

Izabela Żyłowska
Katedra Filologii Angielskiej
UWM w Olsztynie

MALARSKIE INSPIRACJE W *UPOJENIU* KATHERINE MANSFIELD

Obecna w europejskiej myśli o sztuce Horacjańska formuła *Ut pictura poesis* funkcjonuje jako hasło wywoławcze dla rozważań dotyczących obszernego zagadnienia wzajemnych relacji między literaturą a malarstwem. Relacje te jako przejaw idei korespondencji sztuk były zjawiskiem ważnym szczególnie w okresie modernizmu, kiedy to artysta, dążąc do stworzenia dzieła, które w sposób możliwie najpełniejszy oddawałoby ludzkie emocje, przeczuć, ekspresje czy stany podświadomości, celowo przekraczał bariery między odmiennymi dyscyplinami artystycznymi.

Celem rozważań w niniejszym artykule jest próba wykazania związków między impresjonistycznym sposobem widzenia rzeczywistości a literackim ukształtowaniem świata noweli zatytułowanej *Upojenie*¹ i będącej jednym z bardziej znanych i ważniejszych tekstów w twórczości nowozelandzkiej pisarki Katherine Mansfield (1888–1923)². Na wstępie zatem warto zarysować ogólny charakter owego zjawiska, jakim był impresjonizm, by móc następnie wskazać, jak na tym tle sytuje się jego literacka wersja, zaproponowana przez Katherine Mansfield w *Upojeniu*.

Zapoczątkowany w 2 połowie XIX wieku przez grupę francuskich malarzy, takich jak: Claude Monet, Edgar Degas, Edouard Manet, Auguste Reno-

¹ Tytuł noweli w wersji oryginalnej brzmi *Bliss*. Wykorzystane w artykule fragmenty cytowane są wg polskiego wydania: K. Mansfield, *Upojenie i inne opowiadania*, tł. W. Pełszkowska, I. Tuwim, J. Stawiński, Warszawa, Czytelnik 1962. Te same fragmenty w jęz. ang. umieszczone w przypisach pochodzą z wydania: K. Mansfield, *Bliss and Other Stories*, Hertfordshire, Ware 1998. Odpowiednie numery stron zamieszczone są w nawiasach.

² Za granicą nowela ta stała się przedmiotem kilku rozpraw teoretycznoliterackich, ale zgodnie ze stanem posiadanej przeze mnie wiedzy nie była ona analizowana pod kątem jej związków z malarstwem impresjonistycznym. Por. np.: H. Nebeker, *The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's Bliss*, *Modern Fiction Studies*, 1972 nr 18, s. 545–551; N. Walker, *Traces of Her Self in Katherine Mansfield's Bliss*, *Modern Fiction Studies*, 1978 nr 24, s. 413–422.

ir, nowy kierunek w sztuce nazwany przez krytyków impresjonizmem, był reakcją przeciw akademizmowi. Inaczej bowiem niż ten ostatni, impresjonizm oznaczał odtwarzanie wrażenia danego w sposób bezpośredni bez troski o powszechnie przyjęte zasady, np. zachowanie perspektywy geometrycznej i rysunku konturowego precyzującego kształt, stosowanie światłocienia i silnych kontrastów.³ Malarz impresjonista postrzegał bowiem otaczający go świat nie jako doskonale zorganizowany, zastygły w swym kształcie obraz, ale jako potok umykających, krótkotrwałych i jednorazowych wrażeń, jako rzeczywistość pełną wewnętrznego ruchu, wewnętrznych przemian i napięć.

„Panowanie chwili nad trwałością i stałością, uczucie, że każde zjawisko jest przemijająca, jednorazową konstelacją, przepływającą falą rzeki, do której nie można wejść dwukrotnie, stanowi najprostszą formułę, do jakiej można sprowadzić impresjonizm. Cała impresjonistyczna metoda, ze wszystkimi swymi artystycznymi środkami i chwytami pragnie przede wszystkim wyrazić tę Heraklitową filozofię świata i podkreślić, że rzeczywistość nie jest istnieniem, lecz stawianiem się, nie jest stanem, lecz następstwem wydarzeń”⁴.

Na obrazach impresjonistów to przekonanie aktualizuje się przez rozbięcie plamy barwnej na walory, przez grę refleksów i cieni oraz drgających punktów barwnych, przez szkicowość i mgławicowość konturów, a co w efekcie nadaje przedstawianej rzeczywistości znamiona dynamicznego, zmiennego, efemerycznego układu. Temat zmienności przedmiotu artystycznego obrazowania (przedmiotu rozumianego szeroko jako obiekt malarza, a więc obejmującego zarówno rzeczy, zjawiska natury, jak i człowieka) zdaje się zajmować uprzywilejowaną pozycję w malarstwie tego nurtu. Impresjonistę interesuje bowiem to, jak ów przedmiot, poddany oddziaływaniu światła, powietrza i atmosfery, zatracą w swej wersji malarskiej podobieństwo do przedmiotu istniejącego w świecie obiektywnym, jak nie tracąc nic ze swej konkretności i zmysłowości, zespała się z kontekstem, w którym występuje i staje się impresją. Jak ujął to Edouard Manet: „[...] nie maluje się pejzażu, widoku morza, postaci. Maluje się impresję godziny dnia w pejzażu, w widoku morza, w postaci”⁵. Warunkiem powstania owej impresji jest nie tylko współwystępowanie i oddziaływanie na przedmiot czynników atmosferycznych, ale także obecność podmiotu postrzegającego ów przedmiot w sobie tylko właściwy, subiektywny sposób. Toteż malarz impresjonista nie komunikował przez obraz swej wiedzy o świecie, ale proponował świat pochwycony przez siebie i przeżyty w ułamku chwili. Claude Monet tak scharakteryzował swoje malarstwo:

³ M. Serullaz, *Encyklopedia impresjonizmu*, tł. A. Andrzejewska, Warszawa, Wydaw. Artyst. i Film. 1991.

⁴ A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, tł. J. Ruszczykówna, Warszawa, PIW 1974, s. 316–317.

⁵ E. Manet, cyt. za: J. Guze, *Malarze mówią. O sobie. O swojej sztuce. O sztuce innych*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1963, s. 75.

„Zawsze miałem wstręt do teorii. Moją jedyną zasługą jest, że malowałem w zetknięciu z naturą, starając się oddać wrażenia z najbardziej przelotnych efektów”⁶.

Hasła impresjonistów znalazły szeroki oddźwięk także w literaturze przełomu wieków XIX i XX, przynosząc pokaźną grupę utworów, które postawiły zagadnienie postrzegania świata w centrum swojej problematyki. Na przykład, impresjonizm w twórczości Josepha Conrada, wyzyskany dla komunikowania złożoności ludzkiego doświadczenia, wraz z jego mrocznością, wieloznacznością i chaotycznością, charakteryzuje się uprzywilejowaniem detalu, odtwarzaniem indywidualnego toku skojarzeń myślowych bohaterów, silną poetyzacją języka opowiadania, dążeniem do ewokowania subiektywnych i zmysłowych wrażeń (np. *Jądro ciemności*)⁷. Henry James, autor dzieł literackich i rozpraw teoretycznoliterackich, przypisywał literaturze, a zwłaszcza powieści rozumianej jako osobiste, bezpośrednie wrażenie życia, zadanie pokazywania świata przez pryzmat świadomości indywiduum, z zastosowaniem techniki ograniczonego punktu widzenia (np. *Co Maisie wiedziała*)⁸. Virginia Woolf, autorka takich powieści, jak *Do latarni morskiej*, *Pani Dalloway*, sądziła natomiast, że:

„Życie to nie jest szereg symetrycznie ustawionych reflektorów, życie to jasna aureola, półprzejrzysta przesłona otaczająca nas od pierwszego przebłysku świadomości aż do samego końca”, zadaniem zaś pisarza jest oddanie „tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha, niezależnie od tego, jaką objawia aberację czy złożoność, z najmniejszą, jaką się da, przymieszką wszystkiego, co może mu być obce i zewnętrzne”⁹.

Inspiracje malarstwem impresjonistycznym zdają się być obecne również w literaturze tworzonej w czasach późniejszych niż przełom modernistyczny. Jak wykazała to niedawno Anna Kwiatkowska w swoim artykule, także inspiracje odnaleźć można w *Pasji życia* Irvinga Stone’a, gdzie elementy impresjonistyczne ujawniają się nie tylko w języku poszczególnych opisów, ale także w sposobie prowadzenia narracji.¹⁰ Innym przykładem w tym zakresie jest powieść *Impresjonista* autorstwa Hari Kunzru. Przedstawia ona historię człowieka o wielu imionach i o wielu twarzach, którego tożsamość nie jest formą zastygłą, ale zmienia się każdorazowo pod wpływem bieżących okoliczności oraz w zależności od tego, jak chcą postrzeć bohatera inni ludzie.

Jeżeli chodzi o Katherine Mansfield, to stwierdzić można, że również ta pisarka zdradzała zainteresowania impresjonizmem. Świadczą o tym jej oso-

⁶ C. Monet, cyt. za: J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1964, s. 39.

⁷ Zob. *Nad tekstami Conrada*, red. A. Zgorzelski, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1976.

⁸ Zob. H. James, *The Art of Fiction*, w: *Henry James, Literary Criticism*, 2 wyd., Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge 1984, s. 44–65.

⁹ V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, w: *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wyb. i oprac. A. Ambros, tł. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa, Czytelnik 1977, s. 288.

¹⁰ Zob. A. Kwiatkowska, *Impresjonizm w narracji w „Pasji życia” Irvinga Stone’a*, *Acta Neophilologica*, 2001 t. III, s. 197–208.

biste refleksje na temat obejrzanej w 1910 roku w Londynie wystawy post-impresjonistów, a zwłaszcza *Słoneczników* Van Gogha, o którym to obrazie napisała:

„The painting taught me something about writing that was queer, a kind of freedom – or rather a shaking free”¹¹.

Dla postawionej w niniejszym artykule hipotezy badawczej informacja ta, aczkolwiek istotna, ma jednak pośrednie znaczenie, dodatkowo jedynie uzasadniające słuszność obranego kierunku poszukiwań. Zasadniczym zaś materiałem dostarczającym argumentów do założenia o impresjonistycznych (czy raczej pseudo-impresjonistycznych) elementach w *Upojeniu* jest sam tekst noweli.

Zacznijmy od centralnego motywu opowiadania, którym jest przeżywane przez główną bohaterkę uczucie upojenia („bliss”), a właściwie doświadczenie momentalności, iluzoryczności i wrażeniowości owego uczucia.

Berta Young przedstawiona jest jako kobieta szczęśliwa, a raczej widząca siebie samą jako taką, ponieważ:

„[...] miała wszystko. Młodość, miłość męża. Harry i ona wciąż tak samo się kochali, doskonale ze sobą żyli i byli naprawdę idealnymi przyjaciółmi. Miała rozkoszną córeczkę. Nie potrzebowali martwić się o pieniądze. Posiadali ten pod każdym względem zadowalający dom i ogród. I przyjaciół – nowoczesnych, atrakcyjnych przyjaciół - pisarzy, malarzy, poetów, ludzi interesujących się sprawami społecznymi - właśnie takich przyjaciół, jakich chcieli. A poza tym były książki, była muzyka i właśnie odkryła cudowną szwaczkę [...]”¹² (s. 140).

W istocie jednak, upajając się wszechogarniającym ją uczuciem błogości, Berta żyje w odosobnieniu i zaślepieniu, a to, w czym upatruje źródło swego szczęścia jest tylko pozorem. Bohaterka nie realizuje się bowiem ani jako matka, gdyż dziecko jej wychowuje tak naprawdę niania, ani jako żona, ponieważ nie potrafi podzielić się z mężem swoimi emocjami i doznaniem wypełniającymi jej życie wewnętrzne. Co więcej, nie dostrzega ona romansu Harry’ego z kobietą, którą uznaje za swą jedyną bratnią duszę. Nawet drzewo gruszy, które według Berty symbolizuje jej życie i szczęście, sprawia jej zawód – jest ono niewzruszone, gdy sytuacja bohaterki zmienia się diametralnie w scenie finalnej, przedstawiającej pannę Fulton w ramionach Harry’ego Younga. Złudzenie błogości znika zatem równie szybko, jak się zrodziło, pojawia się zaś poczucie niespełnionych oczekiwań, duchowego osa-

¹¹ K. Mansfield, cyt. za: *Katherine Mansfield: Short Story Moderniser*, w: <http://www.nzedge.com/heroes/mansfield.html>.

¹² „[...] she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn’t have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker [...]” (s. 71).

motnienia i zdrady, spotęgowane przez końcowy obraz gruszy, która pozostaje w pełnym rozkwicie, podczas gdy świat wewnętrzny Bertę rozpada się.

Tak więc fabuła *Upojenia* stanowi pierwszą, niejako zewnętrzną, warstwę tekstu, gdzie staje się zauważalna obecność w omawianej noweli inspiracji impresjonizmem, który chyba jak żaden inny nurt artystyczny przed ani po nim nie kładł takiego nacisku na oddanie zmiennej, chwilowej i jednorazowej natury postrzegania świata.

Obszarami, gdzie odwołania do konwencji rządzących impresjonistycznym widzeniem, poznawaniem i przedstawianiem rzeczywistości ujawniają się najsilniej są kompozycja utworu oraz sfera opisowości wraz z realizowanym w niej sposobem obrazowania.

W analizie tekstu literackiego, zmierzającej do ustalenia jego pokrewieństwa z określonym stylem malarskim, nie można pominąć tak znaczącego w plastyce problemu „ramy”.

„Właśnie „ramy” – bądź to bezpośrednio oznaczane granice obrazu (konkretnie jego rama), bądź to specyficzne formy kompozycji – organizują obraz i nadają mu symboliczną wartość znaczeniową. [...] Po to, aby zobaczyć świat jako świat znaków, konieczne jest (choć nie zawsze wystarczające) przede wszystkim oznaczenie granic; właśnie konkretne granice tworzą obraz”¹³.

Organizacja ram w tekście literackim dokonuje się na gruncie kompozycji i zazwyczaj wiąże się bezpośrednio ze zmianą punktu widzenia z „zewnętrznego” na „wewnętrzny”. Tworzenie „ram” i nadawanie utworowi charakteru obrazu odbywa się w noweli Katherine Mansfield w podobny sposób. Akcja *Upojenia* zaczyna się od przedstawienia głównej postaci, a dokładnie stanu, w który skłonna jest ona popadać:

„Mimo lat trzydziestu Berta Young miewała jeszcze takie chwile, kiedy chciała biegać, zamiast chodzić, wskakiwać tanecznym krokiem i zeskakiwać z chodnika, toczyć kółko przed sobą, podrzucić coś w górę i znów chytać albo stanąć nieruchomo i śmiać się... śmiać się z niczego... ot, po prostu się śmiać”¹⁴ (s. 132).

Prezentacja ta dokonywana jest przez narratora zajmującego pozycję bezstronnego widza, obserwującego od „zewnątrz” przejawy owego stanu błogości, a więc fizyczne ożywienie, dziecięcą żywiołowość i spontaniczność zachowania postaci. Szybko jednak dochodzi do zmiany perspektywy oglądu. W tok opowiadania włącza się głos samego podmiotu doświadczającego błogości i podejmującego próbę ujęcia tego wyjątkowego uczucia od „wewnątrz”:

„Co zrobić, gdy mając lat trzydzieści, znajdziesz się na swojej ulicy i opowiada ci nagle uczucie upojenia – absolutnego upojenia! Jak gdybyś nagle poślęła lśniący kawałek tego już zachodzącego słońca, a teraz płonie ci

¹³ B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota sztuk*, w: *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa, PIW 1977, s. 192.

¹⁴ „Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply” (s. 67).

w piersi i wysyła całe snopy iskierek do każdej cząsteczki ciała, do wszystkich palców rąk i nóg ?...”¹⁵ (s. 132).

Czytelnik doznaje wrażenia, jakby został „wrzucony” w samo centrum stanu, w którym znajduje się aktualnie Berta i doświadcza go równie intensywnie jak sama bohaterka. Zmianie punktu widzenia z zewnętrznego na wewnętrzny, dokonującej się w planie charakterystyki psychologicznej, towarzyszy także zmiana w planie charakterystyki językowej¹⁶, a mianowicie do mowy autorskiej wkracza mowa pozornie zależna głównej postaci, umożliwiając tym samym bardziej bezpośredni dostęp do jej wewnętrznego świata.

Końcowa partia noweli, a zwłaszcza jej ostatnie zdanie: „Ale drzewo stało śliczne jak przedtem, tak samo obsypane kwieciami i równie nieruchome”¹⁷ (s. 155), zawiera zaś wyraźne sygnały „wyjścia na zewnątrz” i zamknięcia utworu. Dokonuje się tu mianowicie całkowite zatrzymanie czasu akcji przez stworzenie obrazu gruszy zastygłej w bezruchu. Najważniejszą rolę odgrywa tu jednakże motyw okna jako znak przekraczania granic między tym, co „zewnętrzne” a tym, co „wewnętrzne”. W zgodzie z funkcją tego motywu odbywa się więc powrót w procesie opisywania rzeczywistości perspektywy narratora głównego, który niejako „odbarwia” z emocjonalnych i subiektywnych konotacji obraz gruszy (a tym samym i świata), „namalowany” wcześniej oczyma Bertę. Efektem takiego zabiegu formalnego są pewne przesunięcia w warstwie semantycznej opisu. Oto obiekt, który według bohaterki reprezentował jej stan wewnętrzny, staje się teraz elementem przestrzeni zewnętrznej w sensie dosłownym, jako że znajduje się on w ogrodzie, ale przede wszystkim w sensie emocjonalnym ze względu na brak korespondencji między wyglądem gruszy a stanem uczuciowym kobiety.

Konsekwencją wyznaczonej w sposób powyżej opisany „ramowości” tekstu jest, oprócz spotęgowania jego obrazowości, stworzenie dystansu między perspektywą oglądu rzeczywistości przedstawionej narratorskiej a silnie upodmiotowioną, jednostkową perspektywą bohaterki prowadzącej. Wywołanie zaś owego dystansu sprzyja znacznemu uniezależnieniu się świata przedstawionego od wszechwładzy i wszechwiedzy narratora głównego oraz zaistnieniu tego świata jako serii przelotnych, pojedynczych impresji, doznawanych przez konkretną jednostkę.

W noweli *Upojenie* jednostką, z którą związany został impresjonistyczny sposób ujmowania rzeczywistości, jest Berta Young. To wraz z wprowadzeniem perspektywy głównej bohaterki w narratorskim opisie świata pojawiają się kategorie światła i cienia, tonów ciepłych i zimnych oraz większe wyczulenie na migotliwość kształtów i barw oglądanych zjawisk. Sam proces postrzegania przez Bertę jest w tekście silnie uwypuklony przez liczne zwroty

¹⁵ „What can you do if you are thirty and, turning the corner of your street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?” (s. 67).

¹⁶ Zob. B. Uspiński, op. cit., s. 184.

¹⁷ „But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still” (s. 78).

informujące o zaangażowaniu bohaterki w czynność percepcyjną (np. „spojrzec”, „rzucić okiem”, „zobaczyć”, „patrzeć”) i sugerujące zarazem czytelnikowi, że dane wrażenie rzeczy, zjawiska czy osoby jest zawsze „czyims” jednostkowym wrażeniem.

Ponieważ na przestrzeni całego tekstu zdecydowanie dominuje owa subiektywna perspektywa w percypowaniu świata, oddawana w opisie tego świata, nie jest bez znaczenia to, kim jest postać obserwatorki. Główna bohaterka *Upojenia* jawi się mianowicie jako „dusza artystyczna”, obdarzona wrażliwością malarską. Jednym z przejawów tej wewnętrznej dyspozycji Berty jest jej dbałość o estetykę przestrzeni, w której żyje. Świadczy o tym choćby fakt, że kupując owoce dobiera je ona ze względu na kolor i efekt barwy, jaki wywoła ich ułożenie na jadalnianym stole.

„Były tam małe mandarynki i jabłka w poziomkoworóżowe plamki. Trochę żółtych gruszek, gładkich jak atlas, trochę jasnych winogron o srebrzystym połysku i wielkie grono ciemnofioletowych. Kupiła je, bo ich barwa pasowała do koloru nowego dywanu w jadalni. Naprawdę dlatego je kupiła, choć to może wydać się śmieszne i sztuczne. Pomyślała sobie w sklepie: »Muszę kupić te fioletowe, żeby kolor dywanu grał z barwami owoców na stole«. I wydawało jej się to wtedy zupełnie sensowne”¹⁸ (s. 134).

Przedstawienie zaś samego sposobu, w jaki Berta komponuje owoce, upodabnia kobietę niejako do malarza impresjonisty. Podświadomie wyczuwając istnienie ścisłej zależności wyglądu przedmiotu od działania atmosfery, tj. koloru i światła, umieszcza ona owoce jasne („małe mandarynki i jabłka w poziomkoworóżowe plamki”, „trochę żółtych gruszek”, „trochę jasnych winogron o srebrzystym połysku”) obok ciemniejszych (grono ciemnofioletowych winogron), a następnie całą kompozycję ustawia na ciemnym stole, wyzwalając w ten sposób swobodne wibracje barwne. Na jasnych przedmiotach kładzie się cień przedmiotów ciemniejszych, cień zaś staje się mniej intensywny pod wpływem kolorowych refleksów otoczenia. Cała wizja zatopiona jest w „mrocznym świetle”, krążącym między przedmiotami i kładącym się na barwach właściwych poszczególnym przedmiotom. Obraz oparty na impresjonistycznej zasadzie podziału kolorów na tony ciepłe i zimne, jawiący się w rezultacie przed oczyma Berty, jest więc układem barwnym określonym pewnym niepowtarzalnym momentem świetlnym.

Malarska wrażliwość bohaterki nie pozostawia jej także obojętną na zjawiska przyrody: kwiaty, niebo, księżyc, a zwłaszcza na rosnącą w przydomowym ogrodzie gruszę. Berta dostrzega jej doskonale piękno i instynktownie naśladuje je przez dobór elementów garderoby na wieczorne przyjęcie:

¹⁸ „There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: ‘I must have some purple ones to bring the carpet up to the table.’ And it seemed quite sense at that time” (s. 68).

„Biała suknia, sznur zielonych nefrytów, zielone pantofelki i pończoszki”¹⁹ (s. 141).

Dla charakterystyki bohaterki ważny jest także aspekt towarzyski jej życia. Berta i Harry Young są małżeństwem dobrze sytuowanym, zamożnym i prowadzącym dom otwarty, w którym podejmują ludzi oryginalnych, interesujących, wywodzących się ze świata artystycznego i uczestniczących w życiu kulturalnym. Jest wśród nich na przykład Norman Knight, którego ambicją jest założenie własnego teatru, jest też młody i obiecujący poeta Eddie Warren, „którego wszyscy zapraszali na obiady”²⁰ (s. 138). Najbardziej intrygującą osobą w tym towarzystwie jest jednak poetka Pearl Fulton, najnowsze „odkrycie” Berty. W widzeniu tej postaci przez główną bohaterkę dają się zauważyć kolejne oznaki dążenia narratora do oddania malarskiego, impresjonistycznego właśnie, sposobu patrzenia na świat. Naczelną regułą rządzącą postrzeganiem panny Fulton jest mianowicie impresjonistyczny nakaz „świeżości oka” lub „czystego wrażenia”, poprzez który impresjoniści rozumie ograniczenie roli wiedzy o przedmiocie w procesie percepcji, nastawienie na bezpośrednią rejestrację obrazów-wrażeń w trakcie sensualnego kontaktu z rzeczywistością.

„Wyjście z pracowni w plener i bezpośrednia obserwacja działania światła słonecznego w naturze nasunęły im myśl, że wierne odtworzenie rzeczywistości przez artystę w dziele sztuki może polegać jedynie na przedstawieniu tego, co on w niej widzi, a nie tego, co o niej wie”²¹ – pisze o impresjonistach Jarociński. Zasada ta realizuje się w tworzeniu obrazu panny Fulton poprzez „odmówienie” głównej bohaterce dostępu do pełnej wiedzy o obserwowanej postaci. W tekście kilkakrotnie pojawiają się informacje, że dla Berty Young jej nowa przyjaciółka stanowi wielką zagadkę, np.:

„Berta nie wiedziała, czym zajmowała się panna Fulton. Zaznajomiły się w klubie i Berta zakochała się w niej, jak zwykle w pięknych kobietach, mających w sobie coś oryginalnego.

Najbardziej drażniące było to, że choć często spotykały się i naprawdę dużo rozmawiały z sobą, Berta nie mogła jej przejrzeć”²² (s. 138).

W wyniku owej ignorancji Berty postać Pearl Fulton jest nie tyle opisywana, co szkicowana na podstawie dostępnych obserwatorce danych czysto wrażeniowych, zmysłowych, bez udziału intelektualnego pogłębienia. To zaś, na czym główna bohaterka opiera się i do czego ma dostęp, tworząc swój obraz panny Fulton, jest jedynie fragmentem: „jasne włosy”, „głowa nieco

¹⁹ „A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings” (s. 71).

²⁰ „whom everybody was asking to dine” (s. 69–70).

²¹ S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, 2 wyd., Kraków, Pol. Wydaw. Muz. 1976, s. 9.

²² „What Miss Fulton did, Bertha didn't know. They had met at the club and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them.

The provoking thing was that, though they had been about together and met a number of times and really talked, Bertha couldn't yet make her out” (s. 70).

przechylona na bok”, „chłodne ramię”, „dziwny półuśmiech”, „ciężkie powieki”, „smukłe palce”²³. Zainteresowanie Berty kieruje się ku zjawiskowemu aspektowi obserwowanej osoby, a zwłaszcza ku eksponowaniu w jej wizerunku efektów kolorystycznych. Barwą stale kojarzoną z Pearl jest mianowicie chłodny odcień srebra, na który pada blade światło księżyca, powodując, że kontury jej postaci roztopiają się i tracą na wyrazistości. Jawi się ona jako obiekt bez kształtu, o trudno uchwytnej tożsamości, jako byt w ciągłym procesie stawania się i w nieustannym ruchu. Jest to jak najbardziej zgodne z impresjonistycznym widzeniem zjawisk jako umykających, krótkotrwałych konstelacji, z przyznawaniem wyższości momentowi nad stabilnością.

Mimo że narrator dystansuje się wobec wewnętrznego, ograniczonego i jednostkowego oglądu świata, to sposób ujmowania rzeczywistości w kategoriach światła i cienia, barw jasnych i ciemnych przenika także do narratorskiego opisu. Zgodnie z twierdzeniem impresjonistów, że rzeczywisty byt przedmiotów ujawnia się jedynie w ich stosunkach, „że nie przedmioty mówią nam o swym stosunku wzajemnym, lecz ich stosunek mówi nam o przedmiotach”²⁴, gra światła i koloru staje się nadrzędnym prawidłem organizującym relacje między bohaterkami noweli, mianowicie te między Bertą oraz Pearl Fulton. Kolorem Berty jest zatem niezmiennie biel (porównanie z kwitnącą gruszą, biała suknia założona na wieczorne przyjęcie, promienność i jasność uczucia, które ją upaja), panna Fulton zaś utożsamiana jest z kolorem i światłem księżyca („cała srebrna”, „[grusza] srebrna jak panna Fulton”, „[...] panna Fulton położyła swoje księżycowe palce [...]”²⁵ (s. 154)). Układ kolorystyczny, jaki tworzą barwy przypisane bohaterkom utworu zdaje się dokładnie odpowiadać układowi relacji osobistych między tymi postaciami – oto na widnej barwie szczęścia Berty, za sprawą księżycowej poświaty panny Fulton, kładzie się cień zdrady męża głównej bohaterki, przynosząc rozbicie jej jasnej plamy i przytłumienie jej blasku uczuciem rozczarowania, całkowitego osamotnienia i niespełnienia. Choć owo przełożenie emocji na kolory wykracza już ku ekspresjonizmowi, to jednak w efekcie służy ono tworzeniu impresjonistycznego modelu świata. Nadawanie dodatkowych metaforycznych znaczeń poszczególnym układom świetlnym i kolorystycznym dokonuje się bowiem na wyższym poziomie komunikacji, tj. pochodzi od zdystansowanego wobec świata przedstawionego narratora, którego punkt widzenia zderza się z subiektywną perspektywą bohaterki, wprowadzając do procesu obserwowania rzeczywistości element gry między zmiennością a statycznością, chwilowością a trwałością, między obiektywizmem a subiektywizmem spojrzenia. Najsilniejszego wyrazu nabiera owa gra perspektyw w punkcie kulminacyjnym noweli, czyli w momencie, gdy Berta odkrywa zdradę męża i kiedy staje się jasne, że jej szczęście, mylone ze zwykłym

²³ „pale blond hair”, „head a little on one side”, „cool arm”, „strange half-smile”, „heavy eyelids”, „slender fingers”

²⁴ S. Jarociński, op. cit., s. 13.

²⁵ „all in silver”, „[the pear] silver as Miss Fulton”, „Miss Fulton laid her moonbeam fingers [...]” (s. 77).

poczuciem bezpieczeństwa i stabilności, jest pozorem. Efekt starcia perspektywy subiektywnej z obiektywną wzmacnia przywołany powtórnie w końcowej części noweli obraz gruszy, który na pozór nie różni się od obrazu opisanego po raz pierwszy. Niemniej jednak uległ on pewnej modyfikacji, gdyż zmienił się moment postrzegania – światło dzienne zastąpione zostało przez światło księżyca – jak też zmieniła się perspektywa oglądu. Grusza w scenie finalnej nie jest już prezentowana czytelnikowi jako widziana oczyma Berty, ale opisywana jest z punktu widzenia „obiektywnego” narratora. Obraz drzewa zastygłego w doskonałej formie, przywołany w kontekście zdarzenia, które poddało w wątpliwość dotychczasowe mniemania bohaterki na temat siebie i swego życia, uwypukla ów kontrast między stałością obiektywnie istniejącego świata a jednostkowym, określonym każdorazowo przez konkretne okoliczności, sposobem postrzegania. Wyzyskany w tym obrazie motyw drzewa, kojarzonego z takimi cechami, jak stabilność, trwałość, niezmiennność, silnie kontrastuje z dynamiką zdarzeń w świecie ludzkim i z emocjonalnym poruszeniem bohaterki, rozpaczliwie wołającej:

„– Och, co się teraz stanie?”²⁶ (s. 155).

Dla Berty Young odkrycie prawdziwych relacji między jej mężem a paną Fulton stanowi niejako moment epifaniczny, w którym rzeczywistość odsłania przed główną bohaterką swoją dość stabilną, niezmienną naturę, a tym samym, całą uludę w jej sposobie postrzegania świata opartym na pojedynczych, niepoddawanych intelektualnej weryfikacji wrażeniach. Przypadkowy incydent pewnego wiosennego wieczoru stawia Bertę wobec konieczności konfrontacji jej prywatnego, wewnętrznego obrazu świata ze światem znajdującym się poza nią. Konfrontacja ta przynosi swego rodzaju destrukcję konstruktywną – załamuje się subiektywny odbiór świata, widzianego jako nieustająca metamorfoza, a jego miejsce zajmuje model rzeczywistości odkrywającej swój w miarę stabilny charakter. Wraz z bohaterką *Upojenia* takiej konfrontacji dokonuje również odbiorca noweli. Powściągliwość narratora „obiektywnego” w komentowaniu przedstawionych zdarzeń oraz jego tendencja do rezygnowania z części swych narratorskich przywilejów w celu zaznaczenia subiektywnego punktu widzenia głównej bohaterki, skłania czytelnika ku poszukiwaniu znaczeń nie tyle przez interpretację prezentowanej mu fabuły, co poprzez analizę sposobu, w jaki ta prezentacja dokonuje się w tekście. Okazuje się mianowicie, że realizowana w *Upojeniu* technika unaoczniania świata fabularnego, polegająca na zderzeniu dwóch perspektyw oglądu – jednej odwołującej się do zasad widzenia impresjonistycznego, z nacelną dla malarstwa tego nurtu wrażliwością na barwę, światło i niepowtarzalność okoliczności towarzyszących obserwacji, a drugiej podkreślającej stabilny, trwały, choć dynamiczny, obraz rzeczywistości – pozwala na oddanie zjawiska procesualności obecnego w ludzkim postrzeganiu świata. Nowela Katherine Mansfield należy zatem do utworów, które świadomie eksponują złożony problem percypowania rzeczywistości każdorazowo zależnego od punktu widzenia i zmiennych, niepowtarzalnych okoliczności oglądu.

²⁶ „Oh, what is going to happen now?” (s. 78).