

Jacek PARTYKA

METAFIZYCZNE KONTEKSTY POEZJI ELIZABETH BISHOP

„Metafizyczne” czy metafizyczne?

W komentarzu na temat angielskich poetów „metafizycznych” Przemysław Mroczkowski zauważa: „Oprócz przełomów duchowych w grę u wszystkich z tego grona wchodziła specyfika reagowania na zjawiska i szukania dla niego własnego wyrazu. Jeżeli jedną z cech nowoczesności jest odrywanie się od ustalonych norm, też literackich, to niektórzy *meta-physical poets* są dość «nowocześni»”¹. Nowoczesność ujęcia tematu przez użycie barokowego konceptu (*conceit*), dziwaczne zestawienia, zakreślanie podobieństw między na pozór odległymi sprawami miało na celu jedno: działać na przekór szablonowym przyzwyczajeniom czytelnika. Gdyby powyższe cechy uznać za podstawowe wyznaczniki „szkoły metafizycznej” w poezji, należałoby także zgodzić się z Geraldem Hammondem, który twierdzi, iż określenie *metaphysical* jest nie tyle kategorią deskryptywną w sensie uściślenia periodyzacji, ile raczej sposobem nazwania określonej postawy twórcy wobec opisywanej rzeczywistości i wobec odbiorców poezji. Pierwiastek „metafizyczny” stanowi w takim ujęciu istotny składnik nie tylko poezji siedemnastego wieku, lecz jest także wyczuwalną (identyfikowalną) cechą dorobku na przykład Philipa Sidneya, Aleksandra Pope’a, Williama Blake’a, Emily Dickinson, E. E. Cummingsa czy T. S. Eliota². Jeśli przyjąć taką optykę, wiersze Bishop można potraktować jako „metafizyczne” ze względu na ich pokrewieństwo z określonym nurtem tradycji.

Abstrahując od faktu, iż powinowactwo Elizabeth Bishop z Johnem Donne’em i, w szczególności, z George’em Herbertem było odzwierciedleniem jej literackich upodobań, których wcale nie kryła, można jednakowoż spróbować spojrzeć na jej twórczość pod kątem stawianych przez nią pytań i dostrzec swoistą korelację między filozoficznym ładunkiem tej po-

ezi i przemianami jakie w XX wieku dokonały się na polu zagadnień związanych z nowoczesnym pojmowaniem metafizyki *sensu stricto*. Pozbawiona umowności cudzysłowu metafizyczność wierszy Elizabeth Bishop wynikałaby wtedy w znacznej mierze z faktu, iż spełniają one szereg zadań, jakie przed filozoficznie rozumianą metafizyką stawia Barbara Skarga stwierdzając, iż: „[m]etafizyka zajmuje się istnieniem w ogóle, jak i kwestią statusu ontologicznego najrozmaitszych przedmiotów idealnych, przedmiotów kultu, wyobrażeń społecznych, przedmiotów danych w doświadczeniu empirycznym. Pyta ona, co to jest rzeczywistość i co jest rzeczywiste”³.

Jak zauważył niedawno Gianni Vattimo⁴, nowoczesność, rozumiana jako formacja filozoficzno-kulturowa, charakteryzuje się dwojako pojmowaną „kresowością” – po pierwsze, jest kresem wiary w to, iż historia myśli rozwija się jednokierunkowo i linearnie, dążąc do pełniejszego i doskonalszego opisanego metafizycznego fundamentu rzeczywistości, natury ludzkiej i substancjalnie rozumianej prawdy (Heidegger); po drugie, w paradoksalny sposób jest momentem dziejów, w którym doszło do zakwestionowania kategorii *novum* (Eliot), utraty przekonania o niewyczerpanym potencjale ludzkiej myśli do generowania nowych jakości, wartości i sensów, będących niejako warunkiem historycznej progresji (dodajmy: nie tylko w literaturze). Stąd też wynika opisywana przez Vattimo osobliwość w traktowaniu dziedzictwa metafizycznego. Stanowi ono z jednej strony dar przeszłości, z którym nie sposób w pełni się utożsamiać, z drugiej jednak strony nadal w pewnym sensie jest ono obecne, ponieważ człowiek współczesny nie dysponuje żadną alternatywą, nie udało się zastąpić metafizyki niczym nowym lub lepszym. Konstatowany przez Vattimo „koniec nowoczesności” sprowadza się do tezy, iż pojmując język metafizyki jako ograniczony, należy pamiętać, iż lepszego nie posiadamy – pełny, bezpośredni dostęp do rzeczywistości i nas samych pozostaje w sferze utopii. Skazani jesteśmy tylko i wyłącznie na lingwistyczną ekwilibrystykę, polegającą na rozmaitych dekonstrukcjach pojęć i *quasi*-demistyfikujących zabiegach wskazujących na aporyczną naturę słowa, w pełni świadomi połowiczności tak rozumianej *mimesis*.

Siedemnastowieczne echa

Lektura George’a Herberta stanowiła dla Elizabeth Bishop rodzaj substytutu psychoterapii, co świadczy o bardzo silnym emocjonalnie stosunku poetki do twórczości angielskich metafizyków⁵. Fascynacja rozpoczęła się stosunkowo wcześniej – pierwszymy tomik z wyborem wierszy autora *The Tem-*

ple Bishop przeczytała mając lat czternaście⁶. Należałoby więc może pokusić się o próbę wyjaśnienia owej pasji. Na czym mogła polegać atrakcyjność poezji siedemnastowiecznego kaznodziei z Bemerton dla młodej ambitnej dziewczyny urodzonej w 1911 roku, w niewielkiej miejscinie Worcester w stanie Massachusetts? Jeden ze śladów w postaci wpisu do dziennika wskazuje na podziw, jaki wzbudziła w niej techniczna strona wierszy Herberta, a ściślej rzecz ujmując, ich metrum. Nawiązując do powinowactwa obojga twórców, Seamus Heaney wskazuje na dwa istotne punkty zbieżności: „zaufanie do formy poetyckiej” oraz konsekwentną „degradację podmiotu”⁷. Podobnie jak Herbert, Bishop objawia skłonność do uzależniania zasady budowy wiersza od przywoływanych weń stanów ducha i emocji. Szczególnie wyraźnie widać to w utworach o rygorystycznie skodyfikowanych zasadach kompozycji, takich jak sestyna, villanella czy sonet. „Rym jest dla niej zjawiskiem analogicznym do samokontroli”⁸.

W 1935 roku dwudziestoczteroletnia wówczas poetka zamieściła w prowadzonym dzienniku opis snu, który, jeśli potraktować go poważniej niż zazwyczaj traktuje się tego typu doświadczenia, stanowi wygodne wprowadzenie do analizy zależności poezji Bishop i Herberta:

Śniła mi się długa rozmowa na temat wersyfikacji z George’em Herbertem. Porównywaliśmy jego wiersze z wierszami [Johna] Donne’a, wspominając także Miss Moore, która we śnie przewyższała pod względem warsztatu drugiego, ustępując miejsca pierwszemu. Być może to przekonanie było z mej strony wyrazem podświadomej grzeczności. [Herbert] miał loki i ubrany był w piękny ciemnoczerwony atlasowy strój. Powiedział, że może być dla mnie „użyteczny”... Chwała Bogu⁹.

Ulokowanie własnej osoby w znamienitym, uznanym towarzystwie Johna Donne’a, George’a Herberta i Marianne Moore podkreśla ważność tradycji w literaturze, co jest rysem tyleż znamienitym, co charakterystycznym dla twórczości pisarzy spod znaku modernizmu, wykorzystujących napięcie (jako siłę nośną) między dziedzictwem mistrzów a pragnieniem (nie zawsze do końca werbalizowanym) awangardy, traktowanej jako niezbędny *modus* na drodze do wypracowania własnego, oryginalnego „charakteru pisma”. Ponadto odniesienie do uznanych autorytetów wskazuje na silne poczucie istnienia hierarchii w sztuce i przekonanie o potencjale własnego talentu.

W pewnym sensie pojawienie się we śnie Marianne Moore też nie jest zupełnie bez znaczenia. W przypadku tych poetek można mówić nie tyle o zależności typu mistrzyni – adeptka, ile o mającej literackie podłoże przy-

jaźni. Trwała ona nieprzerwanie od 1934 roku aż do śmierci Moore w 1972 i została udokumentowana bogatą korespondencją opublikowaną w latach osiemdziesiątych¹⁰. Niepoślednią rolę w skryształowaniu się wieloletniej relacji odegrały niewątpliwie wspólne fascynacje książkowe, a w szczególności dzieła siedemnastowiecznej poezji i prozy angielskiej. Zauroczenie dorobkiem twórczym Johna Donne'a, George'a Herberta oraz, głównie w przypadku Moore, Sir Thomasa Browne'a, wpływało jednakże z przyjęcia diametralnie odmiennych strategii interpretacyjnych i objawiało się w akcentowaniu różnych cech dzieł owych pisarzy. Moore, osobą głęboko religijną, uzrękał etyczny i moralizatorski wymiar wierszy Herberta i pism Browne'a, Bishop z kolei ceniła umiejętność przedstawiania wewnętrznej walki, jaką toczą podmioty liryczne Herberta i Donne'a¹¹. Odmienność perspektyw odbioru siedemnastowiecznej literatury znajduje zresztą swoje odzwierciedlenie w twórczości własnej obu poetek. Podczas gdy rzeczywistość przedstawiona w poezji Moore nosi znamiona trwałości i uporządkowania, Bishop wskazuje na jej przygodny, procesualny charakter.

Zupełnie odrębne pole rozważań otwiera wizualno-werbalna strona opisu sennego spotkania z klasykiem. W oczywisty dla posługującego się językiem angielskim czytelnika sposób, szata w jakiej zjawia się Herbert – „ciemnoczerwony atlasowy strój” – sugeruje duchowieństwo, harmonizując z ewokującym analogiczne skojarzenie nazwiskiem poetki („bishop” – biskup). Jednakże ów *stricte* literacki zabieg, błyskotliwie i dyskretnie uwypuklający siłę fascynacji, objawia swoje ironiczne, „drugie dno” w fakcie, iż Bishop była osobą wyzutą z jakichkolwiek uczuć religijnych.

U otwarcie deklarującej ateizm pisarki zastanawia jednakże pokaźna liczba odniesień niedwuznacznie wskazujących na jej pokrewieństwo z obrazowaniem w duchu symboliki chrześcijańskiej. Znamionnym przykładem jest wiersz „Łoś”, będący w znacznej mierze relacją z podróży autobusem po kanadyjskiej prowincji New Brunswick. Podczas postoju pasażerem ukazuje się pospolite w tamtych regionach zwierzę, lecz opis pojawienia się łosia jest daleki od pospolitości.

Łoś! W jakiś zagadkowy
sposób opuścił głuchą
puszczę: stoi na szosie,
na jej żółtym środkowym
pasie. Zbliża się: niucha
ciepłą blachę nadwozia.

Bez rogów, lecz ogromny
 jak kościół, brzydki niby
 kamienica (obronny
 zamek?). Czyjś męski głos
 upewnia wszystkich: „Łoś
 jest całkiem nieszkodliwy...”¹²

Owa niespodziewana domieszka *sacrum* w na pozór bardzo przyziemnym, opisowym wierszu zaprawia całość odrobiną przekory i humoru, sklejąc porównaniem poczciwie wyglądającego łosia z zarysem kościoła. W oryginalnej, angielskiej wersji „Łoś-kościół” opatrzony jest poczworną przymiotnikową atrybucją: „high”, „homely”, „safe”, „harmless”, wykluczającą, poza pierwszym członem szeregu, obcość. Niemniej jednak „zadomowienie” w obszarze wiary kończy się tu na poziomie figuracji języka. Skojarzenie słowne nie kieruje dalej, w stronę jakiegokolwiek transcendentnej esencji. Epifania gaśnie równie szybko, jak się pojawiła.

Nawet jeśli powinowactwo Bishop z Herbertem widoczne jest w upodobaniu, jakim poetka darzyła prostotę dykcji, dyskretnie niepokojącą siłę paradoksu i gry słownej, oraz obficie obecne w wierszach pytania retoryczne – zabiegi mające na celu zaakcentowanie wewnętrznej, duchowej walki, jaką toczy podmiot liryczny tej poezji, jej literacka *praxis* nosi niewątpliwie znamiona oryginalności twórczej. Częste nawiązania do formalnych cech Herbertowskiego wiersza na poziomie metrum (głównie trymetr i pentamet) pozostają ilościowo w mniejszości z liczbą utworów rozwijających się w nieskrępowanej materii wiersza wolnego. Jej utwory zawierają często dygresyjne „wycieczki” w postaci pozornie burzących spójność całości drobniogowych opisów, a nawiązanie do *sacrum* służy próbie ukazania braku (nieobecności) Boga. Odniesienie do twórczości siedemnastowiecznego metafizyka jest odniesieniem do tego, co światopoglądowo inne, kontrastującym widzenie rzeczywistości w binarnej opozycji wobec perspektywy religijnej. Herbert jest z jednej strony źródłem artystycznej inspiracji, z drugiej zaś emblematyczną figurą tego, co obce. Szczupły, acz niezwykle spójny dorobek Bishop można postrzegać jako dwudziestowieczną emulację *The Temple* – asakralną budowlę ze słów zaprojektowaną tak, by naturalnie wpisała się w krajobraz wysuszonej w znacznej mierze z pierwiastka metafizycznego nowoczesności.

Sztuka. Dzieło. Artefakt

Dług zaciągnięty wobec siedemnastowiecznej poezji metafizycznej, i jednocześnie polemiczny charakter nawiązań do tejże tradycji, widoczny jest w całym dorobku autorki *Geography III*. Przez zastosowanie pojedynczej metafory egzemplifikującej zależność między przyjętą formułą artystyczną a poglądem na istotę bytu, otwierający debiutancki tom *North & South* wiersz „Mapa” w mniej lub bardziej świadomy sposób sytuuje się jako XX-wieczna odpowiedź lub przekorny komentarz do „Ołtarza” Herberta. Oba utwory, stanowiąc mikromanifesty światopoglądowe obojga twórców, wektorowo wyznaczają kierunek dalszego rozwoju ich dociekań. „Ołtarz”, podręcznikowy przykład *carmen figuratum*, opisuje relację między ludzką kreatywnością na polu sztuki a przekraczającą ją nieskończenie potęgą Absolutu. Potraktowany symbolicznie ołtarz – punkt styku obszarów *sacrum* i *profanum*, materialny *locus* dziękczynnych modłów i komunii człowieka z Bogiem – ustawia najbardziej pożądaną, zdaniem Herberta, optykę patrzenia na cel uprawiania poezji i sztuki w ogóle. Owym celem nadrzędnym winna być refleksja natury religijnej, poruszająca się na wertykalnej osi „dół” – „góra” lub dokładniej rzecz ujmując, od „ja” do „Ty.” Recepta ma u Herberta silnie i jednoznacznie wartościujący charakter. Powodzenie aktu kreacji nie zależy od adekwatności przedstawienia (*mimesis*), lecz od tego, czy dzieło „właściwie” kieruje uwagę odbiorcy w stronę pozaludzkiej rzeczywistości *sacrum*.

Ten oto OŁTARZ, Panie, sługa Twój muruje
Z odłamków serca, które łzami cementuje:

Lecz jego zarys Twoja ręka stwarza;
Ludzkie narzędzie nie tknęło Ołtarza.

Bo SERC marmury
To kamień, który
Ciąć tylko może
Moc Twoja, Boże.
Każda część mego
Serca twardego
Tworzy zrąb trwały
Dla Twojej chwały:

Nawet gdy wieczne zachowam milczenie,
Wiecznie Cię będą słać te kamienie.
O, niech Twoja OFIARA będzie czynem moim,
Poświęć oto ten OŁTARZ, aby stał się Twoim¹³.

W oryginalnej wersji pierwszy wers brzmi: „The broken ALTAR, Lord, thy servant rears”¹⁴. Użycie czasownika „rear” wydobywa i wykorzystuje trzy podstawowe znaczenia tego słowa: „wnosić”, „konstruować”, „pielęgnować”. „Konstruowanie” wiersza jest jednocześnie „wnoszeniem się” po wertykalnej osi ku Absolutowi. Ołtarz opisany jest tak, iż w płynny, naprzemienny sposób jawi się raz jako przedmiot fizyczny, raz jako twór o charakterze duchowym, obiekt troski.

Zabieg rugowania jednoznaczności lub po prostu podkreślania nie-(z) rozumienia tego, co postrzegane, pojawia się u Bishop już w początkowych wersach „Mapy”, będących drobiazgowym opisem przedmiotu schematycznie przedstawiającego zarysy lądów i mórz. Na tytułowej mapie:

Ląd nurza w wodzie swoje odcienie zieleni.
 Płat płycizny u skraju ma kolor najmniej jaskrawy:
 jego obrys to obraz wodorostem obrosłej rafy,
 upraszając w błękit wszystko, co tam się zieleni¹⁵.

Także i w tym przypadku warto przyrzeć się dokładnie pierwszemu wersowi w jego angielskim brzmieniu: „Land lies in water; it is shadowed green”. Czasownik „lies” znaczy, że ląd „nurza się”, lub też mówiąc dokładnie, „leży” w wodzie, ale także może sugerować przedstawianie nieprawdy. Czy owo kłamstwo stanowi *exemplum* zasadniczej niemożności odwzorowania rzeczywistości? A więc, podążając tropem drugiego znaczenia słowa „lies”, czy nie jest tak, iż mapa jako paradygmat *mimesis* nie reprezentuje fiaska wszelkich prób ujęcia poddanego oglądowi świata w postaci linii, barw i słów? Wiersz, będący namysłem nad aktem percepcji (lub lektury), „ucieka w negatywność”, oferując zaledwie zgrzebną „przejażdżkę po rzeczywistości znaków na papierze”¹⁶. Pod auspicjami polisemii utwór, jeśli rozważać go jako alegorię, ujmuje postrzeganie jako akt nieograniczony kategoriami werystycznymi, siatka kartograficzna stwarza okazję do wygenerowania wielu niczym nieskrępowanych fantasmagorii:

Nazwy przybrzeżnych miasteczek wyrwywają się w stronę morza
 nazwy miast biegną w poprzek sąsiadujących gór.

[...]

Półwyspy biorą tu wodę między palec wskazujący a kciuk
 jak kobiety w sklepie, dotykiem badające gładkość tkaniny.

Wody widoczne na mapach są spokojniejsze od lądu,
 udzielają lądowi zgodności, tej cechy wrodzonej

ich falom. Zając Norwegii czmycha na południe, spłoszony,
wglębiają się badawczo w wodę profile łądu¹⁷.

Podobnie jak pomnik z wiersza o tym samym tytule¹⁸, mapa jest artefaktem o autotelicznej naturze – widoczne na niej linie, kontury, zarysy, barwy zamiast reprezentować w pomniejszonej skali tak zwaną obiektywną rzeczywistość, oddziałują między sobą. Mapa nie stanowi czytelnego odniesienia do świata rzeczy, lecz jedynie obrazuje napięcia wynikające z gry zamieszczonych na niej elementów i wyobraźni postrzegającego podmiotu. W przeciwieństwie do Herbertowskiego ołtarza nie wskazuje na żadne „poza”, skutecznie uchylając się od wszelkiej trwałej symbolizacji.

Podmiotowość. „Ja” skonfliktowane

Poezja Herberta jest często obrazowaniem walki, jaka toczy się w obszarze (rozumianym przestrzennie i duchowo) między ułomnym ludzkim „ja” – oscylującym na krawędzi zwątpienia i apostazji – jak to na przykład ma miejsce w wierszu „Jarzmo”, a boskim „Ty”, które ostatecznie znosi pozór konfrontacji obezwładniającą siłą *agape*. Zbuntowany duchowny, złożywszy deklarację odmowy (zauważmy, że deklaracja dotyczy światopoglądu, profesji, ale także twórczości poetyckiej):

W stół uderzyłem, krzycząc: Dosyć!
Chcę w świat szeroki.
Cóż? Czy mam wzdychać, cierpieć stale?
Toć jestem wolny, wolny jak obłoki,
Mógłby mnie wiatr po świecie nosić.

pokorniej, słysząc lub też mając wrażenie, że słyszy głos Boga:

Lecz gdym tak szalał i w dzikim impecie
Rzucał wyzwanie,
Czyjś głos przemówił do mnie: „Dziecię!”
I wyszeptalem: „Panie”¹⁹.

Natura analogicznego konfliktu w przypadku poezji Elizabeth Bishop wyłożona jest oczywiście najczęściej w terminach świeckich, na swój sposób jednak charakteryzuje się podobną dynamiką powściągliwie werbalizowanej niezgody i pokornej akceptacji porządku narzuconego podmiotowości przez świat zewnętrzny. Warto wspomnieć w tym miejscu fakt, iż usiłowanie zbudowania ontologicznego pomostu między wyalienowanym „ja” a otoczeniem jest jedną z konstytutywnych cech twórczości dziewięć-

nastowiecznych romantyków, którzy dążyli do wypracowania formuły światopoglądowej, mającej na celu harmonijne wpisanie podmiotowości w *kosmos* natury. Bishop, nastawiona wobec romantyzmu polemicznie²⁰, postrzega ów pomost jako konstrukcję co najmniej chybliwą i nietrwałą, jeśli nie całkowicie fikcyjną. *Quasi*-autobiograficzny wiersz „W poczekalni”, lokujący perspektywę oglądu w świadomości siedmioletniego dziecka, synekdochicznie redukuje oczekujące na wizytę u lekarza osoby do postaci rzędu nóg i zwisających rąk, postrzeganych na tle rozmaitych elementów pomieszczenia, a przez to nieludzko obcych. Proces samookreślenia podmiotu przebiega nie tak jak w przypadku Herberta – od rozpoznania własnej odrębności, poprzez krótkotrwały bunt, aż do zrozumienia, że to, co mnie przekracza nie stanowi zagrożenia dla mojej integralności, lecz, wręcz przeciwnie, prowadzi do pogłębienia wrażenia nieprzystawalności do innych, a nawet do własnego wyobrażenia o samej sobie.

Ale czułam: jesteś jakimś *ja*,
 jesteś jakąś *Elizabeth*,
 jesteś kimś z *nich*. *Dlaczego*
 miałabyś – ty też – kimś być?
 Ledwie ważyłam się spojrzeć,
 czym było to coś, czym byłam.
 Rzuciłam spojrzenie z ukosa –
 niezdolna podnieść wzrok wyżej –
 na niejasne, szare kolana,
 spodnie, spódnice i buty,
 i odrębne pary rąk, które
 leżały pod światłem lamp.
 Wiedziałam, że nic dziwniejszego
 nie zdarzyło się dotąd, że nic
 dziwniejszego nie może się zdarzyć.
 Dlaczego bym miała być moją
 ciotką, czy też mną, czy kimkolwiek?²¹

Moment zrozumienia egzystencjalnej sytuacji podmiotu lirycznego wiąże się w wierszach Herberta i Bishop z nałożeniem na realistycznie ujęte sceny elementu o zabarwieniu nie- i surrealistycznym – zarówno głos z zaświatów, jak i złowieszczo wyglądające ręce i nogi zaburzają werystyczny charakter opisu. Codziennosc i niesamowitość przenikają się nawzajem, generując tym samym refleksję na temat tego co „inne”, „obce”. Protagonista „Jarzma” nazwany zostaje „dzieckiem”, protagonistka „W poczekalni”

jest nim dosłownie – w pewnym sensie owo dzieciństwo, jako skrótowe nazwanie ograniczonego wglądu w naturę rzeczy, podkreśla poznawczą bezradność, jaką te postaci się charakteryzują.

W utworze „Gorzka słodycz” Herbert opisuje nie do końca pojmowalne „pęknięcie” w człowieku, który w sposobie ustosunkowywania się do rzeczywistości (nie tylko bynajmniej transcendentnej) oscyluje między skrajnie odmiennymi ocenami. Reakcja ludzka odzwierciedla nieoczywistość działania Boga. Szkielet kompozycyjny stanowią antytetycznie dobrane pary słów:

Panie mój czuły i srogi,
Choć kochasz – sprawiasz katusze;
W proch rzucasz – stawiasz na nogi;
Tak samo więc czynić muszę.

Chwałbą swe skargi przepoję,
Sławić Cię będę i szlochać;
I w gorzko-słodkie dni moje
Wciąż biadać będę i kochać²².

W ostatnim wersie oryginału przecięta spójnikiem aliteracja „lament” i „love” to jedyny ślad „zgody” na złożoność relacji między człowiekiem a Bogiem.

Persony w wierszach Bishop są w swoich samotniczych, uporczywych rozważaniach podobnie niekonkluzywne – Robinson Crusoe w utworze „Crusoe w Anglii” z lingwistycznym polotem godnym siedemnastowiecznych metafizyków nazywa jeden spośród pięćdziesięciu dwóch „mizernych wulkaników”: *Mont d'Espoir* lub *Mount Despair*. Usadowiony na szczycie nadziei lub na szczycie rozpacz, rozbitek wizualnie powtarza werbalny gest targanego sprzecznymi emocjami protagonisty „Gorzkiej słodyczy”, wznosząc się niejako ponad banał jednoznaczności. Jego górowanie nad wyspą mogłoby z jednej strony stanowić wyraz romantycznie pojętej wielkości istoty ludzkiej, z drugiej jednak, jak to sugeruje parentetycznie pomieszczona uwaga wskazująca na niewielkie rozmiary wulkanów, świadczy o braku złudzeń. Robinson jest w pełni świadom perspektywicznej natury własnego położenia – można je pojmować w duchu Daniela Defoe lub Jonathana Swifta:

Otóż ja miałem nie mniej niż pięćdziesiąt dwa
wulkaniki, mizerne – na każdy mogłem się wspierać

paroma obsuwającymi się krokami –
 a martwe przy tym jak kupy popiołu.
 Siadywałem na krawędzi krateru najwyższego z nich
 i liczyłem pozostałe, wznosząc się naokoło,
 nagie i ołowiane, o urwanych wybuchami głowach.
 Myślałem sobie, że gdyby były wielkości
 właściwej – w moim wyobrażeniu – wulkanom,
 znaczyłoby to, że się stałem wielkoludem;
 a jeśli ja się stałem wielkoludem,
 to – nie mogłem znieść tej myśli – jakich rozmiarów
 są kozy albo zółwie,
 albo mewy, albo nakładające się na siebie fale –
 połyskliwy sześciokątny pierścień fal
 zwierający się coraz ciaśniej, ale nigdy do końca,
 pobłyskujący wciąż, choć niebo było
 przeważnie zachmurzone²³.

Crusoe jest „rzucony” na wulkaniczną wyspę, na której oddaje się adamicznemu rytuałowi nazywania otaczającego go świata zwierząt i rzeczy. Topografia owego zakątka staje się jednocześnie krajobrazem wewnętrznym rozbitka, który swój stosunek do nowego miejsca pobytu określa w sposób ambiwalentny: wyspa jest fascynująca i nużąca zarazem, pełna obcości i „własna”. Opis jest retrospektywą – Robinson pisze będąc w Anglii, ojczyźnie, której nie darzy bynajmniej sympatią, w której czuje się obcy. Emocjonalne rozdarcie wskazuje na targające nim sprzeczne impulsy: pragnienie innego człowieka z jednej strony i mizantropia z drugiej. Warto zauważyć, iż zarówno fakt znalezienia się na bezludnej wyspie, jak i powrót do Anglii są zdarzeniami, na które Robinson nie ma wpływu:

A potem, któregoś dnia, przyплыnęli i zabrali nas z wyspy.

Teraz mieszkam na innej wyspie,
 która na takową nie wygląda, ale czy moje zdanie się liczy?²⁴

Brak zakorzenienia w świecie ma charakter nie tylko społeczny, lecz egzystencjalny. Opisana sytuacja szkicuje alienację spotęgowaną – w wymiarze życia wewnętrznego obserwujemy niemożliwość uzgodnienia własnego stosunku wobec zdarzeń (Robinson niczym wahadło oscyluje między skrajnymi opiniami), w wymiarze zewnętrznym relację protagonisty wobec otoczenia charakteryzuje tkliwość łatwo przeradzająca się w niechęć lub

wręcz agresję. Niepewne własnej podmiotowości „ja” biernie poddaje się relokacji na mapie świata („zabrali nas z wyspy”), nieodmiennie doświadczając „bezdomności”, a paradoksalne pocieszenie odnajdując w stoickiej konstatacji faktu. Egzystencjalna bezsilność rodzi w nim także instynkt zniszczenia:

[...] Kiedy indziej natomiast
 śniło mi się na przykład, że podrzynam gardło niemowlęciu,
 biorąc je za kozłę. Dręczyły mnie koszmary,
 w których widziałem inne wyspy
 rozciągające się w dali, nieskończone chmary
 wysp, wyspy składające jak żaby
 ikrę, z której rodziły się kijanki
 nowych wysp [...] ²⁵

Złożoność i niejednoznaczność widzenia rzeczywistości wybrzmiewa w języku angielskim w postaci asocjacji słownych: „baby’s throat” – „baby goat” („gardło niemowlęcia” – „koźlę”). Opisany fragment snu jest ironicznym *pendant* do hołubionego wcześniej marzenia Robinsona o spłodzeniu potomka. Obrazowanie na linii „dziecko” – „koźlę” – „ofiara” stanowi jednocześnie ironiczne echo biblijnej sceny ofiarowania Izaaka. Eschatologiczny wymiar ofiary kurczy się do rozmiarów morderczego odruchu – Robinson „bierze” („mistake”) dziecko za kozłę. Gest ręki Abrahama traci swoje transcendentne umocowanie, rytuał okazuje się pustym tropem.

Oswajanie śmierci

Śmierć jako doświadczenie graniczne, kresowość cielesnego wymiaru bytowania przynależą w sposób oczywisty do kwestii, z których wyrastają filary chrześcijańskiej eschatologii. Będąc osobą o niezwyklej pobożności, George Herbert w swoim stosunku do spraw ostatecznych nie wykraczał poza krąg precyzyjnie zakreślony przez dogmaty. Wiersz „Śmierć”, składający się z sześciu identycznie zbudowanych zwrotek, wskazuje na dzień Męki Pańskiej (której opis *notabene* znajduje się dokładnie w połowie utworu, tj. na początku czwartej zwrotki) jako punkt zwrotny w postrzeganiu śmierci; fizyczny rozpad powłoki cielesnej nie tylko zyskuje akceptowalne oblicze, lecz staje się wręcz wizualnie atrakcyjny. Doświadczenie Golgoty odwraca optykę widzenia zgonu, zastępując dotychczasową mroczną konotację pojęcia odwołaniem do piękna i wdzięku. Ów prosty zabieg zamiany „minusa” na „plus” świadczy o „łatwości”, z jaką przychodzi autorowi próba

oczyszczania faktu skończoności życia ludzkiego z wszelkich śladów niepokoju, lęku, obcości. Zastosowanie chrześcijańskiej perspektywy owocuje okiełznaniem i „udomowieniem” śmierci.

Śmierci, byłaś nam dawniej, jak szkielet spróchniały,
 Ohydną i ponurą;
 Dzikość i groza były twą naturą;
 Twoje rozwarłe usta nie śpiew, lecz jęk znały.

Każdy Cię łączył tylko z tym, jak zwłoki cuchną,
 Jak zgnilizna jedynie
 Zostaje z życia, gdy lat kilka minie,
 Jak ciało się przemienia w proch, a kości w próchno.

Wzrok, nazbyt krótki, widział tylko to, co dusza
 Jak zużytą powłokę
 Odrzuca, w sfery wzlatując wysokie;
 Proch, co sam łez nie roniąc, cudze łzy wymusza.

Lecz odkąd pokraśniało Twe oblicze szpetne
 Od krwi Odkupiciela,
 Stałaś się wdzięczna i pełna wesela,
 Cenna i pożądana niczym skarby świetne.

Teraz bowiem widzimy Cię pełną radości,
 Jak wtedy, gdy nastanie
 Dzień Sądu, nowe dając przyodzianie
 Duszom i oblekając w piękno Twoje kości.

Gotowiśmy więc umrzeć, bo śmierć jest po trochu
 Snem; doczesną połowę
 Ufnie składamy w wierny grób, i głowę
 Wspieramy o poduszki z puchu, czy też prochu²⁶.

W wierszu „Pierwsza śmierć w Nowej Szkocji” Bishop również podejmuje temat możliwości domestykacji śmierci, dając jednak wyraz przekonaniu o daremności i jałowości takiej próby. Zestawiony ze „Śmiercią” Herberta utwór amerykańskiej poetki ujawnia swój polemiczny wobec siedemnastowiecznej „gładkości” rozumowania charakter, wskazując na bezradność współczesnego człowieka, który próbuje uporządkować i zasze-

regować doświadczenie śmierci i ostatecznie ulega pustce rytuału, nabierającego w wierszu cech groteskowej ułudy.

W przenikliwie zimnym saloniku
moja matka wystawiła Artura
pod chronografami na ścianie:
tu Edward, Książę Walii,
z księżną Aleksandrą,
tam król Jerzy z królową Marią.
Na stoliku nad nimi stał
wypchany nur, ptak wodny,
ustrzelony i wypchany przez wuja
Artura, ojca Artura.

Odkąd wujaszek Artur
wypalił do nura z fuzji,
ptak nie powiedział ani słowa.
Nie zdradzał, co sobie myśli
na białym zamarym jeziorze –
marmurowym blacie stolika.
Piersz nura była głęboka,
biała, chłodna, dająca się głaskać;
oczy za to – z czerwonego szkła
dość odległe od ideału.

„Chodź”, powiedziała matka,
„pożegnasz się ze swoim
małym kuzynkiem Arturkiem”.
Podniesiono mnie i wetknięto
w garść pojedynczą lilię;
miałam włożyć ją w dłoń zmarłego.
Jego trumna była ozdobnym
torcikiem z białego kremu,
nur miał na nią czerwone oko
ze swej białej, zamarzłej tafli.

Arturek był bardzo mały.
Cały przy tym biały, jak lalka
czekająca na pomalowanie.

Jack Frost dopiero go zaczął
malować, w ten sam odwieczny
sposób, w jaki zawsze maluje
Liść Klonowy. Zaczął od włosów –
parę rudych maźnięć; i zaraz
Jack Frost wypuścił z rąk pędzel:
Artur został na zawsze biały.

Dobrotliwym monarszym parom
było ciepło w gronostajach i czerwieni,
ze stopami opatulonymi
w obszywane futrem treny dam.
Zaprosili na swój dwór Arturka:
miał być na nim najmniejszym paziem.
Ale jak miał Arturek wyruszyć,
z taką małą lilią w ciasnej garści
i z tak szczelnie zamkniętymi oczami,
kiedy drogi zasypał śnieg?²⁷

Wizualna oprawa ceremoniału jest dla uczestniczącego w nim dziecka intrygująca i na tyle estetycznie atrakcyjna, że przekształca się niejako sama z siebie w zestaw postaci i rekwizytów z baśni: król, królowa, książę, księżniczka, Jack Frost będący anglosaską wersją Dziadka Mroza, regalia w formie strojów z futra z gronostaja i olbrzymie kremowe ciastko (trumna) mieszczące w sobie figurkę małego chłopca. Ostatnie pożegnanie przedwcześnie zmarłego kuzyna nabiera cech fantazji, a w konsekwencji dochodzi w wierszu do odrealnienia faktu śmierci i przesunięcia zdarzenia w rejon fikcji. Kolorystycznie scena zdominowana jest przez biel (marmurowy blat stołu, pierś wypchanego nura, wnętrze trumny, lilia²⁸, twarz Artura, królewskie gronostaje, śnieg) i czerwień (oczy ptaka, rudawe – *red* – kosmyki na czole zmarłego, szaty pary królewskiej) – barwy tyleż zdecydowane, co silnie ze sobą kontrastujące. Wybijającym się elementem umieszczonego na stole wypchanego nura są hipnotycznie przyciągające uwagę dziecka czerwone szklane oczy. Komentarz dziewczynki na ich temat jest w polskim przekładzie Stanisława Barańczaka mocno zniekształcony. Stwierdzenie oryginału „much to be desired”, wyrażające chęć posiadania błyszczących przedmiotów (oczywista w tym wieku reakcja) pobrzmiwają echem Herbertowskiego uznania dla uroku śmierci: „cenna i pożądana, niczym skarby świetne” (w oryginale: „much in request, much sought for”). Ironia

całości podkreślona jest również homofoniczną i homograficzną asocjacją między rzeczownikiem „loon” (nur) a bez trudu nasuwającym się przymiotnikiem „loony” (zbnikowany, zwariowany). Słowo „wypchany” („stuffed”) sugeruje z kolei „napuszenie”, „przerost formy nad treścią”. Dzięki zastosowaniu wizualno-werbalnych skojarzeń patos sytuacji pęka niczym zbyt mocno napompowany balon.

W wierszu Herberta czerwień i motyw malowania odgrywają istotną rolę jako znaki wskazujące na odmianę oblicza śmierci, która „kraśniej” od przelanej krwi Odkupiciela. Paralelny obraz w „Pierwszej śmierci w Nowej Szkocji” przedstawia mityczno-baśniową postać Jacka Frosta pokrywającego szronem twarz chłopca. Oblicze śmierci w wersji Bishop pozostaje białe, nijakie – przegrywa z urzekającym szkarłatem pary szklanych oczu nura. Wśród wyodrębnionych opisem przedmiotów nie ma żadnego o jednoznacznie religijnym odniesieniu – ten brak dewocjonalistów bądź fakt ich niedostrzegania przez dziecko, nakierowuje na myślenie o śmierci w kategoriach czysto biologicznych. W pomieszczeniu panuje chłód, odzwierciedlający „temperaturę” ludzkiej duchowości, która niejako wkłada *sacrum* między bajki dla dzieci. Śmierć nie jest momentem „przejścia”; Artur nie zostanie paziem na dworze króla – ma przecież szczelnie zamknięte oczy, a drogi zasypał śnieg. Warto zauważyć, iż choć myślenie o kresie ziemskiego bytowania jako przekroczeniu bram Królestwa Bożego przyrównane zostaje w wierszu do konfabulacji, nie zawiera on śladów rozpaczyny lub poczucia straty – stanowi po prostu „chłodną” w gruncie rzeczy konstatację faktu.

Definiując tzw. *metaphysical wit*, T.S. Eliot upatruje sedno owego myślenia w rozpoznaniu, iż każde nowe doświadczenie niejako w załączku zawiera ukryty potencjał innego doświadczenia radykalnie odmiennego w swoim charakterze²⁹. Skontrastowane w ten sposób „porządki” lub „wymiar” rzeczywistości (ziemski i boski), stwarzając napięcie, utrzymują się w stanie równowagi. Smak życia, czar języka poezji w Herbertowskim wierszu „Zwiastunowie”³⁰ nie tracą na swojej intensywności w obliczu nieuchronnie zbliżającej się chwili spotkania z Absolutem. Herbert wydobywa pełnię bogactwa egzystencji, akcentując jej podwójność, czy raczej dwuetapowy charakter. Napięcie, które przenika poezję Bishop, nie posiada podobnych teleologicznych „właściwości”, które by mogły zaowocować harmonią i ładem. Ateistyczne doświadczenie poetki wydobywa z objętego oglądem skrawka rzeczywistości różnorodność konfliktów, niejednoznaczności i sprzeczności, zaprawionych pokąźną dozą ironii. Tutaj obfitość rozsypanych elementów nie wpisuje się w żaden wyższy porządek *gestalt*. Jak

to zauważył John Ashbery, rysem zasadniczym w twórczości autorki *North & South* jest „bezustannie odnawiane nierzeczywistości naszej rzeczywistości, w tej samej chwili, w której uświadamiamy ją sobie jako rzeczywistość”³¹. Choć świat bezustannie rozwija się w olbrzymie uogólnienia, które w każdej chwili mogą zabłysnąć znaczeniem, drobiazgowo opisowość stanowiąca zacyzn migotliwych, epifanicznych momentów zrozumienia wkrótce okazuje się wyrazem źle odczytanej iluzji transcendentnego sensu.

Doświadczenie utraty

Wiersze Bishop to werbalna manifestacja doświadczenia, które sama poetka określiła kiedyś mianem „doskonale beзуżytecznego skupienia”³². Skupienie, będące cechą podmiotu lirycznego wiersza przywołuje w jej przypadku pisma chrześcijańskich mistyków, dla których obserwacja była sposobem medytacji (skądinąd wiadomo, że młoda Bishop z upodobaniem czytywała *Ćwiczenia duchowe* Ignacego Loyoli³³). W zakończeniu utworu „Ponad 2000 ilustracji oraz kompletny skorowidz imion biblijnych”, opisującym czynność przeglądania ilustrowanego wydania Biblii, pojawia się stwierdzenie:

Otwórz tę ciężką księgę. Czemu nam przy oglądaniu
nie wpadła dotąd w oczy ta stara scena Narodzenia?
– te rozwarte drzwi mroku, ze skał tryskające światło,
niepowstrzymany płomień, bez tchu, bez barwy, bez iskier,
bez przeszkody sycący się słomą, a wewnątrz stajenki
spokojnie
śpiąca rodzina i jej domowe zwierzęta –
a przecież patrzyliśmy, wypatrywaliśmy sobie niemowlęce,
oniemiałe oczy³⁴.

Ostatni wers całym potencjałem swej niejednoznaczności sugeruje pragnienie samozatrącenia w akcie percepcji. Jest to, zdaniem Ashbery’ego, kluczowy fragment w całym dorobku poetki³⁵.

Dokonując choćby pobieżnej tylko analizy semantycznej „Ilustracji”, warto zwrócić uwagę na ukryty motyw śmierci przenikający całość. W pierwszym wersie poetka pisze, iż podróże winny być „serious, engravable”³⁶ („poważne, dające się wygrawerować”³⁷). „Engravable” to nic innego niż „nadające się do upamiętnienia w postaci ryciny”, jednak zawarta w rdzeniu tego słowa tautologia „grave” – oznaczająca jako przymiotnik

„poważne” lub jako rzeczownik „grób”, poprzez dźwiękową asocjację z angielskim „ingrave” – „złożenie do grobu”, podskórnie ewokuje obraz śmierci. Użyte nieco później słowo „burin” – „rylec” stanowi z kolei homonim „burying” – „pochówku”³⁸. Efekt inskrypcji jest w tym wierszu śladem tego co definitywnie utracone. Rycina przedstawiająca Boże Narodzenie nie zostaje zauważona, tonie w zalewie ponad dwóch tysięcy ilustracji jako niczym niewyróżniający się element ciągu scen – ukrywa się w szczelinach polisyndetonu: «Wszystko połączone ze sobą jedynie poprzez „i” lub „a”»³⁹.

Pokora Bishop jako artystki testującej poznawczy potencjał materii słowa objawia się paradoksalnie w skrupulatnie przestrzeganej rezerwie wobec tego co zjawia się w doświadczeniu i konsekwentnym unikaniu „patosu rzeczy ostatecznych”⁴⁰. Ponieważ nie wierzy w epistemologię wiersza, jej poezja, świadoma niemożliwości dotknięcia sensu zjawisk, przeradza się w grę, której umowność należy zawsze mieć na uwadze. Jak zauważył Seamus Heaney, „jej poczucie rzeczywistości jest [...] raczej ziemskie niż anielskie”⁴¹. Cechą znamioną tej akonfesyjnej poezji jest udana fuzja pasji wnikliwego obserwatora z jednoczesnym zaakcentowaniem przepaści, jaka ziele między podmiotem doświadczenia a ujmowanym w opisie światem. Owa świadomość ograniczeń nie prowadzi jednak do „napinania językowych mięśni”, wiersz Bishop „nie podnosi głosu, ani nie naciąga swojego słownictwa”⁴².

Przedmioty i czynności opisane w wierszu „Okolice przetwórci ryb” zdradzają wyraźne powinowactwo z symboliką nowotestamentową: są ryby, jest rybak, sieć, przygotowanie do połowu:

Chociaż wieczór jest zimny,
pod ścianą jednej z portowych przetwórci ryb
siedzi starzec i wiąże sieci.
Sieć w jego rękach, prawie niewidoczna w zmierzchu,
jest ciemnofioletowobrazowa,
czółenko – wytarte, wygładzone⁴³.

Statyczny charakter zarysowanej w wierszu sceny jest pozorny, świat przedmiotów podlega zepsuciu i erozji – świadczą o tym dyskretnie obecne przymiotniki: „wytarte”, „wygładzone” (w oryginale: „worn” i „polished”). Morze – bezkształtny, pierwotny element niepoddający się okiełznaniu, obcy, gorzki, z natury skłonny do przemieszczeń, zmienny, nosi w tym utworze atrybuty, którymi można także opisać istotę i charakter ludzkiej wiedzy.

Taka jest właśnie w naszych wyobrażeniach wiedza:
ciemna, słona, klarowna, wciąż w ruchu, dogłębnie swobodna,
zaczepywana z zimnych, twardych ust czy ujęć
świata, dobywająca się wiecznie ze skalistych piersi,
płynnie zaczepywana, a zarazem – jako że nasza wiedza
jest poddana historii – płynnie wymykająca się nam⁴⁴.

To, co wiemy, jest chwiejne, skorelowane z „upływem” czasu, uwarunkowane językiem, obce. Sugerując przygodny charakter wiedzy lub godząc się przez wyzutą z emocji i buntu konstatację na zmienność i niestabilność interpretacji doświadczenia, Bishop wpisuje się w *mainstream* sztuki nowoczesnej, która akcentuje i afirmuje utratę ontologicznego *Grund*, słabość i chwiejność bytu.

Świat przedstawiony w wierszu sugeruje nieobecność Boga, a przynajmniej zawiesza przekonanie o Jego koniecznym istnieniu, religia kurczy się do rozmiarów pustego ceremoniału – słuchaczem śpiewanego przez podmiot liryczny hymnu jest zwierzę.

Jedną szczególnie fokę
widuję tu regularnie co wieczór.
Ciekawię ją widocznie. Jej uwagę przyciąga muzyka;
podobnie jak ja, wierzy w chrzest przez całkowite zanurzenie,
śpiewałam jej więc dotąd hymny baptystów,
a także „Potężną twierdzą jest nam Bóg”⁴⁵.

Czy to oznacza, że dla Bishop religia jest zaledwie „odczdzonym” z głębszego znaczenia rytmem, którego nie gwarantuje żadna zewnętrzna wobec świata instancja? „Transcendencja”, „objawienie”, „chwila mistyczna”, słowa, które zostały w XX wieku mocno nadwyreżone, brzmią już niewiarogodnie. Ilekroć jej wiersz zbliża się do kwestii metafizycznych, Bishop zatrzymuje się na progu popadnięcia w obcy jej stylowi myślenia i pisania patos. Wzniosłość ukrywa się głęboko w codzienności, w tym co niskie i pospolite.

Niemal każdy wiersz Bishop zarysowuje bardzo konkretną sytuację, motywującą wypowiedź podmiotu i osadzoną w rozpoznawalnym *hic et nunc*, konsekwentnie unikając sądów ogólnych o metafizycznych ambi- cjach. Można ową strategię odczytać jako świadomą redukcję doświadczenia do tego, co empirycznie doświadczane, co naoczne, bądź też wynikającą ze zwyczajnej uczciwości twórcy odmowę mówienia o przestrzeniach pozaludzkich i pozaczasowych. Merrin w tytule swojej książki *An Enabling*

Humility w tej właśnie cesze upatruje niezwykłość i źródło oryginalności amerykańskiej poetki. „Metafizyka” w wydaniu Bishop, daleka od zakładanego przez Herberta dostępu do niewzruszonej prawdy, jest sferą nieustannej i nieusuwalnej niepewności. Poetka niejako „pozwala”, by wiersz wymykał się próbom narzucenia mu jednoznacznego sensu, zdając sobie sprawę z tego, iż nawet hipotetycznie założonej transcendencji nie da się opisać językiem dyskursywnym.

Jeśli przyjąć optykę Bishop, żyjemy w epoce schyłku starych schematów myślowych, obcujemy z nieprzekonywającymi mitami religii, z degradacją statusu wielkich narracji światopoglądowych. Nawiązanie do starego myślenia, co w praktyce oznacza potraktowanie twórczości Herberta paradygmatycznie, podkreśla wyczerpanie się jego potencjału, ale zarazem może być odebrane jako sugestia, że należy na „metafizyczność” spojrzeć inaczej. Metafizyka jako sposób ujmowania tego, co istnieje, tworzy rodzaj fikcji przedstawień przesłaniających istotę rzeczy. Wiara w klarowny podział na to co pierwotne i wtórne (absolutne i ziemskie), powierzchniowe i głębokie, podmiot i przedmiot, zatrzymuje rzeczywistość w nieruchomym kadrze opisu. Tymczasem – zdaje się powiadać Bishop – doświadczenie świata swoim zasięgiem obejmuje obszar tego, co tym klasycznym (naznaczonym scholastyką) dychotomicznym podziałom bezustannie się wymyka. W ten sposób to, co enigmatyczne, niedocieczone i nienazwane staje się antynomicznym w swym charakterze „pomnikiem” nowoczesnego myślenia.

Barok metafizyczny, przynajmniej w wydaniu George’a Herberta, odnajdywał ostateczne odpowiedzi na pytania dotyczące kondycji ludzkiej, a odbywało się to pomimo niejednoznaczności i rozdarcia człowieczego życia. W nowoczesnej poezji Bishop natomiast owa pewność okazuje się niemożliwa. W XX wieku zabrakło solidnego metafizycznego gruntu, na którym można by było wznosić trwałe konstrukcje myślowe.

Dorobek Bishop dokumentuje niemożność odbudowania świata według wzorców zaproponowanych przez mocną ontologię, na przykład w duchu św. Tomasza z Akwinu, który obowiązywał w okresie, w którym tworzył George Herbert. Przywrócenie jedności znaczącego i znaczonego, symbolu i wskazywanych przezeń treści, hierarchicznie uporządkowanej przestrzeni religijnego sensu kierunków góra – dół funkcjonują w tej poezji w postaci śladów naznaczonych, niczym „majestatyczne ślady” w wierszu „Koniec marca”⁴⁶, efemerycznością i nietrwałością.

Przypisy:

- ¹ Przemysław Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Ossolineum, Wrocław 1986, 216.
- ² Gerald Hammond (ed.), *The Metaphysical Poets*, The Macmillan Press Ltd, London 1974, 30.
- ³ Barbara Skarga, *O filozofię bać się nie musimy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, 13.
- ⁴ Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2004.
- ⁵ Jeredith Merrin, *An Enabling Humility. Marianne Moore, Elizabeth Bishop, and the Uses of Tradition*, Rutgers University Press 1990, 39.
- ⁶ Ibidem, 40.
- ⁷ Seamus Heaney, *Liczenie do stu: o Elizabeth Bishop*, w: *Zawierzyć poezji*, przeł. M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, 260.
- ⁸ Ibidem, 260.
- ⁹ „Dreamed I had a long conversation on meter with George Herbert: we discussed the differences between his and Donne’s and touched upon Miss Moore’s, which was felt in the dream to beat Donne’s but not his. This may have been subconscious politeness on my part. He had curls and was wearing a beautiful dark red satin coat. He said he could be «useful» to me... Praise God”. Cyt. za Merrin, op. cit., 39.
- ¹⁰ Lynn Keller, *Words Worth a Thousand Postcards: The Bishop/Moore Correspondence*, *American Literature* 55 (October 1983), 405–429.
- ¹¹ Merrin, op. cit., 7
- ¹² Elizabeth Bishop, „Łoś”, *33 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, 135–137.
- ¹³ George Herbert, „Ołtarz”, *66 wierszy*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, 15.
- ¹⁴ Ibidem, 14.
- ¹⁵ Bishop, „Mapa”, op. cit., 21.
- ¹⁶ Andrzej Sosnowski, *Końce poezji: „druga prezentacja” Elizabeth Bishop*, *Literatura na Świecie*, nr 12/2000, 207.
- ¹⁷ Bishop, „Mapa”, op. cit., 21.
- ¹⁸ Ibidem, 29–33.
- ¹⁹ Herbert, „Jarzmo”, op. cit., 123–125.
- ²⁰ O związkach twórczości Bishop z romantyzmem angielskim pisze w swojej książce Merrin, op. cit., 81–106.
- ²¹ Bishop, „W poczekalni”, op. cit., 115.
- ²² Herbert, „Gorzka słodycz”, op. cit., 143.
- ²³ Bishop, „Crusoe w Anglii”, op. cit., 119.
- ²⁴ Ibidem, 127.
- ²⁵ Ibidem, 125
- ²⁶ Herbert, „Śmierć”, op. cit., 159.
- ²⁷ Bishop, „Pierwsza śmierć w Nowej Szkocji”, op. cit., 93–95.

- ²⁸ W oryginale występuje słowo „lily of the valley” – konwalia.
- ²⁹ T.S. Eliot, *Andrew Marvell*, w: *Selected Essays*, Harcourt, Brace and Company, New York 1932, 278–290.
- ³⁰ Herbert, „Zwiastunowie”, op. cit., 147–149.
- ³¹ John Ashbery, *Druga prezentacja Elizabeth Bishop*, przeł. T. Pióro, *Literatura na Świecie*, nr 3/1994, 248.
- ³² Ibidem, 250.
- ³³ Merrin, op. cit., 58.
- ³⁴ Bishop, „Ponad 2000 ilustracji i kompletny skorowidz imion biblijnych”, op. cit., 51.
- ³⁵ Ashbery, op. cit., 253.
- ³⁶ Bishop, op. cit., 48.
- ³⁷ Ibidem, 49.
- ³⁸ Dokładniejsze rozwinięcie analizy semantycznej tego utworu znajduje się w artykule A. Sosnowskiego, op. cit., 214–221.
- ³⁹ Bishop, op. cit., 51.
- ⁴⁰ Sosnowski, op. cit., 222.
- ⁴¹ Heaney, op. cit., 248.
- ⁴² Ibidem, 254.
- ⁴³ Bishop, „Okolice przetwórnicy ryb”, op. cit., 55.
- ⁴⁴ Ibidem, 59.
- ⁴⁵ Ibidem, 57.
- ⁴⁶ Bishop, „Koniec marca”, op. cit., s. 147.