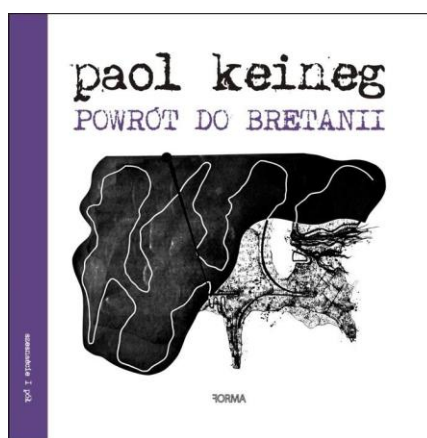


Jerzy Lengauer

Patrząc z Bretanii

Paul Keineg zapewne czytał swoją poezję na jednym ze spotkań autorskich w Polsce. Czy olsztynianie mieli przyjemność usłyszeć z jego ust (zna polski? tłumaczył Kazimierz Brakoniecki?), któryś z trzech utworów zawartych w zbiorze „Patrząc z Bretanii”? Ciekawość ogarnia mnie ogromna, wyobraźnia doskwiera jak sierpniowy rodyjski upał, byle tylko przekonać się jak wersy „Wypraw latem”, albo „Dziennika pieszej podróży zimą wzdłuż południowego wybrzeża rade de Brest”, złożone z co najmniej kilkunastu, a w większości dwudziestu dwóch, trzech sylab brzmią głosem autora, poety, lektora, tłumacza. Jaka jest intonacja, jakież tembr, gdzie gubi się interpunkcja i gdzie czas na zaczerpnięcie oddechu? Morze Celtyckie wcale nie stanowi muru, ochronnej granicy, krainy łagodności przed wiatrami Atlantyku, docierającymi do *Parc naturel régional d'Armorique*. Na wschodniej granicy Parku wśród ruin St-Koñval, a potem gdzieś pod Brestem z niewidocznym stamtąd Lanvéoc, wyteżając wzrok w południowego wybrzeża?, Keineg buduje namioty z Flaubertem, Proustem, Keithem Waldropem, tego ostatniego podpierając piórem, bądź tworząc z jego poezji ochronę dla klawiatury laptopa przed wzbijającym wiatrem bretońskim piaskiem, chyba, że akurat wznosi toast czerwonym winem na cześć Yuana Mei¹, chińskiego literata i wenrena, w pensjonacie Prioldi w kilkunastotysięcznym Lannion. W innym całkiem miejscu, gdzie być może spocznie w grobie z napisem *He Loved Potatoes*, pod górkami szczytami, jak sam pisze, dla samotnych², gdzieś tam w gminie Dineol, w departamencie Finistère, tym razem nie z kielichem wina, ale filiżanką kawy w rękę, stawia książkowe namioty z amerykańskimi poetami: nagrodzonym Pulitzerem Georgiem Oppenem i Robertem Creeleyem. Konstrukcja tych, zdawałoby się, przydługich zgłoskowców, ledwie mieszczących się na szerokości strony wydania, nie jest nużąca, lecz również nie tworzy poetyckiej fabuły. Zastosowanie interpunkcji przez Keinega jest jego tajemnicą, która dla profana pozostaje nierozwiązana. Jednakże ten profan, być może pod wrażeniem wplecionego w tekst jednego z utworów nazwiska literata Meia, dostrzega drobiazgi, skrót myśli, ów błysk pomiędzy spojrzeniem – myślą – kilkoma słowami i widzi w tym ukryte bretońskie haiku zamknięte w jednym wersie: *W niskich domach nie znajdziesz małych ludzi (Wyprawy latem)*³, *Na tej skale spoczywa w spokoju czerwona chusteczka (Dziennik pieszej podróży zimą wzdłuż południowego wybrzeża rade de Brest)*⁴. Filozoficzne sentencje, chciałyby się, być może na wyrost, rzec. Ale Keineg patrzy na Bretanię z Bretanii. Wydaje się oczywiste, że nie sprawia mu trudności znalezienie w dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznej Bretanii archetypów najgłębszego własnego dzieciństwa, zapamiętanego z lat tuż powojennych. Czy uświeca krainę megalitów? Maluje obraz wsi? Próbuje stworzyć poetycki mit pomiędzy Kerroland a Pen Hir Point, w którym *kobieta przynosi chleb, mężczyzna wino*⁵, śpiewa drozd, gruchają turkawki, motyle i pasikoniki, ślimaki i pająki towarzyszą spacerom

i czytaniu, podobnie jak psy, koty, a *Opis jednej muchy na szybko zajłby co najmniej wiele stron*⁶. Traktor, betoniarka, dźwig, transformatory wcale nie są dowodami na współczesność. Podobnie jak telewizory, które w jakimś sensie wpisują się w kolorystykę wsi, jak odwieczne ujadanie psa łańcuchowego. Być może dlatego, że poeta zwraca się do czytelnika słowami Horacego, nie pochwalając perskiego (europejskiego? amerykańskiego? współczesnego?) zbytku, ganiąc za odwracanie się od poezji, historii, kogutów, kasztanowców i spacerów bretońskim wybrzeżem.



W trzecim i ostatnim swoim wierszu z tomiku *Patrząc z Bretanii* Keineg powraca. Znowu przeplata pierwszoosobowy podmiot liryczny z drugą osobą liczby pojedynczej. Wszakże w *Powrocie do Bretanii* odnosi się wrażenie, że poeta zwraca się sam do siebie. Ten utwór przybiera formę podobną nieco do poematu. Składa się z kilku części, z których każda zawiera cztery czterowersowe strofy. Ewentualnie artystę dopada nostalgia, smutek, pewien rodzaj żalu, raczej niezwiązanego ze zmianami cywilizacyjnymi, choć mogłoby za tym przemawiać stwierdzenie:

*Weźcie pod uwagę,
że rewolucję
w rolnictwie ocenia się
wielkością tutejszych odorów,⁷*

Bardziej rzecz w dostrzeganiu starości, śmierci i to nie tylko ludzi, ale również przyrody. Tutaj o Creeleyu i Hawksie Keineg pisze, że już nie tylko ich czyta. Teraz wspomina, że nie żyją. Trzecia część utworu poświęcona jest pamięci poetce bretońskiej Anjeli Duval. W czterech strofach pojawia się strach, stara kobieta, znikanie i śmierć... W kolejnych fragmentach *Powrotu do Bretanii* więcej jest szczerów, cmentarzy, martwoty, umarłych, zagazowanych Żydów, zysku, wygnania niż zachwyty przyrodą. Nawet krowy sikają bez wiejskiego wdzięku, a jagnięta nie skaczą radośnie po łące.

Poeta przypomina sobie dziecięce pytania zadawane w wieku siedmiu lat. Twierdzi, że nie jest filozofem, maluje tylko obrazy, jest chory, ma sześćdziesiąt sześć lat i spędził całe życie w

książkach zamiast... W istocie nie wiadomo, bo on sam *zaledwie pojmuje, że śmierć naprawdę istnieje*⁸.

Jean-Claude Caër jest równolatkiem tłumacza Kazimierza Brakonieckiego. Rocznik pięćdziesiąty drugi, tyle, że marzec, a nie grudzień. Poeta i podróżnik. Jak pisze w notce biograficznej tłumacza, Caër uprawia tak zwany reportaż poetycki. Intrygująca to rzecz, jeśli tego gatunku przykładem jest *W drodze do Haida Gwaii*. Autor wyjaśnia tę nazwę następująco: *dosłownie Wyspa Ludu; dawniej Queen Charlotte Islands, Wyspy Królowej Charlotty*⁹. Czternastostronicowy utwór ma wydźwięk nieco antropologiczny, etnologiczny, kulturowy. Wpisuje się w poczucie winy Amerykanów i Europejczyków, którzy po okresie przerażającego wyzysku kolonizacyjnego i zniszczenia rdzennych populacji (zwycząje, obrzędy, języki, architektura, sztuka użytkowa i artystyczna, wierzenia) próbują na gruncie kultury (literatury, filmu i jak widać poezji) nie tyle zrekompensować zniszczenia, ale, mam dziwne wrażenie któryś raz z kolei, pokazać równowagę świata, umniejszyć trochę rolę tak zwanej cywilizacji, której jednym z najokropniejszych przedstawicieli – symboli był Kurtz, bohater *Jądra ciemności*, powieści Josepha Conrada dziejącej się w Kongu Belgijskim. Brak mi porównania poetyckiego do utworu Caëra. Ale taką smutną i jednocześnie zatrważającą poetykę odnajduję chociażby w książce *Ishi: Człowiek dwóch światów* Theodora Kroeber, z filmów zaś w okrutnym przecież *Człowieku zwanym koniem*. Być może wpisuje się w podobny schemat książka Johna G. Neihartha *Czarny Łoś: Opowieść indiańskiego szamana*. Wszystkie z podanych przykładów pozbawione są patosu i bezrefleksyjnego etosu przedstawicieli ludów, których albo nie ma, bądź pozbawione zostały (brakuje słów) – wszystkiego. Poniekąd nic dziwnego, autorami są etnografowie i antropolodzy, w przedziwnym sensie tacy Thoreau, lecz żyjący nie samotnie w lesie, ale wśród artefaktów kultur z naszego punktu widzenia prymitywnych.

Ishiemu (bodajże jego imię znaczy *Człowiek*) zapewniono mieszkanie w muzeum. Jean-Claude Caër wybrał się w podróż na Wyspę Ludów. Już nie francuską, ale kanadyjską. Przemierzał swoje muzeum totemów i słyszał języki dwóch indiańskich plemion, którymi posługuje się obecnie jedynie około dwustu i dwóch tysięcy mieszkańców. I proszę bardzo, najpierw, po tytule całej wystawy dotyczącej plemion Haida i Kwakiutl, mamy krótki opis części pierwszej noszącej nazwę *Duchy widzialne*. Jedynie 16 linijek tekstu, lecz w nich mnóstwo informacji, nazwisk i nazw. Na końcu, chociaż i tak całość brzmi jak epitafium na grobie umarłego świata, poeta-podróznik pyta samego siebie, dlaczego właśnie kazanie, requiem? Przeżywa obrazy śmierci w każdym kolejnym epitafium, choć robi to za pomocą wylczenia. Dopada go wrażenie starzenia, pewnie żalu i opuszczenia. Moc, która pozwala na dalsze

(Dokończenie na stronie 20)