

Krajobrazy przyziemne i usłyszane. Wokół twórczości Forresta Gandera

ABSTRACT. Tomasz Pawlus, *Krajobrazy przyziemne i usłyszane. Wokół twórczości Forresta Gandera* [Earthbound and Heard Landscapes: On the Works of Forrest Gander]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–40. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.1>.

The article explores the relationship between poetry and landscape in the works of Forrest Gander, focusing on his approach to ecopoetics and transdisciplinarity. The author examines how landscape in Gander's poetry functions as a dynamic, multilayered relational space that incorporates the natural, cultural and historical dimensions of perception. The concept of the “listened-to landscape” is highlighted as an object of ethical attention and cognitive practice. The analysis also considers the influence of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty on Gander's way of experiencing and representing landscape in his poetry. The text emphasizes the palimpsestic and polyphonic nature of his works, situating them within contemporary reflections on the ecological crisis and new epistemological strategies in literature.

KEYWORDS: ecopoetics, landscape, transdisciplinarity, ethics of listening, palimpsestic nature

„rodzaj historii, które dziś opowiadamy sobie
o Antropocenie, może kształtować rodzaj
geohistorycznej przyszłości, którą zamieszkamy”

Ch. Bonneuil¹

Filologia i natura

Wiązania między szeroko pojętymi praktykami filologicznymi a naturą rozumianą jako projekt doświadczania krajobrazu mają bardzo długą i pasjonującą historię – wystarczy wymienić takich autorów jak Henry David Thoreau, John Muir, Rachel Carson, Aldo Leopold, Edward Abbey czy Gary Snyder², nigdy chyba jednak wcześniej zależności te nie były tak dynamiczne

¹ Ch. Bonneuil, *The Geological Turn: Narratives of the Anthropocene*, [w:] *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, red. C. Hamilton, Ch. Bonneuil, F. Gemenne, London 2015, s. 17.

² Wybór autorów został tutaj mocno ograniczony. Zaprezentowaną listę zredukowano do najbardziej reprezentatywnych nazwisk odnośnie do problematyki filologicznego (językowego, literackiego, kulturowego) sposobu badania natury. I tak, do prac na wskroś filologicznych

nie eksploatowane, jak dziś. Zdaje się, iż badania tego typu osiągnęły obecnie punkt kulminacyjny, choć wiele wskazuje na to, że sporo w tej tematyce jeszcze przed nami³. Jednym ze znaków rozpoznawczych rzekomego przesilenia stał się z pewnością nowy sposób reagowania na otoczenie z humanistyką jako laboratorium w tle. Z pozycji naukowej „nowy” należy tu rozumieć jako odważnie przekraczający dotychczasowe rozwiązania względem integracji wiedzy w procesie twórczym.

Badanie krajobrazu z pomocą kompetencji *stricte* filologicznych przybrało w ostatnim czasie dość gwałtownie wymiar transdyscyplinarny, który, jak podkreśla w głośnej książce pt. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik* Mieke Bal, wymaga stałej gotowości do kwestionowania własnych założeń epistemologicznych oraz otwartości na inne sposoby rozumienia i wyjaśniania świata: „Transdyscyplinarność nie oznacza znoszenia dyscyplin, ale tworzenia przestrzeni do ich ciągłego przeobrażania się poprzez współdziałanie”⁴. Myślenie interdyscyplinarne, jak

przynależą: *Walden* H.D. Thoreau, uchodzący za tekst klasyczny w zakresie łączenia literatury z refleksją nad naturą (H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Ciepłińska, Warszawa 1975), *The Mountains of California* Johna Muira, znanego amerykańskiego przyrodnika, pisarza i aktywisty. W książce opisuje swoje wędrowki po kalifornijskich górach Sierra Nevada, wykorzystując bogaty, poetycki język, który ukazuje głębokie rozumienie świata natury (J. Muir, *The Mountains of California*, New York 2008). *Silent Spring* Rachel Carson – książka, która uchodzi jednocześnie za naukowy raport na temat środowiska i skutków jego degradacji oraz dzieło literackie, podejmujące próbę wyartykułowania skomplikowanych idei naukowych (R. Carson, *Silent Spring*, Boston 1962). *A Sand County Almanac* Aldo Leopolda, amerykańskiego ekologa, leśnika i pisarza, skutecznie wykorzystującego łączenie kompetencji filologicznych z opisem natury (A. Leopold, *A Sand County Almanac*, New York 1949). *Desert Solitaire* Edwarda Abbeya – książka pisana w formie pamiętnika z czasów, gdy sam autor pracował jako strażnik w Arches National Park. Często podkreśla się, iż przywołana pozycja Abbeya jest dobrym przykładem tego, jak literatura, a zatem w tym przypadku filologicznie spreparowana materia natury, może wpływać na świadomość ekologiczną (E. Abbey, *Desert Solitaire: A Season in the Wilderness*, New York 1968). Z przytoczonego repertuaru autorów nazwisko Gary’ego Snydera wydaje się być najbardziej adekwatne względem poruszanej tematyki. Dorobek twórczy Snydera w niezwykle sugestywny sposób świadczy o tym, że język w bardzo wysokim stopniu kształtuje nasze postrzeganie świata naturalnego. Widać to zwłaszcza w zbiorze esejów pt. *The Practice of the Wild*, który według znawców tematu stanowi pozycję kluczową dla zrozumienia twórczości tego artysty lub ściślej – jego filozofii ekologicznej, gdzie znaczenie lokalnych ekosystemów oraz odpowiedzialność za środowisko są integralnie powiązane z językiem (G. Snyder, *The Practice of the Wild*, San Francisco 1990).

³ Transdyscyplinarne badania nad relacją między filologią a naturą mają przyszłość jako ważny obszar badań w humanistyce, szczególnie w kontekście globalnych wyzwań ekologicznych. Ich rozwój pozwoli na lepsze zrozumienie sposobów, w jakie kultura, język i literatura kształtują nasze doświadczenie świata, jednocześnie oferując nowe narzędzia do refleksji nad naszą odpowiedzialnością wobec środowiska.

⁴ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, Warszawa 2012, s. 37.

przekonuje nas Bal, stało się z czasem po prostu niewystarczające⁵. Praca filologiczna, która dotychczas miała polegać na konfrontowaniu, zderzaniu, porównywaniu ze sobą tekstów, ale też samych metod ich obróbki przestała konstruktywnie działać na innych poziomach analizy i interpretacji⁶. Ukazywała tym samym pewne luki, niedociągnięcia, miejsca tekstu, które trudno byłoby w jasny i klarowny sposób zdyskursywizować, bowiem „nie istnieje żadne naturalne ani niewinne metodologiczne przejście między poszczególnymi dyscyplinami i metodami badawczymi: choć w odrębnych dyscyplinach funkcjonują te same pojęcia, nie są one identyczne i nie odsyłają automatycznie do określonej metodologii”⁷. Tak rozumiana transdyscyplinarność staje się strategią nieodzowną tam, gdzie rozwiązywane problemy stawiają opór przy zwyczajowym podejściu badawczym czy użyciu tradycyjnych narzędzi. Transdyscyplinarność w takim ujęciu powinna być więc traktowana jako odpowiedź na coraz bardziej komplikujący się kształt współczesnego świata. W kontekście złożoności problemów globalnych wydaje się być perspektywą niezwykle obiecującą, stwarza bowiem szanse na wypracowanie bardziej efektywnych i trwałych rozwiązań. Poprzez fuzję odmiennych dyscyplin wiedzy oraz aktywnej współpracy różnych podmiotów – w tym kolaboracje artystów – możliwe jest tworzenie alternatywnych, odkrywczych, wszechstronnych oraz znaczących sposobów reagowania na rzeczywistość w stanie kryzysu.

Wydaje się, iż to kryterium spełnia w wysokim stopniu twórczość amerykańskiego artysty, geologa, filologa, poety, eseisty i tłumacza – Forresta

⁵ Pojęcie niewystarczalności (również nadmiaru) dotyczy między innymi zagadnienia, które każe zapytać, jaki jest tak naprawdę status badacza w działaniu o charakterze interdyscyplinarnym. Czy, jak zauważa Justyna Tabaszewska, deficytem rozumienia interdyscyplinarności byłoby twierdzenie, że: „każdy badacz jest przedstawicielem jednej dyscypliny (określonej jako »własna«), i tylko będąc w niej zakorzeniony, może czerpać z innej, która zawsze pozostaje mniej ważna”? J. Tabaszewska, „*Wędrujące pojęcia*”. *Koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?*, „*Studia Europaea Gnesnensia*” 2013, nr 8, s. 116.

⁶ Warto zwrócić przy okazji uwagę na toczące się od kilku lat spory wokół rozumienia istoty badań filologicznych w perspektywie badań kulturowych. W tekście Magdaleny Rembowskiej-Pluciennik pt. *Wprowadzenie do dyskusji w panelu „Stan dyscypliny”* znajdujemy znaczącą propozycję diagnozy takiego stanu rzeczy. Autorka pisze w nim między innymi, iż: „*Studia kulturowe wskazały literaturoznawstwu dwa główne problemy: przedmiotu badań i granic dyscypliny. Wspierały tendencje do rezygnacji z dookreślenia metodologicznego oraz do rozszerzenia badań literackich poza językową strukturę tekstu; osłabiły też tęsknotę do budowania systemowej wiedzy o literaturze [...]. Wobec wyzwań współczesności i nieprzewidywalnej przyszłości ten cel jawi się jako bardzo aktualny. Daje impuls do pozbawionego kompleksów poszukiwania atrakcyjności literatury w świecie »bezpowrotnie utraconej literaturocentryczności« – w czasach piśmienności cyfrowej, wobec ekspansji rzeczywistości wirtualnej i nowych mediów*”. M. Rembowska-Pluciennik, *Wprowadzenie do dyskusji w panelu „Stan dyscypliny”*, „*Pamiętnik Literacki*” 2022, nr 1, s. 43–44.

⁷ J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 119.

Gandera, którego poczynania w obrębie tego, co zwykliśmy nazywać sztuką, zmierzają do podjęcia wysiłku i sprostania wspomnianym wyżej wyzwaniom stawianym przez świat natury dostępny teraz w mało sprzyjających okolicznościach. Jego praca artystyczna, której początki sięgają roku 1988 (rok debiutu literackiego – tom wierszy pt. *Rush to the lake*) jest wystarczającym dowodem na to, iż podróż poety od samego początku jest wędrówką „w poszukiwaniu formy bardziej pojemnej”⁸, by móc nie tyle swobodnie, ile w miarę możliwości adekwatnie artykułować prawdę doświadczanej tu i teraz rzeczywistości. Przy czym należy w tym miejscu wyraźnie podkreślić fakt, iż w twórczości Gandera idea krajobrazu nie jest nigdy tożsama z rzeczywistością. Krajobraz stanowi raczej sposób jej doświadczania, interpretowania, przedstawiania. Jest konstruktem, który łączy obiektywne aspekty świata z subiektywnym, kulturowym i historycznym ich postrzeganiem⁹. Próby osiągnięcia pojemniejszej formy miałyby zagwarantować, zdaniem Gandera, współpraca twórcza między artystami, którą osobiście skłonny jest określać mianem kolaboracji¹⁰.

⁸ Jest to aluzja do koncepcji Czesława Miłosza, którą poeta opisał w swoim eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* w książce *Prywatne obowiązki* z 1972 roku. Miłosz używa tego terminu w przypadku pewnego rodzaju mowy związanej, która byłaby w stanie pomieścić rozmaite, nie tylko estetyczne, ale również etyczne, filozoficzne, społeczne, historyczne aspekty rzeczywistości. Według Miłosza poezja powinna być pojemna, tzn. zdolna do przekazywania treści złożonych. „Forma bardziej pojemna” wykraczając poza istniejące gatunki literackie, dąży do komunikatywności, zakłada niewystarczalność dotychczasowych form ujmowaniu świata. Zob. C. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6. Pierwotny druk w: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 2.

⁹ Z filozoficznego punktu widzenia krajobrazowi Gandera zdecydowanie bliżej do koncepcji Martina Heideggera lub Maurice’a Merleau-Ponty’ego. U Heideggera krajobraz funkcjonuje jako sposób rozumienia świata, jest poza tym ściśle związany z percepcją przestrzeni i czasu. Ponadto u niemieckiego filozofa krajobraz czytany jest jako *miejsce zamieszkiwania* człowieka, w którym przejawia się jego relacja z byciem i przestrzenią: „Być człowiekiem oznacza zamieszkiwać, czyli być w relacji z miejscami, które nadają sens naszemu istnieniu”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 145. Podobnie rzecz będzie się miała z krajobrazem u francuskiego myśliciela. W kontekście refleksji zaproponowanej przez Merleau-Ponty’ego krajobraz to nie tyle rzeczywistość sama w sobie, co jej fenomenologiczne ujawnienie, a zatem, jak już napisaliśmy, sposób, w jaki rzeczywistość jest doświadczana i rozumiana w relacji z ludzką egzystencją. Merleau-Ponty wskazuje wyraźnie, iż krajobraz to przestrzeń relacyjna, powstaje bowiem w wyniku interakcji między podmiotem a otaczającym światem. Krajobraz nie istnieje więc niezależnie od obserwatora. Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2011, s. 243–255.

¹⁰ Forrest Gander jest znany z licznych działań z artystami różnych dziedzin, w tym z tancerzami Eiko & Koma, muzykiem Viciem Chesnuttem oraz fotografkami Ann Hamilton, Sally Mann i Graciela Iturbide. Jego twórczość charakteryzuje się polifonicznością, co odzwierciedla przekonanie, że każda tożsamość składa się z wielu zjawisk, procesów i bytów. Gander postrzega komunikację jako cechę nie tylko ludzką; w każdym zakątku ziemi toczą się rozmowy, a każda wypowiedź, w tym poetycka, jest częścią planetarnego chóru. Reasumu-

Horyzont filologicznych praktyk uwikłanych silnie we współczesne rozumienie transdyscyplinarności wydaje się być szczególnie interesujący w kontekście twórczości Gandera, którego na rodzimym polu stara się nam wciąż niestrudzenie przybliżyć Julia Fiedorczuk¹¹, pisarka, poetka, także tłumaczka oraz naukowczyni. Tym, co wiąże obie postaci jest bez wątpienia systematyczne poruszanie się w obrębie narracji ekopoetyckich, które należy tu rozumieć w pierwszej kolejności jako próby wygenerowania języka respektującego założenia ekokrytyki, a zatem takiego sposobu widzenia świata, gdzie fundamentalnym punktem odniesienia dla świadomego bycia jest relacja między człowiekiem a środowiskiem naturalnym, czyli krajobrazem¹². W posłowniu do książki pt. *Podwojone życie* Fiedorczuk dookreśla, z pomocą jakich kryteriów udaje się twórczość Gandera zakwalifikować do nurtu zwanego powszechnie „ekopoetyką”. Pochylając się nad tym zagadnieniem, odsyła do współzależności poezji i ekologii, dowodząc, iż: „Termin »ekopoetyka« nie określa specyficznego rodzaju liryki (poezji ekologicznej, w szczególności sposób zaangażowanej), a jedynie wyznacza ramy praktyki poznawczej na styku poezji, nauki i filozofii”¹³. W podobnym tonie

jąc, Gander rozumie kolaborację jako twórczą współpracę między artystami, która prowadzi do powstania dzieł przekraczających granice pojedynczych dyscyplin, tworząc wielogłosową narrację i podkreślając wzajemne powiązania między ludźmi, naturą i sztuką. Warto przy okazji zaznaczyć, by uniknąć ewentualnych nieporozumień, że użyte tu słowo „kolaboracja” pochodzi od łacińskich słów „ko-” (wspólnie) i „laborare” (pracować) i pierwotnie oznaczało neutralną współpracę. W polszczyźnie pojawiło się w XIX wieku, początkowo bez negatywnych konotacji. Jednak w okresie II wojny światowej termin ten nabrał pejoratywnego znaczenia, odnosząc się do współpracy z okupantem.

¹¹ Warto na marginesie niniejszego spostrzeżenia dodać, iż liczne analogie wysnuwające się z relacji między Ganderem a Fiedorczuk (oboje podejmują w swojej twórczości tematykę przyrodniczą, wplatają w swoje refleksje liczne konteksty kulturowe, są żywo zainteresowani transdyscyplinarnym ujmowaniem problematyki: ludzkie – nieludzkie, oboje także intensywnie zajmują się tłumaczeniem z języków obcych i redagują stronę internetową, która popularyzuje narracje ekopoetyckie) zasługują na miano niezwykle twórczych, natomiast dziejąca się już od dłuższego czasu historia dialogu poety i poetyki jest z naukowego punktu widzenia na tyle absorbująca, że mogłaby stanowić przedmiot osobnych rozważań. Twórczością amerykańskiego pisarza Fiedorczuk zajmuje się od wielu lat. Jest przede wszystkim tłumaczką Gandera. Do tej pory w jej przekładzie na język polski ukazały się dwa tomy poetyckie: *Bądź blisko* (Kraków 2020) oraz *Podwojone życie* (Wrocław 2023). Ponadto, co może być istotne w świetle niniejszych rozważań, jest wraz z Gerardo Beltránem współautorką trójjęzycznego eseju o poezji i ekologii *Ekopoetyka / Ecopoética / Ecopoetics* (Warszawa 2015), autorką wprowadzenia do ekokrytyki *Cyborg w ogrodzie* (W.N. Kadera, 2015), redaguje stronę internetową www.ekopoetyka.com, a z reporterem Filipem Springerem stworzyła działającą przy Instytucie Reportażu Szkołę Ekopoetyki.

¹² Zob. *Ekopoetyka w czasach katastrofy: rozmowa z Filipem Springerem*, „Architektura-Murator” 2020, nr 6, s. 14–19.

¹³ J. Fiedorczuk, *Nieuznany rozdział naszej autobiografii*, [w:] F. Gander, *Podwojone życie*, Warszawa 2023, s. 83. Myśl tę prezentuje również w innym esej, gdzie pisze tak: „W prze-

utrzymana jest „kolaboracyjna” wypowiedź autorstwa: Gander – Kinsella¹⁴, gdzie o terminie „ekopoetyka” myśli się z perspektywy szerokiego zakresu możliwych konotacji, np. zmiennego zestawu technicznych i koncepcyjnych strategii pisarskich popularnych w czasie kryzysu ekologicznego¹⁵. Twórcy rozpisanej na dwa głosy książki eseistycznej pt. *Redstart: An Ecological Poetics* wskazują na takie zjawiska, jak:

1. Rozprzestrzenienie się ego-centrystycznej agencji; 2. Postawa samorefleksji (na przykład, mówi się, że wiersz nie pochodzi z wnętrza jaźni, ale z krajobrazu, który jest mu niejako oddawany); 3. Odrzucenie, jak pisze australijski poeta Stuart Cooke, wszelkich prób „zebrania świata w jakąś jedność i trwałość” na rzecz „spotkania” ze światem, które charakteryzuje się „fluktuacjami entropijnymi” (teksty ekopoetyckie są czasami opisywane jako „teksty otwarte”); 4. Ścisła uwaga na wzorce; 5. Reorientacja obiektywności w stronę intersubiektywności¹⁶.

Założenia, o których czytamy w autorskich esejach zebranych znajdują potwierdzenie w refleksji krytycznej. W jednym ze swoich artykułów odnoszących się do twórczości Gandera John Shoptaw definiuje ekopoezję jako poezję, która nie tylko opisuje naturę, ale także angażuje się w kwestie ekologiczne i środowiskowe. Podkreśla, że ekopoezja powinna uwzględniać zarówno piękno przyrody, jak i problemy związane z jej degradacją, zachęcając czytelników do refleksji nad relacją człowieka z otaczającym go światem. Na standardowe pytania: czym jest ekopoezja? lub co musi zawierać ekopoemat, żeby zasłużyć na swoją nazwę?, odpowiada „podwójnie”:

ciwieństwie do niektórych innych poetów i krytyków używających tego terminu, Gander nie definiuje ekopoetyki jako określonego rodzaju czy gatunku poezji, lecz sugeruje terytorium poetyckiego i środowiskowego badania”. J. Fiedorczuk, „Who Was Ever Only Themselves?” – *Precarity, Vulnerability, and Interbeing in Forrest Gander’s Be With*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2020, t. 58, nr 3, s. 159.

¹⁴ Zob. F. Gander, J. Kinsella, *The Carboniferous and Ecopoetic*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012.

¹⁵ Tekst Johna Kinselli *A Note on the Collaborative Process* zawarty w książce *Redstart: An Ecological Poetics* jest również refleksją na temat współpracy twórczej między nim a Forrestem Ganderem. Kinsella opisuje proces współtworzenia projektu literackiego, który skupia się na ekopoetyce, czyli badaniu relacji między poezją a ekologią. W eseju Kinsella omawia dynamikę ich współpracy, podkreślając wzajemne wpływy, różnice perspektyw oraz wspólny cel, jakim było stworzenie dzieła uwrażliwiającego czytelników na kwestie środowiskowe. Refleksja ta ukazuje, jak dwie różne wrażliwości literackie mogą się wzajemnie uzupełniać, prowadząc do powstania tekstów, które są bogatsze dzięki dialogowi między autorami. Kinsella zwraca również uwagę na znaczenie miejsca (krajobrazu), języka i kultury w ich twórczości oraz na sposób, w jaki takie tematy mogą być eksplorowane we współpracy literackiej, szczególnie w kontekście wyzwań związanych z ochroną środowiska i zmianą klimatyczną. Zob. J. Kinsella, *A Note on the Collaborative Process*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart...*

¹⁶ F. Gander, J. Kinsella, *The Carboniferous...*, s. 11.

ekopoemat musi być ekologiczny i musi być ekologiczny w sensie aktywistycznym. Przez ekologiczny rozumiem, że ekopoemat musi dotyczyć nie-ludzkiego świata przyrody – w całości lub częściowo, w jakiś sposób, ale naprawdę, a nie tylko w prześnośni. Innymi słowy, ekopoemat jest rodzajem wiersza o naturze. Ale ekopoemat potrzebuje więcej niż słownictwa przyrody¹⁷.

Jeśli założyć bardzo ogólnie za Heideggerem i Merleau-Pontym, iż krajobraz jest przestrzenią relacyjną, to w takim kształcie stanowi z pewnością centrum intelektualnego i emocjonalnego kapitału Gandera. W jednym z wywiadów udzielonych na łamach magazynu „Cordite Poetry Review” amerykański poeta został zapytany wprost o główne punkty łączności ze światem. Analizując jego odpowiedź, nietrudno dojść do wniosku, iż zadane pytanie miało odpowiedni ciężar do dalszego namysłu. Przede wszystkim Gander przyznał, iż bardzo często myśli o poezji w kontekście jej łączności ze światem, przy czym jednym z filozofów, który miał dla niego zawsze największe znaczenie, był właśnie Merleau-Ponty. Koncepcja francuskiego filozofa ujawniła autorowi *Podwojonego życia* swoją atrakcyjność ze względu na fakt, iż jako ludzki gatunek jesteśmy połączeni ze światem przez nasze ciała: „Nie ma kartezjańskiego »myśle, więc jestem« jako punktu widzenia, ponieważ myślenie jest już zaangażowaniem się w świat”¹⁸ – konkluduje Gander¹⁹.

Krajobraz rozumiany jako ciągle bycie w relacji *do* zawiera w sobie w zasadzie wszystko (inne), pod warunkiem, że dzieje się na styku w akcie

¹⁷ J. Shoptaw, *Why Ecopoetry?*, „Poetry” 2016, 207(4), s. 395.

¹⁸ P. Magee, *Paul Magee Interviews Forrest Gander*, „Cordite Poetry Review” 2014, <<http://cordite.org.au/interviews/magee-gander/>> [dostęp: 14.01.2025].

¹⁹ Na uwikłanie ekologicznej myśli Gandera w fenomenologię zwraca uwagę między innymi Robert Baker w tekście pt. *Forrest Gander's Phenomenology of Encounter*. Znamienna w kontekście niniejszych rozważań będzie zwłaszcza uwaga Bakera: „W ostatnim stuleciu istniały dwie filozoficzne tradycje fenomenologii egzystencjalnej. Pierwsza, powstała pod koniec dziewiętnastego stulecia za sprawą Hüsserla, biegnąc następnie od Heideggera i Merleau-Ponty'ego przez wielu współczesnych myślicieli ekologicznych, stara się przejść ponad dominującymi teoretycznymi modelami naszego świata, aby odkryć podstawowe uczestnictwo ludzkiego bytu w byciu. Jej nacisk kładziony jest na percepcyjne spotkanie lub otwartość na bycie”. R. Baker, *Forrest Gander's Phenomenology of Encounter*, [w:] „Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics” 2018, t. 48, nr 2, s. 208. Ponadto źródłem licznych fenomenologicznych inspiracji Gandera okazuje się być poezja amerykańskiego poety Georgea Oppena. Do bycia pod intensywnym wpływem jego myśli przyznaje się otwarcie także sam Gander. Doświadczenie to opisuje w esej pod tytułem *Finding the Phenomenal Oppen*, gdzie zauważa: „W wielu wierszach powstałych po *Of Being Numerous* Oppen zwraca swoją uwagę na mniej miejskie krajobrazy i na sam akt pisania. Jednak książka po książce, słowa Oppena nadal wypływają z postawy uznającej percepcję za produkt uczestniczącego związku ze światem – związku, który ściśle wiąże jego poetykę z fenomenologią Maurice'a Merleau-Ponty'ego”. F. Gander, *Finding the Phenomenal Oppen*, „NO: A Journal of the Arts” 2006, nr 5, <https://poets.org/text/finding-phenomenal-oppen?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 15.01.2025].

poznawczym. W poezji Gandera krajobraz to materia dynamiczna, w której splatają się jednocześnie różne wątki: ekologiczne, egzystencjalne, estetyczne etc. Jej głęboko ekopoetycki wymiar odnajdujemy tam, gdzie krajobraz przestaje być tylko przestrzenią, którą widzimy, a zaczyna być narracją o współtworzeniu i zatroskaniu. Być może najbardziej reprezentatywnym dla całej poetyckiej twórczości Gandera jest jego esej pt. *Henry Dumas's Sweet Home*²⁰, sąsiadują w nim bowiem blisko siebie wszystkie chyba najważniejsze tematy, których wspólnym mianownikiem staje się zjawisko krajobrazu. Uwzględniając wszelkie wyznaczniki namysłu o krajobrazie jako sposobie doświadczania świata, warto byłoby w przypadku tego akurat tekstu zwrócić uwagę zwłaszcza na takie kręgi tematyczne, jak: pamięć kulturowa oraz miejsce formowania się tożsamości, krajobraz rozumiany jako świadek historii i przemiany społecznej, krajobraz jako przestrzeń duchowa i transcendentna, w kontekście estetyki z kolei – krajobraz jako pretekst do refleksji, którą wyznaczają przede wszystkim dwa bieguny: piękno i destrukcja. Nie mniejszą wartość poznawczą wprowadza tu również postrzeganie krajobrazu w kategoriach opowieści o życiu, a zatem swego rodzaju obecność narracji auto/bio/geograficznej, która mieści w sobie kolejne możliwości interpretacyjne, skracające nierzadko w kierunku ekologii i materialności krajobrazu.

Signal poet

Przytoczona próba lakonicznego zdefiniowania, czym właściwie jest lub raczej może być ekopoetyka w praktyce, oddaje w zdumiewający sposób politykę nastrajania się Gandera w akcie tworzenia, na który składa się w równym stopniu przebieg obserwacji, zbierania oraz selekcjonowania materiału, następnie zaś sam proces utrwalania – kodowania rozmaitych doświadczeń w porządku sztuki. Nastrajanie ma często charakter eksperymentalny, to znaczy podmiot doświadczający krajobrazu wychyla się odważnie w stronę tego, co może okazać się tzw. dyskomfortem epistemologicznym²¹. Taką

²⁰ Zob. F. Gander, *Henry Dumas's Sweet Home*, [w:] tegoż, *A Faithful Existence: Reading, Memory, and Transcendence*, Washington 2005, s. 3–10.

²¹ Gander ujmuje to doświadczenie tak: „Słowo »eksperymentalny« nie jest dla mnie satysfakcjonujące. Jak ktoś powiedział, nikt nie ma eksperymentalnego dziecka. Różne rodzaje poezji popychają sztukę do przodu. Staram się być otwarty na formy, które nie są dla mnie wygodne. Artystka ceramiki Tracze Ware miała kiedyś w swojej kuchni duży znak: »Komfort zabija«. Niektóre, tzw. współczesne utwory eksperymentalne również stanowią dla mnie wyzwanie. Ale uważam, że to dla mnie dobre, że nie utknę w rutynie, że za każdym razem będę wytrącany ze swojej strefy komfortu. Kiedy słyszę utwory, które potrafią odbić się w kierunkach, które wydają się dziwaczne, mam wrażenie, że obserwuję umysł działający szybciej niż

pożądaną z punktu widzenia poety niewygodną sytuację stwarza na przykład gest zmiany paradygmatu poznawczego względem krajobrazu, kiedy to uprzywilejowany w kulturze Zachodu zmysł wzroku zastąpiony zostaje zmysłem słuchu, ale też wtedy, gdy samo doświadczenie słuchania krajobrazu obciążone zostanie świadomością etyczną²².

Akustyka jest też formą przyziemności. Taką wiedzę możemy wywieść z lektury pism amerykańskiego poety. Fiedorczuk w sposób celny podchwyciła przyziemny charakter bycia według Gandera, rozpoczynając posłowie do tomu *Podwojonego życia* cytatem z jego powieści pt. *As a Friend*: „Poezja nic w ogóle nie mówi [...], poezja słucha”²³, gdzie indziej zaś pisze: „Gander często podkreśla w swojej prozie eseistycznej i wywiadach, że nie wierzy, iż poezja ma jakąś wiadomość do przekazania. Poezja raczej słucha”²⁴. W tej pozornej redukcji kryje się jakaś głębsza prawda o naszej złożonej relacji ze światem. Gander zwie ją „postrzeganiem palimpsestowym”²⁵.

Zainteresowanie radykalnym odwróceniem przyjętych wszem wobec reguł percypowania w świat wzrasta. Poeta ponownie wraca tu do romantycznego paradygmatu reagowania na rzeczywistość w pierwszej kolejności zmysłem słuchu. Wspiera się lekturą filozoficzną. W licznych wypowiedziach o charakterze metapoetyckim stwierdza: „Simone Weil powiedziała, że modlitwa to rodzaj słuchania, a nie proszenia. W tym sensie te wiersze (chodzą

mój. Więc po prostu się tego trzymam i odkrywam, że ogólny efekt ma znaczenie i wychodzę z tego doświadczenia z poczuciem, że widzę coś, czego wcześniej nie widziałem”. M. Natchez, *I Entered Into Unknowing: A Conversation with Forrest Gander*, „Poetry Northwest” 2018, t. 19, nr 1, <https://www.poetrynw.org/interview-i-entered-into-unknowing-a-conversation-with-forrest-gander/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 12.01.2025].

²² O zależnościach między poetycką eksperymentalną taktyką Gandera a linią refleksji etycznej wspomina Julia Fiedorczuk: „Mimo że Butler i Nhật Hạnh reprezentują bardzo różne tradycje filozoficzne – odpowiednio judaizm i buddyzm – ich pisma wyrażają podobne intuicje etyczne, łącząc wrażliwość ze współczuciem, gdzie to drugie staje się formą siły niestosującej przemocy. Chciałabym argumentować, że nieustannie eksperymentalna poezja Gandera działa w polu tej siły, poszukując nowych sposobów wyrażenia splećcia jednostki z innymi oraz etycznych i duchowych konsekwencji tego splećcia. Wśród tych konsekwencji jest wyraźna świadomość złożonych materialnych współzależności między żywymi istotami, próbującymi przetrwać „w kapitalistycznych ruinach”, używając wyrażenia Anny Lowenhaupt Tsing, ale także wielogatunkowych sojuszy, które wykraczają poza biologiczne”. J. Fiedorczuk, *Who Was Ever Only Themselves...*, s. 158.

²³ J. Fiedorczuk, *Nieuznany rozdział...*, s. 79.

²⁴ J. Fiedorczuk, *Who Was Ever Only Themselves...*, s. 159.

²⁵ „Jeśli nasze postrzeganie jest w większości palimpsestowe lub nieustannie zestawiane i fragmentaryczne; jeśli zdarzenia rzadko mają wyraźne początki lub zakończenia, ale tylko warstwy, trwanie i przejścia; jeśli procesy naturalne są już zmieniane i reagują na ludzką obserwację, jak poezja rejestruje złożoną współzależność, która wciąga nas w dialog ze światem?”, F. Gander, *The Future of the Past: The Carboniferous & Ecopoetics*, „Chicago Review” 2011, t. 50, nr 2/3, s. 216.

o zbiór *Podwojonego życia*) powstawały bardzo stopniowo jako odpowiedzi na moje świeckie modlitwy, jako formy »wsluchiwania się«, jako formy otwierania się na wyższy poziom odbioru»²⁶. Wymiana porządku patrzenia, mówienia na porządek słuchania inwestuje w pierwszej kolejności w podmiotowe wycofanie się, jeśli chodzi o doświadczanie rzeczywistości. Przyjętą pozycję śmiało można by porównać do bycia w stanie podsłuchiwania, bycia w ukryciu, z dystansu, nie wprost. Paradoksalnie to słuchanie w przeciwieństwie do mówienia bardziej wspiera monolog wewnętrzny (*słuchanie do środka*):

Moje trzy aubades to wiersze o tym, co Miles Davis nazwał „słuchaniem do środka”. Pierwszy to wiersz związany z żałobą. Bo jeśli sen w ogóle nas nawiedza w naszej żałobie, to kiedy znów wracamy do świadomości, zanim otworzymy oczy rano, strata już tam jest – jak ktoś leżący obok nas i wewnątrz nas jednocześnie. A strata ma masę, czujemy, jak zajmuje przestrzeń. Tak odkrywamy nieobecność jako inny rodzaj obecności. Jeśli wsluchamy się w nią, przemówi do nas głosem naszego ukochanego, opowiadającego nam sen. A jeśli ten głos, ten nieporównywalny, niepodrabialny głos nieobecnego ukochanego pochodzi skądś z naszego wnętrza, to budzimy się z całą potrzebną nam pewnością, że jesteśmy wspólnotą, że jesteśmy zarówno gospodarzem, jak i gościem²⁷.

Wiele wskazuje na to, iż w byciu w stanie podsłuchiwania krajobrazu Gander odnajduje metodę, która obiecuje pełniejszą komunikację, a co za tym idzie wyraźniejsze i głębsze poczucie wspólnotowości. Działa to trochę na takiej zasadzie, jakby struktury wspólnoty miały jakieś stopnie, które trzeba pokonywać lub skompletować, by być – bardziej. Chciałoby się rzec, iż wsluchiwanie się jest bliżej nieokreśloną sztuką awansowania. Taki kierunek interpretacji uprawomocnia cytat, który figuruje na prawie motta do tomu *Podwojonego życia* z Walta Whitmana: „Któż winien obawiać się scalenia? (*Podwojone życie*, s. 7, przeł. J. Fiedorczyk). Słuchanie, podsłuchiwanie, nasłuchiwanie tworzy system większych możliwości. Jak podkreśla Fiedorczyk, u Gandera dochodzi do podsłuchiwania tekstów w stanie splątania mnogich form istnienia: języków, słów, dźwięków, które przychodzą i odchodzą z różnych stron, ale też pochodzą od różnych bytów: poetów, naukowców, na nie-ludzkich kończąc. Stąd bierze się niezmiernie trafne określenie twórczości Gandera – polifoniczna. Krajobraz jest tu zarazem palimpsestowy i polifoniczny. Poeta, wyposażony w odpowiednie „narzędzia”, wchodzi odważnie i ryzykownie w przestrzeń wielogłosu. Podkreślmy, rolę poety jest wchodzenie w kompetencje przynajmniej dwóch figur: posłańca

²⁶ Z. Finch, *A Conversation with Forrest Gander*, „The Adroit Journal” 2021, nr 38, <<https://theadroitjournal.org/issue-thirty-eight/zack-finch-interview-with-forrest-gander/>> [dostęp: 12.01.2025].

²⁷ Tamże.

i świadka²⁸. Takie usytuowanie przypomina nieco bohatera kultowego filmu Wima Wendersa *Lisbon Story*, z tą tylko różnicą, że tutaj nasłuchom i podsłuchom poddawany jest krajobraz pozamiejski. Sprawdźmy, jak działała ta prawidłowość na przykładzie konkretnych rozwiązań poetyckich. Na przykład w otwierającym tom wierszu pt. *Aubade*, utrzymanym w trybie zapytania:

Czy słyszysz, jak podchodzi świt, słyszysz • miękkie światło,
jak przysysa się • opuszkami do ścian sypialni, powściągliwie •
co? ożywienie? Czy słyszysz głosy • o ile można nazwać
to głosami, pasówek • grzebiących w ogrodzie, a potem •
niski, matowy, zachrypnięty • powleczonej nocą głos obok
ciebie w łóżku • który powoli, jakby w czasie rzeczywistym,
opowiada sen • a teraz, czy słyszysz ucinający • tę opowieść
głos, jeśli można • nazwać to głosem, nieobecności, która
zwraca się • wprost do ciebie, z bliska, wiem • że musisz
czuć niskie wibracje głęboko w • kociach, bo czy
nie pociąga cię • chwila tuż po danym ci życiu?

(*Aubade*, PŻ, s. 13)

Powtarzane w różnych konfiguracjach słowo „słyszysz”: „czy słyszysz...”, „czy słyszysz, jak...” stanowi ramę dla tego, co dzieje się nieprzerwanie przy ziemi w sferze fonicznej – tej uprzywilejowanej, jak skwapliwie poucza poeta, warstwy bycia. Swego rodzaju dziejowość ziemi zasadza się tu przede wszystkim na niezliczonych możliwościach zanurzania się w przyjemnościach przyziemności, co przekłada się na wychwytywanie płynących zewsząd dźwięków, które do złudzenia przypominają obsługę i działanie sonaru, a dalej precyzyjne ich dokumentowanie własną wrażliwością. Przyłapane dźwięki zawsze odczytywane są jako głosy mniej lub bardziej komunikujące „coś”. Widać dość wyraźnie, iż podmiot w relacji z odbiorcą swojej wypowiedzi wchodzi tu w rolę kogoś na kształt suflera, stara się nie zawłaszczać krajobrazu swoją obecnością, a jedynie być obok i całkiem niezobowiązująco podpowiadać, naprowadzać na trop, dając tym samym miejsce na mogące się wydarzyć spotkanie. Można by stwierdzić, iż podmiotowość uobecnia się tu niezwykle ostrożnie, dyskretnie. I choć skupia przede wszystkim własną

²⁸ „Hybrydowe ja. Powinienem stwierdzić, że wierzę, iż »ja« powinno zawsze być pod presją: pod presją tego, co stanowi o sobie i pod presją tego, jak działam jako posłaniec i świadek. Poza twarzą mojego rozmówcy znajduje się zasłona drzew, a poza nią las i wzgórza. Poza twarzą mojego rozmówcy znajduje się ogromny budynek, rząd taksówek i dzieci w strojach na Halloween”, F. Gander, J. Kinsella, *Prefatory Note*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. VIII.

uwagę na czymś (innym), co hojnie obdarza świadomością, sam – jako figura głosu ziemi, albo raczej jeden z głosów ziemi – staje się kimś, kto wart jest zainteresowania. Głównie dzięki swoim niezwykłym umiejętnościom czytania świata. Taki sposób prowadzenia narracji tworzy więc z potencjalnym współtowarzyszem swojej wędrówki. O to w tym autorskim zamyśle chodzi. By dzielić z innymi własny punkt widzenia w sondowaniu „nieuзнanych rozdziałów naszej autobiografii”, a tym samym rekompensować straty, które wynikają zwyczajnie z czysto ludzkiej nieuważności w oglądzie świata. Można by śmiało stwierdzić, iż Gander za każdym razem stara się uchwycić krajobraz w odsłonie ontologicznie niejednorodnej. „Strategie” jego spojrzeń, nasłuchów są w tym parciu bez wątpienia kompatybilne ze współczesnymi teoriami antropocenu, na przykład z koncepcją Patchy Anthropocene²⁹, gdzie pod wpływem głębszej analizy określenie „antropocen” rozpada się na wiele autonomicznych względem siebie imion.

Czynnikiem domykającym bądź też odwrotnie, zjawiającym się u podstaw takiej trajektorii badania-tworzenia jest bez wątpienia wymiar etyczny. Zaakcentujmy. Nie o rodzaj liryki tu chodzi, lecz o obszar „praktyk poznawczych”, o „szczególny rodzaj zaangażowania”, który miałby polegać na respektowaniu pewnych granic. Niektóre wiersze w sposób radykalny stają się „przestrogą przed ludzką żarłocznością”, z perspektywy sztuki natomiast przed „przemocą lirycznej personifikacji”³⁰. Jak w końcowej partii, utrzymanego w tonie wydarzającego się kataklizmu, utworu pt. *Pustkowie (dla Santa Rosy)* z tomu *Podwojone życie*:

²⁹ „Redaktorzy i autorzy Patchy Anthropocene zamierzenie usunęli z pola widzenia pytanie o to, do kogo należy antropocen. Przyjęli bowiem jako punkt wyjścia postulat Donny Haraway, że najnowsza epoka potrzebuje możliwie jak największej liczby imion. Jak podkreślają, mnożenie konkurencyjnych nazw i ujęć pozwoli uwypuklić wielość równoprawnych metod poznawania, jak też (więcej-niż-ludzkich) praktyk życiowych, którą często zasłaniają lub marginalizują takie systemowe podejścia badawcze, jak modelowanie ekologiczne czy ekonomia polityczna. Oni sami nawet nie starają się ukryć niechęci wobec systematyzujących i puryfikujących zabiegów, niezależnie od tego, czy chodzi o odgraniczanie przestrzeni, konceptów czy ciał. Dlatego nie idą za przykładem poprzedników, proponując kolejną nazwę dla najnowszej epoki w dziejach Ziemi, lecz starają się radykalnie zmodyfikować sposób, w jaki o niej myślimy. W tym właśnie celu uzupełniają najbardziej znany i powszechnie przyjęty termin »antropocen« o przymiotnik patchy (»niejednorodny, złożony z wielu różnych i nie-regularnych kawałków«). O ile dobrze rozumiem ich intencję, kiedy jako główny przedmiot badań wybierają naznaczone działalnością człowieka, konkretne w swojej niejednorodnej materialności krajobrazy, chcą też przy okazji podważyć tradycyjną opozycję między naturą i kulturą, opozycję nadal silnie obecną w głównym nurcie studiów nad antropocenem”. M. Sugiera, *Archiwa antropocenu*, [w:] Ł. Iwanczewska, *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1, *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, Kraków 2021, s. 68–69.

³⁰ Z. Finch, dz. cyt.

Pod ogromnym słupem
 dymu, gorąca, płomieni,
 wiatru wznoszę się, słaniam
 i chwieję, targany
 ognistym wirum improwizuję własny
 kataklizm, zasysam
 hektary spękanej
 gleby i wypływam ją –
 płomienny grad
 ziemi i żaru
 katapultuje mnie
 z mojej otwartej paszczy
 we wszystkie strony naraz. Więc
 przychodzę po ciebie, kipiąc, zmieniając
 życie w czyściec,
 ponieważ muszę
 wszystko obrócić w tragedię, zanim
 to dostrzegę, ponieważ
 potrzebuję zaczynu
 żału, żeby
 cokolwiek poczuć
 (*Pustkowie [dla Santa Rosy]*, 30, PŻ)

Wiersz zarówno od strony graficznej, jak i treściowej imituje gwałtowne, niszczycielskie zjawisko pogodowe zwane popularnie tornadem. Jego kształt – zazwyczaj smukły lej – widoczny jest wówczas, gdy wypełniony zostanie pyłem, gruzem lub kondensującą się parą wodną. To nietypowe, bardzo mocne obrazowanie, ewokuje poetycki przykład niebezpiecznej relacji ze światem, kiedy górę bierze ludzka zachłanność, zaślepienie, odrętwienie, pustka, kiedy, żeby zacząć znów czuć, potrzebna jest ogromna dawka wyrzutów sumienia. „Ja” z lirycznego tekstu przeistaczające się w gwałtowny wir, który „ściąga”, burzy, dewastuje i rozsypuje powłokę ziemi, potraktować można jako sygnał ostrzegawczy. Jak się okazuje, czynność sygnalizowania – domyślamy się, iż chodzi tu o charakter alarmujący – wpisuje się według Gandera w etyczny sposób bycia poetą w świecie. Artysta-obywatel ziemi powinien uczyć się te sygnały odczytywać. Temu służy między innymi język poezji, figura *signal poet*³¹, ale przede wszystkim umiejętna lektura symp-

³¹ Z ideą *signal poet* intrygująco współbrzmi wymowa eseju Ryszarda Koziołka pt. *Humanista sygnalista*. Tekst otwiera opis znaczącego dla nas doświadczenia: „Można zrobić to tak: wziąć kawałek literatury, skierować go w stronę niepokojącego fragmentu rzeczywistości i utworzyć między nimi połączenie alarmowe. Jeśli nam się powiedzie, w świadomości czytającego współobywatela rozlegnie się ostrzegawczy dźwięk rozpoznania, że oto nasza współczesność została przewidziana przez pisarza z przeszłości”. Nieco później z kolei kon-

tomów: „Dla mnie Rexroth jest poetą sygnałowym, tłumaczem, aktywistą. Po raz drugi żyję blisko miejsca, w którym mieszkał. Czy znasz *Provincia Deserta*, ten marzycielski wczesny wiersz Ezry Pounda o chodzeniu śladami trubadurów? [...] Są pisarze, których noszę w sobie i których twórczość nigdy nie da się ze mnie wytrząsnąć”³². Jak instruuje krytyka, wiersz ten można czytać na wiele alternatywnych sposobów, ciekawi zatem w przypadku tego akurat tekstu – autor zarzeka się, iż w jego twórczości stanowi on swego rodzaju ewenement – jakie możliwości na poziomie symbolicznym może oferować zjawisko tornada. Wychodząc od założeń teorii zwrotu geologicznego bądź mnogich taktyk lekturowych ekopoetyki, nie sposób nie zauważyć, iż to dramatyczne w konsekwencjach zjawisko pogodowe operuje licznymi, niezwykle plastycznymi obrazami. Na zasygnalizowaną wcześniej niebezpieczną relację ze światem składają się formy istnienia, które nie tyle są, ile odbywają się w dramatycznym tempie transformacji: „wysysanie // akrów spalonej / wierzchniej warstwy gleby i obracanie jej // na zewnątrz w płonącym deszczu ze śniegiem / brudu i żaru...”.

Nagromadzenie lub raczej zagęszczenie to stany dominujące, niezbędne by przekazać, zrelacjonować sytuacje skrajne, które najczęściej wprawiają obserwatora w konsternację. Dzieje się tak z pewnością z obrazem tornada z wiersza *Pustkowia...*, które Zack Finch określi jako „antropomorficzny moment”³³. Podobną, ale zarazem pogłębianą perspektywę przyjmuje omawiany tekst w konfrontacji z refleksją „estetyki brudu” Heather I. Sullivan. Być może dla niektórych zaskoczeniem będzie fakt, iż w planie „zielonego myślenia” tornado implikuje sensy związane z ontycznym wymiarem brudu, jego relacyjnością: „Brud, gleba, ziemia i kurz otaczają nas na różnych skalach: znajdujemy je na naszych butach, ciałach i ekranach komputerów; na polach i w lasach oraz unoszące się w powietrzu. Są one składnikiem struktur geologicznych, samej skalistej Ziemi, i są ruchome jak nasze ciała”³⁴. Trudno oprzeć się wrażeniu, że teoria brudu Sullivan znajduje tu, w przywołanym wierszu Gandera, swoje odbicie. Z jednej strony eksponuje nasze ludzkie uwikłanie w przeróżne nie-ludzkie formy brudu, z drugiej skupia uwagę odbiorcy na możliwości dyslokacji znaczeń w obrębie tradycyjnego

struuje poręczną definicję „sygnalisty”, która swoim semantycznym wymiarem sięga pary zestawionych ze sobą pojęć: filolog – natura: „Sygnalista to ktoś, kto publicznie zwraca uwagę na zło dziejące się w miejscu pracy, ale tak szerzej – w społeczności, do której należy. Zob. R. Koziółek, *Humanista sygnalista*, [w:] tegoż, *Wiele tytułów*, Wołowiec 2019, s. 7, 16.

³² Tamże.

³³ Z. Finch, dz. cyt.

³⁴ H.I. Sullivan, *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2021 nr 19(3), s. 515.

kanonu estetycznego z twardym podziałem na czyste – brudne: „Kiedy »zielone myślenie« pomija mniej atrakcyjne i mniej kolorowe elementy brudu zarówno w środowisku zbudowanym, jak i w innych krajobrazach, ryzykuje przyczynienie się do podziału naszego materialnego otoczenia na miejsce »czystej, nieskalanej natury« i brudną sferę ludzką”³⁵.

Nie bez znaczenia jest tutaj również wykształcenie Gandera³⁶. Projekt demonstrowanego życiopisania wciągniętego w ramy konkretnego krajobrazu zagarnia w równym stopniu wszelkie artystyczne umiejętności, którymi autor dysponuje, ale też rozległy zasób wiedzy, a także zawodową profesję. Autor *Podwojonego życia* ma stopnie naukowe z geologii i języka angielskiego (filologia) i fakt ten nie pozostaje obojętny wobec procesu tworzenia, którego fenomen polega na przekraczaniu granic poetyckich, kulturowych i językowych oraz dialogu. Fachowa nomenklatura wpisana w tekst to część retorycznego zabiegu. Nie daję zapomnieć o tym, że krajobraz jest niezmiennic – a może również – sferą językowych rozwiązań:

przez łupę jubilerską oglądasz uczepty
pęcherzyc, potem kruszownic, potem
irenistyczne (irenizm, skojarzenie z Erazmem Z Rotterdamu) muchomory czerwone –
roi się na nich od roztoczy, które nie mają odbytów (anomalie) –
potem pyszne lejkwce zwane trąbkami śmierci

(*Podwojone życie*, 17, PŻ)

Luka

Wiele w tej materii wyjaśnia refleksja poprowadzona tropem znaczeń zainstalowanych na poziomie tytułu komentarza Fiedorczyk³⁷ do tomiku *Podwojonego życia*. Brzmi on: *Nieuznany rozdział naszej autobiografii*. Zdaje

³⁵ Tamże.

³⁶ „Studiowałem geologię. Spędziłem cztery lata, ucząc się rozpoznawać formy kryształów, używając dyfraktometru rentgenowskiego do tworzenia map strukturalnych minerałów, śledząc archaiczne promieniowanie ssaków, rozłupując czarne łupki w celu badania graptolitów tak skompresowanych, że były ledwo bardziej rozpoznawalne niż ślady ołówka, i uważałem, żeby ich nie wdychać”. F. Gander, *The Transparency of Faithful Existence*, „Manoa” 2011, t. 23, nr 2, 2011, s. 79.

³⁷ Fiedorczyk czyta Gandera w sposób uważny i przekonujący. Być może pomaga jej w tym fakt, iż sama, obok akademickiego warsztatu, trudni się rzemiosłem poetyckim oraz translacją. Montowany na linii dialogu paralelizm wspierany jest sukcesywnie przyjaźnią i gościnnością. W 2023 roku Fiedorczyk i Gander uczestniczyli wspólnie w Festiwalu Przestrzeni Słowa w Sosnowcu, gdzie brali udział w spotkaniu zatytułowanym *Wybudzanie ziemi – ekoliteratura czy literatura krzyku?*

się, iż koncept tytułu zastosowanego przez poetkę, zapożyczony w prostej linii od samego Gandera z wiersza *Sekwoje*, niesie ze sobą sensy, które w kontekście twórczości artysty spełniają funkcję elementarną. Materia myśli, z której Gander konstruuje swój namysł o człowieku i krajobrazie, opiera się zwykle na próbach wyartykułowania tego, co skryte, ukazane w działaniu na prawach *crypto*, a co opatrzone jest niezmiennie znakiem zapytania: czy aby na pewno domaga się ujawnienia (?), a przez to włączenia w obieg świadomego doświadczania krajobrazu opartego na pluralizmie narracji³⁸. Tytuł wskazuje na co najmniej trzy elementy, które nie mogą ująć uwadze. Są to kolejno: autobiografia, wspólnota oraz przymiotnik „nieuznany”. Chodzi o to, by w doświadczaniu krajobrazu obejmować możliwie najszerzej i najgłębiej, stąd w miejsce pojedynczego – wspólne. Empiryczne partycypowanie w świecie najpełniej może się realizować poprzez generowanie historii bliskości, intymności, bycia w strukturze wspólnoty, jak w eseju pt. *The Pamirs Poetry Journey*³⁹, gdzie odnajdujemy interesujący punkt wyjścia do pogłębionej analizy twórczości Gandera w kontekście literackich, estetycznych i społecznych funkcji krajobrazu. To historia, która łatwo ulega podziałowi na rozdziały, gdyż składa się ze zdarzeń, słabo dostrzegalnych mikro zdarzeń, zwłaszcza, iż centralną częścią tej historii jest pojęcie troski. Najpełniejszy sens troski objawia się wówczas, gdy działa poprzez wspólnotę.

Na osobną uwagę zasługuje namysł nad kategorią „nieuznania”. W jednym z wierszy z cyklu *Sekwoje* słowo to pojawia się jako rodzaj dewizy odnośnie do całej twórczości lub nawet autonomicznej filozofii twórczej:

³⁸ O potrzebie pluralizmu narracji całkiem sporo pisze się obecnie przy okazji licznych dyskusji na temat antropocenu. Taki sposób myślenia (antropocen to też krajobraz) rezonuje również silnie w poezji Gandera, wyznaczając niezmiennie wspólny mianownik między poezjowaniem a dyskursem naukowym: „Potrzebujemy pluralizmu narracji z wielu głosów i miejsc, zamiast jednej wielkiej narracji znikąd, z kosmosu czy od gatunku. Przedstawienie różnorodności narracji w sposób refleksyjny i porównawczy pomaga myśleć o naszej nowej epoce geohistorycznej, zamiast być z góry określonymi jako podmioty antropocenu (gatunku)”. Ch. Bonneuil, dz. cyt., s. 29.

³⁹ W eseju tym Gander przedstawia swoje doświadczenia związane z podróżą po Pamirach, łącząc je z refleksjami na temat poezji, przestrzeni i tożsamości. Jego poetycka podróż staje się nie tylko fizycznym przemieszczeniem, ale także głęboką medytacją na temat relacji między człowiekiem a krajobrazem. Gander analizuje krajobraz nie tylko jako tło dla wydarzeń, ale jako aktywnego uczestnika w procesie tworzenia sensu i tożsamości. Takie podejście sprzyja zgłębianiu literackich funkcji krajobrazu w twórczości Gandera, który łączy w swojej poezji przestrzenny wymiar doświadczenia z osobistymi i społecznymi kontekstami. Zob. F. Gander, *The Pamirs Poetry Journey*, „The American Poetry Review” 2008, t. 37, nr 4, s. 40–41.

/	
arlekinada nornika,	pulchny, wąsaty
\	
walec futra pracowicie – to	nie opis, to nie-
\	
uznany rozdział –	wypełnia policzki
/	
zielonymi igłami	

(Sekwoje, PŻ, 67)

Epitet „nieuznany” wskazuje na pewne właściwości, które stale charakteryzują naszą autobiografię. To, co nieuznane bowiem powszechnie uchodzi za „wyjęte spod prawa”, czytaj: wykluczone, inne, wymykające się uniwersalnemu rozumowaniu przez ogół (wspólnotę), wyparte, nieuświadomione, ale też takie, które jeszcze nie doczekało się zrozumienia, oswojenia, akceptacji, uznania. Wektor znaczeń idzie tu w co najmniej dwóch kierunkach: społecznej legitymizacji w sensie prawnym oraz związanym z budowaniem autorytetu. Nieuznany to nie tylko taki, który nie znalazł dla siebie miejsca w granicach wspólnoty dzięki literze prawa, ale również taki, który nie doświadczył wystarczającego stopnia uwagi. Zaaplikowany wewnątrz wiersza komentarz: „to nie opis, to nie-uznany rozdział –” ma wydźwięk egzystencjalny, dotyczy bowiem ontologii. „Ja” liryczne zastrzega sobie, iż opis jest czymś względem krajobrazu absolutnie niewystarczającym. Opis nie wystarcza, bo być może jest czymś zbyt neutralnym, a chodzi przecież o coś więcej, o oznakowanie terenu obserwacji jako tego, który wymyka się standardowej deskrypcji, związany jest bowiem z elementem brakuującym, pominiętym, opuszczonym, funkcjonującym na prawie apokryfu jako przyziemne i nie-ludzkie. Choć w pewnym stopniu wyemancypowane, uchodzi wciąż za niekanoniczne.

Trudno nie odnieść wrażenia, iż w przypadku retoryki Gandera mamy do czynienia z tkaniem takiej właśnie narracji. Opowieści, która skupia się na tych partiach (rozdziałach) naszej autobiografii, która ma jeszcze problemy z uświadomieniem sobie pewnych prawd, wobec których znajdują się obok, odsłaniających pełny kształt naszej przyziemnej/uziemionej egzystencji. W metaforę uziemienia wpisany jest pewny paradoks, otóż z jednej strony wyczuwamy tu jakąś formę bycia zdeterminowanym od, czyli pozbawionym możliwości uwolnienia się. Uziemienie to jednocześnie bycie uzależnionym w czysto fizyczny sposób. Z drugiej ewokuje doznania bliskości, zatem czegoś pożądanego. Znaczenia bliskości oraz intymności w wierszach Gandera zauważone zostały przez Nancy Natchez, która podczas krytycznej lektury dwóch fragmentów serii *Akustyki Sanghi* spostrzegła, iż:

Intymność między dwojgiem kochanków wpływa na ekologiczną intymność krajobrazu [...]. Poeta zmagą się z tym paradoksem, z napięciem między żalem za naszą umęczoną planetą a naszym osobistym wstydem, wyrzutami sumienia, żalem, a także z rosnącą obecnie radością, gdzie jest tyle drobnego i szczególnego piękna⁴⁰.

Teoria bliskości jest jednym z ważniejszych nośników tej twórczości. Bycie w świecie polega tu na generowaniu lub skracaniu dystansu, demonstrowaniu prób, na ile to, co ludzkie i nie-ludzkie może się zbliżyć do siebie, również ludzkie względem ludzkiego oraz nie-ludzkie względem nie-ludzkiego. Świat jest obszarem zmagania się z materialnością. Sens bliskości funkcjonuje tu na wielu poziomach. Z punktu widzenia czysto technicznego bliskość jest niezbędna, żeby zobaczyć, na przykład przez okular mikroskopu, ale bliskość jest też sposobem nabywania emocjonalnych relacji, które zaskakują, wybrzmiewają niebanalnie w sąsiedztwie subtelnych, metaforycznych opisów zjawisk przyrody. Bliskość i przyziemność odsłaniają delikatny charakter życia. Działanie to spotęgowane zostaje przez świadomość pogarszającej się wizji między człowiekiem a jego otoczeniem. Przykładem takiej kompozycji jest fragment:

[...] Jeśli Ghaty Zachodnie połkną zwęglone słońce
Jeśli weźmie drganie twojej powieki za znak
Jeśli stawiając koszyk na kuchennym blacie, strąci najdojrzalsze
mango z wierzchu
To będziesz musiał zapomnieć o cudzych dłoniach, które
rozpinały jej sukienkę
Jeśli okoliczne zwierzęta wybierają nocny tryb życia, żeby cię
unikać, jeśli ze wzgórza nie sfruwają już chmury śmiejących
się drozdów
To nocą złowi cię najlżejszy błysk jej oczu [...]

(*W górach*, PŻ, 27)

Gander wychodzi z założenia, że o pewnych rzeczach dobrze jest po prostu wiedzieć, dlatego staje się depozytariuszem formuły wiedzy w mniejszej lub większej części utajonej. Epistemiczne deklaracje pojawiają się już w odautorskim wstępie do tomu *Podwojone życie*. Poeta pisze tam między innymi o tym, iż wiedza, którą wywiedliśmy z powszechnej edukacji jest uproszczona i domaga się pogłębienia, które może zaoferować przede wszystkim myślenie krytyczne, nieufne, ale aktywne. Przywołuje przykład

⁴⁰ M. Natchez, *Risen from the Bottom: On Forrest Gander's 'Twice Alive'*, „Los Angeles Review of Books” 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/risen-from-the-bottom-on-forrest-ganders-twice-alive/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 13.01.2025].

porostów i stwierdza: „że porosty są indykatorami czystości środowiska (notabene lakmus wytwarza się z porostów), [...] że powstają wskutek symbiotycznego aliansu grzybów z algami lub sinicami”⁴¹. Tę, przynajmniej, nie do końca oryginalną, ale za to wciąż niezwykle istotną myśl, nad którą powinniśmy się nieustannie pochylać, warto rozważyć w kontekście wcielanej przez Gandera w życie filozofii. Zwłaszcza wtedy, gdy w grę wchodzi ekologiczny, utrzymany w duchu edukującym, wymiar aranżowanych koncepcji. Rozpoczynając swój odautorski komentarz do tomu spostrzeżeniem dotyczącym sensu szkolnego kształcenia („wiedza, którą większość z nas wyniosła z liceum...”), poeta zaznacza *expressis verbis* wektor własnych zamierzeń. Idzie tu bowiem o to, by wielogłosowa forma procesu twórczego, w której starannie i czujnie partycypuje, przekraczała oraz korygowała dotychczasowy horyzont wyobrażeń, który został już jakoś sprofilowany i uporządkowany przez encyklopedyczny system wiedzy. Eseistyczny model namysłu nad ziemią obrazuje to zadziwiająco sugestywnie. W twórczości Gandera eseistyczność zdaje się być czymś kluczowym dla rozumienia wszystkich jego dotychczasowych – zaznaczymy – różnorodnych praktyk artystycznych.

Eseistyczność jest rodzajem wspólnego mianownika dla wszelkich, podejmowanych z rozmysłem przez pisarza prób. To, co spaja jego sposób widzenia świata, to nerw dociekliwości w ćwiczeniu się czytania symptomów, jakie daje ziemia, integralny element krajobrazu. Eseistyczny to w konsekwencji tutaj tyle, co związany z próbą, próbowaniem, w końcu także pobieraniem próbek. Odnośnie do teoretycznoliterackiej nomenklatury liczy się w pierwszej kolejności etymologia słowa esej, z francuskiego *essai* – „próba”. Dobrze oddaje taki stan rzeczy wybór metafor, po które sięga Gander. Dzieje się tak na przykład w nominowanej do Nagrody Pulitzera (2012) książce pt. *Core Samples from the World*. Rozwijając koncepcję poetyki nasłuchu u poety, Fiedorczuk dostrzega w tytułowym angielskim słowie *sample* sporych rozmiarów porcję energii sensotwórczej, organizującej rytm przyziemnych doświadczeń. Fiedorczuk pisze:

Tytułowa próbka – rdzeń wiertniczy – to walec uzyskany na skutek przewiercenia warstw skały za pomocą specjalnego świdra. Gander pobiera metaforyczne próbki ze świata poprzez zaproszenie do wierszy cudzych głosów i rozmaitych języków, także języków innych niż angielski, na przykład hiszpańskiego czy serbskiego⁴².

Formą próby Gander posługuje się w podobny sposób, co ojciec gatunku – Michele de Montaigne. Obaj używają tej techniki do eksplorowania różnych aspektów ludzkiej egzystencji. U Gandera również nie-ludzkiej.

⁴¹ F. Gander, *Od autora*, [w:] F. Gander, *Podwójne życie...*, s. 9.

⁴² J. Fiedorczuk, *Nieuczany rozdział...*, s. 80.

Formę próby traktują obaj jako ćwiczenie się w autorefleksji. W obu przypadkach odnajdziemy liczne dowody wiary w to, iż poznanie siebie jest kluczowe dla rozumienia świata, ludzi, ale także innych, odrębnych istnień. Próby wreszcie to prawo do uprawiania pisarstwa eksperymentalnego oraz swobodnego wyrażania własnej ekspresji. Dynamicznie przekształcająca się rzeczywistość domaga się ciągle postawy otwartej na to, co przychodzi jako nowe, ale również takiej o nachyleniu rewizjonistycznym. Przypomnijmy, raz zdobyta w drodze edukacji wiedza nigdy nie powinna być rozumiana jako wystarczająca, gotowy zasób informacji. Stąd u Montaigne'a i Gandera skłanianie się ku niepewności („co? ożywienie?”, *Aubade* 13), byciu ostrożnym w osądach („o ile można nazwać to głosami”, „jeśli można • nazwać to głosem, nieobecności, która zwraca się”, *Aubade* 13), gdyż zarówno wiedza, jak i rozumienie są zawsze prowizoryczne. W tekstach Gandera roi się od pytań, bo – podobnie jak u Montaigne'a – retoryka pytań jest sygnałem niekompletności, przez co nie ogranicza wszelkich, czasem spontanicznych, ruchów myśli. Forma próby pozwala ostatecznie na intensywniejszą interakcję z potencjalnym czytelnikiem, który traktowany jest po partnersku, który poprzez etykietę gościnności zapraszany jest do wzięcia udziału w odbywającym się, niejako na żywo, procesie myślowym. Twórczość Gandera konstruowana jest tak, by czytelnik miał wrażenie odpowiedzialnego partycypowania w rozgrywającym się tu i teraz projekcie. Stąd w wierszach duża ilość bezpośrednich zwrotów do adresata montowanych w formie pytań lub po prostu wysoka częstotliwość użycia zaimka „my” jako wyznacznika wspólnotowych – przyziemnych – doświadczeń. W obliczu dostrzeganych zagrożeń lub wobec tego, co wychwytywane w akcie uważnego poznania Gander widzi szansę na formułowanie kolektywnej tożsamości. W ten sposób udaje mu się dokonywać ciągłej redefinicji pojęcia wspólnoty, ciągłej, bo tak naprawdę nigdy nie zastygającej w granicach jednej właściwej definicji. Jest trochę tak, jakby każdy wiersz (transdyscyplinarny projekt) był efektem zastosowania czegoś na kształt jednorazowej metody – wynikiem próby deskrypcji kolektywnej tożsamości, której istnienie ma wymiar głęboko performatywny. Doskonałym przykładem takiej taktyki myślenia są utwory, z których pochodzą następujące fragmenty:

Nawet kiedy wiedzieliśmy już, że w żaden
istotny sposób nie posuwamy się naprzód, kiedy
dotarło do nas, że spadamy, coraz ciaśniej
spleceni z wirem rozpedzonych obrazów
przed naszymi oczyma [...]

(*Ku nam*, PŻ, 14)

Dojrzyć, co tam jest, a czego nawyk jeszcze
nie uporządkował – niespodziewaną
pełnię, która rzuca dwa cienie, obraca
swoją materię, naciera, przybiera
znajome barwy, aż mówimy o niej życie, nasze
życie, choć to już wiele żyć, które nam,
żyjącym, przesłaniają jej prawdziwy ogrom – [...]
(*Ku nam III. Dojrzyć, co tam jest*, PŻ, 52)

[...] czy
to ziemia powiedziała coś
co domaga się odpowiedzi
zachęca nas do przypomnienia sobie
naszej ewolucyjnej
drogi od
inicjacji dawno temu
do bycia jednym-
pośród-innych [...]
(*Akustyka sanghi. Las*, PŻ, 21–22)

Przeczesując stopniowo różne formy krajobrazu w kierunku partii najniższych, przyziemnych, Gander uparcie poszukuje wspólnego mianownika dla tego, co ludzkie i nie-ludzkie, tropi w miarę możliwości poręczny sposób ujmowania uniwersalności obserwowanych u siebie i innych ważnych doświadczeń i emocji.

Obok fundamentalnego wyznacznika eseistyczności, który objawia się tu w „próbnych” stylach poznawania i osvajania otoczenia, zauważamy tu również skłonności do przekraczania różnych barier o wysokiej częstotliwości: genologicznych, formalnych, stylistycznych, językowych. Jak się okazuje, mamy tutaj raczej do czynienia z przymusowymi próbami usytuowania się w krajobrazie Ziemi. Eseistyczne myślenie o ziemi bardziej determinowane jest przez okoliczności geopolityczne, niż przez fanaberię poetyckiej wyobraźni oraz atrakcyjność twórczego eksperymentu:

W centrum ekopoetyckiego śledztwa Gandera leży jego postrzeganie i reprezentacja przestrzeni. Podobnie jak kwestie środowiskowe, które Gander stara się rozwiązać poprzez swoją innowacyjną ekopoezję, jego postrzeganie przestrzeni również przekracza granice kulturowe, polityczne, społeczne i ekonomiczne, by zwrócić uwagę na materialne i duchowe skutki, jakie przynoszą szybkie zmiany na naszej planecie zarówno dla ludzi, jak i nie-ludzkich mieszkańców tej planety⁴³.

⁴³ S. Som, „Where are you going?": *Investigating Spatiality from a Translocal Perspective in Forrest Gander's Core Samples from the World*, „The Creative Launcher” 2023, t. 8, nr 2, s. 3.

Za gestem przekraczania, które wynika z nieustannych zmian zachodzących w świecie, stoi także unikalne łączenie dyscyplin, co przekłada się w procesie twórczym na częste próby konwertowania dostępnej materii w celu zbadania nowych możliwości współistnienia, nowych wariantów komunikacji, szans na nieco trwalszy dialog.

BIBLIOGRAFIA

- Baker R., *Forrest Gander's Phenomenology of Encounter*, „Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics” 2018, t. 48, nr 2, s. 207–221.
- Bonneuil Ch., *The Geological Turn: Narratives of the Anthropocene*, [w:] C. Hamilton, Ch. Bonneuil, F. Gemenne, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, London 2015, s. 41–60.
- Ekopoetyka w czasach katastrofy: rozmowa z Filipem Springerem, „Architektura-Murator” 2020, nr 6, s. 14–19.
- Fiedorczuk J., *Co się zdarza za sprawą poezji?*, [w:] tegoż, *Inne możliwości. O poezji, ekologii i polityce. Rozmowy z amerykańskimi poetami*, Gdańsk 2019, s. 9–27.
- Fiedorczuk J., *Nieuznany rozdział naszej autobiografii*, [w:] F. Gander, *Podwojone życie*, przeł. J. Fiedorczuk, Warszawa 2023, s. 5–17.
- Fiedorczuk J., “Who Was Ever Only Themselves?” – *Precarity, Vulnerability, and Interbeing in Forrest Gander's Be With*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2020, t. 58, nr 3, s. 157–172.
- Finch Z., *A Conversation with Forrest Gander*, „The Adroit Journal” 2021, nr 38, <<https://theadroitjournal.org/issue-thirty-eight/zack-finch-interview-with-forrest-gander/>> [dostęp: 12.01.2025].
- Gander F., *Finding the Phenomenal Oppen*, „NO: A Journal of the Arts” 2006, nr 5, <https://poets.org/text/finding-phenomenal-oppen?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 15.01.2025].
- Gander F., *Henry Dumas's Sweet Home*, [w:] tegoż, *A Faithful Existence: Reading, Memory, and Transcendence*, Washington 2005, s. 3–10.
- Gander F., *Nymph Stick Insect: Observations on Poetry, Science and Creation*, [w:] tegoż, *A Faithful Existence: Reading, Memory, and Transcendence*, Washington 2005, s. 2–12.
- Gander F., *Owning Yourself: An interview with Jack Gilbert*, „The America Poetry Review” 2021, t. 50, nr 3, <[https://www.thefreelibrary.com/OWNING+YOURSELF-F%3a+An+interview+with+Jack+Gilbert.-a0662306187](https://www.thefreelibrary.com/OWNING+YOURSELF%3a+An+interview+with+Jack+Gilbert.-a0662306187)> [dostęp: 12.01.2025].
- Gander F., *Pigs of Gold*, „Conjunctions” 2006, nr 6, s. 169–177.
- Gander F., *The Future of the Past: The Carboniferous & Ecopoetics*, „Chicago Review” 2011, t. 50, nr 2/3, s. 216–221.
- Gander F., *The Pamirs Poetry Journey*, „The American Poetry Review” 2008, t. 37, nr 4, s. 40–41.
- Gander F., *The Transparency of Faithful Existence*, „Manoa” 2011, t. 23, nr 2, 2011, s. 78–81.

- Gander F., Kinsella J., *Prefatory Note*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. VII–X.
- Gander F., Kinsella J., *The Carboniferous and Ecopoetic*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. 5–10.
- Kinsella J., *A Note on the Collaborative Process*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. 79–81.
- Kinsella J., *The Movements of Yellow-Rumped Thornbills Twittering Machines*, [w:] F. Gander, J. Kinsella, *Redstart: An Ecological Poetics*, Iowa City 2012, s. 65–78.
- Koehn D., *Gander's Gems: Some Notes on Forrest Gander's The Blue Rock Collection*, <<https://forrestgander.com/books-by-forrest/the-blue-rock-collection>> [dostęp: 16.01.2025].
- Koziołek R., *Humanista signalista*, [w:] tegoż, *Wiele tytułów*, Wołowiec 2019, s. 7.
- Magee P., *Paul Magee Interviews Forrest Gander*, „Cordite Poetry Review” 2014, <<http://cordite.org.au/interviews/magee-gander/>> [dostęp: 14.01.2025].
- Miłosz C., *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 111–115. Pierwodruk w: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 2.
- Natchez M., *I Entered Into Unknowing: A Conversation with Forrest Gander*, „Poetry Northwest” 2018, t. 19, nr 1, <https://www.poetrynw.org/interview-i-entered-into-unknowing-a-conversation-with-forrest-gander/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 12.01.2025].
- Natchez M., *Risen from the Bottom: On Forrest Gander's 'Twice Alive'*, „Los Angeles Review of Books” 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/risen-from-the-bottom-on-forrest-ganders-twice-alive/?utm_source=chatgpt.com> [dostęp: 13.01.2025].
- Pressly L., *Everything Particular Is Irreplaceable*, „Los Angeles Review of Books” 2015, <<https://lareviewofbooks.org/article/everything-particular-irreplaceable/>> [dostęp: 12.01.2025].
- Rembowska-Pluciennik M., *Wprowadzenie do dyskusji w panelu „Stan dyscypliny”*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1, s. 9–19.
- Shoptaw J., *Why Ecopoetry?*, „Poetry” 2016, 207(4), s. 395–408.
- Som S., „Where are you going?”: *Investigating Spatiality from a Translocal Perspective in Forrest Gander's Core Samples from the World*, „The Creative Launcher” 2023, t. 8, nr 2, s. 1–11.
- Sugiera M., *Archiwa antropocenu*, [w:] Ł. Iwanczewska, *Performatyka. Poza kanonem*, t. 1, *Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, Kraków 2021, s. 57–88.
- Sullivan I.H., *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2021, nr 19 (3), s. 515–531.
- Tabaszewska J., „Wędrujące pojęcia”. *Koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2013, nr 8, s. 113–130.
- Weinberger E., Gander F., *Eliot Weinberger and Forrest Gander in Conversation*, „BOMB Magazine” 2010, <<https://bombmagazine.org/articles/2005/10/01/eliot-weinberger-and-forrest-gander/>> [dostęp: 14.01.2025].

Tomasz Pawlus – dr, Uniwersytet Śląski, polonista, Jego zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim na rozpoznawaniu i opisie niekonwencjonalnego oraz

„transinstytucjonalnego” charakteru badań dydaktyczno-naukowych. Zajmuje go trudny do zdefiniowania obszar między działalnością artysty, człowieka kultury, dydaktyka i archiwisty (zestawianie modus operandi artysty z działalnością dydaktyczną, działanie na granicy praktyki artystycznej jako research, autoetnografii dydaktyka i archiwisty). Szuka możliwości zdefiniowania nowej wiedzy z różnych obszarów: archiwum, teorii kultury, praktyki artystycznej i dydaktycznej. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”. ORCID: 0000-0001-5894-0335. E-mail: <tomasz.pawlus@us.edu.pl>.

Tomasz Pawlus – assistant professor in the Institute of Polish Studies at the University of Silesia. Scholar, Polish philologist, and literary researcher. His research interests focus primarily on identifying and describing the unconventional and “transinstitutional” nature of academic and didactic research. He explores the complex and hard-to-define space between the roles of an artist, cultural practitioner, educator, and archivist, examining the intersection of an artist’s modus operandi with didactic activity, operating at the boundary of artistic practice as research, autoethnography of an educator, and archival work. He seeks to define new knowledge emerging from various fields, including archival studies, cultural theory, artistic practice, and didactics. His work has been published in journals such as “Teksty Drugie”. ORCID: 0000-0001-5894-0335. E-mail: <tomasz.pawlus@us.edu.pl>.