

Joanna Wawrzyńska

Olsztyn

„A WONDERFULLY GOOD IMITATION OF OTHER
OCCASIONS”, CZYLI O IMITACJI, TWORZENIU
I FATYCZNEJ FUNKCJI JĘZYKA W OPOWIADANIU
PSYCHOLOGIA KATHERINE MANSFIELD

Key words: the phatic function, reception of a literary text, autothematism

Po lekturze opowiadania *Psychologia*¹ można mieć pewne wątpliwości, co się tak naprawdę przeczytało. Tytuł buduje pewne oczekiwania, ale czy fabuła je realizuje? Wyczuwa się rozbieżność między słowami a pragnieniami bohaterów, rodzaj napięcia między nimi, ale trudno mówić o tym utworze, że jest klasycznym romanssem. Wiele niedomówień i przemilczeń, umowność i iluzoryczność sytuacji tworzą wrażenie, że czegoś w tym opowiadaniu brak i że ten brak jest jego kwintesencją. Nie można stwierdzić, że „brak” jest głównym problemem czy tematem opowiadania, ale na pewno ważnym jego elementem i środkiem wyrazu.

Już pierwsze zdanie *Psychologii* (notabene długie i wielokrotnie złożone) przedstawia scenę powitania bezimiennych: jej i jego. Ona otwiera drzwi, wpuszcza go do swojego mieszkania i cieszy się z jego wizyty „bardziej niż kiedykolwiek” [Pp 164]. W tym miejscu pojawia się pewna trudność, ponieważ po lekturze całego tekstu okazuje się, że nie wiemy, dlaczego to spotkanie jest inne niż wszystkie. Wiemy za to, że istnieje pewien rytuał ich spotkań. On przychodzi, piją razem herbatę, jedzą podwieczorek, rozmawiają o literaturze i rozstają się. Co jest przyczyną szczególnej radości kobiety? Być może fraza „niż kiedykolwiek” ma po prostu sygnalizować, że to jedna z wielu wizyt mężczyzny. Motyw zaś radości jeszcze powróci w dalszej części tekstu.

¹ K. Mansfield, *Psychologia*, tłum. I. Tuwim, J. Stawiński [dalej: Pp], w: eadem, *Upojenie i inne opowiadania*, seria Nike, Warszawa, Czytelnik 1962, s. 164–176.

Fatyczna funkcja języka² uobecnia się już w momencie, kiedy bohaterowie podejmują grzecznościową rozmowę. Mężczyzna upewnia się, że kobieta nie jest zajęta i ma dla niego czas. Tym, co przykuwa uwagę do krótkiej wymiany zdań, jest liczba przeczeń. Na pięć wypowiedzeń cztery zawierają przeczenie (w oryginale: *not, no* lub *nobody*):

- Nie przeszkadzam?
- Nie. Właśnie miałam zrobić herbatę.
- Spodziewasz się kogoś?
- Nie, nikogo.
- A, to doskonale [Pp 164]³.

Czyżby to już był wewnętrzny sygnał przeczenia rozmowie jako takiej? Niby jest, ale ciągle się w niej przeczy, więc czy nadal można mówić o jej istnieniu? Ponadto, ten dialog jest nieco abstrakcyjny. Jeśli założymy, że bohaterowie spotykają się regularnie, a to wynika z fabuły, wizyta nie jest niespodzianką, kobieta na pewno czeka na swojego gościa, więc jego pytanie, czy nie przeszkadza, jest bezzasadne.

W scenie, w której mężczyzna rozbiera się i powoli odkłada płaszcz – „**jakby** [sic! – J.W.] miał mnóstwo czasu” lub „**jakby** rozstawał się z nim na zawsze” [Pp 164]⁴ – widoczne jest kolejne odwołanie do scenariusza spotkania, którego postaci ściśle przestrzegają. Jeśli „**jakby**”, to znaczy, że mężczyzna czasu nie ma i że nie rozstaje się z rzeczami na stałe. Rzeczywiście, jak wspomniano, ma zachować utarty schemat postępowania.

Kiedy bohaterowie przez chwilę stoją przy ogniu i milczą⁵, odzywają się ich „tajemne *ja*”, stanowiące ciekawą konstrukcję. Są one bowiem sposobem przekazania myśli bohaterów za pomocą ich własnych słów (czyli przedstawienia, na wzór dramatu)⁶. A jednocześnie na poziomie świata przedstawionego bohaterowie milczą, jedynie wymieniają się myślami. Mamy tu do czynienia z pewną sprzecznością: jednocześnie mówią, milcząc, i milczą, mówiąc. Rzeczony paradoks podważa działanie bohaterów, wykonujących wykluczające się czynności.

² Według podziału Romana Jakobsona, fatyczna funkcja języka odpowiada za utrzymanie kontaktu między interlokutorami (por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, tłum. K. Pomorska, Warszawa, PIW 1989, s. 77–124).

³ „Not busy?” / ‘No. Just going to have tea.’ / ‘And you are not expecting anybody?’ / ‘Nobody at all.’ / ‘Ah! That’s good.’” (K. Mansfield, *Psychology* [dalej: Pa], w: eadem, *Bliss and Other Stories*, London, Penguin Books Ltd 1967, s. 117–125; cyt. s. 117).

⁴ „[...] as though he had time to spare for everything, or as though he were taking leave of them for ever” [Pa 117]. Wszystkie wyróżnienia w artykule – J.W.

⁵ Za sprawą powtórzeń świszczącej głoski /s/ „słyszemy” skrzący się ogień: „stood silent”, „still”, „tasted”, „smiling lips the sweet shock”.

⁶ Istnieje też możliwość interpretowania „tajemnych *ja*” jako projekcji samej bohaterki, podobnie jak w innych miejscach tekstu, kiedy widzi w wyobraźni siebie i swojego przyjaciela.

- Po co mamy mówić? Czy to nie wystarcza?
- Aż nadto. Dotąd nie zdawałem⁷ sobie sprawy...
- Jak dobrze jest być tak po prostu z tobą...
- Jak teraz... [Pp 164–165]⁸

Dialog „tajemnych *ja*” przywodzi na myśl szept kochanków⁹, którzy nie mają zamiaru przekazywać sobie żadnych informacji, rozmawiają dla samej przyjemności rozmowy. W tym właśnie uwidacznia się po raz kolejny funkcja faktyczna. Panuje między bohaterami taka harmonia, że trudno ustalić, co kto mówi w tym dialogu – każdą z fraz można przypisać obojgu. W tak krótkiej wymianie zdań trzy są niedokończone, występują dwa pytania i aż pięć razy zaimki *this* i *it* w funkcji zaimka wskazującego lub nieokreślonego. Syntaktyczna specyfika dialogu potwierdza jego niepełność, podkreśla, że nie funkcjonuje on jako rozmowa referencyjna¹⁰.

Cały dialog, podobnie jak zawarte w nim wypowiedzi, jest niespodziewanie przerwany w połowie. Kolejne zdanie narrator rozpoczyna frazą „ale nagle”¹¹. Istnieje zatem paralela między znaczeniem dialogu a jego funkcją w kompozycji opowiadania. Kobieta szybko się porusza, co stanowi przeciwwagę dla ociągania się mężczyzny przy zdejmowaniu płaszcza. Wracamy też do dialogu otwartego i do grzecznościowych pytań, które stawia się gościom na początku wizyty: „Czy chcesz herbaty?”. Pytanie nie jest typową formułą: „Would you like some tea?”, lecz „Are you longing for tea?” [Pa 118], co w polskim tłumaczeniu brzmi: „Bardzo chce ci się herbaty?” [Pp 165]. Herbata staje się więc czymś ważnym, czymś, za czym można tęsknić¹². Po chwili kobieta zestawia swoją stałą ochotę na herbatę z męskim pragnieniem napicia się wina – mamy tu do czynienia z pewnym stereotypowym podziałem upodobań. Odniesienie do stereotypowego myślenia daje wrażenie pewnej sztuczności czy sztampowości¹³.

W dalszej części opowiadania poznajemy wspomniany rytuał spotkań. Kobieta ma zawsze coś dobrego do jedzenia, ale nawet to stanowi z perspektywy mężczyzny pewną przeszkodę, ponieważ musi czekać na dalszy ciąg wizyty. Wie

⁷ Z uwagi na specyfikę języka polskiego z fleksją w koniugacji czasownika tłumacze musieli „podzielić dialog na role”, w angielskim oryginale bardzo trudno stwierdzić, co kto mówi.

⁸ „Why should we speak? Isn't this enough?” / „More than enough. I never realized until this moment...” / „How good it is just to be with you...” / „Like this. ...” [Pa 117].

⁹ Ponownie wzmocnione onomatopeicznie za pomocą aliteracji „secret selves whispered”.

¹⁰ Referencyjna funkcja języka koncentruje się na kontekście wypowiedzi, czyli na informacyjnej wartości tekstu (por. R. Jakobson, op. cit., s. 78–79).

¹¹ W polskim tłumaczeniu zdanie rozpoczyna się samym słowem „nagle” [Pp 165], org.: „but suddenly” [Pa 118].

¹² Jeśli herbata jest elementem rytuału spotkań, dlaczego kobieta w ogóle pyta, czy ją zaparzyć?

¹³ Kobieta zapala lampę (ponownie aliteracja „light lamp”), nastawia wodę na herbatę. Ważność zaparzenia herbaty zostaje podkreślona na poziomie warstwy fonetycznej „tea table”, „two”, „kettle”. Zdziwające, że dźwięk gotującego się czajnika został przyrównany do śpiewu dwóch ptaków. Dlaczego akurat dwóch? Być może są one analogią pary bohaterów. W kulturze para ptaków razem śpiewających przeważnie odnosi się do miłości lub wzajemnej fascynacji. A i samo śpiewanie można odnieść do omawianej rozmowy „tajemnych *ja*”, która tak przypomina szept kochanków.

dokładnie, w jaki sposób rozpocznie rozmowę. Okazuje się, że i kobieta czeka na tę chwilę. W wyobraźni widzi dokładnie zachowanie „tych dwojga innych”, czyli samych bohaterów wiernie podążających utartym torem¹⁴. A jednak nie spieszy się, żeby przybliżyć ten moment. Potrzebuje czasu, co wyraża ciekawe porównanie: przedmioty codziennego użytku zostają przyrównane do dzieci, które mają być posłuszne rodzicom. Z jednej strony, można to odnieść do motywu dziecka, który kilkakrotnie pojawia się w utworze, z drugiej zaś strony, do samego aktu posłuszeństwa – same postacie mają być posłuszne rytuałowi.

Analiza relacji między postaciami odbywa na poziomie autora implikowanego „grą na czas” – czas potrzebny kobiecie na uspokojenie się. A zatem także odbiorca ma chwilę oddechu, szansę, aby dowiedzieć się czegoś o związku bohaterów:

[I]ch dwa umysły leżały dla siebie nawzajem otworem. [...] Wykorzystywali bez reszty niezwykle sposobność, która jemu pozwalała mówić jej zawsze prawdę, jej zaś zapewniała całkowitą szczerłość wobec niego.

Ale najistotniejsze było to, że oboje osiągnęli już wiek, kiedy mogli dożyć pełny smak ze swojej przygody bez żadnych niemądrych powikłań uczuciowych. Namiętność zniszczyłaby wszystko: doskonale o tym wiedzieli [Pp 166–167]¹⁵.

Okazuje się, że fabuła opowiadania zaprzecza tej charakterystyce związku. Bohaterowie wcale nie są do końca wobec siebie szczerzy. Ale skoro to związek „bez żadnych niemądrych powikłań uczuciowych”, skąd potrzeba kobiety, aby mieć czas na wyciszenie? Bohaterowie są świadomi, że namiętność zburzyłaby ich przyjaźń, jako głębsza więź pozbawiłaby ich cennej wolności. A jednak opowiadanie pozostawia pewną wątpliwość, czy to, czego się tak bardzo obawiają, już się nie wydarzyło. Niby są już tak doświadczeni, że teraz tylko zbierają plon swoich wcześniejszych przeżyć¹⁶. W opowiadaniu uciekają od niewygodnej ciszy, czyli zwalczają dochodzące do głosu emocje. Oficjalnie pasjonuje ich literatura, ale i to zostaje w opowiadaniu zrewidowane. Tak ją kochają, a po chwili nieuwagi nie potrafią sobie przypomnieć, że o niej rozmawiali. Literatura staje się więc „tematem przykrywką”, bezpiecznym gruntem dyskusji.

Rozpoczynając rytuał posiłku, kobieta zachęca przyjaciela do jedzenia „z wyobraźnią”. Nawiązuje do biblijnego opisu stworzenia świata. Nadaje tym samym jedzeniu szczególną wartość. Warto przypomnieć, że opis stworzenia świata zawiera

¹⁴ Ciekawe, swoją drogą, że ona wyobraża sobie „tych dwoje innych”. Dlaczego „innych”? Może to projekcja idealnych modeli realizujących w sposób doskonały omawiany rytuał postępowania. Ta fraza może stanowić ledwie dostrzegalny zwiastun odejścia od rytuału w dalszej części tekstu.

¹⁵ „[...] their two minds lay open to each other. [...] – making the most of this extraordinary absolute chance which made it possible for him to utter truthful to her and for her to be utterly sincere with him. And the best of it was they were both of them old enough to enjoy their adventure to the full without and stupid emotional complication. Passion would have ruined everything; they quite saw that” [Pa 118–119].

¹⁶ W opowiadaniu jest to jedyny moment, kiedy narrator odnosi się wprost, choć mało konkretnie, do przeszłości postaci. Tu jednak też można dopatrzeć się pewnego schematu: z racji wieku (mają po trzydzieści i trzydzieści jeden lat) **muszą** być doświadczeni.

pewien refren, pewną powtarzającą się frazę, którą jest stwierdzenie: „A Bóg widział, że [Jego stworzenia – J.W.] były dobre” [Rdz 1, 12]. Trzeba też pamiętać, że oddawanie czci Bogu zarówno w religii żydowskiej, jak i chrześcijańskiej również zawiera pewien porządek, pewien rytuał postępowania.

Wyjście poza schemat niewątpliwie stanowi ciekawa uwaga mężczyzny na temat jedzenia i mieszkania kobiety, która pada w czasie posiłku. Dla niego to miejsce jest inne niż wszystkie, tylko tu zauważa, co je, tylko tu je w towarzystwie i sam proces jedzenia zyskuje znaczenie. Stwierdza też, że nie ma zewnętrznego życia¹⁷. Widać, że mimo wyznania o braku zaangażowania emocjonalnego mężczyzna jest poruszony, bo uśmiecha się naiwnie i ze zdumieniem odkrywa, że czuje się jak podróżny u celu drogi. Być może nadzwyczajność tego spotkania leży właśnie w szczerości mężczyzny, wyrażeniu swoich odczuć. Mamy tu też nawiązanie do podróży – częstej metafory życia, ale także związku, czy też miłości, kobiety i mężczyzny¹⁸.

Wspomniany wcześniej motyw dziecka¹⁹ powraca we fragmencie, kiedy bohater wyznaje, że wraca myślami do mieszkania kobiety. Przebiegając oczami po pokoju, zwraca uwagę na rzeźbę śpiącego chłopca. Mówi, że uwielbia tego chłopca – nie rzeźbę, ale chłopca właśnie. Okazuje się, że taka ekspresyjna uwaga nie mieści się w scenariuszu spotkania. Zapada między nimi niezręczna cisza. Komentarz narratorski odnosi nas do ciszy z początku opowiadania, która zwiastowała możliwość powrotu do czegoś. To „coś” to być może flirt, pewna gra. Oznaczałoby to, że w pewnym ograniczonym stopniu flirt między przyjaciółmi jest dopuszczalny lub że poddają się mu, bo nie są w stanie zwalczyć pokusy. Uwaga mężczyzny wykracza jednak poza ramy flirtu, stąd cisza staje się niewygodna, jawi się nieznanym, ciemnym, głębokim stawem²⁰.

Oboje bohaterowie opamiętują się i uciekają przed ciszą do przygotowanych „schronów”: ona – do prostych codziennych czynności, on – do rozważań na temat literatury. Ich celem jest nie dopuścić do „tego”, tekst nie podaje, czym jest „to”, ale fabuła sugeruje, że chodzi o uczucie, przed którym postaci się bronią. Wydaje się, że rozmówcy odnieśli sukces, napięcie znika, ale nie na długo. Bohaterowie reagują zbyt nerwowo, jego serce szybko bije, ona czerwieni się, nie wiedząc, dlaczego. Znowu ciemność powraca, a z nią metafora myśliwych, zwykle kojarzona z erotyzmem, tu jest jednak nieco zmodyfikowana, bo oto oboje są myśliwymi, a niebezpieczna zwierzyna (miłość?) zbliża się do nich. Od przerośni dotyczącej natury i wiatru tekst przechodzi do uwagi kobiety o padającym deszczu. Pogoda

¹⁷ I to może być na wyższym poziomie komunikacyjnym uwaga autotematyczna. Postać jest przecież konstrukcją tekstu, więc naturalnie nie ma żadnego zewnętrznego życia.

¹⁸ Ponadto podróż zwiastuje zmiany: stałe, jeśli wiąże się z przeprowadzką, lub tylko chwilowe, jak zmiana otoczenia, krajobrazu czy klimatu. Być może metafora podróży jest kolejnym aspektem przełamującym rytuał.

¹⁹ Można też zaryzykować interpretację, że mężczyzna marzy o posiadaniu dziecka, w kontekście całego utworu ten wątek nie zostaje podkreślony. Dziecko stanowiłoby na pewno wyjście poza rutynę.

²⁰ Ciekawe, że ta ciemność błyszczy, czyli być może właśnie tęci.

jest więc kolejnym punktem zaczepienia na drodze do odzyskania spokoju²¹. Pojawia się sugestia odnosząca się do braku sensu tej walki. Może lepiej zostawić to tak, jak jest, poddać się napięciu, uczuciu i zobaczyć, co się stanie. W tym momencie wraca motyw zagrożenia cennej przyjaźni bohaterów, walczą zatem dalej.

Podejmowana przez postaci rozmowa o przyszłości powieści psychologicznej jest niejako autotematyczna, biorąc pod uwagę samych bohaterów. Mężczyzna przedstawia swoją wizję powieści psychologicznej, że stanie się ona pełną analizą psychologiczną. Dla kobiety to pesymistyczna wizja. Bohater widzi to inaczej, jednak nie wiemy jak, bo w tym momencie rozmowa zostaje przerwana. Zaskakuje miejsce przerywania wywodu, bo można do tego momentu się nim zainteresować i być ciekawym konkluzji. Otóż nie ma jej. Jedyną funkcją tej rozmowy jest zażegnanie kłopotliwej ciszy. Wydaje się, że się udało, ale jednak nie, ponieważ postaci nazbyt długo uśmiechają się do siebie. Jeśli się uśmiechają i cieszą się z jakiegoś zwycięstwa, oznacza to, że wbrew deklaracjom coś musiało się wydarzyć, coś, z czymś ostatecznie walczyli.

Widoczne jest także nawiązanie do motywu teatru, kiedy bohaterowie zostają przyrównani do lalek. Czym jest to nawiązanie do motywu teatru? Zwraca ono uwagę na iluzoryczność relacji postaci, a także opowiadania. Nie pamiętają tematu swojej poprzedniej rozmowy. Kobieta podsumowuje, że zrobili z siebie widowisko. Ponownie ma w wyobraźni obraz siebie i swojego przyjaciela, tym razem hasających w niemalże idyllicznym ogrodzie. Po raz kolejny zapada cisza.

Cisza staje się teraz muzyką (kolejny paradoks), bólem, którego jednak nie da się złamać „tematem przykrywką”. On chce szepnąć: „Czy ty także to czujesz? Czy rozumiesz to w ogóle?” [Pp 173]²², a jednak wbrew sobie ucieka, mówiąc, że jest umówiony i musi wyjść. Nastrój między bohaterami zmienia się całkowicie. Kobieta wyskakuje z fotela i pogania przyjaciela do wyjścia, jakoby zapobiegając jego spóźnieniu. Jednocześnie jej „tajemne ja” mówi: „skrzywdziłeś mnie”, „ponieśliśmy klęskę” [Pp 173]²³. Co jest tą klęską, wynika z tekstu, choć nie jest zaznaczone wprost. Poddali się ciszy, dopuścili do głosu napięcie. Na pewno kobieta nie czuje się dotknięta z powodu konieczności rozstania, ale z powodu rozbieżności słów i myśli. Wyrzuty jej „tajemnego ja” przypominają kłótnię kochanków, podobnie jak pierwszy dialog „tajemnych ja” stanowi analogię czułych szeptów. Silne emocje odnoszą czytelnika ponownie do miłości, bo rytuał zakłada jedynie obojętne realizowanie ustalonego planu.

Roztrzęsione serce kobiety nie wie, czy chce, żeby mężczyzna odszedł, czy żeby został. Kobieta zdaje też sobie sprawę, że mężczyzna nie dostrzega pięknego widoku gry poświaty w ciemności, który ją zachwycił²⁴. Narrator zmienia swój punkt widzenia i wszystkie wydarzenia pokazuje z perspektywy mężczyzny. Rze-

²¹ A pogoda to typowy „temat przykrywka”, sposób podtrzymania lub nawiązania rozmowy.

²² „Do you feel this too? Do you understand it at all?” [Pa 123].

²³ „You’ve hurt me [...] we’ve failed” [Pa 123].

²⁴ Tu odzywa się kolejny stereotyp: to kobieta ma być bardziej wrażliwa na piękno, dostrzegająca drobiazgi i subtelności.

czywiście, on nie zauważa piękna świata, ale wyrzuca sobie z całą stanowczością swoje niewłaściwe zachowanie. Jeśli uważa, że coś stracił, ominął (wieloznaczne angielskie „missed”), to znaczy, że próbował coś osiągnąć²⁵.

Zaraz po spotkaniu z przyjacielem kobieta obiecuje sobie, że więcej się z nim nie zobaczy, chwilę potem, wbrew swojemu postanowieniu, biegnie do drzwi na dźwięk dzwonka w nadziei, że to on wraca. Przy tej okazji znajdujemy w opowiadaniu ciekawą, nieco sarkastyczną uwagę o czasie. W „czarną zatokę” rozpaczy kobiety wdziera się wspomniany dźwięk dzwonka, „po bardzo, bardzo długim pobycie w czarnej otchłani (**może po 10 minutach**)” [Pp 174]²⁶ – prześmiewczo komentuje emocje bohaterki narrator. Daje do zrozumienia jej niestałość, zwiastuje chwilowość jej stanu. Okazuje się, że „teraz” z perspektywy bohaterki jest wieczne²⁷, nie ma poczucia związku przyczynowo-skutkowego²⁸. W momencie brzmienia dzwonka u drzwi nie pamięta już o rozpaczy przeżywanej chwilę wcześniej.

Nie on stoi jednak przed drzwiami, ale ona – wielbicielka kobiety, w opowiadaniu stanowiąca przeciwwagę mężczyzny. Ona nie burzy spokoju, ale go przywraca. W relacji z nią główna bohaterka również ma swoisty rytuał. Starsza pani ją uwielbia, odwiedza ją bez zapowiedzi, od wejścia mówi: „wypędź mnie” [Pp 175]²⁹, marząc jednocześnie, aby być zaproszoną do środka. I zazwyczaj tak właśnie się dzieje. Dziś jednak bohaterka nie ma nastroju na to spotkanie, wymawia się pracą i ucieka do kłamstwa, a w ten sposób wychodzi poza ramy rytuału i stwarza sytuację, która staje się jego zaprzeczeniem³⁰.

Warto dostrzec analogię między tym dialogiem, który łatwo możemy zrekonstruować, a tym wstępnym między nią a nim, kiedy mężczyzna pytał, czy nie przeszkadza. Wielbicielka też sugeruje, że może zawadza, też występuje rozbieżność pomiędzy tym, co myśli, a tym, co mówi. Oba dialogi są rytualne, czyli stanowią jedynie sposób rozpoczęcia rozmowy, nie mają na celu przekazania żadnych treści, a jedynie nawiązanie kontaktu – kolejny element fatyczności opowiadania. Ważna jest tutaj pewna powtarzalność, schematyczność spotkań potwierdzona jest w fabule przedstawieniem dwóch analogicznych w dużej mierze wizyt.

Tak jak nieprzewidziana w schemacie uwaga mężczyzny o rzeźbie i wyrażenie jego stosunku do jej mieszkania zakłóciły spokój bohaterki, zgodne z rytuałem zachowanie starszej pani pozwoliło ów spokój odzyskać. Żegna kobietę tymi

²⁵ Być może chciał się poddać atmosferze napięcia.

²⁶ „After a long long time (or perhaps ten minutes) had passed in the black gulf” [Pa 123].

²⁷ Wydaje się, że w całym opowiadaniu jest podobnie, brak historycznego wymiaru fabuły.

²⁸ Z podobną sytuacją mamy do czynienia w innym opowiadaniu tej samej autorki, mianowicie *Wieje wiatr*.

²⁹ „[...] send me away” [Pa 124].

³⁰ Już wcześniej w opowiadaniu pojawia się sugestia pewnej nieprawdy, kiedy mężczyzna nagle wychodzi, usprawiedliwiając się wcześniej umówionym spotkaniem. Nie ma w tekście potwierdzenia, czy naprawdę był umówiony, wręcz przeciwnie – można domniemywać, że nie, ponieważ brak stwierdzenia, że na przykład „nagle sobie przypomniał o spotkaniu z Brandonem”. Nie jest to jednak ważne, nie można tu mówić o kłamstwie. Mężczyzna potrzebuje wymówki do szybkiego wyjścia i nie ma znaczenia, czy jest to prawdziwe, czy właśnie zmyślone spotkanie z przyjacielem, jest to po prostu usprawiedliwienie nagłego wyjścia.

samymi słowami, którymi ta za chwilę zakończy list do mężczyzny – „dobranoc, przyjaciółko, zajrzyj do mnie wkrótce”³¹. Kobieta wraca do siebie, układa poduszki na łóżku, co oddaje „powrót do porządku”, czyli także do schematu postępowania, dającego poczucie bezpieczeństwa. Zasiada do pisania wspomnianego listu do przyjaciela. Przytoczono jego początek i koniec. Ponownie sam temat rozmowy, czyli przyszłość powieści psychologicznej, zostaje potraktowany jako temat zastępczy, skwitowany słowami „i tak dalej, i tak dalej” [Pp 176]³². Jeszcze raz te sztampowe frazy powitania i pożegnania, które budują relację nadawca – odbiorca, czyli utrzymują kontakt, stoją w centrum zainteresowania. Gra między postaciami zostaje na nowo otwarta.

Niewielkich rozmiarów, na pozór banalne opowiadanie *Psychologia* Katherine Mansfield prowokuje pewne pytania: czym ten tekst tak naprawdę jest: grą z konwencją? Refleksją nad pisaniem samym w sobie? W świetle dokonanej analizy okazuje się, że związek dwojga postaci nie ma się rozwijać, ich spotkania mają po prostu realizować ustalony plan. W rozmowach dominuje fatyczna funkcja języka, one niczego nie zmieniają, mają jedynie utrzymywać kontakt między bohaterami. Czym zatem jest to opowiadanie – żartem?

Niełatwo jednoznacznie odnieść się do tego problemu. Z całą pewnością opowiadanie nie jest dokładną analizą psychologiczną postaci, nie można też mówić, że znajdziemy w nim pełen obraz bohaterów³³. O bohaterach wiemy tylko tyle, ile potrzeba do oddania sytuacji, w której się znajdują. W zasadzie można stwierdzić, że fabuła opowiadania niczego nie zmienia w sytuacji bohaterów, to znaczy że na końcu, po lekkim zawirowaniu, zostaje przywrócony *status quo* ze wstępu³⁴. Toteż w relacji bohaterów panuje „wieczne teraz”, ich związek nie ma wymiaru diachronicznego. Warto zauważyć, że kiedy odnoszą się do poprzednich spotkań, czynią to wyłącznie po to, by wrócić do tej na chwilę zawieszony terażniejszości. Wiemy tylko o ich „doświadczeniu” w związkach, nie znamy historii tych relacji. Widocznie nie ona stoi w centrum zainteresowania wpisanego autora, dla niego ważny jest stan obecny.

To „wieczne teraz” odnosi się do fatycznej funkcji języka. W rozmowie dzięki niej jest nawiązywany lub podtrzymywany wzajemny kontakt, który odbywa się w danej chwili, a który przestaje obowiązywać w momencie przerwania rozmowy. O fatyczności świadczy też istnienie rytuałów, którym podlegają obie relacje. Na wzór cyklu dzieł malarskich pojawiają się w tekście jakby obrazy przedsta-

³¹ Ponownie specyfika języka polskiego każe wprowadzić dwie formy w zależności od płci, „przyjaciółko” i „przyjacielu”, podczas gdy w oryginale występuje dwukrotnie identyczna fraza ze słowem *friend*, które jest stosowane zarówno w stosunku do kobiet, jak i mężczyzn.

³² „And so on and so on” [Pa 125].

³³ Technika narracyjną przypomina nieco *The Waves* Virginii Woolf.

³⁴ Wychodząc poza tekst, możemy sobie wyobrazić jego dalszą część: znów przychodzi do kobiety jej przyjaciel podjąć rozmowę o literaturze, spotkanie przebiega tym samym trybem.

wiające ten sam obiekt w różnych porach dnia. Pozornie są od siebie niezależne, a jednak łącznie tworzą pełniejszy wizerunek przedstawionego obiektu³⁵. W omawianym utworze mamy dwa, na pierwszy rzut oka niezwiązane ze sobą spotkania, które potem rekonstruujemy jako paralelne.

Tekst można odczytać także tylko powierzchwniowo, nie wnikając w układy tekstowe. Z tej perspektywy *Psychologia* jest trywialnym opowiadaniem, które jest w zasadzie o niczym, brak w nim barwnej fabuły, niezwykłych przygód i zwrotów akcji. Pozostając na tym poziomie odbioru, nie dostrzeżemy paraleli spotkań, a nade wszystko funkcji samego opowiadania. Metaforycznie rzecz biorąc, czytelnik pozostanie na poziomie samych bohaterów, niewnikających w sedno, kurczowo trzymających się schematu. Mansfield zaprasza jednak do dogłębnej analizy tekstu, do wejścia w układy tekstowe. Stąd fatyczna funkcja języka, która jest wstępem do rozmowy, zaproszeniem do nawiązania prawdziwego dialogu. Znaczy to, że odbiorca ma dostrzec sygnały prowokujące do głębszego odczytania tekstu (na przykład zadać sobie pytanie: dlaczego w opowiadaniu tak niewiele się dzieje?), ma w momencie wejścia w tekst nawiązać prawdziwy kontakt: dzieło – odbiorca.

Opowiadanie stanowi próbę budowy świata, w którym nie ma kontaktu. Wpisany czytelnik ma szansę doświadczenia takiej sytuacji. Dla niemogących się porozumieć bohaterów fatyczne dialogi nie oznaczają wstępu do rozmów, ale są ich esencją. Ich dialogi przecież niczego nie budują. Jak wspomniano, bohaterowie są poza czasem, w wiecznej terażniejszości, co z kolei można odnieść po raz kolejny do autotematyzmu. Konstrukcja tekstu nie ma przeszłości ani przyszłości, zawsze, kiedy jest czytana, jest „teraz”. Odbiciem tej sytuacji jest taki „kontakt” z dziełem literackim, który niczego w odbiorcy nie zmienia, można go określić mianem pozornego (ten reprezentują bohaterowie opowiadania w relacji do powieści psychologicznej). Jeśli jednak opowiadanie zaprasza do szukania głębszego sensu, „drugiego dna”, to możliwy jest też inny, pełniejszy kontakt z dziełem literackim, który ma wymiar egzystencjalny.

Warto na koniec odnieść się do tytułu opowiadania, który chyba można odebrać nieco ironicznie. Słowo „psychologia” sugeruje wniknięcie w głębi postaci, analizę ich myśli i postaw. Tego, jak już wiemy, w opowiadaniu nie ma. Jest rozmowa o powieści psychologicznej, jednak nie stanowi ważnego elementu fabuły opowiadania. Mamy tu raczej do czynienia z zarysem analizy symptomów zachowań – jego namiastkę stanowią „tajemne ja” bohaterów, one jednak nie przedstawiają obrazu wnętrza postaci, ponieważ te wnętrza nie zostały stworzone. Jakkolwiek można dostrzec pewną paralelę między opowiadaniem a psychologią. Jedno i drugie coś kreuje: psychologia tworzy pewien profil postaci, biorąc za podstawę za-

³⁵ Ta technika odnosi nas do impresjonizmu obecnego w wielu utworach Katherine Mansfield. Temat ten został omówiony na przykładzie jednego opowiadania przez Izabelę Żyłowską w artykule *Malarckie inspiracje w „Upojeniu” Katherine Mansfield*, Acta Neophilologica 2004, t. 6, s. 29–38.

chowanie człowieka, zewnętrzne przejawy działania. Dzieło Mansfield buduje pewien świat.

Psychologia to opowiadanie o kontakcie, w pewien sposób także o naturze literatury. Tworząc niby-historię z niby-dialogami, Katherine Mansfield napisała opowiadanie, które – pozornie mimetyczne i prawdopodobne – paradoksalnie podkreśla odrębność świata literatury w stosunku do rzeczywistości. Pokazała, czym jest kontakt z dziełem literackim, co oznacza czytanie tekstu literackiego.

Bibliografia

Teksty literackie

- Chesterton, G.K. (1981). *The Quick One*. W: G.K. Chesterton. *The Complete Father Brown*. London, Penguin Books Ltd, s. 604.
- Mansfield, K. (1962). *Psychologia*. Tłum. J. Stawiński, I. Tuwim. W: K. Mansfield. *Upojenie i inne opowiadania*. Warszawa, Czytelnik, s. 164–176.
- Mansfield, K. (1962). *Upojenie*. Tłum. W. Peszkowa. W: K. Mansfield. *Upojenie i inne opowiadania*. Warszawa, Czytelnik, s. 132–155.
- Mansfield, K. (1962). *Wieje wiatr*. Tłum. J. Stawiński, I. Tuwim. W: K. Mansfield. *Upojenie i inne opowiadania*. Warszawa, Czytelnik, s. 156–163.
- Mansfield, K. (1967). *Psychology*. W: K. Mansfield. *Bliss and Other Stories*. London, Penguin Books Ltd, s. 117–125.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (2000). Poznań, Pallottinum.
- Woolf, V. (1992). *The Waves*. London, Penguin Books Ltd.

Krytyka literacka

- Jakobson, R. (1989). *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: R. Jakobson. *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Tłum. K. Pomorska. Warszawa, PIW, s. 77–124.
- Zyłowska, I. (2004). *Malarskie inspiracje w „Upojeniu” Katherine Mansfield*. *Acta Neophilologica* 6, s. 29–38.

Summary

“A Wonderfully Good Imitation of Other Occasions”: About Imitation, Creation and the Phatic Function of Language in *Psychology* by Katherine Mansfield

The study focuses on Katherine Mansfield's short story entitled *Psychology*. A detailed analysis and interpretation aim at clarification what is missing in the story, as while reading the story one may feel the lack of something. The main character (“she”) has two guests who are parallel to each other and thus the story can be divided into two parts. Thanks to the second visit (of her female friend) the main character regains the peace of mind, which was ruined by man's (the first guest's) deviating from the established code of conduct in their relationship. Definitely, in the text the dominating function is the phatic function of language. However, it does not work as an introduction to a conversation but it is the conversation itself. The story builds a world in which there is no real contact between the characters and it may be interpreted as a reflection of a superfluous reading of a literary work of art.

Nonetheless, the story invites the reader to the more careful reception of the literary text, paradoxically, by means of, among others, such a simple plot, a visible discrepancy between the open dialogues and the utterances of “secret selves”, autothematic allusions and the lack of the diachronic dimension.