

Elżbieta Konończuk
Uniwersytet w Białymstoku

Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White'a

Wyobraźnia poetycka Kennetha White'a – zakotwiczona w materialności przestrzeni geograficznej i geologicznej – stanowi potwierdzenie teorii Gastona Bachelarda głoszącej, że materia jest przyczyną sprawczą obrazu poetyckiego¹. Twórczość poetycka i eseistyczna założyciela Międzynarodowego Instytutu Geopoetyki jest ekspresją doświadczenia geograficznego, będącego dla autora źródłem nie tylko wyobraźni materialnej, odpowiedzialnej za temat, ale też źródłem wyobraźni formalnej, odpowiedzialnej za formę literackiej artykulacji tego tematu. Geopoetykę White'a można rozumieć – przywołując inspirujące go słowa Walta Whitmana, oddające ideę piękna geograficznego – jako odczytywanie „pisarstwa ziemi” oraz jako praktykę pisarską, u źródeł której leży wyrażone przez Franco Morettiego przekonanie, że istnieje związek między gatunkiem literackim a przedstawianą przestrzenią, co ujmuje on w krótką formułę, stwierdzając, iż „każdy gatunek literacki ma swoją geografie”².

¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 115.

² Moretti przedmiotem swoich analiz czyni związki między literaturą a prze-

Wyobraźnia poetycka White'a, zdominowana przez przestrzeń geograficzną, wytwarza właśnie przestrzenne figury, służące artystycznemu zapośredniczeniu znaczeń. Poetyckie i eseistyczne wypowiedzi autora *Terre de diamant* można uznać – parafrazując Morettiego – za dowód na to, że wykorzystywane przez niego środki stylistyczne mają swoją geografie. Ważną figurą pozwalającą artykułować doświadczenie wykraczania poza przestrzeń zwyczajną i codzienną jest figura przywoływana przez czasownik „extravagare”, którego znaczenia – „błądzić na zewnątrz”, „błąkać się poza” – używa White inspirowany ideą Henry'ego Thoreau. Autor książki *Walden, czyli życie w lesie* marzy o ekstrawagancji w wykraczaniu poza wąskie ramy codziennego doświadczenia oraz o ekstrawagancji w wyrażaniu swoich myśli³. Ekstrawagancja, rozumiana jako wykraczanie poza wszelkie granice, jest także pojęciem używanym przez Thoreau do opisanego doświadczeń wewnętrznych człowieka. Sfera przeżyć i doznań emocjonalnych oraz sfera myśli są przez autora *Waldenu* uprzestrzenniane, a więc przedstawiane za pomocą metafor geograficz-

strzeń geograficzną i zwraca uwagę na uwarunkowanie cech formalnych i stylistycznych utworu literackiego od obrazu przedstawionych w nim miejsc. Podkreśla, że odmienne miejsca warunkują odmienne formy. Twierdzi też, że wybór tropów stylistycznych związany jest z położeniem geograficznym miejsca akcji, gdyż każda przestrzeń determinuje odmienny rodzaj opowiadanej historii. To co się wydarza, według Morettiego, ściśle zależy od miejsca, w którym się wydarza. Zob. F. Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, London – New York 2007, s. 43. Tak rozumiany aspekt związków formy literackiej z przestrzenią uwzględnia Elżbieta Rybicka, pisząc: „Podstawowym zadaniem geopoetyki nie jest wyłącznie badanie reprezentacji, tropienie śladów geograficznych w literaturze [...]. Celem geopoetyki nie będzie zatem «mapowanie» literackich światów, lecz pytanie o to, co dzieje się pomiędzy, w międzyprzestrzeni: pomiędzy «geo» a poetyką [...]. Relacja między «geo» (przestrzenią geograficzną) a «poetyką» (twórczością literacką) ma więc charakter chiazmatyczny [...] geopoetyka zakłada «pojetyczność» geografii i geograficzność *poiesis* (twórczości literackiej)”. Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 93.

³ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Ciepłińska, Warszawa 1991, s. 381. K. White, *La Figure du dehors*, Gémenos 2014, s. 20–21.

nych. Poznawanie głębi emocji pojmuje on na przykład jako penetrowanie własnych terytoriów podbiegunowych, a rozumienie stanów psychicznych porównuje bądź do odkrywania kontynentów swojego własnego wnętrza, bądź do wyprawy badawczej na wewnętrzne oceany. Samozrozumienie człowieka – „nieznanego sobie przesmyku czy zatoczki”⁴ – realizuje się według Thoreau jako forma wyprawy na Pacyfik własnej samotności. Ta geograficzna metaforyka, kontynuowana później w refleksji White'a, ma swoje źródło w inspirującym utworze barokowego poety Wiliama Habingtona, przywołanym w książce Thoreau, a wprowadzającym rozumienie wnętrza człowieka jako wszechświata. Tym samym Habington postrzega człowieka jako „kosmografa własnego wnętrza”⁵.

Wyobraźnia przestrzenna, artykułowana w poetyckiej i esejistycznej twórczości White'a, opiera się w dużej mierze na figurze „poza” (*dehors*)⁶. Według niego bowiem warunkiem wszelkich odkryć jest wychodzenie poza jakkolwiek rozumiane granice oraz błędzenie „poza” znanym terytorium. Odkrycia geograficzne są zresztą często efektem zagubienia się odkrywcy w przestrzeni. Błędzenie „poza” obszarem znanym i opisanym ma – jak twierdzi – charakter ekstrawagancki, gdyż zawsze prowadzi do odkrycia tego, co niezwykle i osobliwe. Metafora wędrowania poza znanym terytorium odsyła nie tylko do poruszania się w przestrzeni

⁴ Tamże, s. 378.

⁵ Thoreau przywołuje następujący fragment wiersza Habingtona *To My Honored Friend Sir Ed. P. Knight* „Skierujże oko swe ku wnętrzu, potem zdziw się / Na widok tych obszarów w swym umyśle / Nie odkrytych. I przemierz je, i wytycz mapy, / Boś odtąd znawcą własnej kosmografii” (przeł. P. Sommer). Cyt. za H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, s. 377.

⁶ Zapropionowana przez White'a *la figure du dehors*, którą tłumacząc jako figurę „poza”, ma w pewnym sensie swoje źródło w fascynacji zewnętrżnością Blanchota, Deleuze'a, Foucaulta. White traktuje tę figurę nie jako koncept myślowy, ale jako wyobrażenie doświadczenia realnej przestrzeni. Różnice w rozumieniu figury „poza” w różnych systemach filozoficznych są tematem zbioru esejów White'a *Dialogue avec Deleuze* (Paris 2007).

geograficznej, ale odnosi się także w aspekcie konceptualnym do możliwości przekraczania odgradzonych od siebie teorii i dyskursów. Figura „poza” wyobraża także przekroczenie granic miasta, granic zamykających wolność myślenia, ku otwartej przestrzeni otwierającej umysł.

W poetyce przestrzeni, jaka wyłania się z pism White’a, występują liczne figury z zakresu „poza”, służące artykułowaniu szeroko pojmowanego doświadczenia przekraczania granic dzielących terytoria, a tym samym otwierania obszarów nowych doznań. White przede wszystkim jednak szuka metafor, które pozwoliłyby mu opisać obszary skłaniające, a wręcz zapraszające człowieka do ich odkrywania. Służą temu figury białego terytorium, marginesu, peryferii, litoralu, horyzontu, a więc ewokujące otwartość na wszelkie obrzeża oraz implikujące wszelki ruch przekraczania, wychodzenia poza. White przyznaje, że niezwykle ważny dla jego wyobraźni przestrzennej koncept „białego świata” wyłonił się z lektury książki Thoreau, będącej zapisem praktykowania dzikiego świata. „Biały świat” w pierwotnej koncepcji White’a – w związku z nazwiskiem pisarza – stanowił metaforyczną formę określenia jego własnej kondycji wobec świata społecznego. Metafora ta – z natury swojej oddająca pragnienia eksplorowania niezbadanej przestrzeni geograficznej – rozwinęła się w formę artykulacji pragnienia odkrywania przestrzeni wewnętrznej. White w zbiorze esejów *La Figure du dehors* przywołuje inspirującą jego wyobraźnię myśl Thoreau: „czyż wewnątrz nie pozostaje białe, jak biała przestrzeń na mapie?”⁷. W poszukiwaniu przestrzeni dla medytacji udaje się na Labrador, gdzie doświadcza „przestrzeni wielkiej, białej, oddychającej”⁸ i gdzie próbuje „przyłożyć palec do pulsu żywej ziemi, oddać głos, choćby częściowo, światu pierwotnemu”⁹.

⁷ K. White, *La Figure du dehors*, s. 21.

⁸ K. White, *Niebieska droga*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa 1992, s. 15.

⁹ Tamże, s. 52.

Przez analogię do teorii wyobraźni poetyckiej Bachelarda, w przypadku White'a można mówić o wyobraźni geopoetyckiej, zakotwiczonej w przestrzeni geograficznej, bądź w materii geologicznej, służącej często poecie do wyrażenia stanów psychicznych lub doświadczeń egzystencjalnych. Przykładem obrazu poetyckiego powodowanego marzeniem o minerałach jest fragment poematu-rzeki *A Walk Along the Shore*, w którym White opisuje rzadko występujący minerał, różowy kwarc. Kamień ten wystawiony na działanie promieni słonecznych traci swój niezwykle kolor, a umieszczony ponownie na chwilę w miejscu ciemnym, wilgotnym i zimnym odzyskuje go¹⁰. Według Christophe'a Roncato – autora monografii poświęconej twórczości White'a – fragment ten oddaje ważną dla poety ideę izolowania się od świata w celu fizycznej i intelektualnej odnowy. Kwarc staje się tu metaforą ludzkiej duszy, która, podobnie jak on, nie może doznać odnowy w miejscu komfortowym, gdyż nie służy temu ani ciepło, ani światło. W zbiorze esejów *La carte de Guido. Un pèlerinage européen* [Mapa Guido. Pielgrzymka europejska], opisując krajobraz Kornwalii, poeta zwraca uwagę na niezwykle widowiskowy, stromy brzeg morski – pokryty wrzosowiskami i osnuty mgłami, od wieków utrudniającymi nawigację. Zespoleń myśli z poezją krajobrazu następuje pod wpływem zachwyty nad malowniczym nabrzeżem ukształtowanym ze skał o geologicznej strukturze zielonego serpentynu. Krajobraz jako przedmiot marzenia i kontemplacji może stać się – według Bachelarda – „widowiskiem dla świadomości”¹¹, a według White'a to widowisko przedstawiające

¹⁰ „for the higher mind / is like unto a lump of rosy quartz / a curious rock / whose deep and unified rose-shade / is rare in the extreme / but which even when pale / (as when over-heated / or exposed to strong sunlight / it loses its colour) / can be restored absolutely / to its original state / by complete secretion away for a while / in a place of darkness / wet / and cold”. Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White. Une oeuvre-monde*, Rennes 2014, s. 56.

¹¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 118.

poezję ziemi rozgrywa się w scenerii geologicznej, niezwykle bogatej, barwnej i tajemniczej. Innym przykładem doświadczenia „kosmologicznej poetyki wszechświata” jest fascynacja poety labradorytem. Wędrowka przez Labrador wpływa także na pracę wyobraźni geologicznej:

Na stole, przede mną, egzemplarz *Kosmosu* Humboldta i kawałek labradorytu. Labradoryt? Kiedy stopiona ziemia wreszcie zastygła, przemieniła się w minerały takie jak kwarc, skaień, mika i hornblenda. Labradoryt jest odmianą skalenia. Kiedy białe światło przenika jego szklistą powierzchnię, rozpada się on na wielość niebieskich błysków. Od czasu do czasu podnoszę ten kawałek labradorytu i pozwalam, by światło w nim igrało¹².

Wyobraźnia materialna White’a wytwarza więc metafory, u źródeł których leży marzenie o ziemi, o skrywanej w niej sile i tajemnicy. Geopoetycka wyobraźnia White’a często bywa artykułowana przez metaforyczne obrazy powstałe z marzenia powodowanego fascynacją skamielinami, minerałami, kamieniami szlachetnymi znalezionymi w ziemi. Jego wyobraźnia geologiczna natomiast – warunkowana pragnieniem bycia poetą-kosmografem – znajduje uzasadnienie w słowach Bachelarda, mówiących o człowieku, który „poddając się urokowi początków, zstępuje ku złożom szlachetnych kamieni i zarazem wznosi się ku sferze gwiazd”, niczym Novalis łączący doświadczenia górnika i astrologa¹³. Marzenia o skamielinach – ważny aspekt Bachelardowskiej wyobraźni materialnej – przywołują obrazy poetyckie, w których otchłań ziemi kojarzy się z gwiazdzystym niebem. Kontemplowanie skamielin pobudza wyobraźnię do tworzenia metafor, w których wyobrażenie ziemi splata się z wyobrażeniem nieba, gdyż „szlachetne kamienie – co podkreśla Bachelard – przedstawiają światło gwiazd i dzięki swojej subtelności i twar-

¹² K. White, *Niebieska droga*, s. 126–127.

¹³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 267.

dości stanowią ich obraz”¹⁴. Wyobraźnię White'a, zakotwiczoną w geologicznej materii, pobudza także historia ziemi. Szlachetny kamień – jak mówi Bachelard – „jest bogaty w przeszłość”¹⁵, wyłaniając się z głębi ziemi, pamięta całe tysiąclecia jej historii i zdradza jej tajemnice. Realizując nietzscheański apel, poeta „pozostaje wierny ziemi” i w swoich marzeniach schodzi jak najgłębiej w poszukiwaniu „archaicznego pejzażu”, który przedstawia na przykład w poemacie *On Rannoch Moor*. To poetycki obraz lodowca, który rozpoczął rzeźbienie terytorium trzeciorzędu, a po kilku tysiącleciach wizja ta nawiedza *cogito* marzyciela pod wpływem wiejącego mroźnego wiatru¹⁶. Surowy, dziki, lecz fascynujący archaiczny pejzaż z aktywnym lodowcem odczytywany jest z pejzażu współczesnego.

W zbiorze esejów zatytułowanych *La carte de Guido White* nazywa swoje pisarstwo „intelektualno-egzystencjalną geografią” oraz ujawnia w nim swoje metody praktykowania przestrzeni geograficznej. W podróżniczo-autobiograficznym pisarstwie, jako poeta-kartograf, konstruuje metaforę mapy, obejmując nią całą swoją biografę. Mapa staje się więc dla White'a reprezentacją jego własnej auto(geo)biograficznej przestrzeni. Jego wędrówki mają nie tylko charakter horyzontalny, oddany w jego *livres-itinéraires* (książkach-marszrutach), przedstawiających praktyki przestrzenne. Mają one także charakter wertykalny. Poeta, studiując mapy geomorfologiczne miejsc, do których wyrusza, staje się podróżnikiem w czasie, zagłębiającym się w dzieje ziemi. Pochylony nad mapą geomorfologiczną kształtuje swoją wyobraźnię geologiczną, która później inspiruje go do tworzenia obrazów metaforycznych zakorzenionych w pierwotnym pejzażu.

¹⁴ Tamże, s. 268.

¹⁵ Tamże, s. 275.

¹⁶ Here, where the glacier started / snow hardening into ice and / slowly moving – / sculpting the tertiary terrain. / This morning / (a few millennia later) / a chill wind blowing / on original ground. Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White*, s. 58.

W *La carte de Guido* White opisuje wyprawę w Pireneje, poprzedzoną właśnie studiowaniem mapy geomorfologicznej regionu kantabryjskiego, na której poszukiwał pierwotnej natury miejsca, czyli jego geologicznego ukształtowania. Przykład ten stanowi dobrą ilustrację procesu kształtowania się wyobraźni geologicznej, stanowiącej wsparcie dla geopoetyckiego natchnienia White'a. Pisarz zafascynowany Koroną Europy podziwia wyłaniający się z mglistego krajobrazu biały górski łańcuch. Kiedy natura funduje mu spektakl form i kolorów, jego wyobraźnia wzbogaca ten spektakl o powstający w jego świadomości obraz trwających miliony lat procesów geologicznych. Krajobraz, który – jak pisze Bachelard – bywa „widowiskiem dla świadomości” w tym przypadku stał się właśnie widowiskiem, w którym kształtują się skały, nawarstwiają się osady wapnia, dolomitu, kwarcu, przemieszczają się płyty tektoniczne, a z ruchów geologicznych formują się góry i wąwozy. Motyw krajobrazu jako sceny, na której w wyobraźni pisarza rozgrywa się spektakl historii naturalnej często powraca w twórczości autora *La carte de Guido*.

Widziałem wiele gór o różnych formach i kolorach. Nigdy jednak nie widziałem wzgórz tak absolutnie białych jak ta Korona Europy. [...] Ten biały świat, ten chaos krasowy bogaty w formy tak szczególne, jest pochodzenia oceanicznego. [...] Jeśli to ogromne nagromadzenie szeregu warstw pozostało stabilne przez tysiąclecia i tysiąclecia, tworząc wewnątrz łańcucha górskiego, to była zarazem seria wyniesień, pęknięć, pofałdowań spowodowanych przez ruch skorupy ziemskiej, który rozpoczął formowanie się gór. Te gwałtowne ruchy mogą być lokalnie nazywane hercyńskimi, alpejskimi albo pirenejskimi, są koniec końców rezultatem długiego i powolnego przemieszczania się afrykańskiej płyty tektonicznej w kierunku płyty euro-ameerykańskiej¹⁷.

Marzenia o wnętrzu ziemi, o jej dynamicznej strukturze zmieniającej się na przestrzeni tysiącleci są niewątpliwie inspirowane

¹⁷ K. White, *La carte de Guido. Un pèlerinage européen*, Paris 2011, s. 107–108 [przekład autorki].

także refleksją Thoreau, który na przykład obserwując ziemię budzącą się wiosną do życia, pisze:

Ziemia nie jest fragmentem martwej historii, warstwą na warstwie, którą mają badać głównie geolodzy, podobnie jak antykwariusze zgłębiają stronicę książek, lecz jest poezją żywą jak liście na drzewie rodzącym potem kwiaty i owoce. Ziemia to nie skamielina, tylko żywa materia. W porównaniu z życiem jej wielkiego wnętrza życie wszelkich zwierząt i roślin można uważać za niemal pasożytnicze¹⁸.

Figura geologa-archiwisty odgrywa w obrazowaniu White'a ważną rolę i powraca w koncepcji wyłożonej przez niego w pracy *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*. Koncepcja „tekstoniki” nawiązuje do takich zjawisk, jak tektoniczne ruchy skorupy ziemskiej czy teoria wędrowania kontynentów, które przetasowują strukturę Ziemi i – mówiąc metaforycznie – reorganizują ziemskie archiwum. „Tekstonika” – pozostająca w opozycji do tekstualizmu, uznanego przez White'a za kategorię ultraliteracką, sprowadzająca wszystko (nawet Ziemię) do statycznego tekstu – odsyła do rozumienia Ziemi jako „tekstu” ciągle przekształcającego się w wyniku tektonicznych ruchów, które przez tysiąclecia nadawały naszej planecie coraz to nowe znaczenia¹⁹. „Tekstonika” jako propozycja teoretyczna w panoramie geopoetyki w pełni ilustruje charakter wyobraźni White'a, który wsłuchuje się w mowę krajobrazu z nadzieją dotarcia do pierwotnego głosu ziemi, chce doświadczyć przestrzeni przedhistorycznej, a tym samym odwiecznych związków człowieka z kosmosem. Parafrazując słowa Bachelarda, można powiedzieć, że zaduma poety-kosmografa nad dziejami planety kształtuje – fundamentalną dla poetyckich reprezentacji przestrzeni –

¹⁸ H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, s. 364.

¹⁹ Zob. K. White, *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*, Lapoutroie 2014, s. 107–108.

„wyobraźnię otwartą”²⁰, pozwalającą doznać wzruszenia i zachwyty nad kosmiczną trwałością świata²¹.

Analizowana wyżej figura „białego świata” była rozumiana jako metafora epistemologiczna odnosząca się do ludzkiej egzystencji, wizualizująca wewnętrzne przestrzenie eksplorowane w procesie samopoznania i samozrozumienia. Christophe Roncato w monografii *Kenneth White. Une œuvre-monde* rozwija interpretację utworów White’a wokół figury „białego świata”, którą w latach dziewięćdziesiątych pisarz zastąpił wyobrażeniem „otwartego świata”²². Koncept swój zdefiniował w eseju *Le Monde blanc – itinéraires et tertes* (1988):

„Biały świat” był dla mnie najpierw konceptem czysto geograficznym, oznaczającym przestrzeń okołobiegunową (arktyczną i subarktyczną), przestrzeń, której w pewnym momencie potrzebowałem, aby uciec od wielokolorowego zgiełku naszej cywilizacji. Następnie przyjął on inne wymiary. [...] I te strony Lévi-Straussa, na których mówi on o obszarze okołobiegunowym jako przestrzeni ruchu, wymiany i komunikacji w czasie w tym momencie, kiedy Europa była skupiona na sobie²³.

Źródłem metafory „białego świata” jest także – absorbująca wyobraźnię White’a i inspirująca jego twórczość – poezja Eskimosów, Indian amerykańskich oraz pieśni celtyckie, w których idea „białego świata” się pojawia. Pobrzmiwiają w niej także echa filozofii Husserla, a więc koncepcji redukcji fenomenologicznej, w wyniku której podmiot odrzuca wszelkie założenia, a tym samym – jako czysta świadomość – dochodzi do istoty zjawiska

²⁰ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 115.

²¹ Takie biokosmopoetyckie doświadczenia przedstawia White w *La carte de Guido. Un pèlerinage européen*, s. 53.

²² Zob. K. White, *Open World. The Collected Poems 1960–2000*, Édimbourg, 2003.

²³ Cyt. za Ch. Roncato, *Kenneth White. Une œuvre monde*, Rennes 2014, s. 61 [przekład autorki]. Zob. też esej *Approches du monde blanc*, w: K. White, *La Figure du dehors*.

na drodze intuicji. „Biały świat” jest właśnie takim zjawiskiem oczyszczonym z założeń, pojawiającym się przed czystą świadomością.

Białe terytorium rozumiane jako przestrzeń niecywilizowana, położona poza murami miasta, a tym samym poza linearnym czasem historii, odnosi się także do czysto geograficznego doświadczenia przestrzeni. Niewątpliwie wyprawa na Labrador realizuje marzenie poznania terytorium nieznanego, położonego na krańcu świata, gdzie – jak pisze White – „czas zmienia się w przestrzeń, gdzie rzeczy jawią się w swojej nagości”²⁴. Białe terytorium w dobie zwrotu przestrzennego nabrało intensywniejszego znaczenia, gdyż metafora ta stanowi klucz interpretacyjny pozwalający opisać i zrozumieć miejsca oddalone od centrum, peryferyjne, leżące na obrzeżach, marginesach, pograniczach²⁵.

Figura białego, czyli otwartego świata zawiera się w nadrzędnej figurze określającej sposób praktykowania przestrzeni jako aktywność będącą wykraczaniem poza szeroko pojęte granice, wychodzeniem ku przestrzeniom otwartym. Można powiedzieć, że formuła „poza” (*dehors*) jest kluczowa dla geopoetyki, najkrócej definiowanej przez White'a w zdaniu: „geopoetyka zaczyna się wtedy, kiedy ciało wyrusza w przestrzeń”²⁶. Nie przypadkiem właśnie perypatetycy – nie tylko uczniowie Arystotelesa, ale myśliciele, którzy wierzą, że wprowadzenie ciała w ruch, wprowadza w ruch także myśli – patronują geopoetyce White'a.

²⁴ K. White, *Niebieska droga*, s. 7.

²⁵ Przykładem takiej interpretacji przestrzeni jest propozycja badania semantyki białego koloru w toponomastyce Białostoczczyzny i regionu podlaskiego. Danuta Zawadzka zwraca uwagę zarówno na historyczne, jak i kulturowe mechanizmy wytwarzania znaczenia bieli. Zob. D. Zawadzka, *Białystok jak buza. Do „białej” imagologii regionu podlaskiego*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, pod red. D. Kalinowskiego, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowskiej, Kraków 2014.

²⁶ Cyt. za M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Éditions Corti 2014, s. 113.

Na scenę swoich poematów wprowadza piechurów, takich jak Heraklit, Villon, Rimbaud, Nietzsche, Heidegger, którzy podczas wędrówki osiągnęli stan twórczego skupienia. Wędrówkę, marsz czy przechadzkę, praktykowane z jednej strony w celu doświadczenia samotności, z drugiej zaś w celu doświadczenia otwartej przestrzeni, w której kształtuje się nowa myśl, White nazywa *passage extérier*. Obecność motywu drogi oraz przemierzania otwartych przestrzeni odzwierciedlają tytuły jego dzieł, *Travels In the Drifting Dawn*, *Pilgrim of the Void*, *The Blue Road*, *The Wanderer and His Charts*, *Across the Territories*, *L'Esprit nomade*, *La Figure du dehors*, *Le Passage extérier*. Według White'a – inspirowanego filozofią Heideggera – myśl zachodnia, która oddaliła się od konkretnego realnego świata, powinna do niego powrócić, a więc – pisze poeta – ponownie dotknąć ziemi. Jego utwory dowodzą, że myśl najlepiej się rozwija i otwiera na nowe idee w wędrówce po otwartym terytorium, w rytmie następujących po sobie kroków. Wszystkie utwory White'a są wyrazem perypateetyckiej idei, że ruch myśli pozostaje w ścisłym związku z przemieszczaniem się podmiotu w przestrzeni. Jego geopoetyka odnosi się do takiej twórczości, która wyrasta z kontaktu z ziemią, a można wręcz powiedzieć, że jest zapisem takiej myśli, która wyłania się z przestrzeni. Geopoeta bowiem to twórca potrzebujący otwartych przestrzeni, przemierzający geograficzne terytoria w poszukiwaniu poetyckiej wyobraźni, o którym można powiedzieć tak, jak zrobił to White w odniesieniu do Thoreau, nazywając go *l'homme du dehors*. Zatem geopoeta to *l'homme du dehors*.

White'a jako praktykującego geopoetykę interesuje związek nie tylko między „geo” a artykułowaną w literaturze tematyką, ale także między „geo” a formalnym i stylistycznym aspektem dzieła. Jego propozycje dobrze ilustrują przywołaną przeze mnie wcześniej koncepcję Morettiego, jak też teoretyka „geografii literackiej” Michela Collota, według którego w zakresie geopoetyki powinny wchodzić także badania nad związkiem form i ga-

tunków literackich z przestrzenią geograficzną²⁷. Niewątpliwie związek taki zachodzi w przypadku zaproponowanych przez White'a form określanych przez niego mianem *livres-itinéraires*. Jego „książki-marszruty”, „książki-trasy” stanowią dobry przykład takich zapisów praktykowania przestrzeni, które Michel de Certeau nazywa „opowieściami przestrzennymi” czy też „pieszymi aktami wypowiedzianymi”²⁸. Efektem takich przestrzennych praktyk jest według White'a biografia-mapa, czy też biografia-atlas, w którym szlaki geograficzne splatają się z poetyckimi, emocjonalnymi, intelektualnymi. W swojej praktyce geopoetyckiej, chcąc wyrazić doświadczenie przestrzeni geograficznej, proponuje on na przykład takie gatunki, jak: „wiersz-świat”, „poemat-rzeka”, „utwór-diaament”²⁹. Idee tych gatunków tłumaczy, przypisując poematowi-rzeczce spójność podobną do nurtu płynącej wody, a strukturę utworu-diaamentu porównując do kawałka krystalicznej skały³⁰. Przykładem poematu-rzeki jest poetycko-intelektualny traktat *Testament litoralu*³¹, stanowiący manifest pisarza, według którego w „poetyckim nasłuchiwanie natury” uczestniczą przedstawiciele różnych dyscyplin, dociekających poetyckości ziemi. Są to na przykład astronomowie, filozofowie, fizycy... Przykładem utworu-diaamentu o poetycko skryzalizowanej całości jest wiersz *Wzdłuż wybrzeża*³², będący zapisem skupienia, osiąganego przez rytm kroków i oddechów.

W rozumieniu Michela Deguy'ego – prekursora geopoetyki, zdefiniowanej przez niego w 1969 roku³³ – związek formy lite-

²⁷ Tamże, s. 121–129.

²⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 99–100.

²⁹ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 34–35.

³⁰ Tamże, s. 41–42.

³¹ Tamże, s. 162–185.

³² Tamże, s. 126.

³³ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, s. 107–112. Zob. E. Konończuk, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.

rackiej z przestrzenią geograficzną ma nieco inny charakter. Deguy przypomina za Hölderlinem, że rolą artystów jest „zbieranie piękna ziemi”, co wynika z założenia, że piękno wpisane jest w miejsce. Istotą geopoetyki zaproponowanej przez Deguy’ego jest przekonanie, że motyw geograficzny poprzedza poetykę, czyli topografia ma wpływ na tropologię (teorię tropów)³⁴. W ten sposób Deguy wpisuje swoją koncepcję geopoetyki w lingwistyczną teorię metafor przestrzennych. Przyjąwszy założenie, że „wszelki logos jest topologiczny” i wyraża doświadczenie związane z ziemią, uznaje on ukształtowanie przestrzeni geograficznej za źródło figur stylistycznych.

³⁴ M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, s. 112.