

„W nieoczekiwanych chwilach empatii” – dydaktyka
uwagi wobec poezji Elizabeth Bishop

“Unexpected Moments of Empathy” – Teaching
Mindfulness through the Poetry of Elizabeth Bishop

Agata Patalas

Szkola Edukacji Polsko-Amerykańskiej Fundacji Wolności i Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Stefana Banacha 2c, 02-097 Warszawa
a.patalas@szkolaedukacji.pl
<https://orcid.org/0000-0002-6168-3701>

Abstract. The article constitutes an examination of the didactic potential of the poetry and painting of Elizabeth Bishop. Unhurried exposure to her work teaches one a close look at reality, trust in everyday experience, attentiveness to precise expression and the communicability of feelings. Thanks to a modernist poetics indifferent to interpretation but focused on seizing instants of life, the poem and image reveal themselves and fulfill each other in expressing experience and emotion. The didactic of mindfulness permits us to wander the world of Bishop to teach us how to teach.

Keywords: Elizabeth Bishop; poetry; painting; modernist poetics; didactic of mindfulness

Abstrakt. W artykule badany jest dydaktyczny potencjał poezji i malarstwa Elizabeth Bishop. Wywiedzione z nich uważne widzenie rzeczywistości, ufność pokładana w zwykłym doświadczeniu, dbałość o precyzję zapisu oraz komunikatywność uczuć okazują się możliwe do odczytania podczas niespiesznego odbioru dzieła. Wiersz i obraz, empatycznie i bezinteresownie odsłonięte dla odczytania dzięki poetyce modernistycznej, której nie zależy na interpretacji, lecz na

uchwyceniu chwili życia, nawzajem się uzupełniają co do form ekspresji doświadczeń i emocji. Dydaktyka uważności pozwala w ten sposób przemierzać świat Bishop.

Słowa kluczowe: Elizabeth Bishop; poezja; malarstwo; poetyka modernistyczna; dydaktyka uważności

WPROWADZENIE

Gdy przygotowywałam artykuł, poczułam potrzebę gwałtownego zatrzymania się przed natłokiem myśli i emocji, pamięci przeszłych doświadczeń, fragmentów różnych zapisów, przed falami towarzyszących im przypuszczeń interpretacyjnych, obietnic czegoś do odkrycia i wiedzy niepewnej siebie samej, by móc jasno powiedzieć z samego środka tego zamieszania, z czym tu przychodzę i po co. Chcę podzielić się doświadczeniem czytania i doświadczeniem uczenia, dla których początkiem jest uważne widzenie rzeczywistości i – w jego następstwie – pisanie równoznaczne ze skupionym obserwowaniem, skoncentrowane na uwidocznionym konkretności i rejestrujące jego liczne, zróżnicowane jakościowo związki tak z podmiotem mówiącym, jak i z poznawaną przez niego materią świata. Doświadczeniom tym towarzyszy przekonanie co do, w gruncie rzeczy, szerokiej dostępności i znaczącej użyteczności edukacyjnej tych, jak by się wydawało, dość ekskluzywnie się kojarzących, skomplikowanych czynności.

Nie robiłabym tego jednak, gdyby nie obserwacja uczniów nierzadko nie tylko pozbawianych w szkole możliwości indywidualnej lektury poezji, ale wręcz „odcinanych” na lekcjach od wierszy – niemal dosłownie, wręcz egzystencjalnie. Stąd też być może bierze się od-uczniowskie głębokie poczucie bezsensowności czytania poezji oraz mówienia czy pisania o niej. W sytuacji, gdy właśnie sięganie do życiowego doświadczenia dobrze sprawdza się w jej odbiorze, przed uczniami bywa ono bagatelizowanie. Istotne przeżycia pisarzy są czasem pomijane lub przeinaczane przez nauczycieli podczas interpretacji ich tekstów (jakże często o życiu twórców mówi się na lekcjach w części bądź w całości nieprawdę, tę wpisaną na przykład, również – paradoksalnie – przy pomocy przemilczeń, w podręcznikowe noty biograficzne¹). Można by to wziąć za metodologiczną

¹ Przykładem jest choćby Jarosław Iwaszkiewicz, którego dzienniki, wydane w trzech tomach między 2007 a 2012 rokiem, nie zmieniły w niczym obrazu życia pisarza, widzianego w szkole niezmiennie w kategoriach pasma artystycznych, zawodowych (dyplomatycznych, politycznych) i osobistych sukcesów. Do interpretacji międzywojennych opowiadań nie przedostało się nic ze skomplikowanego, nieraz dramatycznego i naznaczonego niespełnieniem jego biseksualnego życia psychoemocjonalnego. Niedoczytany pozostaje również Adam Mickiewicz, którego sonety z okresu rosyjskiego wygnania interpretuje się powszechnie jako dowód na melancholijną tęsknotę za

niechęć do biografizmu lub efekt posługiwania się niewystarczającą, niezwyfikowaną lub mało istotną, fragmentaryczną wiedzą, gdyby nie to, że z treściami życia uczniów dzieje się dość podobnie. Pozostają niezauważone, są bagatelizowane i unieważniane albo – w najlepszym razie – szczerze oddzielane od tych pisarskich, jakby nigdy nie mogły się spotkać. Takie praktyki dydaktyczne pozostawiają młodych odbiorców w stanie obojętności bądź niechęci, a także hamują proces uczenia się poszczególnych osób. Materia życia, ta możliwa do odtworzenia dzięki analizie różnych źródeł (co dotyczy pisarzy) oraz ta kształtująca się tu i teraz, z krótką, ale ważną historią (co dotyczy uczniów), zbyt rzadko jest wyzyskiwana dydaktycznie przy interpretowaniu literatury.

DYDAKTYKA UWAŻNOŚCI ZAMIAST DYDAKTYKI ATOMIZACJI

Częstą praktyką odbioru poezji w szkole jest postępowanie z niemal każdym wierszem w taki sam bądź w podobny sposób. Gdy podejmuje się w klasie lekturę pierwszego, nowego dla uczniów utworu nieznanego poety lub poetki, rozpoczyna się zwykle od krótkiej informacji o jego lub jej życiu, po czym przechodzi do (około)strukturalistycznej analizy tekstu. Pytania o podmiot liryczny, środki poetyckie, sytuację komunikacyjną i treść wiersza, w liceum osadzone jeszcze w kontekście „wiedzy o epoce”, to dominujące czynności, jakie nauczyciel zleca swoim uczniom czy też ich w nich zastępuje. Proponując je lub demonstrując, wprowadza ich w rozbity, pokawałkowany, a następnie podczas lekcji raczej pozornie uspójniany przy pomocy dowolnej logiki świat odbioru. Wymagania egzaminacyjne utrwalają tę praktykę, oduczając z kolei uczniów od pisania tego, co myślą, czują i naprawdę wiedzą. Zadawanie przez nich, przy okazji lektury tekstu, nieoczekiwanych pytań oraz formułowanie wątpliwości czy przypuszczeń również trudno uznać za częstą i bardzo chcianą praktykę szkolną.

Dydaktykę atomizacji można jednak zastąpić (po trosze zależy to od jakości i rodzaju czytanej literatury) dydaktyką uważności. Perspektywa ta – w wersji tu proponowanej – wprowadza w przestrzeń dydaktyki jako dziedziny naukowo-praktycznej dwa odrębne punkty widzenia: uważność (jako sposób czy nawet styl odbioru świata i życia, ceniący zwykłość codzienności [zob. Telicki 2018: 36–38]²), osadzenie w terażniejszości, oddzielenie rzeczy widzianej od wyobrażeń

porzuconą ojczyzną, podczas gdy z powodzeniem można je rozumieć jako wyraz radości z wyzwolenia od „kowieńskich błot” i fascynacji nieznanym dotąd pejzażem, przyrodą oraz nową formą życia (zob. Koropeckij 2013).

² Autor umieszcza „codziennosc” na przecięciu wielu różnych kategorii pojęciowych: od zwykłych, powszednich ludzkich doświadczeń, aż po skomplikowane nowoczesne ujęcia antropologiczne, filozoficzne czy kulturowe, oraz przygląda się jej realizacjom na wybranych

obserwatora³, a czasem także jako „medytacyjna” wrażliwość) oraz taki rodzaj obserwacji, jakiej oddaje się malarz, co czyni utwór literacki malarskim w sposób zaskakująco bliski samemu malarstwu. To co zobaczone na drodze uważności (praktyka percepcyjno-„medytacyjna”) i koncentracji uwagi (praktyka malarska), może spotkać się w jednym utworze literackim, zwłaszcza poetyckim, tak jak to się dzieje np. w wierszach amerykańskiej poetki Elizabeth Bishop.

One Art (*Ta jedna sztuka*, w przekładzie Stanisława Barańczaka; zob. Bishop 1995: 142–143) to oczywiście najbardziej znany w Polsce wiersz tej autorki. Choć ona sama pozostaje niezauważona przez szkolny kanon literatury światowej, to właśnie ten jej utwór pojawił się przed kilkoma laty na egzaminie maturalnym z języka polskiego. Trudno przypuszczać, że jakkolwiek maturzysta rozpoznał w nim sestynę komponowaną z rozpaczliwego niepokoju o ostatnią miłość Bishop – Alice Methfessel. Najczęściej mówi się o tym utworze, że „jest wierszem o stratach”. Bishop wydała za życia (1911–1979) tylko cztery szczupłe tomiki wierszy⁴, spośród których jedno pisała w ciągu kilku dni (co było rzadkością), inne zaś przez całe lata. Rękopisy dają wyjątkowy wgląd w jej sposób pisania (zob. Bishop 2006: 223–240). Bywa, że wiersz powstaje niemal z prozy, a początkowe idee zmieniają się w kolejnych wersjach tekstu we własne zaprzeczenie. Każda kartka jest świadectwem wytrwałej pracy poetyckiej. Wszystkie

przykładach polskiej poezji współczesnej. Z jednej strony zaznacza odmiennność znaczeniową „codzienności” i „uważności”, z drugiej zaś traktuje je niemal synonimicznie, wspólnych miejsc upatrując przede wszystkim w „autorefleksyjności” (również „nowych narracji literaturoznawczych”) oraz „zdawaniu sobie sprawy z siebie”, czyli w potencjale diagnostycznym, mającym moc odgadywania kształtów przyszłości w tym, co codzienne. Ponadto w „uważności” widzi „wnikliwą obserwację procesów kulturowych”, „porządkowanie uczuć powstających pod wpływem przeżywanych doświadczeń” oraz „znalezienie adekwatnego literackiego sposobu wyrażenia”. Na koniec stwierdza, że w rozprawie najbardziej interesuje go nie tyle „uważność”, ile „literackie mechanizmy reprezentacji codzienności oraz ich filozoficzne konteksty”. Sposoby rozumienia „uważności” i „codzienności” pozostają więc rozłączne i wspólne zarazem, przy czym ta pierwsza ma raczej służyć poznaniu tej drugiej.

³ O różnych sposobach rozumienia uwagi i uważności, a także o niejednoznaczności i problemach z definiowaniem tych „nieuporządkowanych pojęć” pisze Zofia Król (2013). Ich historia interesuje ją głównie ze względu na „proces powrotu ludzkiego ducha do świata”, w związku z czym są one przedstawiane jako narzędzia przydatne do badania tego procesu. Poezja Elizabeth Bishop nie znalazła jednak miejsca w polu badawczym autorki, realizuje wszak bardziej zindywidualizowane potrzeby i cele poetki, której jednocześnie nieobce były wysiłki szukania dróg własnego powrotu do rzeczywistości. Mimo to uważność w wydaniu amerykańskiej pisarki wydaje się bliska „nadmiarowi percepcji nadbudowanym na przedmiocie, na chwili” (tamże: 133). Czytanie wierszy Bishop bywa w związku z tym pracowitym rozszyfrowywaniem treściowej i emocjonalnej zawartości tego „nadmiaru”.

⁴ Są to: *North & South* (1946), *A Cold Spring* (1955), *Questions of Travel* (1965), *Geography III* (1976).

znakomicie nadają się do uczenia w szkole o tym, czym jest poezja i jak powstaje. Dydaktyczną inspiracją może być również praca wykładowcy akademickiego, jakim stała się Bishop w ostatniej fazie życia. Jej harwardzkie kursy interpretacji oraz pisanie poezji, wspomniane w wywiadach przez dawnych studentów i przez nią samą w listach, wskazują bliski jej kierunek metodyczny – w interpretacji trzymać się świata poety i jak najlepiej go znać, w pisaniu mieć oczy szeroko otwarte na rzeczywistość i unikać tego, co się zna (zob. Bishop 1994, 1995).

Elizabeth Bishop nierzadko mylnie była wpisywana w twórczość typu opisowego, podczas gdy nie tyle o opis w niej chodzi, ile o samo widzenie, które daje efekt nielinearnej, nieprozatorskiej „narracji”, w jakiej liczy się samo bycie w świecie tworzenia. Nie o „produkt”, lecz o takie mówienie, które donikąd nie biegnie, tylko wykreśla obrazy i się na nich koncentruje (zob. Anderson 2015: 144–171). Procesualność tworzenia, z jaką mamy w takim przypadku do czynienia, ma charakter malarski i modernistyczny, oznacza bycie człowieka rozpisane na wiele – tak głęboko, że niewidocznie powiązanych ze sobą – twórczych zdarzeń.

UWAŻNOŚĆ WOBEC ŚWIATA TWÓRCY

Podczas analizy wybranych przykładów z poezji Elizabeth Bishop (w przykładzie Andrzeja Sosnowskiego), wspomaganych fragmentami z jej wypowiedzi nieliterackich oraz zestawionych z jej rysunkami i obrazami, wyznaczono taki sposób praktyki dydaktycznej, który chroni świat twórcy, pozwalając odbiorcy zobaczyć to, co wcześniej widział ten pierwszy (tu jest miejsce właśnie dla dydaktyki uważności w jej percepcyjnym wymiarze) oraz odbiór malarski zastosować w zetknięciu z poezją. To „zobaczenie” wcale nie jest dziś – zarówno w szkole, jak i na uniwersytecie – łatwe, wymaga bowiem jeszcze innego rodzaju uwagi: tej elementarnej, w gruncie rzeczy etycznej, poświęconej, a zatem danej komuś bądź czemuś⁵, ale korzyść edukacyjna, jaka może wyniknąć z takiego działania, jest nieoceniona. Są nią przeżycie i refleksja – czasem epifaniczne (w potocznym, zsekularyzowanym sensie, jako radosne olśnienie poznawcze, estetyczne czy też doznane bezpośrednio, empatycznie), innym razem zaś wypracowane na drodze żmudnej pracy intelektualnej, a czasem wrażliwe etycznie, skropione skrucą; wszystkie noszą znak autentyzmu. Na krańcach tego doświadczenia dociera się

⁵ Uwaga etyczna jest mocno obecna np. w tradycyjnej myśli żydowskiej, zgodnie z którą uważa się, że uwaga i czas dany drugiemu człowiekowi są największymi darami, jakie można komuś ofiarować. Poprzez to przekonanie prześwituje też filozofia życia jako najwyższej wartości. Żydowsko-chrześcijańska filozofka Simone Weil upatrywała w uwadze jako dyscyplinie umysłowej fundamentu dla dobra w człowieku i miłości (zob. Król 2013: 158).

do odkrycia, że – jak mówi Bishop – „obcując z dziełem sztuki, pragnie się doznać tego samego, co było niezbędne przy jego tworzeniu – zapomnienia o sobie w doskonale beużytecznym skupieniu” (Ashbery 1994: 249–250).

W poddaniu się w lekturze bezinteresownemu spojrzeniu na konkret „podświetlony” w tekście, rozmazującemu i wycofującemu *ja* na jego korzyść, można również zobaczyć takie odbiorcze doświadczenie poezji, które mocno potwierdza jej „realność” (o tym, jak poetka rozumiała *real poetry*, zob. Bishop 1994: 409). „Poezja realna” nosi znamiona opisowości, ale nie jest opisowa w najczęściej stosowanym znaczeniu tego pojęcia, wywodzonym ze starożytnych poetyk, zakłada bowiem wpisana w odbiór tę świadomość istnienia rzeczy, która była u jej – w zapisie – początku. Świadomość działa zresztą tyleż zakotwicząco, co „odrealniająco”. Bishop, jak pisał David Kalstone, „widzi rzeczy tak bardzo mocno zakorzenionym i na wylot przesywającym wzrokiem, tak realistycznie, ponieważ nigdy nie brała naszej obecności w świecie za coś w pełni realnego” (Ashbery 1994: 248). John Ashbery dodaje: „Właśnie to bezustannie odnawiane poczucie odkrywania obcości, odkrywanie nierzeczywistości naszej rzeczywistości w tej samej chwili, w której uświadamiamy ją sobie jako rzeczywistość, jest w poezji pani Bishop tematem zasadniczym” (tamże).

„Beużyteczne skupienie”, równoznaczne z „zapomnieniem o sobie”, wydaje się mieć podobne znaczenie zarówno dla twórcy, jak i dla odbiorcy-czytelnika oraz zapisanych w tekście linii, barw i obrazów. Podobno dlatego, że to siostrzane doświadczenia. A jeśli takie są, można ten fakt dydaktycznie wyeksponować i przełożyć na typ zadań, u którego głębszej filozoficznej podstawy znajdzie się postulat Marthy Nussbaum (2016: 136–138) o edukowaniu „nie dla zysku” i właśnie zwłaszcza przez poezję. Sama Bishop, swoją drogą również przeciwna komercjalizacji (w przekładzie na język dzisiejszy właściwie korporacjanizacji) życia, w praktykowaniu uważnej koncentracji zaszła chyba najdalej, jak to możliwe, przy czym miała na to wpływ natura, taka, jaką najbardziej ceniła – nadoceaniczna. W notatniku z North Haven pisała, że tamtejszą czerwcową atmosferę, wyspiarski klimat, wyzwoloną ze wszystkiego, co osobiste, chętnie uczyniłaby własnym temperamentem na resztę życia. „W ciszy / w ciszy spojrzalam na *ten* widok / (»*Ten*« jest bardzo ważne!)” (Bishop 2015: 27) – z takich odpersonalizowanych widzeń-widoków składają się jej wiersze. Nawet lekturę jej zdaniem niedobrej książki potrafiła uczynić przyczynkiem do – jak zanotowała – „iluminacji, nauczania się czegoś itp. – po prostu przez uwagę” (tamże: 42).

Wesley Wehr, amerykański artysta: muzyk, malarz i poeta, który przez jakiś czas był studentem Bishop, powiedział o jej poezji, że była bardzo bliska temu, co dla niego z kolei było najistotniejsze w jego własnym malarstwie, w którym rzeczy są widziane takimi, jakimi są, wrażliwie, głęboko wnikliwie (Fountain i Brazeau

1994: 203). Zaufanie, jakie Bishop pokładała w szczegółach, konkretach, przesuwanych spojrzeniem z rzeczywistości na kartkę i „obrabianych” potem, a raczej zakorzenianych w wierszu w procesie trwającym nawet przez wiele lat, jest równie znane, co mało porządnie zbadane. A ten rodzaj ufności także ma potencjał dydaktyczny, uczy respektu dla materii świata i tworzenia z niej nowych, własnych form. Im skromniejszych i mniejszych, tym – zgodnie z gustem Bishop – lepiej.

W jej przypadku oznacza to rezygnację z synonimów. Słowa muszą być tak dobrane, by nazywać rzeczy jak należy, jednokrotnie i na zawsze. Więcej jeszcze, mają to być słowa wizualizujące, czyli takie, jakie słowną treść zmieniają w obraz w trakcie odbioru – to tak jakby obraz powstawał między słowną rejestracją spojrzenia twórcy a odkodowującym je w postaci obrazu czytelnikiem albo tak jakby mogły się spotkać dwa spojrzenia, artysty i odbiorcy, przy czym ich początku szukać by trzeba w „oku”, dla którego „widzieć” znaczy umieć „mówić” / „pisać” i „dotykać”. Warunkiem zaistnienia tego procesu jest uważne zatrzymanie w akcie lektury.

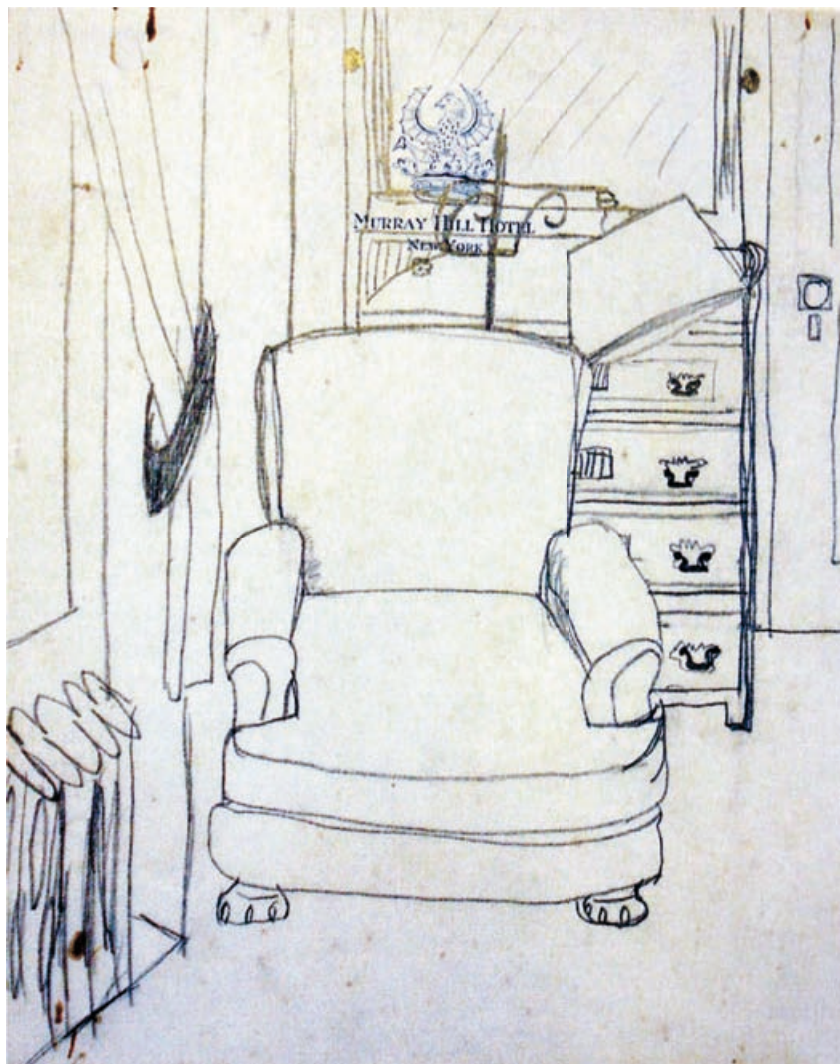
Choć wiele bardzo różnych rzeczy da się powiedzieć i napisać o wierszach Bishop, wypada chyba zgodzić się z tym, co pośrednio powiedziała inna z jej uczennic – Dana Gioia, że nie były pisane dla interpretacji, lecz dla uchwycenia chwili (jej) życia, tego, na czym przez moment było skoncentrowane, emocji, intuicji, wyobraźni ceniącej różnicę między doświadczanymi w rzeczywistości obiektami (tamże: 295–300). James Merrill widział w tym twórczość eksperymentatorską, która w każdej chwili może być interioryzowana przez nasze wspólne ludzkie doświadczenie (Travisano 2015), a nie jedynie zwykły zabieg intelektualny, polegający na zapisie tego, co się widzi. (Dlatego tak trudno być dziś w własnej twórczości sukcesorem Bishop.)

CHWILE EMPATII

„Nieoczekiwane chwile empatii” wobec drobiazgów świata i życia to „program poetycki” tej niezwyklej twórczości. Ma ona może jeszcze jeden ważny dydaktyczny wymiar – żeby te chwile zaistniały, trzeba żyć żywym życiem, właśnie w dwój- czy trójnasób. Podczas gdy wiersze Bishop ku temu się wychylają, jej rysunki i obrazy często wizualizują emocje, jakich na próżno szukać w jej tekstach, pozostając raczej dowodem tego, jak wiele trzeba w sobie przezwyciężyć, by móc poetycko empatyzować z czymkolwiek, co jest zadomowione w świecie. Zwłaszcza gdy dla poetki to rzeczywiście było „cokolwiek” i mogło istnieć wszędzie, jeśli tylko znalazły się słowa niesione przez jej szczególną dykcję.

Emocje wyrysowane są przez Bishop na różne sposoby. Może to być pusty fotel w pokoju hotelowym (ryc. 1) – zresztą wiele miejsc malowanych przez

artystkę wydaje się całkiem pustych, a na pewno pozbawionych obecności ludzi – albo puste białe tablice nagrobkowe oczekujące na cmentarzu swych napisów (ryc. 2) czy modernistycznie wykrojone fragmenty pomieszczeń, jak to ze spojrzeniem malarki utkwionym na brunatnej lampie sufitowej i czarnym kleksie jej cienia („Chandelier”) w taki sposób, że nie można nie zapytać: Skąd ona patrzy na ten sufit? (zob. Goldensohn 1999: 167)



Ryc. 1. *Murray Hill Hotel*

Źródło: (Bishop 2011).

Ryc. 2. *Tombstone for Sale*

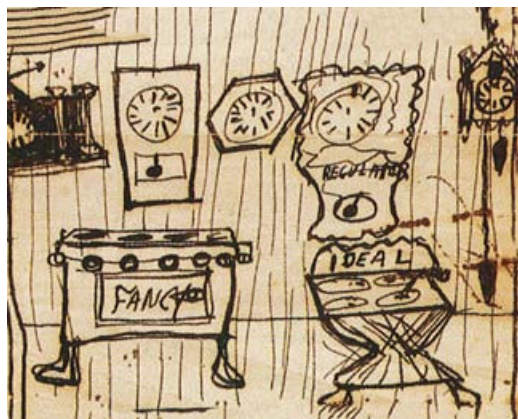
Źródło: (Bishop 2011).

Jednak wspólnym motywem jej rysunków i obrazów są linie (zob. Anderson 2015: 144–171): wyraźne kontury przedmiotów (domów, mebli, naczyń, piecyków, wazonów, roślin, jak w *Interior with Extension Cord* [ryc. 3], *Clocks and Stoves* [ryc. 4] czy *Lamp* [ryc. 5]), pionowe sztachety płotów oraz przewody elektryczne, druty telegraficzne lub liny do wieszania flagi podpięte do wysokich masztów, tnące kartki i płótna w rozmaitych kierunkach (*County Courthouse*, ryc. 6).



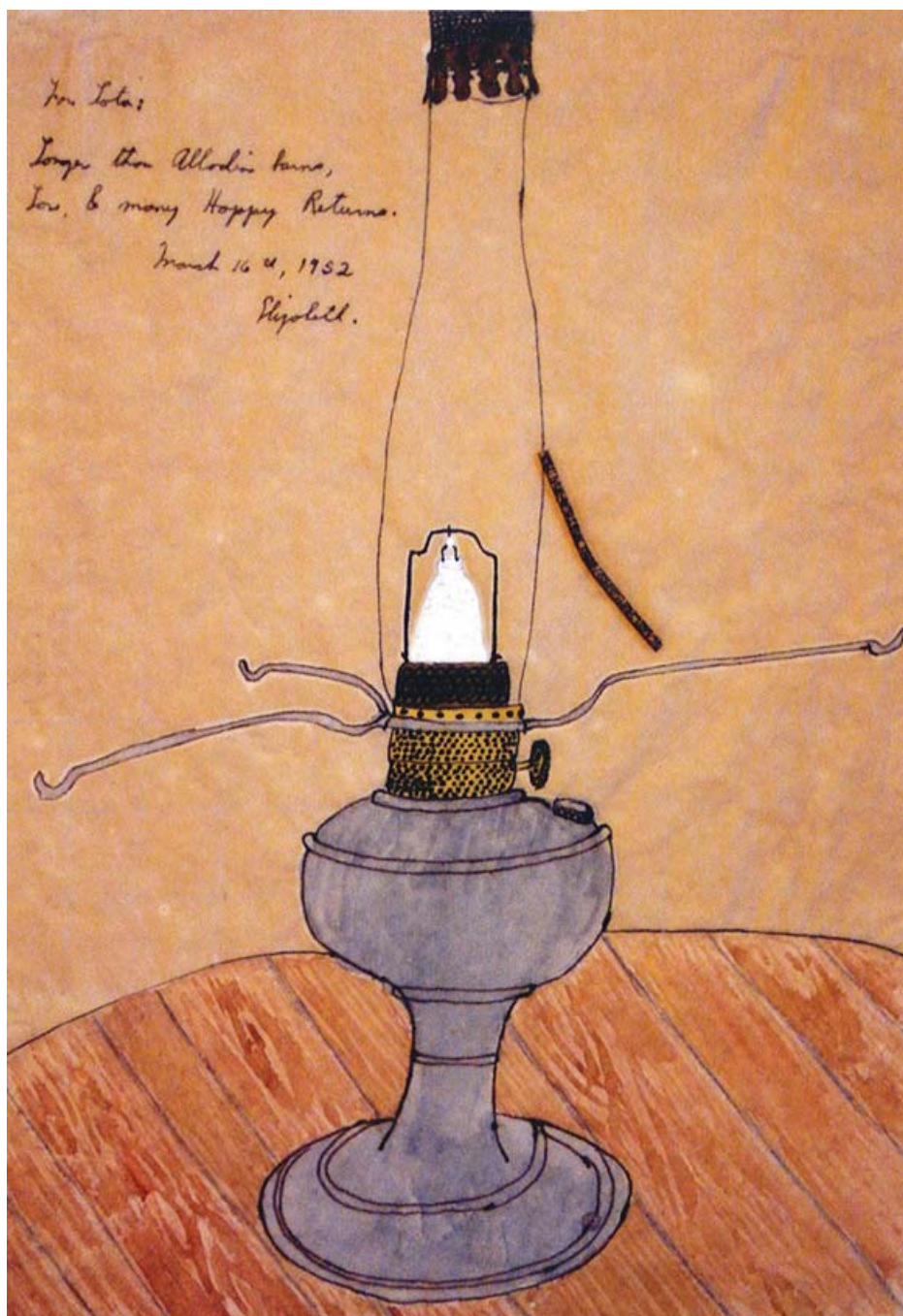
Ryc. 3. *Interior with Extension Cord*

Źródło: (Bishop 2011).



Ryc. 4. *Clocks and Stoves*

Źródło: (Bishop 2011).



Ryc. 5. *Lamp*

Źródło: (Bishop 2011).



Ryc. 6. *County Courthouse*

Źródło: (Bishop 2011).

Oczywiście, trzeba by zapytać odbiorcę, co w tych liniach sam widzi, co w nim poruszają, czego dotyczą. Wydają się podobnie „ciemne i cięte”, „proste i prężne”, „opadające i niesplątane”, jak w wierszu cenionego przez Bishop poety Wallace’a Stevensa *Gwiazdy w Tallapoosa* (w przekładzie Jacka Gutorowa). U Stevensa oznaczają one „prostotę umysłu”:

[...] są jak twój umysł:

Wiązka strzał prostych i promienistych
 I radość takiego najprostszego lotu,
 Radość z bycia świetlistym i zimnym;
 Lub jeśli nie strzały, to drobne wzruszenie,
 W których ponownie odżywa naga młodość
 I rozbudzona gwałtowność północnej godziny. (Stevens 2008: 14)

Mimo dwuznaczności, jaką w sobie kryją (zimno obojętności wobec „szlochów” i „płaczów”), mają energetyczną moc, może niepewną, jak gdy gwiazdy spadają srebrnymi liniami w ciemności nieba, dając nadzieję, z którą nie wiadomo, co się stanie; jak gwiazdy zimne i gorące zarazem. U Bishop jest chyba jednak inaczej. Jej linie tworzą zdyszharmonizowane kompozycje, niby bierki rzucone na stół, ale zawsze czemuś służą, bo trzymają pomiędzy sobą materię stołu, ugniatają miąższ kwiatów, porządkują kawałki osad czy miast – zawsze istnieją po coś. Można pomyśleć, że są niezbędne, niezbywalne, że bez nich rysunek byłby niekompletny i zbyt naiwny czy też błędny lub niedokończony. Czy są odważne, zaskakujące, często też pełne lęku, jak kreski surrealistów? Rzetelne, jak w realizmie? Trochę niepokojące, jak w kubizmie? O czymś opowiadają, wyściełając sobą zwizualizowaną narrację Bishop – o czym? Nie tylko o świecie, tych konkretnych miejscach z wielu podróży, jakie oddają, lecz również o sobie. Maluje je osoba, która po wielokroć świadomie po nie sięga, chce ich obecności, dzięki nim nadaje kompozycji modernistyczny szlif. Świat niezbyt się w nich domyka; patrząc, trzeba się wykrzywić, wychylić we własnym doświadczeniu, więc koncentrują na sobie uwagę, spinają go jakoś, kreślone nawykłą do wyrysowywania liter ręką. Może wnoszą też trochę poczucia humoru czy ironii? Liniami wszystko da się w końcu złączyć, nawet pustkę, samotność czy alienację. Tylko nieliczne obrazy Bishop przedstawiają w miarę harmonijny spokój. Większość, malowana w ciemnych tonacjach, opowiada o rzeczywistości trudnej, obcej, czasem depresyjnej, jak by to były wprawki w oddalaniu spodziewanego zła. W tym sensie to antypody jej wierszy.

UWAŻNOŚĆ JAKO ZATRZYMANIE

Żeby coś zobaczyć, czyniąc to skutecznie, bez roztargnienia, bez natychmiastowej „utruty” przedmiotu spojrzenia czy obserwacji, trzeba – jak już wspomniałam – wydobyć się z ruchu, zatrzymać siebie, by zatrzymać to, na co się spojrzało. Zdaje się to łatwe, ale takie nie jest, skoro wymaga uważności (zatrzymanie siebie) i uwagi (skupionego spojrzenia); obu naraz. Może wymaga to również odpowiedzi na kilka „pytań w kwestii podróży”, które Elizabeth Bishop postawiła w jednym ze swoich brazylijskich wierszy:

Czy to z braku wyobraźni ciągle odwiedzamy
miejsca wyobrażone, zamiast siedzieć w domu?
A może jednak Pascal nie całkiem miał rację
w kwestii tego ślęczenia we własnym pokoju? (Bishop 2018: 38)

Ani Blaise Pascal, ani Xavier de Maistre (autor książki *Dookoła własnego pokoju*, odkurzonej przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w *Trędowatym z Aosty*) nie pasują na przewodników w jej świecie (z którego próbuję teraz czerpać aż tyle, by „niczym polny kwiat wyrosła” z niego konkretna dydaktyka) przede wszystkim dlatego, że dysponowali wrażliwością odcinającą człowieka od świata w odważnym geście jego niepodległej samotności, a tych akurat (odcięcia i samotności) Bishop miała szczerze dość, nawet jeśli ten gest był ważną odpowiedzią na trudne do uniesienia okrucieństwo ludzkiego życia. Tymi gestami odcięcia tkali gęstą siatkę etyczną, która chroniła ich przed roztrzaskaniem o najzwyczajszą ziemię – tę samą, z którą Bishop chciała być na tyle blisko, by nie tracić kontaktu ze światem.

Cóż to za dziecinada, że póki tchu,
nie wahamy się spieszyć choćby zaraz,
żeby obejrzeć słońce z drugiej strony?
Najmniejszego zielonego kolibra na świecie?
Gapić się w niepojęte, zacne rumowisko,
niepojęte i nieprzeniknione,
w dowolnie wybrany widok,
ujrzany w lot i zawsze, na zawsze cudowny? (tamże: 37)

To chyba nawet więcej niż osławiona „cała ta niezborna działalność” (z wiersza *Zatoka*, a jednocześnie z nagrobka Bishop), która „trwa / okropna, lecz ożywiona” (tamże: 31). Bishop mówi ironicznie o „dziecinadzie” może po to, by porozumieć się z odbiorcą nawykłym do ironii czyniącej rzeczy o wiele lżejszymi niż są, podczas gdy sama wołałaby pewnie odnaleźć „niemowlęcy wzrok”, pierwsze czyste spojrzenie – którego doświadczenie musi nosić w sobie, inaczej nie wiedziałyby, że takie kiedyś było – do którego próbuje się przedrzeć, bo świadomość tego doświadczenia przypomina jej o niezrywalnym w zasadzie, dającym mocne poczucie bezpieczeństwa związku ze światem.

Pamięć niemowlęcego czucia, które omija przymus rozumienia, zapowiada moc terapeutyczną, obiecującą scalenie ze sobą samym w świecie, odnalezienie w nim samego siebie (zob. Sosnowski 2000: 219–220). Nie chodzi więc nawet o to, że czegoś, nawet piękna, byłoby „szkoda”, jak w tym samym wierszu pisze Bishop (2018: 38): „szkoda nie ujrzeć drzew rosnących wzdłuż tej drogi”, „nie posłuchać muzyki tłustego brązowego ptaka nad zepsutą pompą benzynową”, „nie być zmuszonym wsłuchiwać się w deszcz”, stawka jest o wiele wyższa i jest nią dojście do „domu z krypto-snu, z proto-snu”, w którym można „się zaszyć i nie robić nic” (tamże: 72–73). Przekroczenie jego progu równałoby się z odrodzeniem,

witalnym ożywieniem, powrotem do elementarnych, pierwszych sensualnych wrażeń i mikro-przeżyć. „Pierwsze” życie w nim (jak doświadczenie „pierwszego człowieka” z powieści Alberta Camusa pod tym samym tytułem) to nagroda za to zatrzymanie – leniwe, czyli powolne rozpoznawanie tego, kim się jest, życie w zgodzie z tymi rozpoznaniem, w sytuacji wystarczająco bezpiecznej, bez specjalnych obaw, bo pomiędzy „proto-” a „kryptościanami”. Dla samego siebie dobrze być takim domem.

Fraza „chciałam nie robić nic” z *Końca marca* dobrze koresponduje z inną: „nie chciałam dalej podróżować” z *Santarem*.

Niczego bardziej nie chciałam, niż zatrzymać się na dłuższą chwilę
u zbiegu tych dwóch wielkich rzek, Tapajos i Amazonki,
[...]
Podobało mi się takie miejsce; podobała mi się idea tego miejsca.
Dwie rzeki. (tamże: 74)

Objaśnienie tej „idei” poetka po prostu wpisuje w swój tekst:

Nawet gdyby ulec pokusie
literackich interpretacji
takich jak: życie – śmierć, prawda – fałsz, męskie – żeńskie
– pojęcia takie złąłyby się ze sobą, rozpląły raz dwa
w tej wodnej, oślepiającej dialektyce. (tamże: 74)

Likwidacja binarności myślenia, tego starego europejskiego przyzwyczajenia trwającego co najmniej od czasów Platona, upłynnienie dualistycznych granic w „wodnej dialektyce”, wywiedzione z uważnego dostrzegania tego, co jest, odświeżająco wyzwala widzenie ku konkretnym i szczegółom, rewolucjonizuje możliwości i umiejętności poznawcze.

Nagle pojawiły się domy,
byli ludzie i mnóstwo dziwnych
kryp śmigających tam i nazad po rzece,
pod niebem ze wspaniałych, od spodu podświetlonych chmur,
ze wszystkim wyłożonym, skrzącym się wśród jednej strony,
wszystkim jasnym, pogodnym, niedbałym – tak to wyglądało. (tamże: 74)

Jak malunek prymitywisty, w którym powszednie złane jest z odświętnym i gdzie wszystko „się schodzi” w swobodnym wielogłosie, w prostych, szczęśliwie

odnalezionych, nazywających słowach – rzeczach, barwach, zjawiskach, z których wykwitają obrazy. Elizabeth Bishop miała przekonanie do malarstwa prymitywistów, także amatorów, którzy potrzebowali niczym nieograniczanego, długiego czasu na dotknięcie pędzlem właściwego kawałka papieru czy płótna, aby wyrysować detal, któremu by zaufała (zob. Goldensohn 1999: 174). „Miesiące i lata” są tu niezbędnikiem w warsztacie malarza czy poety, co wydaje się równoznaczne z życiem i pracą w chwili obecnej, odwagą otwartości na to, co ze sobą przynosi, przeżywaniem i przetwarzaniem jej treści w przypływach i odpływach twórczego oddechu, który niczym sieć wylapuje fragmenty zdarzeń, mówień, widzeń i pozwala im pomieścić się na skrawku kartki. Nadmierne porządkowanie jest tu niewskazane, temu nieporządkowaniu też należy oddać wiele dni.

„Przypatrz się uważnie” – zachęca Bishop (2018: 16) w wierszu pt. *Pomnik*, nakierowując myśl i wzrok ku „początkowi obrazu, / jakiejś rzeźby, albo wiersza, albo pomnika”, czyli ku „czemuś, co [ona; on] ma w sobie (coś, co koniec końców / nie mogło być przeznaczone dla niczyich oczu)”. Czytanie uważne, tak jak takie samo patrzenie w świat, oznacza dopuszczenie do konfidencji między odbiorcą a dziełem-rzeczą czy szczegółem niewyjętym wcale z rzeczywistości, lecz pozostawionym w niej niczym w cennym, jedynym w swoim rodzaju ekosystemie, a tylko z niej – bez żadnego dla niej uszczerbku – wypisanym-wyrysowanym narracyjną linią wiersza. Dzięki temu rzecz zobaczona i rzecz zapisana pozostaje tą samą rzeczą – rzeczywistością jedną, lecz zróżnicowaną, „niepokojącą realnością, odmienną od wszystkiego, z czym się stykamy we współczesnej poezji” (Ashbery 1994: 253).

ZAKOŃCZENIE

W życiu i w sztuce, i w szkole uważnie ucz uważności – tak można by podsumować tę dydaktykę poezji, która stawia przede wszystkim na percepcję, wymaga zatrzymania i powolności, kontaktu i zastanowienia, a zatem najpierw odrzucenia wielości czynności, jaka często wypełnia czas lekcji, a potem np. szukania pytań dobrych dydaktycznie (czyli takich, na jakie nauczyciel nie ma pewnych odpowiedzi). Jednym z nich niech będzie na koniec to: Czy gdy patrzymy, ze świadomością wyjątkowości i oryginalności tego doświadczenia, to rzeczywiście widzimy to samo, co inni? Ashbery, jako czytelnik i recenzent wierszy Bishop, pisał, że u niej „wszechświat bezustannie kurczy się do maleńkich szczegółów, których ogromny ciężar właściwy bombarduje nas znaczeniami z zupełnie innego i nieoczekiwanego punktu widzenia” (tamże: 248). Dydaktyka uważności proponuje empatyczny wgląd w ten punkt oraz otwarcie na najbardziej zaskakujące jego rezultaty. Obiecuje również, że można się jej nauczyć.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, L. (2015). *Elizabeth Bishop: Lines of Connection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ashbery, J. (1994). Druga prezentacja Elizabeth Bishop. *Literatura na Świecie*, nr 3, 245–254.
- Bishop, E. (1994). *One Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bishop, E. (1995). *33 wiersze*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Bishop, E. (2006). *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poema, Drafts, and Fragments*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bishop, E. (2011). *Exchanging Hats: Paintings*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bishop, E. (2015). *The North Haven Journal, 1974–1979*. North Haven: John Storck.
- Bishop, E. (2018). *Santarem*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- Fountain, G., Brazeau, P. (1994). *Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Goldensohn, L. (1999). Elizabeth Bishop's Written Pictures, Painted Poems. W: L.J. Menides, A.G. Dorenkamp (eds.), *"In Worcester, Massachusetts": Essay on Elizabeth Bishop. From the 1997 Elizabeth Bishop Conference at WPI* (s. 167–175). New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Koropecyk, R. (2013). *Adam Mickiewicz. Życie romantyka*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Król, Z. (2013). *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*. Warszawa: IBL.
- Nussbaum, M. (2016). *Nie dla zysku. Dlaczego demokracja potrzebuje humanistów*. Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna.
- Sosnowski, A. (2000). Końce poezji: „druga prezentacja” Elizabeth Bishop. *Literatura na Świecie*, nr 12, 205–227.
- Stevens, W. (2008). *Żółte popołudnie*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Telicki, M. (2018). *Ćwiczenie uważności. Codziennność jako poetyckie doświadczenie nowoczesne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Travisano, T. (2015). *What tribute she could bear. On Elizabeth Bishop as seen by James Merill – mentor, friend, influence, and ideal*. Pobrane z: www.thesmartset.com/what-tribute-she-could-bear [dostęp: 23.12.2019].

