

# Notatki literackie

## Prusa i Jamesa. Rekonesans

Teoretyczne teksty Henry’ego Jamesa o literaturze – eseje, przedmowy do własnych dzieł, krytyki – od lat przyciągają uwagę badaczy powieści modernistycznej, traktujących słusznie autora *Ambasadorów* jako jednego z najbardziej świadomych swego warsztatu pisarzy przełomu XIX i XX wieku. Także z tego względu Jamesa nazywa się często „pisarzem pisarzy”<sup>183</sup>. Jest autorem ponad 300 esejów, recenzji i przedmów o charakterze teoretyczno- i krytycznoliterackim, napisał też trzy tomy autobiografii, w której znaleźć można ważne refleksje o literaturze. Jest to również z tego względu pisarz ważny dla badaczy powieści modernistycznej, także polskich<sup>184</sup>. Od lat czterdziestych XX wieku jego twórczość doczekała się wielu opracowań

---

<sup>183</sup> M. Buchholtz podkreśla, że do inspiracji Jamesem przyznają się zwłaszcza pisarki, takie jak: E. Wharton, W. Carther, V. Woolf, I. Murdoch, A. Munro – zob. M. Buchholtz, dz. cyt., s. 10. Charakterystyczne, że o inspiracji Prusem może być mowa także wśród wielu pisarek, które się do tego przyznawały – M. Dąbrowska, Z. Nałkowska, O. Tokarczuk.

<sup>184</sup> Zob. W. Bolecki, *Modalności modernizmu*, Warszawa 2012 oraz M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.

– w istocie jesteśmy „przytłoczeni studiami i przyczynkami uważnie analizującymi każdy szczegół”<sup>185</sup> jego twórczości. Tym dziwniejsze jest to, że dotąd nie próbowano znaleźć dla Jamesowskich wypowiedzi o literaturze kontekstu polskiego.

O głębokiej świadomości warsztatowej Jamesa, dzięki której udało mu się doprowadzić do odnowienia gatunku, mówiła już Virginia Woolf:

Pisanie powieści to praca Jamesa. Powieść jest właściwą formą dla tego, co pisarz chce powiedzieć. Z tego faktu płynie jej piękno [...], którego nigdy przedtem nie osiągnęła. A teraz wreszcie uwolniła się własnym wysiłkiem i odróżniła od swych towarzyszek. Nie będzie się już teraz obciążać pozostałościami po innych. Powie to właśnie, co umie mówić najlepiej<sup>186</sup>.

Zatem, zdaniem Woolf, to właśnie Jamesowska teoria i praktyka pozwoliły się wreszcie wybić powieści na niepodległość. James najpełniej zrozumiał szanse gatunku, które do tej pory tkwiły w nim tylko potencjalnie i z różnych przyczyn nie mogły być zrealizowane. Zrozumiał i wykorzystał; w jego twórczości bowiem powieść „zostaje użyta z powodu swoich zalet, a nie dla swoich niedostatków”<sup>187</sup>.

W poprzednich rozdziałach wskazywałam możliwości lektury porównawczej prozy autora *Portretu damy* i Bolesława Prusa. Prus jest także jedynym polskim autorem końca wieku XIX, którego notatki na temat powieści, warunków reprezentacji literackiej, szans powieści na uzyskanie prawdy można porównać

---

<sup>185</sup> J. Tomkowski, *Nie ma Pauliny*, Warszawa 2012, s. 106. W tej powieści napisanej przez badacza literatury znaleźć można wiele interesujących i trafnych rozpoznań dotyczących twórczości Jamesa.

<sup>186</sup> V. Woolf, *O ponownym czytaniu powieści*, w: tejsze, *Eseje wybrane*, dz. cyt., s. 65.

<sup>187</sup> Tamże.

ze znanymi tekstami teoretycznymi Jamesa. Inna była oczywiście sytuacja czytelnicza notatek literackich obu autorów. James chętnie opatrywał swoje powieści teoretycznymi wstępami (nieestety na ogół niezamieszczanymi w polskich wydaniach jego powieści), zwłaszcza starannie przygotował je do amerykańskiego wydania swoich utworów z lat 1907–1909. Wstępy te traktował jako specyficzny sposób nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikami, możliwość wyjaśnienia tajników własnych artystycznych zamysłów. Wiadomo też, że boleśnie przeżywał niepowodzenie swojej amerykańskiej inicjatywy wydawniczej – traktował je jako odmowę ze strony czytelników nawiązania głębszej relacji z autorem. Inaczej robił Prus, który, jak wiemy, trzymał swoje notatki w szufladzie, choć w roku 1890 w *Słótku o krytyce pozytywnej* zapowiadał ich upublicznienie:

Dziś samych twierdzeń, wniosków i zagadnień z tej dziedziny mam przeszło 80 arkuszy, niektóre części metody wypróbowałem praktycznie i jeżeli mi Bóg pozwoli, mam nadzieję wydać naukowo opracowaną teorię twórczości literackiej<sup>188</sup>.

W istocie *Słótko* pozostać miało jedynym właściwie opublikowanym za życia pisarza większym fragmentem obszernych *Literackich notatek o kompozycji*<sup>189</sup>, spisywanych przez długie lata, w czasie pracy nad najważniejszymi powieściami. Dlaczego

---

<sup>188</sup> B. Prus, *Słótko o krytyce pozytywnej (poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, w: tegoż, *Pisma*, red. Z. Szwejkowski, t. 29: *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, Warszawa 1950, s. 197.

<sup>189</sup> B. Prus, *Literackie notatki o kompozycji*, oprac., wstęp, wyb. A. Martuszevska, Gdańsk 2010. Pełne wydanie ukaże się w ramach edycji jubileuszowej: B. Prus, *Pisma wszystkie*; na razie wydano 2 tomy notatek twórczych – t. I: *Notatki „lubelskie”*, oprac. M. Kreft, A. Martuszevska, Warszawa–Lublin 2014, oraz t. II: *Notatki o kompozycji 1886–1889*, oprac. M. Kreft, A. Martuszevska, Warszawa–Lublin 2016.

ostatecznie ich nie opublikował? – odpowiedź na to pytanie jest niełatwa.

Autotematyczne wypowiedzi Jamesa i Prusa na pozór różni przede wszystkim ich sposób myślenia o owych prawidłach. Prus od początku, od pierwszych notatek, pragnie stworzyć podstawy wiedzy o charakterze systemowym – choć bez wątpienia wiedzę taką chce budować przede wszystkim na potrzeby własnej praktyki pisarskiej. James w swoich pierwszych tekstach o literaturze wypiera się jakichkolwiek związków z wiedzą systemową. Charakterystyczny jest tu jego list do słuchaczy letniej szkoły literackiej w Deerfield z roku 1889. James w tej krótkiej wypowiedzi odżegnuje się przede wszystkim od artystycznych „izmów”, takich jak: „tendencje materialistyczne” czy „spirytualizm” w sztuce<sup>190</sup>. Również Prus, budując system teorii powieści, nie używa terminów, którymi posługuje się współczesna mu krytyka literacka. Niewątpliwie jednak chce podporządkować twórczość skodyfikowanym regułom (bliskim jego umysłowi rozmiłowanemu w matematyce i statystyce) w stopniu większym niż James. Ale i ten wraca do wiedzy teoretycznej w swoich późniejszych esejach, zwłaszcza przedmowach do wydania amerykańskiego, w których z dystansu przygląda się regułom własnego warsztatu. To tu napisze o pracy „nad tym moim systemem, sposobem rozłożenia poszczególnych akcentów, wykorzystaniem budzących zainteresowanie czytelnika elementów, aby wydobyć cały kunszt owego zamysłu”<sup>191</sup>. Pisanie wstępów do dzieł dawno już zakończonych miało służyć w zamysle autora temu, by mógł „się zrodzić zupełnie nowy rodzaj świadomości”<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> H. James, *The Great Form. A Letter to the Deerfield Summer School*, w: tegoż, *The Future of the Novel. Essays on the Art of Fiction*, oprac. i wstęp L. Edel, New York, b.d.w., s. 28–29.

<sup>191</sup> H. James, *Przedmowa*, w: tegoż, *Złota czara*, dz. cyt., s. 9.

<sup>192</sup> Tamże, s. 15.

Porównując rolę tekstów o teorii powieści i praktyce pisania w twórczości obu autorów, podkreślić należy ich autobiograficzny charakter – są one bowiem w istocie rozpisany na poszczególne frazy rodzajem pamiętnika życia albo wręcz (w przypadku Prusa) diariusza. I James, i Prus, pisząc o literaturze, łączyli perspektywę personalną i prywatną pisarza zmagającego się z materią słowa z ambicjami uniwersalizacji i uteoretycznienia własnych rozpoznań wynikających z praktyki pisarskiej.

W refleksji Jamesa o literaturze najważniejsze wydają się dwie kategorie: życie i wolność. „Powiedźcie panom i paniom, mędrcom i poszukiwaczom, że trzeba traktować życie bezpośrednio i z bliska, że nie można dać się zwieść okrutnym i głupim falsyfikacjom – i trzeba być w tym pilnym”<sup>193</sup>. W przedmowie do *O czym wiedziała Maisie* nie przypadkiem autor sam siebie określa „malarzem życia”<sup>194</sup>. Kategoria „życia” używana przez Jamesa mieści się w formułach Prusa: „Życie jest to nieprzerwana sieć zjawisk różnorodnych i powiązanych ze sobą”<sup>195</sup>; życie jako „mieszanina zjawisk” (bardzo duża frekwencja tego określenia<sup>196</sup>), jako układ sił – w sensie fizycznym, biologicznym i psychologicznym. Rozpoznaniu tych sił, działaniu prawa wiecznego rozwoju poświęca Prus szczególnie dużo miejsca w swoich notatkach. W roku 1888 zapisuje:

Każde ciało chce spadać, każde nasienie chce wschodzić, każdy promień słońca chce coś zabarwić, każdy atom tlenu chce łączyć się z **H** lub **C**, każda ilość ciepła coś ogrzać i rozsunąć atomy, każde ciało ruszać się itd. Każda dusza – myśleć, kochać i działać, każda istota żywa – rozwijać się<sup>197</sup>.

---

<sup>193</sup> Tamże, s. 29.

<sup>194</sup> H. James, *Przedmowa*, w: tegoż, *O czym wiedziała Maisie*, dz. cyt., s. 15.

<sup>195</sup> B. Prus, *Literackie notatki...*, dz. cyt., 1888, s. 128.

<sup>196</sup> Tamże, np. s. 323.

<sup>197</sup> Tamże, s. 146.

Tak pojmowane życie potrzebuje – czym wciąż zajmuje się Prus w swoich zapiskach – wyboru i wykreślenia perspektyw jego obserwacji. Łączy się z tą kwestią znana Jamesowska formuła z przedmowy do *Portretu damy* przedstawiająca powieść jako „dom fikcji” posiadający milion okien, różnego kształtu i rozmiaru, zarówno tych już przebitych, jak i tych czekających dopiero na przebicie. Przy każdym z tych okien stoi obserwator ze swoimi instrumentami optycznymi. Wybór perspektywy obserwacji należy do autora – a z jego punktem widzenia łączą się ściśle zakres i fortunność czynionych rozpoznań<sup>198</sup>.

James to oczywiście jeden z pierwszych teoretyków i praktyków techniki punktu widzenia. Jak podkreśla Magdalena Rembowska-Płuciennik, punkt widzenia to dlań „główne zagadnienie metody twórczej oraz najważniejszy środek reprezentacji świadomości bohatera”<sup>199</sup>. James w cytowanym już liście do słuchaczy kursów literackich pisał, że „każdy punkt widzenia jest interesujący, bo jest bezpośrednim doznaniem”<sup>200</sup>, ściśle związanym z indywidualną percepcją. Zachęcał przyszłych pisarzy: „róbcie coś zawsze ze swojego punktu widzenia; uncja przykładu jest warta tyle, co tona uniwersalizacji”<sup>201</sup>. W eseju *The Art of Fiction* (1884) autor podkreśla, że indywidualne doświadczenie jest jak „wielka pajęczyna z najcieńszej jedwabnej nici zawieszona w komnacie świadomości, wychwytyjąca każdą unoszącą się w powietrzu drobinę”<sup>202</sup>. Jak zauważa Agnieszka Salska:

---

<sup>198</sup> H. James, *The House of Fiction*, w: tegoż, *The Future...*, dz. cyt., s. 50–51.

<sup>199</sup> M. Rembowska-Płuciennik, dz. cyt., s. 164.

<sup>200</sup> H. James, *The Great Form...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>201</sup> Tamże.

<sup>202</sup> Tłum. A. Salska; zob. też, dz. cyt., s. 52.

obraz świadomości jako instrumentu do skrupulatnego wychwytывania wrażeń wypełniających pajęczynę wewnętrznego doświadczenia jest podwójną analogią. Odpowiada postawie, zwłaszcza późnego, jamesowskiego narratora [...]. Sugeruje także zasadę jamesowskiej techniki reprezentacji<sup>203</sup>.

Najpełniej chyba swoją metodę pisarz scharakteryzował we wstępach do *Ambasadorów* i *Złotej czary*<sup>204</sup>. W pierwszym z nich czytamy, że „sztuka zajmuje się tym, co widzimy, i musi w pierwszym rzędzie przekazać ten element, ale zarazem musi oddać (*take account of*) proces ekspresji, dosłownego wyciskania wartości”<sup>205</sup>. Terenem obserwacji tego procesu jest jednostkowa świadomość. Z kolei w przedmowie do *The Golden Bowl* pisarz wyjaśnia, że wciąż jest wierny postrzeganiu

historii przez pryzmat możliwości i wrażliwości jakiegoś mniej czy bardziej obiektywnego, niezwiązanego z biegiem wypadków, ale mimo wszystko jak najbardziej nimi zainteresowanego inteligentnego świadka czy też sprawozdawcy, kogoś, czyj wkład w całą sprawę sprowadza się do obdarzonej pewną dozą krytycyzmu interpretacji zdarzeń. Interpretowane za każdym razem od nowa [...] stanowią nie tyle moją obiektywną relację z konkretnego zdarzenia, ile raczej zapis czyichś wrażeń dotyczących danej sytuacji. [...] Innymi słowy, skłaniam się ku pomysłowi analizy każdego odrębnego przypadku *poprzez* jego indywidualny ogłąd<sup>206</sup>.

W dwóch częściach tej powieści, przypomnijmy, autor celowo zderza ze sobą dwa wyraziste punkty widzenia, których

---

<sup>203</sup> Tamże.

<sup>204</sup> H. James, *Przedmowa*, w: tegoż, *Złota czara*, dz. cyt.

<sup>205</sup> Cyt. za: A. Salska, dz. cyt., s. 53.

<sup>206</sup> H. James, *Przedmowa*, w: tegoż, *Złota czara*, dz. cyt., s. 5–6.

efektem jest reprezentacja dwóch odmiennych świadomości – księcia i księżnej – żadna z nich nie dostarcza jednak pełnej wiedzy o wydarzeniach, w których uczestniczą bohaterowie. Każda z tych postaci podlega wpływowi otoczenia, innych ludzi – buduje obraz świata między cudzymi i własnymi doświadczeniami oraz fantazmatami. James pokazuje zatem, że to, co najgłębiej wewnętrzne, kształtuje się w ścisłej interakcji z otoczeniem.

O ile jednak jeszcze, pisząc *Ambasadorów*, James, jak podkreśla Agnieszka Salska, wierzył, że dzięki metodzie punktu widzenia uda się zobrazować w pełni obraz świata odbity w świadomości postaci, o tyle w *Złotej czarze*, swojej ostatniej powieści, przeczuwa, że

ideał doskonałej reprezentacji pełni świadomości [...] jest nie do utrzymania. Obraz doświadczenia zawarty, a raczej skomponowany w jednej świadomości, nie jest absolutny. W konfrontacji tego samego doświadczenia w innej świadomości [...] okazuje się, że pełna harmonia jest nieosiągalna. Jak związek Maggie i księcia, złocista waza idealnej reprezentacji pękła, grożąc rozsypaniem się w Elliotowski *stos połamanych obrazów – a heap of broken images*<sup>207</sup>.

Kwestii perspektywy czy punktu widzenia wiele miejsca poświęca w swych notatkach również Prus. Podobnie jak James zapisuje tu wciąż stwierdzenie niepoznawalnej do końca różnorodności, niepoliczalności życia – sporządzane przezeń tabele są w istocie mnożeniem możliwych punktów widzenia. Na przykład punkt widzenia w kronikach należy „zmieniać od jednej i drugiej, zawsze pisząc tak, aby mieć na myśli

---

<sup>207</sup> A. Salska, dz. cyt., s. 53–54.



jakąś oznaczoną osobę, jej charakter i położenie społeczne”<sup>208</sup>. Badając i charakteryzując to, co nazywa „kombinacjami opisowymi”, autor notatek pokazuje w istocie różnorodne perspektywy percepcji rzeczywistości. Ma to związek z tak ważnym dla autora *Lalki* przekonaniem, że prawdziwość obserwacji i opisu łączy się ściśle z personalnością percepcji<sup>209</sup>. W notatkach wciąż pojawiają się refleksje na temat niezbędności perspektywy indywidualnej w każdej wypowiedzi na temat rzeczywistości. Warunkiem osiągnięcia prawdy jest tu jednostkowe doświadczenie i odczuwanie – warunkiem tego nie spełnia perspektywa typowości czy uniwersalności. Prusowi wtóruje James:

Nie ma wątpliwości, że nie napiszesz dobrej powieści, jeżeli nie będziesz w posiadaniu sensu realności [...]. Natura ludzka jest bezgraniczna i realność ma niezliczone mnóstwo form; ktoś może czuć zapach kwiatów, a ktoś inny nie<sup>210</sup>.

W 1900 roku Prus zapisuje notatkę *Patrzenie. Uwaga malarzka*: „Człowiek, obserwując przedmiot, w pewnej chwili widzi tylko jeden punkt”<sup>211</sup>. Opis więc polega na wyborze najważniejszych punktów widzenia, z których należy utworzyć „linię”, czyli, jak się wydaje, skupisko powtarzalnych cech rzeczywistości.

Charakterystyczne, że w jednym z zapisów Prus posługuje się podobnym do Jamesowskiego „domu fikcji” wyobrażeniem architektonicznym: „Wyroby ludzkie, człowiek, dzieła społeczne, społeczeństwo, dzieła natury, natura są to amfiteatry na coraz

---

<sup>208</sup> B. Prus, *Literackie notatki...*, dz. cyt., 1887, s. 115.

<sup>209</sup> Zob. np. s. 115: *Co oznacza zdanie?*

<sup>210</sup> H. James, *On the Art of Fiction*, w: tegoż, *The Future*, s. 43.

<sup>211</sup> B. Prus, *Literackie notatki...*, dz. cyt., 1900, s. 479.

wyższych piętrach”<sup>212</sup>. Choć Prus podkreśla, że gdy stoimy na pewnym piętrze, coraz wyraźniej rozumiemy strukturę gmachu, jednocześnie wskazuje, że wyobrażenie planów, które się odsłaniają, nie ma charakteru jakiejś prawdy absolutnej – bo na przykład są „przedmioty, które wpływają na moją myśl i uczucie [...] w sposób ułamkowy i niejasny”<sup>213</sup>.

U Jamesa wierność autora indywidualnemu oglądowi świata przekładająca się na personalizację opisu połączonego z optyką danej świadomości bohatera łączy się z widzeniem przezeń pracy literackiej jako pola wolności (określanej w jednym z cytowanych esejów i jako „*freedom*”, i jako „*liberty*”): „każdy rodzaj umysłu znajdzie to, czego w tym szuka”<sup>214</sup>. Sukces powieści jako terenu poszukiwania prawdy zależy zatem od tego, czy autor porzuci stereotypowe pytania i odpowiedzi na rzecz wierności sobie. W roku 1902 Prus zapisze podobne rozpoznanie w następującej formule: „Ludzkie «Ja» – świadomość – jest wolne, lecz pogrążone w życiu ziemskim jak podróżny w wagonie: jedzie wytkniętą linią i widzi oznaczone krajobrazy”<sup>215</sup>. W notatce tej chodzi zapewne również o otwarcie horyzontu świadomości na doświadczenie metafizyczne. Ważne wydaje się tu, że Prus podobnie jak James zwraca uwagę na trudność, niezbędną w praktyce literackiej, uwolnienia umysłu od tego, co „oznaczone” – a więc także na powieść jako przestrzeń wolności. Obaj zdają się traktować pracę powieściopisarską jako ważne zadanie poznawcze, o charakterystycznych tylko dla niej procedurach i narzędziach.

W teoretycznych próbach obu pisarzy wiele miejsca zajmuje problem czytelnika. Jeśli chodzi o Prusa, kwestię tę szczegóło-

---

<sup>212</sup> Tamże, s. 59.

<sup>213</sup> Tamże.

<sup>214</sup> H. James, *The Great Form...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>215</sup> B. Prus, *Literackie notatki...*, dz. cyt., 1902, s. 582.

wo i przekonująco objaśniła już przed laty Anna Martuszevska. Wskazała ona na miejsce koncepcji odbiorcy w Prusowskich „prawidłach” sztuki literackiej, zwracając zwłaszcza uwagę na pojawiający się tak często w notatkach literackich, recenzjach oraz kronikach imperatyw „uszcześnieśliwiania czytelnika”<sup>216</sup>. „C e l pisania jest: zainteresować, uszcześnieśliwić, doskonalić czytelnika”, zapisał Prus w notatce z 1888 roku<sup>217</sup>. Z odbiorcą łączy się tu ściśle kategoria „afektu”: „pisanie [...] winno pobudzać afekta”<sup>218</sup>, czyli uczucia, wrażenia, emocje. Ważny wydaje się tu zwłaszcza motyw zainteresowania czytelnika i jego przyjemności w procesie lektury.

W Prusowskich notatkach ta kwestia zajmuje coraz więcej miejsca od późnych lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. To wtedy na przykład analizuje pisarz, jak „przedmiot interesujący” wpływa na Myśl, Uczucie i Wolę odbiorcy. Pojawia się tu, co ważne, element zabawy<sup>219</sup>. Nie jest on, jak we wczesnych tekstach Orzeszkowej, przeciwwagą dla użyteczności literatury, lecz, można by powiedzieć, stanowi funkcję tej użyteczności. Bez wątpienia Prus był spośród twórców swojego pokolenia pisarzem obdarzonym największą świadomością czytelnika i jego nowoczesnych przemian. Anna Martuszevska zwraca uwagę na fakt, że autor *Lalki* interesuje się w notatkach o kompozycji nie tylko czytelnikiem – wybranym „towarzyszem podróży”, odbiorcą wyrafinowanym, zdolnym do przejrzenia zamysłów autora. Badaczka podkreśla demokratyczne nastawienie Prusa wobec publiczności (w epoce, przypomnijmy, powszechnego wyrzeka-

---

<sup>216</sup> A. Martuszevska, *Bolesław Prus „prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003, rozdz. VII: „Uszcześnieśliwianie” odbiorcy.

<sup>217</sup> B. Prus, *Literackie notatki...*, dz. cyt., 1888, s. 167; zob. także: *Tablica „Czytelnik”*, s. 127.

<sup>218</sup> Np. tamże s. 92 – *Uwaga doniosła*.

<sup>219</sup> Tamże, s. 395.

nia krytyków na powieść popularną), z czego płynęła także być może jego pisarska świadomość „wpływu czytelnika na autora, swoistego sprzężenia zwrotnego, które może zachodzić w procesie literackiej komunikacji”<sup>220</sup>. Tego procesu był też świadom James, odpowiadający niejako w swoich przedmowach na zapotrzebowanie tych odbiorców, którzy chcieliby lepiej rozumieć literacki świat.

Przyjemność i rozrywka to społeczno-kulturowe fenomeny, którymi Prus był zainteresowany i jako „humorysta”, i jako na przykład korespondent z Galicji, gdy na polecenie Jana Blocha zbierał informacje o nowych formach zabawy w życiu miejskiego i wiejskiego plebsu. W notatkach nie posługuje się jednak nigdzie bezpośrednio definicją literatury jako obszaru zabawy – może dlatego, że kwestia „przyjemności tekstu” w kulturze polskiej często, zwłaszcza w wieku XIX, bywała czymś kłopotliwym. Wchodziła bowiem bez wątpienia w konflikt z pojęciem „obowiązku” literatury. Sienkiewicz, broniąc się przed zarzutami krytyków *Ogniem i mieczem*, pisał co prawda, że „trudno żądać od samorodnej łąki, by takimi, a nie innymi kwiatami zakwitła”, ale jednocześnie opowiadał się jednoznacznie po stronie obowiązków polskiego pisarza<sup>221</sup>. Na przyznanie się, że literatura jest domeną przyjemności autora i czytelnika, trzeba była czekać aż do Gombrowicza... Już jednak w notatkach Prusa „zabawa” – przyjemność, rozrywka, zainteresowanie – odbiorcy okazuje się problemem poważnym. Oznacza bowiem pewien etap współpracy autora i czytelnika nad doskonaleniem człowieka, społeczeństwa, świata.

Waga tej kwestii nie ulega wątpliwości dla Jamesa, który wszak „odmawia przejrzystości literackim przedsięwzięciom,

---

<sup>220</sup> A. Martuszevska, *Bolesława Prusa...*, dz. cyt., s. 226.

<sup>221</sup> H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 45, Warszawa 1950, s. 124.

co zmusza i jego, i czytelnika do refleksji nad samym zadaniem pisania i czytania”<sup>222</sup>. W przedmowie do *Złotej czary* oznajmia wprost odbiorcom, że „wszystko sprowadza się [...] do mojej i waszej uciechy”<sup>223</sup>. Pytanie „czy tekst będzie czytelnika bawić?” wydaje się zatem tak samo ważne jak inne: czy odbiorca rozpozna życie w świecie powieści? Największą ambicją Jamesa jest, jak pisze w cytowanym tekście, by przed czytelnikiem „uchylić drzwi dla wszystkich sposobów obrazowania”<sup>224</sup>; odbiorca będzie chciał przez nie wejść pod warunkiem odczuwania przyjemności. Czytelnika trzeba „kupić”, zaprosić do gry – by z potencjalnego tylko towarzysza i sojusznika stał się współtwórcą iluzji i współposzukiwaczem prawdy o świecie. Temu celowi służą oczywiście amerykańskie przedmowy, skierowane wprost do odbiorcy, przed którym autor spowiada się ze swoich celów, zamierzeń, ale i niepowodzeń. W przedmowie do *O czym wiedziała Maisie* James nie tylko wyjaśnia swój pomysł, lecz także rekonstruuje poszczególne etapy rodzenia się pomysłu, kiełkowania wątków, przyznając się na przykład do „uroku konspektu” i tłumacząc, dlaczego głównym ośrodkiem przekazu w tym utworze musiała się okazać „zaburzona i niekompletna percepcja dziecka”<sup>225</sup>.

Co łączy poglądy obu pisarzy na literaturę, co zbliża ich teorie pisania? Odpowiedź na to pytanie próbowałam już dać w poprzednich rozdziałach, analizując ich artystyczną praktykę. Jak pisze Mirosława Buchholtz, 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 [podkr. – E.P.] opowiadania”<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> M. Buchholtz, dz. cyt., s. 16.

<sup>223</sup> H. James, *Złota czara*, dz. cyt., s. 27.

<sup>224</sup> Tamże.

<sup>225</sup> H. James, *Przedmowa*, w: tegoż, *O czym wiedziała...*, dz. cyt., s. 10.

<sup>226</sup> M. Buchholtz, dz. cyt., s. 16.