategii uniku⁴¹⁷. Być może zasadniejsza byłaby konkluzja, że podobnie jak w przypadku fikcji, w swojej biografistyce James miał świadomość istniejącej tradycji, a zarazem nieodpartą chęć eksperymentowania z utartymi wzorcami. We wszystkich pisarskich zadaniach, których realizacji się podejmował, był przede

⁴¹² R. Hoberman, *Modernizing Lives: Experiments in English Biography, 1918–1939*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, s. 114. Jej myśl referuje W. Tolliver, op. cit., s. 155.

⁴¹³ W. Tolliver, op. cit., s. 155.

⁴¹⁴ Ibidem, s. 155–156. Tolliver powołuje się na myśl M. Cullen Jones, *The Novelist*, s. 87.

⁴¹⁵ W. Tolliver, op. cit., s. 157.

⁴¹⁶ Ibidem, s. 162–163.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 163.

wszystkim artystą. Uzurpacje, jakich się dopuszczał zarówno w pisarstwie biograficznym, jak i autobiograficznym, są efektem siły jego artystycznej osobowości podporządkowującej się jedynie własnym celom.

O ile nie dziwi szczególnie brak szerszej krytycznoliterackiej refleksji nad dwoma biografiami autorstwa Henry'ego Jamesa, o tyle marginalizowanie jego autobiografii wydaje się tendencją, która wymaga zastanowienia. James napisał jedną z pierwszych biografii literackich Hawthorne'a, ale oprócz ujawnienia własnych koncepcji prozatorskich nie przekazuje w niej informacji bądź interpretacji, którymi współczesny badacz literatury amerykańskiej miałby się zachwycić. Aktualność biografii Story'ego minęła wraz z pamięcią o nim, a Jamesowskie „sztuczki” same w sobie nie uzasadniają dalszego zainteresowania tym dwutomowym dziełem. Inaczej powinno być w przypadku książek autobiograficznych Jamesa. Oto pod koniec życia starszy pan, pisarz świadomy – mimo wszelkich porażek i udręk – swojego literackiego powołania i statusu opowiada o sobie i swojej rodzinie. Wydawałoby się, że badacze nadal powinni wykazywać zainteresowanie tą retrospekcją.

Dwa spośród trzech tomów autobiografii Jamesa ukazały się jeszcze za jego życia, ostatni – już po jego śmierci. Pierwszy tom, zatytułowany *A Small Boy and Others* (1913), obejmuje najwcześniejsze lata życia tytułowego chłopca do roku 1858 i jest to właściwie portret zbiorowy rodziny. Nie od początku wiadomo przy tym, czy tytułowy chłopiec to on sam, czy może jego starszy brat. Choć James stosuje w tej książce swój późny, rozpoznawalny gęsty styl, pisze z zupełną szczerością o przypadkowej edukacji i licznych podróżach całej rodziny po Europie. Tytuł drugiego tomu, *Notes of a Son and Brother* (1914), jest również niejednoznaczny, ponieważ synów i braci było w rodzinie Jamesów kilku. Ta część rozpoczyna się od wspomnień z późnych lat 50. XIX wieku i obejmuje wydarzenia do roku 1869. Dotyczy w dużej mierze wyboru drogi życiowej. Wybuch I wojny światowej przerwał Jamesowi pracę wspomnieniową. Odnalezione po śmierci pisarza fragmenty auto/biografii opracował i wydał Percy Lubbock. *The Middle Years* (1917) to w wydaniu Fredericka W. Dupee niewiele ponad pięćdziesiąt stron. Opowieść ta

rozpoczyna się od wspomnień dotyczących pierwszej samodzielnej wyprawy Jamesa do Europy w 1869 roku. Nie obejmuje natomiast czasu podejmowania trudnej decyzji o pozostaniu w Europie na zawsze, czyli połowy lat 70. XIX wieku. Zamiast tego James przekazuje do roku 1878, by opowiedzieć o spotkaniach z takimi sławami piśarskimi Anglii, jak Alfred Tennyson i George Eliot.

Dlaczego książki uważane powszechnie za autobiografie Jamesa są tak rzadko wznawiane, czytane i komentowane? W 1956 roku (czyli czterdzieści lat po śmierci pisarza) Frederick W. Dupee zebrał wszystkie trzy tomy w pracy zatytułowanej *Autobiography*. Dopiero w 2001 roku ukazało się następne wydanie pierwszego tomu *A Small Boy and Others* w opracowaniu Frances Wilson. Opracowanie to jest zresztą mizerne w porównaniu z pracą wykonaną przez Dupee. Wilson poprzedza tekst Jamesa zaledwie dwustronicowym streszczającym wstępem i w przeciwieństwie do Dupee nie zamieszcza ani zdjęć, ani przypisów, ani indeksu. Biografowie Jamesa interesowali się jego autobiografiami⁴¹⁸, jednak ci wnikliwi zastanawiali się w większym stopniu nad tym, co pisarz przemilcza bądź ukrywa w wytwornej stylistyce, niż nad tym, co mówi w sposób otwarty. Takie podejście charakteryzuje Leona Edela, jak również Carol Holly, która w swoich analizach autobiografii Jamesa zastępuje zużyty Edelowski freudyzm teoriami wywodzącymi się z refleksji nad terapią rodzin, a w miejsce Edelowskiego pojęcia prywatnych mitów bohatera biografii wprowadza mit rodziny. Wszelkie analizy Jamesowskiej twórczości autobiograficznej rozpoczynają się więc od pytania o cel tych publikacji. Jaką rolę przypisał im James? Jaką rolę w istocie odegrały w jego własnym życiu?

James miał świadomość tego, że żyje w nowej erze dziennikarstwa, w czasach coraz większej ciekawości i wręcz zachłanności czytelników wobec szczegółów prywatnego życia znanych osób. Chronił swoją prywatność mimo pozorów bujnego życia towarzy-

⁴¹⁸ C. Holly, *The Autobiographies: A History of Readings*, w: *Companion to Henry James Studies*, pod red. D.M. Fogela, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 1993, s. 428. Holly twierdzi, że najwcześniejsze biografie Jamesa opierały się prawie w całości na autobiografiach, tylko je parafrazując i nie zawsze podając jako źródło.

skiego. Było ono zresztą zrytualizowane do tego stopnia, że stanowiło jedynie fasadę, za którą mógł strzec swoich sekretów. Nikomu się nie zwierzał⁴¹⁹, a o niechęci do poszukiwania i wyjawiania intymnych informacji świadczy pośrednio jego późny esej *She and He: Recent Documents* (1897) potępiający ekshibicjonizm George Sand⁴²⁰, jak również kilka wątków literackich dramatyzujących porażkę wścibskiego biografa i poszukującego sensacji dziennikarza obecnych w jego własnej twórczości (np. opowiadanie *The Real Right Thing*, nowela *The Aspern Papers* oraz postać dziennikarza Matthiasa Pardona w powieści *The Bostonians*). U schyłku życia James spalił korespondencję nagromadzoną przez czterdzieści lat. Swojemu bratankowi Harry'emu, najstarszemu synowi Williama, nakazał, aby nie wyrażał zgody na publikację jego zachowanych rękopisów⁴²¹. Miał nadzieję, że uda mu się także po śmierci kontrolować wiedzę zarówno o swoim pisarstwie, jak i o życiu. Próbę stworzenia kanonu własnej twórczości podjął, przygotowując i publikując w latach 1907–1909 tzw. nowojorskie wydanie swojej prozy. Zawodowe porażki i osobiste tragedie skłoniły go do zapisywania i publikowania od 1913 roku historii życia własnego i swoich bliskich. Tego dzieła nie udało mu się jednak ukończyć.

Do pewnego stopnia przyczyną auto/biograficznego przedsięwzięcia było rozczarowanie związane właśnie z publikacją wydania nowojorskiego jego prozy. James włożył w to przedsięwzięcie dużo czasu i wysiłku. Wybrał utwory zasługujące jego zdaniem na ponowne wydanie, dokonał gruntownej ich korekty, niektóre tomy poprzedził wstępami stanowiącymi jego wykład o metodzie literackiej. Nalegał, aby zamiast ilustracji w tomach pojawiły się frontyspisy w postaci zdjęć zrobionych specjalnie według jego instrukcji przez młodego artystę fotografa Alvina Langdona Coburna. James miał nadzieję na sukces wydawniczy i możliwość zapewnienia sobie na stare lata godziwego wynagrodzenia za trud całego twórczego życia. Spotkał go jednak zawód przypominający nieudane przedsięwzięcia teatralne. Opisywane przez Davida Lodge'a sceny publicznej

⁴¹⁹ L. Edel. *Writing Lives*, s. 118.

⁴²⁰ Ibidem, s. 118–119.

⁴²¹ W. Tolliver, op. cit., s. 6.

niechęci wobec Jamesa-dramatopisarza, gwizdy i obraźliwe okrzyki w teatrze były spektakularną porażką, ale fiasko wydania nowojorskiego musiało być dla pisarza znacznie bardziej bolesne. Teatr był dla niego tylko eksperymentem, odskocznią. Nie odniósł sukcesu w tej dziedzinie, ale pozostawała mimo wszystko wiara w całą resztę literackiej działalności i artystycznych dokonań. Tymczasem w wydaniu nowojorskim James oferował to, co sam uważał w swoim pisarstwie za najlepsze. Odrzucenie przez czytelników tej najistotniejszej dla niego samej części dorobku uderzyło go z całą mocą. W tym kontekście autobiografia wydawała się sposobem rozliczenia z samym sobą, ale też – pozornie – wyrażała gotowość ofiarowania samej siebie, własnej osobowości czytelnikom coraz bardziej żądnym wiedzy o „prawdziwej” osobie.

Do wysiłku auto/biograficznego skłoniła Jamesa również śmierć starszego brata w 1910 roku. Niezależnie od niejednoznacznej roli Williama w całym życiu pisarza, którą tak bardzo podkreślał Edel, jego śmierć zmieniła symboliczny status Henry'ego w rodzinie. W sposób dla siebie samego nieoczekiwany i wbrew konstytuującemu jego postawę życiową przekonaniu o własnej mniejszości i niższości został nagle seniorem rodu. Przeżył wszystkich członków swojej najbliższej rodziny, a tym samym spełnił warunek konieczny wszelkiej działalności pisarskiej: przeżył doświadczenia, przeżył także osoby, które teraz w swojej książce (i tylko w ten sposób) mógł przywołać i wskrzesić. Pracę nad tekstem znanym dziś jako pierwszy tom autobiografii rozpoczął w listopadzie 1911 roku, a jego intencją było złożenie hołdu Williamowi i zebranie wspomnień o nim opartych na korespondencji brata. Ten zamiysł został zresztą zapisany w pierwszym zdaniu tego dzieła⁴²². Przyznając, że rodziców i rodzeństwo łączyły silne emocjonalne więzi, zamierzał napisać zarazem książkę o rodzinie (*a family book*)⁴²³.

Świadomość wspominającego zaczynała jednak dominować, a historia kształtowania się jego wyobraźni usuwała w cień pierwotny

⁴²² H. James, *Autobiography*, pod red. F.W. Dupee, London, W.H. Allen, 1956, s. 3.

⁴²³ Pisze o tym w listach do rodziny, które gruntownie zbadała i omówiła C. Holly, *Intensely Family*, s. 3.

zamyśl biograficzny. Czyżby Henry pozwalał sobie traktować własnego brata, uznanego filozofa i psychologa, na równi z dyletantem, jakim był Story? Czyżby sugerował, że o nim także (podobnie jak o Storym) ma niewiele do powiedzenia, a zatem pisze głównie o sobie? Zapewne nie. Utrzymywał więc bliskich Williama w przekonaniu, że zamierza spisać dzieje całej rodziny. Latem 1912 roku musiał jednak przyznać, że do osiągnięcia tego celu konieczny będzie drugi tom. Odraczał więc zadanie biograficzne, ponieważ jemu samemu potrzebna była autoterapia przez pracę autobiograficzną. Oprócz tego, że ma ona walor terapeutyczny, przesunięcie w stronę autobiografii zdaje się także przejawem artystycznej uczciwości. Tylko o sobie samym miał prawo pisać, tylko siebie miał prawo interpretować i odsłaniać. W drugim tomie autobiografii dotrzymał jednak słowa. Pisze tam zarówno o Williamie, jak i o całej rodzinie, przytaczając wspomnienia brata i korespondencję rodzinną. Przy okazji odniesień do wojny secesyjnej nadmienia również o dwóch młodszych braciach. Pisząc o sobie w obydwu tomach auto/biografii w trzeciej osobie liczby pojedynczej (*he*) lub bezosobowo (*one*), ukazuje swoją chłopięcą i młodzieńczą tożsamość w kontekście zwartej emocjonalnie rodziny. Sugeruje, że to, co odczuwał on sam, mógł także odczuwać każdy z jego braci.

O tym, w jak wielkim stopniu książka o rodzinie była w samym zamyśle rodzinnym przedsięwzięciem, świadczy ożywiona korespondencja między Henrym a jego bratankiem Harrym i wdową po Williamie, Alice Gibbens James, w latach powstawania pierwszych dwóch tomów, czyli od 1911 do 1914 roku. Carol Holly zauważa, że listy te stanowią najobszerniejszy komentarz do jakiegokolwiek dzieła w całej karierze pisarza. Zawierały one informacje o toku myślenia albo relacje o stanie zaawansowania prac. Niekiedy wyrażały prośbę o materiały źródłowe, czyli listy brata, albo też o negocjowanie warunków z amerykańskim wydawcą. Samozwańczy biograf prosił o wsparcie moralne w chwilach, kiedy cierpiał na różne dolegliwości, zwłaszcza gdy przeżywał kolejną depresję. Czasami wyjaśniał nieporozumienia dotyczące jego planów wydawniczych, które zapewne stanowiły echo zadawnionych waśni rodzinnych. Wspominanie, przepraszenie, usprawiedliwienie się nie tylko wpływało

na relacje pisarza z żyjącymi członkami rodziny, ale także na jego własne zdrowie emocjonalne i fizyczne⁴²⁴. Ponowne przeżywanie (rodzinnych) wzlotów i upadków, doznawanie bliskości i popadanie w konflikty, balansowanie pomiędzy lojalnością a autonomią, jak również niepewność reakcji członków rodziny na jego pisanie (zarówno za młodu, jak i na starość) były zarazem radością i pokutą. W swojej książce o auto/biograficznym przedsięwzięciu Jamesa Holly podkreśla jego ciemną stronę, skutkującą u pisarza chorobami ducha i ciała⁴²⁵.

Napięcie pomiędzy tradycyjnie pojmowaną biografią i autobiografią jest wprawdzie oczywiste w ujęciu Holly, jednak stosuje ona w swojej pracy wyłącznie termin „autobiografia”, co może dezorientować czytelnika. Właśnie świadomość tego napięcia wydaje się powodem największego dyskomfortu Jamesa. Posługując się aparatem pojęciowym Lejeune’a, można by powiedzieć, że James związał się paktem biograficznym z rodziną, stąd odczuwał potrzebę przeproszenia, gdy impuls autobiograficzny zaczął przeważać. Pisząc tradycyjną autobiografię, miałby w miarę wolną rękę, natomiast tworząc biografię brata i rodziny, musiał brać pod uwagę pamięć i wolę żyjących i nieżyjących jej członków⁴²⁶. Badając auto/biografie Jamesa w odniesieniu do jego obszernych listownych komentarzy z jednej strony i w odniesieniu do historycznej wiedzy o jego życiu z drugiej, Holly odrzuca obowiązujące do połowy XX wieku przekonanie, że autobiografie są historycznym dokumentem, jak również nowokrytyczne oraz poststrukturalistyczne podejście do autobiografii jako fikcji literackiej. Powołuje się przy tym na stwierdzenie Paula Johna Eakina, który uważa, że autobiografia „nie jest jedynie źródłem faktów biograficznych, ale sama w sobie stanowi taki fakt”. Autobiografia jest istotnym „biograficznym wydarzeniem” w bieżącym życiu pisarza⁴²⁷. O ile stanowi ona przeznaczoną dla szerokiej publiczności

⁴²⁴ Ibidem, s. 4–5.

⁴²⁵ Ibidem, s. 7.

⁴²⁶ Relacjonując wypowiedzi Holly, wplątam więc termin „auto/biografia”, aby przypomnieć o napięciu, które umyka w stosowanym przez nią nazewnictwie.

⁴²⁷ Cyt. za: C. Holly, *Intensely Family*, s. 5. P.J. Eakin, *Henry James’s ‘Obscure Hurt’*:

opowieść o wydarzeniach z przeszłości, o tyle komentujące ją listy są prywatną wersją doświadczeń przeżywanych podczas pisania⁴²⁸.

Przyjmując założenie, że Henry James, podobnie jak jego rodzeństwo, był intensywnie rodzinny („intensely »Family«”⁴²⁹), Holly poszukuje dla swoich rozważań psychologicznego modelu, który pozwoli jej wyjść poza indywidualistyczną psychologię zainicjowaną przez Freuda, poza koncepcję osoby jako autonomicznej psychologicznej jednostki, a rodziny jako zbioru takich jednostek. Rozwiązaniem wydaje się idea „uwikłanej tożsamości grupowej” (*enmeshed group identity*). Terapeuci diagnozują ją w rodzinach, w których granice między poszczególnymi członkami nie są jasno wytyczone. Członkowie takich rodzin są skłonni do tego, by wypierać każdą negatywną emocję, ukrywać wstydlive sekrety, unikać konfliktów. Gwarantem harmonii i porządku jest lojalność i wzajemna zależność. Trwające od lat 60. XX wieku badania naukowe, do których odnosi się Holly, wykazują, że psychiczny koszt takiego rodzinnego kodeksu zachowań jest wysoki. Osoby wywodzące się z tak zwartych „systemów rodzinnych” mają wielopokoleniową historię chorób psychosomatycznych, nałogów i innych dysfunkcyjnych zachowań. Obciążone świadomością kontroli, perfekcjonizmu, winy i zakazu, dziedziczą i przekazują dalej poczucie wstydu⁴³⁰. To, co tradycyjnie jest postrzegane jako siła rodziny, może więc stać się jej przekleństwem.

Czy jednak stosowanie teorii „uwikłanej tożsamości grupowej” nie jest w przypadku Jamesa nadużyciem? Czy jego stylistyczne ozdobniki i wylewne deklaracje przynależności należy odczytywać tak dosłownie, jak czyni to Holly? Pisząc o swojej rodzinie w pierwszym tomie auto/biografii *A Small Boy and Others*, James wskazu-

Can Autobiography Serve Biography?, „New Literary History” 1987–1988, Vol. 19, s. 679.

⁴²⁸ C. Holly, *Intensely Family*, s. 6.

⁴²⁹ Sformułowanie to pochodzi z listu do Harry’ego z września 1912 r. Cyt. za: C. Holly, *Intensely Family*, s. 3.

⁴³⁰ Ibidem, s. 8–9. Holly powołuje się na następujące publikacje: M. Bowen, *Family Therapy in Clinical Practice*, New York, Jason Aronson, 1978, oraz M. Fossum, M. Mason, *Facing Shame: Families in Recovery*, New York, Norton, 1986.

je zarówno na silne więzi, jak i znaczne różnice. Cytując fragment tej książki, Holly opuszcza niewygodne dla jej wyводу sformułowania. Przytacza więc odniesienie do ścisłych rodzinnych relacji (tam, gdzie James – zapewne dla emfazy – używa trzech synonimicznych przymiotników „fused and united and interlocked”, Holly dodatkowo je podkreśla, stosując pismo pochyłe)⁴³¹, ale opuszcza odniesienia do różnorodności. James zaczyna bowiem cytowane przez Holly zdanie od słów: „Byliśmy, w moim odczuciu, cała nasza grupa, takim zbiorem charakterów i takim przykładem różnic...” („We were, to my sense, the blest group of us, such a company of characters and such a picture of differences...”)⁴³². Słowo „blest” pochodzi wprawdzie od czasownika „to bless” („błogosławić”), ale w tekście Jamesa wcale nie ma wymowy religijnej. Jeśli już, to raczej nadaje wypowiedzi sens humorystyczny. Czytelnik porównujący auto/biografie z ich interpretacją w pracy Holly odnosi wrażenie, że o ile James dystansuje się wobec przeszłości właśnie za pomocą humoru, o tyle badaczka jego życia i pisarstwa nie dostrzega zbawiennego wpływu tej najprostszej strategii radzenia sobie z trudami życia i wspomniania.

Holly pisze więc z całą powagą o wpływie rodziny na autobiograficzny akt Jamesa, jak również o emocjonalnym klimacie narzuconym rodzinie przez Henry’ego Jamesa seniora oraz o jego narcystycznym stylu rodzicielstwa polegającym na takim podświadomym wychowaniu dzieci, aby stawiały potrzeby rodziców ponad własne⁴³³. Tematem całej pracy Holly jest poczucie ciągłego wstydu jako emocjonalnego ciężaru przekazywanego w rodzinie Jamesów z pokolenia na pokolenie. Pierwszy jej „pacjent” to Henry James senior, który pozostawał w konflikcie ze swoim ojcem, Williamem Jamesem z Albany. Nie bez powodu. Po wypadku przy gaszeniu pożaru stodoły, w rezultacie którego w trzynastym roku życia stracił nogę, Henry rozpił się. Picie alkoholu, używanego początkowo za przyzwoleniem matki jako środek przeciwbólowy, wkrótce stało się nałogiem. Już jako student Henry wiódł hulaszczę życie, zaciągając długi. Wbrew woli ojca nie

⁴³¹ C. Holly, *Intensely Family*, s. 9.

⁴³² H. James, *Autobiography*, s. 4.

⁴³³ C. Holly, *Intensely Family*, s. 10, 203.

studiował prawa. Lekceważył też jego prezbiteriańskie zasady moralne. Zasługiwał zatem na liczne ustne i pisemne pouczenia, które pozwalają odtworzyć patriarchalny sposób myślenia Williama Jamesa. Wynika z niego, po pierwsze, że wstyd, którego powodem jest jedna osoba, udziela się niczym zaraza rodzeństwu, i po drugie, że ojciec rodziny, który stoi ponad wszystkimi i wszystkim (także wstydem), może chronić jej członków przed niebezpieczeństwem i jest do tego zobowiązany⁴³⁴. W przewidywalny sposób badacze biografii rodziny Jamesów odkrywają jednak, że zachowanie Henry'ego Jamesa seniora wobec jego ojca było jedynie powtórzeniem międzypokoleniowego konfliktu, jaki rozegrał się między ojcem a dziadkiem. Powołując się na Katherine Hastings, Holly wspomina, że powodem ucieczki Williama Jamesa z Irlandii do Stanów Zjednoczonych była niechęć do ojca zmuszającego go do kariery duchownego⁴³⁵.

Mimo sukcesu ekonomicznego osiągniętego w Stanach Zjednoczonych dzięki pracowitości i sprytowi William James miał wiele powodów do kumulowania negatywnych uczuć, szczególnie żalu. Stracił dwie żony, kilkoro dzieci, niejedno spośród pozostałych potomków sprawiło mu zawód. Wobec tych ostatnich stosował kary w postaci zawstydzania i wreszcie wydziedziczenia. Nie umiając rozwiązać osobistych problemów, uciekał w przedsiębiorczość i, jak nieco tendencyjnie udowadnia Holly, przekazywał swojemu potomstwu własne negatywne emocje, takie jak złość, żal i poczucie straty⁴³⁶. W przypadku Henry'ego, dziecka z trzeciego małżeństwa Williama, poczucie bezradności i dezorientacji oraz obniżenie samooceny pojawiły się po wspomnianym wcześniej wypadku. Nie zdobył popłatnego zawodu, a z pisania esejów religijnych i filozoficznych nie byłby w stanie utrzymać ani siebie, ani rodziny. Po śmierci ojca był jednym z wydziedziczonych „synów marnotrawnych”. Wtedy też ponownie przeciwstawił się woli ojca, zaskarżając testament⁴³⁷. Wygrał, ale po-

⁴³⁴ Ibidem, s. 16–17.

⁴³⁵ Ibidem, s. 17; K. Hastings, *William James (1771–1832) of Albany, N.Y., and His Descendants*, „New York Genealogical and Biographical Record”, April, July, October 1924, Vol. 55, s. 107.

⁴³⁶ C. Holly, *Intensely Family*, s. 19.

⁴³⁷ Ibidem, s. 22.

została mu świadomość zawodu, jaki sprawił rodzicowi. Załamanie nerwowe, jakie przeżył w 1844 roku, było zdaniem biografów echem prezbiteriańskiego wychowania odebranego w domu rodzinnym. Holly twierdzi, że było ono także wybuchem skumulowanych negatywnych emocji. Henry przeciwstawiał się zresztą nie tylko ojcu, ale również swoim własnym fizycznym ograniczeniom. Mimo inwalidztwa był w ciągłym ruchu. Podróże stały się dla niego sposobem na ucieczkę od dręczących go wątpliwości, nawet wtedy, gdy założył rodzinę i gdy dzieci były jeszcze małe. Zastanawiające jest wszakże to, że mimo nomadycznych nawyków Henry'ego, narzucanych także rodzinie, wszystkie jego dzieci urodziły się w Stanach Zjednoczonych, jak gdyby w ten sposób chciał określić tożsamość całej rodziny.

Dopatrując się w relacji Henry'ego Jamesa seniora z jego żoną swoistej konspiracji, Holly dowodzi, że obydwójce przekazali swoim dzieciom i utrwalali w nich poczucie wstydu i emocjonalnej rany. Skłaniali je do ukrywania sekretów ojca, wzmagając tym samym jego narcyzm⁴³⁸. Mary była podporą dla swojego męża⁴³⁹, natomiast nie radziła sobie z emocjonalnymi problemami dzieci, choć czule je pielęgnowała w przypadku dolegliwości fizycznych. Godziła się na rolę, jaką wyznaczył jej mąż, który w swoich pismach otwarcie wyjawiał poglądy na temat intelektualnej, fizycznej i duchowej niższości kobiet, przypisując im jedynie funkcję czynnika harmonizującego i porządkującego w rodzinie⁴⁴⁰. Religijno-filozoficzne, jak i autobiograficzne pisarstwo Henry'ego Jamesa seniora było tylko grą pozorów, sposobem przykrycia zawodowych i osobistych porażek, próbą zdystansowania się wobec własnych wewnętrznych konfliktów⁴⁴¹. Nałożony na dzieci obowiązek ochrony reputacji ojca nie skończył się wraz z jego śmiercią. Najstarszy syn – William czuł się w obowiązku wydać pisma ojca, choćby po to, by pośmiertnie wynagrodzić mu brak zainteresowania jego twórczością za życia. Uczynił to bez przekonania o słuszności stwierdzeń Henry'ego Jamesa se-

⁴³⁸ Ibidem, s. 28–29.

⁴³⁹ Henry James pisze o tym w drugim tomie autobiografii pt. *Notes of a Son and Brother*, w: idem, *Autobiography*, s. 342–344.

⁴⁴⁰ C. Holly, *Intensely Family*, s. 31–33, 140.

⁴⁴¹ Ibidem, s. 25.

niora⁴⁴². Ostra krytyka, z jaką spotkała się ta publikacja, była aktem niepotrzebnej brutalności i dotknęła dzieci Henry'ego Jamesa seniora do żywego właśnie na zasadzie wspólnoty i dziedzictwa wstydu, zgodnie z którą poniżenie któregośkolwiek członka rodziny jest poniżeniem dla każdego z pozostałych.

Holly udowadnia, że zapał, z jakim Henry James junior budował swoją literacką karierę od lat 60. po 80. XIX wieku, świadczy o chęci zerwania z dziedzictwem wstydu i negatywnej tożsamości. Odcinał się od modeli nieudaczników, jakie reprezentowali jego ojciec i młodszy brat Wilky⁴⁴³, ale przecież nie tylko oni. W otoczeniu młodego Jamesa wielu było świątłych i obiecujących artystów, których kariera załamywała się, których późniejsze prace budziły rozczarowanie auto/biografa. Holly zalicza do nich malarzy Johna La Fargę⁴⁴⁴ i Williama Morrisa Hunta oraz samego Hawthorne'a⁴⁴⁴. James usiłował pokonać towarzyszące mu od dzieciństwa poczucie niższości wobec ojca i szczególnie wobec starszego brata⁴⁴⁵, uświadamiając sobie ich własne rozterki. W pierwszym tomie autobiografii pisarz wspomina presję (wątpliwych przecież) wzorców bez żalu, kreśląc portret chłopca, który wolał kontemplację od aktywności, chłonął wrażenia, zadziwiał się, gapił, trwonił czas⁴⁴⁶, od dzieciństwa ustępował starszemu bratu zdolnościami⁴⁴⁷, znosił kpiny kolegów wyszydających jego brak matematycznych uzdolnień. James nie obwinia nikogo ani niczego nie żałuje. Czyni to za niego Holly, oburzająca się ponieważ w jego imieniu jeszcze bardziej niż Edel, który twierdził, że William przez całe życie był wobec Henry'ego wyniosły i agresywny⁴⁴⁸. Uporczywie obstając przy swojej teorii wielopokoleniowego dziedzictwa wstydu, Holly uważa, że Henry był ofiarą werbalnych ataków starszego brata, podobnie jak William był ofiarą ataków ze strony ojca, który nie rozumiał i nie pielęgnował talentów

⁴⁴² Ibidem, s. 34–39.

⁴⁴³ Ibidem, s. 43.

⁴⁴⁴ Ibidem, s. 159–160, 166–167.

⁴⁴⁵ Ibidem, s. 44.

⁴⁴⁶ H. James, *Autobiography*, s. 16–17.

⁴⁴⁷ Ibidem, s. 7–8.

⁴⁴⁸ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 133, 193, 246–247, 615–616.

żadnego ze swoich dzieci i wraz z matką tępił w swoim potomstwie wszelkie przejawy egotyzmu i asertywności⁴⁴⁹. Henry junior wypracował więc model zachowania, który różnił go od brata, i był pozytywnie oceniany przez matkę jako „anielska cierpliwość”. Holly twierdzi, że była to jedynie fasada, pod którą ukrywały się obawy oraz poczucie winy i wstydu⁴⁵⁰.

Interpretacyjne nadużycia, jakich w dobrej wierze dopuszcza się Holly, ukazują się w całej swojej jaskrawości we fragmentach dotyczących pierwszej samodzielnej podróży Henry'ego po Europie w latach 1869–1870. W listach, które przywołuje badaczka, James skarżył się na towarzyszące mu wówczas dolegliwości żołądkowe. Sam określał je dowcipnie mianem „poruszającego jelitowego dramatu” („moving intestinal drama”), ale Holly z całą powagą udowadnia, że powodem tych psychosomatycznych zaburzeń było poczucie wstydu za całą rodzinę, już nie tylko za ojca-nieudacznika, ale też za młodszych braci, którzy po bankructwie plantacji założonej na Florydzie przy wsparciu finansowym sceptycznie nastawionego seniora usiłowali znaleźć pracę w Milwaukee⁴⁵¹. Holly nawet nie dopuszcza najbardziej prawdopodobnego wyjaśnienia dolegliwości gastrycznych, jakim jest zmiana klimatu i żywienia. Słusznie jednak zauważa, że na początku lat 70. XIX wieku zmienia się retoryka listów Jamesa do rodziny. O ile jeszcze w 1869 roku pisał o swoich kłopotach z kręgosłupem jako swoistym sposobie na życie, wręcz karierze, o tyle w roku 1872 nie wspomina już o chorobach, chwając się natomiast siłą, zdrowiem, regularnym trybem życia i odżywiania. Przybywa na wadze, zaokrąglą się, a jego fizyczna obfitość przekłada się na poziomie psychiki na rosnące poczucie własnej wartości⁴⁵².

Holly zastrzega wprawdzie, że nie zamierza sprowadzać literackich osiągnięć Jamesa do reakcji na bolesne emocje, jednak wymowa całej jej argumentacji sprawia takie wrażenie. Komentując załamania nerwowe pisarza, powtarza swoją tezę o negatywnym dziedzic-
twie emocjonalnym, prowokującym Jamesa do myślenia o własnym

⁴⁴⁹ C. Holly, *Intensely Family*, s. 44–46.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, s. 46.

⁴⁵¹ *Ibidem*, s. 49–50.

⁴⁵² *Ibidem*, s. 52–55.

życiu i działalności literackiej w kategoriach sukcesu i porażki, szczytu i hańby. Zdaniem Holly nie było ucieczki przed wstydem. Mimo prób radzenia sobie ślady pozostały i w połączeniu z kumulacją porażek doprowadziły do depresji w latach 90. XIX wieku i załamania nerwowego w 1910 roku, podobnego do kryzysu, który przeżył ojciec pisarza w 1844 roku⁴⁵³. Seria niepowodzeń rozpoczęła się w 1886 roku. James opublikował wówczas dwie powieści, *The Bostonians* oraz *The Princess Casamassima* (*Księżna Casamassima*), podejmujące tematykę społeczną odpowiednio w Stanach Zjednoczonych i w Anglii. Ani one, ani wydana w 1890 roku powieść *The Tragic Muse* nie spotkały się z przychylnym przyjęciem, a co za tym idzie – nie przyniosły spodziewanego dochodu. Reakcja organizmu była szybka. Jamesowi powróciły psychosomatyczne dolegliwości z czasów młodości⁴⁵⁴. Podobnie jak w młodości, radził sobie z nimi ucieczką w pracę i narzuceniem sobie surowej dyscypliny, którą zalecał także cierpiącym na depresję znajomym⁴⁵⁵. Dodatkowo odskocznią stał się teatr, uwielbiany przez Jamesa od dzieciństwa. Próby dramatopisarskie miały być rekompensatą za poniesione porażki powieściopisarskie, ale okazały się powodem kolejnych zgryzot i rozczarowań.

James podniósł się, by stworzyć na początku XX wieku wielkie i docenione powieści, ale wydanie nowojorskie znów okazało się niepowodzeniem, tym większym, że James rzucił na szalę to, co uważał za najlepsze. Mało tego, we wstępach do niektórych tomów dokonał aktu autobiograficznego usprawiedliwienia i obnażenia. Oferował czytelnikom nie tylko najlepsze swoje dzieła, ale także siebie samego. Tym większe było zatem ryzyko zranienia⁴⁵⁶. W listach do swojego agenta literackiego, Jamesa B. Pinkera, pośredniczącego w pertraktacjach z amerykańskim wydawcą⁴⁵⁷, pisze o rozczarowaniu i gorzkim żalu spowodowanych brakiem popularności dzieła, w które włożył tyle wysiłku. Czy jednak stosowaną przez Jamesa retorykę

⁴⁵³ Ibidem, s. 58–59.

⁴⁵⁴ Ibidem, s. 58.

⁴⁵⁵ Ibidem, s. 61–62.

⁴⁵⁶ Ibidem, s. 66.

⁴⁵⁷ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 591.

należy brać dosłownie, jak czyni to Holly? Czy James czuł to, co pisał w listach, czy też może kierowanie właśnie tych słów do osoby, która powinna go chronić przed ciosami publiczności, uważał po prostu za stosowne? Agent powinien czuć się winny i James w swój wytworzony sposób mu to uświadamiał. Rzeczywiście korzystał w tym czasie z konsultacji lekarskich, jednak jego dolegliwości sercowe były traktowane jako przejaw zdenerwowania. Zalecano mu więc spacery i kontrolę wagi⁴⁵⁸. Za radą Williama Henry stał się na początku XX wieku entuzjastą metod Horacego Fletchera, autora poradników na temat zdrowego życia, który zalecał między innymi wielokrotne przeżuwanie każdego kęsa.

Henry James walczył z ponurymi myślami, dyscyplinował zarówno umysł, jak i ciało, ale te wysiłki nie uchroniły go przed poważnym kryzysem w styczniu 1910 roku. Holly twierdzi, że wbrew opinii Edela nie była to wcale spóźniona reakcja na porażkę wydania nowojorskiego, lecz wynik kumulacji ciosów, jakie odebrała przez lata jego duma i nadzieja⁴⁵⁹. Stosował metody Fletchera, ale w rozpaczy tak się zapomniał, że przesadził: spacerowały się morderczo długie, a ćwiczenia w ciągłym przeżuwanym doprowadziły do jadłowstrętu. Wyczerpanie fizyczne i psychiczne mogło być powodem schorzeń, które lekarze zdiagnozowali jako nerwowość. Niektórym znajomym przyznawał się, że odczuwa rozpacz i cierpi na depresję, ale w liście do brata Williama zaprzeczył, jakoby przeszedł załamanie nerwowe i w ogóle aby miał do niego powód: „Moja choroba nie miała więcej wspólnego z »nerwowym załamaniem« niż z kometą Halleya” („My illness had no more to do with a »nervous breakdown« than with Halley's comet”⁴⁶⁰). Być może, zaprzeczając, usiłował chronić brata, który również cierpiał wówczas na różne dolegliwości, przed tym sposobem myślenia, jaki przypisuje całej rodzinie Holly, a mianowicie przed przekonaniem o przenoszeniu się chorób (a w domyśle obaw) z jednego członka rodziny na drugiego, o świadomym bądź nieświadomym utożsamianiu się z psychosomatyczny-

⁴⁵⁸ C. Holly, *Intensely Family*, s. 67–68.

⁴⁵⁹ Ibidem, s. 70–71.

⁴⁶⁰ L. Edel, *Henry James: The Master*, s. 441.

mi schorzeniami żyjących i nieżyjących krewnych, o sile wstydu kilku pokoleń rodziny⁴⁶¹.

W tym kontekście można postrzegać wysiłek autobiograficzny Henry'ego Jamesa jako próbę złapania ostatniej deski ratunku przed zwątpieniem, wyjaśnienia sobie samemu i innym, skąd się bierze i kim jest pisarz. Holly przyznaje, że autobiografie Jamesa pełne są radosnych, a przynajmniej pogodnych reminiscencji, jednak badaczka skupia się raczej na celowych zatajeniach i forsuje tezę o próbie uwolnienia się od dziedzictwa wstydu przez tekst, skoro nie udało się to w życiu⁴⁶². Sama wybiera z autobiografii kluczowe dla jej wводу słowa: „wstyd”, „poniżenie”, „porażka”, i odnosi je do różnych członków rodziny, usiłując udowodnić, że kolejne pokolenia powieły negatywny schemat, wyrastając od dzieciństwa wśród romantycznych opowieści o krewnych, którzy źle skończyli⁴⁶³. Prawdą jest, że jako dziecko i młodzieniec Henry źle znosił niejasny status zawodowy ojca, który żadną miarą nie wpisywał się w ideał amerykańskiego sukcesu zawodowego, jednak w autobiografii pisze o tym bez żalu. Pustka i negatywność, które doskwierały mu za młodu, miały z czasem zapełnić się pozytywnymi znaczeniami⁴⁶⁴. Opisywane przez Jamesa kłopoty i katastrofy dotyczą innych, dalszych członków rodziny. Jego własna opowieść jest w porównaniu z nimi bajką. Komentując cytaty z autobiografii, Holly przyznaje, że James snuje opowieść o sukcesie, jakim jest tworzenie tożsamości i kształtowanie się wyobraźni⁴⁶⁵. Pisarz kreśli obraz rodzicielskiej opiekuńczości, która polegała między innymi na dostarczaniu chłopcu wszelkiego rodzaju wrażeń. Rodzice ciągle zabierali go na różne spotkania towarzyskie, matka – na wieczór taneczny, ojciec – na trudną rozmowę z krewniaczką⁴⁶⁶. Odniesieniem do bogactwa wrażeń są katalogi i opisy potraw zapamiętanych z najmłodszych lat życia. W rajku dzieciństwa Henry'ego Jamesa było mnóstwo owoców: brzoskwi-

⁴⁶¹ C. Holly, *Intensely Family*, s. 73.

⁴⁶² Ibidem, s. 43.

⁴⁶³ Ibidem, s. 77.

⁴⁶⁴ H. James, *Autobiography*, s. 279.

⁴⁶⁵ C. Holly, *Intensely Family*, s. 81.

⁴⁶⁶ H. James, *Autobiography*, s. 9, 16, 25–26, 40–41, 53.

nie, winogrona, gruszki, arbuzy, ale we wspomnieniu pozostały też inne smakołyki: melasa, gorące ciasteczka, kiełbaski. Holly przekonująco kontrastuje te obrazy z głódówką, jaką James narzucił sobie w pierwszej dekadzie XX wieku⁴⁶⁷.

Życie rodzinne nie kręciło się wokół pracy zawodowej, tym więcej było miejsca na życie wewnętrzne, na cud świadomości. Zapewne nie tego oczekiwał jako dziecko, ale jako starszy pan był w stanie docenić dar, jakim była taka sytuacja rodzinna⁴⁶⁸. W dzieciństwie wypracował też strategie przetrwania różnych rodzinnych kryzysów. Potrafił myśleć o czymś innym albo zagłębić się w swoich własnych fantazjach (już jako dziecko pisał i ilustrował dramaty), a tym samym wycofać się z uczestnictwa w bieżących wydarzeniach⁴⁶⁹. Ten nawyk okazał się przydatny. Także na starość, jak udowadnia Holly, James szuka w pisaniu ucieczki od trudnych wspomnień, a w pisarstwie autobiograficznym – moduluje wspomnienia tak, by dawały mu satysfakcję płynącą z poczucia sukcesu i kontroli nad samym sobą i innymi. Nie bez powodu odnotowuje koszmarny sen, kończący się jego wygraną. Miejscem akcji jest Luwr, przeciwnikiem – niejasne zagrożenie, które on pokonuje, ustalając swoją władzę nad miejscem⁴⁷⁰. Sen ten komentowano na różne sposoby. Edel upatrywał w potwora zagrażającym Henry'emu starszemu brata Williama, z którym pisarz przez całe życie rywalizował⁴⁷¹. Dla Eakina istotne jest miejsce – Luwr, i Jamesowski akt zawładnięcia świątynią sztuki⁴⁷², Dupee podkreśla ostateczny triumf, ale też potęgę odczuwanego przez Jamesa zagrożenia⁴⁷³, natomiast w ujęciu Holly pokonanie potwora jest aktem wyparcia wewnętrznych dylematów⁴⁷⁴. Strategia wyparcia, odciążenia się od bezpośredniego doświadczenia, zawładnię-

⁴⁶⁷ C. Holly, *Intensely Family*, s. 83.

⁴⁶⁸ H. James, *Autobiography*, s. 35–36.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, s. 111–112, 148.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, s. 196–197.

⁴⁷¹ L. Edel, *Henry James: The Untried Years, 1843–1870*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1953, s. 75–76.

⁴⁷² Cyt. za: C. Holly, *Intensely Family*, s. 89.

⁴⁷³ F.W. Dupee, *Introduction*, w: H. James, *Autobiography*, pod red. F.W. Dupee, London, W.H. Allen, 1956, s. xiii.

⁴⁷⁴ C. Holly, *Intensely Family*, s. 89.

cia nim przez akt twórczy okazywała się skuteczna za młodu i zastosowana w autobiografiach miała spełnić podobną funkcję⁴⁷⁵. Pamięć była nie tyle balastem, ile bogactwem.

James nie ukrywa, że w procesie odtwarzania przeszłych wydarzeń uczestniczą dwie świadomości – kształtująca się dopiero świadomość chłopca i dojrzała, zdystansowana świadomość opowiadającego. Podobnie jak w książce podróżniczej *The American Scene* (1907), w swoich autobiografiach James stosuje rozróżnienie pomiędzy narratorem (ja) i bohaterem autobiograficznej narracji (on). Relacja w sensie opowiadania staje się zarazem próbą nawiązania relacji w sensie porozumienia, której pierwszoosobowy narrator narzuca formę i dyscyplinę⁴⁷⁶. Píše więc James o przeszłości, ale zarazem komentuje proces wspomnienia i opowiadania, pilnuje i kontroluje⁴⁷⁷. O ile w pierwszych etapach swojej kariery pisarskiej James odrzucał – szczególnie w powieściach – narrację pierwszoosobową, sugerującą osobiste wyznania autora, i zgodnie z nauką ojca wytykał egotyzm pisarzom, takim jak Walt Whitman, o tyle od czasu pierwszych poważniejszych kryzysów w latach 90. XIX wieku przyjmował coraz bardziej osobisty ton. Przystawał, jak sugerują badacze jego twórczości, na rolę pisarza pisarzy, grawitując coraz bardziej w stronę autobiografii i pierwszoosobowego narratora. Holly słusznie dowodzi, że duża część jego późnego pisarstwa ma właśnie taki charakter, na przykład biografia Story'ego, książki podróżnicze (szczególnie *The American Scene*), jak również krytyka literacka (zwłaszcza wstępy do wydania nowojorskiego)⁴⁷⁸.

Holly z dużym zamiłowaniem zdrapuje patynę z Jamesowskiej opowieści o rodzinnej idylli. Wylicza wszelkie niedogodności bycia synem i bratem Jamesów. Przypomina, że dzieci Jamesów często były pozostawiane bez opieki, ciągle zmieniali szkoły, podróżowali przez

⁴⁷⁵ Ibidem, s. 88–89.

⁴⁷⁶ Piszę o tym w artykule: M. Buchholtz, *Henry James's Unsentimental Journey: Meanings of 'Relating' in „The American Scene”*, w: *Les écrivains en voyage: nouveaux mondes, nouvelles idées? [Writers and Their Travels: New Worlds, New Ideas?]*, pod red. S. Fuller, Paris, L'Harmattan, 2005, s. 195–207.

⁴⁷⁷ C. Holly, *Intensely Family*, s. 98.

⁴⁷⁸ Ibidem, s. 93–94.

ocean i po Europie od najmłodszych lat. Henry pisze o tym otwarciu w swojej autobiografii. Dobiegający siedemdziesięciu lat pisarz przypomina sobie kolejne instytucje edukacyjne, przytacza nazwiska swoich nauczycielek i nauczycieli, opisuje z detalami ich wygląd i zachowanie. Odtwarza dziecięcą niepewność co do ciągłych zmian szkoły. Czyżby ich nie lubiano i wyrzucano? Ale dlaczego, skoro William był taki zdolny („bright”), a on sam całkiem nieszkodliwy („innocuous”)?⁴⁷⁹ Starzejący się pisarz już wie, że ojciec nie miał planu, był impulsywnym, niecierpliwym improwizatorem we wszelkich życiowych poczynaniach, jednak broni „metody” edukacyjnej ojca ciągle poszukującego nowych rozwiązań i kierującego się dobrymi intencjami wobec dzieci⁴⁸⁰. Spisując te wspomnienia, postanawia poprawić historię rodziny i przemilczeć fakt, że w latach 1855–1860 dwukrotnie wybrali się w długą podróż po Europie. Przyjaciela z dzieciństwa prosi listownie o dochowanie tajemnicy. Bratankowi Harry’emu wyjaśnia tę decyzję twarzą w twarz. Poprawka świadczy zarówno o chęci kontrolowania wspomnień, jak również zatajenia oczywistych wad ojca, który w sposób impulsywny, by nie rzec nieodpowiedzialny, snuł plany i z dnia na dzień je zmieniał. Można krytykować seniora rodu, jak z chęcią czyni to Holly⁴⁸¹, można jednak także skupić się na intencji pisarza, który przedkłada artystyczną spójność opowieści nad chaos rzeczywistego życia, a nakłaniając bliskie osoby do dotrzymania sekretu, usiłuje zacieśnić więź i poczucie wspólnoty.

Tym, co auto/biograficznemu przedsięwzięciu ostatnich lat życia pisarza nadaje szczególną dynamikę, jest oscylowanie pomiędzy lojalnością wobec emocjonalnie zwartej rodziny i własną twórczą autonomią. To walka, którą po części nieświadomie toczył od dzieciństwa. Z natury skłonny do skrytości, Henry miał w swojej rodzinie ciężki żywot, ponieważ nie szanowano w niej prywatności. Na przykład, listy napisane do jednego adresata często wędrowały dalej albo były czytane na głos w obecności różnych osób. W przeciwieństwie do Williama Henry ukrywał swoją twórczość i plany zawodo-

⁴⁷⁹ H. James, *Autobiography*, s. 11.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, s. 126.

⁴⁸¹ C. Holly, *Intensely Family*, s. 102–103.

we. Znając nawyki swoich bliskich, wścibstwo i bezlitosny krytycyzm rodzeństwa, jako początkujący autor prosił wydawców o kierowanie odpowiedzi na adres przyjaciela z dzieciństwa⁴⁸². Dopiero po śmierci Williama możliwe było napisanie książki o sobie i o rodzinie, ponieważ starszy brat, przez całe życie krytykujący Henry'ego za każde spotkanie, nie mógł zaprzeczyć, podważyć, odciąć się. Holly widzi więc w Jamesowskiej auto/biografii swoisty odwet za lata krytyki i poniżeń⁴⁸³. William był przez całe życie „idealnym Starszym Bratem” („ideal Elder Brother”), był zawsze pod każdym względem lepszy⁴⁸⁴, ale to Henry lepiej pamięta epizody z dzieciństwa⁴⁸⁵ i ma możliwość ich odtworzenia bez przeszkód ze strony brata. Skoro William otwarcie krytykował żałośnie niekonsekwentną edukację, jaką odebrały dzieci Jamesów, Henry mógł ją publicznie pochwalić, zaznaczając tym samym swoją wolność od władzy Williama i prawo do własnej tożsamości. Nawet jeśli na początku pierwszego tomu auto/biografii James usiłuje tworzyć podwójny autoportret – brata i własny, stosując zaimek „my”, to już wkrótce przekonuje się, że zbyt się od siebie różnili, by ten zamysł mógł się powieść.

Emocjonalny koszt autonomii był jednak wysoki. William miał przedstawiciela i obrońcę – był nim najstarszy syn, wyznaczony na wykonawcę jego ostatniej woli. Harry odziedziczył po ojcu poczucie wyższości wobec stryja, któremu niejednokrotnie okazywał zniecierpliwienie i dezaprobatę, zwłaszcza w związku z jego biograficznym przedsięwzięciem⁴⁸⁶. Pierworodnego syna Williama oburzała myśl, że biografia jego ojca ewoluuje w stronę autobiografii stryja. Groził, że sam opublikuje listy ojca⁴⁸⁷. Na nic się zdały wyjaśnienia, że jest to synowska i braterska autobiografia, że przecież młodszy

⁴⁸² Ibidem, s. 90–91.

⁴⁸³ Ibidem, s. 105–108.

⁴⁸⁴ H. James, *Autobiography*, s. 7–8.

⁴⁸⁵ Ibidem, s. 41.

⁴⁸⁶ C. Holly, *Intensely Family*, s. 109.

⁴⁸⁷ Ibidem, s. 118, 186–189. Holly szeroko komentuje pretensje Harry'ego choćby o to, że stryj dokonał korekty listów Williama i innych członków rodziny. W 1920 r. Harry rzeczywiście sam opublikował w Bostonie listy Williama Jamesa.

nie może wspominać starszego. Henry James wylewnie przepraszał i Harry'ego, i wdowę po Williamie, zaznaczając, jak bardzo mu przykro z powodu ich podejrzeń i krytyki jego poczynań. Holly zauważa retorykę przesady w Jamesowskim akcie skruchy⁴⁸⁸, ale nie dostrzega, że zbyt wylewne kajanie się to w istocie zawołane oskarżenie o surowość i niesprawiedliwość. Owszem, jego celem było napisanie książki o rodzinie, ale przecież jest to jego książka („my book”). Holly trafnie wskazuje na analogię między listami do bratanka i żony zmarłego brata a listami pisanymi do matki podczas pierwszej samodzielnej podróży po Europie w latach 1869–1870. Strategie stosowane przez Jamesa wobec rodziny od czasów młodości niewiele się zmieniły. Zarówno wtedy, gdy był strofowany przez matkę za zbyt wysokie wydatki, jak i wtedy, gdy rodzina Williama posądzała go o egocentryzm, pokornie przepraszał, samobiczował się i robił swoje, czyli wydawał pieniądze i pisał nadal autobiografię. Zarówno za młodu, jak i na starość Henry James wysuwał też argument inwalidztwa. Dawał matce do zrozumienia, że pieniądze rodziny mogą mu uratować zdrowie, a kilkadziesiąt lat później do szwagierki i Harry'ego pisał o tym, jak źle ich oskarżenia wpływają na jego samopoczucie⁴⁸⁹.

Holly wnikliwie bada temat chorób w autobiografiach Jamesa, zakładając, że ich rola w narracji jest kluczowa⁴⁹⁰. Wspomina, że William i Henry często podejmowali ten wątek w korespondencji⁴⁹¹. Choroby były tym, co ich łączyło, znakiem przynależności do rodziny. Za młodu stanowiły powód wstydu, ale też otwierały wiele możliwości: skupiania na sobie uwagi cierplivej matki, jak również bezkarnego folgowania leniwej wyobraźni⁴⁹². Z czasem stały się wyzwaniem upodabniającym cierpiącego do żołnierza na wojnach, w których nie mógł za młodu ani na starość uczestniczyć⁴⁹³. Budziły niepokój, ponieważ przeszkadzały w pracy, niekiedy wręcz zda-

⁴⁸⁸ Ibidem, s. 111.

⁴⁸⁹ Ibidem, s. 112, 119–121.

⁴⁹⁰ Ibidem, s. 125.

⁴⁹¹ Ibidem, s. 121.

⁴⁹² Ibidem, s. 123.

⁴⁹³ Ibidem, s. 131.

wały się ją całkowicie uniemożliwiać. Wspomnienie nagłego ataku choroby podczas pobytu rodziny we Francji w 1858 roku kończy pierwszy tom autobiografii. Henry zapadł na tyfus, jednak nie nadmienia o medycznych diagnozach, koncentrując się wyłącznie na własnych odczuciach. W końcowych liniijkach ostatniego rozdziału pisze o tym, jak stracił przytomność, i zaraz dowcipnie dodaje, że ta okoliczność pozwala mu jako narratorowi na zrobienie przerwy w opowieści⁴⁹⁴. Choroba, szczególnie tak ciężka, była swoistą inicjacją. Pisząc o tych wydarzeniach sprzed dziesięcioleci, James chorował na półpasiec. Holly zwraca uwagę na ten fakt, dowodząc, że wspomnianie dawnych chorób i rekonwalescencji miało istotny terapeutyczny wpływ na pisarza, który niezbyt ufał lekarzom⁴⁹⁵. Przeczając samej sobie, badaczka twierdzi w następnym rozdziale, że zimą i wiosną 1912 roku, kiedy powstawał pierwszy tom biografii, James cieszył się w miarę dobrym zdrowiem, natomiast kłopoty zdrowotne nawiedzały go, gdy tworzył drugi tom – *Notes of a Son and Brother*⁴⁹⁶. Można przyjąć, że miał problemy natury psychosomatycznej, pracując zarówno nad pierwszym, jak i nad drugim tomem. Wyraźne rozróżnienie (wbrew temu, co twierdzi Holly) nie jest możliwe choćby ze względu na to, że James nie pisał autobiografii jednym ciągiem. Jak to artysta – sztukował: wyrzucał fragmenty i uzupełniał całe rozdziały. Część tekstu, który znalazł się w drugim tomie, napisał, przygotowując tom pierwszy.

Ta uwaga nie podważa jednak wiodącej tezy Holly o pisaniu jako autoterapii. Powołując się na opracowania Howarda Brody'ego (*Stories of Sickness*, 1987 i 2002) i G. Thomasa Cousera (*Recovering Bodies: Illness, Disability and Life Writing*, 1997), twierdzi ona, że pisanie autobiografii, w której choroby są dominującym motywem, wspomaga proces zdrowienia. Opowiadanie o własnych chorobach pozwala pacjentowi odzyskiwać podmiotowość i kontrolę. Jest szczególnie cenne, jeśli koncentruje się on na możliwości wyzdrowienia. Przypominając sobie, jak pokonał wcześniejsze dolegliwości,

⁴⁹⁴ H. James, *Autobiography*, s. 236.

⁴⁹⁵ C. Holly, *Intensely Family*, s. 124–125.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, s. 137.

utwierdza się w przekonaniu, że poradzi sobie z aktualnymi⁴⁹⁷. Holly nie uwzględnia jednak ciemnej strony takiej terapii, kiedy to pacjent odtwarza w pamięci jedynie złe doświadczenia. Badaczka widzi w opowieściach o chorobach tylko emocjonalną korzyść. Twierdzi, że James hołdował romantycznej wizji choroby jako znaku uprzywilejowanej wrażliwości, a zarazem podzielał przekonanie swojego ojca o tym, że cierpienie jest częścią boskiego planu⁴⁹⁸. Opowiadając, miał możliwość (re)konstruowania własnych stanów – tych z przeszłości i tych aktualnych. Mógł tym samym utwierdzać się w przeświadczeniu, że jego zdrowie jest w jego własnych rękach, a zarazem docenić wsparcie ze strony silnej kobiety, która w rodzinie inwalidów i neurasteników zawsze była pilnie potrzebna i obecna w kolejnych pokoleniach. Taką osobą była w młodości pisarza jego matka. Potem zastąpiła ją szwagierka, żona Williama⁴⁹⁹.

Pisząc drugi tom, James wyraźnie starał się dotrzymać paktu biograficznego. Choć pierwotny zamysł uzgodniony z rodziną Williama miał polegać na zebraniu i skomentowaniu listów brata, pisarz zdecydował, że umieści w książce listy nie tylko Williama, ale też innych członków rodziny. Zaledwie trzy z trzynastu rozdziałów pracy zawierają listy starszego brata (rozdziały II, V i XII). W rozdziałach VI, VII i VIII jest cytowana korespondencja ojca. Poświęcony wojnie secesyjnej rozdział XI daje biografowi asumpt do cytowania listów młodszych braci, którzy zaciągnęli się do wojsk Unii. Wreszcie ostatni rozdział tomu zawiera korespondencję kuzynki Minny Temple do jej przyjaciela i wielbiciela Johna Chipmana Graya. Niejednorodność tomu, na którą zwraca uwagę Holly, wynika stąd, że pisany był zrywami (na ile pozwalały siły) i skonstruowany wokół obszernych cytatów. Jego zasada kompozycyjna przypomina tę zastosowaną w biografii Story'ego i polega na budowaniu narracji na podstawie korespondencji. W przeciwieństwie do pierwszego tomu w drugim refleksje auto/biograficzne sprowadzają się do komentarzy na temat listów i ich autorów. Świadomość i pamięć piszącego spajają

⁴⁹⁷ Ibidem, s. 127.

⁴⁹⁸ Ibidem, s. 128.

⁴⁹⁹ Ibidem, s. 134.

opowieść o członkach rodziny. Przypisanie autorowi tak skromnej roli może być postrzegane jako paralela z zarejestrowanym właśnie w tym tomie procesem przemiany niejasnych literackich aspiracji Jamesa w świadomy wybór pisarstwa jako zawodu (szczególnie w rozdziałach IX, X i XII). Powołując się na pracę Eakina, Holly słusznie wskazuje, że pisząc o innych członkach swojej rodziny, James rozwija tematy, które dotyczą także jego samego⁵⁰⁰. Problemy ojca oraz brata ze znalezieniem odpowiedniego zawodu stanowią analogię do poszukiwań przyszłego pisarza. Wzmacniają poczucie trudności (spotęgowanej przez powtórzenie), ale zarazem stanowią usprawiedliwienie (skoro jego kłopoty są tylko powtórzeniem dylematów innych członków rodziny).

Każde z przełomowych wydarzeń w życiu Jamesa opisane w drugim tomie auto/biografii skłania Holly do forsowania tezy o rodzinnym dziedzictwie wstydu. Komentując decyzję rodziców, aby umieścić Henry'ego w szkole technicznej w Genewie (od tego rozpoczyna się drugi tom), badaczka ubolewa nad ich niefrasobliwością i oskarża ich o narażanie pozbawionego uzdolnień matematycznych chłopca na nieuniknioną porażkę. Już w latach 50. XIX wieku Henry wie, że chciałby pisać, ale ukrywa tę intencję, bojąc się ostrej reakcji ojca. Zdaniem Holly w całym drugim tomie w relacjach z Williamem i Henrym ojciec jawi się jako przeszkoda w wyborze drogi życiowej. To on toczy spory z synami i odrzuca kolejno ich plany. Wykazuje się także brakiem konsekwencji. Najpierw wysyła Henry'ego do szkoły technicznej, ale widząc, że sobie nie radzi, daje mu całkowitą wolność. Oponuje, słysząc o wyborach synów, ale gdy zaczynają odnosić sukcesy, wyraża zadowolenie⁵⁰¹. Nawiązując do niejasnej kontuzji („obscure hurt”) Henry'ego doznanej w 1861 roku, Holly nalega, by postrzegać ją jako analogię rodzinnego wstydu⁵⁰², szczególnie zaś porażki, jaką poniósł ojciec pisarza⁵⁰³. Kontuzja Henry'ego seniora mogła być powodem, a z pewnością była usprawiedliwieniem, braku sukcesu zawodowego. Ojciec nie zarabiał, a jego skrom-

⁵⁰⁰ Ibidem, s. 138–139.

⁵⁰¹ Ibidem, s. 147.

⁵⁰² Ibidem, s. 139.

⁵⁰³ Ibidem, s. 143, 145.

na twórczość nie była doceniana. Przyszły pisarz miał prawo żywić obawy przed powieleniem tego scenariusza, gdy sam uległ kontuzji. Ratowało go jedynie podkreślanie różnic między nim i ojcem. Komentując wypadek i czas choroby w auto/biografii, James (w przeciwieństwie do Holly) kreuje swoją kontuzję jako analogię do rany narodowej⁵⁰⁴. W ten prosty sposób zarazem odcina się od wzorca, jakim był ojciec, i kompensuje złe samopoczucie z powodu nieuczestniczenia w wojnie secesyjnej.

Amerykańska badaczka skupiła się na bagażu rodzinnego wstydu po to, by pokazać, w jaki sposób James – pisząc autobiografię – radził sobie z negatywnymi emocjami. Jest wiele pesymizmu w sprawdzaniu relacji rodzinnych Jamesów do dziedzictwa wstydu i wiele optymizmu w tezie, jakoby Jamesowski profesjonalizm pozwalał to dziedzictwo pokonać. Tworząc auto/biografię, James z pewnością poprawia przeszłość, zarazem ujawnia i ukrywa rodzinne sekrety. Holly niesłusznie jednak kładzie nacisk na przełom dokonany w akcie auto/biograficznym u kresu jego drogi, odbierając wartość pozostałym, podobnym działaniom pisarza. Przez całe życie siłą napędową były opowieści na bieżąco poprawiające przeszłość, a tym samym samopoczucie. Nawet choroba i rekonwalescencja dawały marzącemu o karierze literackiej młodzieńcowi możliwość ukrycia własnych dążeń literackich przed presją bardziej konkretnej kariery. Gotowość podjęcia studiów prawniczych odwracała uwagę otoczenia od jego prawdziwych planów. Holly demaskuje te strategie Jamesa, a zarazem zarzuca mu, że wspominając przeszłość, romantyzuje, opowiada bajki, tworzy mity o rodzinnej bliskości i harmonii⁵⁰⁵. Pisząc o „akcie autobiograficznym”, badaczka w zasadzie stawia Jamesowi żądania dotyczące wywiązania się z Lejeune’owskiego „paktu autobiograficznego”. Oczekuje bowiem nie tyle autoterapeutycznej ekspresji, ile raczej bezpośredniego i szczerego komunikatu. Zapomina, że James kreował swoją auto/biograficzną relację na zasadzie mistrz–wielbiciel, i wymaga zamiast tego, by wypowiadał się tak jak pacjent u psychoterapeuty.

⁵⁰⁴ H. James, *Autobiography*, s. 414–415.

⁵⁰⁵ C. Holly, *Intensely Family*, s. 162–165, 167–171.

Znamienny z punktu widzenia studiów genderowych jest sposób, w jaki James potraktował w drugim tomie auto/biografii kobiety: swoją matkę, ciotkę, siostrę i Minny Temple. Rozdział VI książki *Notes of a Son and Brother* jest poświęcony postaci ojca, ale z jego cienia wyłania się na moment wspomnienie matki⁵⁰⁶. Holly zwraca uwagę na oględność i eufemistyczny charakter tego hołdu. Słusznie stwierdza, że James oferuje typowy wiktoriański obraz kobiety jako „anioła w domu”, istoty zesłanej przez niebiosy, pozbawionej egoizmu, poświęcającej się rodzinie bez reszty. Co więcej, choć tak wzniosłe pisze o matce, nie cytuje żadnego z jej listów. Tym samym, podobnie jak ojciec, pozbawia ją głosu, zamyka w kręgu spraw rodzinnych⁵⁰⁷. Holly domyśla się, że James dla wygody powołuje się na świętość tej postaci, by niczego konkretnego o niej nie powiedzieć. Być może sam nie wiedział, co o niej myśleć. Być może nie cytuje jej słów, ponieważ jego zdaniem nie miała nic ciekawego do powiedzenia⁵⁰⁸. Domyśły Holly prowadzą ją do wygłaszania oskarżeń pod adresem matki pisarza. W stwierdzeniu Jamesa, że matka była przede wszystkim oparciem dla męża, widzi ona zawołany zarzut, że słuchając go we wszystkim, dzieliła jego winy wobec dzieci. W interpretacji Holly Mary James jawi się więc jako matka narcystyczna, emocjonalnie nieobecna i w tym sensie przerażająca⁵⁰⁹.

Pisząc o tym, że matka „była każdym z nas” („was each of us”)⁵¹⁰, James odmawia jej dystansu, odrębności, a tym samym podmiotowości. Szyderstwo z jej oddania stanowiło – jak sam przyznaje bez ogródek – ulubioną domową rozrywkę⁵¹¹, ale było przecież szyderstwem z samego siebie, skoro matka była „kanwą, na której my stanowiliśmy kwietny haft” („the very canvas itself on which we were floridly embroidered”)⁵¹². Opisu ją jako wierny cień ojca, wplatając wylewny hołd na jej cześć w opowieść o nim, pisarz wy-

⁵⁰⁶ H. James, *Autobiography*, s. 342–344.

⁵⁰⁷ C. Holly, *Intensely Family*, s. 152–153.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, s. 154.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, s. 155–156.

⁵¹⁰ H. James, *Autobiography*, s. 343.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² *Ibidem*, s. 344.

konuje jednak wolę swoich rodziców. Ukazuje matkę taką, jaką widział ją Henry James senior, w roli, na którą ona się godziła. Jeszcze mniej informacji podaje James na temat ciotki Kate, o której zaledwie wspomina. Siostra pojawia się tylko w cytowanych listach, zawsze jako urocza, mała dziewczynka. Holly upomina się o prawa tych kobiet do samodzielnej wypowiedzi, do adekwatnej reprezentacji⁵¹³, ale czy słusznie? James miał zwyczaj ukrywania tego, co najbardziej bliskie i ważne. Za młodu zatajał plany pisarskie, na starość – niektóre szczególnie ważne relacje z innymi. Być może odczuwał także potrzebę chronienia matki przed tak całkowitą ekspozycją, na jaką – publikując własne książki – godził się (a jakiej może nawet pożądał) jego ojciec. Obecność ciotki Kate mogła skłaniać do spekulacji i fantazji na temat jej relacji ze szwagrem. Stąd być może decyzja Jamesa o marginalnym jej potraktowaniu. W dziesięciolecie, którego dotyczy drugi tom auto/biografii, siostra pisarza Alice wkracza jako jedenastoletka, ale na końcu opowieści ma już ponad dwadzieścia lat. Jest niewiele młodsza od Minny Temple, kuzynki, której śmierć stanowi kolejny przełom w życiu Henry'ego i Williama i zamyka drugi tom auto/biografii. Mimo bliskiej relacji z Alice, James pisze o niej niewiele. Woli postrzegać ją, tak jak ojciec, jako małą dziewczynkę. Jak jego matka w życiu, tak James w pisarstwie auto/biograficznym staje się (choćby na chwilę) każdym z członków swojej rodziny, szczególnie zaś ojcem, którego punkt widzenia uzasadnia narracyjne wybory: takie, a nie inne postrzeżenie Mary James, Kate Walsh i Alice James.

Holly stawia Jamesowi zarzut instrumentalnego traktowania Minny Temple. Udowadnia, że dopiero po śmierci stała się ona dla niego użyteczna jako prototyp kobiecych postaci w jego prozie, jako muza służąca jego sztuce⁵¹⁴. Jest wiele przesady w tym oskarżeniu. James nie wykorzystuje rzeczywistych ludzi w bezduszny sposób. Ich losy pobudzają jego fantazję, ale rozwijając własne pomysły, pragnie zostawić ich w spokoju. Być może stąd wynikała jego niechęć do spisywania biografii Hawthorne'a i Story'ego. Z nimi nie mógł się utoż-

⁵¹³ C. Holly, *Intensely Family*, s. 178–181.

⁵¹⁴ *Ibidem*, s. 182–183.

samić tak jak z matką, a zwłaszcza z ojcem. W ostatnim akapicie drugiego tomu auto/biografii pisze o Minny nie jako autor gotowy do manipulowania wspomnieniami o niej, ale jako współodczuwający przyjaciel z młodości. Zastanawia się nad jej życiowymi wyborami. Przyznaje, że chciała żyć, a on już jako pisarz usiłował to pragnienie na swój sposób (jedyne możliwe) spełnić. Nie chełpi się tym, że przetrwała dzięki jego sztuce, lecz zastrzega rozbieżność rzeczywistości z fikcją. Sztuka może zachować bohatera przy życiu, ale wykracza daleko poza jednostkowe istnienie. W ostatnim zdaniu drugiego tomu auto/biografii Minny staje się symbolem młodości Henry'ego i Williama, a jej śmierć oznacza wkroczenie w dorosłość⁵¹⁵. Zwłaszcza rozmyślanie o dalszym życiu Minny sugeruje porównanie z kobietami, które ją przeżyły: z całkowicie oddaną ojcu matką Jamesa i z jego siostrą, która z braku innych możliwości uczyniła choroby swym życiowym powołaniem. James nie dokonuje tego porównania, ale czytelnik może postrzegać Minny jako przeciwieństwo tych rzeczywistych kobiecych wyborów w rodzinie Jamesów. Dla pisarza i jego czytelników młodzieńcza inteligentna niepokorność takiej bohaterki stała się miarą kobiecej podmiotowości. Nie znaczy to wcale, że James angażował się w sposób bezpośredni w walkę o prawa kobiet. Jego protekcyjny ton w rozmowach z kobietami, zarejestrowany we wspomnieniach Edith Wharton⁵¹⁶, byłby dziś nieznośny i oburzający, co świadczy tylko o zmianie relacji płci, jaka dokonała się w ciągu ostatniego stulecia.

Wiele do myślenia daje porównanie opracowania Holly z krótkim wstępem Fredericka W. Dupee. To on, publikując w 1956 roku wszystkie trzy tomy razem, nadał im miano „autobiografii”, nie zaś memuarów lub wspomnień. Swój wybór określenia uzasadnia nie tyle prawdowością Jamesa – choć kilkakrotnie wskazuje, że badania biografów potwierdziły niezawodność jego pamięci – ile raczej subiektywizmem, celowością i staranną konstrukcją tekstów⁵¹⁷. Nie bez znaczenia dla ostatecznej formy Jamesowskich auto/biografii

⁵¹⁵ H. James, *Autobiography*, s. 544.

⁵¹⁶ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 598.

⁵¹⁷ F.W. Dupee, op. cit., s. x.

jest fakt, że pierwszym bezpośrednim odbiorcą powstającego dzieła była osoba, kobieta, sekretarka. Być może właśnie jej (niewidoczna dla czytelnika) obecność w przestrzeni narracji zadecydowała o takim, a nie innym kształcie wspomnień. Zajmując się rodzinnymi rozliczeniami, Holly (w przeciwieństwie do Dupee) pomija kwestię dyktowania tekstu Theodorze Bosanquet. Nie wspomina o tym, że James nie posługiwał się żadnymi notatkami. W przypadku drugiego tomu jedynym wsparciem silnie rozwiniętej pamięci były pliki listów. Dupee podkreśla to, co było atutem pisarza: pamięć, podmiotowość i świadomość. Holly koncentruje się natomiast na jego słabościach, ukrytych ranach, celowych przeoczeniach i przemilczeniach. Dupee dowodzi, że blisko siedemdziesięcioletni pisarz nie walczył już tak zaciekle z Ameryką, jak to mu się zdarzało w czasach, kiedy powstawały *Daisy Miller* i biografia Hawthorne'a⁵¹⁸, Holly zaś ekspozuje konflikty z jego amerykańskimi krewnymi. Badaczka wykorzystuje metodologię *life writing*: zestawia publikowane auto/biografie Jamesa z rozproszonymi listami i ustnymi przekazami członków rodziny, jak również badaniami z dziedziny psychoterapii. W ujęciu Dupee dzieło Jamesa mieści się w konwencji paraautobiograficznej powieści o początkach działalności literackiej, jaką tworzyli później Marcel Proust i James Joyce. Jest też istotnym wkładem w niebogatą historię amerykańskiej autobiografii. Dupee zalicza do niej *The Custom House* (autobiograficzny wstęp do *The Scarlet Letter*) Hawthorne'a, do którego wspomnienia Jamesa są podobne, i autobiografię Henry'ego Adama, od której różnią się w sposób zasadniczy⁵¹⁹. Dupee w ogóle nie uwzględnia amerykańskiej auto/biografistyki innej niż literacka i dotycząca białych mężczyzn. Pod tym względem wypowiedź Holly, jakkolwiek nie usiłuje rekompensować wszystkich tych ograniczeń, stanowi jednak istotne uzupełnienie.

Zupełnie inaczej, niż Dupee przed nim, a Holly po nim, odczytuje Jamesowskie auto/biografie Ross Posnock. Poświęca im tylko jeden rozdział swojej książki i miejscami zbyt nachalnie wkomponowuje Jamesa we własne teorie. Bez wahania można zgodzić się

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ Ibidem, s. xiv.

z Posnockiem, gdy dowodzi on, że dorastanie w Nowym Jorku w połowie XIX wieku naznaczyło sposób myślenia pisarza na całe życie. Badacz zwraca uwagę na wspomnienie wędrowek po mieście, w którym widok zwierząt coraz częściej zastępowały linie kolejowe i nowe budowle⁵²⁰. To, co arbitralne, stawało się – w myśl teorii Pierre’a Bourdieu, którego Posnock przywołuje – naturalne. Młody James był świadkiem tych przeobrażeń. Nowy Jork stanowił przestrzeń zmian, a przebywanie w tym mieście budziło jego apetyt na konflikty i napięcia. Posnock twierdzi, że pisarz nie idealizuje przeszłości w swoich książkach auto/biograficznych. Wiernie oddaje to, co działo się przed laty, przez eksperyment stylistyczny pozwalający poszerzyć zakres modalności swojego „ja”. Tym samym Posnock argumentuje, że zamierzeniem Jamesowskiej auto/biografistyki jest kwestionowanie kartezjańskiej idei podmiotowości, zacieranie granic między osobami i reprezentowanie przenikalnego „ja”, które żywi się każdym kontaktem ze światem zewnętrznym i każdym nowym spostrzeżeniem⁵²¹. Ta myśl prowadzi go do porównywania Jamesowskiego pojmowania podmiotowości z poezją Walta Whitmana.

Wbrew słynnemu rozróżnieniu, jakie w 1939 roku narzucił badaczom literatury amerykańskiej Philip Rahv, James i Whitman nie zajmują miejsc po przeciwnych stronach barykady dzielącej „białe twarze” i „czerwonoskórych”. Ich ideowe pokrewieństwo było, zdaniem Posnocka, ignorowane, choć obydwaj podważali amerykańską ideologię indywidualizmu, zasadzającą się na zrównaniu tożsamości ze stabilnością. Ani James, ani Whitman nie postrzegali człowieka jako zamkniętego w sobie (*homo clausus*), a tym samym stawiali opór amerykańskiemu (po części Emersonowskiemu) indywidualizmowi i antymimetyzmowi. Nie dotyczy ich zatem opinia Alexisa de Tocqueville’a argumentującego, że Ameryka to jeden z tych krajów, w których filozofia Kartezjusza jest najmniej studiowana, ale za to najlepiej stosowana⁵²².

⁵²⁰ R. Posnock, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1991, s. 167; H. James, *Autobiography*, s. 15–16.

⁵²¹ R. Posnock, op. cit., s. 168–169.

⁵²² Ibidem, s. 169.

Posnock wpisuje Jamesowski antykartezjanizm w przedsięwzięcia filozoficzne amerykańskiego pragmatyzmu, szczególnie Charlesa Sandersa Peirce'a⁵²³. W pewnym sensie przeciwnikiem indywidualizmu był też ojciec przyszłego pisarza, który odrzucał ideę samowystarczalności pojedynczej osoby, czyli w innej terminologii – ideę monady. Wątpliwość co do monady prowokowała z kolei sceptycyzm wobec samej idei granic. Tytuły dwóch pierwszych tomów auto/biografii Jamesa sugerują same w sobie płynność tożsamości i postrzeganie granicy nie jako bariery, ale jako miejsca wymiany⁵²⁴. Co więcej, niezdecydowanie i omylność Henry'ego Jamesa seniora (którą tak ostro krytykowała Holly) stają się w ujęciu Posnocka częścią jego antykartezjańskiej filozofii życia⁵²⁵. Opierając się na stwierdzeniach George'a Herberta Meada, Posnock dowodzi, że auto/biografie Jamesa egzemplifikują intersubiektywne poczucie tożsamości jako ciągłej mediacji pomiędzy sobą i innym, a tym samym ujawniają społeczny, a zatem i teatralny charakter introspekcji⁵²⁶. W Jamesowskiej „religii działania” („religion of doing”) dostrzeżga Posnock zapowiedź przekonania o ciągłości doświadczenia estetycznego i normalnych procesów życiowych, jakie reprezentował John Dewey⁵²⁷. Posnock zauważa jednak także istotną różnicę między Henrym, który akceptował płynność granic, i Williamem, którego skłonność do rozgraniczeń przejawiała się choćby w uwielbieniu malarstwa prerafaelitów z jego przypominającą witraże czystością konturów⁵²⁸.

W przeciwieństwie do Holly, Posnock widzi napięcie pomiędzy biografizmem i autobiografizmem wspomnień Jamesa, a przypisując jego twórczym działaniom filozoficzną intencję, postrzega go jako pewnego swych racji autora. W swoich analizach autobiografii Holly wykreowała wizerunek Jamesa jako cierpiącego starca uwikłanego w konflikt z surowym bratankiem. Posnock również odnosi się

⁵²³ Ibidem, s. 170, 174.

⁵²⁴ Ibidem, s. 170–171.

⁵²⁵ Ibidem, s. 174.

⁵²⁶ Ibidem, s. 173.

⁵²⁷ Ibidem, s. 189.

⁵²⁸ Ibidem, s. 176.

do ostrej wymiany zdań pomiędzy pisarzem i synem Williama, ale – inaczej niż Holly – kładzie nacisk na zdecydowane riposty auto/biografa. Dla Harry'ego listy ojca to własność, którą należy chronić, natomiast w odczuciu jego stryja impuls pisarski nie pozwala na ograniczenie się do transkrypcji, zwłaszcza w przypadku bliskich rodzinnych relacji. Tym samym – w imię sztuki – stryj odrzuca nie tylko ideę odrębnej tożsamości, ale też takie koncepcje burżuazyjnej moralności, jak własność i autentyzm⁵²⁹. Posnocka nie interesują w takim stopniu jak Holly rodzinne historie Jamesów. Jeśli już zajmuje się nimi, to w kontekście tożsamości mimetycznej. Naśladowanie starszego brata to dla Jamesa wielokrotnie powtarzane doświadczenie. Osobistym przeżyciom towarzyszyło niejednokrotnie przeświadczenie poruszania się jego śladami. Posnock, w przeciwieństwie do Holly, widzi w tym spostrzeżeniu pozytywne odkrycie. James był świadomy potrzeby i wagi naśladownictwa. Nie wstydząc się własnej wtórności, dowodził, że człowiek staje się człowiekiem, wzorując się na innych⁵³⁰. Badając mimetyczną rywalizację między Henrym i Williamem, Posnock słusznie zauważa, że naśladownictwo było wzajemne. Wbrew temu, co James pisze w auto/biografiach, starszy brat stał się wkrótce naśladowcą młodszego. Henry podjął decyzję o wyborze zawodu, mając ponad dwadzieścia lat. Nim William w wieku lat trzydziestu zdecydował, czym zamierza się zajmować, postępował jak Henry, tak jak on uciekając w inwalidztwo i pisząc recenzje do prasy⁵³¹. W przeciwieństwie do Holly, Posnock – podobnie jak sam James – docenia wartość teatralności życia, ciągłości i współzależności życia i sztuki⁵³². Dla hotelowego dziecka, jak James sam siebie określał, świat wokół był bardziej teatralny niż teatr⁵³³. W ujęciu Posnocka hotelowe życie było przejawem ucieczki od bur-

⁵²⁹ Ibidem, s. 171–172.

⁵³⁰ H. James, *Autobiography*, s. 154.

⁵³¹ R. Posnock, op. cit., s. 175–176.

⁵³² Ibidem, s. 185–186.

⁵³³ H. James, *Autobiography*, s. 200.

żuazyjnej prywatności⁵³⁴, podobnie jak mimetyczna podmiotowość, która świadczyła o odrzuceniu burżuazyjnego indywidualizmu⁵³⁵.

Zamiast badać relacje rodzinne, Posnock stara się odzyskać Jamesa jako pisarza i myśliciela amerykańskiego, pokrewną duszę dla Whitmana i pragmatystów. Słusznie twierdzi on, że James, podobnie jak Whitman, odtwarza zachłanną ciekawość dziecka⁵³⁶, odrzuca hierarchię i autorytet⁵³⁷, postrzega podmiotowość jako intersubiektywny proces, na który składają się także momenty albo fazy izolacji. Taka podmiotowość rozmywa się, jest odzyskiwana i znów się rozmywa. Również współczucie dla ofiar wojny zbliża Jamesa do Whitmana⁵³⁸. Podkreślając podobieństwa, Posnock nie dostrzega zasadniczej różnicy, jaką stanowi stosunek obydwu pisarzy do idei demokratyzacji literatury. Mimo nalegań badacza tekst Jamesa (także jego auto/biografie) to sztuka elitarna, wymagająca od czytelnika, jeśli nie literackiego przygotowania, to przynajmniej skupienia. O wiele trafniejsza niż stwierdzenia Posnocka jest pod tym względem uwaga Caramella, który w obliczu pokrętej i rozwlekłej stylistyki Jamesowskich auto/biografii szczerze wyznaje, że opierają się one wszelkim parafrazom⁵³⁹. W takim zakresie, w jakim nie pozwalają się parafrazować, nie pozwalają się też tłumaczyć na inne języki.

Posnock dowodzi, że samotność i zakłopotanie Jamesa (podobnie jak Whitmana) to część jego tożsamości, miejsce dynamicznych relacji, nie zaś neurotyczna skaza⁵⁴⁰. Samotność korygowana otwartością na kontakty ze światem zewnętrznym, mimetyzm współistniejący z racjonalizmem to część procesu artystycznego⁵⁴¹. Także Jamesowskie doświadczenie odniesionej rany, szczyt upokorzenia na progu dojrzałości, jego symboliczną lub dosłowną kastrację postrzega Posnock jako zachowanie mimetyczne, nie tyle w stosunku do

⁵³⁴ R. Posnock, op. cit., s. 187.

⁵³⁵ Ibidem, s. 189.

⁵³⁶ Ibidem, s. 171.

⁵³⁷ Ibidem, s. 177.

⁵³⁸ Ibidem, s. 190.

⁵³⁹ Ch. Caramello używa słów „obliquity” i „prolixity”, idem, op. cit., s. 54.

⁵⁴⁰ R. Posnock, op. cit., s. 179.

⁵⁴¹ Ibidem, s. 181.

ojca, ile w stosunku do społecznej tradycji kraju. Wojna secesyjna odnawiała burżuazyjne żądanie jasnego określenia tożsamości. Jamesowska rana – namiastka wojennej rany – stanowiła usprawiedliwienie nieobecności, a zarazem nieokreśloności⁵⁴². W zachowaniu mimetycznym – wypada dodać – jest dużo miejsca na własne kreatywne odstępstwa od normy. Tym samym naśladownictwo amerykańskich zachowań zawiera w sobie antyamerykańskość.

Dzisiejsi krytycy Jamesowskich przedsięwzięć biograficznych – książek o Hawthornie i Storym oraz planowanej biografii starszego brata – za podstawowe kryterium oceny przyjmują wywiązywanie się z paktu biograficznego między czytelnikiem, bohaterem i autorem biografii. Krytyczny czytelnik pilnuje interesów bohatera i nieufnie zerka w stronę biografę, uznając wszelkie autobiograficzne wtręty za nadużycie. Tak postępuje Willie Tolliver, analizując Jamesowskie biografie. Z kolei Carol Holly koncentruje się wyłącznie na autobiografiach i pomija kwestię napięcia pomiędzy przedsięwzięciem biograficznym i autobiograficznym. Wydaje się, że interesuje ją nie tyle pakt (i tak niepewny i zrywany), ile raczej akt autobiograficzny, autobiografia jako wydarzenie w życiu pisarza, jako sposób radzenia sobie z aktualnymi wyzwaniem. Okazuje się jednak, że także ona rozlicza Jamesa z „paktu autobiograficznego”, bezwzględnie żądając prawdomówności. W obronie przed atakami badaczy dopasowujących dzieło Jamesa do własnych tez trzeba w tym miejscu podkreślić jego prawo do poetyckich, elegijnych medytacji o przeszłości, do odtwarzania wspomnień według własnego pomysłu i w takim zakresie, w jakim sam uznał za stosowne. Nie można obwiniać go o to, że pragnie zachować pamięć przeszłych wydarzeń w formie wyidealizowanej, jako dzieło sztuki. Holly słusznie zwraca uwagę na metafory, jakich pisarz używa na określenie wspomnień: obraz, scena teatralna, rzeźba czy choćby zamknięta butelka wina⁵⁴³, ale już mniej słusznie oskarża go o idealizowanie. Eksperymentator, jakim był James, potrafi sprytnie unikać realizacji literackich i paraliterackich paktów,

⁵⁴² Ibidem, s. 183–184.

⁵⁴³ C. Holly, *Intensely Family*, s. 158.

umacniając zarazem swoje prawo do dokonywania aktów istotnych dla niego samego jako artysty i człowieka.

Jamesowskie p/akty auto/biograficzne mają na celu osiągnięcie bądź utrwalenie własnej (płynnej, jak twierdzi Posnock) podmiotowości. Ceną tego zabiegu jest uprzedmiotowienie innych, opisywanego świata i wreszcie siebie samego. Afirmacji siebie towarzyszy jak cień niepewność siebie. Reifikująca samo/kontrola stanowi jednak warunek autonomii podmiotu. Nie inaczej jest w przypadku biografii dotyczących Jamesa, nawet tych obiecujących i szczerze dążących do obiektywizmu. Co więc sprawia, że w Jamesowskich auto/biografiach dostrzegamy napięcie między autorefleksją i refleksją nad innym, a w przypadku jego biografów jesteśmy do tego mniej skłonni? Im bardziej znany jest autor jako twórca dzieł fikcji, tym mniejsza gotowość czytelnika do przyjmowania paktu auto/biograficznego na jego warunkach. Jesteśmy bardziej skłonni wierzyć Tolliverowi i Holly niż Jamesowi, choć wiadomo, że akademicy badacze skrywają swoje pragnienie podmiotowości za normatywnym schematem, który przekazywaną wiedzę usiłuje zobiektywizować.

Pamięć fotograficzna

Henry James stał u progu ery fotografii. Zaledwie cztery lata przed jego narodzinami francuski malarz i chemik-wynalazca Louis Daguerre opatentował technikę „pozwalającą zapisywać obraz na światłoczułej kliszy”⁵⁴⁴. *Camera obscura*, czyli prototyp aparatu fotograficznego, była znana już w XI wieku⁵⁴⁵, a od XV wieku malarze wykorzystywali ciemnię optyczną jako pomoc przy wykonywaniu rysunków. Posługiwali się nią Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, prawdopodobnie także Johannes Vermeer. W XVIII wieku do sprzedaży wprowadzono przenośne ciemnie optyczne, z których mogli korzystać już nie tylko malarze (Canaletto, Joshua Reynolds), ale też podróżnicy (np. Goethe) pragnący naszkicować widoki warte upamiętnienia. Zadanie polegało na przerysowaniu obrazu, który powstawał na matowym szkłe po przeciwległej stronie obiektywu ciemni optycznej. Na przełomie XVIII i XIX wieku wyzwaniem dla wynalazców stało się umożliwienie automatycznego utrwalenia tego obrazu. Już w latach 20. XIX wieku prace w tym kierunku prowadził zapomniany dziś wynalazca francuski Joseph Niépce, którego partnerem został młodszy od niego o ponad dwadzieścia lat Daguerre⁵⁴⁶.

Piszząc o historii fotografii, Mark Jacobs i Ken Kokrda twierdzą, że starannie wykonany dagerotyp jest zapewne najpiękniejszą jej formą. Warstwa srebra nadaje obrazowi blask. Każdy szczegół jest ukazany

⁵⁴⁴ Informacja pochodzi ze słownika biograficznego opracowanego przez W. Chodacz i M. Eloy Cichocką, stanowiącego aneks do książki S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków, Wydawnictwo Karakter, 2009, s. 228.

⁵⁴⁵ M. Jacobs, K. Kokrda, *Photography in Focus*, Chicago, NTC, [1975], wyd. 4, 1990, s. 225.

⁵⁴⁶ W słowniku biograficznym opracowanym przez W. Chodacz i M. Eloy Cichocką został podkreślony wkład Daguerre’a w rozwój techniki (S. Sontag, op. cit., s. 228, 238), natomiast Jacobs i Kokrda twierdzą, że pomysł pochodził od zapomnianego Niépce’a; M. Jacobs, K. Kokrda, op. cit., s. 227–229.

z dokładnością, której nie mogły dorównać późniejsze papierowe fotografie. Wadą techniki była natomiast możliwość wykonania tylko jednej kopii, konieczność patrzenia na obraz pod kątem (inaczej srebrzysta powierzchnia zamieniała się w lusterko), jak również potrzeba zabezpieczania powierzchni zbyt podatnej na zniszczenie szklaną płytką. Intensywne prace nad ułatwieniem i umasowieniem, czyli w pewnym sensie demokratyzacją, fotografii trwały do końca XIX wieku. Wiele innowacji produkcyjnych wprowadzono w kraju będącym nową potęgą przemysłową, czyli w Stanach Zjednoczonych. W 1878 roku angielski chemik Joseph Swan stworzył bromosrebrowy papier fotograficzny. Rok później nowojorski przemysłowiec George Eastman opatentował proces produkcji klisz fotograficznych. W 1902 roku Amerykanin Alfred Stieglitz, ojciec nowoczesnej fotografii, założył organizację, której celem było promowanie fotografii jako sztuki. W 1907 roku francuscy chemicy – bracia Auguste i Louis Lumière wynaleźli proces pozwalający na produkowanie kolorowych fotografii. Rok później luksemburski fizyk Gabriel Lippmann otrzymał Nagrodę Nobla za stworzenie pierwszej kolorowej kliszy. Fotografiją stereoskopową, czyli odwzorowującą trzeci wymiar, pasjonował się Oliver Wendell Holmes senior, ojciec przyjaciela Jamesa. W 1861 roku skonstruował on najbardziej popularny model stereoskopu.

Za życia Jamesa skomplikowana i czasochłonna technika dagerotypu⁵⁴⁷ ustąpiła procedurom znacznie prostszym i szybszym. Wielkie wydarzenie, jakim było pozowanie do dagerotypu, spowszedniało w fotografiach, które – podobnie jak powieści – tylko niekiedy pełniły funkcję dzieła sztuki, a coraz częściej stawały się formą rozrywki lub ewentualnie narzędziem pomocniczym dla pamięci i oka. Mogły więc stanowić, bez względu na artyzm lub jego brak, rejestr wspomnień albo też studium postaci. Były również działaniem auto/biograficznym, przy czym napięcie pomiędzy tradycyjnie pojmowaną

⁵⁴⁷ Nowinkę, jaką była sztuka dagerotypu, uwiecznił w powieści *The House of the Seven Gables* (1851) Nathaniel Hawthorne. Rozważania dotyczą tu zwłaszcza zawieszenia dagerotypu pomiędzy sztuką a rzemiosłem. Odniesienia do nowej techniki sprawiającej, że portret staje się dostępny dla każdego, znajdziemy także w mrocznej powieści Hermana Melville'a *Pierre* (1852).

autobiografią i biografią jest w nich także obecne. Na dostępnych badaczom fotografiach James najczęściej jest świadomy tego, że ogląda go oko aparatu. Fotograf dba o kompozycję i kadrowanie, a portretowany przybiera pozę, która wyraża jego osobowość. Nawet pozując, pisarz nie porzuca swojej ulubionej roli obserwatora. James z pewnością zetknął się już za młodu z takimi przyrządami ułatwiającymi rysowanie, jak *camera obscura*, czyli ciemnia optyczna, lub *camera lucida* – przenośne urządzenie pozwalające oglądać równocześnie rysowany obiekt i własny rysunek. Musiał wiedzieć o stereoskopie Holmesa. Być może właśnie te nowinki z pogranicza optyki i sztuki przyczyniły się do jego wynalazku techniki punktu widzenia.

Początkowo James odmawiał jednak fotografii prawa do nazywania się sztuką. W jednej z najwcześniejszych swoich recenzji wyznaje, że tak samo, jak woli twórczość Goethego od popularnych powieści, woli też malarstwo Diega Velázqueza od fotografii Matthew Brady'ego. Przywołując ten cytat, Edward L. Schwarzschild dowodzi, że pisarz przeciwstawia wysoką europejską sztukę amerykańskiej tandecie⁵⁴⁸. Niepokój i niechęć młodego Jamesa mogły jednak budzić inne aspekty fotografowania, przede wszystkim nadwyżka informacyjna świadcząca o braku selekcji (a zatem i braku artyzmu), a zarazem trudna do kontrolowania (czyli pozbawiająca autora autorytetu). Pamięć fotograficzna rejestruje wszystko, co znajduje się w polu widzenia. Co więcej, w przypadku znanych osób ich rozpowszechnianie w książkach i czasopiśmie podobizny zamieniają każde spotkanie z czytelnikami w akt auto/biograficzny. Porównując osobę z podobizną, czytelnicy egzekwują wykonanie paktu auto/biograficznego polegającego na zachowywaniu podobieństwa. Nadwyżka pozawerbalnych informacji, w połączeniu z szeroką ich dystrybucją, to zagrożenie, z którego James zdawał sobie sprawę. Zapewne dlatego bohater jego opowiadania *The Middle Years* (*Wiek średni*) unika fotografowania się⁵⁴⁹, podobnie jak on sam w niektórych okresach swojej kariery. Sztuka fotografii dojrzywała jednak, a wraz z nią rosła

⁵⁴⁸ E.L. Schwarzschild, *Revising Vulnerability: Henry James's Confrontation with Photography*, „Texas Studies in Literature and Language” 1996, Vol. 38, No. 1, s. 54.

⁵⁴⁹ H. James, *Wiek średni* (*The Middle Years*, 1893), w: idem, *Autografy Jeffreya*

akceptacja Jamesa, który w biografii Story'ego korzystał ze zdjęć jako źródeł wspomnień, a we wstępach do nowojorskiego wydania swoich dzieł szeroko komentował artystyczne fotografie Coburna, które na życzenie pisarza zastąpiły tradycyjne ilustracje.

Najwcześniejszy portret przyszłego pisarza pochodzi z 1854 roku (il. 1). W pierwszym tomie autobiografii, *A Small Boy and Others*, James wspomina, jak to pewnego sierpniowego dnia ojciec zabrał go ze sobą do słynnego atelier Matthew B. Brady'ego⁵⁵⁰ na Broadwayu. Jedenastolatek po raz pierwszy pozował wówczas do dagerotypu stanowiącego podwójny portret ojca i syna⁵⁵¹. Ojciec siedzi na krześle, opierając na łasce obydwie, założone jedna na drugą dłonie, jak również część ciężaru swojego ciała. Lewa dłoń przykrywa prawą mniej więcej na poziomie serca. Laska kreśli lekko skośną linię biegnącą aż do dolnej krawędzi obrazu, który nie obejmuje całej długości nóg. Spojrzenie widza wędruje w dół, a następnie w górę do głowy. Jasny szeroki pas koszuli także kieruje wzrok w tę stronę. Twarz mężczyzny wydaje się duża ze względu na potężną łysinę sięgającą samego czubka głowy oraz brodę otaczającą wygolony, silnie zarysowany podbródek. Oczy są wyraziste, nos wydatny, usta szerokie. Obok mężczyzny stoi chłopiec, którego rysy twarzy są podobne. Uwagę zwracają zwłaszcza jego duże oczy skierowane w tę samą stronę co oczy ojca, nieco ku górze ponad lewym ramieniem widza. Te wielkie oczy pozostaną znakiem rozpoznawczym wielu portretów Jamesa. O ile w wyrazie twarzy ojca można się domyślać albo dobrotliwego uśmiechu, albo pewnej zaciętości, o tyle mina chłopca jest jednoznacznie poważna i skupiona.

Asperna i inne opowiadania, przeł. M. Skroczyńska, Warszawa, Czytelnik, 1979, s. 266.

⁵⁵⁰ Matthew B. Brady (1822–1896) otworzył w 1844 r. studio portretowe w Nowym Jorku, a pięć lat później także w Waszyngtonie. Znany jest jako inicjator zapisu w formie fotograficznej od 1861 r. wydarzeń wojny secesyjnej. Zainwestował w to przedsięwzięcie fortunę i zbankrutował (informacja ze słownika biograficznego opracowanego przez W. Chodacz i M. Eloy Cichocką, zob. S. Sontag, op. cit., s. 224). M. Jacobs i K. Kokrda, op. cit., s. 234–235, przyznają, że po wojnie Amerykanie nie chcieli oglądać fotografii przypominających o jej okrucieństwie.

⁵⁵¹ H. James, *Autobiography*, s. 51.



Il. 1. Henry James senior i Henry James junior w Nowym Jorku, 1854

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, bMS 1092.9 (4597.6).

W zastanawiający sposób, wspominając wydarzenie, jakim była pierwsza wizyta w atelier dagerotypisty, James pisze głównie o ubraniu, które wówczas miał na sobie. Wskazuje na jego nieadekwatność i sugeruje, że ojciec, jak zwykle, improwizował, wpadając nagle podczas spaceru na pomysł wykonania wspólnego portretu. Typowe było też zatajenie przedsięwzięcia przed matką, aż do czasu, kiedy portret będzie gotowy do odbioru⁵⁵². Starszy pan znany z zamiłowania do wytwornej elegancji wspomina, że jako dziecko wolałby być ubrany strojnziej, ale przyznaje także, że jego ówczesna garderoba nie była bogata. Chłopiec stoi więc w ciasno skrojonej, ciemnej kurteczce zapiętej aż pod szyję. Jej ozdobą jest rząd mosiężnych guzików wyznaczających kolejną lekko skrzywioną linię pionową. O tym, że guziki były mosiężne, wiemy od Jamesa. Na portrecie są one białymi punktami równo rozmieszczonymi na ciemnej kurtce. Stroju dopełniają szarawe spodnie i duży jasny kapelusz z szeroką ciemną wstążką, który chłopiec trzyma w lewej ręce. Jego prawa ręka opiera się na ramieniu ojca i to ona stanowi punkt centralny tej kompozycji, a zarazem łącznik pomiędzy obydwoma postaciami. Biel dłoni kontrastuje z otaczającym ją ciemnym tłem.

Ten podwójny portret wiele mówi o relacjach w rodzinie Jamesów. Wprawdzie ojciec postanowił uwiecznić syna dopiero wtedy, gdy ten skończył jedenaście lat, jednak kompozycja tego dagerotypu wyraźnie sugeruje partnerstwo. Dziecko nie jest ani w centrum uwagi, ani na marginesie spraw dorosłego mężczyzny. Centralne miejsce zajmuje ręka chłopca na ramieniu ojca. Na poziomie znaczeń symbolicznych tematem portretu jest zatem więź między dwoma osobami. Dlaczego nie ma wcześniejszych portretów chłopca? Na to pytanie można usiłować odpowiedzieć na różne sposoby. Jamesowie wiele podróżowali i być może dlatego nie było możliwości zbierania pamiątek. Nomadyczne rodziny nie obrastają w bibeloty. Możliwe jest również to, że Henry James senior, który myślał o sobie jako o filozofie i stosował swoje teorie we własnym życiu (w sposób oczywisty także w życiu rodziny, którą założył), nie chciał eksponować potomstwa w całej jego dziecięcej bezbronności. Pozwalał dzie-

⁵⁵² Ibidem.

ciom dorosnąć i nabrać sił, nim staną się obiektem surowego oka aparatu fotograficznego. Patrząc na postawę i strój młodego Henry'ego, ma się wrażenie, że ta druga interpretacja wydaje się trafniejsza. Chłopiec jest wyprostowany jak żołnierz podczas parady, a jego kurtka ma cechy stroju militarnego. Być może właśnie w takim duchu byli szkoleni synowie Jamesów: do ciągłej walki głównie z własną słabością, a wspólny portret jest także aktem przekazania światu nowego „kadeta”. Chłopiec ma oparcie w ojcu, a ojciec pozwala mu nieco nad sobą górować.

Henry nie był ani pierwszym, ani jedynym synem Jamesów. Skąd więc bierze się decyzja ojca, aby uwiecznić wyłącznie ich dwóch? W autobiografii James wspomina, że ojciec często zabierał tylko jego na różne wyprawy po mieście. Domyśla się, że innym razem (być może nawet częściej) zabierał także starszego brata⁵⁵³, jednak chęć traktowania chłopców w sposób indywidualny dobrze świadczy o metodach wychowawczych seniora. Henry miał i tak wiele powodów, by uważać się za gorszego od Williama. Ojciec najwyraźniej starał się te straty wyrównywać. Nie bez znaczenia jest też identyczność imion. Portret przedstawia dwóch Henrych Jamesów, a z tego podwojenia płynie siła. Najstarszy syn, William, którego Henry junior dwuznacznie nazywa w autobiografii „idealnym Starszym Bratem” („ideal Elder Brother”), nosi imię po dziadku, z którym ojciec toczył spory i którego testament obalił w sądzie. Nadanie pierworodnemu synowi imienia takiego dziadka jest zarazem hołdem złożonym rodzinnej tradycji i przyzwoleniem na konflikt pokoleń. Henry James junior miał w tej sytuacji mimo wszystko łatwiejsze zadanie. Nie musiał być ani tak zdolny, ani tak doskonały jak starszy brat. Mógł za to liczyć na przychylność ojca-imiennika, który do pewnego stopnia się z nim utożsamiał.

Na wspomnienie o wizycie w atelier Brady'ego James nakłada inne, nieco wcześniejsze, w którym istotną rolę odgrywa ta sama obcisła kurteczka z błyszczącymi guzikami. Zauważył ją angielski pisarz William Makepeace Thackeray, który gościł w domu Jamesów. Śmiejąc się, przywołał chłopca i choć, jak wspomina James, dobro-

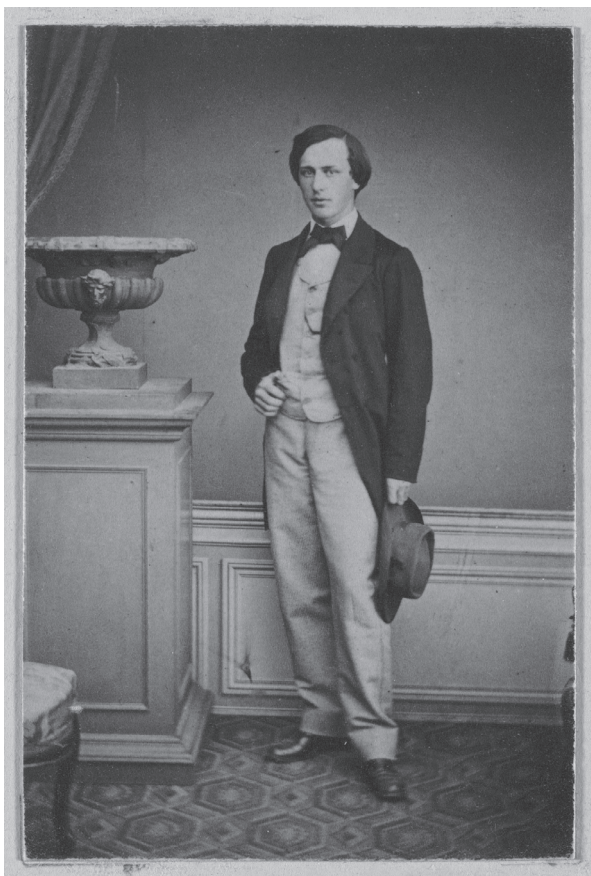
⁵⁵³ Ibidem, s. 40–41.

dusznie położył mu na ramieniu rękę, z zadziwieniem patrzył na jego strój. Wypytywał, czy jest to ubiór typowy dla jego wieku, i ogłosił, że w Anglii tak odziany chłopiec zyskałby przezwisko „Guziki”. James odnotowuje swoje ówczesne odkrycie, że angielskiemu pisarzowi wydał się dziwaczny w swoim tubylczym kostiumie. Dodajmy, że Thackeray mógł być wtedy szczególnie zainteresowany wszystkim, co śmieszne. Celem jego wizyty w Stanach Zjednoczonych było bowiem przeprowadzenie serii wykładów o angielskich humorystach. W autobiografii James używa zaimka „my”, sugerując, że Anglikowi dziwaczna wydawała się cała rodzina, albo nawet cała Ameryka („It had been revealed to me thus in a flash that we were somehow *queer*”⁵⁵⁴), ale dodaje, że choć ta świadomość go nie przygniatała, pozując do dagerotypu Brady’ego, zdawał sobie sprawę z dziwaczności swojego stroju. Już wówczas James wyrabiał w sobie nawyk patrzenia na amerykańskość oczami Anglika, a to, co widział, wzbudzało niepokój i niepewność. Całe wspomnienie wizyty u Brady’ego kończy się chwilą tęsknej zadumy nad bezpowrotnie utraconą sztuką dagerotypu. Wprawdzie ujęcie trwało wtedy nieskończenie długo, jednak – jak twierdzi James – wyraz twarzy pozującego nie odzwierciedlał jego cierpienie w takim stopniu jak późniejsze fotografie⁵⁵⁵.

Kolejne znane biografom fotografie Jamesa pochodzą już z czasów jego młodości. Jest ich kilka. Szczególnie udana wydaje się ta wykonana zimą 1859/1860 roku w Genewie (il. 2). Przedstawia młodzieńca świadomego swojej urody i elegancji. Fotografia obejmuje całą postać, ujętą lekko z profilu. Lewa noga jest wysunięta do przodu, prawa część ciała nieco cofnięta. Pozujący patrzy w oczy widza. Podobieństwo do jedenastoletniego chłopca jest widoczne w wyprostowanej postawie i w skupionym wyrazie twarzy. Szesnastoletni młodzieniec znów trzyma w lewej ręce kapelusz. Guziki na jasnej kamizelce, pod ciemnym, rozpiętym frakiem, są mniej widoczne niż na wspomnianej wcześniej kurteczce. W samym środku zdjęcia znajduje się jednak, podobnie jak na dagerotypie, prawa ręka pozującego zawieszona kciukiem w kieszonce kamizelki. Młodzieniec

⁵⁵⁴ Emfaza pochodzi z: H. James, *Autobiography*, s. 52.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.



Il. 2. Henry James w Genewie, 1859/1860

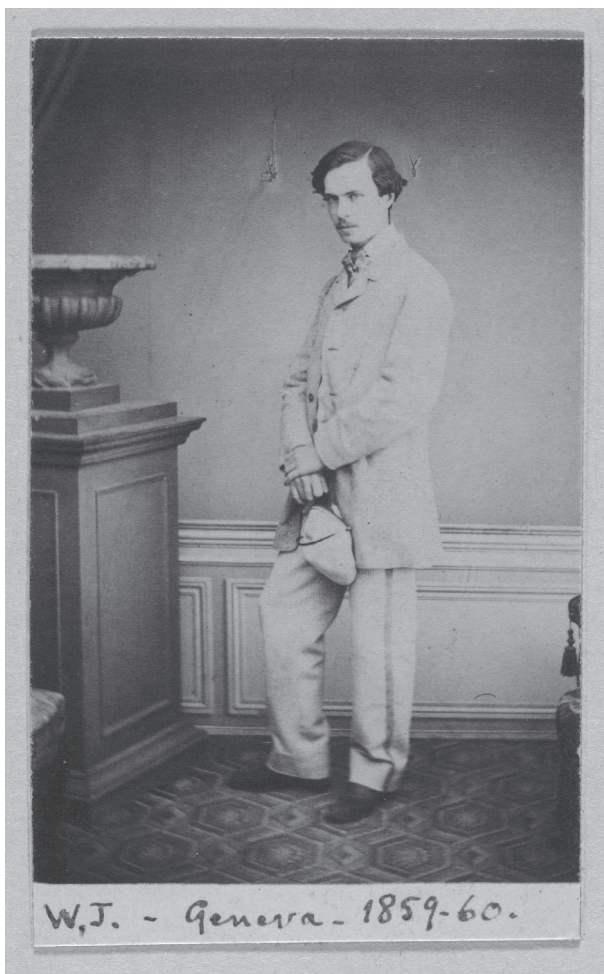
Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094.

jest zadbany i elegancki od stóp do głów. Wie, że może się pokazać, i pokazuje. Sam. Ojciec jest nieobecny. Zastanawiające jest bogactwo szczegółów tła, które zdaje się rywalizować z wytwornym strojem modela. U stóp młodzieńca rozciąga się dywan w geometryczne, najwyraźniej kolorowe wzory, przy czym zróżnicowaną kolorystykę oddają odcienie szarości. Wyżej widoczna jest jasna boazeria zdobiona geometrycznymi żłobieniami. Ukłon w stronę antyku stanowi masywny postument po prawej stronie pozującego, zwieńczony wielką wazą o szerokim kolistym otworze, zdobioną płaskorzeźbą przedstawiającą twarz. O ile spojrzenie pozującego jest skierowane wprost na widza, o tyle głowa, nie większa niż jego ręka, kieruje się w dół. Po lewej stronie fotografii w samych jej rogach widnieją także fragment draperii u góry i fragment tapicerowanego mebla (być może fotela) u dołu. Postać młodzieńca jest więc przeciwważą dla tych różnorodnych przedmiotów sztuki pięknej i użytkowej, które zastępują postać ojca z poprzedniego portretu. Współistnienie form kanciastych i kolistych w tle może być odczytane jako metafora młodzieńczej niespójności modela, jego śmiałości i nieśmiałości, dojrzałości i niedojrzałości. W tej samej scenerii wykonano również zdjęcie Williama Jamesa (il. 3). Zamieszcza je w swojej książce Mary Ann Caws⁵⁵⁶, pomijając jednak analogiczny portret przyszłego pisarza. Zestawienie obydwu fotografii skłania wszakże do myślenia o różnicach między dwoma najstarszymi synami Jamesów. Wystrojony i naprężony Henry śmiało patrzy w oko kamery. Mowa ciała Williama świadczy raczej o podenerwowaniu i niepewności.

W czasach, kiedy powstały te fotografie, James pobierał naukę w szkole technicznej w Genewie. Był to krótkotrwały eksperyment potwierdzający niechęć młodego człowieka do nauk matematycznych i prac technicznych. Rodzice dbali jednakże również o rozwój umiejętności towarzyskich, wysyłając syna na kursy tańca, na których radził sobie dobrze, narzekając jedynie w listach do kolegi na brak urodziwych partnerek⁵⁵⁷. Być może tak wypadało nieśmiałoemu młodzieńcowi. Po kryjomu pisał poematy, ale nikomu nie

⁵⁵⁶ M.A. Caws, *Henry James*, New York, Overlook Duckworth, 2006, s. 12.

⁵⁵⁷ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 49.



Il. 3. William James w Genewie, 1859/1860

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1092.

chciał pokazać swoich prac⁵⁵⁸. Kiedy odwiedzał go William, obydwaj uczestniczyli w zabawach studenckich, na których wolno im było pić alkohol, palić fajkę i śpiewać⁵⁵⁹. Henry James doceniał naturalne piękno szwajcarskiego krajobrazu, chętnie pływał w jeziorze, ale zauważał brak obiektów sztuki: galerii, muzeów, ciekawych budowli sakralnych. Pod koniec września 1860 roku rodzina powróciła do Stanów Zjednoczonych i osiadła w Newport, gdzie najstarsi synowie zapisali się na naukę malarstwa u uznanego amerykańskiego twórcy Williama Morrisa Hunta. Henry nie radził sobie z rysunkiem tak dobrze jak William. Zrezygnował ze studiów artystycznych, gdy zobaczył, z jaką łatwością jego brat rysuje postać modela, którym był ich urodziwy kuzyn, i uznał, że on sam nie ma takich predyspozycji⁵⁶⁰. Dla późniejszych badaczy biografii Jamesa zainteresowanych homoerotycznym podtekstem wszelkich jego relacji z mężczyznami istotne jest to, czego pisarz wcale nie zataja, a mianowicie, że pozujący kuzyn był całkowicie nagi. Czyżby James uciekał ze strachu przed ujawnieniem swoich ukrywanych żądz? Opis sceny w autobiografii wcale na to nie wskazuje, ale czy wybitny pisarz nie potrafiłby tak skonstruować postaci młodego Henry'ego Jamesa, aby niewygodne wspomnienia nie wyszły na jaw?

Kolejne dwie fotografie pochodzą z czasów pobytu w Newport⁵⁶¹. W 1860 roku młodzi adeptci sztuki William i Henry zabawiają się, pozując do fotografii, które imitują słynny obraz Tycjana *Mężczyzna z rękawiczką* (1523–1524) (il. 4). Każdy pozuje osobno i zupełnie inaczej. Arcydzieło Tycjana to odważny eksperyment „czerni na czerni”⁵⁶². Młody mężczyzna jest brunetem, nosi czarny strój i zosta-

⁵⁵⁸ Ibidem, s. 50.

⁵⁵⁹ Ibidem, s. 49.

⁵⁶⁰ H. James, *Autobiography*, s. 293.

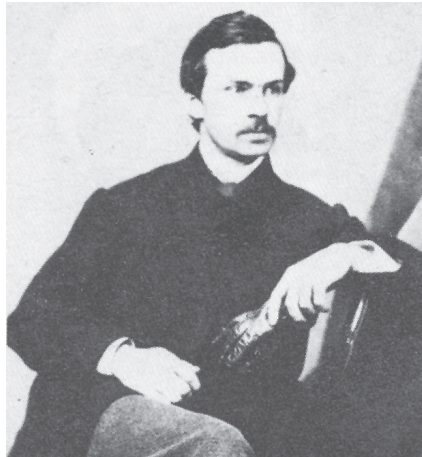
⁵⁶¹ Zamieszczając fotografię Henry'ego w swojej książce, Lyndall Gordon datuje ją na rok 1863 lub 1864. Podobnie czyni Fred Kaplan. Jest jednak mało prawdopodobne, aby młodzi Jamesowie zabawiali się w *tableau vivant* akurat w czasie wojny secesyjnej. Edle ma więc zapewne rację, datując fotografię na rok 1860. Tę datę (ewentualnie rok 1861) przyjmuje też Novick w pierwszym tomie biografii Jamesa.

⁵⁶² Gérard Legrand wspomina w książce *Sztuka renesansu*, przeł. E. Pfeifer, Warszawa, „Rzeczpospolita” HPS, 2007, s. 89, że jest to jeden z serii odważnych



Il. 4. Tycjan, *Mężczyzna z rękawiczką*, 1523–1524 (Louvre, Paris)

Źródło: G. Legrand, *Sztuka renesansu*, Warszawa, „Rzeczpospolita” HPS, 2007, s. 89.



Il. 5. William James – mężczyzna z rękawiczką, Newport 1860

Źródło: L. Edel, *Henry James: A Life*, London, Flamingo, 1996, między s. 146 i 147.



Il. 6. Henry James – mężczyzna z rękawiczką, Newport 1860

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094.

je umieszczony na czarnym tle. W ciemności świecą tylko półelipsy białej koszuli wystającej pod szyją i przy rękawach oraz ostry trójkąt koszuli od szyi do pasa. William James wygląda niemal identycznie jak młodzieniec u Tycjana (il. 5). Ma podobną fryzurę i podobne wąsiki. W lewej ręce wspartej wysoko na oparciu krzesła trzyma rękawiczkę. Spod czarnego fraka zapiętego pod szyję wystaje biały kołnierzyk. Na tym kończy się jednak podobieństwo. Efektu światła w ciemności nie ma, ponieważ tło jest jasne. Takie być musi, inaczej fotografia byłaby nieudana. Próba nobilitowania nowej sztuki szybkiego tworzenia obrazów przez postawienie jej trudnych zadań artystycznych spełza na niczym. To, co możliwe w malarstwie, jeszcze nie jest możliwe w fotografii. W przeciwieństwie do brata Henry James nawet nie usiłuje imitować Tycjanowskiego młodzieńca (il. 6). Owszem, ma rękawiczkę na lewej ręce, a drugą trzyma w obydwu dłoniach. Opiera się o krzesło, ale jak zwykle pokazuje widzowi lewy (tradycyjnie uważany za bardziej fotogeniczny) półprofil⁵⁶³, ma inne uczesanie, inaczej przekrzywioną głowę i ciemnoszarą marynarkę zapiętą aż pod szyję na dwa rzędy guzików.

Ostatnie zdjęcie Henry'ego Jamesa z tego okresu artystycznych poszukiwań przedstawia twarz siedemnastolatka z bliska i *en face* (il. 7). Charakterystyczne są wielkie oczy, prosty nos i duże usta. Nosi, jak zwykle, biały kołnierzyk, ozdobnie wiązany krawat i zapiętą marynarkę. Leon Edel datuje to zdjęcie na czas rekonwalescencji po wypadku, któremu James uległ w 1861 roku, gasząc pożar. Tym samym Edel zachęca, by w szeroko otwartych oczach wrażliwego

portretów, które wpłynęły na malarstwo Velázquez, Maneta, jak również sztukę postromantyczną.

⁵⁶³ O tym, że warto zwracać uwagę na to, który profil ukazuje portretowany, przekonują naukowcy. W 1999 r. badaniom poddano obrazy w londyńskiej Narodowej Galerii Portretu (gdzie znajduje się również portret Henry'ego Jamesa pędzla Johna Singera Sargenta). Stwierdzono, że większość portretowanych zwraca się w prawą stronę, ukazując lewy profil bądź półprofil. Badacze sądzą, że portretowani pokazują lewą stronę, ponieważ jest ona kontrolowana przez prawą półkulę mózgu, odpowiedzialną za emocje. Podobno ta preferencja w mniejszym stopniu dotyczy mężczyzn, a w znikomym naukowców. Informacja pochodzi z artykułu: P.F. MacNeilage, L.J. Rogers, G. Vallortigara, *Origins of the Left and Right Brain*, „Scientific American”, July 2009, s. 53.



Il. 7. Henry James, przełom lat 50. i 60. XIX wieku

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pMS AM 1094.

młodego człowieka dostrzec efekt bolesnego przeżycia. Ta niejasna kontuzja (znana badaczom twórczości i życia Jamesa jako „obscure hurt”) była analogią do wypadku Henry’ego Jamesa seniora oraz do kondycji Stanów Zjednoczonych rozdartych bratobójczą wojną. Sheldon Novick dotarł jeszcze do nieco uszkodzonego dagerotypu wykonanego prawdopodobnie w Bostonie w 1863 lub 1864 roku. Rysy młodego, szczupłego, modnie ubranego Jamesa są rozpoznawalne, ale też typowe dla wszystkich braci. Novick komentuje fryzurę (na jeża) oraz lekki cień wąsików i bródki, warto jednak zwrócić też uwagę na wyraz twarzy młodego człowieka. Wydaje się pogodny, ale głęboko osadzone, ukryte w cieniu oczy sugerują czujność, a usta – wrażliwość i ból.

Kolejne fotografie Jamesa pochodzą dopiero z lat 80. W ciągu dwóch dekad zmienił się nie do poznania (il. 8). Wyłysiał aż po czubek głowy i, podobnie jak jego ojciec, rekompensował brak włosów na głowie – brodą. Jak wielkie jest jednak zróżnicowanie bród w rodzinie Jamesów. Okalająca szczękę broda Henry’ego seniora w wieku średnim i biała długa na stare lata zupełnie różni się od modnie przystrzyżonej ciemnej brody pisarza. Ukrywając usta, czterdziestoletni James tworzy swój własny wizerunek człowieka zdecydowanego i energicznego. Nie był tak szczupły jak ojciec, a jego krzepka, postawna figura w połączeniu z brodą sprawiała, że nieznajomi brali go za kapitana statku, morskiego wilka⁵⁶⁴. Istotnie na niektórych fotografiach stoi twardo na rozstawionych szeroko nogach z lewą ręką wspartą na biodrze. W prawej trzyma laseczkę bardziej dla fasonu niż z potrzeby (il. 9). Laseczka stanie się częstym atrybutem na kolejnych zdjęciach. Powtarzającym się motywem jest też ujęcie się pod boki albo wspieranie jednej ręki na biodrze. Ten gest wyrzucania łokci, nawet w towarzystwie, jest być może metaforą próby zachowania dystansu, dodania sobie otuchy, wywalczenia sobie miejsca. Często James, stojąc wśród siedzących, zdaje się nad nimi górować. Coraz więcej jest fotografii, na których pozujący wydaje się nie zwracać uwagi na aparat fotograficzny. Coraz więcej jest zdjęć w plenerze: na

⁵⁶⁴ F.O. Matthiessen, *The James Family: A Group Biography*, New York, Random House, 1947, s. xii.



Il. 8. Henry James – portret pisarza, 1890

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pMS AM 1094.

plaży, w ogrodzie (portretowany stoi lub też siedzi w wiklinowym fotelu), na werandzie, wśród miejskiej architektury, w samochodzie. Fotografie często uwieczniają spotkania towarzyskie i rodzinne. Dużo uroku ma zdjęcie wykonane w Rzymie w 1899 roku przez hrabiego Giuseppe Primolego. James stoi na schodach prowadzących do Palazzo Borghese, mruży oczy w słońcu i wyraźnie się uśmiecha, wykonując wysoko wzniesionym uchylonym kapeluszem gest ukłonu. Kłania się nie tyle uprzejmemu hrabiemu, którego zainteresowanie nobilituje nową technikę, ile właśnie sztuce fotografii pozwalającej uwiecznić tę, jak się zdaje, szczęśliwą chwilę.

Na powitanie nowego stulecia James odsłonił swoją twarz (il. 10). Zgolił brodę oraz wąsy i nigdy więcej już ich nie zapuszczał. Być może ta decyzja była widowym znakiem akceptowania swojej osobowości i chęci pokazywania jej zarówno na fotografiach, jak i w tekstach o charakterze auto/biograficznym. Theodora Bosanquet została sekretarką Jamesa w 1907 roku. Wspominając swoje pierwsze kontakty z pracodawcą, odnotowuje, że okazał się on bardziej masywny, postawny i silny, niż się tego spodziewała. Miał bystre szare oczy, ruchliwe usta i twarz opaloną włoskim słońcem. Odrzucając amerykański akcent i angielskie maniery, nie robił wrażenia osoby o anglosaskim pochodzeniu. Mógł raczej uchodzić za kardynała w przebraniu albo też za rzymskiego arystokratę. Edmund Gosse wspominał, że w katedrze w Tuluzie słuchał kazania pewnego kanonika, którego namaszczenie, powaga i gwałtowność przypominały mu jako żywo Jamesa⁵⁶⁵. Pisarz miał najwyżej 173 cm wzrostu⁵⁶⁶. Wydawał się niewysoki ze względu na swoją tuszę. Charakterystyczny kształt głowy i postaci, nieznośnie baczne spojrzenie wielkich jasnoszarych oczu sprawiały, że był dostrzegany i pamiętany. Katherine McClelland, jak również Alvin Langdon Coburn⁵⁶⁷ wykonali fotograficzne portrety Jamesa w jego domu: widzimy na

⁵⁶⁵ Ibidem.

⁵⁶⁶ 5 stóp i 8 cali. Tak podaje L. Gordon, op. cit., s. 329.

⁵⁶⁷ Coburn, młodszy od Jamesa o blisko czterdzieści lat, fascynował się fotografią jako sztuką. Zwrot ku mistycyzmowi, o którym piszą W. Chodacz i M. Eloy Cichocka (zob. S. Sontag, op. cit., s. 228), widoczny jest już w jego portretach Jamesa i w fotografiach wykonanych do wydania nowojorskiego dzieła Jamesa.



Il. 9. Henry James na wakacjach, 1897
Źródło: L. Edel, *Henry James: A Life*, między
s. 338 i 339.



Il. 10. Henry James w ogrodzie swo-
jego domu w Rye, początek
XX wieku
Źródło: M.A. Caws, *Henry James*, New York,
Overlook Duckworth, 2006, s. 20.

nich Jamesa w okularach, Jamesa z książką rozłożoną na kolanach, Jamesa uśmiechniętego z papierosem w ręce, Jamesa patrzącego w oko aparatu, Jamesa ignorującego je zupełnie⁵⁶⁸. Oprócz zawodowych artystów fotografików zdjęcia wykonywali niekiedy gospodarze i gospodynie domów, w których gościł (np. Edith Wharton). Pisarz pozwalał się też fotografować swoim krewnym – na pamiątkę – właśnie jako twórca, przy biurku, z piórem w ręce⁵⁶⁹. Ktoś uchwycił Jamesa pozującego w towarzystwie swojego psa⁵⁷⁰. Novick domyśla się, że fotografia pochodzi z 1904 roku, a pies ciemnej maści wabił się Max. Nie bez powodu podpisując fotografię, Novick określa psa mianem przyjaciela pisarza. Starszy pan patrzy na pupila z wyraźną sympatią. Trzyma go obydwiema rękami tak wysoko, że spiczasty pysk psa jest tuż obok jego własnej twarzy.

Podczas wizyt starszego brata w Rye na początku nowego wieku oraz w latach 1904–1905, kiedy to Henry James po długiej nieobecności w ojczyźnie powrócił do Ameryki z wykładami na temat Balzaca, powstało kilka podwójnych fotograficznych portretów jego i Williama Jamesa (np. il. 11). Bracia różnią się od siebie zarówno wyglądem, jak i ubiorem. William ma jeszcze włosy na głowie, nosi długie wąsy i bujną siwą brodę. Henry jest gładko ogolony. Sprawia wrażenie znacznie bardziej masywnego i zdecydowanego niż brat. Tylko oczy mają podobne. Uważny widz dostrzeże, że choć stoją obok siebie, nie są sobie bliscy w sensie zażyłości i całkowitego zaufania. Są różni i tacy wolą pozostać. Każdy z osobna i każdy inaczej patrzy na widza albo też gdzieś w dal. Reprodukowane w książce Novicka z 2007 roku zdjęcie w plenerze wydaje się korygować to wrażenie, ale nie do końca (il. 12). Bracia stoją blisko siebie, kolorystyka ich ubrań jest podobna; obydwoj mają na sobie białe koszule, ciemne kamizelki i marynarki, jaśniejsze spodnie, a w rękach jasne

⁵⁶⁸ Te fotografie zamieszczają S.E. Gunter i S.H. Jobe w opracowanej przez siebie książce *Dearly Beloved Friends: Henry James's Letters to Younger Men* (2001). Dwa inne zdjęcia z tej serii zamieszcza F. Kaplan.

⁵⁶⁹ Na zdjęciu wykonanym w 1906 r. przez Edwarda Holtona Jamesa, syna Robertsona Jamesa, nie jest to już gęsie pióro.

⁵⁷⁰ Novick zamieszcza reprodukcję tej fotografii w książce *Henry James: The Mature Master*.



Il. 11. Henry James i William James, Lamb House, Rye 1901
Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pFMS AM 1094.



Il. 12. Henry James i William James, początek XX wieku
Źródło: S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, New York, Random House, 2007, między s. 364 i 365.

kapelusze. William stoi po prawej stronie Henry'ego. Każdy wysuwa naprzód zewnętrzną nogę. Krój ich odzieży jest jednak inny. Inaczej też trzymają swoje kapelusze: starszy brat z boku w prawej ręce, młodszy przed sobą w złożonych razem poniżej pasa dłoniach. Gest Henry'ego stanowi oznakę zakłopotania i niepewności⁵⁷¹.

Zachowało się wspomnienie Alice Boughton, która w 1905 roku w swoim atelier w Nowym Jorku wykonała kilka fotografii pisarza⁵⁷². Artystka wspomina, że był on jedyną pozującą jej osobą, która ją przerażała. Zdjęcie miało być zamieszczone w publikacji. James umówił się na wczesne popołudnie, ale przybył dopiero przed godziną 16. Był to ciepły kwietniowy dzień, lecz wyraźnie zbierało się na burzę. Chmury stawały się z minuty na minutę coraz ciemniejsze. Gdy przyszedł, zachowywał się dostojnie, z niemal dworską wytwornością. Miał na głowie cylinder za duży o kilka numerów. Przyglądał się pomieszczeniu, dokładnie obserwując każdy przedmiot, i równie badawczo spoglądał na artystkę szukającą najlepsze go i najjaśniejszego miejsca. Speszona jego spojrzeniem, podeszła do półki z książkami, zdjęła powieść George'a Mereditha *The Amazing Marriage* (1895) i podała mu ją, prosząc, by nie zwracał uwagi na jej przygotowania. Znad krawędzi książki nadal ją obserwował. Ponowiła prośbę, by zajął się czytaniem. Wtedy tak się zaczytał, że nie zwrócił uwagi, gdy prosiła, by spojrzął w stronę aparatu. Powtarzała tę prośbę kilkakrotnie, coraz głośniej. Wreszcie podniósł głowę znad książki. Wychodząc z atelier, zatrzymał się przed obrazem wiszącym przy drzwiach. Stał tak chwilę w cylindrze, trzymając laseczkę za plecami. Artystka poprosiła wtedy, aby pozwolił jej zrobić jeszcze jedno zdjęcie w tej pozie, ponieważ przypominała mu ona ujęcia na obra-

⁵⁷¹ Novick informuje, że zdjęcie zostało wykonane w pobliżu letniego domu Williama w stanie New Hampshire. Podobne zdjęcie na swojej stronie internetowej zamieszcza Biblioteka Houghtona. Henry stoi tu po prawej stronie brata w identycznej pozie. Grupy drzew widoczne w tle są takie same jak na tamtym zdjęciu. Podpis głosi jednak, że fotografia została zrobiona w 1900 r. w pobliżu domu Jamesa w Rye, w Anglii. Kto zbadał? Komu wierzyć?

⁵⁷² Wspomnienie pochodzi z książki Alice Boughton *Photographing the Famous* (1928). Odtwarzam je na podstawie cytatu zamieszczonego w pracy: F.O. Matthiessen, *The James Family: A Group Biography*, s. xv-xvi.



Il. 13. Honoré Daumier, *Handlarz rycinami*, połowa XIX wieku (Sammlung Staub-Terlinden, Männedorf)

Źródło: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/honore-daumier-der-kupferstich-haendler-02258.html> [dostęp: 1 marca 2010].

zach Honoré Daumiera. Wyraził zgodę wyraźnie rozweselony tym porównaniem. Boughton wyjaśnia, że dopiero potem znajomy wyjawiał możliwą przyczynę zadowolenia pisarza, który – jak się okazało – zawsze wysoko cenił Daumiera.

Jamesowi zapewne odpowiadał „ekspresyjny realizm sztuki Daumiera, nastawionej zdecydowanie na aktualność społeczną, polityczną, obyczajową”⁵⁷³. Te cechy jego malarstwa w połączeniu z satyrycznym ujęciem i preferowaniem cywilizacji miejskiej zdają się analogią do literackiej twórczości Jamesa. Jednak nie takie podobieństwa miała na myśli Boughton, a co za tym idzie – powód Jamesowskiego rozbawienia mógł być inny niż sympatia dla francuskiego malarza i jego dzieła. Boughton porównała Jamesa przyglądającego się obrazowi w jej atelier do postaci malowanych przez Daumiera (il. 13 i 14). Był to wątpliwy komplement, skoro ulubioną klientelą zaludniającą jego obrazy byli maklerzy giełdowi, spekulanci finansowi, szpicle polityczni. „Jako obiekt satyry – pisze Maria Rzepińska – [Daumier – M.B.] szczególnie upodobał sobie palestrę (podobnie jak Hogarth), ukazując napuszonych, nadętych sędziów, podejrzanych adwokatów, kwestionując wymiar sprawiedliwości, która jest tylko dla bogatych”⁵⁷⁴. Być może właśnie tak Alice Boughton postrzegała Jamesa: jako nadętego sędziego literackiej doskonałości. Takie sprawia wrażenie na wykonanej przez nią fotografii (il. 15). Ujęty z profilu (lewa strona) jest masywną czarną bryłą zwieńczoną błyszczącym cylindrem. Profil wyraża dostojeństwo. Unosząc twarz, pisarz – jak się wydaje – przygląda się obrazowi na ścianie (z którego widzimy tylko wąski pasek i fragment ramy), ale oczy skierowane w jego stronę są zamknięte. Wątpliwości co do dostojeństwa Jamesa znacznie szczerzej niż sama Boughton wyraziła jej nieszanująca świętości asystentka. Wyglądając za nim z okna, tak skomentowała zachowanie i wygląd Jamesa, a Boughton skwapliwie te słowa przytacza: „Usiłuje znaleźć stację metra, a wygląda wypisz wymaluj jak Mad Hatter”⁵⁷⁵.

⁵⁷³ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław, Ossolineum, 1979, s. 391.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, s. 392.

⁵⁷⁵ F.O. Matthiessen, *The James Family: A Group Biography*, s. xvi. Mad Hatter to



18. Choquis pris au Salon

18. Choquis pris au Salon

– Eh! bien en regardant ce tableau de près on finit par y découvrir des qualités, on voit que la couleur est bonne.

Il. 14. Daumierowska karykatura publiczności salonu paryskiego. „No cóż, patrząc na ten obraz z bliska, można odkryć jakieś zalety, widać, że kolor jest dobry” (Minneapolis Institute of Arts)

Źródło: <http://www.antiquity.tv/wp-content/uploads/2009/11/daumiersm.gif> [dostęp: 1 marca 2010].

Na swoich fotograficznych portretach James wydaje się panować nad sytuacją. Zabieg biograficzny, któremu świadomie się poddaje, jest zarazem próbą dokonania autobiografii. Pozujący współpracuje z fotografem, choć ich intencje mogą być rozbieżne, a fotografia te rozbieżności ujawnia. Jamesowi mogło się na przykład wydawać, że pozując Alice Boughton, wygląda dostojnie, a amerykańska artystka pragnie pokłonić się jego wielkości. Ona natomiast zapewne postrzegала go, podobnie jak jej asystentka, jako postać z zupełnie innej bajki i w ten sposób, niemal groteskowo, go ujęła. Na fotografii uwiadczniają się obydwie intencje, a po latach zdane są na łaskę widza, dla którego i James, i Boughton należą do odległej przeszłości. Na przykład, na jednym ze zdjęć wykonanych przez Boughton w zbliżeniu twarz Jamesa jest ciemna, jak gdyby artystka kwestionowała jego etniczne pochodzenie⁵⁷⁶. Dostojeństwo cylindra kontrastuje z niespodziewaną afrykańskością, która w dzisiejszych czasach jest rozumiana inaczej niż wtedy (il. 16). Susan Sontag pisze, że „w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego”. Wypada dodać, że drapieżność przejawia się też w samym akcie oglądania fotografii po latach. Sontag twierdzi wręcz, że robienie ludziom zdjęć to rodzaj gwałtu. Fotograf pozwala sobie „ogłądać [ludzi] takimi, jakimi nigdy sami siebie nie widują, zyskać o nich wiedzę, jakiej sami nigdy nie będą mieli, i w ten sposób uczynić z nich przedmioty, którymi można symbolicznie zawładnąć”⁵⁷⁷. Henry James jako postać przedstawiana na fotografiach jest przypadkiem szczególnym. Nie wydaje się aż tak bezbronny i tak nieświadomy, jak sugeruje Sontag w swoim komentarzu do zjawisk kulturowych drugiej połowy XX wieku. W świecie Jamesa fotografia nie była jeszcze tak wszechobecna, nie wciskała się jeszcze tak nachalnie pomiędzy podmiot i jego samo-poznanie. Pisarz ma świadomość ingerencji, jaką jest każdy portret.

postać z twórczości Lewisa Carrolla. Pojawia się w obydwu książkach o przygodach Alicji. Na rysunkach Mad Hatter jest przedstawiany jako postać w cylindrze. Zarówno strój, jak i ekscentryczne zachowanie mogło skłonić asystentkę Alice Boughton do takiego porównania.

⁵⁷⁶ Tę fotografię zamieszcza Fred Kaplan.

⁵⁷⁷ S. Sontag, op. cit., s. 22.



Il. 15. Henry James, postać z obrazu Daumiera, Nowy Jork 1905

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pMS AM 1094.

Niemniej jednak tego portretu pragnie, a co najmniej przyzwala na fotografię.

Zaledwie kilka zdjęć Jamesa może stanowić ilustrację myśli Sontag o drapieżności fotografa i o gwałcie. Są one rzadko zamieszczane w jego biografiami. Pojawiają się po raz pierwszy w książce Freda Kaplana. Jedną z takich fotografii przedstawia Jamesa w towarzystwie młodego rzeźbiarza Hendrika Andersena w jego pracowni w Rzymie w 1907 roku. Choć na innych zdjęciach upamiętniających to spotkanie pisarz wydaje się panować nad sytuacją, na tym jednym jest zaniepokojony, niemal obezwładniony. Jego postać stanowi przekątną od prawego górnego do lewego dolnego rogu. Ciemna rozpięta marynarka zlewa się z tłem. Szeroki pas jasnej kamizelki wieńczy głowa. Twarz zdaje się płaska i wyraża niepokój. Kąciki ust opadają, oczy półprzymknięte patrzą badawczo, głowa odchylona jest jak najdalej od środka fotografii, czyli miejsca, w którym ciemna marynarka Jamesa odcina się od stroju innej osoby. Za postacią pisarza przyciśnił się młodszy mężczyzna w szarym fartuchu. Głowę przekrzywia lekko w stronę pisarza, a na jego twarzy błąka się cień łobuzerskiego uśmiechu. Jego nonszalancja kontrastuje z powagą i przerażeniem starszego mężczyzny. Nie bez powodu Kaplan na następnej stronie zamieszcza reprodukcję obrazu, który ujawnia homoseksualną orientację owego młodego mężczyzny.

Podobne wrażenie gwałtu na prywatności pisarza sprawiają fotografie przygotowujące do wykonania popiersia Jamesa, czego miał podjąć się angielski rzeźbiarz Derwent Wood. Zdjęcia zrobił w 1913 roku Hilaire D'Arois. Szczerłość tych fotografii, redukujących osobę do jej cielesnych parametrów, jest okrutna. Na dwóch z nich zamieszczonych przez Kaplana został ukazany lewy profil i lewy półprofil. James występuje w koszuli (ale bez kołnierzyka) i w ciemnej pasiastej kamizelce, czyli, jak na jego standardy, jest niemal nagi. Porwana zmarszczkami twarz jest masywna, a jednak sprawia wrażenie bezbronności. Śmiało poddaje się artystycznym zabiegom, ale wyraża też zwątpienie w ich sukces. Tylko w odniesieniu do tych zdjęć trafne są uwagi Sontag o estetycznym konsumpcjonizmie, swoistej narkomanii, zatruciu psychicznym, którego przejawem jest „dążenie do potwierdzenia rzeczywistości i wzmocnienia doznań za pomocą



Il. 16. Henry James, Nowy Jork 1905

Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pMS AM 1094.

fotografii”⁵⁷⁸. Rozpoznając w podaży i popycie na obrazy fotograficzne potrzebę „odkupienia i świętowania cielesności świata”, Sontag wielokrotnie podkreśla obecność elementów uczuć erotycznych w (od)twórczych działaniach fotografa⁵⁷⁹.

Jako człowiek, który obracał się w środowiskach artystycznych, a w młodości sam rozważał ten rodzaj kariery, szczególnie zaś jako uznany pisarz, Henry James niejednokrotnie pozował do portretów tworzonych w tradycyjnych technikach przez rysowników, drzeworytników, malarzy. To one, a nie fotografie, były postrzegane wówczas jako dzieła sztuki, choć właśnie za życia Jamesa dokonały się przemiany w sposobie myślenia o fotografii. Przyczynił się do nich zwłaszcza Alfred Stieglitz, który w 1902 roku założył organizację o nazwie Foto-Secesja. Jej celem było promowanie fotografii jako formy sztuki. Przez kolejne dziesięciolecia XX wieku spierano się właśnie o to, czy fotografia w ogóle jest sztuką. Zwolennicy tego poglądu uzasadniali słuszność swoich racji na różne sposoby. Twierdzili, że fotografia jest sztuką, ponieważ poszukuje piękna albo też dlatego, że potrafi kłamać⁵⁸⁰. O tym, jak trudno było przekonać do niej instytucje kultury, świadczy choćby to, że dział poświęcony fotografii powstał w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku dopiero w 1940 roku. Jak zauważa Susan Sontag, fotografia została uznana za sztukę wtedy, gdy przestano się w tej kwestii spierać⁵⁸¹. Fotografie Jamesa są artystyczne w sensie imitowania dzieł malarskich (np. Tycjana, Daumiera), ale na ogół nie roszczą sobie jeszcze prawa do samoistnego arcyzmu ponad intencją pozującego. Tym więcej wolności ma w nich on sam. O ile zdjęcia są auto/biografiami Jamesa, o tyle rysunki, drzeworyty i obrazy są w większym stopniu wypowiedzią tworzących je artystów. Ich osobowość i zainteresowania okazują się w tych dziełach bardziej czytelne niż jego własne.

Jednym z przyjaciół Jamesa z czasów młodości w Newport był John La Farge, wywodzący się z zamożnej amerykańskiej rodziny o francuskich, katolickich korzeniach. Podobnie jak dziadek Jamesa,

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 32–33.

⁵⁷⁹ Ibidem, s. 33.

⁵⁸⁰ Ibidem, s. 137.

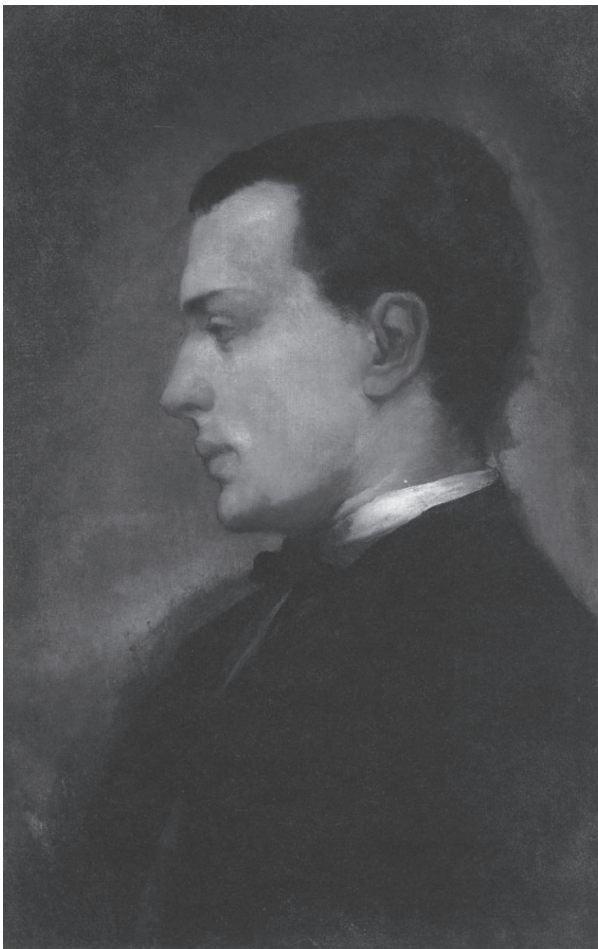
⁵⁸¹ Ibidem, s. 141–142.

ojciec La Farge'a dorobił się w Stanach Zjednoczonych fortuny, która pozwalała potomkowi zajmować się działalnością artystyczną. Tak jak James, La Farge przez dłuższy czas mieszkał w Paryżu, ale miał tę przewagę nad przyszłym pisarzem, że francuskie nazwisko otwierało przed nim więcej drzwi. Siedem lat starszy, zdolny i odczytany artysta stał się mentorem i opiekunem młodego Jamesa w czasach, kiedy najbardziej była mu potrzebna dobra rada. Przekonywał Henry'ego, że sztuka to nie tylko malarstwo. Zachęcał go do czytania literatury francuskiej i do pisania. Choć nie wywarł wielkiego wpływu na późniejsze pisarstwo Jamesa, ich długie spacerunki i rozmowy w Newport były istotną częścią artystycznej edukacji⁵⁸². Z tych czasów pozostał olejny portret Jamesa pędzla La Farge'a wykonany około 1860 roku (il. 17). Przedstawia lewy profil młodzieńca o niezwykle delikatnych rysach wyrażających wrażliwość i nieśmiałość. Oczy sprawiają wrażenie niewidzących, skierowanych ku wnętrzu raczej niż na jakikolwiek przedmiot zewnętrzny. Tylko wyraźnie zarysowana broda sugeruje upór w działaniu. Ani strój, ani tło nie odwracają uwagi widza od jasnej twarzy młodego artysty. Tak postrzegał Jamesa La Farge, być może projektując przy tym własne rysy i cechy osobowości. O podobieństwie narzuconym przez malarza można się przekonać, porównując portret młodego Jamesa z autoportretem La Farge'a z 1859 roku⁵⁸³. To on, a nie James, był smukłym (by nie rzec wątłym) młodzieńcem o smutnych niewidzących oczach.

Intensywność spojrzenia blisko czterdziestoletniego pisarza zwraca uwagę w drzeworycie wykonanym przez Timothy'ego Cole'a. Jest to lewy półprofil łysiejącego, brodatego mężczyzny. W wyrazie twarzy wrażliwość łączy się ze stanowczością. O ile portret wykonany przez La Farge'a był osobistą pamiątką młodzieńczej przyjaźni, o tyle drzeworyt Cole'a spełniał inną funkcję. Zamieszczono go w je-

⁵⁸² James przywołuje La Farge'a w drugim tomie auto/biografii, H. James, *Autobiography*, s. 257–276, 287–300.

⁵⁸³ W pierwszym tomie biografii Jamesa Novick zamieszcza fotografię z 1859 r. przedstawiającą La Farge'a w pozie identycznej z tą na jego autoportrecie. Wyraźnie świadczy to o wykorzystywaniu fotografii przez La Farge'a do innych działań artystycznych. O tym, że malarze od Delacroix i Turnera po Picassa i Bacona wykorzystywali w swojej pracy fotografie, pisze S. Sontag, op. cit., s. 157.



Il. 17. John La Farge, portret Henry'ego Jamesa, ok. 1860

Źródło: H.T. Moore, *Henry James*, New York, Thames and Hudson,
1974, s. 29.

siennym wydaniu pisma „Century Magazine”. Został więc opublikowany jako oficjalny portret pisarza. Adresując dzieło do licznych czytelników pisma, Cole dostosował Jamesa do stereotypu solidnego wiktoriańskiego literata. W tym drzeworycie jest zatem widoczny realizm standardu. Podobnie jak na innych portretach z tego okresu i późniejszych, James nosi się bez ekstrawagancji: znów ma na sobie ciemny tużurek, wystający nieznacznie kołnierzyk i jego wykończenie w postaci skromnego krawata.

Od lat 90. XIX wieku portretowano Jamesa coraz częściej. Dotyczy to nie tylko fotografii, ale także tradycyjnych technik. W 1890 roku powstał rzadko publikowany portret pisarza z czasów pobytu w Wenecji⁵⁸⁴. Brodaty, zamyślony mężczyzna siedzi przy okrągłym stoliku na bogato zdobionym krześle. Jego twarz przypomina rysy aktora Jeremiego Ironsa, ale głowa jest wciśnięta w masywny tyłół, sugerując skurczenie, napięcie całej postaci. Smutek maluje się w oczach podkrążonych, zapatrzonych w dal, zwróconych ku dołowi. Ledwie zarysowana lewa ręka kryje się w kieszeni. Znacznie pewniej wygląda James na portrecie namalowanym w 1894 roku przez Philipa Burne-Jonesa (il. 18), najstarszego syna słynnego prerafaelity Edwarda Burne-Jonesa, którego James również znał. Choć Philip zyskał zasłużoną sławę jako artysta, ciężar wielkiego nazwiska był dla niego nieznośny. W jego portrecie Jamesa widać, jak bardzo młody człowiek (młodszy od portretowanego o blisko dwadzieścia lat) stara się stworzyć własny styl, niezależny od stylu sławnego ojca. Philip Burne-Jones namalował prawy profil Jamesa, jak zwykle ły-sawego i brodatego, w ciemnym rozpiętym tużurku, białej koszuli i krawacie. W odróżnieniu od wcześniejszych portrecistów ustalił także jego miejsce i rolę. Na tym portrecie Henry James siedzi na krześle, opiera ręce na stoliku, a w prawej trzyma pióro. Jego korpus jest masywny. Półkoliste załamania na ubraniu oraz okrągłe guziki na prawym rękawie i na tużurku jeszcze bardziej podkreślają krągłość postaci. Tłem są drewniane panele ściennie ze żłobieniami w formie prostokątów, sugerujące nieuniknioną wpisywanie żywej

⁵⁸⁴ Zamieszczają go S.E. Gunter i S.H. Jobe w książce *Dearly Beloved Friends: Henry James's Letters to Younger Men* (2001).



Il. 18. Philip Burne-Jones, portret Henry'ego Jamesa,
1894 (Lamb House, Rye)

Źródło: H.T. Moore, *Henry James*, s. 76.

postaci w schematy. To przeciwstawienie półkoli i kantów przypomina wspomnianą wcześniej fotografię Jamesa z czasów młodości, z tą różnicą, że w tym portrecie odzwierciedla ono w większym stopniu odczucia młodego artysty niż portretowanego pięćdziesięciolatka. To młody Burne-Jones, a nie pisarz w sile wieku, walczy z wewnętrznymi sprzecznościami. W jasnym spojrzeniu Jamesa, skierowanym ku jaśniejszej, prawej stronie portretu, jest coś młodzieńczego, ofiarowanego, dodanego przez malarza. Widz domyśla się, że ukryte pod wąsami usta mogą być lekko figlarnie uśmiechnięte.

Portret mógłby z powodzeniem pełnić funkcję staromodnego cechowego szyldu. Na stoliku przed Jamesem leży biała kartka, o którą opiera się gęsie pióro z połyskującą stalówką podtrzymywane prawą ręką. Autor nie pisze, właśnie się namyśla, ale co istotne – nie szuka inspiracji, przybierając jakąś romantycznie rozwichrzoną pozę. Wręcz przeciwnie, jego bystre oczy spokojnie wpatrują się w rzeczywistość na wprost. Stateczny człowiek na pewno napisze prawdę. Odmładzając Jamesa, młody Burne-Jones zarazem go archaizuje, wprowadzając staromodny element pióra w całej jego dotychczasowej dosłowności⁵⁸⁵. Być może jest to żartobliwe nawiązanie do historyzmu w wydaniu prerafaelitów, być może znak literackiej tradycji albo też kąśliwa sugestia dotycząca starości portretowanego. Historyczny James siedł z duchem czasu. Już na rysunku z 1864 roku stanowiącym jego autoportret trzyma w prawej dłoni bardziej nowoczesnie wyglądające pióro niż to przedstawione na portrecie. Zaledwie trzy lata po namalowaniu tego obrazu przez Burne-Jonesa zakupi maszynę do pisania. Gęsie pióro jest jednak wdzięczniejszym atrybutem pisarza niż pióro wieczne albo maszyna do pisania. Dla osoby odczytującej ten obraz istotne jest to, że końcowe części pióra wyznaczają linię od punktu na papierze do ust portretowanego. Usta są

⁵⁸⁵ Szczyt powodzenia gęsich piór w Anglii przypada na początek XIX w. Próby wyrobu stalówek podejmowano w Anglii już w 1780 r., jednak produkcja ruszyła blisko pięćdziesiąt lat później. W latach 30. XIX w. zaczęto produkcję wiecznych piór. Znacznie udoskonalone wieczne pióro opatentował w 1884 r. Amerykanin Lewis Waterman (W. Kopaliński, *Opowieści o rzeczach powszednich*, Warszawa, „Rzeczpospolita” HPS, 2007, s. 147).

zamknięte, ale pisarz – jak zdaje się dowodzić Burne-Jones – mówi słowem pisanym.

W 1897 roku William Rothenstein naszkicował lewy półprofil Jamesa, narzucając mu powagę i surowość, której nie było w poprzednich portretach (il. 19). Ten James wygląda kilkadziesiąt lat starszej niż postać namalowana zaledwie trzy lata wcześniej przez Burne-Jonesa, co świadczy tylko o różnorodności artystycznych stylów. Szkic Rothensteina przypomina portrety tworzone przez Albrechta Dürera albo Hansa Holbeina. Mówi zatem znacznie więcej o aspiracjach artysty niż o wyglądzie portretowanego. Podobną uwagę do pewnego stopnia można odnieść także do portretu Jamesa z 1900 roku. Jego autorka, dwudziestopięcioletnia wówczas Ellen (Bay) Emmet, była jedną z córek kuzynki Jamesa, spokrewnionej również z przedwcześnie zmarłą Minny Temple. W latach 90. XIX wieku kuzynka wraz z córkami przebywała w Anglii. Panie szczyły się pokrewieństwem i znajomością ze słynnym pisarzem. Gdy je odwiedzał, traktowały go niczym króla, a on bezlitośnie pouczał młode amerykańskie prowincjuszki, jak należy poprawnie wymawiać samogłoski⁵⁸⁶. Ellen studiowała malarstwo w Paryżu. Latem 1900 roku, a było to wyjątkowo gorące lato, odwiedziła Jamesa w Rye, by namalować jego portret. Pracował właśnie nad pierwszą powieścią „fazy głównej”, *The Ambassadors*. Chciał wspomóc młodą zdolną krewniaczkę, oferując nie tylko siebie jako temat obrazu, ale też sowitą zapłatę⁵⁸⁷. Zapewne pragnął także zobaczyć, jak wypadnie w nowej odsłonie, a mianowicie bez brody, którą nosił od 1867 do 1900 roku. Portret ukazuje lewy półprofil w zbliżeniu. Prawa część znacznie wydłużonej twarzy jest całkowicie ukryta w cieniu. Krótka pozioma kreska nad nosem, wielkie ciemne oczy, opadające kąci oka i ust nadają twarzy wyraz niepokoju, smutku i zamyślenia. Oczy są przymglone, jakby pozujący widział duchy⁵⁸⁸. Centralną część obrazu rozświetla biel kołnierzyka.

⁵⁸⁶ Scenę tę odmalowuje L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 459. Z tego okresu pochodzi też fotografia Jamesa na plaży (ale w pełnym ubraniu) wykonana przez Edith Leslie Emmet.

⁵⁸⁷ L. Gordon, op. cit., s. 305.

⁵⁸⁸ Zauważa to L. Gordon, twierdząc także, że ten obraz przypomina jej portret namalowany przez La Farge'a, ibidem.



Il. 19. William Rothenstein, portret Henry'ego Jamesa, 1897
(Lamb House, Rye)

Źródło: H.M. Hyde, *The Story of Lamb House Rye, The Home of Henry James*, Rye, Adams of Rye, 1966, s. 44.

Wzrok widza przyciąga też kształt w lewym dolnym rogu, którego związek z całością stanowi zagadkę. Jest to zapewne fragment prawej dłoni pozującego przytrzymującej kciukiem okrągły kieszonkowy zegarek. James osobiście pokrył płótno werniksem, znalazł starą ramę i powiesił obraz nad kredensem w jadalni. Nie uważał jednak tego portretu za wierną podobiznę. Przypominał mu raczej portret uprzejmego, nieco wystraszonego urzędnika. Obraz miał dla niego jedynie wartość sentymentalną, jako wspomnienie lata⁵⁸⁹, kiedy młoda kuzynka studiowała jego, a on ukradkiem obserwował ją⁵⁹⁰. Ellen Emmet udało się jednak przekazać psychologiczną prawdę o Jamesie. W jej portrecie nie jest on ani kontrolującym siebie i innych mistrzem, ani bezbronnym i zagubionym cudzoziemcem.

Kiedy wiele lat później czyszczono i odnawiano obraz, pod portretem na osobnym płótnie odnaleziono szkic, który Ellen Emmet odrzuciła i zostawiła niedokończony⁵⁹¹. Jest to również lewy półprofil ujęty z nieco dalszej perspektywy. Efekt wydłużenia twarzy malarka uzyskała, zacieniając lewą część głowy i lewe ucho. W wyrazie twarzy nie ma napięcia, jest za to powaga i bystrość. Edel zwraca uwagę na to, że w niedokończonym obrazie James ma rumianą twarz pana na włościach i bywalca pubów. Ten obraz ma w sobie więcej życia niż ostatecznie wybrany i zaakceptowany portret⁵⁹². Warto dodać, że spojrzenie wielkich ciemnych oczu i rysunek ust przypominają jako żywo impresjonistyczne kobiece portrety, choćby te, które malowała Mary Cassatt. Ellen Emmet z pewnością je znała. Być może więc młoda malarka pierwotnie przypisała starzejącemu się mistrzowi kobiecą wrażliwość. Może właśnie dlatego odrzuciła ten szkic, zachowując go jednak pod zaakceptowanym obrazem niczym pod skórą. Kod kobiecości podświadomie rozpoznał w ukrytym płótnie Edel. Zapewne dlatego skupił się na tym portrecie. Był on kolejnym ogniwem – działającym pozawerbalnie na podświadomość odbior-

⁵⁸⁹ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 534.

⁵⁹⁰ L. Gordon, op. cit., s. 305.

⁵⁹¹ Edel zamieszcza w swojej skróconej biografii Jamesa fotografię właśnie tego ukrytego portretu.

⁵⁹² L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 533–534.

cy – w jego argumentacji o kobiecości Jamesa, w przeciwieństwie do męskości starszego brata.

Rzadko reprodukowany w biografjach portret Jamesa namalował w 1908 roku Jacques-Émile Blanche⁵⁹³. Obraz jest wystawiany w Narodowej Galerii Portretu w stolicy Stanów Zjednoczonych. Przedstawia lewy profil pisarza siedzącego w fotelu z oparciem. Jest to zapewne jedna z najwierniejszych podobizn Jamesa (il. 20). Rysunek głowy i wyraz twarzy przypominają te zapamiętane okiem aparatów fotograficznych. Pisarz ma na sobie swój typowy wytworny strój. Lewą ręką wykonuje gest, którego znaczenie nie jest jasne. Kciuk uniesiony prostopadle do zwinętej dłoni zdaje się wciskać w kamizelkę. Uwagę zwraca także tło, na którym widoczne są motywy wielkich liści, jak gdyby Jamesa umieszczono w leśnej gęstwini. To nietypowe otoczenie dla osoby o tak miejskich obyczajach i zamiłowaniach⁵⁹⁴. Portret powstał podczas ostatniej wizyty pisarza w Paryżu. Inicjatorką tego przedsięwzięcia była Edith Wharton. Ona też wybrała malarza, a zarazem literata, który odnosił wówczas w stolicy Francji wielkie sukcesy towarzyskie. James zgodził się pozować, jednak nie był zadowolony z ustawienia *en face*, ponieważ podkreślało krągłość jego twarzy i ujawniało bliznę na górnej wardze. Mimo jego protestów Blanche kontynuował pracę w takim ustawieniu. Spotkań było niewiele, toteż artysta posiłkował się dostępnymi mu fotografiami i ostatecznie zaskoczył Jamesa, ukazując go z profilu⁵⁹⁵. Ani malarz, ani portret nie zachwylił pisarza. Uznał on, że wizerunek jest zbyt pochlebny, ale docenił dobrą intencję⁵⁹⁶.

Na mistrzowski portret przyszło Jamesowi poczekać aż do siedemdziesiątych urodzin. Wykonał go słynny malarz John Singer Sargent na zlecenie przyjaciół pisarza, którzy złożyli się na wysokie honorarium. James poznał młodszego o trzynaście lat artystę w Paryżu w latach 80. XIX wieku. Już wcześniej widział jego pra-

⁵⁹³ Czarno-biała reprodukcja pojawia się w książce: S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*.

⁵⁹⁴ Typowe jednak dla *belle époque*. Dla porównania: obrazy Édouarda Vuillarda.

⁵⁹⁵ Pisze o tym Novick, zob. *ibidem*, s. 447.

⁵⁹⁶ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 633.



Il. 20. Jacques-Émile Blanche, portret Henry'ego Jamesa, 1908 (National Portrait Gallery, Washington D.C.)

Źródło: S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, między s. 364 i 365.

ce i podziwiał szczególnie portret siostr Boit⁵⁹⁷. James darzył Sargenta sympatią wynikającą, jak twierdzi Edel, z licznych łączących ich podobieństw. Obydwaj wychowali się w Europie (Sargent przebywał na kontynencie europejskim od najmłodszych lat), obracali się w środowisku ludzi sławnych i bogatych. Takie osoby przedstawiali też w swoich dziełach. Obydwaj odznaczali się niezwykłą pracowitością i całkowicie poświęcili swoje życie sztuce. Mimo europejskiej ogłady w obydwu zachowały się resztki purytańskiej oschłości. Zdaniem Edela James był jednak bardziej inteligentny i subtelny niż Sargent⁵⁹⁸. Przy okazji spotkania w Paryżu malarz zaprosił Jamesa do swojego atelier i pokazał mu swoje bodaj najsłynniejsze dzieło, *Madame X* (1884). Wystawiony później obraz odniósł wielki sukces, wywołując zarazem skandal. James nie był jednak szczególnie zachwycony tym wyzywającym portretem Madame Pierre Gautreau, choć nie przestał podziwiać talentu i przebojowości młodego artysty. Raził go brak powagi, ale przecież była to cecha młodości. Za ledwie miesiąc później James gościł Sargenta w Londynie. Czuł się wtedy w obowiązku wprowadzić malarza, którego sława nie sięgała jeszcze poza Francję, na angielskie salony. Oprowadził go po atelier różnych angielskich artystów, takich jak John Everett Millais i Sir Frederick Leighton (odnotowując cierpko na marginesie, że malarzom powodzi się znacznie lepiej niż literatom), zaprosił go również na ucztę, na którą przybyli także inni jego przyjaciele, między innymi słynny Edward Burne-Jones. Początkowo angielscy malarze zarzucali twórczości Sargenta toporność, jednak stopniowo udało mu się przekonać ich do siebie. Potrzebował tylko roku, by zadomowić się w Anglii. Zamieszkał w domu, który należał wcześniej do innego amerykańskiego malarza, Jamesa McNeilla Whistlera, i pozostał w nim do końca życia⁵⁹⁹.

W 1886 roku Sargent naszkicował portret Jamesa, jednak z wyjątkiem Lyndall Gordon⁶⁰⁰ nikt nie porównuje dziś tej wczesnej próby

⁵⁹⁷ Obraz Sargenta *The Daughters of Edward Darley Boit* powstał w 1882 r. pod wyraźnym wpływem Velázquezę.

⁵⁹⁸ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 301–302.

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 302.

⁶⁰⁰ L. Gordon, op. cit., s. 209–210.

z portretem mistrza, który powstał w 1913 roku. Nieco bardziej znany jest szkic węglem, zamówiony u Sargenta w 1912 roku przez Edith Wharton⁶⁰¹. Podobno nie była zadowolona z tej podobizny i zamiast ją zatrzymać, podarowała Jamesowi. Szkicując, Sargent sportretował pisarza z bliska, nadając jego rysom surowość bacznego obserwatora, która rzeczywiście może onieśmielać. Znacznie łagodniej wygląda James na olejnym obrazie powstałym rok później. To właśnie ten portret najczęściej trafia na okładki książek poświęconych pisarzowi. Tym samym najczęściej też jest reprodukowany w kolorze. Pozostałe omawiane wyżej olejne portrety są znane czytelnikom głównie z czarno-białych fotografii.

Na przełomie 1912 i 1913 roku Edith Wharton, amerykańska pisarka, przyjaciółka i wielbicielka Jamesa, podjęła w Stanach Zjednoczonych próbę zgromadzenia funduszy na rzecz pisarza w związku ze zbliżającą się siedemdziesiątą rocznicą jego urodzin. Działała bez jego wiedzy. Kierując apel do zamożnych osób i instytucji, podała numer konta, na który należy wpłacać datki. Dowiedziawszy się o tym przedsięwzięciu od członków rodziny, James stanowczo zażądał, aby zwrócili wszystkie wpłacone pieniądze ofiarodawcom. Był oburzony całą tą charytatywną akcją podjętą bez jego akceptacji, ale doceniał dobre intencje Wharton. Jak pisze Edel, możliwe jest to, że nigdy nie rozmawiał z nią o tym nieudanym przedsięwzięciu, pewnie natomiast, że jej *faux pas* nie wpłynęło na jakość dalszych relacji⁶⁰². O wiele taktowniej postąpili przyjaciele Jamesa w Anglii. Zawiązali nieoficjalny komitet organizacyjny, zwracając się do przyjaciół i wielbicieli pisarza z prośbą o datki nieprzekraczające kwoty pięciu funtów. Prawie trzysta osób odpowiedziało na apel. James znów opowiadał, ale dał się przekonać. Za zebrane pieniądze kupiono zabytkową miseczkę i półmiskę z pozłacanego srebra. Był przecież autorem powieści *The Golden Bowl* (*Złota czara*). Pozostałą sumę organiza-

⁶⁰¹ Fotografię tego rysunku zamieszczają Seymour oraz Kaplan. Jest ona frontysem w biografii Jamesa autorstwa H. Montgomery'ego Hyde'a z 1969 r., jak również w książce Novicka *Henry James: The Mature Master* z 2007 r. Hyde i Novick podają, że szkic znajduje się w kolekcji królowej Elżbiety II w jej zamku w Windsorze i został reprodukowany za jej zgodą.

⁶⁰² L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 683.

torzy przeznaczyli na portret mistrza. To zadanie zlecono Sargentowi, który jako dobry przyjaciel Jamesa odmówił przyjęcia zapłaty, proponując, aby zebraną kwotę przeznaczyć na inny artystyczny cel. Wskazał młodego rzeźbiarza Derwenta Wooda, który miał wykonać popiersie pisarza⁶⁰³.

Siedemdziesiąte urodziny Jamesa upłynęły w miłej atmosferze. Choć wcześniej i później miał prawo czuć się niedoceniany, tego dnia uhonorowano go należycie. Wyraził zgodę na pozowanie do portretu (a później także popiersia), ale odmówił przyjęcia go na własność, obiecując tylko go przechować. Oficjalnie zapisał obraz Sargenta Narodowej Galerii Portretu w Londynie, gdzie znajduje się on do tej pory. Pozowanie rozpoczęło się wiosną 1913 roku. Z listów do przyjaciół i rodziny wynika, że to zajęcie sprawiało pisarzowi dużo satysfakcji. Skromnie pisze o sobie jako o niegodnym modelu, chętnie używając form bezosobowych lub trzecioosobowych, a unikając zaimka „ja”⁶⁰⁴, natomiast obszernie i pochwalnie wypowiada się o kunszcie Sargenta, który potrafił wydobyć każdy szczegół: rysunek dłoni, zegarka, rękawa. Już w czerwcu James donosił jednemu z bratanków, że obraz jest prawie gotowy, a komentarze znawców sztuki są jednoznacznie przychylnie. Szczególny podziw wzbudzał sposób namalowania ust Jamesa⁶⁰⁵, które wydają się lekko uchyłone, jak gdyby mistrz właśnie wypowiadał jakąś istotną myśl. Sargent dbał o to, by podczas kilkunastu sesji w pracowni byli obecni młodzi, piękni i rozmowni przyjaciele pisarza. Ich zadaniem było, jak pisze James w liście do bratanka, przepędzanie smutku z jego twarzy⁶⁰⁶. Ostateczny efekt i Jamesowi, i innym osobom przypominał portret osiemnastowiecznego angielskiego luminarza, doktora Samuela Johnsona, pędzla Joshuy Reynoldsa⁶⁰⁷ (il. 21). Podobieństwa między obydwoma portretami – Johnsona i Jamesa – są widoczne

⁶⁰³ Ibidem, s. 684.

⁶⁰⁴ Tego przecież uczył Amerykanów w swojej *Autobiografii* Benjamin Franklin.

⁶⁰⁵ F.O. Matthiessen, *The James Family: A Group Biography*, s. xiv.

⁶⁰⁶ Ibidem.

⁶⁰⁷ Ibidem. Portret powstał ok. 1772 r. W ciągu dwudziestu pięciu lat Reynolds namalował pięć portretów swojego przyjaciela. Najwcześniejszy pochodzi z lat 1756–1757, zob. M. Benton, op. cit., s. 94.



Il. 21. Sir Joshua Reynolds, portret Samuela Johnsona, 1772 (Tate Gallery, London)

Źródło: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=12-399> [dostęp: 1 marca 2010].

w ujęciu masywnych sylwetek, w rysunku półotwartych ust, w wysunięciu lewej ręki. Kanonizowanie Jamesa jako klasycznego pisarza języka angielskiego na podobieństwo doktora Johnsona było także kanonizowaniem Sargenta jako portrecisty. Uprawomocniając dodatkowo własny p/akt biograficzny, James Boswell, autor wspomnianej w rozdziale 1 biografii Johnsona, zadedykował swoją książkę właśnie Reynoldsowi. Leon Edel takiego umocowania nie potrzebował, niemniej chętnie powoływał się na portret Jamesa namalowany przez Sargenta.

Masywna sylwetka Jamesa zajmuje większą część tego obrazu (il. 22). Lewa ręka umieszczona na oparciu krzesła z kciukiem zawieszonym w wycięciu błyszczącej kamizelki w pionowe paski jest rozpoznawalnym gestem poszerzania granic obecności, wspomnianym wcześniej w kontekście grupowych fotografii. Sargent stworzył świecką ikonę, przedstawiając Jamesa w roli bóstwa. Porównanie do brzuchatego Buddy pobłaźliwie przyglądającego się światu byłoby uzasadnione. James jest na tym portrecie czujnym, ale zdystansowanym obserwatorem. Wytworny strój, złoty pierścień z topazem na serdecznym palcu lewej ręki, złoty łańcuch od zegarka wijący się w dolnej partii brzucha portretowanego i zarazem obrazu świadczą o estetycznych zamiłowaniach wspólnych malarzowi i pisarzowi. Najbardziej niebezpiecznym elementem tej apoteozy Jamesa jest umieszczenie wzroku pozującego znacznie powyżej poziomu wzroku malarza i widza. To sprawia, że James patrzy na osobę oglądającą obraz z góry, prowokując szczególnie w dzisiejszych antyautorytarnych czasach silną reakcję odrzucenia.

Tworzenie idoli było znakiem firmowym Sargenta. Przeszedł on do historii głównie jako piewca nowej, pewnej siebie kobiecości, której siłę stanowiły piękno, młodość, bogactwo i władza. Komentując jego twórczość, Vincent Scully dostrzega podobieństwo między mitotwórczym działaniem amerykańskiego malarza Sargenta i amerykańskiego pisarza Jamesa. U obydwu piękna zamożna kobieta dominuje nad bezbarwnym mężczyzną, prowokując rozważania nad takimi tematami, jak małżeństwo, samotność i lo-



Il. 22. John Singer Sargent, portret Henry'ego Jamesa, 1913
(National Portrait Gallery, London)

Źródło: H.T. Moore, *Henry James*, s. 110.

jalność⁶⁰⁸. O ile Mary Cassatt przedstawiała na swoich obrazach kobiety strażniczki domowego ogniska, o tyle Sargent zasłynął z portretów kobiet emanujących magią erotycznej władzy⁶⁰⁹. Malując na przykład portret pani I.N. Phelps Stokes (il. 23), początkowo planował ukazać ją jako kobietę głaszczącą głowę doga niemieckiego. Ostatecznie jednak psa zastąpił mąż bohaterki, który stoi za nią w cieniu, blady, z rękami założonymi w geście zamknięcia. Tam, gdzie miała być głowa psa, pani Stokes trzyma przy biodrze kapelusz, zasłaniając nim (a Scully twierdzi, że blokując) intymne części, czyli metaforycznie rzecz ujmując, seksualność męża⁶¹⁰. Skoro na tym portrecie z 1897 roku Sargent pozwalał sobie na aluzje o freudowskim charakterze, możliwe jest również, że łańcuszek wijący się na podbrzuszu mistrza na portrecie z 1913 roku też ma jakieś znaczenie.

James był szczerze zachwycony portretem. Pozowanie sławnemu malarzowi wyraźnie napełniało go dumą. Kiedy w grudniu 1913 roku Sargent urządzał w swoim atelier prywatne pokazy portretu dla licznych przyjaciół, James chętnie przychodził i pozwalał porównywać oryginał z doskonałym, jak sam to określał, przekładem⁶¹¹. Można jednak żałować, że jego portretu nie namalował ani James McNeill Whistler, ani Thomas Eakins. Zwłaszcza ten ostatni, twórca znakomitego obrazu zatytułowanego *The Thinker* (1900), byłby zapewne w stanie wydobyć z Jamesa psychologiczną prawdę, którą Sargent ukrył pod złoceniami. W maju 1914 roku portret pisarza wystawiony w Królewskiej Akademii Sztuki w Londynie stał się obiektem ataku pewnej starszej pani. Wydawała się spokojna, jednak stanąwszy przed portretem Jamesa, wyciągnęła spod fioletowej peletyny tasak i, nim pochwyciły ją stojące obok kobiety, uszkodziła obraz w trzech miejscach: po lewej stronie głowy, po prawej stronie ust i niżej prawego ramienia. Mężczyźnie, który usiłował jej bronić, stłuczono okulary. Wkrótce zjawiała się policja. W komisariacie kobie-

⁶⁰⁸ V. Scully, *New World Visions of Household Gods and Sacred Places: American Art 1650–1914*, Boston, Little, Brown and Company, 1988, s. 155.

⁶⁰⁹ Ibidem, s. 157.

⁶¹⁰ Ibidem, s. 153–155.

⁶¹¹ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 685.



Il. 23. John Singer Sargent, *Portrait of Mr. and Mrs. I.N. Phelps Stokes*, 1897 (The Metropolitan Museum of Art, New York)

Źródło: V. Scully, *New World Visions of Household Gods and Sacred Places: American Art 1650–1914*, Boston, Little, Brown and Company, 1988, s. 154.

ta przedstawiła się jako Mary Wood i zeznała, że nigdy nie słyszała o Henrym Jamesie. Przyznała się natomiast do działalności w ruchu sufrażystek i swojego oburzenia na wieść o tym, że obraz Sargenta wyceniono na 700 funtów, czyli sumę, o jakiej żadna malarka nawet nie mogła pomarzyć. Swoim czynem chciała udowodnić, że ani prywatna własność, ani skarby sztuki nie są bezpieczne, dopóki kobiety nie uzyskają wolności politycznej⁶¹². Mary Wood mogła nie znać Jamesa, jednak jej agresywna reakcja, niezależnie od kwestii finansowej, była do przewidzenia, biorąc pod uwagę butną, wyniosłą postawę, jaką swojemu modelowi narzucił Sargent. Od przyjaciół na adres Jamesa posypały się listy z wyrazami współczucia. Pisarz przyznawał żartobliwie, że czuje się oskalpowany i oszpecony, niemniej pociesza go myśl, że szanse wyleczenia ran są duże. Istotnie, w ciągu miesiąca naprawiono szkody⁶¹³.

Precyzyjnie wymierzone akty oszpecania Jamesa przybierały niekiedy formę rysunków. Dokonywali ich zarówno członkowie rodziny oraz przyjaciele, jak i wrogowie pisarza. W rodzinie Jamesów panował zwyczaj ilustrowania listów. Nie zawsze jednak portrety wypadały pochlebnie. Na przykład w jednym z listów William zamieszcza rysunek przedstawiający Henry'ego w pozycji klęczącej. Wyjaśnia jednocześnie, że Henry właśnie dokłada drwa do kominika. Bez tego komentarza obrazek ukazywałby jedynie profil brodatego mężczyzny na czworakach. Na korpusie postaci autor listu odnotowuje, że przedstawiony na rysunku (dodajmy, z bezceremonialną niechlujnością) krótki wełniany kubrak to strój, który Henry wkłada, gdy pisze. Jak widać, ma go na sobie także wówczas, gdy dokłada drwa⁶¹⁴. Na rysunkach załączanych do listów z lat 60. XIX wieku James niejednokrotnie przedstawia siebie w roli autora. Na jednej z karykatur ukazuje brodatego mężczyznę stojącego wyniosłe na szeroko rozstawionych nogach ponad klęczącym przed nim i błagającym o tekst redaktorem pisma „Atlantic Monthly”. Na innym rysunku z 1864 roku, również stanowiącym autoportret, męż-

⁶¹² Ibidem, s. 685–686.

⁶¹³ *The Picture of Dorian Gray* (1890) Oscara Wilde'a świadczy o nawyku utożsamiania obrazu z osobą.

⁶¹⁴ Fotografię tego i jeszcze jednego listu zamieszcza H.T. Moore, op. cit., s. 35.

czynna o kanciastej twarzy (bez łysiny i bez brody) siedzi nad białą kartką papieru i gryzie pióro. Lewa ręka jest szeroko rozpostarta na kartce. Na twarzy maluje się wyraz zamyślenia i niemal złości, ponieważ – jak wyjaśniają słowa poniżej rysunku – „język nie przychodzi na zawołanie” („Language comes not at my bidding”)⁶¹⁵. Faliste linie okalające szkic sugerują oddzielenie przestrzeni twórczości od reszty doświadczeń.

Serię karykatur dojrzałego mistrza stworzył jego wielbiciel Max Beerbohm. Jedna z nich przedstawia nienagannie ubranego korpulentnego starszego pana, który z niemałym wysiłkiem klęka na jedno kolano przed drzwiami hotelowego pokoju, przed którymi stoją także męskie i damskie buty. Stary mistrz ma surową minę, uchwyconą z profilu. Najwyraźniej obserwuje i podsłuchuje, zbierając w ten sposób materiały do swojej twórczości⁶¹⁶. Na innej z karykatur Beerbohma Henry James spotyka na przyjęciu Josepha Conrada. Być może z tego rysunku czerpała inspirację Cynthia Ozick, pisząc nowelę pt. *Dictation*. Podobnie jak Beerbohm ujmuje ona bowiem relację między pisarzami w kategoriach kontrastu. U Beerbohma brodaty, szczupły Conrad stoi na szeroko rozstawionych nogach. Mruży oczy, ręce ukrywa w kieszeniach marynarki. Jest w nim zadziorność, którą James stara się obłaskawić, kładąc obydwie nadnaturalnie wielkie dłonie na jego torsie, być może w geście zawłaszczenia. James wpatruje się w młodszego pisarza swoimi wielkimi jasnymi oczyma. Usta, których kąciki opadają ostro, nadając twarzy groźny wyraz, są otwarte. James mówi, Conrad milczy. James patrzy, Conrad zamyka oczy. To nie jest relacja dwóch przyjaciół, lecz dwóch silnych osobowości ledwie znoszących się, ale też w jakiś sposób sobie potrzebnych⁶¹⁷. Rzadziej reprodukowana jest karykatura Beerbohma, na której James występuje w sądzie jako świadek i ekspert w dziedzinie psychologii⁶¹⁸. Niecierpliwa wypowiedź przesłuchującego go prawnika zamieszczona poniżej rysunku („zadalem proste pytanie i oczekuję prostej odpowiedzi”) sugeruje zawilgości Jamesowskiej analizy

⁶¹⁵ Te dwa rysunki zamieszcza Fred Kaplan.

⁶¹⁶ H.T. Moore, op. cit., s. 41.

⁶¹⁷ Ibidem, s. 85.

⁶¹⁸ Zamieszcza ją Fred Kaplan.

psychiki. Komentarzem do wizyty Jamesa w Stanach Zjednoczonych w latach 1904–1905 jest karykatura, na której Beerbohm stara się uchwycić stosunek pisarza do ojczyzny. James stoi tyłem do widza z twarzą zwróconą tak, że widać jego lewy profil. Oczy ma zamknięte, co może świadczyć o zamyśleniu, ale też może być metaforą jego niechęci do Ameryki. Jego publiczność jest zróżnicowana, reprezentując wszelkie etniczne i społeczne środowiska Stanów Zjednoczonych. Każdy po swojemu i w swoim dialekcie odnosi się do Jamesa. Jest tu i mała dziewczynka, i Murzyn wprost z minstrel show. Jest farmer, wódz indiański, wielka stara Murzynka, która otwiera szeroko ramiona. Obok barczystego biznesmena stoi modna dama, dalej Meksykanin w czarnym sombrero i wreszcie, najbliżej Jamesa, znajduje się masywna sylwetka jego przyjaciela Williama Deana Howellsa palącego cygaro⁶¹⁹.

Max Beerbohm jest zaliczany do wielbicieli Jamesa. Portretował go od lat 90. XIX wieku, najpierw jako brodatego pisarza wiktoriańskiego, a następnie jako wygolonego reprezentanta epoki edwardiańskiej o wyglądzie duchownego. Jego relację z Jamesem cechowała jednak ambiwalencja. Z jednej strony okazywał mu szacunek i sympatię, z drugiej zaś odczuwał przed nim obawę. Niczym chłopiec, który dodaje sobie otuchy, przedrzeźniając dorosłych, Beerbohm zarazem słał i wyśmiewał Jamesa. Pisarz odpowiadał mu tym samym. Doceniał wprawdzie dowcip Beerbohma, ale dostrzegał też wrogość wpisaną w parodię i karykaturę. Beerbohm nie tylko rysował karykatury, ale także pisał teksty parodiujące styl Jamesa (np. *The Mote in the Middle Distance*, 1912⁶²⁰). Podczas spaceru Henry wyjawiał jednemu ze swoich przyjaciół niepokój spowodowany tą formą zainteresowania. Parodie Beerbohma bawiły go, ale ilekroć sam zasiadał do pisania, czuł się nieswojo, jak gdyby pisząc, parodiował samego siebie. Cóż to za talent – pytał – który polega wyłącza-

⁶¹⁹ H.T. Moore, op. cit., s. 98. Karykatura pochodzi z książki *A Book of Caricatures*, którą Beerbohm opublikował w 1907 r.

⁶²⁰ Inne parodie prozy Jamesa to zjadliwa książka pt. *Boon*, którą H.G. Wells opublikował pod pseudonimem w 1915 r., oraz znacznie bardziej wyrafinowane opowiadanie pt. *The Beast in the Dingle* Jamesa Thurbera, wydane w 1948 r.

nie na wytykaniu słabości innych osób? W parodiach Beerbohma dostrzegał brak wycucia, a to z wiekiem coraz bardziej go raziło⁶²¹.

Podczas wizyty Jamesa w Stanach Zjednoczonych w latach 1904–1905 powstało też kilka amerykańskich karykatur, znacznie bardziej niezyczliwych pisarzowi niż te, które tworzył Beerbohm. Jedna z nich przedstawia starego, zgarbionego mężczyznę w długim płaszczu i cylindrze, podpierającego się laseczką. Cała prostokątna przestrzeń jest wypełniona rysunkami i znaczeniami, nie całkiem czytelnymi. Na tkaninie rozpiętej na kolistym warsztacie tkackim, nad którym pochyla się pisarz, widnieje napis: „zdanie Henry’ego Jamesa” („a Henry James sentence”). Stąd rozchodzą się nici, w które zaplątał się także on sam. Jest to oczywista aluzja do stylistycznych zawilóści tak zwanego późnego Jamesa. Dla ciasno oplątanego nicmi mężczyzny słowo „sentence” może mieć również inne znaczenie, a mianowicie „wyrok”. Stylistyczne zapętlenia Jamesa wydają się zatem aktem autodestrukcji. Odczytanie rysunków w tle nie jest łatwe. Być może stanowią one gabinet luster zwielokrotniających poczucie wieloznaczności, komplikacji i uwikłania. Zastanawiające jest podobieństwo przedstawionej postaci do Jamesa. Rysy twarzy zostały oddane z dużym realizmem, co może sugerować nawiązanie do jego fotografii. Karykaturalna jest postawa pisarza wygiętego w nie-naturalnej pozie, natomiast sama twarz nie została w żaden sposób zeszepecona. Wyraża ona powagę, dostojeństwo, zadumę i smutek.

Serię karykatur⁶²² narysował też artysta podpisujący się jako F. Opper. Na każdej z nich pisarz nosi cylinder, długi płaszcz w kratę oraz kuferek podpisany H. James. Bez tego napisu rzeczywiście nie byłby rozpoznawalny. Karykaturalnie wybałuszone oczy i szerokie usta to nie koniec parodystycznego repertuaru amerykańskiego artysty. Na większości tych rysunków James jest uczestnikiem scenek z udziałem różnych miejscowych postaci. Szkot i Szwajcar wygrażają mu pięściami za żarciki, jakie robi sobie ich kosztem. Konduktor pociągu poucza upadającego na plecy pisarza, że nie powinien był wysiadać tyłem. Marynarz pokładowy puka się na widok Jamesa

⁶²¹ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 645.

⁶²² Edel zamieszcza cztery.

w czoło. Pisarz sprawia wrażenie zagubionego i wystraszonego. Na dwóch obrazkach James milczy. Jego wypowiedź sprowadza się do krótkiego cytatu drobnym drukiem poniżej obrazka. Na dwóch pozostałych jego słowa zajmują co najmniej jedną trzecią rysunku. Na jednym przerażona postać uosabiająca Nowy Jork (wiadomo z napisu na ubraniu) zatyka uszy i odwraca się od Jamesa wygłaszającego mowę. Gdy pisarz na innym obrazku odwraca się tyłem do marynarzy, by snuć swoje rozważania, oni dosadnie komentują stan jego umysłu. Czy F. Opper to prawdziwe nazwisko, nie wiadomo. „Fop” to fircyk i być może właśnie tak postrzegano w Stanach Zjednoczonych wynarodowionego pisarza. W przeciwieństwie do dwuznacznych karykatur Beerbohma amerykańskie rysunki są bezlitośnie krytyczne wobec Jamesa.

Czy jednak karykatura wykonana w dobrej wierze jest w jakikolwiek sposób lepsza od tej motywowanej złością? To pytanie wypada zadać w odniesieniu do popiersia pisarza wykonanego przez młodego amerykańskiego rzeźbiarza Hendrika Andersena, którego James poznał w Rzymie w 1899 roku i od razu polubił. Celem wizyty było wtedy przeprowadzenie kwerendy w związku z przygotowywaną (z dużymi oporami) biografią Story’ego. Znajomość z Andersenem mogła stanowić odskocznnię, a zarazem uzupełnienie tego nostalgicznego projektu polegającego na odtwarzaniu wspomnień Story’ego i własnych. Andersen, podobnie jak Story, był rzeźbiarzem. Biografowie – zwłaszcza ci zainteresowani ewentualnym homoseksualnym aspektem znajomości – zwracają jednak uwagę głównie na jego wygląd. Młody przyjaciel Jamesa był postawnym, przystojnym blondynem norweskiego pochodzenia. Zauroczył go swoją szczerością i powagą. Pisarz nie tylko przyjął zaproszenie do jego pracowni, ale też kupił od rzeźbiarza małe popiersie z terakoty. Cena 250 dolarów odpowiadała wynagrodzeniu, jakie James otrzymywał zwykle za publikację opowiadania⁶²³. Artysta i pisarz prowadzili długie rozmowy, które po powrocie Jamesa do Anglii przerodziły się w stałą korespondencję. Dowiedziawszy się o tym, że Andersen wkrótce planuje powrót do Stanów Zjednoczonych, James zaproponował, aby

⁶²³ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 489–490.

po drodze zatrzymał się w Rye. Znając jego wielkie aspiracje i przyzwyczajenie do luksusu, uprzedził jednak rzeźbiarza o skromności swojego domu i kuchni. Nie ulega wątpliwości, że Jamesa zachwyciła zbieżność imion (Hendrik i Henry), daty urodzenia (kwiecień) i relacji rodzinnych (obydwaj byli drugimi synami i mieli utalentowanych braci). Edel twierdzi, że James traktował Andersena jako swoje *alter ego*. Starzejący się, otyły pisarz z zachwytem patrzył na zdrowego uśmiechniętego młodzieńca, pragnąc dostrzec w nim własne odbicie⁶²⁴. Andersen mógł również przypominać Jamesowi postać Rodericka Hudsona, którą pisarz stworzył ponad dwadzieścia lat wcześniej w powieści o tym samym tytule. Nawet nazwiska prawdziwego i wymyślnego rzeźbiarza brzmiały podobnie. Obydwaj mieli też wielkie ambicje i marzenia o sztuce⁶²⁵. Historia Rodericka Hudsona skończyła się źle, ale to, jak potoczą się losy Hendrika Anderse- na, nie było jeszcze wtedy wiadome.

Siadywali więc pod drzewem morwowym w ogrodzie przy domu Jamesa i gawędzili: młody rzeźbiarz szukający szczęścia oraz sławy i starzejący się pisarz, szczęśliwy na samo wspomnienie młodości. Andersen okazywał Jamesowi szacunek i szczerze wyjawiał swoje marzenia. Nie było wątpliwości co do tego, że rozważa, w jaki sposób znany pisarz mógłby mu się przysłużyć⁶²⁶. Spotkali się tylko sześć razy⁶²⁷, a odwiedziny te nigdy nie trwały dłużej niż kilka dni⁶²⁸, jednak przez szesnaście lat prowadzili stałą korespondencję. Nie za-

⁶²⁴ Ibidem, s. 495, 505–506.

⁶²⁵ O tych podobieństwach pisze nie tylko Edel, ale też M. Bell, *Introduction to the English-language Edition*, w: H. James, *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. R. Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004, s. xv–xvi, oraz R. Mamoli Zorzi, *Introduction*, w: ibidem, s. xlvii–xlvi.

⁶²⁶ L. Gordon pisze o Andersenie jednym zdaniem: pasjonował się tworzeniem gigantycznych statui bez życia i miał nadzieję, że James go wypromuje, zob. eadem, op. cit., s. 302.

⁶²⁷ Nie ma zgodności co do daty ostatniego spotkania Jamesa i Andersena. Edel (*Henry James: A Life*, s. 497) pisze, że nastąpiło ono w 1907 r., Gunter i Jobe (*H. James, Dearly Beloved Friends*, s. 22) podają rok 1908, a Moore (op. cit., s. 103) twierdzi, że spotkali się ostatni raz w 1915 r., kiedy to rzeźbiarz zatrzymał się w Anglii w drodze powrotnej ze Stanów Zjednoczonych.

⁶²⁸ M. Bell, *Introduction to the English-language Edition*, s. x.

chowaly się listy Andersena, natomiast z listów Jamesa wynika, że młody człowiek wiele dla niego znaczył. Edel tak dobrał cytaty, żeby czytelnik nie miał wątpliwości co do zauroczenia, któremu uległ starszy pan⁶²⁹. Jak twierdzi główny biograf Jamesa, takiej otwartości uczuć, tylu gorących wyznań o tęsknocie, tylu planów wspólnych spotkań, tyle namiętności i zaborczości nie ma w żadnej innej korespondencji pisarza. Przyznając, że James na starość przejął włoskie nawyki wylewnych publicznych powitań i pożegnań (obejmowania, klepania po plecach), Edel podkreśla dużą liczbę odniesień do cielesnych kontaktów w listach pisarza do młodego przyjaciela⁶³⁰. Wydaje się, że James marzył o Andersenie tak, jak Constance Fenimore Woolson marzyła o Jamesie⁶³¹. Jednak Edel nie ma dowodów innych niż werbalna ekstrawagancja listów na związek uczuciowy między starym pisarzem i młodym artystą. Być może zresztą śródziemnomorska wylewność była tylko pozą starszego pana, któremu wolno już okazywać uczucia, skoro i tak mogą one być postrzegane jedynie jako życzliwość. O tym, jak mało fizyczności było w relacjach Jamesa z Andersenem i jak nieistotna była ona w porównaniu z porozumieniem na poziomie sztuki, świadczą niepewność i niechęć Jamesa ujawniające się w obliczu coraz bardziej oczywistego braku talentu u młodego przyjaciela.

W 1907 roku James odwiedził Rzym po raz ostatni w swoim życiu. Wiedział, że jest to wizyta pożegnalna. Andersen przybył tam już wcześniej z Nowego Jorku po serii artystycznych niepowodzeń. James zgodził się pozować Andersenowi, ale odmówił prośbie zamieszkania razem. Biografowie na ogół pomijają milczeniem efekt wysiłków rzeźbiarza. Harry T. Moore zamieszcza fotografię gipsowego modelu popiersia wykonanego przez Andersena obok fotografii Jamesa z tego okresu⁶³². Brak podobieństwa jest uderzający. Podbró-

⁶²⁹ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 496.

⁶³⁰ *Ibidem*, s. 497.

⁶³¹ *Ibidem*, s. 498.

⁶³² H.T. Moore, *op. cit.*, s. 102. O tym, jak bardzo potrzebne jest gruntowne opracowanie Jamesowskiej ikonografii, świadczy to, że S.E. Gunter i S.H. Jobe zamieszczają w opracowanej przez siebie książce *Dearly Beloved Friends: Henry James's Letters to Younger Men* fotografię, tytułując ją lakonicznie, podobnie jak Moore,

dek, wydatne usta i nos, duże puste oczy, wysoko uniesione brwi, łysina – wszystko jest, ale w przedstawionej postaci nie ma życia ani żadnej głębszej myśli. Ukazywany zwykle w zapiętych pod szyję koszulach i marynarkach, pisarz pokazuje w tym przypadku odkryty tors. Pozioma przerywana linia wystających obojczyków nadaje sylwetce wręcz atletyczną siłę. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Andersen powiedział w tym popiersiu prawdę o własnych aspiracjach, nie zaś o Jamesie. Ten wyczyn rzeźbiarza nie zbulwersował Jamesa tak jak inne jego dzieła. Wizyta w jego pracowni pełnej gigantycznych nagich postaci mężczyzn i kobiet w groteskowo ekstatycznych pozach napełniła Jamesa niepokojem. W 1912 roku Andersen nie był już młodym artystą. Miał czterdzieści lat, niewiele osiągnął, ale snuł coraz bardziej śmiałe wizje nie tylko ogromnych rzeźb, ale także stworzenia całej aglomeracji, „Miasta Świata” („World City”). Od czasu wizyty w Rzymie nie spotykali się, ale James czuł się w obowiązku pouczyć młodszego o prawie trzydzieści lat artystę w listach. Wytykał mu brak ducha i życia w stworzonych przez niego posągach. Pytał, kto zapłaci za realizację monumentalnych projektów. Zarzucał rzeźbiarzowi gigantomanię i megalomanię. Słowo megalomania napisał z dużej litery i zalecił, aby Andersen sprawdził jego znaczenie w słowniku⁶³³. Nie mógł być bardziej dosadny. Podobny w tonie list stanowiący odpowiedź na korespondencję od rzeźbiarza wysłał również w 1913 roku i wtedy, jak twierdzi Edel, przyjaźń się skończyła⁶³⁴. Andersen zawiódł Jamesa jako artysta, ale w pewnym sensie wyczuł ducha swoich czasów i sukces osiągnął. W ciągu następnych dziesięcioleci nie brakowało we włoskiej polityce megalomanów żywo reagujących na wizje rzeźbiarza: Andersen zaprzyjaźnił się z królem

„popiersie Jamesa” i podając przy niej datę 1908. Popiersie na tym zdjęciu jest ciemne, co sugeruje, że jest to odlew w metalu. Bałagan wprowadzają też biografowie, podając mylne daty i źródła (np. M.A. Caws, op. cit., s. 8–9, zamieszcza fotografię ojca i syna z 1854 r. i informuje, że została zrobiona ok. 1830 r. [sic!]). Ta sama autorka jako źródło obrazu Sargenta z 1913 r. podaje Bibliotekę Houghtona. Swoim zwyczajem podaje też mylnie rok 1912 (ibidem, s. 96–97).

⁶³³ H. James, *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. R. Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004, s. 101.

⁶³⁴ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 676.

Wiktorem Emanuelem II⁶³⁵, zachwyił także Benita Mussoliniego, który zaferował mu teren pod budowę „Miasta Świata”⁶³⁶ i wpasował jego rzeźby w swoją wizję Rzymu⁶³⁷. Andersen zmarł w 1940 roku. W 1999 roku otwarto w stolicy Włoch muzeum poświęcone jego twórczości. Tam też są przechowywane wspólne fotografie Jamesa i Andersena⁶³⁸.

Choć nikt nie ośmiela się ostatecznie rozstrzygnąć kwestii homoseksualności w relacjach między Jamesem i Andersenem, istotne różnice w jej ujęciu więcej mówią o nastawieniu badaczy pochodzących z różnych kręgów kulturowych niż o samym pisarzu. Klimat debaty na temat homoerotyzmu Jamesa wyznaczają, zdaje się, strefy geograficzne i kulturowe. Dziedzictwo purytanizmu widoczne u badaczy pochodzących z kontynentu północnoamerykańskiego sprawia, że stojąc na straży przyzwoitości, czują się oni w obowiązku tropić każde odchylenie od normy, jaką jest heteroseksualność⁶³⁹. Natomiast zarówno Edel w hawajskim okresie swojej działalności, jak i badacze pochodzący z obszaru Morza Śródziemnego znacznie mniej ochoczo wyznaczają linię dzielącą zachowania homo- i heteroseksualne. Widać to na przykładzie książek na temat korespondencji Jamesa z młodszymi mężczyznami. Niepublikowane wcześniej listy Jamesa do Andersena udostępniła najpierw po włosku Rosella Mamoli Zorzi (2000, wydanie angielskie 2004), a następnie Susan E.

⁶³⁵ H.T. Moore, op. cit., s. 103.

⁶³⁶ W chronologii życia Hendrika Andersena Zorzi wspomina o tej ofercie z 1926 r., zob. R. Mamoli Zorzi, op. cit., s. 148. W 1935 r. Andersen zrewanżował się za wsparcie, sławiąc Mussoliniego w audycji amerykańskiego radia, ibidem, s. 149.

⁶³⁷ L. Edel, *Henry James: A Life*, s. 676.

⁶³⁸ Anglojęzyczna książka Zorzi zawiera także posłowie przygotowane przez dyrektorkę Muzeum Hendrika C. Andersena (E. di Majo, *Afterword. Andersen: The Museum, the City, the Home*, w: H. James, *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. R. Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004, s. 119–135).

⁶³⁹ Doskonałym przykładem aktualnego do dziś, a zarazem typowo Jamesowskiego motywu zderzenia kultur jest chociażby film *Dwa dni w Paryżu* z 2007 r. (według scenariusza i w reżyserii Julie Delpy), konfrontujący swobodę obyczajową paryżanki z purytańskimi przyzwyczajeniami Amerykanina, który ani nie jest, ani nawet nie wygląda jak WASP (White Anglo-Saxon Protestant).

Gunter i Steven H. Jobe (2001). O ile Zorzi stanowczo odrzuca tezę o homoseksualnych podtekstach listów⁶⁴⁰, o tyle Gunter i Jobe niedwuznacznie ją forsują⁶⁴¹. Rozwiązanie dylematu znalazła w pluralizmie Millicent Bell, która badała także korespondencję pisarza z Edith Wharton. Przyznaje ona, że James pisał do każdego ze swoich korespondentów inaczej, i wyciąga z tej obserwacji istotny wniosek: Jamesów było tyłu, ilu adresatów listów⁶⁴². W listach do Andersena James bawi się imieniem młodego przyjaciela. W najwcześniejszych nazywa go Hansem, potem Hendrikiem. Niekiedy zwraca się do niego po włosku słowami „Carissimo Enrico Mio”. Wiadomo jednak również, że James wymagał, aby jego młodzi przyjaciele nazywali go „drogim mistrzem”, co wiele mówi o tym, jak on sam wyobrażał sobie wzajemne relacje. Większość listów pisarza do Andersena rozpoczyna się od podziękowań za otrzymaną korespondencję. Z czasem także od przeprosin za spóźnioną odpowiedź, co dobitnie świadczy o tym, że James nie inicjował i nie podesyłał tych relacji.

O ile homoseksualizm wielu młodych przyjaciół Jamesa (np. Edmunda Gosse’a, Hugh Walpole’a i Howarda Sturgisa) nie był tajemnicą, o tyle badacze biografii Andersena nie mogą wskazać na kochanków bądź kochanki tego artysty⁶⁴³. Jedynym dowodem w sprawie pozostaje obraz Andreasa Andersena, starszego brata rzeźbiarza, na którym Hendrik jest przedstawiony w jednym łóżku z kolegą⁶⁴⁴. Hendrik – nagi do linii bioder – jeszcze się przeciąga, głaszcząc prawą ręką siedzącego przy łóżku kota, a kolega już siedzi i zaczyna się ubierać. Wiele informacji o sposobie traktowania własnego ciała i próbach kreowania swojego wizerunku przekazują fotografie Hendrika. Na jednej z nich z 1907 roku artysta pozuje na brodatego bandytę⁶⁴⁵, na

⁶⁴⁰ R. Mamoli Zorzi, op. cit., s. xxxviii–xxxix.

⁶⁴¹ H. James, *Dearlly Beloved Friends*, s. 5–6.

⁶⁴² M. Bell, *Introduction to the English-language Edition*, s. ix.

⁶⁴³ Gunter i Jobe dowodzą, że bliska znajomość Andersena z pewnym zdeklarowanym angielskim homoseksualistą to wystarczający dowód na jego własną orientację seksualną, zob. H. James, *Dearlly Beloved Friends*, s. 17–18.

⁶⁴⁴ O tym obrazie wspomina M. Bell, *Introduction to the English-language Edition*, s. xviii, ale jego reprodukcję zamieszcza Fred Kaplan.

⁶⁴⁵ H. James, *Beloved Boy*, s. 40.

innej z tego samego roku siedzi, wspierając się łokciem na rzeźbie, którą zatytułował *Pocałunek*⁶⁴⁶. Ma na sobie obszerny, obficie marszczony przy karczku fartuch. Prawą rękę ukrywa między nogami. Także na późniejszych zdjęciach będzie pozował w fartuchu, niekiedy przewiązanym paskiem. Głowę ozdobi mu wtedy wielki spadający na boki beret⁶⁴⁷. Na fotografiach powstałych prawdopodobnie w 1915 roku w tle pojawi się jeszcze więcej i jeszcze większych rzeźb. Sam artysta stanie między nimi, wkomponowując się w grupę stworzonych przez siebie postaci⁶⁴⁸. Andersen pozował też chętnie z wielką, wspartą na kolanie płachtą kartonu, na której zdaje się szkicować coś ołówkiem⁶⁴⁹. Siedzi wygięty w niewygodnej pozycji z przekrzywioną spuszczoną głową, patrząc na widza zarazem wyzywająco i niepewnie. Pod rozpiętym fartuchem widoczne są koszula, krawat, spodnie, co sugeruje, że fartuch artysty jest tylko przebraniem.

Wspólne fotografie Jamesa i Andersena z 1907 roku zachowane w rzymskim muzeum poświęconym rzeźbiarzowi mają zaskakującą wymowę. Ta, którą Zorzi wybrała na frontysepis swojej publikacji listów Jamesa, przedstawia dwie stojące postaci w kapeluszach: James po lewej w ciemnym stroju, Andersen po prawej w jasnym (il. 24). Pisarz zwrócony bokiem, wsparty lewym łokciem na postumencie rzeźby, śmiało pokazuje wszystkie swoje krągłości, pozuje, uwodzi widza. Prawą rękę zawiesił kciukiem w kieszeni marynarki. Strój Andersena składa się z identycznych elementów (może z wyjątkiem kroju kołnierzyka koszuli i krawata), jakie odnajdujemy w ubraniu Jamesa, ale mowa jego ciała jest zupełnie inna. Pochylenie głowy, spojrzenie, na które pada cień szerokiego ronda kapelusza, i wreszcie ręce złożone poniżej pasa manifestują zażenowanie i niepewność. Fotografia została wykonana w pracowni Andersena. Nic więc dziwnego, że nad pisarzem i rzeźbiarzem górują dwie ciemne

⁶⁴⁶ Ibidem, s. 43.

⁶⁴⁷ Już w XVI w. beret stanowił symbol artystów i ich wolności. Jako metafora artystycznego geniuszu występuje chociażby na autoportretach Rembrandta i Reynoldsa.

⁶⁴⁸ H. James, *Beloved Boy*, s. 46; S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*.

⁶⁴⁹ Jest to pierwsza z fotografii zamieszczonych w książce H. James, *Dearly Beloved Friends*, między s. 104 i 105.



Il. 24. Henry James i Hendrik Andersen, Rzym 1907

Źródło: S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, między s. 364 i 365.

połyskujące nagie postaci. Na fotografii zostały uchwycone od pasa w dół: mężczyzna nad Jamesem, a kobieta nad Andersenem. Czy ten podwójny portret należy odczytywać w kategoriach symboli, nie wiadomo. Czyim pomysłem było takie ustawienie postaci na takim tle? Sheldon Novick twierdzi, że fotografię wykonała przybrana siostra Andersena, Lucia⁶⁵⁰, ale głowi się, kto mógł być pomysłodawcą takiego ustawienia i takiej scenografii⁶⁵¹. Trudno przypuszczać, aby James był jedynie nieświadomą możliwych odczytań ofiarą tej artystyczno-towarzyskiej manipulacji. Być może odkrył uroki auto/biograficznego performancje'u i niczym słynny lord Byron zapragnął uczynić ze swojej cielesności rozpoznawalny, niepokojący wieloznaczny produkt. O prawdziwości określenia „stary zgrzywus”, które w przedmowie do wspomnianej wcześniej biografii literackiej Jamesa cytuje F.O. Matthiessen, może świadczyć niechęć, z jaką odnosili się do Jamesa zdeklarowani angielscy homoseksualiści: Edward Morgan Forster i William Somerset Maugham.

Jaki miał być cel powyższych ćwiczeń w ekfrazie zanurzonej w kulturowych i biograficznych kontekstach? James to pod wieloma względami pisarz minionej epoki, ale epoka ta – co zbyt łatwo umyka współczesnym badaczom jego twórczości – już otwierała się na nowe technologie pamięci. Biografie kilku ostatnich pokoleń pisarzy byłyby uważane za niekompletne bez materiałów audiowizualnych, takich jak filmy dokumentalne, telewizyjne albo radiowe wywiady. W przypadku Jamesa dostępne są fotografie, rysunki, obrazy, karykatury, które wiele mówią o nim samym i o postrzeganiu go jako człowieka i pisarza. Dziwne wydaje się to, że tak rzadko są one komentowane i, metaforycznie rzecz ujmując, powoływane na świadka. Wierzy się Jamesowskim auto/biografiom i listom, a pomija portrety, traktując je wyłącznie jako drugorzędne źródło informacji, niemą ilustrację. Wbrew temu, co pisze Sontag, wiedza zdobywana za pośrednictwem fotografii, rysunków, obrazów wcale nie musi być „podszyta jakimś rodzajem sentymentalizmu”⁶⁵². Jeśli nawet te por-

⁶⁵⁰ Pisze o niej S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, s. 347.

⁶⁵¹ Ibidem.

⁶⁵² S. Sontag, op. cit., s. 32.

trety nie ujawniają natychmiastowej możliwej do zwerbalizowania wiedzy o Jamesie, przekazują dużą dawkę informacji o jego relacjach z innymi ludźmi: twórcami portretów i portretowanymi.

Traktowana jako narzędzie poznawcze, fotografia zwiększa rolę wzroku w procesie zdobywania wiedzy. Fotografować to znaczy widzieć. Nawet fizyczne ograniczenia obydwu czynności wydają się podobne⁶⁵³. Fotografia szkoli nas w „intensywnym widzeniu”⁶⁵⁴, ale jest przecież czymś więcej niż rejestrem faktów. Zawiera interpretację, a zatem jest nie tyle widzeniem, ile postrzeganiem⁶⁵⁵. Podobne uwagi można odnieść do oglądania zdjęć. Jak zauważa Sontag, w apologetyce fotograficznej często pojawia się motyw podejrzliwości względem intelektu. Fotografia jest przecież formą bezwiednego poznania⁶⁵⁶. Niemniej jednak, oprócz roszczeń twórczych, wysuwa ona także roszczenia poznawcze⁶⁵⁷, co wzmacnia jej związki z realizmem, zwłaszcza tym rozumianym jako próba odkrywania nie tyle prawdy istnienia, ile prawdy postrzegania⁶⁵⁸. Tak sformułowane zadanie fotografa-observatora jest bliskie postawie Jamesa zarówno jako pisarza, jak i człowieka. Choć „[r]zeczywistość zawsze interpretowano za pośrednictwem obrazów [...] filozofowie już od czasów Platona dążyli do zmniejszenia naszej zależności od nich”⁶⁵⁹. W 1843 roku, czyli w roku narodzin Jamesa, kilka lat po wynalezieniu dagerotypu, Ludwig Feuerbach krytykował swoją epokę za to, że „ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę”⁶⁶⁰. Przecucie, że rzeczywistość materialna zostanie zastąpiona rzeczywistością obrazów i przez odwrócenie relacji to rzeczywistość zostanie zamieniona w cień, spełniło

⁶⁵³ Pisz o nich S. Wojnecki, *Fotografia: gwiazda podwójna kultury*, Poznań, Akademia Sztuk Pięknych, 2007, s. 33.

⁶⁵⁴ Autorem tego określenia jest artysta László Moholy-Nagy. Cyt. za: S. Sontag, op. cit., s. 106.

⁶⁵⁵ Ibidem, s. 98.

⁶⁵⁶ Ibidem, s. 126.

⁶⁵⁷ Ibidem, s. 127.

⁶⁵⁸ Ibidem, s. 129–130.

⁶⁵⁹ Ibidem, s. 161.

⁶⁶⁰ Cyt. za: ibidem.

się w ciągu następnego stulecia⁶⁶¹, mimo (neo)platońskiego lekceważenia obrazu jako pozoru i cienia rzeczywistości. Myślenie w kategoriach fotografii przeniknęło zresztą inne sztuki, także literackie. Nie bez racji Sontag odnosi nową technikę do twórczości Balzaca (stosującego fotograficzną, czy wręcz filmową metodę)⁶⁶² oraz Prousta (dla którego fotografia jest fundamentem, a niekiedy substytutem pamięci)⁶⁶³, zastrzegając jednak prawo tych pisarzy do nieufności do tej pospolitej formy reprezentacji, pospolitszej w każdym razie niż sztuka literackiego obrazowania.

Jak zauważa Sontag, „[p]otęga fotografii doprowadziła do deplatonizacji naszego rozumienia świata, sprawiając, że coraz mniej prawdopodobna jest refleksja nad naszym doświadczeniem oparta na rozróżnieniu między obrazami a przedmiotami rzeczywistymi, kopiami a oryginałami”⁶⁶⁴. Wszystkie rozsiane po świecie podobizny Jamesa (zdjęcia, rysunki, obrazy olejne, karykatury i rzeźby) są dziś dostępne czytelnikom książek i użytkownikom sieci internetowych w formie fotografii, które zastępują już nie tylko żywą osobę, ale też wszelkie artystyczne próby przedstawienia i reprezentacji. We wczesnych biografiach Jamesa fotograficzna ikonografia pojawia się w formie szczątkowej, najczęściej jedynie w formie frontyspisu (np. biografie autorstwa Pelhama Edgara, Roberta C. Le Claira, Bruce’a R. McElderry’ego lub H. Montgomery’ego Hyde’a). W publikacjach wydawanych od lat 70. XX wieku zdjęć jest znacznie więcej, ale nawet w najnowszych książkach Novicka są one czarno-białe. Tym samym wszelkie wyobrażenia i podobizny Jamesa, w tym także barwne obrazy olejne, są dostępne w biografiach w formie ujednoliconej, a zarazem zarchaizowanej jako czarno-białe fotografie. Co więcej, zostaje również znormalizowana wielkość poszczególnych podobizn. Oryginalne rozmiary portretów Jamesa nie są podawane w publikacjach dotyczących jego życia i twórczości. Na przykład reproduktowany w książkach obraz Sargenta z 1913 roku ma wielkość

⁶⁶¹ Pisze o tym zarówno S. Sontag, op. cit., s. 163, 190–191, jak i S. Wojnecki, op. cit., s. 75.

⁶⁶² S. Sontag, op. cit., s. 168–169.

⁶⁶³ Ibidem, s. 173–174.

⁶⁶⁴ Ibidem, s. 190.

podobną do dagerotypu z 1854 roku. Ujednolicenie podobizn sprawdza je wszystkie do równoznacznych ilustracji. Szczegół (w tym także kolorystyka i bezpośrednie poczucie obcowania z artefaktem) staje się ceną popularyzacji wiedzy.

W autobiografii, w listach, w pamięci przyjaciół zachowały się wypowiedzi utwierdzające czytelnika w przekonaniu, że James nie lubił nowej sztuki fotografii. Aparat fotograficzny przerażał go i jeszcze w latach 90. XX wieku pisarz dowodził, że nie jest fotogeniczny. Są jednak takie zdjęcia, które zdają się przeczyć tym deklarowanym uprzedzeniem. Możliwe, że niepewność co do własnej cielesności towarzyszyła Jamesowi aż do momentu, kiedy zgolił brodę i wąsy. Ogolony, otyły James śmiało pozwala się fotografować, nawet wtedy, gdy jego twarz wyraża cierpienie. Już wcześniej jednak, mimo oporów wobec nowej sztuki portretowania, pisarz nie tylko godził się na pozowanie, ale też wysyłał znajomym swoje zdjęcia z dedykacją, niejako ofiarowując siebie innym⁶⁶⁵. Jak zauważają Gunter i Jobe, zwyczaj załączania fotografii dotyczył zwłaszcza korespondencji z mężczyznami⁶⁶⁶, przy czym James zarówno wysyłał, jak i otrzymywał zdjęcia⁶⁶⁷. W jego stosunku do nowej sztuki fotografii można odnaleźć mieszaną bojaźni, niechęci i potrzeby. W pewnym sensie jest on analogiczny do stanowiska pisarza wobec realizmu i ujawnia jego wątpliwości co do tego nurtu literackiego. James był w tym sensie przeciwieństwem Émile'a Zoli, który żywo interesował się nowym sposobem dokumentowania rzeczywistości⁶⁶⁸. Łatwość, z jaką powstają zdjęcia, mogła zadziwiać pisarza nastawionego na produktywność, ale zarazem budzić wątpliwość co do jakości pospiesznie wykonanych obrazów. „Fotografia – jak pisze Sontag – ma niezbyt

⁶⁶⁵ Reprodukcje fotografii Jamesa z 1890 r. z dedykacją „twój aż do śmierci” („Yours till death”) oraz z 1895 r. ze słowami „serdecznie” („Cordially yours”) i podpisem zamieszcza Fred Kaplan.

⁶⁶⁶ H. James, *Dear My Beloved Friends*, s. 8.

⁶⁶⁷ Wiemy o tym z podziękowań, jakie kieruje do nadawców.

⁶⁶⁸ „Moim zdaniem – oświadczył w 1901 r. najsłynniejszy ideolog realizmu literackiego Émile Zola po piętnastu latach amatorskiego robienia zdjęć – nie można stwierdzić, że się coś naprawdę zobaczyło, dopóki się tego nie sfotografowało”. Cyt. za: S. Sontag, op. cit., s. 97.

zachęcającą reputację najbardziej realistycznej – a przeto najłatwiejszej – spośród sztuk mimetycznych⁶⁶⁹.

Opór romantyków wobec fotografii wyrażony w ostrej krytyce Charles'a Baudelaire'a⁶⁷⁰ dotyczy zwłaszcza jej masowego charakteru, nieuchronnej trywializacji i ułudy dokładności. Zastępując ręcznie wykonany, niepowtarzalny oryginał⁶⁷¹, nowa technika stanowi „tanią metodę rozpowszechniania wśród ludu pogardy dla historii i malarstwa”⁶⁷². James mógł podzielać tę obawę, choć zarzut Baudelaire'a jest o tyle nieuprawniony, że w czasach, kiedy na scenę wkroczyła fotografia, realizm w malarstwie był już w odwrocie⁶⁷³. Wiktor Szklowski twierdził, że „[n]owe formy w sztuce tworzy się, kanonizując formy peryferyjne”⁶⁷⁴, jednak za czasów Jamesa fotografia stała się nie tyle sztuką kanonizowaną, ile użyteczną. Jak wynika z powyższych omówień, sfotografowanie pisarza stanowiło etap przygotowawczy do wykonania rzeźb, niektórych obrazów, a być może również karykatur przedstawiających Jamesa. Zdjęcia były zarówno „materiałem dowodowym”, jak i „podniętą dla wyobraźni”⁶⁷⁵. Sontag słusznie zauważa, że „[f]otografia jest tylko fragmentem, a wraz z upływem czasu jej cumy się luzują. Dryfuje w rozmytą abstrakcyjną przeszłość otwartą na wszelkie interpretacje (albo porównania do innych zdjęć)”⁶⁷⁶. W tym sensie fotografia przypomina cytat, a zbieranie jednych i drugich to zdaniem Sontag typowo surrealistyczne upodobanie⁶⁷⁷.

⁶⁶⁹ Ibidem, s. 59.

⁶⁷⁰ W leksykonie *La littérature française*, pod red. C. Estersteina, Paris, Hatier, 1998, s. 44, Baudelaire jest określany jako przedstawiciel romantyzmu.

⁶⁷¹ S. Sontag, op. cit., s. 59, 155.

⁶⁷² Cyt. za: ibidem, s. 200.

⁶⁷³ Ibidem, s. 104, 155. Wkrótce także fotografia zaczęła podążać za malarstwem w stronę obrazów abstrakcyjnych, ibidem, s. 105. Delacroix już w 1854 r. wyrażał się pochlebnie o fotografii, żałując, że „ów godny podziwu wynalazek pojawił się tak późno”, ibidem, s. 124.

⁶⁷⁴ Cyt. za: ibidem, s. 199.

⁶⁷⁵ Tak określa rolę fotografii Zbigniew Dłubak. Cyt. za: S. Wojnecki, op. cit., s. 27.

⁶⁷⁶ S. Sontag, op. cit., s. 81–82.

⁶⁷⁷ Ibidem, s. 85.

Dostępną ikonografię Jamesa trudno ułożyć w ciągłą fotonarrację⁶⁷⁸. Zbyt wiele jest w niej luk (brak podobizn sprzed 1854 roku oraz z lat 70. XIX wieku) i dezorientujących kontrastów (ujęć ponizających i upatetyczniających). Z surrealistycznego upodobania, jakim jest zbieranie wizualnych cytatów i układanie ich według chronologii, techniki oraz autorstwa, płynie mimo wszystko wiedza o zmianach w technologii pamięci, których James był naocznym i czujnym świadkiem. Czytanie fotograficznej ikonografii pisarza pod kątem wiodącego tematu jest zadaniem równie ryzykownym, jak czytanie jego dzieł literackich. Zestawiając reprodukcje podobizn Jamesa, jego biografowie usiłują opowiedzieć historię. Załączając podpisy (lakoniczną faktografię bądź adekwatne cytaty), nadają opowieści ciągłość. Na przykład, z ikonografii wybranej i zestawionej przez Edela wyłania się Henry James jako mistrz, Moore ukazuje go jako artystę, a Novick jako geja. Przedsięwzięcie auto/biograficzne nie może się jednak obejść bez odczytań dostępnej ikonografii pisarza, podobnie jak te odczytania nie są kompletne bez informacji pozafotograficznej. Jak pisze Sławomir Sikora, „zdjęcie – ów, jak się czasem mniema, najbardziej literalny, czyli dokładny, przekaz, uznawana czasem za synonim obiektywnego odwzorowania konwencja przedstawienia [...] – zawsze domaga się interpretacji”⁶⁷⁹. Czytelnik ikonografii i dzieł Jamesa dostrzeże zarówno w jego wizualnych podobiznach, jak i w twórczości elementy stałe, czyli próbę autokreacji. Dotyczy ona zwłaszcza stylu: rozpoznawalnego sposobu ubierania się i równie rozpoznawalnego sposobu pisania. Wydawałoby się, że są to sprawy powierzchowne, pozorne, jednak James skupił swoją uwagę właśnie na konstruowaniu tej powierzchni upodabniającej jego utożsamiane z pisaniem życie do lśniącego dagerotypu: zarazem obrazu i lustra. Jego podobizny, podobnie jak pisarstwo auto/biograficzne, jednocześnie odkrywają (w nieoczekiwanych momentach psychicznego obnażenia) i zasłaniają (za pomocą konwencji).

⁶⁷⁸ O takich eksperymentach pisze ciekawie S. Sikora, *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Izabelin, Świat Literacki, 2004, s. 122–182.

⁶⁷⁹ Ibidem, s. 198.

Przywołane przez Sikorę, a stosowane przez Johna Bergera rozróżnienie pomiędzy fotografią prywatną i publiczną⁶⁸⁰ nie znajduje zastosowania w przypadku Jamesowskiej ikonografii. Wszystkie jego podobizny są publiczne. Nieuzasadniony jest też preferowany przez Sikorę podział na fotografię jako literalny fakt albo symbol. Jamesowskie portrety są zarazem jednym i drugim. O ile binarna opozycja wprowadzona przez Bergera koncentruje się na intencji autora podobizny, o tyle klasyfikacja Sikory odnosi się do stylów jej odczytań. Wspólnotowość autora podobizny, osoby przedstawionej i patrzącego na podobiznę (najczęściej pozbawionego możliwości odniesienia do rzeczywistej postaci) ujmuje natomiast, zaciągawszy dług u Prousta, Roland Barthes, prezentując pojęcia *studium* i *punctum*. To pierwsze „wiąże się z kulturowym »czytaniem« zdjęcia, uzależnionym od naszej wiedzy, kultury i wychowania”⁶⁸¹. To drugie jest trudniejsze do prostego zdefiniowania i opiera się bardziej na sugestii etymologicznej. *Punctum* to punkt użądlenia, ukłucia, rany, „taki element w fotografii, który przykuwa naszą uwagę, który nas przekłuwa i przeszywa, który może zadać ranę i ból, sprawić cierpienie”, ale pojęcie to oznacza także rzut kością, czyli „element podległy przypadkowi”⁶⁸². Niechęć Jamesa do własnych fotografii i jego nabobne uwielbienie portretu Sargenta świadczą o auto/biograficznej intencji pozującego podchwytywanej bądź odrzucanej przez artystę i dzisiejszego widza, jak również ilustrują sposób rozkładania się elementów *studium* i *punctum* w Jamesowskiej ikonografii.

⁶⁸⁰ Ibidem, s. 202.

⁶⁸¹ Ibidem, s. 199.

⁶⁸² Tezy Barthes'a referuje S. Sikora, zob. ibidem, s. 199.

Zakończenie

„Działamy po omacku... robimy, co możemy... dajemy to, co mamy. Nasze zwątpienie jest także naszą pasją, a pasja jest naszym zadaniem. Reszta to już obłęd sztuki”⁶⁸³. Tak mówi młodemu wielbicielowi starzejący się, złożony śmiertelną chorobą pisarz w opowiadaniu Jamesa *The Middle Years*. W znanym cytacie z tragedii Szekspira resztą było milczenie, ale Dencombe, bohater Jamesa i po części jego *porte-parole* – choć podobnie zaczyna to ostatnie zdanie – nie powtarza słów umierającego Hamleta. Nakłada na nie metadyskursywną głose, przyznając, że przy całym racjonalnym wysiłku życia pozostaje po nim nieprzewidywalna część: szaleństwo nobilitowane sztuką. Duch pozytywistycznego produktywizmu wyraża się w czasownikach: działamy, robimy, dajemy. Pozostałe zdania cytatu składają się na definicje łańcuskowe, łączące trzy postawy życiowe: tę wąpiącą, tę przepojoną pasją i tę skierowaną na wykonywanie zadań. Reszta, czyli efekt czynności i postaw, to szaleństwo sztuki. Wydawałoby się, że w słowach Jamesowskiego bohatera pobrzmiewa antyromantyczna pogarda dla sztuki i dla szaleństwa. Jest w nich jednak również akceptacja ciemności jako miejsca wszelkich wysiłków. Tak opisane abstrakcyjne okoliczności mogą przekładać się na konkretne przestrzenie, takie jak ciemnia fotograficzna albo sala kinowa, czyli miejsca produkcji znaczeń tworzonych na styku człowiek–maszyna, artysta–odbiorca. Są to miejsca tajemniczych przemian: ucłowieczenia maszyny, mechanizacji człowieka, zamiany ról pomiędzy artystą i odbiorcą wpatrującym i wsłuchującym się w potrzeby tego drugiego.

James nie przeciwstawia sztuki nauce, lecz raczej twórczemu życiu. Sugeruje kierowanie się surową etyką pracy, ale nie pisze o prawie, w której Nietzsche upatrywał śmiertelnego zagrożenia dla

⁶⁸³ H. James, *Wiek średni*, s. 287.

podmiotu⁶⁸⁴. Sztuka może i jest wybawieniem, ale James podchodzi do niej z całym sceptycyzmem, wiedząc, że życie sztuką nie zastępuje życia. Nie ma innego dostępu do wiedzy o Jamesie jako człowieku i twórcy niż przez sztukę: jego własną, jego biografów, fotografów, malarzy i rzeźbiarzy. Przyczyną jest nie tylko dystans historyczny, geograficzny i kulturowy. Podobne przeszkody dotyczą także form i sposobów zdobywania wiedzy o współczesnych polskich pisarzach. Wszystkiego wiedzieć nie sposób, paradoksalnie również (a może szczególnie) w sytuacji nadmiaru danych. Życie to zaginiony tekst. Parafrazując słowa Joanny Sosnowskiej, powołującej się na *Śmierć autora* Rolanda Barthes'a, auto/biografia, „odślaniając, zasłania, wywołując czyjaś obecność, wywołuje też obecność wielu, którzy stają na drodze. Opozycja prawda/fikcja jest tu bezzasadna”. Na postawione przez nią pytanie trzeba odpowiedzieć tak oto: auto/biografia ma znaczenie zarówno poznawcze, jak i performatywne⁶⁸⁵. Jej granice wyznaczają także etyczna odpowiedzialność i ontologiczna tożsamość bądź podobieństwo. Auto/biografia jest więc sztuką negocjacji pomiędzy takimi podstawowymi potrzebami podmiotów piszącego, opisywanego i czytającego, jak byt, poznanie, działanie i zasady. W odniesieniu do życia auto/biografia jest sztuką w sensie sztuczności (jeśli nie kunsztu, miary i stosowności), ale też w sensie pojedynczości (jak sztuka mięsa). Przedsięwzięcie auto/biograficzne, nawet to zgłaszające minimalne pretensje do sztuki, wydziela z nieogarnionej myśli całości jakąś część i tę wydzieloną część porządkuje według mniej lub bardziej czytelnego zamysłu. Praca auto/biografa polega na sztukowaniu pochodzących z wielu źródeł informacji i emocji: fikcji, dokumentu i komentarza, tego, co werbalne, i tego, co pozawerbalne, publikacji popularnych i akademickich, wiedzy o bohaterze, o jego biografach i o sobie samym. W auto/biograficzne przedsięwzięcie, ale też w jego odczytywanie, wpisane są zatem etyka, performatywność i poznanie.

⁶⁸⁴ F. Nietzsche, *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Nachgelassene Fragmente: 1887–1889*, Bd. 13, pod red. G. Collego, M. Montinarięgo, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1999, s. 500.

⁶⁸⁵ J. Sosnowska, op. cit., s. 182.

Jeśli utożsamiać świadomość z życiem – a w przypadku Jamesa wydaje się to uzasadnione – i jeśli przyjąć, że świadomość nie jest ciągła w rzeczywistości, to sztuka opowiadania o życiu stanowi jego ważne uzupełnienie. Użyteczność tej sztuki polega na umożliwianiu poznania lub choćby, jak dowodzi Nietzsche, tworzeniu ułudy prawdy. Sztuka stymuluje i podtrzymuje życie. Jest także prawdziwa, gdy traktuje pozór jako pozór⁶⁸⁶. Właśnie w tym sensie sztuką, a nie nauką, są liczne rozprawy dotyczące różnych auto/biograficznych dzieł Jamesa. Sztuką są też poświęcone mu biografie. Pozawerbalne przekazy portretów fotograficznych, rzeźbiarskich i malarskich, traktowane w prezentowanym opracowaniu na równi z tekstami auto/biograficznymi, pozwalają unaocznic przynależność do sztuki również prac aspirujących do naukowego obiektywizmu. Sztuka nie zagraża życiu tylko wtedy, gdy nie rości sobie wyłącznych praw do wypowiedzania prawdy i gdy przyjmuje, że prawda jest „[r]uchliwą mnogością metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko mówiąc – sumą relacji ludzkich, które zostały poetycko i retorycznie spotęgowane, transponowane i przystrojone”⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ F. Nietzsche, *Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie moralnym*, przeł. K. Wolicki, „Teksty” 1980, nr 3, s. 184.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, s. 170.

ANEKS A

Chronologia życia

- 1843 Henry James urodził się 15 kwietnia w Nowym Jorku jako drugie dziecko Henry'ego Jamesa seniora i Mary, z domu Walsh. Pierwszy syn Jamesów, William, urodził się w 1842 roku.
- 1843–1845 Jamesowie podróżują z dziećmi po Europie. Dłuższy czas spędzają we Francji i w Anglii. W 1844 roku Henry James senior przeżywa załamanie nerwowe. Za radą damy poznanej w europejskim kurorcie staje się wiernym czytelnikiem i zwolennikiem mistycznej doktryny Emanuela Swedenborga.
- 1845 Powrót do Nowego Jorku i narodziny trzeciego syna Jamesów, Gartha Wilkinsona, nazywanego zdrobniale „Wilky”.
- 1845–1847 Rodzina zamieszkuje w Albany w stanie Nowy Jork. Tam w 1846 roku rodzi się czwarty syn Jamesów, Robertson.
- 1847–1855 Jamesowie powracają do Nowego Jorku i od 1848 roku mieszkają we własnym domu. Wtedy przyłącza się do rodziny siostra matki, ciotka Kate. W 1848 roku na świat przychodzi ostatnie dziecko, jedyna córka Jamesów, Alice. Dom Jamesów odwiedzają pisarze i myśliciele (w 1852 roku gości u nich W.M. Thackeray). Henry uwielbia teatr, na jednej z nowojorskich scen ogląda teatralną adaptację *Chaty Wujka Toma* (*Uncle Tom's Cabin*). Uczęszcza do szkół.
- 1855–1858 Jamesowie podróżują po Anglii, Francji i Szwajcarii. Dzieci pobierają naukę od często zmieniających się guwernerów i guwernantek, niekiedy także uczęszczają do szkół (w Paryżu i w Genewie). W 1857 roku Henry przechodzi tyfus, najpoważniejszą chorobę dzieciństwa. Ojciec pisze w liście do swojej matki, że Henry pożera książki i sam tworzy powieści oraz dramaty. Żadne z tych juveniliów nie przetrwało. Kryzys ekonomiczny w Stanach Zjednoczonych zagraża kondycji finansowej rodziny Henry'ego seniora.
- 1858 Rodzina wraca do Stanów Zjednoczonych i zamieszkuje w Newport w stanie Rhode Island. Henry nawiązuje liczne przyjaźnie.
- 1859–1860 Jamesowie podróżują po Europie. Henry uczęszcza do szkół

- w Genewie, a następnie w Bonn. W 1860 roku cała rodzina wraca do Newport. Rodzice i dwaj młodsi bracia nigdy więcej nie odwiedzają Europy. William i Henry uczą się malarstwa. Henry pisze wiersze i tłumaczy na język angielski dzieła francuskich autorów.
- 1861 Henry nawiązuje przyjaźnie (między innymi z kuzynką Minny Temple). Pomaga w gaszeniu pożaru i ulega wypadkowi, którego efekt sam określa jako potworny, choć niezrozumiały, ból („a horrid even if obscure hurt”). Czy był to uraz kręgosłupa (jak twierdzi Leon Edel), czy powód impotencji (jak wymyślił Ernest Hemingway), prawdopodobnie nie dowiemy się nigdy. W tym samym roku wybucha wojna secesyjna i dwaj młodsi bracia, Wilky i Robertson walczą w niej po stronie Unii. Podobnie jak Henry, William nie idzie do wojska, lecz rozpoczyna studia na wydziale nauk ścisłych Uniwersytetu Harvarda.
- 1862–1863 Henry studiuje przez rok na wydziale prawa Uniwersytetu Harvarda.
- 1864 Rodzina Jamesów przenosi się z Newport do Bostonu w stanie Massachusetts. William przenosi się na wydział medyczny Uniwersytetu Harvarda. Henry publikuje anonimowo swoje pierwsze opowiadanie w piśmie „Continental Monthly”.
- 1865 Oficjalny literacki debiut Henry’ego. Pismo „Atlantic Monthly” publikuje opowiadanie *The Story of a Year* podpisane jego własnym nazwiskiem.
- 1866–1868 Jamesowie przenoszą się do Cambridge w stanie Massachusetts. Henry mieszka z rodzicami, dużo pisze, publikuje dziesiątki recenzji i kilka kolejnych opowiadań, nawiązuje przyjaźń z Williamem Deanem Howellssem.
- 1869–1870 Henry po raz pierwszy sam wyrusza do Europy. Podróżuje po Anglii, Francji, Szwajcarii i Włoszech. W 1870 roku dowiaduje się o śmierci kuzynki Minny Temple i wiosną wraca do Stanów Zjednoczonych.
- 1871 Pismo „Atlantic Monthly” publikuje w odcinkach pierwszą powieść Henry’ego zatytułowaną *Watch and Ward*.
- 1872–1874 Henry znów sam podróżuje po Europie i pisze artykuły podróżnicze. W podróżach towarzyszą mu niekiedy ciotka Kate oraz Alice. Często spotyka się z Williamem, który pracuje już jako wykładowca na Uniwersytecie Harvarda, ale przyjeżdża na wypoczynek i leczenie do Europy. William krytykuje piarstwo brata za zbytne wyrafinowanie. Henry przyznaje, że ni-

- gdy nie będzie pisarzem dla mas. Henry narzeka na brak życia towarzyskiego w Europie, we Włoszech ma okazję rozmawiać tylko z praczkami, kelnerami i prywatnym nauczycielem włoskiego. W Rzymie uczy się jazdy konnej.
- 1874–1875 Henry spędza zimę w Nowym Jorku. Pracuje nad powieścią *Roderick Hudson*. Wydaje tom opowiadań *A Passionate Pilgrim and Other Tales* oraz zbiór szkiców *Transatlantic Sketches*. Uznając, że będzie w stanie utrzymać się z pisania, wyrusza do Paryża jako korespondent pisma „New York Tribune”. Publikuje powieść *Roderick Hudson*, którą recenzenci przyjmują z uznaniem.
- 1876 Podczas pobytu w Paryżu Henry poznaje wielu znanych pisarzy, między innymi Alphonse’a Daudeta, Gustave’a Flauberta, Émile’a Zolę oraz Iwana Turgieniewa. Wyjeżdża na południe Francji i do Hiszpanii. W grudniu przenosi się do Londynu.
- 1877 Henry poznaje angielskich pisarzy i artystów (między innymi Roberta Browninga i George’a Du Mauriera). Anglicy wydają mu się pozbawieni wyobraźni. Podróżuje po Francji i Włoszech. Publikuje powieść *The American*.
- 1878 Pierwsza powieść Henry’ego *Watch and Ward* ukazuje się w formie książkowej. Henry publikuje także dwie nowele, *The Europeans* oraz *Daisy Miller*, jak również zbiór esejów krytycznoliterackich *French Poets and Novelists*.
- 1878–1880 Henry wiecznie bujne życie towarzyskie w Londynie. Zimą 1878–1879 uczestniczy w 107 przyjęciach. W 1879 roku publikuje esej krytycznoliteracki *Hawthorne*. Podróżuje po Europie. Wiosną 1880 roku we Florencji poznaje Constance Fenimore Woolson. Tworzy krótkie formy literackie.
- 1881 Pisarz publikuje powieści *Washington Square* oraz *The Portrait of a Lady*. Podróżuje po Francji i Włoszech. Wrzesień spędza w Szkocji. Pod koniec roku odwiedza Stany Zjednoczone.
- 1882 W styczniu umiera matka, Henry wraca z Waszyngtonu do Bostonu. Pracuje nad sceniczną adaptacją *Daisy Miller*. W maju wraca do Anglii. Odbywa podróż do Francji. Na wieść o śmiertelnej chorobie ojca wraca do Stanów Zjednoczonych.
- 1883 Henry odwiedza młodszych braci mieszkających w stanie Wisconsin. Jest wykonawcą testamentu ojca. Swoją część odziedziczonego majątku oddaje Alice. Wraca do Anglii. Umiera Turgieniew i młodszy brat – Garth Wilkinson.
- 1884 Odwiedza Paryż. Tam poznaje malarza Johna Singera Sargenta.

- W listopadzie Alice przybywa do Anglii w towarzystwie przyjaciółki Katharine Loring. Choć rodzeństwo jest żyte, Alice będzie niekiedy uciążliwą inwalidką.
- 1885 Henry przeprowadza Alice do Bournemouth, gdzie mieszka również schorowany Robert Louis Stevenson. Wcześniejsza znajomość Henry'ego z nim przeradza się w przyjaźń. Henry narzeka na częste błędy drukarskie wynikające z niestaraniego odczytania jego manuskryptów. Korzysta z usług osoby piszącej na maszynie.
- 1886 Publikacja dwóch powieści – *The Bostonians* oraz *The Princess Casamassima*, które ujawniając zainteresowanie Jamesa aktualnymi zjawiskami społecznymi (odpowiednio ruchem feministycznym w Stanach Zjednoczonych i anarchistycznym w Anglii), stanowią wyjątek w twórczości pisarza. Żadna z nich nie została doceniona.
- 1887 Dłuższy pobyt pisarza we Włoszech (Florencja i Wenecja).
- 1888 Henry publikuje powieść *The Reverberator*, nowelę *The Aspern Papers*, pracuje nad powieścią *The Tragic Muse*. Podróżuje po Francji, Szwajcarii i Włoszech. Za radą Howellsa zaczyna korzystać z usług agenta literackiego.
- 1889 W Nowym Jorku umiera ciotka Kate. Henry publikuje tom opowiadań *A London Life*.
- 1890 James podróżuje po Włoszech. Zaczyna pisać sztuki. Publikuje powieść *The Tragic Muse*.
- 1891 Aktor i zarazem producent teatralny Edward Compton wystawia sztukę Jamesa opartą na powieści *The American*. I na prowincji, i w Londynie przyjęcie jest w miarę życzliwe. Lipcowe wakacje pisarz spędza w Irlandii.
- 1892 Henry publikuje kolejny tom opowiadań, *The Lesson of the Master*. Podróżuje po Włoszech. Píše kolejną sztukę, *Disengaged*. Umiera Alice. Latem spotyka się z Williamem i jego rodziną w Szwajcarii.
- 1893 Pisarz wycofuje się z życia towarzyskiego, nie przyjmuje zaproszeń do posiadłości wiejskich ani też na obiady. Publikuje dwa tomy opowiadań i dwa tomy esejów. Píše sztukę *Guy Domville*. Współpracuje z ludźmi teatru, ale jest nimi rozczarowany. Wiosnę spędza w Paryżu.
- 1894 James píše komedię zatytułowaną *The Tenants*, ale nie znajduje producenta. Constance Fenimore Woolson popełnia samobójstwo. Kilka miesięcy później Henry James wyjeżdża do

- Włoch. Otrzymuje od Katharine Loring jeden z czterech egzemplarzy dziennika Alice. Spali go.
- 1895 Wystawiona w Londynie sztuka *Guy Domville* ponosi druzgoczącą porażkę. Dwie niewystawione komedie udaje się Jamesowi opublikować w formie książki. Publikuje też kolejny tom opowiadań. Odwiedza Irlandię.
- 1896 Publikacja powieści *The Other House* oraz tomu opowiadań *Embarrassments*.
- 1897 Publikacja *The Spoils of Poynton* oraz *What Maisie Knew*. Henry kupuje maszynę do pisania i zaczyna dyktować swoje teksty.
- 1898 Przeprowadzka z Londynu do osiemnastowiecznego domu w Rye w hrabstwie Sussex. Ten dom (Lamb House) zauroczył Jamesa już kilka lat wcześniej. Był wymarzonym miejscem pobytu od maja do listopada. Odległość od Londynu – tylko dwie i pół godziny jazdy pociągiem.
- 1899 Wakacje we Włoszech i Francji. W Rzymie James poznaje młodego rzeźbiarza Hendrika Andersena. Tam pracuje nad biografią W.W. Story'ego. Publikacja powieści *The Awkward Age*.
- 1900 James zgolił brodę – na zawsze (nosił ją od czasów wojny secesyjnej, jej siwizna zaczynała mu jednak przypominać o starości). Publikacja zbioru opowiadań *The Soft Side*.
- 1901 Śmierć królowej Wiktorii. James dobrze ją wspomina. Tron obejmuje Edward VII. Publikacja powieści *The Sacred Fount*. W Stanach Zjednoczonych – zabójstwo prezydenta Williama McKinleya (za życia Jamesa zamordowano także Abrahama Lincolna w 1865 roku i Jamesa A. Garfielda w 1881 roku). Do władzy dochodzi Theodore Roosevelt, o którym James wyraża się niepochlebnie. We wrześniu James podejmuje w swoim domu wielu gości. Choć przymykał oko na wybryki pary swoich służących, w końcu musi ich wyrzucić z pracy za pijaństwo.
- 1902 James zapada na zdrowiu. Utrzymuje liczne kontakty z pisarzami obojga płci. Wylewne rekomendacje szczególnie dla Josepha Conrada, którego twórczość James ocenia bardzo wysoko. Publikacja powieści *The Wings of the Dove*, pierwszej z trzech zaliczanych przez F.O. Matthiessena do „fazy głównej” twórczości Jamesa.
- 1903 Publikacja powieści *The Ambassadors*, jak również dwutomowej biografii *William Wetmore Story and His Friends*. W grud-

- niu spotyka się z Edith Wharton, która od dawna zabiegała o to, by go poznać.
- 1904–1905 Publikacja powieści *The Golden Bowl*, ostatniej z trzech powieści „fazy głównej”. Po raz pierwszy od 1883 roku Henry James odwiedza Stany Zjednoczone. Mieszka u rodziny (William James) i przyjaciół (m.in. Edith Wharton). Podróż po Stanach Zjednoczonych, po raz pierwszy aż na Florydę, Środkowy Zachód i do Kalifornii, połączone z serią wykładów poświęconych głównie pisarstwu Balzaca. Latem 1905 roku powrót do domu w Sussex.
- 1906–1907 Praca nad nowojorskim wydaniem powieści i opowiadań, polegająca na dokładnej korekcie wybranych utworów i napisaniu wstępów do niektórych tomów. Publikacja książki podręczniczej *The American Scene*, stanowiącej pokłosie pobytu w Stanach Zjednoczonych. Latem 1907 roku wraz z Whartonomi podróżuje samochodem po Francji. Potem przebywa we Włoszech. Pozuje Andersenowi do popiersia. Zatrudnia Theodorę Bosanquet, która pozostała z nim do końca jego dni.
- 1908 Sztuka *The High Bid* w Edynburgu oraz Londynie odnosi umiarkowany sukces.
- 1909 Publikacja książki podręczniczej *Italian Hours*. Henry przeżywa załamanie nerwowe. Pali nagromadzone przez lata listy.
- 1910 Z bratem Williamem odwiedza kurort w Niemczech, a następnie razem z nim wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych. W maju umiera król Edward VII, na tron wstępuje Jerzy V. W lipcu umiera Robertson James, a w sierpniu William James.
- 1911 Henry James pozostaje w Stanach Zjednoczonych prawie do końca lipca. Uniwersytet Harvarda przyznaje mu doktorat honoris causa. Po powrocie do Anglii przystępuje do pracy nad autobiografią.
- 1912 James wynajmuje apartament w Londynie. Uniwersytet Oksfordzki przyznaje mu doktorat honoris causa. Kłopoty zdrowotne.
- 1913 Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin. James otrzymuje portret pędzla Johna Singera Sargenta (obecnie w Narodowej Galerii Portretu w Londynie). Pozuje też do popiersia (zakupionego przez Tate Gallery). Ukazuje się pierwszy tom autobiografii pt. *A Small Boy and Others*.
- 1914 James wykazuje zainteresowanie sprawami publicznymi, jako wolontariusz odwiedza w czasie I wojny światowej szpitale i pi-

- szere eseje poświęcone aktualnej tematyce. Publikuje drugi tom autobiografii pt. *Notes of a Son and Brother*.
- 1915 28 lipca przyjmuje brytyjskie obywatelstwo. W grudniu doznaje udaru, a następnie zapada na zapalenie płuc.
- 1916 1 stycznia król Jerzy V nadaje mu odznaczenie *Order of Merit* (order za zasługi). James umiera 28 lutego.

ANEKS B
Twórczość

Książki

Poniższy chronologiczny wykaz wszystkich (także pośmiertnie wydanych) książek autorstwa Henry'ego Jamesa został opracowany na podstawie zestawień zawartych w pracy *Annals of American Literature* pod redakcją Richarda M. Ludwiga i Clifforda A. Naulta (New York–Oxford, Oxford University Press, 1986). Tytuły i daty wydania opowiadań i książek dostępnych w języku polskim zostały wytłuszczone, podobnie jak tytuły i daty wydania przekładów.

- A Passionate Pilgrim and Other Tales (zawiera między innymi opowiadanie „**The Madonna of the Future**”) 1875 (**Madonna przyszłości i inne opowiadania 1962**)
Transatlantic Sketches 1875
Roderick Hudson 1876
The American 1877 (Amerykanin 1878–1879, Amerykanin 1998)
Watch and Ward 1878
The Europeans 1878 (Europejczycy 1992)
French Poets and Novelists 1878
Daisy Miller 1879 (Daisy Miller 1961)
An International Episode 1879
The Madonna of the Future and Other Tales 1879 (Madonna przyszłości i inne opowiadania 1962)
Hawthorne 1879
Confidence 1880
The Diary of a Man of Fifty and **A Bundle of Letters 1880 („Plik listów” 1977)**
Washington Square 1881 (Dom na placu Waszyngtona 1974)
The Portrait of a Lady 1881 (Portret damy 1977)
Portraits of Places 1883
The Siege of London 1883
Tales of Three Cities 1884
A Little Tour in France 1885

- The Bostonians 1886
- The Princess Casamassima 1886 (Księżna Casamassima 1991)**
- The Aspern Papers 1888 (Autografy Jeffreya Asperna i inne opowiadania 1979)**
- The Reverberator 1888
- Partial Portraits 1888
- A London Life (zawiera między innymi opowiadanie „**The Liar**”) 1889 („**Łgarz**” 1961)
- The Tragic Muse 1890
- The Lesson of the Master (zawiera między innymi opowiadania: „**The Lesson of the Master**”, „**The Pupil**”, „**Sir Edmund Orme**”) 1892 („**Rada mistrza**” 1962, „**Wychowanek**” 1961, „**Sir Edmund Orme**” 1960)
- The Private Life 1893
- The Real Thing and Other Tales (zawiera między innymi opowiadania: „**The Real Thing**”, „**Greville Fane**”) 1893 („**Prawdziwa rzecz**” 1949, „**Autentyk**” 1962; „**Greville Fane**” 1962)
- The Wheel of Time 1893
- Picture and Text 1893
- Essays in London and Elsewhere 1893
- Theatricals: Two Comedies 1894
- Theatricals, Second Series 1895
- Terminations (zawiera między innymi opowiadania: „**The Altar of the Dead**”, „**The Middle Years**”, „**The Death of the Lion**”) 1895 („**Ołtarz zmarłych**” 1968, „**Ołtarz umarłych**” 1977; „**Wiek średni**” 1979, „**Śmierć Iwa**” 1962)
- Embarrassments 1896
- The Other House 1896
- The Spoils of Poynton 1897
- What Maisie Knew 1897
- In the Cage 1898
- The Two Magics (zawiera między innymi opowiadanie „**The Turn of the Screw**”) 1898 (**W kleszczach lęku** 1959)
- The Awkward Age 1899
- The Soft Side (zawiera między innymi opowiadanie „**The Tree of Knowledge**”) 1900 („**Drzewo wiadomości**” 1977)
- The Sacred Fount 1901
- The Wings of the Dove 1902
- The Ambassadors 1903 (Ambasadorowie 1960)**
- The Better Sort (zawiera między innymi opowiadanie „**The Beast in the Jungle**”) 1903 („**Bestia w dżungli**” 1961, „**Zwierz w dżungli**” 1965)

William Wetmore Story and His Friends 1903
The Golden Bowl 1904 (Złota czara 2011)
 The Question of Our Speech and The Lesson of Balzac 1905
 English Hours 1905
 The American Scene 1907
 Views and Reviews 1908
 Julia Bride 1909
 Italian Hours 1909
 The Finer Grain 1910
 The Outcry 1911
 A Small Boy and Others 1913
 Notes on Novelists 1914
 Notes of a Son and Brother 1914

Wydania pośmiertne

The Ivory Tower 1917
 The Sense of the Past 1917
 The Middle Years 1917
 Within the Rim and Other Essays 1918
 Gabrielle de Bergerac 1918
 Travelling Companions 1919
 Notes and Reviews 1921

Opowiadania i nowele

Poniższa chronologiczna lista opowiadań i nowel Henry'ego Jamesa została opracowana na podstawie publikacji *The Complete Tales of Henry James* (1962–1964) oraz aneksu do monografii Adeli Styczyńskiej *The Art of Henry James's Nouvelle. A Study of Theme and Form* (1977), w którym opowiadania Jamesa są wymienione w kolejności alfabetycznej. Opowiadania zapisane kursywą zostały włączone do wydania nowojorskiego. Numer w nawiasie odsyła do odpowiedniego tomu tego wydania. Wytłuszczono tytuły opowiadań dostępnych w języku polskim. W nawiasie podano tytuły i daty publikacji polskich przekładów. W 2004 roku Floyd R. Horowitz wydał zbiór wczesnych opowiadań pochodzących z różnych czasopism, któ-

re na podstawie porównawczych badań nad stylistyką przypisał Jamesowi. Absolutnej pewności co do autorstwa nie ma, jednak teza Horowitza, jakoby James podejmował próby publikowania swojej twórczości przed rokiem 1864 (przyjmowanym tradycyjnie za początek jego kariery), jest ze wszech miar przekonująca. Oznaczone gwiazdką tytuły pochodzą z opracowania Horowitza.

1. *The Pair of Slippers 1852
2. *Woman's Influence; or, Incidents of a Courtship 1858
3. *The Rainy Day 1859
4. *The Village Belle 1859
5. *The Sacrifice 1859
6. *The Rose-Colored Silk 1860
7. *A Winter Story 1861
8. *Sober Second Thought 1861
9. *Alone 1861
10. *The Death of Colonel Thoreau 1861
11. *The Story of a Ribbon Bow 1862
12. *A Summer Adventure 1862
13. *My Guardian and I 1862
14. *Breach of Promise of Marriage 1862
15. *A Sealed Tear 1863
16. *'I,' or, Summer in the City 1863
17. *The Sprite Transformed 1863
18. *The Blue Handkerchief 1863
19. *A Cure for Coquettes 1863
20. *My Lost Darling 1863
21. A Tragedy of Error 1864
22. The Story of a Year 1865
23. *One Evening's Work 1865
24. A Landscape Painter 1866
25. A Day of Days 1866
26. *Unto the Least of These 1866
27. My Friend Bingham 1867
28. Poor Richard 1867
29. The Story of a Masterpiece 1868
30. The Romance of Certain Old Clothes 1868
31. A Most Extraordinary Case 1868
32. A Problem 1868
33. De Grey: A Romance 1868

34. Osborne's Revenge 1868
35. *In A Circus 1868
36. A Light Man 1869
37. Gabrielle De Bergerac 1869
38. *A Hasty Marriage 1869
39. Travelling Companions 1870
40. *A Passionate Pilgrim* 1871 (XIII)
41. At Isella 1871
42. Master Eustace 1871
43. Guest's Confession 1872
44. ***The Madonna of the Future* 1873 (XIII) – Madonna przyszłości („Kłoso” 1877 i *Madonna przyszłości i inne opowiadania* 1962)**
45. The Sweetheart of M. Briseux 1873
46. The Last of the Valerii 1874
47. *Madame de Mauves* 1874 (XIII)
48. Adina 1874
49. Professor Fargo 1874
50. Eugene Pickering 1874
51. Benvolio 1875
52. Crawford's Consistency 1876
53. The Ghostly Rental 1876
54. ***Four Meetings* 1877 (XVI) – Cztery spotkania (*Drzewo wiadomości i inne opowiadania* 1977)**
55. Rose-Agathe (znane też pt. „Theodolinde”) 1878
56. ***Daisy Miller: A Study* 1878 (XVIII) – Daisy Miller (*Daisy Miller* 1961)**
57. Longstaff's Marriage 1878
58. *An International Episode* 1878–1879 (XIV)
59. *The Pension Beaurepas* 1879 (XIV)
60. The Diary of a Man of Fifty 1879
61. ***A Bundle of Letters* 1879 (XIV) – Plik listów (*Drzewo wiadomości i inne opowiadania* 1977)**
62. *The Point of View* 1882 (XIV)
63. *The Siege of London* 1883 (XIV)
64. The Impressions of a Cousin 1883
65. *Lady Barbarina* 1884 (XIV)
66. ***The Author of „Beltraffio”* 1884 (XVI) – Autor *Beltraffia* (*Madonna przyszłości i inne opowiadania* 1962)**
67. ***Pandora* 1884 (XVIII) – Pandora (*Autografy Jeffreya Asperna i inne opowiadania* 1979)**
68. Georgina's Reasons' 1884

69. A New England Winter 1884
70. The Path of Duty 1884
71. Mrs Temperly (znane też pt. „Cousin Maria”) 1887
72. *Louisa Pallant* 1888 (XIII)
73. ***The Aspern Papers* 1888 (XII) – Autografy Jeffreya Asperna (Autografy Jeffreya Asperna i inne opowiadania 1979)**
74. ***The Liar* 1888 (XII) – Łgarz (*Daisy Miller* 1961)**
75. Two Countries 1888
76. *A London Life* 1888 (X)
77. ***The Lesson of the Master* 1888 (XV) – Rada mistrza (*Madonna przyszłości i inne opowiadania* 1962)**
78. *The Patagonia* 1888 (XVIII)
79. The Solution 1889–1890
80. ***The Pupil* 1891 (XI) – Wychowanek (*Daisy Miller* 1961)**
81. *Brooksmith* 1891 (XVIII)
82. *The Marriages* 1891 (XVIII)
83. *The Chaperon* 1891 (X)
84. ***Sir Edmund Orme* 1891 (XVII) – Sir Edmund Orme (*Opowieści z dreszczykiem* 1960)**
85. Nona Vincent 1892
86. *The Private Life* 1892 (XVII)
87. ***The Real Thing* 1892 (XVIII) – Prawdziwa rzecz („Głos Anglii” 1949), Autentyk (*Madonna przyszłości i inne opowiadania* 1962)**
88. Lord Beaupré (znane też pt. „Lord Beauprey”) 1892
89. The Visits (znane też pt. „The Visit”) 1892
90. Sir Dominick Ferrand (znane też pt. „Jersey Villas”) 1892
91. Collaboration 1892
92. ***Greville Fane* 1892 (XVI) – Greville Fane (*Madonna przyszłości i inne opowiadania* 1962)**
93. The Wheel of Time 1892–1893
94. Owen Wingrave 1892 (XVII)
95. ***The Middle Years* 1893 (XVI) – Wiek średni (*Autografy Jeffreya Asperna i inne opowiadania* 1979)**
96. ***The Death of the Lion* 1894 (XV) – Śmierć lwa (*Madonna przyszłości i inne opowiadania* 1962)**
97. *The Coxon Fund* 1894 (XV)
98. ***The Altar of the Dead* 1895 (XVII) – Ołtarz zmarłych („Tematy” 1968), Ołtarz umarłych (*Drzewo wiadomości i inne opowiadania* 1977)**
99. *The Next Time* 1895 (XV)

100. *The Figure in the Carpet* 1896 (XV)
101. *Glasses* 1896
102. *The Way It Came* 1896 (w wydaniu nowojorskim tytuł opowiadania brzmi „The Friends of the Friends”)
103. *John Delavoy* 1898
104. ***The Turn of the Screw* 1898 (XII)**
105. *In the Cage* 1898 (XI)
106. *Covering End* 1898
107. *The Given Case* 1898–1899
108. *The Great Condition* 1899
109. **„Europe” 1899 (XVI) – „Europa” (*Drzewo wiadomości i inne opowiadania* 1977)**
110. ***Paste* 1899 (XVI) – Imitacja („Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1974)**
111. *The Real Right Thing* 1899 (XVII)
112. *The Great Good Place* 1900 (XVI)
113. *Maud-Evelyn* 1900
114. *Miss Gunton of Poughkeepsie* 1900 (XVI)
115. *The Special Type* 1900
116. ***The Tree of Knowledge* 1900 (XVI) – Drzewo wiadomości (*Drzewo wiadomości i inne opowiadania* 1977)**
117. *The Abasement of the Northmores* 1900 (XVI)
118. *The Third Person* 1900
119. ***The Tone of Time* 1900 – Duch czasu (*Drzewo wiadomości i inne opowiadania* 1977)**
120. *Broken Wings* 1900 (XVI)
121. *The Two Faces* 1900 (XII)
122. *Miss Medwin* 1901 (XVIII)
123. *The Beldonald Holbein* 1901 (XVIII)
124. *The Story in It* 1902 (XVIII)
125. *Flickerbridge* 1902 (XVIII)
126. ***The Beast in the Jungle* 1903 (XVII) – Zwierz w dżungli („Tematy” 1965), Bestia w dżungli (*Daisy Miller* 1961)**
127. *The Birthplace* 1903 (XVII)
128. *The Papers* 1903
129. *Fordham Castle* 1904 (XVI)
130. *Julia Bride* 1908 (XVII)
131. *The Jolly Corner* 1908 (XVII)
132. *The Velvet Glove* 1909
133. *Mora Montravers* 1909

134. Crapy Cornelia 1909
135. The Bench of Desolation 1909
136. A Round of Visits 1910

ANEKS C

Polskie przekłady powieści i opowiadań

Książki

Data wydania oryginału dotyczy publikacji książkowych. W nawiasach podano rok publikacji w odcinkach w czasopismach, jeśli różni się od wydania książkowego. W przypadku opowiadań został podany rok pierwszej publikacji za książką Roberta Gale'a *Plots and Characters in the Fiction of Henry James*, Hamden, CT, Archon Books, 1965.

TYTUŁ (W NAWIASIE TYTUŁY POSZCZEGÓLNYCH OPOWIADAŃ)	TYMACZ	WYDAWCA	NUMER WY- DANIA	NAKLAD	DATA WYDANIA PRZEKŁADU (KOMENTARZ)	DATA WYDANIA ORYGINAŁU
Amerykanin	A. Callier Jan S. Zaus, Danuta Gembicka	Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław	1 (dwa tomy) 1	nieznany nieznany	1878 1879 1998 (posłowie: Lech Budrecki)	1877 (1876-1877)
W kleszczach lęku	Witold Pospieszala Witold Pospieszala Witold Pospieszala	Wydawnictwo Poznańskie, Poznań Wydawnictwo Poznańskie, Poznań Wydawnictwo Itaka, Poznań	1 2	15 000 + 250 nieznany nieznany	1959 (przedmowa: Witold Pospieszala) 1990 1994	1898
Ambasadorowie	Maria Skibniewska Maria Skibniewska Maria Skibniewska	Czytelnik, War- szawa Państwowy Insty- tut Wydawniczy, Warszawa Prószyński i S-ka, Warszawa	1 (dwa tomy) 2	10 000 + 250 10 000 + 250 nieznany	1960 (posłowie: Henryk Krzczkowski) 1963 (posłowie: Henryk Krzcz- kowski) 1999	1903

TYTUŁ (W NAWIASIE TYTUŁY POSZCZEGÓLNYCH OPOWIADAŃ)	TŁUMACZ	WYDAWCA	NUMER WY- DANIA	NAKLAD	DATA WYDANIA PRZEKLADU (KOMENTARZ)	DATA WYDANIA ORYGINAŁU
Daisy Miller (Wychowaniek, Łgarz, Bestia w dżungli)	Jadwiga Ołędzka	Czytelnik, Warszawa	1	10 250	1961 (posłowie: Bronisława Balutowa)	Daisy Miller, 1878
Daisy Miller (Wychowaniek, Łgarz, Bestia w dżungli)	Jadwiga Ołędzka	Czytelnik, Warszawa	2	100 320	1986 (przedmowa: Bronisława Balutowa)	The Liar, 1888
Daisy Miller Łgarz (Wychowaniek)	Jadwiga Ołędzka	Książka i Wiedza, Warszawa		65 000 + 260	1974	The Pupil, 1891
Madonna przyszłości i inne opowiadania (Autor <i>Beltraffio</i> , Rada mistrza, Greville Fane, Autentyk, Śmierć Iwa)	Maria Skibniewska	Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa	1	10 000 + 253	1962	The Madonna of the Future, 1873 The Author of Beltraffio, 1884 The Lesson of the Master, 1888 Greville Fane, 1892 The Real Thing, 1892 The Death of the Lion, 1894
Dom na placu Waszyngtona	Maria Skroczynńska	Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa	1	40 000 + 290	1974	1881 (1880)
	Maria Skroczynńska	Oficina Wydawnicza Rytm, Warszawa		nieznany	1994	
	Maria Skroczynńska	Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa	2	nieznany	1998	
	Maria Skroczynńska	Świat Książki, Warszawa		nieznany	2009	

TYTUŁ (W NAWIASIE TYTUŁY POSZCZEGÓLNYCH OPOWIADAŃ)	TYTUŁ MACEZ	WYDAWCA	NUMER WY- DANIA	NARZĄD NARZĄD	DATA WYDANIA PRZEKŁADU (KOMENTARZ)	DATA WYDANIA ORYGINAŁU
Portret damy	Maria Skibniewska Maria Skibniewska Maria Skibniewska Maria Skibniewska Maria Skibniewska Maria Skibniewska	Czytelnik, Warszawa EM, Warszawa Prószyński i S-ka, Warszawa Libros, Warszawa Świat Książki, Warszawa Świat Książki, Warszawa	1	30 290 nieznany nieznany nieznany nieznany nieznany	1977 (przedmowa: Maria Skibniewska) 1994 1997 2002 2003 2009	1881 (1880–1881)
Drzewo wiadomości i inne opowiadania (Cztery spotkania, Plik listów, Duch czasu, Ofi- tarz umarłych, Europa)	Maria Skroczyńska	Czytelnik, Warszawa	1	30 290	1977 (posłowie: Maria Skroczyńska)	Four Meetings, 1877 A Bundle of Letters, 1879 The Tree of Knowledge, 1900 The Tone of Time, 1900 The Altar of the Dead, 1895 Europe, 1899
Autografy Jeffreya Asperna i inne opowia- dania (Pandora. Wiek średni)	Maria Skroczyńska	Czytelnik, Warszawa	1	20 320	1979	Pandora, 1884 The Aspern Papers, 1888 The Middle Years, 1893
Księżna Casamassa	Cecylia Wojewoda	Czytelnik, Warszawa	1	nieznany	1991	1886 (1885–1886)
Europejczycy	Zofia Zinslering	Państwowy Insty- tut Wydawniczy, Warszawa	1	nieznany	1992	1878
Złota czara	Anna Klosiewicz	Prószyński i S-ka, Warszawa	1	nieznany	2011	1904

Publikacje w polskojęzycznej prasie

TYTUŁ	TŁUMACZ	CZASOPISMO/BROSZURA	STRONY	DATA PUBLIKACJI PRZEKŁADU	DATA PUBLIKACJI ORYGINAŁU
Madonna przyszłości	Kassylida Kulikowska	„Kłosy” (dodatek do nr. 651) (dodatek do nr. 652)	195–197 199–201	1877	1873
Zaufanie	nieznany	„Dwutygodnik dla Kobiet” 23, 24, 25, 26 (1881) 1, 2, 3, 4, 5 (1882)	236–240 249–254 260–264 274–276 4–7 15–18 28–31 40–43 52–55	1881–1882	1879–1880
Prawdziwa rzecz	nieznany	„Głos Anglii” 14 (1949)	9–10	1949	1892
Sir Edmund Orme	Zofia Zinserling	<i>Opowieści z adreszykiem. Noc druga, Iskry, Warszawa</i>	346–380 71–97 3–16	1960 1966 1981	1891
Zwierz w dżungli	Z. Poray	„Tematy” 14 (1965) Nowy Jork	124–175	1965	1903
Ofiarz zmarłych	Maria Skroczyńska	„Tematy” 27 (1968) Nowy Jork	7–48	1968	1895
Imitacja	J. Iasieńczyk	„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 116, 118, 119, 120, 122, 124 (1974) Londyn	2	1974	1899

ANEKS D

Wydanie nowojorskie

Wydanie nowojorskie zostało opublikowane w latach 1907–1909 i obejmuje powieści, nowele i opowiadania wybrane przez samego autora. Henry James nie tylko wykonał gruntowną korektę, ale też poprzedził niektóre tomy wstępami, które stanowią jego wkład w rozwój teorii literatury. Tomy IV, VI, VIII, XX, XXII, XXIV nie zawierają wstępów. Utwory, których tytuły zostały wytłuszczone, są dostępne w polskich przekładach.

- I. *Roderick Hudson*
- II. ***The American***
- III. ***The Portrait of a Lady, Tom I***
- IV. ***The Portrait of a Lady, Tom II***
- V. ***The Princess Casamassima, Tom I***
- VI. ***The Princess Casamassima, Tom II***
- VII. *The Tragic Muse, Tom I*
- VIII. *The Tragic Muse, Tom II*
- IX. *The Awkward Age*
- X. *The Spoils of Poynton, A London Life, The Chaperon*
- XI. *What Maisie Knew, In the Cage, **The Pupil***
- XII. ***The Aspern Papers, The Turn of the Screw, The Liar, The Two Faces***
- XIII. *The Reverberator, Madame de Mauves, A Passionate Pilgrim, and Other Tales (oraz **The Madonna of the Future**, Louisa Pallant)*
- XIV. *Lady Barbarina, The Siege of London, An International Episode, and Other Tales (oraz The Pension Beaurepas, **A Bundle of Letters**, The Point of View)*
- XV. ***The Lesson of the Master, The Death of the Lion, The Next Time, and Other Tales (oraz The Figure in the Carpet, The Coxon Fund)***
- XVI. ***The Author of Beltraffio, The Middle Years, Greville Fane, and Other Tales (oraz Broken Wings, The Tree of Knowledge, The Abasement of the Northmores, The Great Good Place, **Four Meetings, Paste, Europe**, Miss Gunton of Poughkeepsie, Fordham Castle)***
- XVII. ***The Altar of the Dead, The Beast in the Jungle, The Birthplace, and***

Other Tales (oraz The Private Life, Owen Wingrave, The Friends of the Friends, **Sir Edmund Orme**, The Real Right Thing, The Jolly Corner, Julia Bride)

XVIII. **Daisy Miller, Pandora**, The Patagonia, and Other Tales (oraz The Marriages, **The Real Thing**, Brooksmith, The Beldonald Holbein, The Story in It, Flickerbridge, Miss Medwin)

XIX. *The Wings of the Dove, Tom I*

XX. *The Wings of the Dove, Tom II*

XXI. **The Ambassadors**, Tom I

XXII. **The Ambassadors**, Tom II

XXIII. **The Golden Bowl**, Tom I

XXIV. **The Golden Bowl**, Tom II

Bibliografia

- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka, *Joseph Conrad i autobiografia antykonfesyjna*, w: *Świat przez pryzmat Ja*, t. 1: *Teorie i autobiograficzne rekonesanse*, pod red. Beaty Gontarz, Małgorzaty Krakowiak, Katowice, Wydawnictwo Agencja Artystyczna PARA, 2006, s. 121–134.
- Anderson Linda, *Autobiography*, London, Routledge, 2009.
- Anderson Quentin, *Introduction*, w: Henry James, *Hawthorne*, New York, Collier Books, 1966, s. 7–12.
- Anesko Michael, „*Friction with the Market*”: *Henry James and the Profession of Authorship*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London–New York, Routledge, 2000.
- Bell Millicent, *Introduction to the English-language Edition*, w: Henry James, *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. Rosselli Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004, s. ix–xxxv.
- Biti Vladimir, *Literatur- und Kulturtheorie*, Hamburg, Rowohlt, 2001.
- Bolewski Jacek SJ, *Co po Wenecji... Śladem artystów i świętych*, Poznań, Wydawnictwo Święty Wojciech, 2010.
- Bradley John, *Henry James's Permanent Adolescence*, Houndmills, Palgrave, 2000.
- Brooks Peter, *Henry James Goes to Paris*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2007.
- Brooks Van Wyck, *The Pilgrimage of Henry James*, London, Jonathan Cape, 1928.
- Buchholtz Mirosława (red.), *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa: transpozycje, komentarze, analogie*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005.
- Buchholtz Mirosława (red.), *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG*, Warszawa, Ośrodek Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, 2005.
- Buchholtz Mirosława, *Henry James's Unsentimental Journey: Meanings of 'Relating' in „The American Scene”*, w: *Les écrivains en voyage: nouveaux mondes, nouvelles idées? [Writers and Their Travels: New Worlds, New Ideas?]*, pod red. Sharon Fuller, Paris, L'Harmattan, 2005, s. 195–207.

- Buczyńska-Garewicz Hanna, *James*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 2001.
- Cannon Kelly, *Henry James and Masculinity: The Man at the Margins*, New York, St. Martin's Press, 1994.
- Caramello Charles, *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, Chapel Hill–London, University of North Carolina Press, 1996.
- Caws Mary Ann, *Henry James*, New York, Overlook Duckworth, 2006.
- Cieński Andrzej, *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Wrocław, Ossolineum, 1992.
- Cohen Paula Marantz, *What Alice Knew*, Naperville, Illinois, Sourcebooks Landmark, 2010.
- Couser G. Thomas, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.
- Dąbrowski Mieczysław, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, pod red. Hanny Gosk, Andrzeja Zieniewicza, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2001, s. 35–56.
- Domańska Ewa, *Wokół metahistorii*, w: Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. Ewy Domańskiej, Marka Wilczyńskiego, Kraków, Universitas, 2000, s. 7–31.
- Dupee Frederick W., *Introduction*, w: Henry James, *Autobiography*, pod red. Fredericka W. Dupee, London, W.H. Allen, 1956, s. vii–xiv.
- Eakin Paul John, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Edel Leon, *Henry James: The Conquest of London, 1870–1881*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1962.
- Edel Leon, *Henry James: A Life*, London, Flamingo, [1985] 1996.
- Edel Leon, *Henry James: The Master, 1901–1916*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1972.
- Edel Leon, *Henry James: The Middle Years, 1882–1895*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1962.
- Edel Leon, *Henry James: The Treacherous Years, 1895–1901*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1969.
- Edel Leon, *Henry James: The Untried Years, 1843–1870*, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1953.
- Edel Leon, *Writing Lives: Principia Biographica*, New York–London, W.W. Norton and Company, [1959] 1984.
- Edgar Pelham, *Henry James: Man and Author*, Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 1927.
- Esterstein Claude (red.), *La littérature française*, Paris, Hatier, 1998.
- Fisher Paul, *House of Wits: An Intimate Portrait of the James Family*, New York, Henry Holt and Company, 2008.

- Fogel Daniel Mark (red.), *Companion to Henry James Studies*, Westport, Connecticut–London, Greenwood Press, 1993.
- Gale Robert, *A Henry James Encyclopedia*, New York, Greenwood Press, 1989.
- Gale Robert, *Plots and Characters in the Fiction of Henry James*, Hamden, CT, Archon Books, 1965.
- Gordon Lyndall, *A Private Life of Henry James: Two Women and His Art*, London, Vintage, 1999.
- Gosse Edmund, *Aspects and Impressions*, New York, Scribner's, 1922.
- Graham Wendy, *Henry James's Thwarted Love*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1999.
- Hamilton Nigel, *Biography: A Brief History*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007.
- Haralson Eric, *Henry James and Queer Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Harden Edgar F., *A Henry James Chronology*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Heyns Michiel, *The Typewriter's Tale*, Jeppestown, Jonathan Ball, 2005.
- Hocks Richard A., *Henry James and Pragmatistic Thought. A Study in the Relationship between the Philosophy of William James and the Literary Art of Henry James*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1974.
- Holly Carol, *The Autobiographies: A History of Readings*, w: *Companion to Henry James Studies*, pod red. Daniela Marka Fogela, Westport, Connecticut–London, Greenwood Press, 1993, s. 427–446.
- Holly Carol, *Intensely Family: The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
- Holman C. Hugh, *A Handbook to Literature*, Indianapolis, The Odyssey Press, 1972.
- Hughes Clair, *Bad Years in the Matrimonial Market: James's Shorter Fiction, 1865–1878*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. Grega W. Zachariasa, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 17–31.
- Hyde H. Montgomery, *Henry James at Home*, London, Methuen, 1969.
- Hyde H. Montgomery, *The Story of Lamb House Rye, The Home of Henry James*, Rye, Adams of Rye, 1966.
- Jacobs Mark, Kokrda Ken, *Photography in Focus*, Chicago, NTC, [1975], wyd. 4, 1990.
- James Henry, *The American Scene*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1968.

- James Henry, *Autobiography*, pod red. Fredericka W. Dupee, London, W.H. Allen, 1956.
- James Henry, *Autografy Jeffreya Asperna i inne opowiadania*, przeł. Maria Skroczyńska, Warszawa, Czytelnik, 1979.
- James Henry, *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. Roselli Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004.
- James Henry, *Dearly Beloved Friends: Henry James's Letters to Younger Men*, pod red. Susan E. Gunter, Stevena H. Jobe'a, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- James Henry, *Hawthorne*, New York, Collier Books, 1966.
- James Henry, *Henry James Letters*, Vol. 1–4, pod red. Leona Edela, Cambridge, MA, Belknap Press, 1974–1984.
- James Henry, *Henry James: A Life in Letters*, pod red. Philipa Horne'a, London, Penguin Books, 1999.
- James Henry, *The Letters of Henry James*, Vol. 1–2, pod red. Percy'ego Lubbocka, New York, Scribner's, 1920.
- James Henry, *A Small Boy and Others: A Memoir*, pod red. Frances Wilson, London, Turtle Point Press, 2001.
- James Henry, *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 1–2, Boston, Houghton, 1903.
- Kadar Marlene, *Life Writing*, w: *Encyclopedia of Literature in Canada*, pod red. Williama H. New, Toronto, University of Toronto Press, 2002, s. 660–666.
- Kaplan Fred, *Henry James: The Imagination of Genius. Biography*, New York, William Morrow and Company, 1992.
- Kasperowicz Ryszard, Wolicka Elżbieta, *Wprowadzenie*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 5–7.
- Kopaliński Władysław, *Opowieści o rzeczach powszednich*, Warszawa, „Rzeczpospolita” HPS, 2007.
- Krawcowicz Barbara, *William James. Pragmatyzm i religia*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.
- Lang Hermann, *Język i nieświadomość*, przeł. Paweł Piszczatowski, Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2005.
- Le Clair Robert C., *Young Henry James 1843–1870*, New York, Bookman Associates, 1955.
- Legrand Gérard, *Sztuka renesansu*, przeł. Ewa Pfeifer, Warszawa, „Rzeczpospolita” HPS, 2007.

- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i in., pod red. Reginy Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków, Universitas, 2007.
- Lewis Richard W.B., *Jameses: A Family Narrative*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1991.
- Lodge David, *Autor, Autor*, przeł. Jerzy Kozłowski, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2004.
- Lubas-Bartoszyńska Regina, *Wstęp*, w: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. Reginy Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków, Universitas, 2007, s. v–xxi.
- MacNeilage Peter F., Rogers Lesley J., Vallortigara Giorgio, *Origins of the Left and Right Brain*, „Scientific American”, July 2009, s. 48–55.
- di Majo Elena, *Afterword. Andersen: The Museum, the City, the Home*, w: Henry James, *Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. Roselli Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004, s. 119–135.
- de Man Paul, *Autobiografia jako od-twarzanie*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, przeł. Maria B. Fedewicz, pod red. Ryszarda Nycza, Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000, s. 106–124.
- Marcus Laura, *Autobiographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester, Manchester University Press, 1994.
- Matthiessen Francis Otto, *Henry James: The Major Phase*, London, Oxford University Press, 1944.
- Matthiessen Francis Otto, *The James Family: A Group Biography*, New York, Random House, 1947.
- McElderry Jr. Bruce R., *Henry James*, New York, Twayne Publishers, 1965.
- McWhirter David (red.), *Henry James in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Moore Harry T., *Henry James*, New York, Thames and Hudson, 1974.
- Nadel Ira B., *Biography*, w: *Encyclopedia of Literature in Canada*, pod red. Williama H. New, Toronto, University of Toronto Press, 2002, s. 113–117.
- Nadel Ira B., *Visual Culture: The Photo Frontispieces to the New York Edition*, w: *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*, pod red. Davida McWhirtera, Stanford, Stanford University Press, 1995, s. 90–108.
- Nietzsche Friedrich, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*,

- w: Friedrich Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków, Znak, 1996, s. 84–168.
- Nietzsche Friedrich, *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Nachgelassene Fragmente: 1887–1889*, Bd. 13, pod red. Gorgia Collego, Mazzina Montinariego, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1999.
- Nietzsche Friedrich, *Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie moralnym*, przeł. Krzysztof Wolicki, „Teksty” 1980, nr 3, s. 165–184.
- Novick Sheldon M., *Henry James: The Young Master*, New York, Random House, 1996.
- Novick Sheldon M., *Henry James: The Mature Master*, New York, Random House, 2007.
- Oates Joyce Carol, *Szalone noce! Ostatnie chwile wielkich mistrzów*, przeł. Bartłomiej Zborski, Warszawa, Bellona, 2009.
- Ozick Cynthia, *Dictation: A Quartet*, Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 2008.
- Page Norman, *General Editor's Preface*, w: Edgar F. Harden, *A Henry James Chronology*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, s. viii–ix.
- Person Leland, *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Poprzącka Maria, *Fragmenty dyskusji*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 331–392.
- Posnock Ross, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1991.
- Rak Julie, *Introduction – Widening the Field: Auto/biography Theory and Criticism in Canada*, w: *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, pod red. Julie Rak, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University, 2005, s. 1–29.
- Robeson Burr Anna, *Alice James: Her Brothers – Her Journal*, London, MacMillan, 1934.
- Rodak Paweł, *O biografjach tych, którzy nie mają biografii*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 231–245.
- Rowe John Carlos, *Henry James and the United States*, w: *A Companion to*

- Henry James, pod red. Grega W. Zachariasa, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 390–399.
- Rowe John Carlos, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984.
- Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław, Ossolineum, 1979.
- Schwarzschild Edward L., *Revising Vulnerability: Henry James's Confrontation with Photography*, „Texas Studies in Literature and Language” 1996, Vol. 38, No. 1, s. 51–78.
- Scully Vincent, *New World Visions of Household Gods and Sacred Places: American Art 1650–1914*, Boston, Little, Brown and Company, 1988.
- Seymour Miranda, *A Ring of Conspirators: Henry James and His Literary Circle, 1895–1915*, London, Hodder and Stoughton, 1988.
- Shelston Alan, *Biography*, London, Methuen, 1977.
- Sikora Sławomir, *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Izabelin, Świat Literacki, 2004.
- Simon Linda, *The Critical Reception of Henry James: Creating a Master*, Rochester, NY, Camden House, 2007.
- Simon Linda, *The Others: Henry James's Family*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. Grega W. Zachariasa, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 360–373.
- Smith Sidonie, Watson Julia, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków, Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Sosnowska Joanna, *Biografia kobieca*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 179–189.
- Starowieyski Marek, *Autobiografia w starożytności chrześcijańskiej*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, pod red. Hanny Gosk, Andrzeja Zieniewicza, Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2001, s. 57–68.
- Stein Gertrude, *Four in America*, New Haven, Yale University Press, 1947.
- Stępniewska-Gębik Hanna, *Z inspiracji Lacanowskich*, Toruń, Wydawnictwo WIT-GRAF, 2000.
- Stępnik Andrzej, *Pragmatyzm Williama Jamesa: ujęcie systemowo-krytyczne*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2009.
- Strachey Lytton, *Eminent Victorians*, London, Chatto and Windus, 1918.

- Strouse Jean, *Semiprivate Lives*, w: *Studies in Biography*, pod red. Daniela Aarona, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1978, s. 113–129.
- Styczyńska Adela, *The Art of Henry James's Nouvelle. A Study of Theme and Form*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1977.
- Tennant Emma, *Felony: The Private History of „The Aspern Papers”*, London, Jonathan Cape Ltd., 2002.
- Todorov Tzvetan, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. Janusz Wojcieszak, Warszawa, Aletheia, 1996.
- Tóibín Colm, *Mistrz*, przeł. Jerzy Kozłowski, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Tolliver Willie, *A Self among Others: Henry James as a Biographer*, New York–London, Garland, 2000.
- Trebisz Małgorzata, *The Novella in England at the Turn of the XIX and XX Centuries. H. James, J. Conrad, D.H. Lawrence*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992.
- Trzcionkowski Lech, *Biografia starożytna – starożytność biografii*, w: *Biografia. Historiografia dawniej i dziś*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005, s. 11–28.
- White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. Ewy Domańskiej, Marka Wilczyńskiego, Kraków, Universitas, 2000.
- Wittschier Heinz Willie, *Die französische Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- Wojnecki Stefan, *Fotografia: gwiazda podwójna kultury*, Poznań, Akademia Sztuk Pięknych, 2007.
- Zacharias Greg W. (red.), *A Companion to Henry James*, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008.
- Zacharias Greg W., *Timeliness and Henry James's Letters*, w: *A Companion to Henry James*, pod red. Grega W. Zachariasa, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2008, s. 261–273.
- Ziaja-Buchholtz Mirosława, *Reflections of the Master: The Reception of Henry James in Poland (1877–2000)*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.
- Zorzi Rosella Mamoli, *Introduction*, w: *Henry James, Beloved Boy: Letters to Hendrik C. Andersen, 1899–1915*, pod red. Roselli Mamoli Zorzi, Charlottesville–London, University of Virginia Press, 2004, s. xxxvii–lvi.

Wykaz ilustracji

Il. 1.	Henry James senior i Henry James junior w Nowym Jorku, 1854. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, bMS 1092.9 (4597.6)	165
Il. 2.	Henry James w Genewie, 1859/1860. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094	169
Il. 3.	William James w Genewie, 1859/1860. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1092	171
Il. 4.	Tycjan, <i>Mężczyzna z rękawiczką</i> , 1523–1524 (Louvre, Paris). Źródło: G. Legrand, <i>Sztuka renesansu</i> , Warszawa, „Rzeczpospolita” HPS, 2007, s. 89	173
Il. 5.	William James – mężczyzna z rękawiczką, Newport 1860. Źródło: L. Edel, <i>Henry James: A Life</i> , London, Flamingo, 1996, między s. 146 i 147	173
Il. 6.	Henry James – mężczyzna z rękawiczką, Newport 1860. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094	174
Il. 7.	Henry James, przełom lat 50. i 60. XIX wieku. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094	176
Il. 8.	Henry James – portret pisarza, 1890. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094	178
Il. 9.	Henry James na wakacjach, 1897. Źródło: L. Edel, <i>Henry James: A Life</i> , między s. 338 i 339	180
Il. 10.	Henry James w ogrodzie swojego domu w Rye, początek XX wieku. Źródło: M.A. Caws, <i>Henry James</i> , New York, Overlook Duckworth, 2006, s. 20	180
Il. 11.	Henry James i William James, Lamb House, Rye 1901. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094	182
Il. 12.	Henry James i William James, początek XX wieku. Źródło: S.M. Novick, <i>Henry James: The Mature Master</i> , New York, Random House, 2007, między s. 364 i 365	182
Il. 13.	Honoré Daumier, <i>Handlarz rycinami</i> , połowa XIX wieku (Sammlung Staub-Terlinden, Männedorf). Źródło: http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/honore-daumierder-kupferstichhaendler-02258.html [dostęp: 1 marca 2010]	184

- Il. 14. Daumierowska karykatura publiczności salonu paryskiego (Minneapolis Institute of Arts). Źródło: <http://www.antiquity.tv/wp-content/uploads/2009/11/daumiersm.gif> [dostęp: 1 marca 2010] 186
- Il. 15. Henry James, postać z obrazu Daumiera, Nowy Jork 1905. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094 188
- Il. 16. Henry James, Nowy Jork 1905. Źródło: Biblioteka Houghtona, Uniwersytet Harvarda, pfMS AM 1094 190
- Il. 17. John La Farge, portret Henry'ego Jamesa, ok. 1860. Źródło: H.T. Moore, *Henry James*, New York, Thames and Hudson, 1974, s. 29 193
- Il. 18. Philip Burne-Jones, portret Henry'ego Jamesa, 1894 (Lamb House, Rye). Źródło: H.T. Moore, *Henry James*, s. 76 195
- Il. 19. William Rothenstein, portret Henry'ego Jamesa, 1897 (Lamb House, Rye). Źródło: H.M. Hyde, *The Story of Lamb House Rye, The Home of Henry James*, Rye, Adams of Rye, 1966, s. 44 198
- Il. 20. Jacques-Émile Blanche, portret Henry'ego Jamesa, 1908 (National Portrait Gallery, Washington D.C.). Źródło: S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, między s. 364 i 365 201
- Il. 21. Sir Joshua Reynolds, portret Samuela Johnsona, 1772 (Tate Gallery, London). Źródło: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=12-399> [dostęp: 1 marca 2010] 205
- Il. 22. John Singer Sargent, portret Henry'ego Jamesa, 1913 (National Portrait Gallery, London). Źródło: H.T. Moore, *Henry James*, s. 110 207
- Il. 23. John Singer Sargent, *Portrait of Mr. and Mrs. I.N. Phelps Stokes*, 1897 (The Metropolitan Museum of Art, New York). Źródło: V. Scully, *New World Visions of Household Gods and Sacred Places: American Art 1650–1914*, Boston, Little, Brown and Company, 1988, s. 154 209
- Il. 24. Henry James i Hendrik Andersen, Rzym 1907. Źródło: S.M. Novick, *Henry James: The Mature Master*, między s. 364 i 365 221

Summary

Henry James and the Art of Auto/biography

In the English-speaking countries Henry James (1843–1916) has been widely acclaimed for the elegance of his prose, the incisiveness of his social comment, and the subtlety of his psychological analyses. Along with James Joyce and Marcel Proust, he has been credited with the renewal of the novel as a genre. Acknowledged as one of the main proponents and practitioners of psychological realism, James stood (and sought to negotiate) between America (where he was born) and Europe (where he settled down), between the nineteenth-century cultural traditions (which he inherited) and the challenge of the twentieth century (of which he was intensely aware), as well as between popular fiction and the novel as an art form.

Whereas James's tales and novels have been carefully studied over the past decades, his non-fiction still remains at the margins of critical activities. Researchers tend to forget that James was not only a fiction writer, but also a literary critic, travel writer, biographer, and autobiographer. The present study, the first of this kind written in Polish, seeks to explore some of these neglected aspects of James's work, while at the same time interrogating the traditional formula of literary biography. For James, living and writing were closely intertwined, mutually dependent activities. This study addresses both his life and work in a way which neither simplifies nor closes the debate about him as a man and writer. It also attempts to piece together an image of James as a subject and object of biographical and autobiographical endeavors.

Chapter 1: *Auto/biographical Studies* outlines past and present perspectives on biographical and autobiographical writing. Although still often viewed as distinct semi-literary genres, the two have lately and increasingly come together under the heading of life writing. Hinged on the concepts of subjectivity and representation, they can no longer be distinguished according to categories that are as unstable as the sameness of the person who writes and the person whose life is being narrated. Hence the idea of reflecting the tension between biography and autobiography through the use of one slashed word: auto/biography. As a form of historical writing, auto/biography has also been questioned over the past decades in relation to

its truth and authenticity claims. Like any historical account, auto/biography may well be seen as an act of turning selected, sometimes disconnected events into a continuous narrative and, in that sense, an act of fiction writing. In view of such massive doubts, what constitutes and justifies auto/biography is an auto/biographical pact between the writer and the reader. The latter, however, may not be aware of the writer's auto/biographical act inscribed in the pact.

Chapter 2: *All of James's Biographers* offers an account of biographical endeavors concerning Henry James from the earliest reminiscences of his contemporaries to life-and-works studies (with the emphasis on works), to full-fledged, thoroughly researched biographies, and eventually to recent fictional biographical tales and novels. It seeks to show how biographism may become the site of intense rivalry over power and knowledge. From the mid-twentieth century James's biography (and in a sense James as symbolic capital) has been monopolized by Leon Edel, a scholar who did more than anyone else to tell the story of the writer's life in a way that would strengthen James's position as a literary master. In doing so, Edel revealed his own sensibilities and his own thirst for fame. Until recently the activities of other biographers consisted in circumventing Edel's overpowering presence in the field of James studies by adopting one of the three possible strategies of avoidance: first, by addressing the lives of other members of the James family, second, by choosing the formula of a biographical series, or, third, by exploring one aspect or stage of James's life. It was only in the final decade of the twentieth century that Edel's apparent ownership of James's life was questioned in biographies by Fred Kaplan and Sheldon M. Novick.

Apart from being a subject of biographical writing, James was also the author of books classified as biography and autobiography. Chapter 3: *James's Auto/biographies* discusses his biography of Nathaniel Hawthorne and William Wetmore Story, as well as his late autobiographical texts: *A Small Boy and Others* (1913), *Notes of a Son and Brother* (1914), and *The Middle Years* (1917). Far from verifying the truth and authenticity claims, the chapter focuses on the tension between biography and self-invention present in all these texts, as well as on the conflicts resulting from the incompatibility of James's auto/biographical acts and his pacts with the subjects' families, friends, homelands, and the readers. The chapter offers an account of recent scholarship on James's auto/biographical writing, juxtaposing theoretical perspectives from which James's biographies and autobiographies have been viewed, so far separately. It also exposes the normative formulas employed by scholars who seek to objectify various interpretations of James's auto/biographies.

Henry James witnessed the rise of a new technology that has been used ever since as a way of supplementing human memory. Chapter 4: *Photographic Memory* begins with an outline of the history of photography. It explores James's changing attitude to this new form of documentation which aspired to become (within his lifetime) a form of art. A close scrutiny of the extant photographs of James (from youth to old age) is followed by an account of other examples of portraiture: paintings, engravings, sculptures, and cartoons, all of them now available to readers worldwide through reproductions in books or on the Internet. James's ambivalence about photography in his later years reflects his ambivalence about the art of auto/biography. A photograph is a joint effort of the photographer (in some cases a female artist) and the model. Hence it also involves the tension inscribed in the auto/biographical p/act discussed throughout this study of James, his life, and afterlife.

Indeks osobowy *

A

Aaron Daniel 29, 31, 33
Ackroyd Peter 29
Adamowicz-Pośpiech Agnieszka 25
Adams Henry 49, 106, 113, 117,
118, 153
Adler Alfred 46
Allen Gay Wilson 64
Ambros Aleksandra 29
Amenábar Alejandro 65
Andersen Hendrik C. 15, 49, 189,
214–222, 237, 238
Anderson Linda 34
Anderson Quentin 94, 105
Anesko Michael 70, 98
Ashcroft Bill 26, 106
Asquith Herbert H. 94
Aubrey John 32

B

Bacon Francis 192
de Balzac Honoré 181, 224, 238
Banta Martha 53, 54
Barnes Julian 29
Barthes Roland 228, 230
Baudelaire Charles 226
Beerbohm Max 211–214
Bell Millicent 47, 215, 219

Benton Michael 40, 204
Berger John 228
Biti Vladimir 23
Bjork Daniel W. 66
Blackmur Richard 47
Blake William 29
Blanche Jacques-Émile 200, 201
Bloom Harold 29, 111
Bolewski Jacek SJ 15, 74
Bonaparte Napoleon 59
Bosanquet Theodora 55, 61, 80, 81,
153, 179, 238
Boswell James 28, 32, 206
Boughton Alice 183, 185, 187
Bourdieu Pierre 154
Bowen Murray 132
Bradley John 90
Brady Matthew B. 163, 164, 167, 168
Brody Howard 146
Brontë Charlotte 33, 72
Brooks Peter 73, 75, 79
Brooks Van Wyck 55–57, 60
Browning Robert 94, 110, 115,
116, 119, 120, 235
Buchholtz Mirosława 10, 14, 142
Buczyńska-Garewicz Hanna 11, 12
Burne-Jones Edward 194, 202
Burne-Jones Philip 194–197

* Indeks obejmuje wszystkie osoby wymienione w publikacji zarówno w tekście (również na stronach z ilustracjami i w aneksach), jak i w przypisach (także autorów prac cytowanych). Strony, na których nazwisko pojawia się tylko w przypisach, wyróżniono kursywą. W indeksie nie uwzględniono Henry'ego Jamesa ze względu na dużą liczbę odwołań.

Byatt Antonia Susan 10, 29
 Byron George Gordon 74, 222

C

Campion Jane 10
 Canaletto Antonio 161
 Cannon Kelly 89
 Caramello Charles 58, 59, 95, 97,
 105, 106, 111, 113, 118, 121,
 122, 157
 Carlyle Thomas 85
 Cather Willa 10, 27
 Caws Mary Ann 68, 170, 180, 217
 Chodacz Weronika 161, 164, 179
 Cieński Andrzej 24, 27
 Coleridge Samuel Taylor 27
 Coburn Alvin Langdon 58, 128,
 164, 179
 Cohen Paula Marantz 82
 Cole Timothy 192, 194
 Conrad Joseph (właśc. Józef Teodor
 Konrad Korzeniowski) 70, 71,
 80, 211, 237
 Cooper James Fenimore 72, 96, 105
 Couser G. Thomas 21, 146
 Crane Stephen 70, 71

D

Daguerre Louis 161
 D'Arois Hilaire 189
 Daumier Honoré 184–186, 188, 191
 Dąbrowski Mieczysław 35, 37, 38
 Delacroix Eugène 192, 226
 Delpy Julie 218
 Dewey John 155
 Dickens Charles 85
 Dickinson Emily 72
 Domańska Ewa 19, 34, 35
 Donne John 32
 Donoghue Denis 123

Dreiser Theodore 56
 Du Maurier George 76, 77, 235
 Dupee Frederick W. 62, 126, 127,
 129, 141, 152, 153
 Dürer Albrecht 161, 197

E

Eakin Paul John 131, 141, 148
 Eakins Thomas 208
 Eastman George 162
 Edel Leon 9, 23, 27–34, 45–57, 60–
 70, 72, 74, 75, 82–88, 89, 91, 92,
 93, 94, 102, 105, 108, 114, 123,
 127, 128, 129, 136, 138, 139, 141,
 152, 170, 172, 173, 175, 180, 197,
 199, 200, 202, 203, 206, 208, 213,
 214, 215–218, 227, 234
 Edgar Pelham 57, 224
 Eliot George (właśc. Mary Ann
 Evans) 36, 127
 Eliot Thomas Stearns 29, 60, 72
 Eloy Cichocka Marta 161, 164, 179
 Elżbieta II, królowa Wielkiej
 Brytanii 203
 Emerson Ralph Waldo 36, 37, 51,
 56, 60, 96, 97
 Emmet Edith Leslie 197
 Emmet Ellen (Bay) 197, 199
 Eterstein Claude 226

F

Feinstein Howard M. 66
 Feuerbach Ludwig 223
 Fisher Paul 12, 65
 Fletcher Horace 139
 Flournoy Théodore 11
 Fogel Daniel Mark 9, 127
 Ford Madox Ford 70, 71
 Forster Edward Morgan 222
 Fossum Merle 132

Franklin Benjamin 204
 Freud Zygmunt 30, 46, 51, 132
 Froude James Anthony 33
 Frye Northrop 39
 Fuller Margaret 104
 Fuller Sharon 142
 Fuller Thomas 32
 Fussell Edwin S. 13

G

Gale Robert 9, 64, 249
 Gallico Paul 73
 Gaskell Elizabeth 33
 Geismar Maxwell 55, 56
 Genette Gérard 82
 Gide André 36
 Goethe Johann Wolfgang 161, 163
 Golding William 29
 Golewska-Stafiej Małgorzata 29
 Gontarz Beata 25
 Gordon Lyndall 55, 71–74, 77, 92,
 172, 179, 197, 199, 202, 215
 Gosk Hanna 20, 35
 Gosse Edmund 33, 49, 50, 54, 55,
 179, 219
 Graham Wendy 89, 91
 Grant Ulysses 58, 59
 Grattan C. Hartley 12
 Gray John Chipman 147
 Greene Graham 15
 Gregory Augusta 82
 Griffin Susan 9
 Griffiths Gareth 26, 106
 Gunter Susan E. 49, 66, 181, 194,
 215, 216, 219, 225

H

Habegger Alfred 66
 Hallowes Lilian 80
 Hamilton Nigel 34

Haralson Eric 89
 Harden Edgar F. 9, 67–69
 Hardy Thomas 94
 Hastings Katherine 134
 Hawthorne Nathaniel 25, 93–105,
 107, 109–111, 114, 116, 117,
 121, 122, 126, 136, 151, 153,
 162
 Hay John 49
 Hemingway Ernest 234
 Herbert George 32
 Heyns Michiel 61, 81
 Hoberman Ruth 124, 125
 Hocks Richard A. 38
 Holbein Hans 197
 Holland Agnieszka 10
 Hollinghurst Alan 78, 79, 91
 Holly Carol 48, 65, 127, 129, 130–
 –153, 155, 156, 158, 159
 Holman C. Hugh 25
 Holmes Oliver Wendell 85, 86, 89,
 91, 92
 Holmes Oliver Wendell senior 85,
 162, 163
 Horne Philip 49, 68, 88, 105
 Howells William Dean 49, 56, 69,
 96, 105, 112, 212, 234, 236
 Hughes Clair 54
 Hunt William Morris 136, 172
 Hyde H. Montgomery 63, 198, 203,
 224
 Hynes Joseph Anthony 115, 117,
 118, 119, 121, 122, 123

I

Ibsen Henryk 36
 Irons Jeremy 194
 Irving Washington 96
 Ivory James 10

J

- Jacobs Mark 161, 164
 James Alexander Robertson 61
 James Alice 58, 65, 66, 75, 151, 233–237
 James Alice z d. Gibbens 66, 130
 James Edward Holton (syn Robertsona) 181
 James Garth Wilkinson (Wilky) 66, 136, 233–235
 James Harry (syn Williama) 61, 128, 130, 132, 143–145, 156
 James Henry senior 13, 66, 133–137, 148, 151, 155, 165–167, 177, 233
 James Mary 66, 135, 150, 151, 233
 James Robertson (Bob) 66, 181, 233, 234, 238
 James William (brat pisarza) 11–14, 38, 46, 49, 50, 58, 60, 61, 64, 66, 69, 75, 128–130, 135, 136, 139, 141, 143–145, 147, 148, 151, 152, 155, 156, 167, 170–173, 175, 181–183, 210, 233, 234, 236, 238
 James William z Albany 63, 133, 134
 Jerzy V, król Wielkiej Brytanii, cesarz Indii 94, 238, 239
 Jobe Steven H. 49, 181, 194, 215, 216, 219, 225
 Johnson Samuel 28, 32, 204–206
 Jones Marjorie Cullen 27, 118, 122, 125
 Joyce James 12, 27, 46, 153

K

- Kadar Marlene 19
 Kaplan Fred 68, 73, 85–89, 91, 92, 172, 181, 187, 189, 203, 211, 219, 225

- Karl Frederick R. 40
 Kasperowicz Ryszard 20, 22, 34, 35, 77
 Kidman Nicole 65
 Kokrda Ken 161, 164
 Kopaliński Władysław 196
 Kopeć-Umiastowska Barbara 29
 Krakowiak Małgorzata 25
 Krawcovicz Barbara 12–14
 Krook Dorothea 9
 Kusek Robert 81

L

- Lacan Jacques 26, 27, 43, 45, 91
 La Farge John 136, 191–193, 197
 Lang Hermann 92
 Lathrop George Parsons 102, 103
 Le Clair Robert C. 62, 224
 Leavitt David 78, 79
 Lee Hermione 34
 Legrand Gérard 172, 173
 Leighton Frederick 202
 Lejeune Philippe 22, 23, 27, 40–42, 45, 131, 149
 Lewis Richard Warrington Baldwin 23, 29, 64, 65, 68, 110, 118
 Lewis Sinclair 56
 Lippmann Gabriel 162
 Lis Jerzy 22
 Lodge David 73–78, 92, 129
 Longfellow Henry Wadsworth 96
 Loring Katharine 58, 236, 237
 Lowell James Russell 94, 108, 116, 120
 Lubas-Bartoszyńska Regina 22, 23, 41
 Lubbock Percy 47, 48, 57, 61, 126
 Lumière Auguste 162
 Lumière Louis 162

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 36

M

MacNeilage Peter F. 175
 Magala Sławomir 161
 Maher Jane 65, 66
 di Majo Elena 218
 de Man Paul 40–43
 Manet Édouard 175
 Marcus Laura 19
 Mason Marylin 132
 Matthiessen Francis Otto 46, 47,
 59–61, 64, 68, 177, 183, 185,
 204, 222, 237
 Maugham William Somerset 222
 Maurois André 33
 McCulloch Jeanne 47
 McElderry Jr. Bruce R. 62, 63, 224
 McWhirter David 9, 61, 120
 Mead George Herbert 155
 Melville Herman 162
 Meredith George 94, 183
 Milch David 64
 Millais John Everett 202
 Milton John 122
 Mitosek Zofia 26
 Moore Harry T. 67, 193, 195, 207,
 210–212, 215, 216, 218, 227
 Morley John 93, 94
 Munro Alice 10
 Murdoch Iris 10
 Murdock Kenneth 46
 Mussolini Benito 218

N

Nadel Ira B. 24, 120
 New William H. 19, 24
 Niépce Joseph 161
 Nietzsche Friedrich 36, 229, 230, 231

Niffenegger Audrey 10
 Norton Charles Eliot 105, 120
 Novick Sheldon M. 48, 50, 61, 62,
 73, 85–92, 172, 177, 181, 182,
 183, 192, 200, 201, 203, 220,
 221, 222, 224, 227
 Nowell-Smith Simon 54, 55
 Nycz Ryszard 42

O

Oates Joyce Carol 10, 80, 82–84, 92
 Ozick Cynthia 10, 79–82, 92, 211

P

Page Norman 68
 Peirce Charles Sanders 13, 155
 Perry Ralph Barton 66
 Person Leland 89
 Pfeifer Ewa 172
 Picasso Pablo 192
 Pierce Franklin 100
 Pinker James B. 138
 Piszczatowski Paweł 92
 Plath Sylvia 10
 Poe Edgar Allan 99
 Poprzęcka Maria 77
 Posnock Ross 12, 153–157, 159
 Powers Lyall H. 46
 Primoli Giuseppe 179
 Proust Marcel 124, 153, 224, 228

R

Rahv Philip 154
 Rak Julie 21, 23, 24
 Redford Bruce 123
 Reynolds Joshua 161, 204–206, 220
 Robeson Burr Anna 57, 58, 66
 Rodak Paweł 22
 Rogers Lesley J. 175
 Rollyson Carl 34

- Rosenzweig Saul 54
 Rothenstein William 197, 198
 Rowe John Carlos 76, 111
 Rzepińska Maria 185
- S**
- Sainte-Beuve Charles Augustin 95
 Sand George (właśc. Aurore Dupin) 111, 128
 Sargent John Singer 175, 200, 202–204, 206–210, 217, 224, 228, 235, 238
 Savage Richard 32
 Schwarzschild Edward L. 163
 Scully Vincent 206, 208, 209
 Seymour Miranda 70, 71, 203
 Shakespeare William 106, 229
 Shelley Percy Bysshe 74
 Shelston Alan 31–34, 52
 Sikora Sławomir 227, 228
 Simon Linda 46–48, 50, 53, 54, 55, 61, 65, 66
 Skarga Barbara 38
 Skroczyńska Maria 164, 251–253
 Smith Sidonie 19, 20, 24
 Softley Iain 10
 Sojka Eugenia 21
 Sontag Susan 161, 164, 179, 187, 189, 191, 192, 222–226
 Sosnowska Joanna 35, 230
 Stafiej Leszek 29
 Stamirowska Krystyna 22
 Starowieyski Marek 20
 Stein Gertrude 10, 58, 59
 Stempel Daniel 117, 119, 120, 123
 Stępniewska-Gębik Hanna 26, 43
 Stępnik Andrzej 13, 14
 Stieglitz Alfred 162, 191
 Story Joseph 109
 Story William Wetmore 93–95, 109–126, 130, 142, 147, 151, 158, 164, 214, 237
 Strachey Lytton 33, 57, 122, 125
 Strouse Jean 29, 65, 66
 Sturgis Howard 71, 219
 Styczyńska Adela 14, 243
 Sumner Charles 120
 Swan Joseph 162
 Swift Graham 29
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szkłowski Wiktor 226
 Szymanowski Adam 29
- T**
- Temple Mary (Minny) 15, 62, 72, 73, 147, 150–152, 197, 234
 Tennant Emma 73, 74, 79, 92
 Tennyson Alfred 127
 Thackeray William Makepeace 167, 168, 233
 Thoreau Henry David 27, 97
 Tiffin Helen 26, 106
 Tintner Adeline 9, 64
 de Tocqueville Alexis 154
 Todorov Tzvetan 26, 27
 Tóibín Colm 73–76, 78, 79, 82, 87, 91, 92
 Tolliver Willie 27, 32, 52, 53, 94, 95, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114–116, 117–119, 120, 121–123, 124, 125, 128, 158, 159
 Trebisz Małgorzata 14
 Trzcionkowski Lech 20
 Turner Joseph 192
 Twain Mark 56, 96
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 172, 173, 175, 191

V

Vallortigara Giorgio 175
Vaux Henry James (prawnuk
 Williamsa Jamesa) 61
Velázquez Diego 163, 175, 202
Vermeer Johannes 161
Vidal Gore 78
da Vinci Leonardo 161
Vuillard Édouard 200

W

Waddington J.J. 120
Wadman Karen L. 120
Walker Pierre A. 49, 50
Walpole Hugh 54, 55, 219
Walsh Catharine (Kate) 66, 151
Walton Izaak 32
Ward Mary 55
Washington George 58, 59
Watson Julia 19, 24
Wells Herbert George 54–56, 70,
 71, 212
West Rebecca 54, 57
Wharton Edith 10, 55, 152, 181,
 200, 203, 219, 238
White Hayden 19, 29, 34–39, 42
Whitman Walt 83, 84, 142, 154,
 157
Whistler James McNeill 202, 208

Wiktor Emanuel II, król Włoch 218
Wiktoria, królowa Wielkiej Brytanii,
 cesarzowa Indii 122, 237
Wilczyński Marek 19, 35
Wilde Oscar 76, 77, 210
Wilson Edmund 53, 57
Wilson Frances 25, 127
Wittschier Heinz Willie 95
Wojcieszak Janusz 27
Wojnecki Stefan 223, 224, 226
Wolicka Elżbieta 20, 22, 34, 35, 77
Wolicki Krzysztof 231
Wollstonecraft Mary 72
Wood Derwent 189, 204
Wood Mary 210
Woolf Virginia 10, 12, 33, 72
Woolson Constance Fenimore 72,
 74, 76, 77, 216, 235, 236
Wordsworth William 42
Wright Wilbur 58, 59

Z

Zacharias Greg W. 9, 47, 49, 50, 53,
 54, 65, 76, 88, 91
Zborski Bartłomiej 83
Zieniewicz Andrzej 20, 35
Zola Émile 225, 235
Zorzi Rosella Mamoli 215, 217,
 218–220

PROGRAM MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

**www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie**



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza. Mably i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka. Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady.
(O relacjach z getta warszawskiego)*

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej
i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje
metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena
historycznoliterackie*

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja
kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszkiewicz, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza
Wincentego Kadłubka*

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu.
Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku
(wydanie drugie)*



Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*
(wydanie drugie)

Lucylla Pszczółowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół
w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
*Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej
w latach 1793–1805*

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim
1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej.
(Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu
socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie
III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny
w życiu kobiety*



- Katarzyna Cieślak**, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*
- Anna Engelking**, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*
- Agnieszka Fulińska**, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*
- Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*
- Gerard Labuda**, *Święty Wojciech. Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*
- Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata. Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*
- Lucja Okulicz-Kozaryn**, *Dzieje Prusów (wydanie trzecie)*
- Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*
- Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*
- Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*
- Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa okresu międzywojennego*
- Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka we wczesnym średniowieczu*
- Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*
- 2001**
- Zbigniew Bokszański**, *Stereotypy a kultura (wydanie drugie)*
- Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*
- Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*
- Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*
- Lucylla Pszczołowska**, *Wiersz polski. Zarys historyczny (wydanie drugie)*
- Maciej Soin**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szčerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli
wczesnochrześcijańskiej*

2002

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza
Wincentego Kadłubka* (wydanie drugie)

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*
(wydanie drugie)

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*

Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światła. Obszary swoistości*

Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małysek, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda. Problem sztuki w dyskusji
między Gorgiaszem a Platonem*

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.
Kant, Fichte, Hegel*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena
historycznoliterackie* (wydanie drugie)

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.
Wprowadzenie do lektury Heideggera*

Maciej Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
(wydanie drugie)



Andrzej Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*
(wydanie drugie)

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej. Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego*

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło. Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń. Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech. Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier* (wydanie drugie)

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*



Maciej Mycielski, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.
Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*
Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej*
polityce zagranicznej w latach 1918–1923

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny. Socjologia wiedzy jako*
perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne*
młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobycy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie*
w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym

Magdalena Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja*
Polski w sztuce XVI–XVIII wieku

Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki*
powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie.*
Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim
i poradzieckim Azerbejdżanie

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce*
do początku XIII wieku

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie*
i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX
i na początku XX wieku



- Sławomir Buryła**, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*
- Zbigniew Kloch**, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*
- Sebastian Tomasz Kołodziejczyk**, *Granice pojęciowe metafizyki*
- Rafał Koschany**, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*
- Józef Piórczyński**, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*
- Maciej Płaza**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*
- Małgorzata Puchalska-Wasył**, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*
- Justyna Straczuk**, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*
- Stanisław Zapaśnik**, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

- Katarzyna Filutowska**, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811*
- Jakub Kloc-Konkołowicz**, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*
- Paweł Majewski**, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*
- Teresa Michałowska**, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*
- Małgorzata Mikołajczak**, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*
- Aneta Pieniądz**, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności.*

Kolej w literaturze polskiej

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia. Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

Jacek Gądecki, *Za murami. Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce i polityce cnoty. (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy (XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją. Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna. Koncepcje, metody, ograniczenia*

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzki, *Władca i wojownicy. Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej historiografii Polski i Rusi*

2010

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów. Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla. Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

Anna Dzedzic, *Antropologia filozoficzna Edwarda Abramowskiego*

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne w średniowiecznej Europie*

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowski*



Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna
w filozofii analitycznej*

2011

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etnicyzacją
religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna.
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

W PRZYGOTOWANIU

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*

Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki w Polsce międzywojennej*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*

Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy. Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków w Indiach*

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*