

***Poetry is still beautiful*¹. Projekty Aleca Finlaya w perspektywie ekokrytycznej**

Wykształcenie się współczesnego języka poetyckiego dokonało się przede wszystkim za sprawą różnego rodzaju awangard pierwszej i drugiej połowy XX wieku, takich jak futuryzm, dadaizm, surrealizm, letryzm czy konkretyzm. W wyniku rozwoju awangardowych strategii poetyckich ten rodzaj twórczości literackiej oderwał się od medium książki i wkroczył w obszar sztuki jako element kolaży, asamblaży, obiektów *ready-made*, instalacji czy performansów, a także zwrotnie, formalnie, stał się przedmiotem estetyzujących praktyk wizualnych i audialnych. Podlegał zatem wpływowi zarówno nowych kierunków w sztukach plastycznych (przykładem może być tu dadaistyczny wiersz-kolaż, letrystyczna *metagrafia* czy konkretystyczna *konstelacja*), jak i tak zwanej muzyki współczesnej – sonoryzmu, aleatoryzmu, muzyki konkretnej. Wspólnym mianownikiem tych przemian było dążenie do zacierania granic pomiędzy literaturą a innymi dziedzinami ludzkiej działalności twórczej, a także łączenie w sztuce tego, co wysokie i wzniosłe, z tym, co codzienne i przygodne.

W takim właśnie kontekście należy osadzić utwory szkockiego poety i artysty Aleca Finlaya, którego twórczość, być może jeszcze dość mało znana w Polsce, wpisuje się zarówno w kategorię poezji, jak i w obszar szeroko pojętych sztuk wizualnych. Przy tym wszystkim Finlay jest twórcą bardzo świadomym, korzystającym umiejętnie z wielowiekowego dorobku kultury europejskiej i wspomnianych wcześniej osiągnięć dwudziestowiecznych awangard. Stara się on w subtelny, często minimalistyczny sposób spletać w jedno erudycyjne spostrzeżenia odnoszące się do długiej tradycji intelektualnej Europy Zachodniej i zupełnie współczesne obserwacje praktyk życia codziennego. W tym sensie możemy więc powiedzieć, że jego poezja łączy w sobie elementy uniwersalne (motywy antyczne, odwołania do historii filozofii oraz kanonu sztuki i literatury europejskiej) z bardzo lokalnymi doświadczeniami życia poety w Szkocji drugiej połowy XX wieku i początków wieku XXI.

Finlay (ur. w 1966 r.) doskonale posługuje się zarówno technikami rzemieślniczymi, takimi jak analogowa typografia, grafika warsztatowa, rysunek odręczny, jak i mediami cyfrowymi. Najciekawszym jednak rysem twórczości Szkota wydaje się bezpośrednia relacja jego utworów z otoczeniem przyrodniczym. Poeta nie tylko mówi odbiorcy o przyrodzie, ale

¹ Tytuł artykułu nawiązuje do jednej z prac Finlaya, w której artysta dokonuje reterytorializacji poezji, wiążąc ją z kategorią przedmiotu estetycznego. Ta strategia, charakterystyczna dla całej twórczości Szkota, pozwala mu na płynne poruszanie się między domenami sztuki i literatury, a także osadzenie poezji w obszarze praktyk odbiorczych przynależnych zarówno poezji, jak i muzyce, rzeźbie, malarstwu czy fotografii.

także mówi do odbiorcy niejako „z perspektywy” przyrody, która nie sytuuje się dla niego na jednym z biegunów opozycji natura – kultura, ale jest swego rodzaju „przedłużeniem człowieka”.

Prace Finlaya, które wpisać możemy w pojemną, popularną w terminologii anglojęzycznej kategorię poezji wizualnej (*visual poetry*, *vispo*)², mają w większości wymiar przestrzenny. Są to przede wszystkim krótkie sentencje i gry słowne, umieszczane przez artystę w formie „etykiet” czy „podpisów” na różnych obiektach osadzonych w otoczeniu przyrodniczym. Przybierają one formę krótkich wierszy klasycznych (zwykle nierymowanych, bez określonej struktury sylabicznej czy wersyfikacyjnej), słownych kolaży łączących tekst autorski z fragmentami tekstu „znalezionego”, a także (w duchu konkretystycznych) ideogramów czy słownych konstelacji³. Ich tematem w najogólniejszym sensie jest wielowymiarowość relacji człowieka, zdeterminowanego przez czynniki kulturowe i związanego sieciami zależności społecznych z przyrodą. Owe relacje, które często postrzegane są jedynie jako krótkie momenty kontemplacji natury, dla Finlaya wyrastają i zwrótnie wrastają w sferę każdej aktywności ludzkiej. Innymi słowy, poeta traktuje przyrodę nie tylko jako środowisko życia, tło dla działań człowieka, ale także jako partnera, nieświadomionego agenta współtworzącego ludzko-pozaludzką cywilizację⁴. Wpisuje się w ten sposób w popularny współczesnie, choć rozumiany na wiele często nietożsamy ze sobą sposobów, nurt ekokrytyki (zarówno jako twórca tak zwanego *nature writing*, jak i metakrytyk oraz komentator własnej twórczości). W dalszej części wywodu wybrane przykłady z jego twórczego dorobku zostaną poddane analizie w tym właśnie kluczu.

² Termin *visual poetry* na określenie utworów o charakterze poetyckim przyjmujących formę estetyzowanych, stylizowanych tekstów, form graficznych utworzonych z grup wyrazów, pojedynczych słów lub liter, a także wierszy-obiektów czy wierszy-przedmiotów odnajdujemy między innymi w takich współczesnych antologiach poetyckich jak *Core. A Symposium on Contemporary Visual Poetry* pod redakcją Johna Byruma i Craiga Hilla (1993), *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998-2008* pod redakcją Craiga Hilla i Nico Vassilakisa (Seattle 2012) czy *The New Concrete: Visual Poetry in XXIst Century* pod redakcją Victorii Bean i Chrisa McCabe'a (Londyn 2015). Wyparło ono, jako bardziej uniwersalne i interdyscyplinarne, używane wcześniej pojęcie *concrete poetry*, odwołujące się do tradycji konkretyzmu niemieckiego i poezji konkretnej kręgu języka portugalskiego (grupa Noigandres).

³ Idea wiersza jako konstelacji pochodzi od szwajcarskiego twórcy poezji konkretnej Eugena Gomringera, który we wstępie do swojego eksperymentalnego tomiku *konstellationen* z 1953 roku pisał: „Wiersz konkretny składa grupy wyrazów tak jakby to były gwiazdozbiory. Konstelacja jest systemem, a zarazem placem zabaw o zdefiniowanych granicach. Poeta tworzy pole zabaw jako pole siły i wskazuje jego możliwości. [...] Konstelacja jest wyzwaniem, jest także zaproszeniem” (tłum. własne za wersją angielską: E. Gomringer, *The Book of Hours and Constellations*, Nowy Jork 1968, bns., cytat jest zawarty na wstępie w nienumerowanej części tomiku).

⁴ Cywilizacja i kultura rozumiane są w tym artykule rozłącznie, nie są tożsame. W duchu tradycji kontynentalnej (przede wszystkim niemieckiej) kultura oznacza sferę idei i wartości, rodzaj kapitału intelektualnego i symbolicznego ludzkości, natomiast cywilizacja to dorobek materialno-techniczny. Przedstawicielami tego podejścia byli między innymi Alexander von Humboldt, Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert czy Wilhelm Dilthey.

Poeta w ogrodzie

Aby zrozumieć lepiej bohatera tego artykułu, niezbędne wydaje się przywołanie specyficznego otoczenia, w którym wyrastał i które w widoczny sposób wpłynęło na charakter jego twórczości oraz jego, bardzo osobisty, stosunek do przyrody. Alec Finlay jest bowiem synem innego, bardziej znanego w Polsce, szkockiego poety, artysty i ogrodnika – Iana Hamiltona Finlaya. W 1966 roku (wtedy także urodził się Alec) rodzina Finlayów osiedliła się na farmie niedaleko Dunsyre (okolice Edynburga), gdzie Ian Hamilton z pomocą żony, Sue Finlay, rozpoczął tworzenie niekonwencjonalnego ogrodu, w którym poezja i przyroda miały splatać się w jedno. W ogrodzie nazwanym *Małą Spartą* (*Little Sparta*) oprócz bogatej kolekcji roślin zgromadzili liczne rzeźby i instalacje nawiązujące do dziedzictwa kultury europejskiej i wybranych wydarzeń z historii powszechnej. Łączyły je dwa główne motywy: odwołania do estetycznego dorobku antyku oraz instalacje związane z wojną i rewolucją. Te ostatnie miały dwojaki sens – krytykę tragicznych wydarzeń z historii ludzkości oraz przekonanie o konieczności obrony sztuki. Wszystkie dzieła starszego z Finlayów charakteryzowała erudycyjność i głęboki namysł, ale też lapidarność i subtelne poczucie humoru. *Mała Sparta* była rodzajem ogrodu sztuk o podwójnym znaczeniu – metaforycznym (jako zbiór rekontekstualizowanych cytatów z historii kultury europejskiej) oraz materialnym (jako zachwycający naturalnym pięknem ogród). W takim właśnie niezwykłym otoczeniu wyrastał Alec Finlay, który w swojej twórczości niejako kontynuuje dzieło ojca, czyni to jednak w sposób odmienny, bardziej efemeryczny i bliższy raczej czasom jemu współczesnym niż mitom i pozaczasowym uniwersaliom.

Finlay stara się wprowadzać język poezji do krajobrazu, uchwycić za jego pomocą nie tylko momenty namysłu człowieka nad przyrodą, ale także pewne prawidłowości i fenomeny związane z codziennym z nią obcowaniem. W swoich projektach kładzie nacisk na subtelną ingerencję artysty w otoczenie, unikając dominacji sztuki nad miejscem⁵. Młodszy z Finlayów obdarza przyrodę rodzajem rozumiejącego oglądu, łącząc głęboko intelektualną refleksję ze z

⁵ Należy wspomnieć, że oprócz projektów sytuujących się na pograniczu poezji i sztuk wizualnych Alec Finlay jest również autorem kilku książkowych tomików poetyckich, zawierających jednak wiersze o specyficznej organizacji graficznej, wiersze-kolaże, wiersze znalezione czy wiersze eksperymenty, tworzone kolektywnie. Wydane przez niego zbiory poezji to między innymi: *Turning Toward Living: Circle Poems* (2004) – krótkie wiersze w formie okręgów, *Mesostic Herbarium* – zbiór mezostychów tworzących nazwy roślin (2004), *Shared Writing* (2005), *Wind Blown Clouds* (2006), *Ludwig Wittgenstein: There Where You Are Not* (2006), *Be My Reader* (2012), *Question Your Teaspoons* (2012) czy *a better tale to tell* (2015). Wiele z nich zawiera autorskie rysunki czy fotografie, co wskazuje na określony sposób rozumienia poezji przez Finlaya – nie jako sztuki słowa, ale jako sposobu patrzenia na świat. Jeśli przyjrzymy się uważniej wydanym przez niego książkom, zauważymy, że również w nich przyroda, uchwycona w słowie, geście, rysunku czy fotografii, pozostaje jednym z najważniejszych tematów.

gruntu sensualną przyjemnością przebywania w otoczeniu natury. Ważnym aspektem jego twórczości jest także wychwytywanie różnorodnych orientacji filozoficznych oraz sytuowanie punktu ciężkości poszczególnych prac raczej po stronie ich konotacji kulturowych niż czysto estetycznej wartości. Należy tutaj podkreślić jednak jeszcze raz, że natura i kultura nie stanowią dla artysty rozłącznych lub przeciwstawianych sobie sfer, ale współistniejące ze sobą skomplikowane sieci relacji. Finlay zauważa bowiem wielokrotnie, że to, co pochodzi z kultury, jest jednocześnie tym, co po części jest dziełem natury i odwrotnie.

Most teoretyczny między tymi dwoma, z pozoru niekoherentnymi, dziedzinami starał się zbudować na gruncie filozofii Bruno Latour za pomocą koncepcji natura – kultura. Wydaje się ona w wielu punktach spójna z postrzeganiem przyrody przez szkockiego poetę. Natura i kultura są według Latoura dwoma rzeczywistościami rozumianymi substancjalistycznie. Są zarazem uniwersalne, jak i partykularne (zrelatywizowane); równorzędne i wzajemnie oddziałujące na siebie. W takim podejściu człowiek nie stanowi centrum świata, ale jeden z jego elementów. Żyje on zawsze w określonym środowisku, które jest nie tylko biernym przedmiotem jego praktyk, ale także, zwrotnie, istotnym czynnikiem kulturotwórczym⁶. Jak pisze Tomasz Markiewka, Latour chciał zmierzyć się z pytaniem „w jaki sposób następuje przeskok między dwoma królestwami ontologicznymi – królestwem tego, co niezmiennie, niezależne od człowieka i obiektywne (natura), oraz królestwem tego, co jest uwarunkowane ludzkimi pragnieniami i poglądami”⁷. Odpowiedzią francuskiego filozofa była teoria aktora-sieci, w ramach której nie istnieje żadna przepaść między rzeczywistością i kulturą, ludźmi i zwierzętami czy roślinami a materią nieożywioną. Wszystkie one biorą udział w sieci wzajemnych zależności i transformacji na tych samych prawach. W *Nadziei Pandory* Latour pisał: „Zamiast wertykalnej przepaści między słowami a światem, gdzie rozciągałaby się ryzykowna kładka korespondowania, mamy teraz solidne i grube pokłady poprzecznych (transverse) ścieżek, po których krążą całe masy transformacji”⁸. W transformacjach biorą udział zarówno byty przyrodnicze, jak i te powstałe wewnątrz tego, co nazywamy językiem, społeczeństwem czy kulturą. „Latour przedstawia pełen najdziwniejszych związków, relacyjny świat, w którym trudno wyobrazić sobie autonomicznego człowieka, całkowicie niezależnego od wytworów techniki i

⁶ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011; B. Latour, *Polityka natury*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2009.

⁷ T.S. Markiewka, *Problem dualistycznego podziału na naturę i kulturę. O postkonstrukturyzmie i konstrukturyzmie kulturowym*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2012, nr 1 (15), s. 107.

⁸ B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości*, przeł. K. Arbiszewski i in., Toruń 2013, s.160.

odseparowanego od środowiska naturalnego” – jak ujmuje to Andrzej Marzec, pisząc o pozornym zmierzchu natury w kulturze zachodniej⁹.

Koncepcja francuskiego filozofa wprowadza do współczesnego dyskursu związanego z relacją człowieka i natury pewną użyteczną płaszczyznę kompromisu. Pozwala na uniknięcie ostrego rozróżnienia na to, co ludzkie i nie-ludzkie, stwarzając przestrzeń dla zaistnienia myślenia ekologicznego oraz zniwelowanie dystansu, jaki dzieli człowieka od przyrody. To właśnie ten rodzaj przestrzeni obserwujemy w pracach Aleca Finlaya. Zachętę do analizy twórczości Szkota w kontekście przyrody odnajdujemy także u Barbary Tuchańskiej, która pisze:

Uznanie natury za wytwór ludzkiej działalności kulturowej (poznawczej) umożliwia [...] przewyżczenie [...] pojmowania przyrody jako różnej od nas, obcej i obojętnej albo przeciwstawiającej się nam, których pojawienie się jest nieuniknionym następstwem wyrwania naszej świadomości z przyrody i przeciwstawienia ich sobie. Albowiem jeśli przyroda jest (współ)tworzona przez nas, to znamy ją i rozumiemy tak jak twórca własne dzieło¹⁰.

Spojrzenie to przypomina refleksję Hansa Geорга Gadamera, który mówił: „na przyrodę nie można już więcej patrzeć jak na produkt wykorzystania, musi ona we wszystkich formach jej jawienia być doświadczana jako partner”¹¹. Takim partnerem jest ona bez wątpienia dla Aleca Finlaya.

Finlay i ekokrytyka

Podjmując próbę odczytania twórczości szkockiego artysty w kontekście jej usytuowania wobec i w ramach środowiska przyrodniczego, musimy przyjąć określoną strategię interpretacyjną, która zadowoli zarówno zewnętrznego wobec niej badacza, jak i pozwoli uchwycić immanentne intencje twórcy. Alec Finlay, jako twórca i swego rodzaju metateoretyk własnej sztuki, zostawia odbiorcy wiele podpowiedzi – kluczy do swojej twórczości. Odnajdujemy je w wywiadach, ale także na prywatnym, na bieżąco aktualizowanym blogu, gdzie komentuje proces powstawania swoich projektów¹². Bazując na tak pozyskanej wiedzy, możemy z dużą dozą pewności umieścić szkockiego artystę w ramach szeroko pojętego nurtu ekopoetyki czy też ekokrytyki (często także włączanej do nadrzędnej

⁹ A. Marzec, *Zmierzch Natury – w stronę ekologii politycznej Bruno Latoura*, „Kultura Współczesna. Teorie, Interpretacje, Praktyka” 2011, nr 1, s. 210–216.

¹⁰ B. Tuchańska, *Natura i kultura w kulturalizmie hermeneutycznym*, „Prace Kulturoznawcze” 2012, nr XIV/1, s. 20.

¹¹ H.G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 1992, s. 24.

¹² Aktualne i przeszłe projekty Finlaya śledzić możemy na blogu: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/>, a także (z perspektywy odbiorczej) na stronie: <https://www.alecfinlay.com/>.

kategorii biokrytyki). Ekokrytyka w najbardziej ogólnym sensie jest systemem badań literackich i kulturowych czerpiących inspirację z ekologii¹³. Sytuująca się w jej ramach ekopoetyka skupia się na praktykach poetyckich, które budują relacje między tekstem a środowiskiem naturalnym¹⁴.

Powołując się na definicję Leonarda Scigaja, możemy wyróżnić jej dwa aspekty: poezję, która nieustannie podkreśla ludzką współzależność od natury, rozumianej jako dynamiczne, wzajemnie powiązane systemy działające w powtarzalnych cyklach (definicja oparta o paradygmat nauk przyrodniczych) oraz poezję środowiskową (*environmental poetry*), która portretuje naturę oraz skupia się na konkretnych kwestiach przyrodniczych bez odwoływania się do rozumienia jej całościowego, systemowego wymiaru¹⁵. Nie bez znaczenia jest również fakt, który zauważa Anna Drońska:

ekokrytyka odcinając się od jednopłaszczyznowego poznania (opartego na logicznym rozumowaniu), dopuszcza do głosu również systemy poznawcze oparte na intuicji i odczuwaniu. Badając relacje człowieka ze światem naturalnym, na przykład roślinnym czy zwierzęcym, traktuje jako źródło wiedzy inne formy intelektualnej aktywności, w tym również sztukę¹⁶.

Kategoriemi, które wiążą się z nurtem ekokrytyki i znajdują odzwierciedlenie w twórczości Aleca Finlaya, są uważność (*awareness*) i dzikość (*wilderness*). Ich źródła możemy szukać w utworach i esejach takich poetów i prozaików jak Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Walt Whitman oraz William Carlos Williams. U Finlaya mają one wymiar praktyczny – uobecniają się w odbywanych przez niego długich spacerach w miejscach odległych, niezamieszkałych, przejętych prawie całkowicie przez przyrodę. Łączą się także z praktyką powolnego, niczym niezakłóconego odbioru przyrody. Jak bowiem pisze Julia Fiedorczyk: „poezja to ćwiczenie wyobraźni [...]. Jest praktyką uważności [...] ekologicznie zorientowana poezja nie musi koniecznie polegać na celebrowaniu – czy to ludzkiej natury, czy to naszej więzi z nią. Jest raczej praktyką uważnego słuchania”¹⁷.

¹³ Ekologia, co należy podkreślić ze względu na często mylne pojmowanie tego terminu, nie jest tu rozumiana jako ochrona środowiska (dbałość o środowisko), ale jako nauka o wzajemnych relacjach elementów przyrody żywej i nieożywionej w ramach ekosystemu. Obejmuje zatem prawa i zasady rządzące funkcjonowaniem biotopu i biosfery, nie zaś jedynie skutki wpływu działalności człowieka na środowisko.

¹⁴ Taką definicję podaje, za Lawrence'em Buellem, polska poetka, literaturoznawczyni i badaczka nurtu ekokrytyki, Julia Fiedorczyk (teżże, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 20, 24).

¹⁵ Zob. L. M. Scigaj, *Sustainable Poetry: Four American Eco-poets*, Lexington 1999, s. 37.

¹⁶ A. Drońska, *Zjawisko urban exploringu i jego miejsce w obszarze nieświadomości ekologicznej na podstawie projektu artystycznego „Opuszczone – Odzyskane”* [w:] *Narracje postkryzysowe w humanistyce*, red. D. Kotuła, A. Piórkowska, A. Poterała, Olsztyn 2014, s. 204–205.

¹⁷ J. Fiedorczyk, dz. cyt., s. 11, 14.

Th' fleety wud: rzeki i więzi

Charakterystyczna dla Finlaya literacko-wizualna refleksja nad fenomenami przyrody towarzyszy projektowi *Th' fleety wud/The Flooding Wood* (2017), który stworzył wraz z Gill Russell oraz Kate McAllen dla Szkockiego Festiwalu Dziedzictwa (Scottish Borders Heritage Festival). Wykorzystuje on, typową dla siebie, metodę tworzenia etykiet dla miejsc. Ich zasadniczy wygląd się nie zmienia – są to niewielkie, białe papierowe prostokąty ze ściętymi u góry rogami i bordowym oczkiem do zawieszania na przewleczonej przez nie nitce. Na etykietach, wewnątrz czarnego obramowania w kształcie prostokąta, artysta umieszcza pisane ręcznie wiersze – krótkie frazy, zestawienia wyrazów czy ideogramy. Każda z takich etykiet zostaje następnie udokumentowana za pomocą zdjęcia, które ukazuje nie tylko ją samą, ale ujmuje też charakterystyczny fragment otoczenia przyrodniczego, w którym została ona umieszczona i na który wskazuje jej treść.

Założeniem *Th' fleety wud* była eksploracja dorzecza górnego biegu rzeki Teviot, podczas której artyści dokumentowali jej dopływy na obszarze od Teviot Stone do Rule Water. Eksploracji terenu towarzyszyły badania językoznawcze nad pochodzeniem nazw miejscowych, związanych z występującymi tam ciekami wodnymi, oparte o pracę Douglasa Scotta *A Hawick Wordbook*, badającego szkockie dialekty tego regionu. Projekt nawiązywał także do idei sztuki procesualnej, która akt tworzenia dzieła traktuje jako jego najważniejszy element, a czasem nawet jedyny cel. W tym wypadku jako proces rozumieć możemy serię wypraw, jakie Finlay, Russell i McAllan odbyli w celu stworzenia mapy dorzecza Teviot i oznaczenia poetyckimi etykietami charakterystycznych punktów orientacyjnych. „Ta toponimiczna mapa – mówi Finlay – jest kontynuacją pracy, jaką wykonałem nad nazwami rzek jako – wyrazem kształtującej siły wody w krajobrazie”¹⁸. Dodaje także:

Dorzecze jest również zaproszeniem, by spacerować w inny sposób. Podczas gdy przez dwa, na zmianę chmurne i słoneczne dni, spacerowaliśmy z Kate (McAllan – przyp. aut.) w dół Slitrig, oboje czuliśmy, że nasza uwaga przenosi się z obserwacji dróg i wzgórz na detale strumieni i potoków, małych ruczajów ukrytych pod parasolami Burdock, lśniących wśród lasów sosnowych lub świergoczących wśród łąk¹⁹.

W swoich założeniach *Th' fleety wud* jest projektem, który ma budować historyczną świadomość miejsca (poprzez odkrywanie genezy funkcjonujących na tym obszarze nazw

¹⁸ Cytat (tłum. własne) za wpisem Aleca Finlaya *th' fleety wud*, opublikowanym 13.07.2017 r., źródło: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/search/label/th%27%20fleety%20wud> (dostęp: 27.04.2019 r.). W tym samym miejscu Finlay opisuje także spacer z Gill Russell, które podejmował w ramach projektu. Nazywa je „modelowymi przykładami definiującymi koncepcję tego, co nazywam Nowym Spacerowaniem”. Koncepcja ta odnosi się do pism dziewiętnastowiecznego szkockiego naturalisty i ornitologa Williama MacGillivraya.

¹⁹ Tamże.

geograficznych i zwyczajowych) oraz zachęcać do bardziej refleksyjnego podejścia do środowiska, w tym wypadku związanego z obecnością rzek w krajobrazie. Finlay traktuje projekt jako „krytyczną analizę samej sieci rzecznej oraz modeli kulturowych [...], które z niej wyrastają”²⁰. Posługując się środkami poetyckimi, subtelnie operuje między kulturoznawczą intuicją i estetycznym oglądem, co wyraża się między innymi w wierszu stanowiącym motto projektu:

a map of kinship / watershed / a model of consciousness: / watershed
a unique vascular pattern / watershed

mapa więzi / rzeka / model świadomości / rzeka
unikalny układ naczyń połączonych / rzeka.

Pytania i odpowiedzi

Jednym z najnowszych projektów Finlaya jest *Questions&Answers, after Paul Celan* (2018), w ramach którego w londyńskim Southwark Park umieszczonych zostało dwadzieścia różnobarwnych budek lęgowych dla ptaków. Każdą budkę opatrzone krótkim, zdawkowym pytaniem i odpowiedzią. Finlay stawia proste pytania o to, czym jest miłość, lato, niebo czy Londyn. Są one lakoniczne, czasem humorystyczne, często oparte o zaskakujące zestawienia znaczeń słów lub ich ciekawe współbrzmienia. Inspiracją dla *Questions&Answers* była dla artysty poetycka metoda stawiania pytań stosowana między innymi przez Paula Celana i Pabla Nerudę. Wśród poetyckich pytań Finlaya odnajdujemy na przykład takie²¹:

what's love? / day sees, day / is, day's us
czym jest miłość? / dzień widzi, dzień / jest, dzień to my
what's a park? / walks on grass
czym jest park? / spacerami po trawie
what is the sea? / if the sea knew / what it was / it wouldn't keep / coming back
czym jest morze? / gdyby morze wiedziało / czym jest / nie cofałoby się /
i nie wracało z powrotem

²⁰ Tamże.

²¹ Wszystkie wiersze w artykule przytaczane są w tłumaczeniu własnym autorów. Polski czytelnik może zapoznać się z twórczością Finlaya jedynie w języku oryginalnym.

Finlay jest przy tym wrażliwy nie tylko na znaczenie słów, ale także na ich warstwę brzmieniową. W humorystyczny sposób pyta na przykład:

what's a pigeon? / not what, but ... / who, whoo

czym jest gołąb? / nie czym, ale... / kim, kiiim?²²

Artystę interesuje zarówno sama przyroda, rządząca nią prawa (charakterystyczne rytuały zwierząt, kwitnienie i zamieranie roślin, zmienność pogody i pór roku), jak i człowiek jako jej element. Do człowieka podchodzi z ogromną uwagą i wyrozumiałością, poruszając takie tematy jak uczucia, emocje, wrażenia zmysłowe czy natura pamięci. O projekcie *Questions&Answers* mówi, że jest to:

Suita z dwudziestu wierszy umieszczonych na budkach lęgowych [która – przyp aut.] nie jest książką – jest tekstem otwartym na zewnątrz, a jego otoczenie wywiera wpływ na kształtowanie się jego znaczenia. Jest to zestawienie słów, które musiały współgrać ze sobą tak długo, aż zrosły się, jako rzecz. Typowy tomik poezji krąży wewnątrz wąskiej grupy społeczności czytelników, którzy, w pewnym sensie, są ekspertami od językowych asambłaży; natomiast słowa umieszczone w przestrzeni publicznej jak te, napotyka każdy, być może raz, ale raczej miesiącami i latami²³.

W powyższym cytacie dostrzegamy jedno z głównych zadań, jakie stawia sobie Finlay jako poeta bliski życiu codziennemu. Stara się on wpasowywać swoje utwory w konkretną przestrzeń tak, aby wraz z upływem czasu stawały się jej naturalną, oswojoną przez odbiorców częścią. Finlay jest świadomy, że można to osiągnąć przede wszystkim dzięki połączeniu autorskich poetyckich fraz z fragmentami cytatów z tradycji kultury oraz odwołań do lokalnej mowy. Posługując się kategoriami Ferdynanda de Saussure'a, moglibyśmy powiedzieć, że interesuje go zawsze zarówno *langue* (język), jak i *parole* (mowa). Możemy także zauważyć, że jest wrażliwy na kontekst miejsca zarówno w warstwie lingwistycznej, jak i estetycznej.

Wykorzystanie określonej palety barw jest kolejnym elementem integrującym jego prace ze środowiskiem. Artysta wyjaśnia, że używa koloru „jako kolejnego sposobu, aby osadzić dzieło w jego otoczeniu, budki lęgowe są pomalowane [...] tak, aby w lecie i jesienią łączyły się z kolorem liści drzew – wybieram barwę koła ratunkowego, londyńskiej cegły z parkowej bramy czy nawet czerwień kosza na śmieci”²⁴. Finlay nie dąży nigdy do tego, aby

²² W tym przypadku tłumaczenie nie jest w stanie oddać onomatopiecznego żartu zawartego w oryginale, wydaje się jednak, że jest on zrozumiały nawet dla czytelnika nie do końca obytego z językiem angielskim.

²³ Cytat (tłum. własne) za wpisem Aleca Finlaya *Questions & Answers, after Paul Celan*, opublikowanym 15.05.2018 r., źródło: <http://alecfinlayblog.blogspot.com/2018/05/questions-answers-after-paul-celan.html> (dostęp: 27.04.2019 r.).

²⁴ Tamże.

przeźren społeczna została zdominowana przez sztukę, budki łągowe mają charakter prozaiczny, nieformalny – są różnorodnymi, niedoskonałymi formami geometrycznymi i słuą do tego, by zaspokoić potrzeby nie tylko człowieka, ale także innych istot, które współtworzą jego środowisko życia.

Tropy i ślady

Questions&Answers i *Th' fleety wud* to tylko dwa (choć najbardziej może reprezentatywne i konceptualnie dopracowane) przykłady z bogatej twórczości Aleca Finlaya. Wśród innych jego projektów, osadzonych w środowisku naturalnym, warto wymienić *Letterboxing* – nieformalne skrzynki na listy, w których artysta umieszcza okrągłe pieczętki z wierszami, nawiązujące do skrzyneczek, które turyści mogą znaleźć na górskim szlaku w określonych punktach orientacyjnych, *Flores Muri* (2013) – instalację złożoną z roślin z epoki rzymskiej czy *a beehive for Kurt Schwitters and Harry Pierce* (2013) – ul z inskrypcją poświęconą niemieckiemu artyście dada i angielskiemu projektantowi ogrodów, których połączyła wiejska posiadłość *Cylinders*. To właśnie tam Schwitters, podążając za swoją ideą *Merz* stworzył ostatnie dzieło *Merz Barn* – dom z gliny, cegieł, kamieni i materiałów roślinnych²⁵.

Język i świat

Podsumowując omawiane przykłady twórczości szkockiego artysty i poety, warto zwrócić uwagę na dwa rodzaje wrażliwości obecne w analizowanych pracach: na język i na świat. Z jednej strony możemy bowiem dostrzec w nich dążenie do podejmowania zaskakujących intelektualnych metarefleksji językowych, z drugiej potrzebę łączności z fenomenami przyrody i rytmem życia codziennego. Działania Szkota skupiają się przede wszystkim na odkrywaniu przyrody przed odbiorcą za pomocą subtelnych poetyckich ingerencji. Nie są one nakierowane na fizyczną obecność samego obiektu poetyckiego, ale na wskazywanie za jego pomocą na pewne elementy natury czy krajobrazu. To właśnie owo „znakowanie” jest jednym z najbardziej charakterystycznych rysów twórczości poety. Prace Finlaya przypominają także często japońskie haiku, z tym, że nie są tak ściśle ograniczone

²⁵ Według wyobrażenia Schwittersa *Merz* miało objąć wszystkie gatunki sztuki, a jego podstawą miał stać się dzień powszedni, który powinien być drogą do budowania ogólnego obrazu świata (*Merzgesamtweltbild*).

formalnie. Formy finlayowskie są swobodne i nie podlegają żadnemu metrum. Odwołują się jednak, podobnie jak haiku, do odczuć zwiąanych z przyrodą, jej specyfiką i rytmem.

O poetyckości obiektów tworzonych przez Finlaya stanowi także użycie koloru i elementu typograficznego. Teksty umieszczane na różnych przedmiotach współgrają z siłami przyrody i wskazują na zakorzenienie poezji w naturze. Związane są z przekonaniem o materialnym charakterze języka i jego immanentności wobec natury, którą podkreśla fakt, „że nie przekracza on przyrody, lecz wyrasta z niej bezpośrednio i, czy tego chcemy, czy nie, zawsze pozostaje jej częścią”²⁶.

Twórczość Aleca Finlaya ma także wymiar głęboko erudycyjnej refleksji nad funkcjonowaniem człowieka w świecie, bo jak przekonywał Hubert Zapf: „literatura jest formą kulturowej wiedzy, która ukazuje, za pośrednictwem języka [...] złożony, dynamiczny proces życia na granicy interakcji kultura-natura [...]. Jeśli literatura w takim ujęciu jest samorefleksyjnym przedstawianiem złożoności procesów życia, to studia nad literaturą są [...] nie tylko nauką o tekście, ale rodzajem »nauki o życiu«”²⁷.

Miłosz Hołody, Magdalena Krzosek-Hołody

“Poetry is still beautiful”. Works of Alec Finlay in the eco-critical context

Summary

The authors of the article aim at introducing Polish readers to a selection of interdisciplinary works by Alec Finlay, a Scottish born and based artist and poet, the son of another well-known artist, Ian Hamilton Finlay. Biographies of the two intertwine and result in unique projects that combine literature, art and ecological meditation. The article explores the artists’ fondness for nature and situates the works of the younger of the them in the eco-critical context.

²⁶ D. Kujawa, *Wzmozona intensywność percepcji. O „Ekopoetyce” Julii Fiedorczuk i Gerardo Beltrána*, „Wakat Notoria”, <http://wakat.sdk.pl/wzmozona-intensywnosc-percepcji-o-ekopoetyce-julii-fiedorczuk-i-gerardo-beltrana/> [dostęp: 28.04.2019 r.].

²⁷ H. Zapf, *Literary ecology and the ethics of texts*, „New Literary History” 2008, nr 4, s. 853–854 (przeł. J. Woźniak).