

Elżbieta Hurnikowa

**Twilight in the Austrian literature and painting at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries**

The literature and arts in Austria at the turn of the 19th century developed in the atmosphere of decadence. The Austrian-Hungarian monarchy was falling into a decline and paradoxically, at the same time, the art experienced a tremendous boost. Secession was the main style in architecture and painting as well as impressionism, symbolism and decadence in literature. All the fields of arts reflected the feelings of transition, decline, premonition of death. They gained their deepest expression in the poetry of Georg Trakl, in which the end of a certain historical and cultural formation combined itself with the feeling of self-destruction, one's own annihilation.

Katarzyna Joanna Krasoń  
Uniwersytet Szczeciński

## Zmierzch i odradzanie się wartości humanistycznych (O świecie poetyckim Hansa Magnusa Enzensbergera)

Key words: decline, myth, topos, fable, fairy-tale, poetic strategy

Hans Magnus Enzensberger<sup>1</sup> ukazuje cywilizacyjne i historyczne konflikty teraźniejszości przez odwołanie się do świata dziecięcej wyobraźni.

<sup>1</sup> H. M. Enzensberger – ur. 11. 11. 1929 roku w Kaufbeuern, liryk, eseista, krytyk literacki, autor słuchowisk radiowych, publicysta, wydawca i tłumacz. Dzieciństwo spędził w Norymberdze (Nürnberg), w której przebywał do matury (1948). W latach 1949–1954 studiował literaturoznawstwo, języki i filozofię na uniwersytetach w Erlangen, Freiburgu, Hamburgu i na Sorbonie. W 1955 roku uzyskał stopień naukowy doktora na podstawie dysertacji, poświęconej poetyce utworów Brentano. W latach 1955–1957 pracował jako redaktor stacji radiowej w Stuttgarcie, gościnnie wykładał w Wyższej Szkole Projektowania [Hochschule für die Gestaltung] w Ulm, w 1957 roku odbył podróż do USA i Meksyku. W latach 1957–1959 przebywał przez pewien czas w Norwegii, następnie wyjechał do Rzymu, gdzie całkowicie poświęcił się działalności pisarskiej. W latach 1960–1961 przebywał we Frankfurcie nad Menem. Pracował jako recenzent w Wydawnictwie Suhrkamp. W 1963 roku wyjechał do Związku Radzieckiego, w 1964 na Bliski Wschód, w latach 1964–1965 prowadził wykłady na Uniwersytecie we Frankfurcie nad Menem. Od 1965 roku pracował jako wydawca czasopisma „Kursbuch” o profilu literackim i politycznym (do 1970 ukazały się dwadzieścia dwa zeszyty). W owym czasie często wyjeżdżał do Norwegii. Odrzucił propozycję objęcia stanowiska profesora wizytującego w USA. W ten sposób zaprotestował przeciw imperializmowi. W latach 1968–69 przebywał na Kubie (uczestnik Kongresu Kulturowego [Kulturkongress] w Hawanie). Po 1969 roku zamieszkał w Berlinie Zachodnim, należał do „Grupy 47” [„Gruppe 47”]. W 1963 roku otrzymał nagrodę Georga Büchnera [Georg-Büchner-Preis], w 1967 Nagrodę miasta Norymbergi [Kulturpreis der Stadt Nürnberg], z jego pomocą utworzył konto dla prześladowanych politycznie w Republice Federalnej Niemiec [Mowa norymberska (Nürnberger Rede – 1967, Niemcy, Niemcy między innymi. Wypowiedzi polityczne (Deutschland, Deutschland unter anderem. Äußerungen zur Politik), ważniejsze zbiorki liryczne: Obrona wilków [Verteidigung der Wölfe] – 1957, język narodowy [Landessprache] – 1960, brazył [blindenschrift] – 1964, jest autorem dramatu: Przesłuchanie w mieście Habamy [Das Verhör von Habama]. W 1980 roku założył – razem z Gastonem Salvatore – magazyn kulturalny *TransAtlantik*, z którym w 1982 roku zerwał współpracę. Prowadził dyskusje z mediami, zwłaszcza z telewizją. Określił media elektroniczne jako główny instrument „świadomościowego przemysłu” [„Bewusstseins-Industrie“] w sensie, jaki nadał mu Adorno i Horkheimer. Podstawowego problemu upatrywał w represyjnym charakte-

Wykorzystane przez niego środki artystycznego wyrazu oddziaływają na współczesnego odbiorcę<sup>2</sup>, który jest zainteresowany historią oraz problemami współczesnego człowieka, a także wrażliwy na brzmienie wiersza, czego zamierzam tutaj dowieść.

Enzensberger, będący wydawcą zbioru *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime* [Rozmaitości. *Wiele pięknych rymów dziecięcych* – 1961], wykorzystuje w swej poezji bajkowe i baśniowe motywy, jak i nawiązuje do mitu, legendy czy toposu, w celu ukazania teraźniejszych konfliktów. Niekiedy wprowadza do swych utworów postać dziecka lub przyjmuje puerylny ogląd rzeczywistości, ale tylko przez chwilę. Natychmiast go porzuca w celu zakpienia sobie z ludzkiej głupoty, zdemaskowania niedoskonałego świata dorosłych, wyrażenia gorzkiej refleksji nad życiem i zmanifestowania z szyderczą ostrością swej niezgody na światowy imperializm i panujące w Niemczech stosunki społeczno-polityczne. Dostrzega w nich zmierzch takich wartości, jak ludzka godność, odwaga wypowiedziania własnych myśli czy też szacunek wobec drugiego człowieka. Świadomy zagrożenia cywilizacji walczy w swej poezji o ludzką podmiotowość przez odwołanie się do świata dziecięcej wyobraźni, baśni i mitu, zwłaszcza do mitu dzieciństwa i rodziców, który przywołuje w celu wyrażenia krytycznego stosunku do chylącego się ku upadkowi społeczeństwa, opartego na kulcie pieniądza i autorytarnej władzy, przyczyniającej się do reifikacji człowieka.

## I. Co robi w poezji Enzensbergera dziecko...?

Adresatem poezji Enzensbergera wprawdzie nie jest dziecko, ale poeta daje artystyczny wyraz swej nieokiełznanej wyobraźni, a zarazem wraź-

rze mediów, precyzyjnie mówiąc: w centralnie sterowanym programie z jednym nadawcą i wieloma odbiorcami, który czyni konsumentów pasywnymi, a przez to „odpolitycznionymi”. Podkreślał, że produkujący owe programy medialni specjaliści są wszakże ustawicznie kontrolowani przez zwierzchników i rozbudowany system biurokratyczny. W latach 1985–2007 wydał – razem z Franzem Greno – szereg książek *Die Andere Bibliothek* [Inna biblioteka]. Obok sukcesywnej produkcji poematów pojawiały się również tomy esejów, między innymi na temat migracji, przemocy wśród społeczności cywilnej, liryki, matematyki i badań inteligencji. Należy tutaj wspomnieć o znanym poemacie *Zagłada Titanica* [Der Untergang der Titanic] (1978). W 1979 roku George Tabori na podstawie poematu przygotował scenariusz teatralny. W tym samym roku *Zagłada Titanica* została wystawiona na deskach jednego z monachijskich teatrów. Po 2000 roku Enzensberger współpracował z Peterem Sehrem w przygotowaniach do ekranizacji filmu o życiu Geорга Christophа Lichtenberga. Najbardziej znane utwory z lat 1987–2010: *Ach, Europa! Postrzeżenie z siedmiu krajów* [Ach, Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern] (proza 1987), *Muzyka przyszłości* [Zukunftsmusik] (1991), *Córka powietrza* [Die Tochter der Luft] (1992), *Wielka wędrówka* [Die Große Wanderung] (1992), *Diabeł liczbowy. Książka do poduszki dla wszystkich, którzy boją się matematyki* [Der Zahlenteufel. Ein Kopfkissenbuch für alle, die Angst vor der Mathematik haben] (1997), *Gdzie byłeś, Robertcie?* [Wo warst du, Robert?] (1998), *Lżej niż powietrze. Wiersze moralizatorskie* [Leichter als Luft. Moralische Gedichte] (1999), *Zygzak* [Zickzack] (2000), *Eliksiry nauki...* [Die Elixiere der Wissenschaft...] (2002), *Historia chmur. 99 medytacji* [Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen] (2003), *Liryka denerwuje! Pierwsza pomoc dla zestresowanych czytelników* [Lyrik nervt! Die erste Hilfe für gestresste Leser] (2004 – pod pseudonimem Andreas Thalmayr), *Esterhazy* (2010).

<sup>2</sup> Chodzi tutaj o odbiorcę zaprojektowanego w utworze, zatem o odbiorcę wirtualnego.

liwości, która cechuje dzieci oraz tęsknocie za tym, co szczerze, naturalne i pierwotne, w takich zbiorach lirycznych, jak *język narodowy* [*landessprache*] – 1960 czy też *brajl* (*alfabet niewidomych*) [*blindenschrift*] – 1964<sup>3</sup>. Enzensberger wykorzystuje w swej poezji, zwłaszcza w przywołanych zbiorach lirycznych, język dzieci, cechujący się prostotą, wskazywaniem i nazywaniem konkretnych przedmiotów, posiadających desygnaty (*Zeigesprache des Kindes*)<sup>4</sup>, czego przykładem mogą być takie wiersze, jak np. *Talerz kota* [*Katzenteller*] czy też *Stół kuchenny* [*Küchentisch*]. Oto fragment drugiego z nich:

<i>Hier lag der Apfel</i>	Tu leżało to jabłko
<i>Hier stand der Tisch</i>	Tu stał ten stół
<i>Das war das Haus</i>	To był ten dom
<i>Das war die Stadt</i>	To było to miasto
<i>Hier ruht das Land</i> (Zürcher 176: 16)	Tu spoczywa ten kraj [tłum. K. J. K.]

Ta krótka i lakoniczna forma poetycka nasuwa skojarzenie z wierszykami z czytanki dla dzieci. Podmiot liryczny w niczym nie przypomina rozniewanego mówcy, znanego z innych utworów poety, utworów, w których – jak pamiętamy – wręcz „huczał”, „warczał” słowami. Tym razem autor unika retorycznego patosu, który jest wyczuwalny, np. w wierszu *Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer* [*Obrona wilków przed owcami*] (Enzensberger 1986: 14–15). W przywołanym liryku poddał ostrej krytyce ofiary terroru (alegoryczne owce) za pasywność i brak woli walki z autorytarną władzą. Intonacja wiersza jest spokojna, wręcz wyciszona. Członkowanie rytmiczne pokrywa się z logiką składni. Wypowiedź podmiotu lirycznego jest mocno zrytmizowana, bowiem anafory prowadzą do „usztynienia” toku składniowego, w wyniku czego pojawiają się zdania paralelne: *Hier stand der Tisch / Das war das Haus* [*Tu stał ten stół / To był ten dom*]. „Ja” liryczne mówi prostymi zdaniami, zawierającymi wskazania deiktyczne<sup>5</sup> i wyrażenia okazjonalne, które cechują mowę dziecka, próbującego nazywać świat jakby po raz pierwszy, a zarazem podejmującego naiwny dialog z otaczającymi go przedmiotami w celu nawiązania kontaktu z rzeczywistością. Odnosi się wrażenie, że sugerowana w monologu lirycznym prymarna, podstawowa wiedza o świecie „ja” mówiącego nie przekracza granic wiedzy dziecka. Mimo że w wierszu słychać echa mowy dziecięcej, nieprzypad-

<sup>3</sup> Wskazane tytuły zbiorów wierszy Enzensbergera pisane są przez autora małymi literami.

<sup>4</sup> Jest to określenie Gustava Zürchera, który pisze: „*Anklänge an die Zeigesprache des Kindes sind vernehmbar*” (Zürcher 1976: 16).

<sup>5</sup> Janusz Lalewicz pisze: „*Do świata obiektywnego, a więc do obiektywnej sfery świata, w którym komunikacja się odbywa, odsyła oczywiście każdy komunikat [...]. W komunikacji oralnej sfera ta stanowi drugi plan czy też tło dla tego, co narzuca bliższy i bardziej uchwytny układ odniesienia: tło otoczenia deiktycznego*” (Lalewicz 1975: 82).

kowo nadawcą wypowiedzi jest osoba dorosła. Dociera do nas głos poety, który – jak zauważa Zürcher – próbuje wniknąć w głąb własnego wnętrza, zrozumieć samego siebie<sup>6</sup>, a umożliwia mu to – wcześniej wspomniany – dialog ze światem rzeczy, skoncentrowanie uwagi na tym, co stanowi treść naszych wrażeń wzrokowych. Bohater liryczny próbuje przypomnieć sobie wygląd domu – dziecięcej Arkadii, który z czasem stał się dla niego rajem utraconym, bowiem – jak słusznie zauważa Januszewska – artysta i dziecko:

*posiadają wiele stwierdzonych przez psychologię podobieństw. Oboje są oddani poszukiwaniom w otaczającej ich rzeczywistości, oboje skłonni są do uczuciowego pojmowania zjawisk, oboje egotyczni i egocentryczni* (Januszewska 1946/1947: 281).

## II. Demaskacja mitu – zatonięcie Titanica

Zdarza się, że autor *Muzyki przyszłości* [*Zukunftsmusik*] przywołuje w swej poezji dziecko w celu wytknięcia błędów, popełnianych przez dorosłych, a precyzyjniej mówiąc: artystów, których zadaniem jest – jak to określiła Wilhelm Dilthey – współtworzenie „systemów kultury” (Dilthey 1982: 324-405, Sauerland 1972: 99), np. w jednej z części, „eposu” *Der Untergang Titanic. Eine Komödie* [*Zatonięcie Titanica. Komedia*] (Enzensberger 1978)] podmiot liryczny – niczym narrator w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, daje do zrozumienia, że zadaniem poety jest demaskowanie wykreowanej przez artystów rzeczywistości, odwołującej się do repertuaru konwencji, bezrefleksyjnie wykorzystywanych w dziełach sztuki literackiej:

*Wie oft soll ich euch sagen!  
Es gibt keine Kunst ohne das Vergnügen.  
Das gilt auch für die endlosen Kreuzigungen,  
Sinnfluten und Bethlehemitischen Kindermorde,*

*die ihr, ich weiß nicht warum,  
bei mir bestellt  
Abendmal. Venezianisch, 16 Jahrhundert*

(Enzensberger 1978: 32. Por. tamże: 55).

Jak często mam do was mówić!  
Nie ma sztuki bez przyjemności.

<sup>6</sup> Zürcher pisze: „Neben der Hellhörigkeit der Sprache der Dinge, mit denen das Ich den vertraulichen Dialog beginnt, wächst die Neigung zu einer grüblerischen Innenschau” (Zürcher 1976: 17).

To się tyczy tych ciągłych ukrzyżowań,  
potopów i betlejemskich dzieciobójstw,  
które, sam nie wiem dlaczego,

u mnie zamawiacie [ tłum. K. J. K. ].

Podmiot liryczny – porte-parole autora mówi z ironią, że wbrew oczekiwaniom publiczności literackiej nie zgadza się na estetyzację zła i okrucieństwa. Poeta również dał temu wyraz we wspomnianym wyżej eposie (*Versepos*), który tworzył przez dziesięć lat, złożonym z trzydziestu trzech pieśni (*Gesänge*). Ów epos nawiązuje do tragicznego wydarzenia z 1912 roku (katastrofy Titanica), pobudzającego fantazję artystów<sup>7</sup>. Właśnie z niego pochodzi przytoczony fragment tekstu. Nieprzypadkowo pojawiła się tutaj symboliczna liczba *trzydzieści trzy*, będąca oczywistym nawiązaniem do *Nowego Testamentu*, bowiem wywołuje skojarzenia ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa. Nasuwa się pytanie, dlaczego w podtytule pojawia się określenie: „komedia”, skoro motywami przewodnimi poematu są *przemijanie* i *śmierć*, w tym także *śmierć dzieci*? Odpowiedź jest prosta: tytuł ma ironiczny wydźwięk. Autor poematu nie estetyzuje tragicznego wydarzenia, jakim było zatonięcie Titanica, do czego przyzwyczyli nas odwołujące się do tego wydarzenia dzieła sztuki, w których Titanic przedstawiany jest nie tylko jako zwyczajny, dużych rozmiarów okręt, ale także jako mit, ewokujący historię, posiadającą – jakby to określił Leszek Kołakowski – *jakości fabulacyjne* (Kołakowski 1981: 8.), stanowiący matrycę utworów literackich czy scenariuszy filmowych. Enzensberger przywołuje go w celach polemicznych. W jego poemacie znane z historii wydarzenie jest przedmiotem refleksji czy też dyskusji z jego dotychczasowymi ujęciami<sup>8</sup>. Nieprzypadkowo pierwszy wers cytowanego wyżej fragmentu „eposu” jest eksklamacją. Słychać w nim krzyk – jak to określił Alfred Andersch – rozgniewanego młodego człowieka [*ein zorniger junger Mann*, Andersch 1970: 12)], który także znamy z innych wierszy Enzensbergera, np. *Walse triste et sentiment*

<sup>7</sup> Za przykład może posłużyć film Jamesa Camerona, zaliczony przez krytyków do gatunku melodramatu katastroficznego, przedstawiający historię miłosną dwojga młodych pasażerów statku: młodej arystokratki Rose (Kate Winslet) i biednego chłopaka o imieniu Jack (Leonardo Di Caprio), której finał był tragiczny. Tom poetycki *Zukunftsmusik* poprzedzał światową premierę tego filmu (13 luty 1997). Zatem niemiecki poeta nie mógł odwołać się do miłosnej historii, która wzruszyła i zachwyciła szerokie grono odbiorców. Zasadne jest jednak przywołanie jej w kontekście podjętych tutaj rozważań, bowiem do tego typu działań artystów, próbujących estetyzować ludzką tragedię, Enzensberger odnosi się krytycznie.

<sup>8</sup> Należy dodać, że autor proponuje w nim własne modele teoriopoznawcze, np. Titanic – jak zauważa Bernhard Sorg – jest zarówno alegorią społeczeństwa mieszczańskiego, jak i upadku koherentnej historii filozofii (np. optymistycznej: w wydaniu Marksa czy też pesymistycznej Spenglera). Znajdujemy w nim sporo dygresji i porównań, ale to już jest temat osobnych rozważań. (Sorg 1985: 50).

*tale* (Enzensberger 1991: 64), *Eigentümlichkeiten eines höheren Wirbeltiers* (Enzensberger 1991: 53) und *Poetik-Vorlesung* (Enzensberger 1986: 70).

### III. Mit dzieciństwa i rodziców

W innym utworze poetyckim zatytułowanym *Koncert życzeń* [*Wunschkonzert*, (Enzensberger 1985: 3.)] poeta dokonuje ostrej krytyki mieszczańskiego społeczeństwa. Społeczeństwa, niepotrafiącego wyjść poza swój „ciasny” ogląd rzeczywistości<sup>9</sup>, np. jego członkowie marzą o *przytulnym, komfortowym mieszkaniu* [*eine gemütliche Komfortwohnung*], o staniu się sławnym, nieważne z jakiego powodu i za jaką cenę [*Simone weiß ganz genau was Sie will berühmt sein einfach/ berühmt sein ganz egal wofür und um welchen Preis*], a Konrad najchętniej leżałby w łóżku [*Wenn es nach Konrad ginge/ biebe er einfach im Bett liegen*]. Wyliczanie ludzkich pragnień ze wskazaniem na konkretne osoby (*Zeigesprache des Kindes*) zdaje się nie mieć końca. W ostatniej sześciowersowej strofie, będącej również ciągiem wyliczanek, zaprezentowane są marzenia wszystkich, np. *pokój na ziemi* [*Frieden auf Erden*] i *bułeczka ze śledzikiem* [*Heringsbrötchen*] czy *niemowlę* [*Baby*] i *wolny od podatku milion* (waluta nie została podana) [*eine Million steuerfrei*], a także *puszowy pudel* [*Pudel aus Plüsch*] i *wolność dla wszystkich* [*Frieheit für alle*]. Należy zwrócić uwagę na człony wskazanych antynomii, bowiem poeta zestawia to, co wzniosłe, ogólne, społeczne z tym, co prywatne, potoczne, małe, np. nadanie *dziecięcej zabawce* (*puszowemu pudlowi*) i *wolności dla wszystkich* tej samej rangi, wydaje się szokujące, ale należy zwrócić uwagę, że w języku niemieckim słowo *pudel* oznacza również *sedno sprawy* [np. w wyrażeniu: *Puddels Kern*]. Wskazana jednostka leksykalna występuje także w zwrocie: *wie ein begossener Pudel dastehen* [*skulić uszy, być zmieszonym*], co znacznie poszerza wachlarz interpretacyjny utworu. Podana w wierszu „lista marzeń”, zarówno tych naiwnych, dziecięcych, jak i bardziej wzniosłych, jest tak duża, że – jak czytamy w wierszu – doprowadza do zamętu w głowie i wypadania włosów, co rodzi kolejne marzenie o tym, żeby odrosły w ciągu jednej nocy. Ta dowcipna puenta skłania odbiorcę literackiego do refleksji nad jego życiem. Poeta – porte-parole autora sam zastanawia się nad sensem własnej egzystencji w tym absurdalnym świecie, zwłaszcza w wierszach z przywołanych wcześniej tomów: *język narodowy* [*landessprache*] czy też *brajl* (*alfabet niewidomych*) [*blindenschrift*].

<sup>9</sup> W wierszu *Die Kleider* czytamy: *Twoje suknie (...) / pachną tobą, słabe / niemal podobne do ciebie / Twój brud przekazują, / twoje złe nawyki / ślad twoich łokci. / mają czas, nie oddychają* [*deine Kleider (...) / riechen nach dir, schwach / Deinen Schmutz überliefern sie, / deine schlechten Gewohnheiten/ die Spur Deiner Ellenbogen. / Sie haben Zeit, atmen nicht.*] (Zürcher 1985: 26).

Odnosi się wrażenie, iż chwilami – niczym dziecko, które sukcesywnie poznaje świat – zastanawia się, do czego służą otaczające go przedmioty, szukając relacji między nimi.

*Reden ist leicht*

*Aber Wörter kann man nicht essen.*

[...]

*Brot backen ist schwer.*

*Also werde ich Bäcker.*

[...]

Aber in einem Brot kann man nicht wohnen.

*Also*

[...]

*Reden ist schwer.*

Also werde was du bist

*und murmle weiter vor dich hin*

*unnützes Geschöpf (Zürcher 1976: 22).*

Mówić jest łatwo

Ale słów nie można jeść

[...]

Piec chleb jest trudno

Więc będę piekarzem.

[...]

Ale w chlebie nie można mieszkać.

Więc

[...]

Mówić jest trudno.

Więc stanę się tym, czym tyjesteś

i dalej mamroczę przed tobą

zbędny umysłowy produkt [ tłum. K. J. K. ].

Odnosi się wrażenie, że nadawcą monologu lirycznego jest dziecko, a zaproponowana przez niego interpretacja świata wydaje się być naiwna, ale to tylko pozór. W rzeczywistości w wierszu mówi człowiek dorosły, co więcej: poeta, który próbuje zrozumieć otaczający go świat. Trudno jest mu się w nim odnaleźć i dać artystyczny wyraz jego interpretacji w swej twórczości. Poszukuje odpowiedniego języka, który pozwoliłby mu komunikować się z odbiorcami jego dzieł. „Ja” liryczne chowa się tutaj za maską dziecka [ *Versteckspiel* (Zürcher 1985: 21)].



#### IV. Topos nieśmiertelności poezji

Na uwagę zasługuje wiersz *Der fliegende Robert* [*Latający Robert*], pomieszczony w zbiorze lirycznym pod znaczącym tytułem *Die Furie des Verschwindens* [*Furia zniknięcia*] z 1980 roku, będący wyznaniem, w którym „ja” liryczne – porte-parole autora nawiązuje do toposu nieśmiertelności poezji (*exegi monumentum*)<sup>10</sup>:

*Eskapismus, ruft mir zu  
vorwurfsvoll.  
Was denn sonst, antworte ich,  
bei diesem Sauwetter –  
spanne den Regenschirm auf  
und erhebe mich in die Lüfte.  
Von euch gesehen,  
werde ich immer kleiner und kleiner,  
bis ich verschwunden bin.  
Ich hinterlasse nicht weiter  
als eine Legende,  
mit der ihr Neidhammel –  
wenn es draußen stürmt,  
euren Kinder in den Ohren liegt,  
(Enzensberger 1986: 144)*

Uciezka w świat wyobraźni  
ktoś mnie woła – z wyrzutem.  
Cóż to takiego, odpowiadam,  
przy tej paskudnej pogodzie –  
otwieram parasol  
i unoszę się w powietrze.  
Oglądany przez was,  
będę coraz mniejszy i mniejszy,  
dopóki nie zniknę.  
Niczego więcej po sobie nie zostawię  
oprócz legendy,  
z zazdrośnikami –  
kiedy na zewnątrz szaleje wichura,  
ciągle powtarzana dzwoni  
w uszach waszych dzieci,  
[tłum. K. J. K.]

W powyższym wierszu, w którym występuje obrazowanie fantastyczne, wyraźnie widać, jak fikcyjna, baśniowa rzeczywistość i legenda *manipulują uczuciami ludzkimi czy też kategoriami moralnymi* (Kornhauser 2002, 31–32). Enzensberger próbuje się zbliżyć do realnej, namacalnej rzeczywistości przez odwołanie się do baśni i legendy. Wyczarowuje – niczym iluzjonista – jakby to określił Edward Balcerzan – znający *sztuki i sztuczki z magii czarnej i białej* (Balcerzan 1971: 102) – niesamowity obraz poetycki wznoszenia się poety ku niebu, zatem zbliżania się do sfery sacrum (Głowiński 1978: 83–95).

Poeta – jak pisze Zürcher – ukrywając się za maską postaci o imieniu Robert, porzuca wszystko, co wiąże się z szarą codziennością, nawet legendę, utożsamioną tutaj z fikcją literacką, która będzie powtarzana i współ-

<sup>10</sup> Enzensberger w zawaolowany sposób nawiązuje tutaj do XXX pieśni Horacego *Exegi monumentum*. W pieśni Horacego „pomnik trwalszy od spizu” wyraża wielkość poety, który „nie wszytek umrze”, bowiem jego twórczość będzie trwać wiecznie. Poeci współcześni mają zwyczaj odwoływania się do toposu nieśmiertelności poety na zasadzie intertekstualnego dialogu, np. Antoni Słonimski, Tymoteusz Karpowicz, Enzensberger. (Horacy 1986: 99; Mickiewicz 1983: 333; Puszkina 1979: 178; Słonimski 1990: 105–106; Karpowicz 1969: 120).

tworzona przez potomnych. Unoszący się w powietrze bohater liryczny – oglądany z dołu [*Froschperspektive*], będzie przez obserwatorów coraz mniej zauważalny, w końcu zniknie. Pozostanie po nim tylko związana z nim legenda, powtarzana przez potomnych ich dzieciom, a potem dzieciom ich dzieci i będzie wzbudzać ich niepokój, a momentami nawet irytację. Nic zatem dziwnego, że autor w innym utworze wyzna: *Jeszcze wiem tylko,/ że najważniejsze jest to, o czym zapomnieliśmy* [*Ich weiß nur noch/ daß es das Wichtigste ist/ was wir vergessen haben* (Lüdtke 1985: 29)]. Zatem Enzensberger, kreując fantastyczny obraz poetycki – w oryginalny sposób potraktował topos nieśmiertelności poezji, a występujące w utworze *dzieci* to synonim następnych pokoleń, przekazujących legendę, która po nim pozostanie.

### Podsumowanie

Enzensberger, przez odwoływanie się do mitów i toposów, a także do świata dziecięcej wyobraźni czy też takich gatunków, jak baśń, bajka, które powinny stanowić przedmiot osobnych rozważań, przez wprowadzanie motywów, znanych z tradycji przywołanych gatunków, w zaskakujące konteksty, eksponuje kontrast między prawdą a pozorem, a także prowadzi grę z literacką konwencją w celu – jak dowodziłam – wyeksponowania problemów społecznych, dręczących współczesnego człowieka. Właśnie w wizerunkach poetyckich – parafrazuję wypowiedź Benedetta Crocego – przejawia się *człowieczeństwo artysty* (Croce 1961: 9), które – jak przypuszczam – w nich odnalazłam. Zatem Enzensberger – niczym Herbert – jawi się tutaj jako – przywołuję określenie Janusza Maciejewskiego – *poeta moralnej odpowiedzialności* (Maciejewski 1991: 14), bowiem często ucieka się do ironii w celu wyrażenia swego artystycznego credo, które można byłoby określić słowami przywołanego badacza:

poezja powinna być siłą organizującą „psychikę narodową” w kierunku obudzenia w tej ostatniej **woli zmiany i naprawy rzeczywistości** (podkr. K. J. K. Maciejewski 1991: 15).

Poeta, odwołując się do wcześniejszych tekstów, stosuje – jak to określa Balcerzan – strategię konfrontacyjną, charakteryzującą się nietożsamością:

„**tego, co było i tego, co jest**” (podkr. autora) [...]. Odwołania do tradycji literackiej pogłębiają przepaść dzielącą dzień dzisiejszy od dawnych epok. Cytuje się lub parafrazuje - niekiedy tylko komentuje – słowa poetów przeszłości po to tylko, aby pokazać, że dawne wzorce wysłowienia nie przystają

do nowych wydarzeń. Są anachronizmami, formami wycofanymi z użycia, o wygasłych energiach i niepojętych dzisiaj przeznaczeniach (Balcerzan 1965: 184).

Niemiecki autor chce za wszelką cenę „odkłamać” rzeczywistość, która wymyka się jasno-ciemnym kwalifikacjom. Daje wyraz swego subiektywnego stosunku do otaczającego go świata, który można byłoby scharakteryzować, posługując się słowami Wilhelma Diltheya:

**Przeżycie**, które stanowi zasadniczą treść wszelkiej poezji, zawiera w sobie **ukryty stan duszy we wnętrzu dzieła** i zewnętrzny obraz albo galerię powiązanych ze sobą obrazów przedstawiających miejsca, sytuacje, osoby. W tej niedającej się rozwiązać jedności tkwi **żywa siła poezji** (podkr. K. J. K.)<sup>11</sup>.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na cechy poezji Enzensbergera, przejawiające się zwłaszcza w takich zbiorach lirycznych, jak: *Brail* i *Język narodowy*, które wskazują na identyfikację poety z dzieckiem: język konkretny, przejawiający się we wskazywaniu na otaczającą bohatera lirycznego rzeczywistość materialną, będącą w zasięgu jego percepcji (*Zeigesprache des Kindes*), myślenie mityczne, które jest przeciwstawne – jak pisze Cieślowski – *myśleniu »zdrowo-rozśądkowemu«, które to myślenie i pogląd na świat są właściwe »doromości«* (*Antologia poezji dziecięcej* 1981: XXVI).

Wykreowane przez poetę magiczne obrazy, np. wznoszącego się i znikającego w obłokach Roberta, mogą nasuwać skojarzenie ze słowami Herdera, który utożsamiał myślenie obrazami z poetyckością, dziecięcością i pierwotnością, ale my nie damy się na to nabrać. Enzensberger wcale nie myśli obrazami, bowiem w tym szaleństwie jest jednak metoda. Magiczne obrazy, będące jednym z „elementów” poetyckiego montażu, nakładają się na inne, które odsyłają czytelnika do szarej codzienności. Innymi słowy, magiczny obraz demaskuje konkretne, empiryczne doświadczenia. W ten sposób poeta kwestionuje utarte stereotypy myślowe-poznawcze, a zarazem próbuje przyczynić się do odrodzenia się w zdemoralizowanym społeczeństwie wartości humanistycznych. Świat współczesnych konfliktów – jak pisze Dedecius o twórczości Herberta – ukazuje poeta, odwołując się do przeszłości, co pozwala mu osiągnąć dystans potrzebny w ocenie tego, co dzieje się tu i teraz<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Oto wypowiedź Diltheya w oryginale: *Dem das Erlebnis, welches ein kernhaften Gehalt aller Dichtung bildet als ein Inneres und ein Bild oder einen Bildzusammenhang als ein Äußeres: in der ungelösten Einheit beider liegt die lebendige Kraft der Poesie* (Sauerland 1972: 99. Por. z: L. Spitzer, 1969: 33).

<sup>12</sup> *Die Welt der modernen Konflikte scheint ihm vor dem Hintergrund der Vergangenheit am überzeugendsten, weil mit der nötigen Distanz, erkennbar und darstellbar ist* (Dedecius 1975: 259).

Odwoływanie się do świata dziecięcej fantazji, który bajki czy baśnie zaludniały wspaniałymi królewnami, księżętami, przebywającymi w pięknych zamkach, okazuje się tylko snem. Służy – jak wcześniej pisałam – wyeksponowaniu niedoskonałości świata dorosłych, a także demaskacji fikcji, co można zauważyć również w twórczości polskich poetów powojennych, np. wspomnianego już Herberta czy też Stanisława Grochowiaka i Andrzeja Bursy lub Tymoteusza Karpowicza, ale to już temat odrębnych rozważań (Krasoń 2007: 113–143., Krasoń 2011: 192–201). Wynika z tego, że Enzensberger – tak jak Günter Grass (Latkowska 2008: 24–25) – jest poetą zaangażowanym, próbującym w artystycznie wartościowy sposób przyczynić się do zmiany i naprawy rzeczywistości.

### Bibliografia:

- Andersch Alfred (1970), (*in Worten: ein*) *zorniger junger Mann* [w:] *Über Hans Magnus Enzensberger*, hrsg. von J. Schickel, Frankfurt am Main.
- Balcerzan Edward (1965), *Poezja polska w latach 1939–1965. Strategie liryczne*, Warszawa.
- Balcerzan Edward (1971), *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa.
- Cieślakowski Jerzy wybór i oprac. (1981), *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Croce Benedetto (1961), *Zarys estetyki*, Warszawa.
- Dedecius Karl (1975), *Polnische Profile*, Frankfurt am Main.
- Enzensberger H. M. (1978), *Der Untergang Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt am Main.
- Enzensberger Hans Magnus (1985), *Wunschkonzert*, „Text+Kritik”, Heft. 49
- Enzensberger Hans Magnus (1986), *Gedichte 1950-198*, Frankfurt am Main.
- Enzensberger Hans Magnus (1991), *Zukunftsmusik*, Frankfurt am Main.
- Głowiński Michał (1978), *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Januszewska Hanna (1946/1947), *Artyzm w poezji i baśni polskiej dla dzieci*, „Ruch Pedagogiczny”, nr 4.
- Horacy (1986), *Dzieła, epody, satyry i listy*, Warszawa.
- Karpowicz Tymoteusz (1969), *W odzyskanym domu. Almanach literacki Wrocławskiego Oddziału Związku Literatów Polskich*, red. B. Butryńczuk i Z. Kubikowski, Wrocław.
- Kořakowski Leszek (1981), *Obecność mitu*, Kraków.
- Kornhauser Julian (2002), *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków.
- Lalewicz Janusz (1975), *Komunikacja i literatura*, Wrocław.

- Krasoń Katarzyna (2007), *W zwierciadle obcej literatury. Recepcja Zbigniewa Herberta i Tymoteusza Karpowicza w Niemczech*, Szczecin.
- Krasoń Katarzyna (2011), *Intertekstualny dialog w polskiej poezji powojennej. Na przykładzie utworów „Bajeczka” Stanisław Grochowiaka i „Bajka” Andrzeja Bursy w tłumaczeniach Karla Dedeciusa* [w:] *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, red. M. Zaorska i J. Nawacka, Olsztyn.
- Latkowska Magdalena (2008), *Günter Grass i polityka*, Warszawa.
- Lüdtke W. Martin (1985), *Lasset uns singen und springen und fröhlich sein. Ein schräger Blick auf Hans Magnus Enzensberger*, „Text+Kritik”, Heft. 49.
- Maciejewski Janusz (1991), *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta*, „Scena” nr 7–8.
- Mickiewicz Adam (1983), *Wiersze*, Warszawa.
- Puszkina Aleksander (1979), *Poezje*, przeł. J. Tuwim, Warszawa.
- Sauerland Karol (1972), *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzheit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs*, Berlin–New York.
- Słonimski Antoni (1990), *Poezje wybrane*, Warszawa.
- Sorg Bernhard (1985), *Zu Hans Magnus Enzensbergers, »Der Untergang Titanic«*, „Text+Kritik”, Heft 49.
- Spitzer Leo (1969), *Texterklärungen, Aufsätze zur europäischen Literatur*, München.
- Zürcher Gustav (1985), *»Ich bin keiner von uns«. Auf den Spuren von Hans Magnus Enzensbergers lyrischem Ich*, „Text+Kritik”, Heft. 49.

Katarzyna Joanna Krasoń

### **Decline and rise of humanistic values. On the poetic world of Hans Magnus Enzensberger**

Hans Magnus Enzensberger uses fabulous and fairy-tale motifs in his poetry, as well as refers to myth, legend or topos, in order to show present conflicts. Sometimes he brings a child character into his works, at times adopts a puerile view of the world, mocks at human stupidity, expresses his critical approach to imperfect adult world, but at the same time manifests his negative attitude to global imperialism and social and political relationships prevailing in Germany. He sees in them the end of such values as human dignity, courage to express own thoughts or respect for another human being. Aware of civilisation threats, he fights in his poetry for human subjectivity by referring to the world of childish imagination, fairy tale and myth, in particular to the myth of childhood an parents, which he recalls in order to express his critical approach to declining society being based on money-worship and authoritarian power, which contributes to the objectification of human beings. In this study, using concrete examples, Enzensberger has been presented as a committed poet who tries – like Zbigniew Herbert – to support reality change and improvement in artistically valuable manner.