


Paweł Marcinkiewicz

UNIwersytet Opolski
e-mail: pmarcinkiewicz@poczta.onet.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-7086-1805>

***W lesie, w drewnianym domku**: o cnocie radości i szczęścia w najnowszym tomie Michaela Krügera**

Abstract

***In the Forrest, in the Wooden House:* About the Virtue of Joy and Happiness in Michael Krüger's Latest Poetry Book**

Michael Krüger is one of the most important poets of contemporary Europe, combining in his works many traditions of the old continent's literature, from ancient Greece to twentieth-century Poland. In addition, strong American influences surface in his verse. While Krüger's early work was a search for his own mode of expression through more or less faithful imitations of very different Polish and American poets, in his mature poems from the 2021 volume *In the Forrest, in the Wooden House* the Munich poet finds a highly original solution to the seemingly insoluble dilemma faced by all prominent artists since the beginning of the twentieth century: whether to depict the world realistically or, on the contrary, by means of aporia and abstraction? Krüger skillfully combines the "scenic mode" rhetoric typical of post-symbolic literature and the "poetics of indeterminacy" characteristic of postmodernism to create the autonomous poem. It is a realist work that resists interpretation because it contains elements that cannot be read in the realist plane. This peculiar Krüger's late style is combined with his ostentatious predilection for Epicureanism, references to the poetry of Hesiod and his resort to a broad phrase, reminiscent of hexameter.

* W oryginale tom nosi tytuł *Im Wald, im Holzhaus*. Wszystkie przekłady z języków: niemieckiego i angielskiego, są mojego autorstwa – P.M., chyba że zaznaczono inaczej.

Key words: contemporary European poetry, Michael Krüger's poetry, scenic style, poetics of indeterminacy, late style

Słowa kluczowe: współczesna poezja europejska, poezja Michaela Krügera, styl sceniczny, poetyka nieokreśloności, styl późny

Wczesna poezja Krügera: w poszukiwaniu tożsamości

Michael Krüger jest jednym z najważniejszych poetów europejskich przełomu XX i XXI wieku nie tylko ze względu na artystyczną doniosłość jego utworów, ale przede wszystkim dlatego, że łączy w swojej twórczości kilka tradycji kluczowych dla literatury Starego Kontynentu¹. Z jednej strony jest to tradycja klasyczna, obejmująca lirykę starożytnej Grecji i Rzymu oraz poezję renesansu; z drugiej strony – jest to tradycja dwudziestowiecznej poezji europejskiej, także polskiej. Trzecim ważnym wpływem jest dwudziestowieczna poezja angloamerykańska. O ile pierwszą z tych tradycji Krüger przyswoił dzięki lekturze w niemieckim gimnazjum, z poezją polską i anglosaską zaznajomił się dzięki licznym kontaktom z pisarzami z tych krajów, których poznał później: Zbigniewem Herbertem i Tadeuszem Różewiczem, Stuartem Friebertem czy W.S. Merwinem.

Krüger urodził się w 1943 roku w Wittgendorfie, w Saksonii-Anhalt, państwie włączonym do Niemieckiej Republiki Demokratycznej w 1949 roku, co pozbawiło jego dziadków dużego gospodarstwa rolnego, które zostało znacjonalizowane². Do szóstego roku życia przyszły poeta wychowywał się na wsi, lecz później rodzi-

1 Do najważniejszych książek poetyckich Krügera należą: *Reginapoly* (1976), *Diderots Katze* (1978), *Aus der Ebene* (1982), *Die Dronte* (1985), *Idyllen und Illusionen* (1989), *Hinter der Grenze* (1990), *Brief nach Hause* (1993), *Nachts, unter Bäumen* (1996), *Wettervorhersage* (1998), *Keiner weiß es besser als der Mond* (2001), *Kurz vor dem Gewitter* (2003), *Unter freiem Himmel* (2007), *Ins Reine* (2010), *Umstellung der Zeit* (2013), *Einmal einfach* (2018) i wreszcie *Im Wald, im Holzhaus* (2021) [*W lesie, w drewnianym domku*]; ponadto jest on autorem wielu powieści, w tym: *Was tun? Eine altmodische Geschichte* (1984), *Warum Peking? Eine chinesische Geschichte* (1986), *Wieso ich? Eine deutsche Geschichte* (1987), *Der Mann im Turm* (1991), *Himmelfarb* (1993), *Die Cellospielerin* (2000), *Die Turiner Komödie. Bericht eines Nachlaßverwalters* (2005), *Das Irrenhaus* (2016) oraz *Vorübergehende* (2018); jego imponujący dorobek literacki uzupełnia kilka tomów wspomnień, jak: *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich* (2021) czy *Das Strandbad. Szenen einer Kindheit* (2022); oraz zbiory esejów: *Literatur & Alkohol. Liquide Grundlagen des Buchstaben-Rausches* (2004) *Literatur als Lebensmittel* (2008), *Das Ungeplante zulassen. Eine Verteidigung des Dichterischen* (2014).

2 Gospodarstwo dziadków i czasy tuż po wojnie Krüger opisuje w wierszu *Wo ich geboren wurde* (Krüger 2021a: 7–11).

ce sprowadzili go do Berlina, gdzie mieszkali z trojgiem starszego rodzeństwa. Po maturze spędził trzy lata w Londynie (1962–1965), gdzie pracował w branży księgarskiej. Powody tego wyjazdu były związane z powojennym klimatem intelektualnym w Niemczech. Jak zauważa Matthias Bormuth, wielu młodych ludzi w kraju, który rozpętał II wojnę światową, zadawało sobie pytanie, jak kultura niemiecka – ta sama, która wydała Johanna Wolfganga Goethego, Ludwika van Beethovena czy Thomasa Manna – mogła puścić z dymem miliony niewinnych ludzi w kominach Oświęcimia czy Treblinki (Bormuth 2021: 128). Ojciec przyszłego pisarza był odpowiedzialny za komunikację pocztową w okupowanej Polsce w czasie II wojny światowej i po wojnie odmówił odpowiedzi na bolesne pytania synów: podobnie jak wielu ojców w niemieckich rodzinach wycofał się w pozornie pozbawiony moralnych dylematów obszar kultury i sztuki, być może wypierając poczucie winy pełnymi humanistycznych idei dyskusjami w kręgu przyjaciół (Bormuth 2021: 128).

Jak poeta wyznaje w wywiadzie z Matthiasem Bormuthem, w domu bardzo niechętnie rozmawiano o przeszłości:

[...] ojciec był jedną z tych osób, które jako urzędnicy państwowi szybko wznowiły karierę po wojnie i denazyfikacji. Mój najstarszy brat, który był siedem lat starszy, zadawał więcej pytań. Był bardziej buntowniczy i namawiał ojca do zwierzeń. Głęboko schowany w kącie szafy leżał hełm ze swastyką. Nigdy nie dowiedzieliśmy się, czy ojciec go nosił. Nie znam ani jednego zdjęcia, które pokazywałoby go jako żołnierza (Krüger 2021a: 20).

Atmosferę konserwatyizmu powojennych Niemiec, wciąż przesiąkniętych antysemityzmem i poczuciem narodowej wyższości, dobrze oddaje anegdota Krügera o odwiedzinach ciotki z Zeitz w domu jego rodziców w latach pięćdziesiątych: pijąc kawę Tchibo, pytała, czy „ta kawa nie jest żydowska?” oraz mawiała, że Hitler „budował także autostrady” (Krüger 2021a: 22–23). A zatem ważnym powodem wyjazdu młodego pisarza była potrzeba zbudowania na nowo niemieckiej tożsamości na fundamentach nietkniętych przez kataklizm faszyzmu: w Londynie mieszkali m.in. Elias Canetti, H.G. Adler i Norbert Elias, którzy stali się dla niego nadzieją na nowe Niemcy (Bormuth 2021: 128).

W 1965 roku Krüger wrócił do Berlina i jako wolny słuchacz podjął studia filozoficzne na Wolnym Uniwersytecie Berlińskim. Jak zauważa Bormuth, to wtedy początkujący księgarz „wchłonął krytycznego ducha czasu” (*den kritischen Geist der Zeit in sich aufnahm*) i dołączył do mieszczącego się nad jeziorem Wannsee Kolokwium Literackiego, założonego przez członka Grupy 47, profesora Politechniki Berlińskiej i poetę Waltera Höllera (Bormuth 2021: 128). Krüger w willi nad brzegiem jeziora znalazł swój intelektualny dom i mógł osobiście poznawać niemieckich oraz europejskich autorów zapraszanych na seminaria i spotkania. Wśród gości Kolokwium byli

m.in. Yves Bonnefoy, Francis Ponge, Lars Gustafsson, Tomas Tranströmer, Ernst Jandl, Edoardo Sanguinetti, Charles Olson i Andriej Wozniesiński (Bormuth 2021: 128). Również w tym czasie pisarz rozpoczął pracę jako lektor w wydawnictwie Carl Hanser Verlag, któremu pozostał wierny do końca swojej kariery zawodowej.

To właśnie na jednym ze spotkań Kolokwium Literackiego 6 grudnia 1966 roku Krüger miał okazję poznać, podczas wieczoru literackiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta – poetów, którzy mieli niebagatelny wpływ na rozwój jego poetyckiego głosu (Franaszek 2018b: 860). Jednak stawiający pierwsze kroki literat miał wtedy znacznie więcej literackich fascynacji: jak wyznaje w tomie wspomnień z wczesnej młodości *Das Standband* [„Kąpielisko”] (2022), do jego mistrzów należeli Günter Eich, Johannes Bobrowki, Ingeborg Bachmann i Paul Celan (Krüger 2022: 101). Równie ważne były dla Krügera awangardowe powieści Claude’a Simona, na które – w angielskich tłumaczeniach – natknął się w Londynie³.

Pierwszy tom poety: *Reginapoly* (1976), jest świadectwem poszukiwania własnego głosu i demonstruje bardzo różnorodne formy oraz techniki poetyckie: od szerokiej, zaczerpniętej z Horsta Bienka i poezji amerykańskiej frazy takich utworów, jak *Über die Entstehung der Poesie in der Republik Österreich* [„O powstaniu poezji w Republice Austrii”] czy *Archäologie* [„Archeologia”], po lakoniczną konkretność lirycznych okrucich pobrzmiwających echemi poetów polskiej Nowej Fali, jak *Nachgedicht* [„Wiersz-postscriptum”]:

Znaki mówią
innym językiem:

takie ich prawo.
Zbyt ważną sprawą
uczyniliśmy
dwuznaczność,

³ Tak opisuje Krüger przypadkowe spotkanie z Simonem w restauracyjce Schultheiss przy berlińskim Wannsee: „Claude’a Simona [...] wprowadziłem w tajniki berlińskich lodów Sol’s i w rezultacie kolor jego twarzy był zadziwiająco podobny do koloru lodów. Simon był powściągliwym człowiekiem z południa, człowiekiem wina i oliwek, którego nic na świecie nie mogło odwieść od cierpliwego nadawania rytmu swojej prozie. Przyłgnął do mnie pełen ufności, ponieważ opowiedziałem mu, jak w czasach, gdy byłem księgarzem w Londynie, próbowałem sprzedać jedyny egzemplarz jednej z jego powieści w angielskim tłumaczeniu (*The Palace*), co prawie mi się udało. Niestety, nabywcą był bibliotekarz Westminsteru, który zwrócił książkę następnego dnia do działu książek wybrakowanych, ponieważ uważał, że całkowity brak interpunkcji jest chochlikiem drukarskim. W każdym razie taka książka była dla biblioteki nie do przyjęcia” (Krüger 2022: 103). Wspomnienie tego spotkania powraca także w krótkim wierszu *Claude Simon* z późnego tomu poety *Umstellung der Zeit* [„Ustawienie czasu”] (2013).

a teraz urażeni
milczymy. Kolejny raz
ugrzęźliśmy
na cudzych stołkach i grzebiemy
w górach papieru. Dużo znów
rymujemy,

co jeszcze niedawno
uchodziło za niezgrabność.

(Krüger 2017: 23)

Tematem wielu wczesnych wierszy Krügera jest znużenie literackimi paradygmata-
tami. Gest odrzucenia poezji zbyt „dwuznacznej” stanowi powtórzenie gestu odrzu-
cenia literatury pięknej po holokaucie, jakie Różewicz przedstawił w *Niepokoju*.
Monachijski poeta od początku swojej drogi twórczej daje wyraz poczuciu nieprzy-
stawalności rzeczywistości i literatury. Ponieważ język znaków nie jest językiem ludzi
i rządzi się swoimi prawami, mechaniczne narzucanie poezji rygorów wysokiego
modernizmu doprowadziło do wyjąłowania gatunku. To z kolei poskutkowało mil-
czeniem poetów, którzy, zamiast pisać, „grzebią w górach papieru”. Jednak fakt, że
znów „dużo rymują”, może być zapowiedzią odświeżenia środków wyrazu w kierun-
ku mniej dogmatycznej poetyki.

Forma tego wiersza przywodzi na myśl utwory Ryszarda Krynickiego, Juliana
Kornhausera czy Adama Zagajewskiego powstające w tym samym okresie: opiera się
na silnej relacji między wieloznacznym tytułem a treścią („Nachgedicht” to rzadko
występująca kolokacja: „wiersz po” lub „wiersz-zakończenie”), niepozbawiona jest
wersyfikacyjnej regularności (naprzemienne strofy dwu- i czterowersowe), zanurzo-
na w dźwiękowej materii języka (rymy, rymy wewnętrzne, echolalia).

W wydanym dwa lata później tomie *Diderots Katze* (1978) wyraźnie widać fascy-
nację poezją Herberta: strofy mają często charakterystyczny, schodkowy kształt,
dykcja jest oszczędna, głos skupiony i ważnym tropem staje się ironia. Ciekawym
przykładem tej poetyki jest wiersz *Diderots Katze Fotografiert von Gabriele Lorenzer*
[„Kot Diderota Fotografia Gabrieli Lorenzer”]:

Diderot przy oknie: obok niego kot,
mieniące się futro w jasnej ramie.

Objaśnia kotu człowieka, maszynę
o kruchym głosie: elementy
fizjologii, umysł,

potężne dzieło natury.

[...]

Kot obserwuje chmurę,
która szybko przesuwa się za górną
częścią okna, zbyt szybko,
i reaguje panicznym ruchem.

[...]

Dziwna para:

Diderot i kot
w spękany krzyżu okna

[...].

Diderot przyznaje się do porażki.

Podchodzi ponuro do biurka

i notuje:

Skąd pochodzę?

Kim byłem wcześniej?

Kim stanę się ponownie?

[...]

Nie wiem tego wszystkiego.

Podbiega do okna

i po szybkim spojrzeniu na ulicę

rozmyśla.

Dopiero dużo później,

po tym jak kot skacząc potężnym susem

wyzwolił się

z wąskiej ramy obrazu,

dodaje wesoło:

Filozofia jest również podręcznikiem

umierania.

(Krüger 2017: 29–32)

Sam wybór Diderota na bohatera wiersza jest znaczący i stanowi niejako dopełnienie wielkiej galerii filozofów – Marka Aureliusza, Kartezjusza, Spinozy, Kanta, Henryka Elzenberga – do której odwołuje się poeta Herberta. Redaktor naczelny *Wielkiej*

encyklopedii francuskiej jest przedstawiony z prywatnej perspektywy, w swoim paryskim mieszkaniu. Podobny sposób prezentacji często stosował Herbert czy to w swoich wierszach o władcach ze świata antycznego (*Boski Klaudiusz*), czy to o wielkich artystach (*Beethoven, Izydora Duncan*), czy tragicznych postaciach z historii XX wieku (*Maria Rasputin*). Herbertowski ton wiersza jest zabawny, zderza powagę filozoficznych dociekań z dziką, kocią naturą. To kot okazuje się filozofem *par excellence*, ponieważ podpowiada Diderotowi, jak rozwikłać nierozstrzygalne kwestie. Końcowa konkluzja Diderota jest powtórzeniem ucieczki kota: filozofia jest podręcznikiem umierania w tym sensie, że człowiek musi nauczyć się żyć niejako obok zagadek, a także wbrew nim.

Wczesne tomy Krügera to poligon artystycznych poszukiwań, na którym poeta wypracowuje swój własny głos, słyszalny już w zbiorze *Brief nach Hause* (1993), np. w krótkich medytacjach, jak *Bei klarem Wetter* [„W przejrzystą pogodę”] czy *Im Sommer* [„Latem”]. Określiłbym ten głos jako „wiersz autonomiczny”: jest on typową dla poezji Zachodu przełomu XX i XXI wieku formą liryczną, będącą fuzją tego, co Charles Altieri nazywa stylem scenicznym (*scenic style*), oraz sposobu wyrażenia, który Marjorie Perloff określa poetyką nieokreśloności (*poetics of indeterminacy*). Skala tego głosu w języku angielskim jest bardzo szeroka i obejmuje późne tomy Johna Ashbery’ego, wiele utworów Louise Glück, ale także ostatnie poematy Roberta Hassa. W języku polskim znajdziemy tę formę w późnych tomach poetów Nowej Fali, ale też u Piotra Sommera, Marcina Świetlickiego czy Andrzeja Sosnowskiego. W języku niemieckim jej ważnym innowatorem jest Michael Krüger.

O ile zużyty dekadami powielania wiersz sceniczny, który rozpowszechnił Baudelaire, był lirycznym przywołaniem transcendentnej rzeczywistości, wykorzystującym efekt wzniosłości w zakończeniu, wiersz autonomiczny, obok swojego realistycznego planu, zawiera elementy językowej aporii. Nie dają się one zdefiniować czy wytłumaczyć za pomocą tradycyjnych narzędzi krytycznoliterackich i są czystą grą, która jest wyrazem właśnie „autonomiczności” utworu i jego niezależności od interpretacyjnych usiłowań czytelnika czy nawet autorskich intencji. Dobrym przykładem takiego utworu jest wspomniany już wiersz *Im Sommer*:

Nietoperz bazgrze po wodzie,
zapomniany przez boga pies leży cicho w pyle.
Coś jeszcze? Cały ciąg dni
lekkich, otwartych, jasnych i szerokich. Na gardle
ucisk, w gardle ciężkie drapanie.
I jakaś ręka w moim oku,
która pisze: nocny cień, lękliwie.

(Krüger 2017: 103)

Migawkowy opis lata jest nietypowy: nietoperz „bazgrzący po wodzie” sugeruje co prawda wakacyjne atrakcje, natomiast „opuszczony przez boga”, ubrudzony pies nie kojarzy się z kurortem, lecz raczej z miejscem wymarłym i dzikim. Zastanawiać może również, że to jedyne obrazy lata w długim ciągu dni, które przywołuje podmiot liryczny. „Ucisk” i „drapanie” w gardle sugerują niemożność mówienia (czy może pisania), ale pisząca „ręka”, którą narrator czuje w oku, nie daje się umieścić w planie wiersza scenicznego: jest aporią, stawiającą opór interpretacji. To jest moment, gdy czytelnik lub krytyk myślący w duchu postromantycznej poezji opartej na solennym „głosie” narratora czy podmiotu musi się poddać. W ten sposób wiersz manifestuje swoją autonomię: nie da się go zalegoryzować, ponieważ „ręka” zaciera realistyczny plan utworu i wprowadza go na poziom postmodernistycznej gry.

Późne tomy Krügera

Tomy poetyckie Krügera z ostatniej dekady w pełni oddają głos wiersza autonomicznego: drobiazgowy i ironiczny ton pierwszoosobowego podmiotu lirycznego relacjonuje błahe wydarzenia typowej egzystencji, wznosząc się ponad realizm za pomocą improwizowanych asocjacji, sprowokowanych spacerami, oglądaniem telewizji, słuchaniem muzyki czy lekturą, a także rozmyślaniami o przeszłości i śmierci. Spójność tradycyjnej, poetyckiej narracji często rozrywa aporia, która działa poprzez użycie elementów niedających się zinterpretować w linearnej lekturze. Jak zauważa Ulrich Rüdener, głównym tematem Krügera staje się starość: „śmierć jest wszechobecną, »inną sferą«, o której mówił kiedyś Ernst Meister, sferą, która pozostaje nieuchwytna i niezrozumiała” (Rüdener 2021: 3). W tym aspekcie wiersze Krügera w coraz większym stopniu zbliżają się – czy może powracają – do późnych poetyk jego polskich przyjaciół: Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta.

Zwłaszcza dla tego ostatniego „styl późny” wydaje się ważnym sposobem artystycznego wyrazu, widocznym szczególnie w jego ostatnim tomie – *Epilogu burzy*. Pojęcie stylu późnego wprowadził Edward Said, który tak definiował mądrość starych artystów z gatunku tych nieprzejednanych i krnąbrnych: „[Styl późny to – P.M.] doświadczenie napięcia zupełnie pozbawionego harmonii i kontemplacji, a nade wszystko swoista, celowo nieproduktywna produktywność *pod prąd* (*deliberately unproductive productiveness going against*)” (Said 2006: 7). Dla Edwarda W. Saida punktem wyjścia jest tu oczywiście Adorno i jego esej *Spätstil Beethovens* („Późny Beethoven”), który ukazał się w zbiorze *Moments musicaux* (1964). Analizując znaczenie późnych utworów Beethovena z okresu zwanego obecnie trzecim, Adorno jako pierwszy dostrzegł ich przełomowość: będący w pełni sił artystycznych kom-

pozytor porzucił ustalony porządek twórczy – oraz szerzej: społeczny – i wszedł z nim w konfrontacyjny stosunek alienacji. Alienacja ta prowadzi do subiektywnego przetransponowania form artystycznych, generując arcydzieła, które moglibyśmy określić jako „wyobcowane” (*verfremdetes Hauptwerk*), to znaczy skierowane przeciwko logice gatunkowego rozwoju sztuki kompozycji czy oczekiwaniom odbiorców (Said 2006: 8).

Wykraczając poza kontekst muzyczny jako archetyp późnego stylu w literaturze, Said podaje przykład ostatniego dzieła Henrika Ibsena, dramatu *Gdy wstaniemy z martwych* (1899)⁴. Podążając ścieżką Adorna, Said widzi w stylu późnym negatywność i opór, ale także wyjście poza granicę tego, co zwyczajne i akceptowalne, poprzez zaprzeczenie cierpliwie doskonalonego przez artystę sposobu wyrażania, co implikuje także pragnienie powrotu do pewności ręki nieskażonej przez grzech powtórzenia. W tej „późności” jest także autoimmunologiczny lęk przed wpływem swojego własnego dzieła, wytwarzający poczucie przytłaczającego ciężaru swoich wcześniejszych dokonań. Dlatego późne dzieła Beethovena „pozostają niepokodzone, nieobjęte żadną syntezą wyższego rzędu; nie pasują do żadnego planu, nie można nic w nich uzgodnić ani rozstrzygnąć, albowiem brak rozstrzygnięcia i niesyntetyzowana fragmentaryczność nie są w ich przypadku ornamentem ani symbolem czegoś innego, lecz [świadczą o ich – P.M.] »zgubionej totalności«” (Said 2006: 12–13). Styl późny niweczy harmonijną strukturę wcześniejszego dzieła artysty, ale w ten sposób odkrywa przestrzeń do nowego otwarcia, które umożliwi rozwój poza wcześniej wypracowanymi schematami. W tej perspektywie styl późny może być formą obrony własnej artystycznej integralności i wolności.

Na pierwszy rzut oka późność Krügera jest stonowana i pozbawiona dysydencyjnego charakteru: w ostatnich tomach poety, na poziomie formalnym, nie znajdziemy odrzucenia jego wcześniejszych sposobów wyrazu czy innego istotnego przewartościowania poetyckich priorytetów, bo nie jest nim na pewno większa niż wcześniej dyscyplina wielu jego wierszy naśladujących heksametr. Radykalizm Krügera manifestuje się głównie na poziomie filozoficznym jego utworów, w wyrażanym w nich światopoglądzie, który jest dalekim echem epikureizmu, co w epoce Baudrillarda, Derridy i Esposito może wydawać się ostentacyjnie anachroniczne, zwłaszcza w wypadku pisarza, który studiował filozofię. Najważniejsza w życiu człowieka jest mądrość opanowująca wszelkie namiętności, rozkosz duchowa, polegająca na spokoju i wyciszeniu wewnętrznym. Zdaniem Epikura, żeby osiągnąć szczęście mędrca-filozofa, należy unikać wszelkiej działalności publicznej – *negotium* – oraz rozgłosu, który ona niesie, i kultywować przestanie „żyć w ukryciu”, oddając się filozoficznej

4 Istnieją dwa polskie tłumaczenia tej sztuki: Józefa Puzyny pt. *Gdy się zbudzimy spośród zmarłych* (1900, prawdopodobnie z języka francuskiego) oraz Józefa Giebułtowicza pt. *Gdy wstaniemy z martwych* (1960).

kontemplacji i przyjaźni międzyludzkiej, za pomocą *otium*, czyli bezczynnego wypo- czynku, za jaki uważano działalność umysłową (Abramowiczówna 1953: VIII).

W historii poezji europejskiej, co najmniej od romantyzmu, poeta był duchowym przywódcą swojej społeczności. Późny Krüger zrywa z tą tradycją, a ponadto odwraca się od społecznego zaangażowania swoich poprzednich książek: jest sceptyczny wobec demokracji i wszelkich form kolektywnej aktywności, w których widzi przejawy ludzkiej głupoty i chciwości. Jego *otium* to kontemplacja wieczornego nieba, odcieni jeziora, nad którym mieszka, setek ptaków odwiedzających jego dom, zmieniających się w ciągu roku drzew, roślin i kwiatów. Jednak czytelnik nie powinien dać się zwieść pozorom: późne wiersze Krügera to nie pieśni pasterza, lecz wyrafinowanego znawcy literatury, a ich sielankowa oprawa jest rewoltą stylu późnego.

Cnota radości i szczęścia

Tom *W lesie, w drewnianym domku (Im Wald, im Holzhaus)*, wydany wiosną 2021 roku, doskonale wpisuje się w filozoficzne zalecenia Epikura, konieczne do osiągnięcia w życiu radości i szczęścia. Książka opisuje rok, który autor spędził w przymusowym odosobnieniu spowodowanym pandemią COVID-19 w 2020 roku – odosobnieniu, do którego przyczyniła się także jego choroba, leukemia, zmuszająca go do całkowitego ograniczenia życia towarzyskiego i publicznego. Tom składa się z siedemdziesięciu utworów poetyckich i podzielony jest na dwie części: pierwsza, która nosi ten sam tytuł, co książka, to pięćdziesiąt numerowanych wierszy, mniej więcej jednakowej długości ok. 30 wersów (z paroma wyjątkami), pisanych przeważnie szeroką frazą, zbliżoną do heksametru. Część druga pt. *Co jeszcze się stało (Was sonst geschah)* to dwadzieścia tytułowanych utworów, bardziej urozmaiconych pod względem długości i formy. Część pierwsza ma wyraźną chronologię, od wczesnej wiosny do późnego lata, natomiast w części drugiej nie ma chronologii (np. wiersz *Wrzesień, deszcz (September, Regen)* jest umieszczony po wierszu *Wszystkich Świętych (Allerheiligen)*, choć w tytułach i opisach przyrody wyraźnie dominuje schyłek lata lub częściżej – jesień.

Numeracja utworów w pierwszej części to zabieg, nawiązujący do *Bukolik* Wergiliusza, których części to numerowane eklogi⁵. Również wplatanie dialogów do

5 Ciekawą interpretację genezy książki Krügera podsuwa jego późny wiersz pt. *Claude Simon* z tomu *Umstellung der Zeit* (2013), który opisuje spotkanie poety z przyszłym Noblistą w małej restauracyjce nad berlińskim jeziorem Wannsee w połowie lat 60. ubiegłego wieku, gdy Simon był gościem Kolokwium Literackiego: „Claude Simon we śnie / usiadł obok mnie / bardzo zielony na twarzy. / Przez pomyłkę zjadł klopsiki / nad jeziorem Wannsee w Berlinie. [...] / Piliśmy jego

tekstów subtelnie przywołuje konwersacyjną formę wierszy rzymskiego poety. Kolejne nawiązanie do *Bukolik* pojawia się na poziomie metrum: wiele wierszy z części pierwszej posługuje się miarą poetycką przypominającą heksametr, co widać na przykład w utworze 19:

Znowu padał deszcz. A kiedy było już jasne,
kto będzie zwycięzcą w tej walce, wyruszyłem rażno
z domu i przecinając drogę krajową poszedłem
lasem w kierunku miasteczka Münsing, żeby w późnym
słońcu odetchnąć zapachem pokrzywy.

(Krüger 2021b: 37)

W języku polskim, podobnie zresztą jak w niemieckim, heksametr nie brzmi zbyt naturalnie i dlatego Krüger często łamie klasyczny wzorzec: ostatni wers przytoczonego fragmentu jest krótszy i zawiera tylko pięć sylab akcentowanych. Ta nieregularność metryczna nadaje utworom poety spontaniczny charakter, dzięki czemu metryczna regularność staje się niemal niezauważalna.

Motyw radości i pokrewny motyw szczęścia wydają się jednym z centralnych tematów książki, jednak u Krügera radość i szczęście to nie tyle spontaniczne uniesienia, ile obowiązki:

Szczęście to moja powinność, bo codziennie badam
lot ptaków i w grzeszne nie wdaję się sprawy, jak pisał Hezjod,
mistrz z Askry w Beocji, który sam uprawiał własne poletko.

(Krüger 2021b: 37)⁶

Przywołanie Hezjoda w utworze 21, na początku książki, jest nieprzypadkowe, bo *Prace i dni* to historia ludzkiego szczęścia, a zarazem podręcznik nauczający, jak być szczęśliwym:

i bogowie, i ludzie z jednego wywodzą się rodu.
Najpierw stworzyli na ziemi szerokiej niebiescy bogowie
To pokolenie, co złotym ludzkości okresem się zowie.
Żyli ci ludzie w tym czasie, gdy Kronos królował na niebie,
Żyli zaś niby bogowie nie będąc nigdy w potrzebie,

wino, / prowansalskie czerwone / i czytali *Georgiki*, / które chciał napisać od nowa / po wojnie” (Krüger 2013: 82). Czy zatem tom *W lesie, w drewnianym domku* nie jest rozwinięciem pomysłu *Claude’a Simona*, stanowiąc zbiór „napisanych od nowa” *Bukolik*?

6 W polskim przekładzie tego fragmentu wykorzystano tłumaczenie *Prac i dni* autorstwa Wiktora Steffena.

Pracy ni trudów nie znając, ni cierpień przykrej starości,
Ani w nogach ni w rękach nie tracąc młodzieńczej świeżości.
Żyli w dostatku radośnie, od wszelkich cierpień z daleka,
Śmierć zabierała ich z ziemi jak sen łagodny tak lekka.

(Hezjod 1952: 9)

Jak wyjaśnia Hezjod, wraz ze złotym wiekiem przeminęło powszechne ludzkie szczęście i tylko bogowie są wciąż szczęśliwi („Bogom szczęśliwym należny im zawsze oddawaj szacunek”; Hezjod 1952: 38). Dla ludzkich pokoleń wieku srebrnego i późniejszych okresów osiągnięcie szczęścia i radości wymaga wytężonej pracy, jednak u Krügera szczęście i radość są także czymś więcej – jednymi z filarów ludzkiej egzystencji:

Zawsze cztery

muszle ślimaków są tak blisko siebie,
że wyglądają jak cztery koła w boskim rydwanie:
Rozróżnienie, Zrozumienie, Pamięć i Radość.

(Krüger 2021b: 11)

Metafora rydwanu jako „architektury” mentalno-cieleśnej człowieka występuje w kilku tekstach filozoficznych w bardzo odległych przestrzeniach kulturowych: w starożytnej Grecji w *Fajdrosie* Platona, w indyjskich *Upaniśadach*: *Kaṭha*, *Śvetāśvatara* i *Matrāyaṇi*, a także w *Mokṣadharmie* i *Bhagavadgīcie*, filozoficznych partiach *Mahābhāraty* oraz w tekstach buddyjskich *Suttapitaki*: *Dhammapadzie* i *Milinda-pañha* ze zbioru *Khuddaka Nikāya* oraz *Vajirāsutta* ze zbioru *Saṃyutta Ni-kāya* (Budziszewska 2011: 197).

W tradycji indyjskiej, aby życie istoty ludzkiej było stabilne, zapewniając osiągnięcie radości i szczęścia, woźnica – ludzki rozum – musi kontrolować wszystkie konie w rydwanie, czyli zmysły, za pomocą wodzy, czyli zmysłu wewnętrznego (Budziszewska 2011: 197).

Natomiast w *Fajdrosie* Platona dusza przed upadkiem, zanim straciła skrzydła, podróżowała pośród rydwanów bogów po niebie, spoglądając ponad niebo na obszar zwany *hyperuranium*, którego żadne słowa nie opiszą, ponieważ „miejsce to zamieszkuje nieubrana w barwy ani w kształty, ani w słowa, istota istotnie istniejąca, którą sam tylko rozum, kierownik, oglądać może” (Platon 2023: 75). Ponieważ rozum karmi się najczystsza wiedzą, „czyli wiedzą rzeczywiście istniejącą, o tym, co jest istotnym bytem”, jego największym szczęściem i radością jest widok prawdy (Platon 2023: 75). Duszy przeszkadzają w podróży rumaki, które obniżają jej rydwan i w ten sposób wszystkie dusze, choć pędzą ku oglądaniu prawdy, nie panują nad zwierzętami, zderzając się w swoich rydwanach i przewracając: „przez

niedołęstwo woźniców niejedna tam zostaje kaleką, niejednej się skrzydła połamia” (Platon 2023: 77).

Dla Krügera szczęście i radość są brakującymi kołami ludzkiego rydwanu w cywilizacji, opierającej się na lęku przed śmiercią: są powinnością w tym sensie, że stanowią heroiczny akt zwrócenia się przeciw wszechobecnemu nieszczęściu i rozpacz:

W bezwietrznych zakamarkach
mego serca gnieździ się nieszczęście, piękne tabletki
sprawiają, że jest przezroczyste, widać złą krew,
jak płynie do Lety.

(Krüger 2021b: 52)

„Nieszczęście”, które „gnieździ się” w sercu podmiotu lirycznego, wynika z bolesnych ograniczeń ludzkiej egzystencji, narzucanych przez choroby („Nie mogąc wyzdrowieć, / nie mogę myśleć o niczym innym, / jak o tym, że naprawdę nie mogę wyzdrowieć”; Krüger 2021b: 97), starość („Kiedyś potrafiłem jednym rzutem oka odróżnić zwykłą / trawę od gęsiówki, patrząc na strąki z wylupiającymi / nasionami, ale na starość ta wiedza / zanika”; Krüger 2021b: 81) i śmierć („Gdzieś tutaj mieszka / śmierć, ale nikt jej nie poznaje. Wszyscy są pod wrażeniem / przebiegłości, z jaką niezauważona wślizguje się do domów”; Krüger 2021b: 27). Radość pomaga przetrwać rozpacz związaną z ludzką kondycją:

Milcząco
w deszczu stoją owce.
Wiedzą wszystko o ostach i trawie,
a osty i trawa wiedzą wszystko o nich. ...
Teraz trzeba szybko zawiesić na czymś serce,
żeby nie poczuć brzemienia czasu,
zmiany władzy, która przygotowuje pustkę.
Bo wciąż przecież jeszcze żyjemy i znamy eliksir
bycia szczęśliwym na widok owiec.

(Krüger 2021b: 99)

Szczęście i radość są cnotami – w starożytnej Grecji określanymi jako *areté*: doskonałość lub dzielność – do których powinniśmy dążyć, bo prowadzą nas do ideału wzorowego życia, eudajmonii, czyli stanu zadowolenia i satysfakcji z własnej egzystencji (Prior 2017: 2). „Zawieszenie” serca na widoku owiec w jesiennym krajobrazie ratuje podmiot liryczny przed rozpaczą, ale radość i szczęście przede wszystkim czynią ludzką egzystencję pełniejszą:

Jezioro jest spowite niebieską woalką światła,
która nagle staje się czerwona jak szminka, i
od tego pędu barw krzyczą ptaki,
kaczki i perkozy, chyba z radości,
że nie możemy ich widzieć, ani one nas;
tę radość czujemy obejmując na brzegu drzewa,
o korze ciemnej od deszczu, chroniącej
także nasze życie. ... A ja chcę się dowiedzieć,
jak to jest czuć czas, jak to jest czuć wichry
i upały, i wodę. Jak to jest czuć czas.

(Krüger 2021b: 13)

Szczęście to także wyjście poza własne doznania i wcielenie się w Innego/Obcego, np. ptaka albo drzewo. Jednak najbardziej intensywna radość zdarza się w międzyludzkiej przestrzeni zrozumienia i przyjaźni:

Przy długim drewnianym stole wieczerza:
chleb i wino oraz woda, którą gospodarz
czerpie ze źródła w niebieskich dzbanach. ...
Jeszcze jedna kolejka
przed wyjazdem, już nigdy się nie zobaczymy,
słońce już zachodzi, malując stajnie na czerwień
spieczonej terakoty. Trzeba zadać sobie
pytanie, taka jest reguła podczas tej wieczerzy.
Nie sposób tu zaspokoić głodu świata, dlatego
ten drewniany stół soi w białej księdze mojej radości.

(Krüger 2021b: 111)

„Biała księga” to w nomenklaturze Unii Europejskiej oficjalny dokument określający koncepcje dotyczące wybranych dziedzin polityki, a zatem „biała księga radości” byłby to swojego rodzaju ideał przeżywania radosnego uniesienia: biesiada, a podczas niej filozoficzna dysputa, która raczej rozpala niż nasycza głód świata, a wszystko w bolesnej świadomości wyjątkowości i niepowtarzalności tego wydarzenia.

Ale szczęście i radość, jak wszystkie cnoty, mają określony cel. U Homera cnotami były cechy i umiejętności, które umożliwiały posiadaczowi przetrwanie niebezpieczeństwa i osiągnięcie chwały; z kolei Sokrates za największą cnotę uznał mądrość i umiejętność dokonywania dobrych wyborów, których niemożność prowadziła do dylematów tak fascynujących dla greckich tragiczów (Prior 2017: 2). W tomie Krügera ostateczną przeprawą, na którą przygotowują podmiot liryczny cnoty radości i szczęścia, jest śmierć.

W drugiej, „jesiennej”, części książki dominuje ton pożegnania ze światem. Wiersze oczyszczone są z bukolicznej retoryki, a krajobrazy i emocje naszkicowane są oszczędną kreską, przywodzącą na myśl poezję Dalekiego Wschodu. W utworach *Początek jesieni (Herbstanfang)* oraz *To tyle (Das wars)* metaforą rozstania się ze światem są przygotowujące się do odlotu ptaki⁷. Zwłaszcza ten ostatni utwór, choć rozbrzmiewa w nim melancholijne poczucie końca własnej egzystencji, ukazuje, jak radość i szczęście dają siłę trwania wbrew nadziei:

Właśnie zbierają się ptaki,
wnet opuszczą ten padół wad i skaz. ...
Czas jest łaskawy. Darował zegary drzewom,
które odwdzięczają się opadaniem liści.
Mimo wszystko musimy zamówić jedzenie
na jutro i następny dzień.

(Krüger 2021b: 108)

Piękno opadających liści jest melancholijne i ostatni promyk radości łączy się ze smutkiem, ale to on daje podmiotowi lirycznemu siłę, żeby „zamówić jedzenie / na jutro i następny dzień”.

Końcowy wiersz tomu pt. *Trzeba to było w końcu powiedzieć (Es musste einmal gesagt werden)* wydaje się ostatecznym pożegnaniem ze światem i przekroczeniem ostatniej granicy, co wymaga dzielności i siły:

Trzeba wędrować objazdami, wieloma, nie wszystkimi,
żeby zbyt szybko nie dotrzeć do celu.
Celu?
Nie ma czasu ani sposobności,
żeby przemierzyć wszystkie drogi, ale tej jednej
nie mogę pominąć, prowadzi prosto
w nieokreślone. Wyprzedził mnie ślimak,
ćma, osioł, kosz z ospałymi wyrażeniami
na plecach i wreszcie ropucha,
więc nie może się nie udać – albo? ...
Wszystko kwitnie, więc chyba musi być wiosna,
każdy powój to aluzja do rajy.
Ale widzę też śnieg, który zasypuje dolinę,
na przekór temu, że stopnieje, a pragnienie

7 Symboliczne znaczenie różnych gatunków ptaków w poezji Krügera omawia Szilvia Lengli (2012: 18–19).

bycia innym unosi skowronka wyżej
i wyżej, aż traci się go z oczu na zawsze.
Tylko się teraz nie wystrasz i nie stój w miejscu,
bo wtedy cały objazd w gwizdek.

(Krüger 2021b: 116)

Życie to nie tyle zmierzanie do celu szeroką drogą, ile w najlepszym razie niespieszny objazd bocznymi drózkami, który donikąd nie prowadzi. Im uważniej podróżujemy, wyprzedzani przez „ślimaka”, „ćmę” czy „osła”, tym większa szansa na to, że nasza podróż będzie miała udane zakończenie. Naszym ostatecznym zwycięstwem jest nie lękać się końca naszej podróży – być jak śnieg, który zasypuje dolinę „na przekór temu, że stopnieje”, jak skowronek gnany w przestworza przez „pragnienie bycia innym” – i zrobić ostatni krok „prosto w nieokreślone”. Inaczej cały „objazd” naszego życia na nic – „w gwizdek”. Użycie potocznego wyrażenia jako ostatniej frazy tomu to także odprysk cnoty radości i szczęścia.

Późna poezja Krügera daleka jest jednak od dydaktyzmu podręczników do historii filozofii antycznej, który nieuchronnie uwypukla analiza poszczególnych utworów. Największy kunszt poety z Allmannshausen polega na stworzeniu takiej konstrukcji utworu, która opiera się jednoznacznej interpretacji, za pomocą elementów niedających się wpasować w symboliczne czy alegoryczne schematy. Najczęściej poetyka nieokreśloności wprowadzana jest do tekstu za pomocą opisów snów (niekiedy całe wiersze są sennymi wizjami, jak np. 32 lub *Na kolanach* (*Auf Knien*)) czy wyobrazonych sytuacji, o różnym stopniu absurdalności, jak w utworach 8 („[...] kładę się na ziemi / i robię się maleńki jak Tomcio Paluch”; Krüger 2021b: 20) lub 44 („W letnie popołudnia, / gdy kolumny kurzu obracają się w niskim słońcu, / wpada Leopardi, młodszy brat Hölderlina, / i obaj piszą w miękkim kurzu kilka linijek, / bardzo znajomych, bardzo zagadkowych i mętnie jasnych”; Krüger 2021b: 77–78).

Nośnikiem nieokreśloności są także niekiedy tropy stylistyczne, jak rozbudowane metafory. Na przykład zakończenie wiersza 40 brzmi: „Ale pies już poszedł dalej, prosto jak strzełił, / niczym skrajny oszołom w kierunku końca” (Krüger 2021b: 72). Niekiedy pojawiają się dłuższe inkrustacje z niedających się ułożyć w logiczną całość elementów. W ostatnim utworze tomu cytowanym powyżej znajdziemy na przykład wersy: „Wyprzedził mnie ślimak, / ćma, osioł, kosz z ospałymi wyrażeniami / na plecach i wreszcie ropucha”, które przenoszą przypowieść o życiu jako serii „objazdów” na poziom Duchampowskiej błagi. Podobnie utwór 43 – wyjątkowo składający się z dwóch numerowanych części – po malarskim opisie łąki w pierwszej części, kończy się arbitralnym i komiksowym obrazkiem kota goniącego po łące myszy: „Teraz biały kot biegnie przez ciemne pole / i goni myszy przed sobą / do dziury” (Krüger 2021b: 76).

Równie ważna w rozbijaniu iluzji przezroczystości poetyckiej narracji w tomie Krügera jest kwestia intertekstualnych odniesień. Jak zauważa Szilvia Lengl, w poezji Krügera znajdziemy ich trzy główne typy: dedykacje, motta oraz cytaty (Lengl 2012: 17–41). Dedykacji w tomie jest w sumie dziesięć, co nadaje publikacji charakter silnie okolicznościowy i sugeruje posługiwanie się podwójnym, publiczno-prywatnym kodem. Ponadto w samych utworach wymienionych jest z nazwiska ponad osiemdziesiąt osobistości ze świata literatury (czterokrotnie Hölderlin, trzykrotnie Herbert, raz Różewicz i Mandelsztam; z ważnych poetów angloamerykańskich Ted Hughes, Sylvia Plath, W.S. Merwin i Stuart Frieber) i sztuki (muzycy, malarze, reżyserzy filmowi), a także filozofii (Wittgenstein, Whitehead, Thoreau, Hobbes) oraz około dwudziestu osób (najbliższych przyjaciół) tylko z imienia. Jeśli chodzi o motta, nie znajdziemy ich w klasycznej postaci, natomiast początek wiersza 41 z pewnością można by uznać za motto – jest to wkomponowany w treść utworu początkowy fragment pierwszej części *Ziemi jałowej* T.S. Eliota: „Summer surprised us, coming over the Starnberger See / with a shower of rain”⁸.

Cytaty w książce Krügera możemy podzielić na trzy zasadnicze grupy: cytaty z języków obcych w formie oryginalnej (z angielskiego, włoskiego); cytaty z niemieckich tłumaczeń różnych autorów (Hezjod, Sylvia Plath, Ted Hughes, Henry David Thoreau, Whitehead); cytaty z niemieckich autorów (Hölderlin) i wreszcie cytaty nieoznaczono (np. Jakob van Hoddis w utworze 20, Nietzsche w utworze 31). Dotarcie do tych wszystkich odniesień, zwłaszcza w ostatniej z wymienionych kategorii, jest niezwykle trudne⁹. Intertekstualna gra w późnych tekstach Krügera stawia opór lekturze i problematyzuje naiwny realizm przyrodniczych oraz socjologicznych obserwacji. Dzięki elementom poetyki nieokreśloności wiersz autonomiczny staje się artystycznie wiarygodny dla czytelnika i ratuje autora od oczywistości zbyt łatwego dydaktyzmu.

W jednym z ostatnich wierszy tomu, *Wyrwa (Abbruch)*, pojawia się wizja opuszczenia tego świata, po Nietzscheańsku radosna:

Teraz zrywa się zachodni wiatr i naraz
słyszę muzykę z drugiego brzegu,
najpierw organy, potem fortepian i śpiew.
Tak naprawdę w tej chwili łatwo byłoby –

8 Jezioro Starnberger (Starnbergersee) pojawia się w 9 wersji poematu we fragmencie opartym na rozmowie, którą Eliot odbył z hrabiną Marią Larisch, gdy spotkał ją nad jeziorem. Hrabina była bratanicą Ludwika II Bawarskiego („Szalonego”), który utopił się w tym jeziorze w niewyjaśnionych do końca okolicznościach (Boczkowski, Rulewicz 1990: 101). Jak podaje Wikipedia, Starnberger See (obecna pisownia) do 1962 roku nazywało się Würmsee, więc kwestia nazwy użytej przez Eliota pozostaje nieco tajemnicza.

9 W kilku przypadkach w odkryciu nieoznaczonych cytatów pomógł mi sam autor.

ponad wodą i omijając wyrwę –
dotrzeć stąd na drugi brzeg.

(Krüger 2021b: 110)

Czytelnik nie może mieć pewności, czy chodzi tu o ilustrację jakiegoś oratorium Geорга Friedricha Händla, czy jest to po prostu zakończenie kolejnej eklogi. Radość lektury to druga strona cnoty radości poety.

Uwagi końcowe

Michael Krüger jest poetą odwołującym się w swojej twórczości do wielu tradycji literackich. Gdy poszukiwał swojego głosu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, był zafascynowany poezją Różewicza i Herberta, a później poezją anglosaską. Zawsze też ważna była dla niego poezja klasyczna, w tym starożytnej Grecji i Rzymu. W jego najnowszych tomach daje się w pewnym stopniu zauważyć styl późny, który dla większości twórców jest odwróceniem się od młodzieńczych estetycznych i formalnych ideałów. Późność Krügera opiera się na kontestacji demokratycznego ładu targanego populizmem i sięga po antyczne wzorce szczęścia i radości, jako najważniejsze wartości w ludzkim życiu. Dla Krügera są one cnotami w tym sensie, że pomagają jednostce pozbyć się lęku przed końcem indywidualnej egzystencji. Jednak przekaz poety wolny jest od dydaktyzmu: jego utwory mają strukturę autonomiczną – będąc fuzją stylu scenicznego i poetyki nieokreśloności – która to forma stała się istotnym środkiem wyrazu dla pisarzy przełomu XX i XXI wieku.

Bibliografia

- Abramowiczówna Zofia (1953): *Wstęp*. W: *Wergiliusz. Bukoliki i Georgiki*. Przeł. Z. Abramowiczówna. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. III–LX.
- Boczkowski Krzysztof, Rulewicz Wanda (1990): *Komentarze*. W: T.S. Eliot: *Wybór poezji*. Red. i przeł. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 2–328.
- Bormuth Matthias (2021): *Apologie der Sehnsucht*. In: M. Krüger: *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich*. Berenberg, Berlin, s. 126–142.

- Budziszewska Nina (2011): *Rydwán jako metafora postaci mentalno-cieleśnej człowieka*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, T. 3, z. 2, s. 197–210.
- Franaszek Andrzej (2018a): *Herbert. Biografia*. T. 1. Znak, Kraków.
- Franaszek Andrzej (2018b): *Herbert. Biografia*. T. 2. Znak, Kraków.
- Hezjod (1952): *Prace i dni*. Przeł. W. Steffen. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kammertöns Hans-Brunno, Lebert Stephan (2012): *Können Bücher trösten?* In: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Hrsg. C. Chiellino. Thelem, Dresden, s. 253–265.
- Krüger Michael (2013): *Umstellung der Zeit. Gedichte*. Suhrkamp, Berlin.
- Krüger Michael (2016): „*Hellwach gehe ich schlafen*”. *Hundert Gedichte*. Auswahl H.-U. Müller-Schwefe. Suhrkamp, Berlin.
- Krüger Michael (2017): *Archive des Zweifels. Gedichte aus drei Jahrzehnten*. Hrsg. K. Drawert. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Krüger Michael (2021a): *Es gibt noch eine andere Welt. Gespräch mit Matthias Bormuth*. In: Idem: *Meteorologie des Herzens. Über meinen Großvater, Zbigniew Herbert, Petrarca und mich*. Berenberg, Berlin, s. 13–45.
- Krüger Michael (2021b): *Im Wald, im Holzhaus*. Suhrkamp, Berlin.
- Krüger Michael (2022): *Das Strandbad. Szenen einer Kindheit*. Verlag Edition 5plus, Hamburg.
- Leeder Karen (2012): *Vielleicht habe ich sozusagen einen dichterischen Kopf. Ein Gespräch mit Michael Krüger*. In: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Hrsg. C. Chiellino. Thelem, Dresden, s. 233–351.
- Lengl Szilvia (2012): *Interkulturelle Aspekte in der Lyrik von Michael Krüger*. In: *Michael Krüger. Eine Einführung*. Hrsg. C. Chiellino. Thelem, Dresden, s. 17–42.
- Platon (2023): *Fajdros*. Przeł. W. Witwicki. Vis-à-vis Etiuda, Kraków.
- Prior William J. (2017): *Virtue and Knowledge*. Routledge, London–New York.
- Rüdenauer Ulrich (2021): *Michael Krüger – Im Wald, im Holzhaus. Kultur neu entdecken: SWR2 lesenswert Magazin*. <https://www.swr.de/swr2/literatur/2021-07-18-michael-krueger-im-wald-im-holzhaus-100.pdf> [dostęp: 17.09.2023].
- Said Edward W. (2006): *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. Bloomsbury, London.

Abstract

***Nella foresta, in una casa di legno:* sulle virtù della gioia e della felicità nell'ultimo volume di Michael Krüger**

Michael Krüger è uno dei più importanti poeti europei contemporanei. Nelle sue opere unisce diverse tradizioni letterarie del vecchio continente, dall'antica Grecia alla Polonia del XX secolo, così come ritroviamo la presenza di forti influenze americane. Mentre i primi lavori di Krüger erano una ricerca del proprio modo di esprimersi attraverso imitazioni più o meno fedeli di poeti polacchi e americani molto diversi tra loro, nelle sue poesie mature tratte dal volume *Nella foresta, in una casa di legno* (2021), il poeta trova una soluzione molto originale al dilemma apparentemente irrisolvibile con cui tutti i grandi artisti si sono confrontati dall'inizio del XX secolo: presentare il mondo in modo realistico o, al contrario, attraverso l'aporia e l'astrazione? Krüger combina abilmente la retorica dello "stile scenico" tipica della letteratura post-simbolica e la "poetica dell'indeterminazione" caratteristica del postmodernismo, creando un poema autonomo. *Nella foresta, in una casa di legno* è un'opera realistica, che tuttavia contiene elementi che non possono essere interpretati come reali. Questo specifico stile tardo di Krüger si combina con la sua ostentata preferenza per l'epicureismo, i riferimenti alla poesia di Esiodo e l'uso di una frase ampia che ricorda l'esametro.

Parole chiave: poesia europea contemporanea, poesia di Michael Krüger, stile scenico, poetica dell'indeterminatezza, stile tardo