[มีแต่ภาษาเยอรมันติดตัวอยู่
เป็นก้อนเมฆที่ห่อหุ้มฉันไว้
ที่ฉันยึดเป็นเรือนตาย
ดั้นด้นฝ่าภาษาทั้งหลายทั้งปวงไป]

เช่นเดียวกับ Paul Celan ภาษาแม่เป็นสิ่งที่ให้ความเป็นตัวของตัวเอง หรือเอกลักษณ์ (Identität) แก่ปัจเจกบุคคล ในกรณีของกวีชาวออสเตรีย Ingeborg Bachmann ผู้ใช้ภาษาเยอรมันเป็นภาษาแม่นั้น ไม่ว่าเธอจะพลัดถิ่นหรือลี้ภัยไปอยู่ ณ ดินแดนใด (ที่มีภาษาแม่อื่น ๆที่แตกต่างออกไป) เธอก็ยังมีภาษาเยอรมันเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวที่จะช่วยให้เธอฟันฝ่าภาษาอื่น ๆที่เธออาจจำเป็น (หรือจำใจ)ต้องใช้เพื่อสื่อสารในชีวิตประจำวันในต่างแดน พยางค์สุดท้ายของคำว่า Sprache (บรรทัดที่ 10) มีเสียงสั้นและหนักแน่น พยางค์สุดท้ายของคำว่า Sprachen (บรรทัดที่ 13) มีเสียงทอดยาวออกไป เป็นเสียงที่เบากว่า ภาษาเยอรมันเพียง 1 ภาษา(ในรูปเอกพจน์) จึงหนักแน่นและแข็งแกร่งพอที่จะเป็นตัวของตัวเองอยู่ได้ เมื่อถูกรุมล้อมหรือถูกสกัดกั้นด้วยภาษาอื่น ๆ (อีกหลายภาษา - ในรูปพหูพจน์) จะเห็นได้ว่าถึงแม้ว่ากวีจับเอกพจน์ไปปะทะกับพหูพจน์ แต่เอกพจน์ก็มิได้พ่ายแพ้แต่ประการใด ในที่นี้ทั้งระบบไวยากรณ์และระบบเสียงของภาษาเยอรมันเป็นตัวเอื้อให้กวีแสดงความมั่นใจของเธอออกมาได้อย่างเด่นชัด

เมื่อกล่าวถึงคำนามแล้ว เราไม่ลืมว่าเมื่อใช้ควบกับคำนำหน้านาม (Artikel) แล้ว ก็จะต้องมีการผันตามการกต่าง ๆ กวีผู้ชาญฉลาดจะรู้จักใช้ความหลากหลายของการกให้เป็นประโยชน์ในการสื่อความ จะขอยกตัวอย่างจากบทกวีของ Harald Hartung ชื่อ “Mein Tankstellenmann” (เด็กปั๊มของผม)

17 ...: die Last
18 der Liebe sollte er tragen
19 unter Menschen die Liebe die
20 nie jemand allein tragen kann

[...: ก็ไอ้น้ำหนัก
แห่งความรักน่ะสิที่เขาชอบแบก
เอาไว้ให้เพื่อนมนุษย์ ความรักที่
คนเพียงคนเดียวไม่มีวันจะแบกเอาไว้ได้]

กวีบรรยายถึงบุคลิกภาพที่เป็นเอกและเป็นหนึ่งของคนปอน ๆ คือ เด็กปั๊มผู้นี้ ผู้ซึ่งเป็นห่วงเป็นใยผู้อื่นเขาไปเสียหมด โดยที่นำคำว่า Liebe (ความรัก) มาใช้ใน 2 ที่ในตอนท้ายของบทกวี คำว่า Liebe ที่ปรากฏในบรรทัดที่ 18 ในวลีที่ว่า “die Last der Liebe” เป็นรูปของ Genitiv (สังเกตการเล่นสัมผัสพยัญชนะ L ในคำว่า Last และคำว่า Liebe ซึ่งช่วยให้เสียงไม่หนัก เท่า

กับเป็นการเสริมความว่า เพราะความรักนี่เองที่ทำให้เขาแบกโลกเอาไว้ได้โดยไม่รู้สึกหนัก) แต่คำว่า Liebe ในรูป Genitiv นี้ยังแสดงบทรองอยู่ คือขยายความคำว่า Last ส่วนคำว่า die Liebe ในบรรทัดที่ 19 ได้กลายรูปมาเป็น Akkusativ เป็นกรรมตรงของคำกริยา tragen เป็นการกล่าวซ้ำคำว่า Liebe เพื่อเน้นความและก็สลัดคำว่า Last ทิ้งไปเสียเพื่อคำว่า Liebe จะได้เด่นขึ้นมา และคำว่า Liebe ในที่นี้ก็ได้รับการขยายความในนามานุประโยคที่ขึ้นต้นด้วยประพันธสรรพนาม (Relativpronomen) die ซึ่งอยู่ในนามานุประโยคนั้นก็บ่งบอกถึงความสมานฉันท์ในหมู่มวลมนุษย์ด้วยการที่เด็กปั้นปันความรักมาให้ผู้อื่นร่วม "แบก" การปรับเปลี่ยนการกจาก Genitiv มาเป็น Akkusativ ซึ่งถูกกำกับด้วยการเปลี่ยนรูปคำนำหน้านามจาก der (Genitiv) มาเป็น die (Akkusativ) จึงเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการเน้นความสำคัญของความรักที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ ภาษาเยอรมันมีคำๆหนึ่งที่แสดงถึงอุดมคติในทางคริสต์ศาสนาคือ Nächstenliebe (อาจแปลเป็นไทยว่าความรักที่มีต่อเพื่อนมนุษย์ หรือเพื่อนร่วมโลก) ระบบไวยากรณ์จึงมิได้มีไว้เพียงเพื่อให้เกิดความถูกต้องในการใช้ภาษา แต่เป็นเครื่องมือในการเสริมปัญญา

จากคำนามไปสู่คำสรรพนาม ไวยากรณ์เยอรมันทรงไว้ซึ่งศักยภาพอันมหาศาลในการสื่อความที่ประทับใจคน จะขอยกตัวอย่างจากบทกวีของ Erich Fried ชื่อ "Gespräch über Bäume" กวีนิพนธ์บทนี้เปรียบประหนึ่งข้อกล่าวหาคนที่มีชีวิตอยู่สุขสบาย แต่ชอบบ่นว่าในปัญหาเล็กๆน้อย เมื่อเทียบกับความหายนะที่ผู้บริสุทธิ์ในประเทศโพ้นทะเลเช่นเวียดนามต้องประสบแล้วก็เป็นคนละโลกกัน สองบรรทัดสุดท้ายเป็นการพูดกับผู้ที่อยู่อย่างสุขสบายเหล่านี้

20	In Vietnam haben viele schon Ruhe
21	Ihr gönnt sie ihnen
	[ในเวียดนามคนจำนวนไม่น้อยได้พบความสงบ
	ที่พวกคุณเองเป็นผู้มอบให้แก่พวกเขา]

บุรุษสรรพนาม 3 ตัวในบรรทัดที่ 21 ใช้รูปของการกที่ต่างกัน Ihr เป็น Nominativ แต่ sie ถึงหมายถึง Ruhe เป็น Akkusativ และ ihnen หมายถึง vielen (Leuten) ในเวียดนามเป็น Dativ มีคำกริยา gönnen ขั้นระหว่างประธานกับกรรมตรงและกรรมรอง ข้อความกระชับไม่ต้องเอ่ยว่าใครเป็นใครให้มากความ เพราะใช้บุรุษสรรพนามเป็นตัวแทนได้หมด เนื่องจากมีการผันต่ามการก จึงไม่ต้องใช้บุรพบทใดๆเข้าช่วย ได้ความสมบูรณ์ที่เสียดแทงใจยิ่งนัก นั่นคือพลังของ "กวีนิพนธ์ของคนพูดน้อย"

การใช้บุรุษสรรพนามที่เอื้อต่อการแสดงออกซึ่งความหมายอันลึกซึ้งในอีกลักษณะหนึ่งคือการใช้ Reflexivpronomen ทำหน้าที่เป็นคำนามในการก Dativ ซึ่งเรียกได้ว่าเป็น Dativobjekt เมื่อตามหลังสกรรมกริยา เป็นลักษณะเฉพาะของภาษาเยอรมันที่ระบุความเป็นเจ้าของโดยไม่ต้องใช้ Genitiv ดังตัวอย่างซึ่งแตกต่างจากภาษาอังกฤษ ในกรณีที่พูดว่า "I wash my hands" ภาษาเยอรมันจะใช้ว่า "Ich wasche mir die Hände" ในบางกรณีบุรุษสรรพนาม ในการก Dativ จะบอก

ความว่าใครทำอะไรให้แก่ใคร Günter Eich ในบทกวี "Inventur" (บัญชีหางว่าว) ใช้ศักยภาพของไวยากรณ์เยอรมันได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง สำหรับคนที่สิ้นไร้ไม้ตอก ไส้ดินสอที่ติดตัวมากลายเป็นสิ่งที่มีความหมายอันยิ่งใหญ่สำหรับคนที่เป็นนักเขียน

21 Die Bleistiftmine
22 lieb ich am meisten:
23 Tags schreibt sie mir Verse,
24 die nachts ich erdacht.

[ไส้ดินสอนั้น
ฉันรักมันมากที่สุด
ตอนกลางวันมันเขียนบทกวีให้ฉัน
ที่ฉันคิดเอาไว้ในใจตอนกลางคืน]

คำว่า "mir" ในบรรทัดที่ 23 บอกความได้อย่างลึกซึ้งว่า สิ่งที่ดินสอเขียนให้นั่นคือวรรณศิลป์อันถือเป็นชีวิตจิตใจของเขา เลือดเนื้อของเขา ส่วนหนึ่งของจิตวิญญาณของเขา ถ้าแปลเป็นภาษาอังกฤษก็จำต้องเติมบุรพบทเข้าไปว่า for me ซึ่งไม่กระชับและหนักแน่นเท่าภาษาเยอรมัน

จาก Personalpronomen ไปถึง Indefinitpronomen กวีเยอรมันก็สามารถนำศักยภาพของภาษาแม่มาใช้ได้อย่างน่าประทับใจอีกเช่นกัน ในบทกวีชื่อ "Klage an meine Kinder" (บ่นให้ลูกๆฟัง) ของ Ingeborg Haberkorn บทสุดท้ายของกวีนิพนธ์ต้องการจะตอกย้ำความเอื้ออาทรระหว่างมนุษย์ว่าสำคัญกว่าความผูกพันทางสายเลือด เพราะถึงจะมีพ่อแท้ แต่ถ้าพ่อบังเกิดเกล้าไม่ทำหน้าที่พ่อ ความสัมพันธ์ทางสายเลือดก็ไร้ความหมาย

11 Ach liebe Kinder
12 das ganze Leben lang
13 hatte meine Mutter
14 nur einen einzigen Mann
15 und dennoch war
16 mein Vater
17 mir keiner

[ลูกแม่เอ๋ย
ตลอดชีวิต
ยายเจ้า
มีผัวเพียงคนเดียว

แต่ตาเจ้า
ก็ไม่ได้เป็นพ่อ
ให้แก่แม่หรอก]

คำว่า "keiner" สั้น กระชับและกินความลึกซึ้ง เป็นโจทก์ที่หนักแน่น เพราะล้อคำว่า mein Vater ซึ่งน่าจะเป็นพ่อ "ของฉัน" อย่างเต็มภาคภูมิ (ไม่เหมือนกับ "ลูกไม่มีพ่อ" หรือ "ลูกที่พ่อทิ้งไป" ที่กล่าวถึงในตอนต้นของบทกวี) แต่ก็ไม่ได้ทำหน้าที่นั้น คำฟ้องนี้หนักแน่นยิ่งขึ้นไปอีก เมื่อกวีวางคำว่า "mir" ไว้หน้าคำว่า "keiner" คือ ไม่เป็นพ่อ "ให้แก่ฉัน" แต่ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สรรพนามบุรุษที่ 1 ผันได้ตามการกโดยไม่ต้องอาศัยบุรพบท ดังนั้น Indefinitpronomen จึงยืนยัน "ความไม่แน่นอน" ของความสัมพันธ์ทางสายเลือดไปด้วยในตัว

การที่ไวยากรณ์เยอรมันแสดงความเป็นเจ้าของได้โดยไม่ต้องใช้บุรพบทเป็นตัวเชื่อมนั้น มีผลทำให้เกิดความกระชับในการวางตำแหน่งคำและการสร้างประโยค ซึ่งก็ส่งผลต่อเนื่องย้ำความให้หนักแน่นได้ ถ้าคนเยอรมันพูดว่า "ไวน์หนึ่งขวด" หรือ "ไวน์ขวดหนึ่ง" เขาสามารถจะพูดได้อย่างกระชับว่า "eine Flasche Wein" (ในขณะที่ภาษาอังกฤษจะต้องพึ่งคำบุรพบทว่า "a bottle of wine" ดังนั้นเมื่อกวี Paul Celan ต้องการจะบอกความสะเทือนอารมณ์ยิ่งในบทกวีที่ว่าด้วยเวียดนามของเขา คือ "Einem Bruder in Asien" เขาจึงจบบทกวีด้วย 2 บรรทัดสุดท้ายว่า

8 eine Handvoll Reis
9 erstirbt als dein Freund.

[เมล็ดข้าวเต็มกำมือ
มลายไปเยี่ยงเพื่อนข้า]

ความจริงวลีนี้คงจะเป็นเสียงสะท้อนมาจากบทกวีอันเลื่องชื่อ คือ "The Wasteland" ของ T. S. Eliot ซึ่งมีข้อความที่กินใจเช่นกันว่า "a handful of dust" (ซึ่งต่อมานักเขียนนวนิยาย Evelyn Waugh นำไปตั้งเป็นชื่อนวนิยายของเขา) แต่เราจะสังเกตได้ว่า จังหวะของวรรคที่ประกอบด้วย 5 พยางค์ คือ "eine Handvoll Reis" (x́xx́xx́) ให้ทั้งเสียงและความที่เข้ากันได้อย่างเหมาะเจาะ ถ้ามีบุรพบทเข้าไปแทรกก็จะเสียรสอย่างแน่นอน กวีได้ใช้ศักยภาพของภาษาเยอรมันให้เป็นประโยชน์ได้อย่างดียิ่ง

เมื่อกล่าวถึงบุรพบท เราก็คงจะสังเกตได้ว่า ในภาษาเยอรมันคำบุรพบทบางคำอาจจะวางเอาไว้หลังคำนามได้ (อาทิ entgegen, entlang, gegenüber, gemäß, nach, ungeachtet, wegen, zufolge) เราอาจจะไม่สำนึกว่าการวางบุรพบทไว้ ณ ที่ใดจะมีความสำคัญอย่างไร กวีจะเป็นผู้พิสูจน์ให้เห็นได้ว่า ไวยากรณ์เยอรมันเป็นคุณอย่างไรต่อการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ จะขอยกตัวอย่างจากบทกวีชื่อ "Herr Brecht" ของ Wolf Biermann

1 Drei Jahre nach seinem Tode ging Herr Brecht
2 Vom Hugenottenfriedhof
3 Die Friedrichstraße entlang
4 zu seinem Theater

[สามปีหลังจากที่เขาตายไปแล้ว มิสเตอร์เบรชท์เดิน
จากสุสานฮูเกอโนต์
ไปตามถนนฟรีดริช
มุ่งไปยังโรงละครของเขา]

ในภาพล้อที่ว่านี้ เนื้อความก็บอกอยู่แล้วว่า เบรชท์ได้ตายไปแล้ว และการเดินของเขาคงจะเชื่องช้าแบบทอดน่อง คำวิสามานยนามที่นำมาใช้ในที่นี้ค่อนข้างจะยาว ทั้งคำว่า Hugenottenfriedhof และคำว่า Friedrichstraße (คำสุดท้ายมีเสียงควบกล้ำถึง 4 ที่ ซ้ำยังลงท้ายด้วยเสียง e) ทำให้เกิดความรู้สึกว่าเป็นการเดินทางไกล! คำบุรพบทที่มาตอนท้ายก็ดูจะช่วยเสริมความระยะทางไกล (ความจริงประมาณ 1 กม. เศษ) เพราะการใช้บุรพบท entlang ก็บอกความที่พ้องกันอยู่แล้ว

ปัญหาที่ชาวต่างชาติต้องเผชิญอีกปัญหาหนึ่งก็คือ การแทรกคำคุณศัพท์หรือคำขยายความระหว่างคำนำหน้านามและคำนาม ซึ่งเราอาจจะคิดว่ารุ่มร่ามและเป็นอุปสรรคต่อความเข้าใจ เพราะการที่เราต้องรอให้การขยายความจบเสียก่อนแล้วจึงจะมาถึงคำนามที่เป็นแก่นของความนั้น ฝืนความรู้สึกของคนไทยที่คุ้นกับการให้คำนามมาก่อนคำคุณศัพท์ แต่แทนที่จะเป็นความรุ่มร่าม กวีสามารถที่จะใช้โครงสร้างดังกล่าวสร้างความหนักแน่นทางอารมณ์ความรู้สึกได้ ในบทกวีอันเลื่องชื่อของ Christoph Meckel ชื่อ "Rede vom Gedicht" (สุนทรกถาว่าด้วยบทกวี) มีข้อความตอนหนึ่งซึ่งมักจะได้รับการอ้างจากนักวิจารณ์และนักวรรณคดีอยู่เนืองๆ คือ

16 Das Gedicht ist der Ort der zu Tode verwundeten Wahrheit.

[บทกวีคือที่สำหรับความจริงที่บาดเจ็บปางตาย]

ตรรกะของภาษาเยอรมันอาจจะต่างจากตรรกะของภาษาไทย เพราะการที่คำบอกลักษณะหรือบอกสภาพ (... zu Tode verwundeten ...) มาก่อนคำนาม (Wahrheit) เท่ากับเป็นการสร้างความคาดหวังบางประการในใจผู้อ่านหรือผู้ฟัง วลีที่ว่า "บาดเจ็บปางตาย" นั้นอาจจะชวนให้คิดถึงสิ่งที่เป็นรูปธรรมและมีชีวิต คือ มนุษย์ แต่กวีก็ทำลายความคาดหวังนั้นเสียด้วยการใช้คำนาม "ความจริง" ที่มีลักษณะนามธรรม กลวิธีที่เรียกเป็นศัพท์ทางวรรณคดีภาษาอังกฤษว่า disappointment of expectation เช่นนี้ นักทฤษฎีวรรณกรรมยุคใหม่อาจเรียกว่า เป็นการที่องค์ประกอบของตัวบทการกระทำการรื้อและสร้างใหม่ต่อกันเอง (deconstruct) เพิ่มความน่าสนใจให้แก่ผู้อ่าน และในกรอบ

กวีนิพนธ์ที่สื่อความค่อนข้างจะรุนแรงในบทนี้ โครงสร้างของภาษาเยอรมันกลับช่วยให้กวีสามารถสร้างความประทับใจได้อย่างน่าทึ่ง

ถ้าเราหันไปพิจารณาคำกริยาในภาษาเยอรมันบ้าง ปรากฏการณ์เรื่องการแทรกความเข้ามาระหว่างคำที่สัมพันธ์กันนั้นก็น่าสนใจไม่แพ้กัน ดังเช่นในกรณีของ trennbares Verb (กริยาแยกได้) ซึ่งมีการแยกคำอุปสรรค (Vorsilbe) ซึ่งภาษาอังกฤษใช้คำว่า prefix ไว้ท้ายประโยค ยิ่งประโยคยาวเท่าไร ผู้อ่านหรือผู้ฟังก็ต้องอดใจคอยไปก่อนกว่าจะได้ความที่สมบูรณ์ แต่สำหรับกวีแล้วลักษณะที่ว่านี้เป็นเครื่องมืออันทรงพลังในการเน้นความบางประการ ดังเช่นในบทกวีชื่อ "Selbstbildnis im Supermarkt" (ภาพเหมือนของตัวเองในซูเปอร์มาร์เกต) ของ Rolf Dieter Brinkmann

13 Dort holt mich später dann
14 sicher jemand

15 ab.

[ตรงนั้นแหละที่ใครสักคน
จะมาพาฉัน

ออกไป]

กวี "เล่น" กับคำกริยา "abholen" ได้อย่างหนำใจ แม้ประโยคจะไม่ยาวนัก แต่ด้วยการจัดเรียงอักษรให้เว้นช่องว่าง 1 บรรทัด แล้วจับคำอุปสรรค "ab" ไปวางไว้โดด ๆในบรรทัดสุดท้าย ทำให้เราเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของผู้พูดที่เฝ้ารอใครสักคนที่จะมาปลดปล่อยเขาจากพันธนาการของการหมกอยู่กับตัวเองเสียจน "ทำอะไรไม่ถูก" (บรรทัดที่ 11-12 : ดูสรรนิพนธ์หน้า G165-G169) เสียงห้วน ๆของคำว่า "ab" ชวนให้คิดถึงการกระทำที่รวดเร็วฉับพลัน ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาโหยหา

เมื่อเอ่ยถึงคำกริยาในภาษาเยอรมัน เราก็คงต้องคิดถึงการใช้กาลก่อนอื่น ซึ่งถูกกำหนดโดยรูปของคำกริยาที่ผันไปตามกาล ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดก็คือ บทกวี "Altes Europa" ของ Hans Magnus Enzensberger กวีต้องการจะชี้ให้เห็นข้อแตกต่างระหว่างอดีตกับปัจจุบัน เมื่อเอ่ยถึงสถานที่เช่นตรอกชื่อ Graubrüdergasse (บรรทัดที่ 5) กวีก็ตั้งคำถามขึ้นมาทันทีว่า "Wer waren die Grauen Brüder?" (ใครกันน่ะ หลวงพี่จีวรหม่น : บรรทัดที่ 6) และในท่อนต่อมากวีกล่าวถึง "Kirchhof(s) zum Heiligen Geist" (บรรทัดที่ 11) และเขาก็ตั้งคำถามขึ้นมาทันควันว่า "Wer war der Heilige Geist?" (ใครกันนะ พระจิต : บรรทัดที่ 12) การเน้นคำที่บ่งบอกอดีตกาลคือ "waren" และ "war" เท่ากับเป็นการตอกย้ำว่าความผูกพันกับอดีตได้สูญสิ้นไปแล้ว เป็น "คำพิพากษา" ไปด้วยในตัว ว่าคนปัจจุบันไม่มีความรู้เรื่องของตรีเอกภาพ (พระบิดา พระบุตร พระจิต) ในคริสต์ศาสนา

รูปแบบที่น่าสังเกตเกี่ยวกับการกำหนดกาล คือ อนาคตกาล ซึ่งในภาษาเยอรมันไม่มีการผันจากตัวรากของคำกริยาเช่นในภาษาละติน หรือในภาษาฝรั่งเศส แต่ต้องพึ่งคำ Hilfsverb คือ "werden" ที่ผนวกเข้าไปกับ Infinitiv กล่าวอีกนัยหนึ่งคนเยอรมันต้อง "ออกแรง" ในการทอดใจไปสู่อนาคตมากกว่าคนฝรั่งเศส! ซึ่งมีผลได้ทั้งในทางบวกและในทางลบ จะขอยกตัวอย่างจากบทกวีชื่อ "Weiche Körper" (ร่างที่อ่อนนุ่ม) ของ Jürgen Theobaldy กวีมองไปข้างหน้าด้วยความประหวั่นพรั่นพรึง (เช่นเดียวกับปรมาจารย์ Charles Baudelaire ในบทกวีชื่อ "Chant d' automme") และกล่าวออกมาด้วยข้อความที่กินใจว่า "Die langen Tage voller Leiden, die noch / kommen werden ..." (วันอันเอื่อยเฉื่อยเต็มไปด้วยความทุกข์ที่กำลัง / จะมาถึง : บรรทัดที่ 7-8) ถ้าตัดคำว่า "werden" ออกไป น้ำหนักของถ้อยความและรสทางวรรณศิลป์จะเสื่อมไปทันที

การใช้คำกริยาในภาษาเยอรมันสัมพันธ์กับมาลา (Modus) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Konjunktiv I ในรูปของ indirekte Rede นั้น จัดได้ว่าเป็นเอกสิทธิ์ของภาษาเยอรมัน คำกริยาที่ผันไปตามมาลาในที่นี้เป็นการที่บุคคลหนึ่งรายงานคำพูดของอีกคนหนึ่ง ในบางกรณีเป็นการจงใจจะไม่นำตัวเองในฐานะผู้เล่าเข้าไปร่วมรับรู้หรือรับผิดชอบกับสิ่งที่ตัวเองนำมาเล่า ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่ากวีจะใช้ Konjunktiv I เพื่อสื่อความในลักษณะที่แยบยล ดังตัวอย่างจากบทกวีที่ขึ้นต้นด้วยข้อความว่า "dem herrn unserem gott" ของ Kurt Marti กวีนิพนธ์บทนี้แสดงความฉงนสนเท่ห์กับพระประสงค์ของพระผู้เป็นเจ้า ว่าเหตุใดจึงบันดาลให้คนดีคนหนึ่งต้องด่วนจากโลกนี้ไป กวีดูจะเสแสร้งทำเป็นปกป้องพระเจ้าว่าพระองค์มิได้พอพระทัยที่จะให้การเป็นไปเช่นนั้น "dem herrn unserem gott / hat es ganz und gar nicht gefallen / daß einige von euch dachten / es **habe** ihm solches gefallen" (ท่านผู้เป็นใหญ่ พระผู้เป็นเจ้าของพวกเรา / มิได้พอพระทัยเลย / ที่พวกคุณบางคนเหมาเอาว่า / พระองค์พอพระทัยกับสิ่งเหล่านี้ : บรรทัดที่ 15-18) คำว่า habe เท่ากับเป็นเกราะกำบังว่าคนอื่นคิดเอาเอง (dachten) พระองค์(อาจ)มิได้เป็นเช่นนั้นก็ได้! นั่นคืออัจฉริยภาพของ Konjunktiv I! ส่วน Konjunktiv II นั้นมีในภาษาตะวันตกอื่นๆ เช่น อังกฤษและฝรั่งเศส และกวีเยอรมันก็ "เล่น" กับมาลานี้ได้ชำชองเช่นกัน ดังเช่นในกวีนิพนธ์ของ Erich Fried ชื่อ "Neue Naturdichtung" (กวีนิพนธ์ธรรมชาติแนวใหม่) กวีใช้ Konjunktiv II ในทำนองเยาะเย้ยถากถาง กล่าวถึงสภาพอันเลวร้ายในรูปของภาวะสมมุติ โดยเสแสร้งแอบหวังเอาว่าความจริงยังไม่เลวร้ายถึงปานนั้น

19	Das wäre zwar traurig
20	doch der Harzgeruch wäre dann stärker
21	und das Morgenlicht auf den gelben gesägten Stümpfen
22	wäre dann heller weil kein Baumkrone mehr
23	der Sonne im Wege stünde ...

[ถ้าเป็นเช่นนั้นก็น่าเศร้า
ถึงกระนั้นยางสนก็น่าจะส่งกลิ่นแรงขึ้น
และแสงตะวันยามเช้าที่ตกลงมาต้องตอไม้สีเหลือง

ก็น่าจะแรงกว่าปกติ เพราะไม่มียอดไม้
ที่จะมากันแสงแดดอีกต่อไปแล้ว...]

การใช้คำกริยาในรูป Konjunktiv II เรียงกันมาเช่นนี้ เกือบจะเรียกได้ว่าเป็น Konjunktiv-Zwei-Parade! นอกจากนี้เสียงของสระ [ü] ก็ดูจะเป็นเครื่องตอกย้ำถึงความไม่ชอบมาพากล หากสภาพการณ์เป็นเช่นนั้นจริง

คำกริยาในภาษาเยอรมันกระทำกิจได้หลากหลาย ในรูปของ Partizip Präsens ทำหน้าที่เป็นคำคุณศัพท์ได้ (เช่นเดียวกับในภาษาอังกฤษ) ถ้าพิจารณาโดยผิวเผินก็ไม่น่าจะแตกต่างจากคำคุณศัพท์โดยทั่วไปที่มิได้มีรากมาจากคำกริยา แต่ถ้ามองให้ลึกลงไปจะเห็นได้ว่า Partizip Präsens ซึ่งทำหน้าที่เป็นคุณศัพท์ยังคงรักษาหน้าที่เดิมของคำกริยาเอาไว้ ดังนั้นคุณศัพท์ในรูป Partizip Präsens จึงคงลักษณะที่มีพลวัต มีชีวิตชีวาเอาไว้ มิใช่เป็นการพรรณนาภาพนิ่ง ในบทกวีชื่อ "Für Karajan und andere" (สำหรับคารายานและท่านอื่น ๆ) ของ Hans Magnus Enzensberger กวีบรรยายภาพของวณิพกผู้เล่นดนตรีที่สามารถตรึงผู้อ่าน เมื่อเขาเอ่ยคำว่า "ergreifende Melodien" (เพลงที่จับใจ : บรรทัดที่ 10) เราก็สร้างมโนภาพและได้ยินเสียงในจินตนาการตามไปได้ ถ้าจะใช้คุณศัพท์พื้น ๆ เช่น schön หรือ herrlich ก็คงจะไม่ได้รสของ "ergreifen" ซึ่งมีรากของคำว่า "greifen" (จับ) เป็นทุนอยู่แล้ว

ในทำนองเดียวกัน Partizip Perfekt นั้นก็ทำหน้าที่คุณศัพท์ได้เช่นกัน ตัวอย่างจากกวีนิพนธ์บทเดียวกันจะช่วยให้เห็นได้ชัดว่ากวีใช้ศักยภาพของภาษาเยอรมันได้อย่างดียิ่ง บรรทัดที่ 7 มีความตอนหนึ่งว่า "vor Ermüdeten spielen sie" (เขาเล่นดนตรีให้คนที่เหนื่อยล้า ... ฟัง) ภาษาเยอรมันมีคำว่า "müde" ซึ่งแปลว่าเหนื่อยอยู่แล้ว แต่กวีไม่นำมาใช้ เขากลับเลือก Partizip Perfekt ของคำกริยา "ermüden" มาใช้ เพราะกริยาตัวนี้เป็นสกรรมกริยา หมายความว่า มีคนทำให้คนอื่นเหนื่อย "คนที่เหนื่อยล้า" มิได้เหนื่อยเอง แต่มีผู้ทำให้เหนื่อย เป็นผู้ถูกกระทำ เป็นผู้ที่ทุกข์ยาก เป็นผู้ที่ถูกกดขี่ และในภาษาเยอรมันคำคุณศัพท์ทำหน้าที่เป็นคำนามได้ ในที่นี้กริยาของการทำให้เหนื่อย แปลงเป็น Partizip Perfekt เพื่อสื่อความว่าถูกทำให้เหนื่อย และก็กลายเป็นเรื่องของ "คนที่ถูกทำให้เหนื่อย" นั่นคืออัจฉริยภาพของภาษาเยอรมัน และเมื่อเป็นรูป Partizip Perfekt ก็หมายความว่าการกระทำนั้นจบสิ้นแล้ว ชวนให้คิดว่าแก้อะไรไม่ได้แล้ว ที่จนก็จนไป เช่นผู้ที่กวีได้เห็นมาที่สถานีรถไฟเมือง Kiew ที่รวยก็รวยไป โอ่อ่าไป ดังเช่นมหาอมตะวาทยกร Herbert von Karajan และคนกำพืดเดียวกับเขา !

การใช้ Partizip Perfekt เพื่อให้ความว่าการกระทำจบสิ้นลงแล้ว อาจเป็นไปในทางที่เจริญใจก็ได้ ดังเช่นในกวีนิพนธ์ของกวีชาวสวิส Werner Lutz ที่นำเอา Partizip Perfekt มาตั้งเป็นชื่อบทกวีว่า "Geschrieben" (ลิขิตเอาไว้) กวีขึ้นต้นกวีนิพนธ์แต่ละบทว่า "Geschrieben" เป็นการตอกย้ำความสำคัญ(และความสำเร็จ)ของงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณศิลป์ที่สามารถบันทึกความคิดและอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์เอาไว้ได้ในงานสร้างสรรค์ Partizip Perfekt จึงช่วยตอกย้ำว่ากระบวนการสร้างสรรค์สำเร็จสมบูรณ์แล้ว ไม่มีการลบ ไม่มีการรื้อ ชวนให้คิดต่อไปถึงความคงทนถาวรและความยั่งยืนของงานศิลปะ

คำกริยาในภาษาเยอรมันสามารถทำหน้าที่คำนามได้ด้วย ในภาษาเยอรมันสมัยใหม่ก็เพียงแต่ปรับอักษรตัวแรกจากตัวเล็กเป็นตัวใหญ่ (กวีบางคน เช่น Bertolt Brecht และ Eugen Gomringer จะจงใจขึ้นต้นคำนามด้วยอักษรตัวเล็ก แต่บางครั้งบรรณาธิการมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับระบบภายหลัง) ความคล่องตัวที่ว่านี้ช่วยให้กวีสื่อความได้ด้วยวิธีที่แยบยลและที่คมคาย ดังเช่นในบรรทัดสุดท้ายของบทกวี "An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität" (สำหรับนักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยที่ซ่อมสร้างใหม่) ของ Brecht ซึ่งได้กลายเป็น "วรรคทอง" แห่งกวีนิพนธ์เยอรมันสมัยใหม่ได้

Und lernt das Lernen und verlernt es nie!

[และก็จงเรียนวิธีการเรียนรู้ และก็อย่าปล่อยให้มันเลอะเลือนไปเสียล่ะ!]

ผู้แปลเป็นไทยจำต้องแปลแบบอธิบายความ เพราะในภาษาของเรา กวีเล่นกับคำในลักษณะนี้ไม่ได้ (ซึ่งก็มิได้หมายความว่าภาษาใดเหนือภาษาใด!) ในที่นี้ Brecht เล่นคำว่า "lernen" ในฐานะที่เป็นทั้งคำกริยาในรูปที่เป็นคำสั่งบุรุษที่ 2 พหูพจน์คือ "lernt" และตามด้วยคำว่า "das Lernen" ซึ่งเป็นคำนามที่มาจากคำกริยา "lernen" ทั้งเสียงและทั้งความจึงเสริมกัน และเพื่อจะตอกย้ำความให้หนักแน่นยิ่งขึ้น จึงออกคำสั่งครั้งที่สอง ซึ่งเป็นคำสั่งห้าม (คำว่า nie แรงกว่าคำว่า nicht อย่างแน่นอน) และคำกริยาที่กวีนำมาใช้ให้เป็นคำสั่งในที่นี้คือ verlernen คือเอาคำว่า lernen มาใส่อุปสรรค (Vorsilbe) "ver" เข้าไป และคำกริยาตัวนี้ก็เป็นประเภท untrennbares Verb อุปสรรค "ver" จึงแยกออกไปไม่ได้ จึงเป็นการเพิ่มความหนักแน่นเข้าไปอีก

การที่คำ ๆเดียวเป็นได้ทั้งคำกริยาและคำนามนั้นจัดได้ว่าเป็นศักยภาพอย่างหนึ่งที่กวีสามารถนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่องานสร้างสรรค์ได้ เพราะการที่รูปซ้ำกันทั้งในรูปกริยาและรูปนาม (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีที่กวีไม่ขึ้นต้นคำนามด้วยอักษรตัวใหญ่) อาจทำให้เกิดความหลายนัย บทกวีวรรณรูป (ภาษาอังกฤษว่า concrete poetry) ของ Eugen Gomringer ที่ใช้คำ ๆเดียวว่า "schweigen" (เงียบ) นั้น เราไม่อาจทราบได้ว่าเป็นคำนามหรือคำกริยา ถ้าเป็นคำนามก็จะหมายถึง สภาวะแห่งความเงียบ ถ้าเป็นคำกริยาก็หมายถึงการกระทำของบุคคลที่จงใจทำให้เงียบ ยิ่งถ้าผู้อ่านนำความทั้งสองนัยมาเสริมกัน ก็ยิ่งจะเห็นได้ว่ากวีมุ่งมาดปรารถนาจะไปให้ถึง "สุญตา" ซึ่งเงียบยิ่งกว่าความเงียบ โดยที่เขาจำต้องใช้ช่องว่างที่ไม่มีตัวอักษรใด ๆปรากฏอยู่ใจกลางบทกวีเป็นสัญลักษณ์ของจุดหมายปลายทางนี้

ศักยภาพของภาษาเยอรมันในอีกแง่หนึ่งคือ ความสามารถในการประสมคำ และการสร้างคำใหม่ตลอดเวลา โดยเฉพาะคำนามและคำคุณศัพท์ ในภาษายุโรปอื่น ๆ เช่น ภาษาฝรั่งเศส การประสมคำทำได้ยากกว่า บางครั้งต้องเชื่อมกันด้วยบุรพบท ซึ่งทำให้รุ่มร่ามทั้งรูปและเสียง ภาษาเยอรมันได้เปรียบในแง่นี้ คำประสมบางคำมีความยาวเพียงพอที่จะบรรจุลงได้ใน 1 วรรค ดังเช่นในบทกวีชื่อ "Ophelia" ของ Peter Huchel อันเป็นเรื่องที่ว่าด้วยชะตากรรมของเด็กสาวชาวเยอรมันตะวันออกผู้หนึ่งที่พยายามจะหนีข้ามพรมแดน แต่ถูกยิงตายจมลงไปในคูน้ำ เมื่อฟ้าสางจึงมีการกู้ศพของเธอขึ้นมา ซึ่งติดอยู่ใน "ไซลวดหนามที่จมโคลน"

7 sie heben die schlammige
8 **Stacheldrahtreuse**

[พวกเขาช่วยกันกู้
ไซลวดหนามที่จมโคลนขึ้นมา]

คำว่า "Stacheldraht" เป็นคำประสมที่มีอยู่แล้ว แต่เมื่อนำไปผนวกกับคำว่า "Reuse" ได้คำใหม่ที่มี 5 พยางค์ เสียงหนักชวนให้คิดถึงสภาพวัตถุที่กล่าวถึงว่าทั้งเปียก ทั้งสกปรก และทั้งหนัก ยิ่งกวีจงใจให้ความสำคัญกับคำนี้โดยให้ยืนอยู่โดด ๆในวรรคเดียว เราก็แน่ใจได้ว่ากวีต้องการจะใช้คำนี้เป็นข้อกล่าวหาความโหดร้ายทารุณของมนุษย์ที่มีต่อมนุษย์ คำต้องหนัก เพราะบาปมนุษย์นั้นหนานัก หนักนัก เสียงของคำเยอรมันเอื้อต่อวัตถุประสงค์นี้

ถ้าพิจารณาถึงการสร้างคำใหม่ที่สื่อความได้อย่างถึงใจ เราก็คงจะต้องนำบทกวีนิรนามที่ขึ้นต้นด้วย "Die Obstbäume ..." ของ Peter Waterhouse มาพิจารณาอีกครั้งหนึ่ง กวีชาวอังกฤษผู้ใช้ภาษาเยอรมันเป็นภาษาแม่อีกภาษาหนึ่ง ไม่ลังเลที่จะสร้างนวัตกรรมทางภาษา (ดังที่เขาให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยว่า ผู้อ่านเยอรมันคิดว่าเป็นนวัตกรรม ทั้ง ๆที่เจ้าตัวเขาเองคิดว่าเป็นโครงสร้างลึกของภาษาอังกฤษที่แทรกตัวเข้ามา) กวีนิพนธ์บทนี้วาดภาพอันโหดร้ายของสงครามกลางเมืองในบอสเนียที่เผาผลาญและทำลายทุกสิ่งทุกอย่างจนเหี้ยนเตียน กวีต้องการจะหา "จำเลย" ให้ได้ และก็ปักใจว่าทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นเป็นฝีมือมนุษย์ (อาจเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "man-made" เขาจึงทำหน้าที่อัยการตั้งข้อกล่าวหาด้วยคำประสมแปลก ๆที่เรียงรายกันเข้ามา ใบต้นแอปเปิลที่คงร่วงหล่นมาเพราะอยู่ในวิถีกระสุนจึงกลายเป็น "Menschenapfelbaumblatt" (บรรทัดที่ 5) นกทุกตัวที่อาจจะหิวโหยเพราะไม่มีอะไรเหลืออยู่ในธรรมชาติให้กินอีกต่อไป ก็กลายเป็น "Menschenvogel" ในช่วงสุดท้ายกวีบรรยายถึง "Menschenwasserlache / Menschenfelder Menschentäler / und Menschen Leere" (แอ่งน้ำฝีมือมนุษย์ / ทุ่งนาฝีมือมนุษย์ / หุบเขาฝีมือมนุษย์ / และแล้วก็ความว่างเปล่าฝีมือมนุษย์ : บรรทัดที่ 7-9) การที่เขาแยกคำสุดท้ายออกเป็น 2 คำ ก็เพื่อจะให้น้ำหนักกับ "คำฟ้อง" ที่ว่า ในท้ายที่สุดแล้วมนุษย์ก็ทำลายตนเอง ภาษาเยอรมันสื่อความได้น่าประทับใจยิ่ง

เมื่อกล่าวถึงลักษณะเฉพาะของภาษาเยอรมันก็คงจะเลี่ยงไม่ได้ที่จะนำประเด็นที่เกี่ยวกับวากยสัมพันธ์ (Syntax) มาวิเคราะห์ด้วย วากยสัมพันธ์เยอรมันจัดได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่สร้างความยากลำบากให้แก่ชาวต่างชาติ (รวมทั้งคนเยอรมันเอง) ลักษณะแรกที่พึงสังเกตคือ การเรียงประธาน - กริยา - (กรรม) ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นไปตามนี้เสมอไปว่าประธานต้องมาก่อนแล้วกริยาจึงตามมา ถ้าต้องการจะเน้นความที่มิได้ขึ้นอยู่กับประธานก็สามารถผลักประธานให้ไปอยู่ตำแหน่งที่เรียกว่าเป็นรองได้ ลักษณะเช่นนี้ภาษาอังกฤษหรือภาษาฝรั่งเศสก็ใช้ในกวีนิพนธ์ แต่ไม่ใช้ในภาษาร้อยแก้วปกติหรือในภาษาพูดในชีวิตประจำวัน ภาษาเยอรมันไม่ได้ให้เอกสิทธิ์แต่เฉพาะร้อยกรองในเรื่องนี้ แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่ากวีใช้เอกสิทธิ์ที่ว่านี้ได้อย่างสุขุมและแยบยล จะขอยกตัวอย่างแรกจาก "Gedicht im alten Ton" ของ Karl Krolow กวีนิพนธ์บทนี้เป็นการวิพากษ์สังคมเยอรมัน

ร่วมสมัยอย่างไม่ปราณีว่าเป็นสังคมที่จ่อมจมอยู่ในวัตถุนิยมและบริโภคนิยม บรรทัดสุดท้ายมีความว่า "Mir ist ein schönes Vaterland beschieden." (ฟ้าได้ประทานปิตุภูมิอันงดงามให้ฉันมา) การที่กวีวางคำว่า "mir" ไว้ต้นบรรทัดเท่ากับเป็นการตอกย้ำว่า ฉันต้องกล้ำกลืนกับปิตุภูมิอันงดงามนี้อย่างเลี่ยงไม่พ้น ซึ่งเราก็ทราบดีว่าข้อความว่า "ปิตุภูมิอันงดงาม" ที่อ้างมาจาก Heinrich Heine นั้น เป็นการกล่าวอย่างเยาะเย้ยถากถาง การเน้นความสำคัญของคำว่า "ฉัน" ซึ่งในที่นี้ก็คือ การบอกความว่าฉันนั้นต้องรับเคราะห์กรรมจากพันธนาการต่าง ๆที่สังคมยัดเยียดให้ฉัน ทั้งที่ฉันไม่ต้องการและไม่ได้เป็นผู้สร้างขึ้นมา แต่ก็จำเป็นต้องรับการจองจำนี้ วากยสัมพันธ์จึงช่วยเน้นลักษณะที่ไร้อิสระเสรีที่ว่านี้

ตัวอย่างที่ 2 มาจาก Paul Celan ในบทกวีนิรนามที่ขึ้นต้นด้วย "Espenbaum ..." บรรทัดที่ 4 ให้เสียงที่ไพเราะ เป็นการโหยหาถิ่นดั้งเดิมที่ผูกพันใจ "Löwenzahn, so grün ist die Ukraine." (ต้นแดนดิไลออน แคว้นยูเครนมันเขียวสดไปหมด) การเอาคำคุณศัพท์ "grün" ขึ้นก่อน และเพิ่มความเข้มข้นด้วยการเสริมคำวิเศษณ์ "so" เข้าไปทำให้เราเห็นภาพอันงามงด เป็นการวาดภาพธรรมชาติเพื่อย้อมใจเราเสียก่อน ยิ่งไปกว่านั้นภาพท้องทุ่งอันเขียวขจี ยังได้รับการแต่งแต้มด้วยสีเหลืองของดอกแดนดิไลออน เมื่อเราถูกครอบงำด้วยความงามของธรรมชาติแล้ว กวีจึงบอกว่าถิ่นที่กล่าวถึงนี้อยู่ที่ไหน วากยสัมพันธ์เยอรมันจึงเป็นตัวสนับสนุนให้กวีสร้างความประทับใจด้วยวิธีการที่กล่าวมาข้างต้น

ลักษณะอีกประการหนึ่งของวากยสัมพันธ์เยอรมันที่คนต่างชาติต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษ คือ ตำแหน่งของคำกริยาในอนุประโยค (Nebensatz) ซึ่งคนเยอรมันเองก็เหนื่อยหน่ายกับนักประพันธ์บางคนที่ไม่ใส่ใจที่จะสื่อความให้ผู้รับเข้าใจได้ [1] กวีจำเป็นต้องใช้ "พื้นที่" ที่ถูกจำกัดด้วยฉันทลักษณ์ให้เป็นประโยชน์ จึงอาจไม่มีเสรีภาพในการเขียนเท่ากับนักเขียนร้อยแก้ว ด้วยเหตุนี้ ลักษณะของวากยสัมพันธ์เยอรมันที่ว่านี้จึงอาจให้คุณได้มากกว่าให้โทษ! จะขอยกตัวอย่างจากบทกวี "Für Karajan und andere" ของ Hans Magnus Enzensberger อีกครั้ง กวีกล่าวถึงคนปอน ๆที่สถานีรถไฟที่เมือง Kiew ที่ยืนรอรถไฟไป กินหมั่นโถวไป และก็ฟังเพลงของวณิพกไป

7 vor Ermüdeten spielen sie, die voll Andacht
8 in ihre warmen Piroggen beißen
9 und warten, warten,

[เขาเล่นดนตรีให้กับคนที่เหนื่อยล้า พวกที่ยืนสำรวมฟัง
พลางกัดหมั่นโถวร้อน ๆเข้าปาก
และก็รอ รอไป]

อนุประโยคที่ขึ้นต้นด้วยประพันธสรรพนาม "die" ซึ่งกระทำกริยา 2 อย่าง คือกินหมั่นโถและรอ (รถไฟ ซึ่งยังไม่ออก) ตามหลักไวยากรณ์ คำกริยาทั้งสอง คือ beißen และ warten ย่อมต้อง

---

[1] ปรากฏการณ์ที่กล่าวมานี้เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า das nachhinkende Verb (คำกริยาที่ตุปัดตุเป๋อยู่ข้างท้าย) ดู: Wolf Schneider. **Deutsch für Kenner. Die neue Stilkunde.** München : Piper, 1987, S. 159-160.

อยู่ท้ายประโยค การที่ไวยากรณ์กำหนดไว้เช่นนี้เป็นการให้โอกาสที่จะใช้คำว่า warten ถึง 2 ครั้ง เพื่อเป็นการตอกย้ำการรอคอยที่ไม่รู้ว่าจะสิ้นสุดเมื่อใด อันที่จริงกวีจะใช้คำว่า warten ถึง 3 ครั้ง หรือ 4 ครั้งก็ได้ เพราะคำนี้เป็นคำสุดท้ายของประโยค (แต่ก็อาจเป็นการเฝือและทำให้เสียรส) การเน้นการรอคอยในที่นี้ เท่ากับชวนให้เราคิดว่าเป็นสภาพที่น่าเบื่อเสียนี่กระไร คุณูปการของวณิพกผู้มีความสามารถทางดนตรีก็คือ ทำให้เวลาแห่งการรอคอยนั้นมีคุณค่าขึ้นมา และพวกคนฟังเหล่านั้นก็เป็นผู้ที่สำนึกบุญคุณของดุริยางคศิลป์ เพราะเขายืนรอ "voll Andacht" คืออย่างสำรวม

ตัวอย่างสุดท้ายของ "คำกริยาที่ตุปัดตุเป๋อยู่ข้างท้าย" เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจมาก เพราะกวียอม "ผิดไวยากรณ์" เพื่อจะวางตำแหน่งคำกริยาไว้ท้ายวรรค เพื่อให้ได้ความหนักแน่นของเสียงและความสมดุลของรูปแบบ ตัวอย่างนี้มาจาก "Tübinger Spaziergang" ของ Uwe Kolbe

5 ... den letzten, roten Apfel,
6 den ich pflück und esse,
7 meinen Hunger stille,
8 ob mir auch den Magen brennt.

[... ผลสุดท้ายสีแดง
ที่ฉันเก็บมา แล้วก็กินเสีย
ทำให้หายหิวไปได้
แม้ว่าท้องจะปวดแสบปวดร้อน]

จะสังเกตได้ว่า บรรทัดที่ 6, 7, 8 ลงท้ายด้วยคำกริยาทั้งสิ้น คงจะตรงกับวัตถุประสงค์ของกวีที่ต้องการจะเน้นการกระทำมากว่าการบรรยายภาพนิ่ง เพราะชื่อก็บอกอยู่แล้วว่าเป็นการไปเดิน(เล่น)ที่เมืองทูบิงเง่น ดังนั้นการวางคำกริยาไว้ท้ายวรรคจึงเป็นการเน้นความหมายได้อย่างดี บรรทัดที่ 6 ถูกต้องตามไวยากรณ์ เพราะขึ้นต้นด้วยประพันธสรรพนาม (Relativpronomen) คือคำว่า "den" บรรทัดที่ 8 ก็ถูกต้องตามไวยากรณ์เช่นกัน เพราะถูกกำกับด้วยคำสันธาน (Konjunktion) "ob" (ตามด้วย auch ซึ่งให้ความหมายเช่นเดียวกับ obwohl หรือ obgleich) ดังนั้น คำกริยาจึงต้องอยู่ในตำแหน่งข้างท้าย แต่บรรทัดที่ 7 "meinen Hunger stille" มิใช่อนุประโยคแต่เป็นมุขยประโยค (Hauptsatz) ที่เป็นอิสระจากอีกประโยคหนึ่ง ความจริงไม่จำเป็นจะต้องเลื่อนคำกริยา "stille" ไปไว้ข้างท้าย แต่กวีต้องการให้วรรคทั้งสามมีรูปแบบที่พ้องกัน เพื่อเน้นการกระทำกิจหรือผลของการกระทำที่สัมพันธ์กัน จึงใช้ "อิสระเสรีในทางวรรณศิลป์" เพื่อสร้างความประทับใจ และรูปแบบที่ใช้ก็คือ กำหนดให้กวีนิพนธ์ทั้ง 3 วรรคมี "nachhinkendes Verb" เหมือนกัน เป็นอันว่าวากยสัมพันธ์เยอรมันนั้นไม่ใช่กฎเหล็กแบบเยอรมันที่กวีจะฝ่าฝืนมิได้! ในท้ายที่สุด เราก็คงจะต้องสรุปว่า กวีรับสืบทอดภาษาแม่มา เพื่อจะหลอมให้เป็นภาษาตนเองในกระบวนการถ่ายทอดพลังทางปัญญาไปสู่มหาชน

ฉันทลักษณ์

ถ้าเราจะพิจารณารูปแบบของบทกวีร่วมสมัยในแง่ของรูปลักษณ์ภายนอก เราก็จะสังเกตได้ว่างานส่วนใหญ่มีความเป็นอิสระมาก เช่น ไม่ใช้บท (Strophe) ที่มีรูปแบบตายตัว ไม่ใช้สัมผัสปลายวรรค (Endreim)[2] จำนวนคำในแต่ละวรรค (Silbenzahl) ไม่คงที่ แต่ความเป็นอิสระหรือความไม่คงที่ (Unregelmäßigkeit) ที่ว่า ไม่ใช่ว่าจะมีลักษณะสัมบูรณ์ (absolut) เสมอไป หากเราพิจารณาให้ลึกลงไป หรือในบางครั้งลองอ่านออกเสียง เราก็จะพบว่าบทกวีดังกล่าวมีแบบแผนบางประการในส่วนที่เกี่ยวกับจังหวะ (Rhythmus) แม้ว่าจะมิใช่จังหวะที่ตายตัวเสมอไป หากแต่เป็นจังหวะที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา อาจกล่าวได้ว่าลักษณะทางวรรณศิลป์ของกวีนิพนธ์เยอรมันร่วมสมัยส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับจังหวะ และข้อพิจารณาข้อหนึ่งที่ว่าบทกวีสื่อความที่ประทับใจกับเราได้หรือไม่เพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับประเด็นที่ว่า จังหวะเอื้อต่อความหมายหรือไม่เพียงใด

จะขอยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมมาให้พิจารณา เราอาจสังเกตได้ว่าถ้ากวีจงใจจะสื่อความในเชิงสั่งสอน (didaktisch) กวีก็มักจะเลือกใช้จังหวะที่ค่อนข้างจะตายตัว ทั้งนี้ก็เพราะลักษณะดังกล่าวช่วยให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังจดจำความได้ง่ายและลืมยาก อาทิ วรรคทองของ Brecht อันเป็นวรรคสุดท้ายของบทกวี "An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität" :

Und lernt das Lernen und verlernt es nie!
x x́ x x́ x x́ x x́ x x́

จะเห็นได้ว่าการรวมกลุ่มคำ (Fuß) ยังอยู่ในแบบแผนดั้งเดิมของ Jambus คือ รวมกลุ่มละ 2 พยางค์ในรูปของเบา - หนัก และก็ยังตามขนบในรูปของการมีการหยุด (Zäsur) ณ จุดกึ่งกลางของบรรทัดคือ หลังพยางค์ที่ 5 (ในบรรทัดที่ประกอบด้วย 10 พยางค์) เราจะต้องไม่ลืมว่าภาษาเยอรมันเป็นภาษาที่มีการกำหนดพยางค์ว่าเน้นหรือไม่เน้น เรียกว่า betont หรือ unbetont หรือเรียกเป็นศัพท์วรรณศิลป์ว่า Hebung หรือ Senkung จะเห็นได้ว่า Brecht ใช้จังหวะเสริมความได้อย่างน่าทึ่ง พยางค์เน้นส่วนหน้าของวรรค ดกที่คำว่า "lérnt" กับ "lérnen" เมื่อต้องการจะเล่นคำที่มีความหมายเดียวกัน แต่คำหนึ่งเป็นคำกริยาอีกคำหนึ่งเป็นคำนาม กวีก็ตอกย้ำความลงไปด้วยเสียงเน้น และเมื่อส่วนหลังของวรรคเป็นการห้ามมิให้ลืมเลือนไปโดยง่าย กวีก็เลือกคำกริยาได้อย่างเหมาะเจาะ คือ "verlernen" ในรูปของคำสั่งบุรุษที่ 2 พหูพจน์ คือ "verlérnt" เสียงหนักตกที่พยางค์ที่ 2 จึงเป็นการนำคำว่า lernen กับ verlernen มาให้มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน และจบวรรครวมทั้งจบบทกวีด้วยคำที่หนักแน่นคือ "nie!" (ผนวกด้วยเครื่องหมายอัศเจรีย์) ซึ่งก็เป็นพยางค์ที่เน้นอีกเช่นกัน

นั่นคือตัวอย่างของการสืบขนบทางวรรณศิลป์เพื่อวัตถุประสงค์ในการอบรมสั่งสอนเยาวชนให้อยู่ในกรอบของอุดมการณ์ (สังคมนิยม!) แต่ในกรณีที่สังคมนิยมเกิด "เป็นพิษ" ขึ้นมา กวี

---

[2] Bertolt Brecht ยังไม่ยอมทิ้งระบบสัมผัสปลายวรรคเสียทีเดียว เพราะบทกวีเชิงสั่งสอน เช่น "An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität" สัมผัสปลายวรรคช่วยให้จำได้ง่าย

Bertolt Brecht ก็จะใช้ฉันทลักษณ์ที่เป็นอิสระมากกว่า ดังเช่นในกวีนิพนธ์ชื่อ "Die Lösung" ซึ่งกวีใช้ลีลาแบบเย้ยหยัน ท้าทายอำนาจรัฐอย่างอ้อมๆ ซึ่งได้นำมาวิเคราะห์ไว้แล้วในหัวข้อ "สังคมและการเมือง" ข้างต้น แต่ในที่นี้จะเป็นการพิจารณาในแง่ฉันทลักษณ์

7 ... Wäre es da
8 Nicht doch einfacher, die Regierung
9 Löste das Volk auf und
10 Wählte ein anderes?
[... x́ x x x́
x́ x x́ x x x x x́ x
x́ x x x́ x x
x́ x x x́ x x]

จะสังเกตได้ว่าประโยคทั้งประโยคเป็นคำถาม และก็เป็นคำถามที่แหลมคมชวนให้คิดต่อ (ว่ารัฐสังคมนิยมกำลังใช้อำนาจเผด็จการเกินขอบเขต) บรรทัดที่ 8 ยาวกว่าบรรทัดที่ตามมา และใช้จังหวะที่ค่อนข้างจะขรุขระ (x́xx́xx x́xx́x) แสดงให้เห็นถึงความงุ่มง่ามเลอะเทอะของรัฐบาล (die Regierung) ส่วนบรรทัดที่ 9 และ 10 นั้นจังหวะกระชับขึ้น (บรรทัดที่ 9 : x́xx́xx ; บรรทัดที่ 10 : x́xx́xx) เพราะเป็นทางเลือกที่รัฐบาลไม่ได้คิดเอง แต่เป็นข้อเสนอที่กวียัดเยียดให้แบบแดกดัน และคนที่เป็นผู้เสนอ เป็นผู้ที่คิดเป็น จังหวะของบทกวีจึงเข้ารูปเข้ารอยเป็นแบบแผน ข้อสรุป ณ ที่นี้ คือ กวีผู้ยิ่งใหญ่สามารถใช้ "เครื่องมือ" ทุกประเภทที่เขามีอยู่ในการสื่อความเพื่อกระตุ้นปัญญาของผู้อ่าน

กวีที่มีฝีมืออาจใช้ฉันทลักษณ์เป็นเครื่องบอกความที่ขัดแย้งกันได้ เช่น ถ้าต้องการจะพรรณนาสภาวะที่ไร้อิสรภาพ กวีก็จะใช้จังหวะและรูปแบบที่ตายตัว แต่ถ้าจะบรรยายสภาพตรงกันข้าม กวีก็จะปลดแอกตนเองจากสภาพที่ตายตัวนั้นเสีย Ernst Jandl ในบทกวี "bibliothek" (ห้องสมุด) ต้องการจะตำหนิการเก็บรักษามรดกทางวัฒนธรรมด้วยการทำให้สิ่งเหล่านั้นกลายเป็นสุสานไป สภาพของหนังสือที่ "ติดคุก" อยู่ใน "ห้องสมุด" จึงถูกบรรยายออกมาด้วยฉันทลักษณ์ที่ตายตัว ต่อเนื่องกันไป 4 ตอน (บรรทัดที่ 1-8)

1 die vielen buchstaben
2 die nicht aus ihren wörtern können
...
7 die vielen texte
8 die nicht aus ihren büchern können
[1 x x́ x x́ x x
2 x x́ x x́ x x́ x x́ x

7 x ẋ x ẋ x

8 x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x]

จังหวะของบทกวีจะเริ่มเปลี่ยน เมื่อกวีบรรยายถึงสภาพของหนังสือที่ถูกทอดทิ้งให้ฝุ่นจับ และได้สัมผัสกับมือมนุษย์ก็ต่อเมื่อพนักงานทำความสะอาดมาปัดฝุ่น

9 die vielen bücher

10 mit dem vielen staub darauf

11 die gute putzfrau

12 mit dem staubwedel

[9 x ẋ x ẋ x

10 ẋ x ẋ x ẋ x ẋ

11 x ẋ x ẋ x

12 ẋ x ẋ x x]

บรรทัดที่ 10 เป็นตัวที่ "แปลกแยก" ออกมาด้วยระบบการเน้นพยางค์ที่ต่างออกไปจากวรรคคู่ที่ผ่านมา (2, 4, 6, 8) และจังหวะเน้นจะตกที่พยางค์สุดท้าย เป็นการเน้นความว่ามีการปล่อยให้ฝุ่นจับอยู่บนหนังสือจนเขรอะ ทุกอย่างจะเข้ารูปเข้ารอยอีกครั้งหนึ่งก็เมื่อมีมนุษย์มาจัดการให้ แต่เป็นเพียงการ "จัดการ" ของคนทำความสะอาด (ยังไม่มีใครหยิบหนังสือไปอ่าน) แต่ถึงกระนั้นก็ยังดีกว่าที่ไม่ได้สัมผัสจากมนุษย์เลย สังเกตได้ว่า "การเข้ารูปเข้ารอย" ในที่นี้แสดงออกด้วยการวางจำนวนพยางค์เท่ากันในพยางค์ที่ 11 และ 12 แต่การเน้นพยางค์ในแต่ละบรรทัดก็ยังไม่พ้องกันอยู่ดีเท่ากับเป็นการบอกความว่า ถึงแม้จะเข้ารูปเข้ารอยบ้างแล้ว แต่ก็ยังไม่สมบูรณ์ จะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์มิใช่แบบแผนที่มาจากภายนอก แต่เป็นรูปแบบที่ช่วยให้กวีสื่อความได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นกว่าความหมายในระดับของอรรถศาสตร์เท่านั้น

ภาษาเยอรมันเป็นภาษาที่กำหนดการเน้นพยางค์ไว้ในแต่ละคำอย่างตายตัว การจะปรับภาษาให้ลื่นไหลจึงต้องใช้กลวิธีอันแยบยล เราได้เห็นมาแล้วในบทที่ 4 ว่ากวีใช้ "น้ำเสียง" และ "ลีลาท่าทาง" ให้สื่อความอันลึกซึ้งได้อย่างไร ในที่นี้จะพิจารณาถึงความชาญฉลาดของกวีในการใช้ศักยภาพของจังหวะ เสียง อรรถศาสตร์ วากยสัมพันธ์ และนวัตกรรมในด้านรูปแบบของฉันทลักษณ์มาเสริมพลังให้แก่กัน จะขอยกตัวอย่างจาก "Winterglück" ของ Friederike Mayröcker

6 aber die Stimme kommt nicht Vogelstimme nein dieses

7 Winterglück

8 ist mir nicht zugedacht ...
[6 ẋ x x ẋ x ẋ ẋ ẋ x ẋ x ẋ ẋ x
7 ẋ x ẋ
8 x x ẋ ẋ x ẋ]

สิ่งแรกที่เราสังเกตเห็นได้ก็คือ การยกเลิกการใช้เครื่องหมายวรรคตอน เพื่อบทกวีจะได้ไม่สะดุดด้วยการถูกจำกัดด้วยเครื่องหมายวรรคตอน การลื่นไหลของจังหวะและเสียงได้รับแรงเสริมจากการแบ่งคำที่ควรจะอยู่ด้วยกันในวรรคเดียวกันให้แยกออกไปอยู่คนละบรรทัด คือ "dieses / Winterglück" เรียกเป็นภาษากวีด้วยคำฝรั่งเศสว่า enjambement แปลตรงตัวได้ว่า "ก่างขากระโดดข้าม(สิ่งกีดขวาง)" นับเป็นการเสริมการลื่นไหลได้อีกวิธีหนึ่ง กวีเล่นคำว่า Stimme โดยในครั้งแรกยังไม่ระบุว่าเป็นเสียงอะไรของใคร แต่หลังจากนั้นจึงบอกความให้ชัดเจนว่าเป็น "Vogelstimme" เมื่อเอ่ยคำว่า "nicht" ขึ้นมาแล้วก็ตอกย้ำด้วยคำว่า "nein" อีกคำรบหนึ่ง การสัมผัสพยัญชนะในบรรทัดที่ 6 นี้ ทำให้บทกวีมีความไพเราะยิ่งขึ้น การแยกคำว่า "nicht" เอาไว้ในบรรทัดที่ 6 และผลักคำว่า "Winterglück" ไปไว้ในบรรทัดที่ 7 เป็นกลวิธีการกระตุ้นความคาดหวังของผู้อ่าน เพราะคำว่า "dieses" บ่งบอกถึงสิ่งที่ใกล้ตัวอยู่แล้ว (ซึ่งต่างจากคำว่า jenes) ผู้อ่านจึงกระหายที่จะรู้ว่า "dieses" ไปขยายคำนามอะไร เมื่อได้รู้ว่าคือ "Winterglück" ก็กระหายใคร่ที่จะรู้ต่อไปอีกว่าอะไรจะเกิดขึ้นกับ "ความหฤหรรษ์แห่งเหมันตฤดู" ที่ว่านี้ เมื่อย้อนกลับไปคิดถึงคำว่า "nicht" และคำว่า "nein" ในบรรทัดที่ 6 ก็อดประหวั่นพรั่นพรึงไม่ได้ และเมื่ออ่านต่อไปถึงบรรทัดที่ 8 ก็ได้รับการยืนยันว่า ความสุขดังกล่าว "ไม่ได้มีไว้ให้ฉันดอก" (แต่เมื่ออ่านไปจนจบบทกวีแล้ว ก็มิต้องวิตกกังวลอันใดต่อไป เพราะความหมายของบทกวีอยู่ที่การบำเพ็ญ "ทานบารมี" โดยการพร้อมจะมอบความสุขนี้ให้แก่ผู้อื่น)

กวีนิพนธ์บทนี้เป็นเรื่องของการละวาง การปฏิเสธความสุขที่จะมีให้แก่ตนเอง (เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า abnegation หรือเป็นภาษาเยอรมันว่า Selbstverneinung) คำว่า "nicht" (บรรทัดที่ 6) "nein" (บรรทัดที่ 6) และ "nicht" (บรรทัดที่ 8) เป็นสัญญะของการละวางที่ว่านี้ เสียงของคำทั้ง 3 จึงเป็นเสียงหนัก ในด้านของวากยสัมพันธ์เราอาจจะแยกประโยคตามตรรกะธรรมดาสามัญได้ว่า ประโยคหลักคือ "aber die Stimme kommt nicht" และส่วนที่ตามมาคือ "Vogelstimme nein" เป็น Apposition ของประโยคหลัก แต่ ณ จุดนี้ความสองนัยหรือความหลายนัยได้อุบัติขึ้นแล้ว เพราะคำว่า "nein" อาจเป็นส่วนหนึ่งของประโยคที่ตามมา ซึ่งอาจจะมีความว่า "nein dieses / Winterglück / ist mir nicht zugedacht ..." ในด้านของกวีศาสตร์ความสองนัย (Ambiguität) เป็นสิ่งที่สร้างความมั่งคั่งทางความคิดให้แก่บทกวี การที่คำว่า "nein" อาจผนวกเข้ากับข้อความที่มาข้างหน้า หรือข้อความที่ตามมาข้างหลังก็ได้ เป็นเครื่องเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของความหมายเชิงปฏิเสธ ซึ่งก็เป็นรากฐานของมโนทัศน์หลักของกวีนิพนธ์บทนี้อันได้แก่ "Selbstverneinung" บทกวีของ Mayröcker บทนี้ไม่ตามฉันทลักษณ์แบบสืบขนบ แต่มีฉันทลักษณ์ที่เป็นตัวของตัวเอง มีจุดเน้นและจุดผ่อนที่เอื้อต่อการสร้างความหมายเชิงปรัชญา การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ดังที่ได้กระทำมาข้างต้นย่อมชี้ให้เห็นว่ากวีมีความริเริ่มสร้างสรรค์อยู่ในระดับที่สูงมาก

ถ้าจะพิจารณาในแง่ของประวัติภาษาและประวัติวรรณคดี ภาษาเยอรมันเป็นภาษาที่ถูกกำกับด้วยเสียงหนัก - เบา การเล่นสัมผัสในในรูปแบบของการสัมผัสพยัญชนะ จึงเป็นแบบแผนดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาตั้งแต่มัธยสมัยตอนต้น เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Stabreim หรือ Alliteration และหลักฐานวรรณคดีลายลักษณ์ที่เก่าแก่ที่สุดของภาษากลุ่ม germanisch ก็ใช้ฉันทลักษณ์ที่กล่าวมานี้ ส่วนสัมผัสปลายวรรค (Endreim) นั้นปรากฏหลักฐานภายหลัง มีการสันนิษฐานกันว่าเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากร้อยกรองภาษาอาหรับในมัธยสมัย ความคิดเรื่องเอกลักษณ์ของชนเผ่า germanisch ที่นำไปผูกกับการใช้ Stabreim ในวรรณคดีร้อยกรอง ได้กลายเป็นเครื่องมือในการปลุกความสำนึกด้านชาตินิยม ดังจะเห็นได้จากตัวบทของอุปรากรของ Richard Wagner (ซึ่งเขาแต่งทั้งตัวบทและดนตรี) ตัวอย่างที่รู้จักดี คือ ตอนที่คู่พระ-นางมาพบกันในอุปรากรเรื่อง Die Walküre ของ Wagner โดยตัวพระเอ่ยเอื้อนเพลงรักที่ขึ้นด้วยการบรรยายธรรมชาติว่า

Winterstürme wichen dem Wonnemond ...

ด้วยเหตุผลทางการเมือง พวกนาซียกย่องผลงานของ Wagner ว่าเป็นแก่นแท้ของอัจฉริยภาพเยอรมัน การเขียนกวีนิพนธ์ที่เน้น Stabreim จึงคลายความนิยมไปหลายทศวรรษ ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 Ernst Jandl จัดได้ว่าเป็นกวีที่นำ Stabreim มาใช้ได้อย่างน่าประทับใจอีกครั้ง[3] สำหรับร้อยกรองที่ไม่ใช้สัมผัสปลายวรรคนั้น ก็ดูจะได้รับแรงกระตุ้นที่สำคัญจากการนำ blank verse แบบอังกฤษมาใช้ในวรรณคดีเยอรมัน โดยการที่ Gotthold Ephraim Lessing เป็นผู้บุกเบิกนำมาใช้ในบทละครร้อยกรอง **Nathan der Weise** (1779) ของเขา และ "ติดตลาด" ในฐานะฉันทลักษณ์ของละครร้อยกรองเยอรมันมาจนกระทั่งทุกวันนี้ แม้แต่ในกวีนิพนธ์ประเภท Lyrik ฉันทลักษณ์ที่คนเยอรมันรับมาเป็นของตนเอง โดยเรียกว่า Blankvers ก็แพร่หลายอยู่ไม่น้อย กล่าวได้ว่าในโสตประสาทของกวีเยอรมัน (และคนเยอรมันที่สนใจร้อยกรองโดยทั่วไป) ก่อน 10 พยางค์ที่มีเสียงหนัก - เบา (x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ) ดูจะไม่มีวันลบเลือนไปได้จากจิตวิญญาณของกวีเยอรมัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดอีกตัวอย่างหนึ่งคือ "Das Eigentum" ของ Volker Braun ซึ่งผู้วิจัยเองมีความรู้สึกว่ากวีจงใจรักษารูปแบบของ Jambusvers อย่างคงเส้นคงวามากไปเสียด้วยซ้ำ จนเกือบจะกลายเป็นว่าสารอันหนักแน่น สวนสนามเข้ามาเป็นวรรค ๆที่ยาวเท่ากันและจบในตัวเอง ราวกับการสวนสนามในวันกองทัพของประเทศสังคมนิยม!

ถึงอย่างไรก็ตามรูปแบบ Jambus ก็ยังเป็นที่นิยมของกวีเยอรมันเป็นจำนวนไม่น้อย บางครั้งอาจจะเป็นเรื่องบังเอิญ เพราะคุ้นเคยกับจังหวะเช่นนี้มาตั้งแต่การอ่านวรรณคดีในโรงเรียน บทกวี "Inventur" อันเลื่องชื่อของ Günter Eich ก็ยึดรูปแบบนี้เป็นส่วนใหญ่ แม้ว่าจะใช้วรรคที่สั้นกว่า Blankvers

5 Konservenbüchse:

6 Mein 'Teller, mein 'Becher, ...

---

[3] ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศาสตราจารย์ Peter Horst Neumann ที่เมือง Nürnberg วันที่ 1 พฤศจิกายน 1997

จังหวะ เบา – หนัก, เบา – หนัก ดูจะเอื้อต่อการแจงนับสมบัติของยาจกในกวีนิพนธ์บทนี้เป็นอย่างดี ในกรณีของ "Bosnisches Zwischenspiel" ของ Günter Kunert ในท่อนสุดท้ายจังหวะอันคงที่เหมือน Jambus ในบรรทัดที่ 17-18 ดูจะแฝงความหมายในส่วนลึกเอาไว้อย่างแน่นอน

15 'Fressende 'Glut
16 die 'Wege schon 'ungangbar
17 es 'naht und 'nagt und 'schreit
18 und 'greint und 'hört nicht 'auf:
19 'Sag was das 'ist.

การปรับเปลี่ยนจากจังหวะอันไม่คงที่ ในบรรทัดที่ 15-16 มาสู่จังหวะอันคงที่ในบรรทัดที่ 17-18 และจบลงด้วยจังหวะที่ปรับเปลี่ยนไป แต่ห้วนและสั้น เป็นการพรรณนาถึงความคงที่และความไม่เปลี่ยนแปลงของความทุกข์ยากที่มากับความโหดเหี้ยมของสงคราม คำฟ้องต่อศาล (โลก) ที่หนักแน่นที่สุดจะต้องกระทำด้วยจังหวะ Jambus ซึ่งมหากวี Shakespeare เอง (และศิษย์เยอรมันของท่านตั้งแต่ Goethe, Schiller, A.W. Schlegel มาจนถึง Gerhart Hauptmann) ก็ได้ใช้มาแล้ว!

การที่กวีเยอรมันร่วมสมัยส่วนใหญ่ ชอบรูปแบบที่หลวมและไม่ตายตัวของ freier Vers นั้นมิได้หมายความว่าพวกเขาสร้างงานโดยปราศจากความสำนึกในเรื่องของฉันทลักษณ์ การวิเคราะห์ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมข้างต้นน่าจะชี้ให้เห็นแล้วว่าการไม่ยึดรูปแบบที่ตายตัว มิใช่การไร้ระเบียบวินัย พวกเขาได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า "โครงสร้างหลวม" ก็ยังคงเป็นโครงสร้างอยู่ และเราก็สามารถเลือกใช้รูปแบบอันหลากหลาย หรือคิดรูปแบบใหม่ขึ้นมาให้เอื้อต่อการสื่อความที่เปี่ยมด้วยพลังทางปัญญาได้

ขนบทางวรรณศิลป์

ถ้าจะกล่าวถึง "ขนบทางวรรณศิลป์" ที่มีผลต่อการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ในช่วงหลังค.ศ. 1945 เราคงจะต้องพิจารณาผลงานของกวีอาวุโส 2 คน ซึ่งได้มีผลงานโดดเด่นมาแล้วในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 และยังคงสร้างงานต่อเนื่องมาจนถึงช่วงหลังสงคราม นั่นก็คือ Gottfried Benn (1886-1956) และ Bertolt Brecht (1898-1956) จะขอเริ่มด้วยการพิจารณางานของ Benn ก่อน งานของเบนน์ที่เพิ่งจะได้รับการตีพิมพ์ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในชุด "Statische Gedichte" (1946) เน้นความเป็นอิสระของงานศิลปะจากข้อผูกพันทางสังคม ในโลกที่สับสนวุ่นวายการสร้างสรรค์ด้วยภาษาเท่านั้นที่จะพิทักษ์ความเป็นไทของมนุษย์ได้ ในแง่ของรูปแบบ เบนน์ใช้ฉันทลักษณ์แบบประเพณีที่บ่งบอกถึงความเชื่อมั่นในระเบียบวินัยในทางความคิดและในการสร้างสรรค์ จะขอยกตัวอย่างกวีนิพนธ์ชื่อ "Gedicht" มาเป็นตัวอย่าง (กวีนิพนธ์บทนี้มิได้บรรจุไว้ในสรรนิพนธ์)

Gedicht

Und was bedeuten diese Zwänge,
Halb Bild, halb Wort und halb Kalkül,
Was ist in dir, woher die Dränge
Aus stillem trauerndem Gefühl?

Es strömt dir aus dem Nichts zusammen,
aus einzelnem, aus Potpourri,
dort nimmst du Asche, dort die Flammen,
du streust und löschst und hütest sie.

Du weißt, du kannst nicht alles fassen,
umgrenze es, den grünen Zaun
um dies und das, du bleibst gelassen,
doch auch gebannt in Mißvertraun.

So Tag und Nacht bist du am Zuge,
auch sonntags meißelst du dich ein
und klopfst das Silber in die Fuge,
Dann läßt du es - es ist: das Sein.

(1955) [4]

บทกวี

และความกดดันเหล่านี้หมายความว่าอย่างไร
ครึ่งภาพ ครึ่งคำ ครึ่งความคิด
อะไรอยู่ในตัวเจ้า แรงผลักดันเหล่านี้มาจากไหน
มาจากความรู้สึกสงบระคนกับความเศร้ากระนั้นหรือ

มันไหลบ่ามาสู่เจ้าจากสุญภาพ
จากสิ่งที่อยู่โดดเดี่ยว จากสิ่งที่ปะปนกัน

---

[4] Gottfried Benn. Prose, Essays, Poems. Edited by Volkmar Sander. New York : Continuum, 1987, pp. 267-268.

เจ้าหยิบเถ้าถ่านมาจากตรงนั้น เปลวไฟมาจากตรงนี้
เจ้าหว่านมันไป แล้วก็ดับมันเสีย แล้วก็เก็บมันไว้

เจ้ารู้ดีว่า เจ้ารวบทุกอย่างเข้ามาไม่ได้หรอก
จำกัดวงเสียสิ เอารั้วสีเขียวล้อมไว้
ตรงนั้นบ้างตรงนี้บ้าง เจ้ารู้สึกผ่อนคลาย
แม้ว่าจะอดไม่ไว้ใจตัวเองไม่ได้

ดังนั้นทั้งกลางวันกลางคืนเจ้าก็ยังหมกอยู่กับงาน
ถึงจะเป็นวันอาทิตย์ก็ยังวุ่นอยู่กับการสลัก
และแต่งโลหะเงินให้เข้ารูป
แล้วเจ้าก็ปล่อยมันเสีย นั่นแหละ มันก็เป็นตัวเป็นตนขึ้นมา

นี่คือการแสดงออกซึ่ง "กวีศาสตร์สำนึก" อย่างเต็มรูป สื่อความได้ลึกซึ้งสมบูรณ์ด้วยรูปแบบที่งามงด ดังที่ผู้วิจัยได้เคยให้อรรถาธิบายไว้โดยพิสดาร[5] เบนน์ให้ความสำคัญมากกับกระบวนการสร้างสรรค์ พยายามตอกย้ำอยู่ตลอดเวลาว่า อารมณ์ ความรู้สึกและความคิดแต่อย่างเดียวไม่เพียงพอ กวีต้องทำงานด้วยจึงจะสร้างงานที่มีค่าขึ้นมาได้ อันที่จริง เบนน์เป็นทายาทของกลุ่มกวีฝรั่งเศสที่เป็นผู้บุกเบิกกวีนิพนธ์แนวใหม่ให้แก่โลกตะวันตกคือ Baudelaire และ Mallarmé ความเชื่อมั่นในคุณค่าของกวีนิพนธ์มีสูงมาก เพราะทุกสิ่งทุกอย่างอยู่ในอาณัติของกวีผู้ใช้ความพากเพียรพยายามในการสร้างงานจากสุญภาพ (das Nichts : บรรทัดที่ 5) ขึ้นมาให้มีสภาพของการดำรงอยู่ (das Sein : บรรทัดที่ 16) ได้ มโนทัศน์ทางปรัชญาที่เบนน์ใช้ดูจะขลังยิ่งกว่าคำคมของ Baudelaire ที่เคยกล่าวเอาไว้แต่เพียงว่า "เจ้าเอาโคลนมาให้ข้า แต่ข้าทำให้มันเป็นทองได้" (Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or) การเน้นสภาวะอิสระ (Autonomie) ของวรรณศิลป์อาจช่วยสร้างความมั่นใจให้แก่กวีได้ว่า ถึงแม้คนจำนวนมากในสังคมจะไม่ให้ความสนใจต่อการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ งานของพวกเขาก็ดำรงอยู่ได้อย่างเต็มภาคภูมิ เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าผลกระทบทางขนบวรรณศิลป์ที่มีเบนน์เป็นหัวหอกนั้น อาจทำให้กวีนิพนธ์เยอรมันในบางส่วนมีลักษณะเป็นความโดดเดี่ยวเดียวดายของผู้นำทางปัญญาไป คือ เรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า "elitist" (ภาษาเยอรมันว่า elitär) ความคิดค้านกวีศาสตร์ตามแบบของเบนน์ถ้าดำเนินไปให้สุดทาง (ซึ่งเบนน์เองก็แสดงอย่างเชิงปฏิบัติด้วยการใช้เทคนิค Montage ของเขา) ก็จะทำให้กวีนิพนธ์ปลอดจากความสัมพันธ์กับโลกแห่งความเป็นจริง คือมีลักษณะที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า non-mimetic (ภาษาเยอรมันว่า nicht-mimetisch)[6] หรือตามศัพท์ที่วรรณคดีศึกษายุคใหม่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า "non-referential"

---

[5] เจตนา นาควัชระ. แนะการอ่านกวีนิพนธ์เยอรมัน ภาค 1. นครปฐม : โครงการตำราและคำสอน มหาวิทยาลัยศิลปากร 2520. หน้า 68-71.

[6] ดู: Dieter Lamping. Das lyrische Gedicht. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, S. 287.

และเป็นอุดมการณ์สูงสุดของทฤษฎีวรรณคดีล่าสุด[7] ไม่ว่าเบนน์เองต้องการที่จะเดินไปให้สุดทางเช่นนั้นหรือไม่ก็ตาม

นับเป็นโชคของวงการวรรณศิลป์เยอรมันที่ยังมีกระแสความคิดอื่นที่สามารถถ่วงดุลเอาไว้ได้บ้าง Bertolt Brecht ทั้งในฐานะกวีและนักทฤษฎีเป็นปฏิปักษ์ต่อแนวคิดเชิง "elitist" เพราะแม้แต่ในช่วงที่เขายังไม่ได้ฝักใฝ่กับความคิดสังคมนิยม เบรชท์ก็เน้นเรื่องความผูกพันระหว่างกวีนิพนธ์กับโลกแห่งความจริงและสังคม งานบุกเบิกของเขาก็คือการสร้างกวีนิพนธ์ที่สื่อความได้ชัดเจนกับชนทุกชั้น โดยใช้ภาษาที่ใกล้กับภาษาที่ผู้คนใช้กันในชีวิตประจำวัน เราได้เห็นมาแล้วข้างต้นว่า เขาเป็นกวีที่เก่งกาจในด้านของการใช้รูปแบบทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็นฉันทลักษณ์แบบประเพณี หรือ freier Vers แต่ในกรณีหลังนี้เขาจัดได้ว่าเป็นผู้นำที่สร้างนวัตกรรมอันหลากหลายเอาไว้มาก เสรีภาพที่มากับรูปแบบเอื้อให้เขาใช้กวีนิพนธ์สื่อเนื้อหาอันหลากหลายได้เต็มที่ และเข้าถึงผู้รับและผู้อ่านได้อย่างกว้างขวางเช่นกัน เขาเป็นนักปฏิรูปสังคมและตระหนักดีว่าเขาจำเป็นต้องเข้าถึงประชาชนในวงกว้างให้ได้ ความสนใจส่วนตัวในเรื่องของ "ชาวบ้าน" มีอยู่เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เขาจึงเข้าใจที่จะใช้ความมั่งคั่งของมรดกทางวัฒนธรรมชาวบ้านให้เป็นประโยชน์ สิ่งที่เบรชท์ทำสำเร็จคือสิ่งที่กวีเยอรมันในศตวรรษที่ 18 กอทท์ฟรีด เอากุสท์ บูร์เกอร์ (Gottfried August Bürger : 1747-1794) ทำไม่สำเร็จ คือ การนำกวีนิพนธ์ชาวบ้านมาแต่งใหม่ในรูปของ Kunstballade และในกรณีดังกล่าว มหากวี Schiller เองผู้หมกมุ่นอยู่กับอุดมการณ์ของวรรณคดี "คลาสสิก" ต่อต้านทิศทางที่ Bürger พยายามจะบุกเบิกจนทำให้กระแสดังกล่าวชบเชาไป เบรชท์คือผู้ที่เชื่อมโยงกวีนิพนธ์พื้นบ้านให้เข้ากับกวีนิพนธ์ยุคใหม่ได้สำเร็จเป็นคนแรก[8] แม้แต่เพลงร้องของพวกพ่อเพลงพื้นบ้านที่รู้จักกันในนามของ Bänkelsänger ก็ไม่ใช่สิ่งที่ไกลตัวสำหรับเบรชท์ เพลงประเภทดังกล่าวมักจะมีเนื้อหาที่รุนแรงอันรวมถึงอาชญากรรม (เพลงที่เรียกว่า Moritat มาจากคำว่า Mordtat ซึ่งหมายถึงฆาตกรรม)[9] นอกจากนั้นเบรชท์ก็ยังสามารถแต่งกวีนิพนธ์อิงลีลาและรูปแบบของเพลงที่ร้องกันในคาบาเรต์ได้อย่างดีอีกด้วย เป็นที่น่าเสียดายว่า ขนบที่เบรชท์รับมาสานต่อไม่ค่อยจะก้าวไปไกลนักในหมู่กวีเยอรมัน ทั้งนี้เพราะในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 พวกนาซีรณรงค์สนับสนุนศิลปะพื้นบ้านและชาวบ้านในฐานะแก่นของวัฒนธรรมและวิญญาณของชนเผ่า Germanic จนทำให้กระแสดังกล่าวต้องแปดเปื้อนไป และการฟื้นตัวใหม่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็เป็นไปได้ยาก สรุปได้ว่าในด้านนี้เบรชท์หาทายาทได้ยาก ถึงกระนั้นก็ตาม การที่เขาสามารถใช้กวีนิพนธ์วิพากษ์ปัญหาสังคมและการเมืองได้อย่างลึกซึ้งแยบยล จัดได้ว่าเป็นแบบอย่างที่กวีเยอรมันรุ่นหลังสงครามได้ยึดถือมาโดยตลอด

ถ้าจะหันมาพิจารณางานของกวีเยอรมันรุ่นหลังบ้างก็จะเห็นได้ว่า งานบุกเบิกของ Benn และ Brecht (ซึ่งเราอาจจะเรียกได้ว่า "The Two B's") เป็นแรงกระตุ้นอันสำคัญที่เอื้อให้เกิดกวีนิพนธ์ที่ทรงคุณค่าได้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว "กวีนิพนธ์ของคนพูดน้อย" ที่ขัดเกลามาแล้วอย่างดี ใช้คำประหยัด

---

[7] ดู: เจตนา นาควัชระ. แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2539. หน้า 279.

[8] ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศาสตราจารย์ Harald Hartung เมื่อเดือนพฤษภาคม 1996

[9] Lexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Berlin : de Gruyter, 1958, S. 128-129.

ที่กินความลึกซึ้งและสื่อความได้ดี คำทุกคำลงตัวและลงที่ ลักษณะกระชับที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า "Lakonie" คือผลของการ "ทำงาน" อย่างละเอียดถี่ถ้วนและด้วยความมุ่งมั่นเอาจริงเอาจัง อย่างที่เบนน์ได้เรียกร้องเอาไว้ในบทกวี "Gedicht" ที่อ้างมาข้างต้น บทกวีที่สั้นแต่กินความลึกซึ้ง เช่น "Grüsse aus Avignon" (สวัสดีจากอวิญญอง) ของ Peter Horst Neumann อยู่ในกระแสของขนบที่เบนน์ได้ถางทางเอาไว้ (แม้ว่าผู้แต่งอาจจะมิได้นึกถึงเบนน์เลย และยังเลือกที่จะใช้กลอนปลอดสัมผัส [freier Vers]) อันที่จริง เรื่องของการใช้สัมผัสปลายวรรคหรือการยึดฉันทลักษณ์ที่ตายตัวหรือไม่อาจไม่ใช่ประเด็นหลักที่บ่งชี้ถึงอิทธิพลของเบนน์ แต่ความประณีตและความลงตัวของคำต่างหากที่เป็นตัวตัดสิน กล่าวโดยทั่วไป กวีรุ่นหลังเรียนจาก "The Two B's" ทั้งสองคน บทกวีที่กระชับและกินความได้ลึกซึ้ง แต่เขียนด้วย freier Vers ที่มีอิสระพอสมควร แต่ก็มีจังหวะจะโคนที่ดึงดูดใจ เช่น "Exil" (ลี้ภัย) ของ Ingeborg Bachmann หรือ "Bosnisches Zwischenspiel" (ละครโรงเล็กที่บอสเนีย) ของ Günter Kunert จัดได้ว่าเป็นทายาทที่สมภาคภูมิของผู้อาวุโสทั้งสอง แต่บทกวีที่ว่าด้วยกวีศาสตร์สำนึกที่ประกาศ "เสรีภาพแห่งศิลปะ" (Freiheit der Kunst) เช่นของ Karl Krolow น่าจะอิงกระแสของเบนน์หรือไม่ก็ย้อนกลับไปหาปรมาจารย์ Baudelaire และ Mallarmé มากกว่าที่จะมุ่งสร้างความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นกับมหาชน ดังเช่นในกรณีของเบรชท์

ทายาทสายตรงของเบรชท์ในแง่ของการสร้างวรรณกรรมแห่งการผูกมัด (littérature engagée) คงจะมีอยู่หลายคน ที่เห็นได้ชัดก็คือ Hans Magnus Enzensberger ผู้วิพากษ์สังคมและการเมืองได้อย่างถึงใจ มีความจัดเจนในทางวรรณศิลป์ในระดับที่เรียกว่า "Virtuosität" ไม่แพ้ปรมาจารย์เอง และก็มีความกล้าในการที่จะท้าทายผู้อ่านให้คิดต่อ และให้ตอบโต้ไม่ด้อยกว่าเบรชท์อีกเช่นกัน (แต่ในแง่ของความคงเส้นคงวาในเรื่องของจุดยืนทางสังคม–การเมือง เบรชท์อาจหนักแน่นกว่า!) ถ้าจะพิจารณากันในประเด็นของการสืบขนบและการเสริมต่อแล้ว ผลงานของเอนเซนสแบร์เกอร์อยู่ในระดับที่น่าชื่นชม เพราะมีความเป็นตัวของตัวเองมาก นอกจากนี้ เอนเซนสแบร์เกอร์อยู่ในยุคที่ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม–การเมืองเป็นไปอย่างรวดเร็ว (แม้ว่าจะไม่ได้มีประสบการณ์ของการลี้ภัยเช่นเดียวกับเบรชท์) และยิ่งไปกว่านั้นเขาได้รับประโยชน์อย่างสูงจากกระแสโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม ดังจะเห็นได้จากความรู้อันกว้างขวางของเขาในด้านกวีนิพนธ์ต่างประเทศ ความรู้ด้านภาษาต่างประเทศ รวมทั้งความสามารถในการแปล ดังปรากฏชัดในสรรนิพนธ์ **Museum der modernen Poesie** (1960) ของเขา เอนเซนสแบร์เกอร์จึงอยู่ในฐานะที่จะเสริมต่อมรดกทางวรรณศิลป์ที่เขาได้รับมาได้อย่างน่าประทับใจ ศิษย์ของเบรชท์อีกคนหนึ่งที่สร้างผลงานที่เข้มข้นและเปี่ยมด้วยความจริงใจคือ Volker Braun แต่การที่เขาเติบโตขึ้นมาในระบบสังคมนิยมของเยอรมนีตะวันออก เขาอาจจะมองโลกได้ลึกแต่ก็มองแคบถ้าเทียบกับโลกาภิวัตน์ของเอนเซนสแบร์เกอร์ แต่ไม่ว่าจะซ้ายหรือขวา ตะวันตกหรือตะวันออก พลังทางปัญญามิได้อยู่ที่การเลียนแบบหรือการดำเนินตามปรมาจารย์ บทกวีที่เราอ่านแล้วต้องยอมรับว่า "สะใจ" คงจะได้แก่ "Rede vom Gedicht" (สุนทรกถาว่าด้วยบทกวี) ของ Christoph Meckel ถ้ากวีนิพนธ์บทนี้ทำหน้าที่ปลุกกวีศาสตร์สำนึก เราก็คงจะต้องยอมรับว่าเขาไปไกลเกินกว่าปรมาจารย์ Gottfried Benn มากนัก ถ้ากวีนิพนธ์บทนี้เป็นกวีนิพนธ์วิพากษ์สังคม เราก็จะต้องยอมรับอีกเช่นกันว่า ปรมาจารย์ Bertolt Brecht ไม่เคยรุนแรงถึงเพียงนี้ (เพราะคงไม่ต้องการจะสร้างความเป็นปฏิปักษ์ต่อมหาชนด้วยการยั่วยุที่แรงเกินไป) กวีนิพนธ์ของเมคเคลไม่

ปฏิเสธขนบวรรณศิลป์กระแสใดเลย ไม่ว่าจะเป็นภาษาที่มาจากพระคัมภีร์ (ซึ่งเบรชท์ชอบใช้) การใช้ความเปรียบที่แพรวพราว การใช้ภาษากวีที่ต้องการจะตรึงผู้อ่าน การเล่นกับจังหวะและสัมผัสใน (Stabreim) ที่กวีรุ่นพี่ เช่น Ernst Jandl ทำให้ฟื้นขึ้นมาใหม่ ถึงจะเปิดใจยอมรับแรงกระตุ้นจากทุกกระแส แต่ความเป็นตัวของตัวเองก็มีอยู่มาก เพียงพอที่จะสื่อพลังทางปัญญาได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง นั่นคือการสืบขนบในความหมายที่สร้างสรรค์

นอกจากกระแสที่มาจาก "The Two B's" แล้ว เราจะต้องไม่ลืมแนวทางอื่นที่ได้รับแรงกระตุ้นจาก Surrealismus และ Dada ดังที่ได้ให้อรรถาธิบายไว้ในสรรนิพนธ์ กวีนิพนธ์ประเภทวรรณรูป (konkrete Poesie) เช่นงานของ Eugen Gomringer หรืองานประเภทที่อยู่ได้ด้วยเสียง คือ Lautgedicht ซึ่ง Ernst Jandl ชอบเรียกว่าเป็น "บทกวีสำหรับออกเสียงที่มองเห็นได้" (visuelles Lippengedicht) ก็ใช่ว่าจะเป็นการทดลอง หรือการเล่นกับคำและเทคนิคที่ปราศจากความหมายในทางตรงกันข้ามงานดังกล่าวมุ่งที่จะสื่อความทั้งในด้านปรัชญา และในด้านสังคม-การเมืองที่ลึกซึ้งในแง่ที่กำหนดให้ผู้อ่านต้องคิดตาม คิดต่อ และตีความ กล่าวได้ว่ากวีนิพนธ์เยอรมันร่วมสมัยบ่งบอกถึงความสามารถของกวีทั้งในด้านของการสืบขนบและในด้านของการสร้างนวัตกรรมอยู่ตลอดเวลา

ถ้าจะพิจารณาผลงานล่าสุด เช่นงานของ Thomas Kling (ซึ่งไม่ได้รับการบรรจุไว้ในสรรนิพนธ์ เนื่องจากผู้วิจัยไม่สามารถแปลเป็นภาษาไทยได้) เราก็คงจะต้องยอมรับว่านวัตกรรมในด้านรูปแบบและในด้านของภาษาอาจจะสะท้อนสภาพของสังคมร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยความสับสนวุ่นวาย เทคนิคการตัดต่อ และการตัดปะ อันรวมถึงวิธีที่เรียกว่า Collage และ Montage ที่กวีในต้นศตวรรษที่ 20 หยิบยืมมาจากทัศนศิลป์ อาจมิใช่ของใหม่เสียทีเดียว ปรมาจารย์ Gottfried Benn เองก็ได้ใช้มาแล้ว ดังเช่นในบทกวีชื่อ "Chaos" (ความสับสนอลหม่าน)[10] แต่ความสับสนในกรณีของเบนน์ยังเป็นความสับสนที่กวีจงใจสร้างขึ้นเพื่อพิสูจน์ประเด็นเชิงสุนทรียศาสตร์บางประการ กวีร่วมสมัยรุ่นล่าสุดต้องการจะใช้กวีนิพนธ์เป็นตัวบอกความว่า โลกยุคใหม่ได้เปลี่ยนไปแล้ว ประสบการณ์ของคนร่วมสมัยก็เปลี่ยนไปด้วย เพราะคนรุ่นใหม่เติบโตมากับสื่อชนิดต่าง ๆ โลกแห่งความเป็นจริงคือ โลกที่อยู่ได้ด้วยสื่อดังกล่าว ผู้เชี่ยวชาญด้านกวีนิพนธ์ร่วมสมัยอธิบายสภาพดังกล่าวด้วยมโนทัศน์ที่เรียกว่า "ความเป็นจริงที่มากับสื่อ" (Medienwirklichkeit)[11] ขนบทางวรรณศิลป์ที่รับสืบทอดมาจำเป็นต้องได้รับการปรับปรนให้สื่อความเป็นจริงที่กล่าวมานี้ได้

คำถามที่เราเลี่ยงไม่ได้คือ วรรณศิลป์จะยังมีที่อยู่ในสังคมข้อมูลข่าวสารนี้หรือไม่ หรือถ้าจะมีที่อยู่จะต้องแปรรูปไปอย่างไร ก็ Hans Magnus Enzensberger อีกนั่นแหละที่ตั้งคำถามเช่นนี้ได้อย่างน่าสนใจยิ่ง ในบทกวีชื่อ "Altes Medium"[12] (สื่อแบบเก่า) ซึ่งเขาหมายถึง "วรรณกรรม" นั่นเอง กวีนิพนธ์บทนี้เต็มไปด้วยศัพท์แสงที่เกี่ยวกับโลกของ IT ส่วนใหญ่เป็นภาษาอังกฤษเช่น "virtual reality, Graphik-Display, CD-Rom" แต่ในช่วงท้ายกวีประกาศความเชื่อของเขาออกมาอย่างชัดเจนว่า

---

[10] ดูบทวิเคราะห์กวีนิพนธ์บทนี้ใน Dieter Lamping, op. cit., pp. 203-210.

[11] Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart. Interpretiert von Hermann Korte. München : Oldenburg, 1996, S. 123.

[12] Hans Magnus Enzensberger. Gedichte 1950-1995. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996, S. 144.

als Hardware ein Bleistiftstummel ---
das ist alles.

Entschuldigen Sie
Entschuldigen Sie bitte
Ich wollte Ihnen nicht zu nahe treten.
Aber Sie wissen ja, wie das ist:
Manche verlernen es nie.

[ฮาร์ดแวร์ก็คือดินสอที่จะหมดแท่งอยู่แล้ว
มีอยู่เท่านั้นจริง ๆ

ขอโทษนะครับ
ขอประทานโทษ
ผมไม่ได้ต้องการจะเข้ามาใกล้คุณเกินไป
แต่คุณก็รู้ดีว่ามันเป็นอย่างไร
คนบางคนเปลี่ยนนิสัยไม่ได้]

ในท้ายที่สุดเอนเซนสแบร์เกอร์ก็หวนกลับไปหาบทกวี "Inventur" (บัญชีทางว่าว) ของ Günter Eich ผู้ซึ่งได้สร้างบ้านแปงเมืองให้ฟื้นตัวกลับมาเป็นอารยประเทศกับเขาได้อีกครั้งหนึ่ง ด้วยด้ายเส้นเล็ก ๆ และไส้ดินสอบาง ๆ คนรุ่นเอนเซนสแบร์เกอร์คงจะเปลี่ยนได้ยากเสียแล้ว เพราะเขาเชื่อมั่นในบทบาททางปัญญาอันสำคัญยิ่งของวรรณศิลป์ คนรุ่นเขาไม่ต้องพึ่ง "hardware" ที่สลับซับซ้อนแต่ประการใด เพราะเมื่อมี "ดินสอ" เป็น "hardware" ปัญญามนุษย์กอปรกับมรดกทางวรรณศิลป์อันยิ่งใหญ่ก็พอแล้วที่จะสร้างโลกแห่งศิลปะขึ้นมาได้ บาทสุดท้ายของกวีนิพนธ์เป็นการตอบรับบาทสุดท้ายของ "An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität" (สำหรับนักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยที่ซ่อมสร้างใหม่) คนที่เปลี่ยนไม่ได้ในที่นี้ คือ "ศิษย์มีอาจารย์ หนึ่งบ้าง" การที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้คือ การประกาศความมั่นใจในพลังทางปัญญาและความคงทนถาวรของวรรณศิลป์

บทสรุป

ต่อคำถามที่ว่า กวีนิพนธ์เยอรมันเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัยหรือไม่ เราคงจะตอบได้ด้วยความมั่นใจว่าเป็น ประสบการณ์จากประเทศที่พูดภาษาเยอรมันเป็นกรณีตัวอย่างที่น่าสนใจยิ่งของสังคมที่มีความสำนึกสูงมากในพลังและบทบาทหน้าที่ของวรรณศิลป์ ดังที่ได้วิเคราะห์ไว้แล้วในบทที่ 2 ซึ่งว่าด้วย "วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์" ความแข็งแกร่งของวรรณคดีเยอรมันมิได้เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่เป็นเรื่องของความมุ่งมั่นที่จะสร้างวรรณศิลป์อันทรงคุณค่าขึ้นมาเพื่อประกาศความเป็นตัวของตัวเองในทางวัฒนธรรม มรดกดังกล่าวส่งผลมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งก็ประจักษ์ชัดอยู่แล้วว่า ประชาคมวรรณศิลป์ของเยอรมันตระหนักดีว่า ความเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกอาจส่งผลให้วรรณศิลป์ซบเซาไปได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของผู้รับ ด้วยเหตุนี้ กิจกรรมส่งเสริมอันหลากหลายในประเทศที่พูดภาษาเยอรมัน จัดได้ว่าอยู่ในระดับแนวหน้า ทั้งในด้านของความหลากหลายและความเข้มข้นของกิจกรรม ดังที่ได้วิเคราะห์เอาไว้ในเอกสาร **กิจกรรมส่งเสริมกวีนิพนธ์ในประเทศไทย อังกฤษ อเมริกา ฝรั่งเศส และเยอรมนี** กิจกรรมดังกล่าวจัดได้ว่าเป็นบทเรียนที่มีค่าสำหรับวัฒนธรรมอื่นด้วย

ในด้านของการสร้างสรรค์ งานวิจัยนี้ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า สังคมของประเทศที่พูดภาษาเยอรมันยังมีผู้เขียนกวีนิพนธ์อยู่เป็นจำนวนมาก ส่วนหนึ่งจัดได้ว่าเป็น "ผู้รักสมัครเล่น" (amateurs) แต่สัดส่วน 1:1,000 ของงานที่ได้รับการตีพิมพ์ก็เป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นได้ว่า กลไกในการคัดเลือกน่าจะเชื่อถือได้ งานที่ปรากฏออกมาให้เห็นเป็นส่วนใหญ่ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นรากฐานในการจัดทำสรรนิพนธ์และในการเขียนบทวิเคราะห์นั้น อยู่ในระดับที่ดึงดูดความสนใจของผู้อ่านได้ จริงอยู่ กวีบางคนและบางกลุ่มเกิดความรู้สึกว่าถูกสังคมมองข้าม จึงจงใจหมกตัวอยู่ในมุมอับ และสร้างงานที่ไม่ต้องการจะสื่อกับผู้ใด นอกจากตัวเองและเพื่อนร่วมอุดมการณ์เพียงไม่กี่คน กรณีดังกล่าวจัดได้ว่าเป็นข้อยกเว้นมากกว่ากฎเกณฑ์ งานกวีนิพนธ์ร่วมสมัยส่วนใหญ่ยังคงสื่อความได้ และมีความเป็นสากลพอที่จะถ่ายทอดข้ามชาติ ข้ามภาษา ข้ามวัฒนธรรม ดังจะเห็นได้จาก**สรรนิพนธ์**ที่เสนอมาข้างท้ายนี้

พลังทางปัญญาของกวีนิพนธ์เยอรมันเป็นทั้งพลังของปัจเจกบุคคลและพลังของส่วนรวม จะเห็นได้ว่า ปัจเจกบุคคลสำนึกในภาวะการดำรงอยู่ของตนในโลก และสำนึกในความแข็งแกร่งทางความคิดและจิตวิญญาณที่จะช่วยให้ตนฟันฝ่าอุปสรรคนานัปการได้ ไม่ว่าจะเป็นความอับจนในทางวัตถุ เช่น ในบทกวีของ Günter Eich หรือความโดดเดี่ยวเดียวดาย ในบทกวีของ Ingeborg Bachmann ถึงอย่างไรก็ตาม มนุษย์มิได้อยู่ตัวคนเดียวในโลก แต่มีเพื่อนร่วมโลก หรือ "ผู้อื่น" ซึ่งพร้อมที่จะให้ความเป็นมิตร เพียงแต่ว่าปัจเจกบุคคลจะเปิดใจกว้างสร้างมิตรภาพกับผู้อื่นหรือไม่ ซึ่งบทกวีชื่อ "Der Aufruf" (เสียงเรียก) ของ Friederike Mayröcker ก็บ่งชี้ให้เห็นถึงพลังแห่งการที่ "มนุษย์สัมผัสมนุษย์" ได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง ในขณะเดียวกัน มิตรภาพที่กล่าวมานี้ก็ย่อมจะต้องได้รับแรงส่งเสริมจากความมีน้ำใจของบุคคล ดังเช่นในกรณีของมุทิตาจิตในบทกวี "Winterglück" (ความหฤหรรษ์แห่งเหมันตฤดู) ของกวีคนเดียวกัน ความสัมพันธ์ที่กล่าวมานี้อาจขยายวงไปสู่สังคมส่วนใหญ่ ในรูปของความรับผิดชอบต่อสังคม โดยที่กวีเยอรมันพร้อมที่จะทำหน้าที่เป็นเสียงแห่งมโนธรรม

เตือนสติเพื่อนร่วมชาติมิให้หลงทางไปในเรื่องของความหมกมุ่นในวัตถุ ดังเช่นบทกวี "Gedicht im alten Ton" (บทกลอนในสำเนียงเก่า) ของ Karl Krolow และ "Gebet auf dem Ja-Platz" (บทสวดอ้อนวอน ณ ลานแห่งการเอออวย) ของ Gert Heidenreich ถ้าเตือนกันด้วยมธุรสวาจาแล้วยังไม่ฟัง ก็จำต้องใช้ผรุสวาจาทางวรรณศิลป์ เช่น ในบทกวี "Die Scheiße" (ขี้) ของ Hans Magnus Enzensberger หรือไม่ก็ต้องวาดภาพอันมืดมิดแบบ "เขียนเสือให้วัวกลัว" ดังในกรณีของบทกวี "Rede vom Gedicht" (สุนทรกถาว่าด้วยบทกวี) ของ Christoph Meckel ในฐานะที่เป็นพลเมืองโลก กวีเยอรมันก็พร้อมเสมอที่จะให้ความยุติธรรมต่อประชาคมโลกโดยไม่เห็นแก่หน้าของพรรคพวกตัวเอง ดังในกรณีบทกวี "Chinesisch essen" (กินอาหารจีน) ของ Friedrich Christian Delius ที่กล่าวหาอย่างโจ่งแจ้งว่าชาติอุตสาหกรรมตะวันตกข่มเหงประเทศโลกที่สาม แน่นอนที่สุดที่การต่อต้านสงคราม เป็นการแสดงพลังทางปัญญาของกวีเยอรมันอย่างต่อเนื่องและเข้มข้น ไม่ว่าจะเป็น Paul Celan, Erich Fried, Günter Kunert หรือ Peter Waterhouse เราอาจกล่าวได้ว่า หลักการมนุษยธรรมนิยมที่มหากวี Goethe และ Schiller ได้ยึดถือเป็นอุดมคตินั้น มิได้สูญสลายไปแต่ประการใดในยุคปัจจุบัน

ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม ยังได้รับแรงเสริมจากความสำนึกในเอกภาพระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ดังเช่นในกรณีของ Thomas Bernhard, Reiner Kunze, Rainer Malkowski และ Günter Kunert แต่กวีเยอรมันร่วมสมัยมิได้พรรณนาธรรมชาติเพียงเพื่อจะพรรณนาธรรมชาติ แต่มุ่งมองธรรมชาติเพื่อให้เกิดปัญญา แม้กิ่งไม้กิ่งเดียวก็เป็นสัญญะที่กระตุ้นให้กวีแสวงหาความหมายอันลึกซึ้งได้ ดังเช่นในกรณีของบทกวี "Ast" (กิ่งไม้) ของ Elmar Schenkel ความผูกพันที่มีต่อธรรมชาตินำไปสู่ความรู้สึกรับผิดชอบที่มีต่อสิ่งแวดล้อม ในแง่นี้กวีนิพนธ์ "เขียว" หรือกวีนิพนธ์ที่ว่าด้วยสิ่งแวดล้อม (Ökolyrik) จึงมิใช่องค์ประกอบของขบวนการทางการเมือง หากแต่แสดงออกถึงมนุษยธรรมนิยมในอีกด้านหนึ่ง ดังที่เราเห็นได้จากบทกวีของ Karl Krolow, Erich Fried และ Robert Gernhardt ความสำนึกที่ว่านี้มิได้จำกัดวงอยู่กับเพื่อนมนุษย์หรือธรรมชาติสิ่งแวดล้อมเท่านั้น แต่ขยายไปสู่โลกของสัตว์ด้วย ดังตอนจบของบทกวีชื่อ "Autounfall" (อุบัติเหตุทางรถยนต์) ของ Beat Brechbühl ปริมณฑลของกวีนิพนธ์ร่วมสมัยเยอรมันจึงกว้างขวางมาก ในมิติของกาลเวลาก็ย้อนอดีตไปได้ไกลมาก ดังเช่น "Grüsse aus Avignon" (สวัสดีจากอวิญญอง) ของ Peter Horst Neumann และในด้านของสังคมก็มีที่สำหรับคนตัวเล็ก ๆที่แสดงภูมิปัญญาได้อย่างน่าทึ่ง ดังในกรณีของ "Mein Tankstellenmann" (เด็กปั๊มของผม) ของ Harald Hartung ภาพที่ให้มาข้างต้นนี้อาจเป็นภาพอุดมคติ และความจริงก็มีอยู่ว่า กวีจำนวนไม่น้อยตระหนักดีถึงความเป็นอนิจจังของชีวิตมนุษย์ ในบางครั้งก็พร้อมที่จะชวนทะเลาะกับพระเจ้าว่ามิได้ทรงไว้ซึ่งความยุติธรรม ดังเช่นในกรณีบทกวีของ Kurt Marti จะเห็นได้ว่า โลกของกวีนิพนธ์ร่วมสมัยเยอรมันลึกซึ้ง กว้างขวาง และแสดงออกซึ่งพลังทางปัญญา ตามนิยามที่กำหนดไว้ได้อย่างดียิ่ง ทั้งนี้และทั้งนั้น ก็ด้วยเหตุที่ว่ากวีเยอรมันสืบทอดขนบอันหลากหลาย ทั้งจากประเพณีทางวรรณศิลป์ของตนเองและทั้งจากกระแสนานาชาติ โดยที่พวกเขาสำนึกดีว่า การสืบทอดแต่อย่างเดียวนั้นไม่พอ แต่จะต้องสานต่อ และสร้างนวัตกรรมต่อเนื่องด้วย กวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาด้านกวีศาสตร์สำนึก (poetology) จึงมีอยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งก็มิใช่สิ่งที่แสดงออกถึงความหลงตัวเอง หากแต่เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความสำนึกในบทบาทหน้าที่อันสูงส่งแต่ยากยิ่ง

กวีนิพนธ์ร่วมสมัยของเยอรมันเป็นพลังทางปัญญาอย่างแน่นอน ทั้งในแง่ของผู้สร้างและในแง่ของผู้รับที่ใฝ่ใจที่จะรับสารอันเปี่ยมด้วยความลึกซึ้งทางความคิดและวรรณศิลป์อันน่าประทับใจ แต่เราก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า คนจำนวนมากในสังคมอาจมิได้สำนึกถึงศักยภาพอันมหาศาลของพลังทางปัญญานี้ ประสบการณ์จากประเทศที่พูดภาษาเยอรมันจึงดูจะพ้องกับประสบการณ์ของวัฒนธรรมอื่น ๆที่ได้นำมาศึกษาในการวิจัยครั้งนี้

บรรณานุกรม

สรรนิพนธ์ (Anthologien)

Bender, Hans (Hrsg.). **Was sind das für Zeiten : Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre.** München, Wien : Hanser, 1988.

Braun, Michael und Thill, Hans (Hrsg.). **Punktzeit : Deutschsprachige Lyrik der achtziger Jahre.** Heidelberg : Wunderhorn, 1987.

Charrière-Jacquin, Marianne (Edit.). **Poètes allemands d'aujourd'hui : Anthologie bilingue.** Marseille : SUD, 1990.

Conrady, Karl Otto (Hrsg.). **Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart.** Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Drews, Jörg (Hrsg.). **Das bleibt : Deutsche Gedichte 1945-1995.** Leipzig : Reclam, 1995.

Elm, Theo (Hrsg.). **Kristallisationen : Deutsche Gedichte der achtziger Jahre.** Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1992.

Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.). **Museum der modernen Poesie.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1960.

Hamburger, Michael (Edit.). **German Poetry 1910-1975 : An Anthology in German and English.** Manchester : Carcanet New Press, 1977.

Hartung, Harald (Hrsg.). **Luftfracht : Internationale Poesie 1940 bis 1990.** Frankfurt/Main : Vito von Eichborn, 1991.

Jordan, Lothar und Woesler, Winfried (Hrsg.). **Lyrikertreffen Münster : Gedichte und Aufsätze 1987-1991.** Bielefeld : Aisthesis, 1993.

Lüdke, Martin und Schmidt, Delf (Hrsg.). **Literaturmagazin 17.** Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1986.

Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.). **Frankfurter Anthologie : Gedichte und Interpretationen. (20 Bände).** Frankfurt/Main, Leipzig : Insel, 1997.

Sartorius, Joachim (Hrsg.). **Atlas der neuen Poesie.** Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1995.

Swales, Martin (Edit.). **German Poetry : An Anthology from Klopstock to Enzensberger.** Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

visuelle poesie. anthologie von eugen gomringer. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1996.

เอกสารปฐมภูมิ

Anderson, Mark (Edit.). **In the Storm of Roses : Selected Poems by Ingeborg Bachmann.** Princeton : Princeton University Press, 1986.

Bachmann, Ingeborg. **Sämtliche Gedichte.** München, Zürich : Piper, 1993.

Beißner, Friedrich und Schmidt, Jochen. **Hölderlin : Werke und Briefe.** Frankfurt/Main : Insel, 1969.

Benn, Gottfried. **Prose, Essays, Poems.** Edit. by Volkmar Sander. New York : Continuum, 1987.

Bernhard, Thomas. **Gesammelte Gedichte.** Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1993.

Biermann, Wolf. **Alle Lieder.** Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1991.

Bobrowski, Johannes. **Gedichte : Eine Auswahl.** Auswahl, Nachwort und Anmerkung von Eberhard Haufe. Leipzig : Reclam, 1990.

_____. **Signes du temps** : Traduit par Jean-Claude Schneider. Atelier La Feugraie, 1992.

Brassens, Georges. **Ich bitte nicht um deine Hand : Chansons.** Hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von Peter Blaikner. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1989.

Braun, Volker. **Der Stoff zum Leben 1-3 : Gedichte.** Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1990.

_____. **Lustgarten. Preußen : Ausgewählte Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996.

Brauneck, Manfred (Hrsg.). **Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts.** Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1995.

Brechbühl, Beat. **Temperatursturz : Gedichte.** Bern : Edition Erpf, 1984.

_____. **Traumhämmer : Gedichte aus zehn Jahren.** Zürich, Köln : Benziger, 1977.

Brecht, Bertolt. **Gedichte 5 : Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956.** Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Brinkmann, Rolf Dieter. **Künstliches Licht : Lyrik und Prosa.** Hrsg. von Genia Schulz. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1994.

Brodskij, Jossif. **Einem alten Architekten in Rom : Ausgewählte Gedichte.** München : Piper, 1986.

Brodsky, Joseph. **Gedichte.** Deutsch von Heinrich Ost und Alexander Kaempfe. Frankfurt/Main : Fischer, 1987.

Büchner, Georg. **Gesammelte Werke.** München : Wilhelm Goldmann, 1958.

Büchner-Preis-Reden 1984-1994. Hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1994.

Celan, Paul. **Ausgewählte Gedichte : Zwei Reden.** Nachwort von Beda Allamann. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1975.

_____. **Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 2.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986.

_____. **Die Gedichte aus dem Nachlaß.** Hrsg. von Bertrand Badiou u.a. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1997.

Char, René. **Einen Blitz bewohnen : Ausgewählte Gedichte französisch-deutsch.** Hrsg. von Horst Wernicke. Frankfurt/Main : Fischer, 1995.

_____. **Zorn und Geheimnis : Gedichte französisch-deutsch.** Frankfurt/Main : Fischer, 1991.

Conrady, Karl Otto (Hrsg.). **Von einem Land und vom anderen : Gedichte zur deutschen Wende 1989/1990.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1993.

Czechowski, Heinz. **Nachtspur : Gedichte und Prosa 1987-1992.** Zürich : Ammann, 1993.

_____. **Wüste Mark Kolmen : Gedichte.** Zürich : Ammann, 1997.

Delius, Friedrich Christian. **Selbstporträt mit Luftbrücke : Ausgewählte Gedichte 1962-1992.** Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1993.

Durcan, Paul. **The Berlin Wall Café.** o. O. : Druckhaus Galrev, 1991.

Enzensberger, Hans Magnus (Leicester German Poets). Edit. by Arrigo Subiotto. Leicester : Leicester University Press, 1985.

_____. **Gedichte 1950-1995.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986.

_____. **Zukunftsmusik.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1993.

Friebert, Stuart. **What'll We Do with This Life? : Selected Poems by Karl Krolow 1950-1990.** London, Toronto : Associated University Presses, 1990.

Fried, Erich. **Gedichte.** Hrsg. von Alexander von Bormann. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1993.

_____. **Gesammelte Werke in 4 Bänden.** Hrsg. von Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach. Berlin : Klaus Wagenbach, 1993.

_____. **Gedichte.** Hrsg. von Klaus Wagenbach. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

Gernhardt, Robert. **Gedichte 1954-1994.** Zürich : Haffmans, 1996.

Grünbein, Durs. **Von der üblen Seite : Gedichte 1985-1991.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1994.

Hamburger, Michael. **Pigeons and Moles : Selected Writings of Günter Eich.** Columbia : Camden House, 1990.

Haufs, Rolf. **Augustfeuer : Gedichte.** München, Wien : Hanser, 1996.

Heidenreich, Gert. **Eisenväter : Gedichte.** München : Piper, 1987.

Huchel, Peter. **Gesammelte Werke. 2 Bände.** Hrsg. von Axel Vieregg. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1984.

Jacobs, Steffen. **Der Alltag des Abenteuers : Gedichte.** Frankfurt/Main : Fischer, 1996.

_____. **Geschulte Monade : Gedichte.** Frankfurt/Main : Fischer, 1997.

Jandl, Ernst. **stanzen.** Hamburg : Luchterhand Literaturverlag, 1992.

Kirsch, Sarah. **Rückenwind.** Ebenhausen bei München : Langewiesche-Brandt, 1977.

_____. **Erdreich : Gedichte.** Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.

_____. **Katzenleben : Gedichte.** Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1984.

_____. **Conjurations : The Poems of Sarah Kirsch.** Selected and Translated by Wayne Kvam. Ohio : Ohio University Press, 1989.

_____. **Hundert Gedichte.** Ebenhausen bei München : Langewiesche-Brandt, 1995.

Kling, Thomas. **erprobung herzstärkender mittel geschmacksverstärker brennstabm nacht. sicht. gerät.: Ausgewählte Gedichte 1981-1993.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1994.

_____. **morsch: Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996.

Kolbe, Uwe. **Abschiede und andere Liebesgedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1983.

_____. **Bornholm II : Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1987.

_____. **Nicht wirklich platonisch : Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1994.

Kolleritsch, Alfred. **Zwei Wege, mehr nicht : Gedichte.** Salzburg und Wien : Residenz, 1993.

Kroetz, Franz Xaver. **Heimat Welt : Gedichte eines Lebendigen.** Hamburg : Rotbuch, 1996.

Krolow, Karl. **Gedichte und poetologische Texte.** Auswahl und Nachwort von Rolf Paulus. Stuttgart : Reclam, 1985.

_____. **Gesammelte Gedichte. 3 Bände.** Frankfurt/ Main : Suhrkamp, 1985.

_____. **Meine Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1990.

Krüger, Michael. **Aus der Ebene : Gedichte.** Frankfurt/Main : Fischer, 1985.

Kunert, Günter. **Die befleckte Empfängnis : Gedichte.** Auswahl von Almut Giesecke. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1988.

_____. **Mein Golem : Gedichte.** München, Wien : Hanser, 1996.

Kunze, Reiner. **eines jeden einzigen leben : gedichte.** Frankfurt/Main : Fischer, 1994.

Lutz, Werner. **Ich brauche dieses Leben : Gedichte.** Zürich : Suhrkamp, 1979.

_____. **Flußtage : Gedichte.** Zürich : Ammann, 1992.

_____. **Die Mauern sind unterwegs : Gedichte.** Zürich : Ammann, 1996.

Malkowski, Rainer. **Ein Tag für Impressionisten und andere Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1994.

_____. **Hunger und Durst : Gedichte.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1997.

Mandelstam, Ossip. **Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte : Gedichte 1930-1934.** Frankfurt/Main : Fischer, 1993.

_____. **Tristia : Gedichte 1916-1925.** Frankfurt/Main : Fischer, 1996.

Marti, Kurt. **Wen meinte der Mann? : Gedichte und Prosatexte.** Stuttgart : Reclam, 1990.

Mayröcker, Friederike. **Das Anheben der Arme bei Feuersglut : Gedichte und Prosa.** Auswahl und Nachwort von Heinz F. Schafroth. Stuttgart : Reclam, 1984.

_____. **Ausgewählte Gedichte 1944-1978.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986.

_____. **Das besessene Alter : Gedichte 1986-1991.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1992.

_____. **Veritas : Lyrik und Prosa 1950-1992.** Hrsg. von Elke Erb. Leipzig : Reclam, 1993.

_____. **Blaue Erleuchtungen : Erste Gedichte.** Düsseldorf : Eremiten-Presse, 1995.

Meckel, Christoph. **Hundert Gedichte.** Auswahl und Nachwort von Harald Weinrich. München, Wien : Hanser, 1988.

Merz, Klaus. **Kurze Durchsage : Gedichte & Prosa.** Innsbruck : Haymon, 1995.

Neumann, Peter Horst. **Pfingsten in Babylon : Gedichte.** Salzburg und Wien : Residenz, 1996.

Petersdorff, Dirk von. **Wie es weitergeht : Gedichte.** Frankfurt/Main : Fischer, 1992.

_____. **Zeitlösung : Gedichte.** Frankfurt/Main : Fischer, 1995.

Rühmkorf, Peter. **Selbstredend und selbstreimend : Gedichte - Gedanken - Lichtblicke.** Ausw. und Nachw. von Peter Berkes. Stuttgart : Reclam, 1987.

Schenkel, Elmar. **Blauverschiebung : Gedichte.** Stuttgart : FLUGASCHE-Verlag, 1992.

Szymborska, Wislawa. **Deshalb leben wir : Gedichte.** Übertr. und hrsg. von Karl Dedecius. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1980.

Theobaldy, Jürgen. **In den Aufwind : Gedichte.** Berlin : Friedenauer Presse, 1990.

_____. **Mehrstimmiges Grün : Gedichte und Prosa.** Hrsg. vom Literarischen Colloquium Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1994.

Waterhouse, Peter. **Menz : Gedichte.** Wien, Graz : Verlag Droschl, 1986.

_____. **passim : Gedichte.** Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1986.

Zanzotto, Andrea. **Lichtbrechung : Ausgewählte Gedichte italienisch-deutsch.** Wien, Graz : Verlag Droschl, 1987.

เอกสารทุติยภูมิ

Adorno, Theodor W. **Noten zur Literatur.** Berlin, Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1958.

Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich (Hrsg.). **Grundzüge der Literaturwissenschaft.** München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

Babel, Adieu. *"Das wenderfitzige Ich : Gedichte von Peter Horst Neumann".* In: **Süddeutsche Zeitung.** Samstag/Sonntag, 7/8. Juni 1997.

Barner, Wilfried (Hrsg.). **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart.** München : Beck, 1994.

Behrmann, Alfred. **Einführung in den neueren deutschen Vers : von Luther bis zur Gegenwart.** Stuttgart : Metzler, 1989.

Bekes, Peter. *"Produktive Unruhe: Analysen zur politischen Lyrik Brechts und Enzensbergers".* In: **Schriftsteller und Politik in Deutschland.** Hrsg. von Werner Link. Düsseldorf : Droste, 1979.

Berendse, Gerrit-Jan. *"'Ändern sich die Umstände, zeigen sich die Konstanten!': Deutsche Lyrik in der 'Wende' zum Regionalen".* In: **The Germanic Review.** Volume 67, Nr.1 Winter 1992, pp. 146-151.

Bjorklund, Beth. *"Friederike Mayröcker. Das besessene Alter : Gedichte 1986-1991".* In: **World Literature Today.** Volume 67, Nr. 4 Autumn 1993.

Block, Haskell M. **The Poetry of Paul Celan : Papers from the Conference at the State University of New York at Binghamton,** October 28-29, 1988. New York : Peter Lang, 1991.

Bödeker, Peter. *"Das Ende der Naturlyrik? : Brechts Gedichte über das Verhältnis von Natur und Gesellschaft".* In: **Naturlyrik und Gesellschaft.** Hrsg. von Norbert Mecklenburg. Stuttgart : Klett-Cotta, 1977.

Braun, Michael. *"Ganz kleine Verschiebungen : Einige Fußnoten zur Lyrik der Gegenwart".* In: **Der Literatur-Bote 5,** Heft 20, 1990, S. 14-20.

_____. *"Poesie in Bewegung".* In: **manuskripte : Zeitschrift für Literatur 108,** 1990,

S. 69-72.

Broda, Martine. **Dans la main de personne : Essai sur Paul Celan.** Paris : cerf, 1986.

Bushell, Anthony. **The Emergence of West German Poetry from the Second World War into the Early Post-War Period.** Frankfurt/Main : Peter Lang, 1989.

Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language. Edit. by Arthur Williams. Bern : Peter Lang, 1996.

Contre-jour : Etudes sur Paul Celan. Colloque de Cerisy édité par Martine Broda. Paris : cerf, 1986.

Coussy, Denise; Fabre, Geneviève; Labbé; Evelyne et Michel. **Les littératures de langue anglaise depuis 1945 : Grande-Bretagne, États-Unis, Commonwealth.** Paris : Nathan, 1988.

Daemmrich, Horst S. **Messer und Himmelsreiter : eine Einführung in das Werk Karl Krolows.** Heidelberg : Groos, 1980.

Donahue, Neil H. *"Karl Krolow. Ich höre mich sagen."*. In: **World Literature Today.** Volume 67, Nr. 3 Summer 1993.

Donahue, Neil H. *"Wolf Biermann. Alle Lieder"*. In: **World Literature Today.** Volume 66, Nr. 3 Summer 1992.

_____. *"Durs Grünbein. Falten und Fallen"*. In: **World Literature Today.** Volume 69, Nr. 2 Spring 1995.

_____. *"Gerhard Falkner. Über den Unwert des Gedichts : Fragmente und Reflexionen"*. In: **World Literature Today.** Volume 68, Nr. 4. Autumn, 1994.

Drescher, Angela (Hrsg.). **Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch; Studien, Dokumente; Bibliographie.** Frankfurt/Main : Luchterhand Literaturverlag, 1990.

Durrani, Osman (Edit.). **The New Germany. Literature and Society after Unification.** Sheffield : Sheffield Academic Press, 1995.

Durzak, Manfred und Steinecke, Hartmut (Hrsg.). **Günter Kunert : Beiträge zu seinem Werk.** München, Wien : Hanser, 1992.

Erich Fried : 1921-1988 : Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit : Materialien und Texte zu Leben und Werk. Zsgest. und bearb. von Volker Kaukoreit und Heidemarie Vahl. Darmstadt : Häusser, 1991.

Falkner, Gerhard. **Über den Unwert des Gedichts : Fragmente und Reflexionen.** Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1993.

Fischer, Gerhard (Edit.). **Debating Enzensberger : Great Migration and Civil War.** Tübingen : Stauffenburg-Verlag, 1996.

Frédéric II de Prusse. **De la litérature allemande avac une préface et des notes de Paul Aizpurua.** Paris : Gallimard, 1994.

From Kafka and Dada to Brecht and Beyond. Edit. by Reinhold Grimm, Peter Spycher, Richard A. Zipser. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1982.

Für H. C. : Zum 75. Geburtstag H. C. Artmanns. Hrsg. von Schule für Dichtung in Wien. Wien : Passagen, 1996.

Gedichte und Interpretationen. Band 6 : Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1982.

Gedichte und Interpretationen. Band 7 : Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart : Reclam, 1997.

Geist, Peter (Hrsg.). **Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante : Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR.** Leipzig : Reclam, 1991.

German Literature at a Time of Change : 1989-1990. Edit. by Arthur Williams, Stuart Parkes and Roland Smith. Bern, Berlin, Frankfurt/Main : Peter Lang, 1991.

Glaser, Hermann. **Deutsche Kultur: Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart.** München : Hanser, 1997.

Grimm, Reinhold. **Texturen : Essays und anderes zu Hans Magnus Enzensberger.** New York : Peter Lang, 1984.

_____. **Versuche zur europäischen Literatur.** Bern : Peter Lang, 1993.

Grimm, Reinhold and Hermand, Jost. **From Ode to Anthem : Problems of Lyric Poetry.** Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1989.

Grosskiaus, Götz. *"Das Lied als Ware"*. In: **Literatur für viele. 1. Studien zur Trivialliteratur und Massenkommunikation im 19. und 20. Jahrhundert.** Hrsg. von Anton Kaes und Bernhard Zimmermann. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Hahn, H.-J. **German Thought and Culture : From the Holy Roman Empire to the Present Day.** Manchester, New York : Manchester University Press, 1995.

Hamburger Institut für Sozialforschung (Hrsg.). **Vernichtungskrieg : Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Ausstellungskatalog.** Hamburg : Hamburger Edition, 1996.

Hartung, Harald. *"Pop als >postmoderne< Literatur : Die deutsche Szene : Brinkmann und andere"*. In: **Neue Rundschau.** Berlin, Frankfurt/Main : Fischer, 1971.

_____. *"Die ästhetische und soziale Kritik der Lyrik"*. In: **Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 11 : Die Literatur der DDR.** Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. München, Wien : Hanser, 1983.

_____. **Masken und Stimmen : Figuren der modernen Lyrik.** München, Wien : Hanser, 1996.

Hutchinson, Peter and Jones, Alan G. (Edit.). **Wende '89. Von der DDR zu den fünf neuen Ländern.** Worcester: Bristol Classical Press, 1992.

Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Hrsg. von Dirk Göttische und Herbert Ohl. Würzburg : Königshausen & Neumann, 1993.

Jäckel, Eberhard. **Das deutsche Jahrhundert : Eine historische Bilanz.** Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Jandl, Ernst. **Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur,** Heft 129 (Januar 1996). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München : edition text + kritik, 1996.

Janz, Marlies. "*Haltlosigkeiten : Paul Celan und Ingeborg Bachmann*". In: **Das schnelle Altern der neuesten Literatur**. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984. Düsseldorf : claasen, 1985.

Jordan, Lothar. **Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik im deutschen Sprachraum 1920-1970 : Studien zu ihrer Vermittlung und Wirkung.** Tübingen : Niemeyer, 1994.

_____. **Bibliographie zur europäischen und amerikanischen Gegenwartslyrik im deutschen Sprachraum : Sekundärliteratur 1945-1988.** Tübingen : Niemeyer, 1996.

Jucker, Rolf (Edit.). **Volker Braun : Contemporary German Writers.** Cardiff : University of Wales Press, 1995.

Kaukoreit, Volker. "*Politische Tabuverletzungen : Erich Fried im Spiegel öffentlicher Auseinandersetzungen*". In: **Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur 91.** Hrsg. Von Heinz Ludwig Arnold. München : edition text + kritik, 1986.

_____. "*Erkämpfen oder behüten? : Kompentar und Dokumentation zu den öffentlichen Reaktionen auf Erich Frieds Rede anläßlich der Verleihung des Büchner-Preises 1987*". In: **Erich Fried. Von der Nachfolge dieses jungen Menschen der nie mehr alt wird.** Darmstadt : Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1988.

Kirsch, Sarah. **Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur,** Heft 101 (Januar 1989). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München : edition text + kritik, 1989.

Kitchen, Martin. **The Cambridge Illustrated History of Germany.** Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Knopf, Jan. **Gelegentlich : Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996.

Korte, Hermann. **Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945.** Stuttgart : Metzler, 1989.

_____. **Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart : Interpretation.** München : Oldenbourg, 1996.

Kunert, Günter. **Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur**, Heft 109 (Januar 1991). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München : edition text + kritik, 1991.

Lamping, Dieter und Speicher, Stefan (Hrsg.). **Peter Rühmkorf : Seine Lyrik im Urteil der Kritik.** Bonn : Bouvier, 1987.

Lamping, Dieter. **Moderne Lyrik. Eine Einführung.** Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.

Lamping, Dieter. **Das lyrische Gedicht.** Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

Lawrie, Steven W. **Erich Fried : A Writer without a Country.** New York (u.a.) : Peter Lang, 1996.

Literarische Gesellschaften in Deutschland : Ein Handbuch. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaft e.v. Bearbeitet von Christiane Kussin. Berlin : Aufbau-Verlag, 1995.

Longre, Claude; d'Ornano, Hildegard Aleff. **Huit notions-clés de la littérature et de la civilisation allemandes : Schlüsselbegriffe : Dimensionen deutscher Literatur und Kultur.** Paris : Masson, 1994.

Lurker, Manfred (Hrsg.). **Wörterbuch der Symbolik.** Stuttgart : Kröner, 1991.

Maier, Hans. *"Literaturpreise als Instrument der Kulturpolitik"*. In: **Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Jahrbuch 1987.** Darmstadt : Luchterhand Literaturverlag, 1988.

Mandel, Dirk. *"Spezielle Probleme der Lyrikrezeption"*. In: **Leseerfahrung. Lebenserfahrung : Literatursoziologische Untersuchungen.** Hrsg. von Dietrich Sommer, Dietrich Löffler, Achim Walter und Eva Maria Scherf. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1983.

Markolin, Caroline. **Modern Austrian Writing : A Study Guide for Austrian Literature 1945-1990.** New York (u.a.) : Peter Lang, 1995.

Marx, Reiner und Weiß, Christoph (Hrsg.). **Wir wissen ja nicht, was gilt : Interpretationen zur deutsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts.** St. Ingbert : Röhrig, 1993.

Mauch, Christof (Hrsg.). **Kurt Marti : Texte, Daten, Bilder.** Frankfurt/Main : Luchterhand Literaturverlag, 1991.

Mayer, Hans. **Erinnerung an Brecht.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996.

Meinecke, Dietlind. (Hrsg.). **Über Paul Celan.** Frankfurt/Main : Suhrkamp,1973.

Methfessel, Inge. *"Leser von Lyik"*. In: **Der Literat : Zeitschrift für Literatur und Kunst.** 25. Jahrgang, Nr. 2, 1983.

Nagavagara, Chetana. **Brecht and France.** Bern : Peter Lang, 1994.

_____. **Comparative Literature from a Thai Perpective.** (collected Article 1978-1992). Bangkok : Chulalongkorn University Press, 1996.

_____. "*Wechselseitige Erhellung der Künste in der thailändischen Kultur*". In: **Europa Provincia Mundi : Essays in Comparative Literture and European Studies Offered To Hugo Dyderinck on the Occasion of His Sixty-Fifth Birthday.** Amsterdam : Rodopi Publisher, 1992.

Otto, Ulrich und Pfäfflin, Friedrich (Hrsg.). **>>Fremde Nähe<< Celan als Übersetzer** : Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidial-departement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Marbach/Neckar : Deutsche Schillergesellschaft, 1997.

Pond, Elizabeth. **Beyond the Wall : Germany's Road to Unification.** Washington D. C. : The Brooklings institution, 1993.

Riedel, Manfred. "*Immer ein Blatt vor dem Mund : Zur Lyrik von Peter Horst Neumann*". In: **neue deutsche Literatur : Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik.** 45. Jahrgang 512, März/April 1997.

Rosellini, Jay. **Wolf Biermann.** München : Beck, 1992.

Rothschild, Thomas. "*Durchgearbeitete Landschaft*". In: **Naturlyrik und Gesellschaft.** Hrsg. von Norbert Mecklunburg. Stuttgart : Klett-Cotta, 1977.

Rühmkorf, Peter. **Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur,** Heft 97 (Januar 1988). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München : edition text + kritik, 1988.

_____. **Selbstredend und selbstreimend.** Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1987.

Sauder, Gerhard. "*Ernst Jandls Gedichte zum Sprechen, Hören und Sehen im Alltag*". In: **duitse kroniek.** 34. Jahrgang. Nr. 3, 1984.

Scharp, Francis Michael. "*Thomas Kling : Nacht. sicht. gerät*". In: **World Literature Today.** Volume 68 Nr. 3 Summer, 1994.

Schmidt-Dengler, Wendelin. **Bruchlinien : Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990.** Salzburg, Wien : Residenz, 1995.

Schneider, Wolf. **Deutsch für Kenner : Die neue Stilkunde.** München : Piper, 1996.

Scrase, David. "*Thomas Bernhard : Gesammelte Gedichte*". In: **World Literature Today.** Volume 66, Nr. 2 Spring 1992.

Sharp, Francis Michael. "*Heinz Czechowski. Nachtspur : Gedichte und Prosa 1987-1992*". In : **World Literature Today.** Volume 68, Nr. 1 Winter 1994.

Siefken, Hinrich and Reid, J. H.(Edit.). **'Lektüre - ein anarchischer Akt' : a Nottingham Symposium with Hans Magnus Enzensberger.** Nottingham : University of Nottingham 1990.

Steinecke, Hartmut (Hrsg.). **Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts**. Berlin : Erich Schmidt, 1996.

Steiner, George. **Language and Silence : Essays 1958-1966**. Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

_____. **No Passion Spent : Essays 1978-1996**. London : faber and faber, 1996.

Theobaldy, Jürgen (Hrsg.). **Und ich bewege mich doch : Gedichte vor und nach 1968**. München : C.H.Beck, 1978.

Tunner, Erika et Claudon, Francis. **Les Littératures de langue allemande depuis 1945**. Éditions Nathan, 1994.

Visuelle Poesie. **Text und Kritik**. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München : edition text + kritik, 1997.

Wagener, Hans. **Sarah Kirsch**. Berlin : Colloquium-Verlag, 1989.

Walker, R.M. "*Fatal attractions : Rolf Dieter Brinkmann and British Life and Culture*". In: **The Modern Language Review**. Volume 87, 1992.

Wittstrock, Uwe. "*Vier neue postmoderne Tendenzen in der jüngsten deutschsprachigen Lyrik*". In: **Neue Rundschau**. Heft 105. (4, 1994).

ภาษาไทย

เจตนา นาควัชระ. **แนะการอ่านกวีนิพนธ์เยอรมัน ภาค 1**. กรุงเทพมหานคร : โครงการตำรา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2520.

_____. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**. กรุงเทพมหานคร : ดวงกมล, 2527.

_____. **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ : รวมบทความทางวิชาการ (2510-2533)**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ผู้จัดการ, 2538.

_____. **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20**. นครปฐม : คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2525.

_____. **เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์ : รวมบทความทางวิชาการ (2525-2532)**. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

_____. "*วรรณคดีวิจารณ์และการศึกษาวรรณคดี*" ใน **วรรณไวทยากร : วรรณคดี**. กรุงเทพมหานคร : โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2514.

_____. "*ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี*" ใน **วิธีคิดของคนไทย : เอกสารประกอบการสัมมนา**. กรุงเทพมหานคร : สำนักงานคณะ

กรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2539.

วิภา กงกะนันทน์. **วรรณคดีศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2533.

สรรนิพนธ์

รายชื่อบทกวีนิพนธ์เยอรมัน

1. Ingeborg BACHMANN: Exil (ลี้ภัย) G129
2. Thomas BERNHARD: Ich weiß, daß in den Büschen die Seelen sind (ฉันรู้ว่ามีวิญญาณอยู่ในพุ่มพฤกษ์) G133
3. Wolf BIERMANN: Herr Brecht (มิสเตอร์เบรชท์) G138
4. Johannes BOBROWSKI: Nachtlied (เพลงราตรี) G142
5. Volker BRAUN: Das Eigentum (สมบัติ) G147
6. Beat BRECHBÜHL: Autounfall (อุบัติเหตุทางรถยนต์) G152
7. Bertolt BRECHT: An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität (สำหรับนักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยที่ซ่อมสร้างใหม่) G156
8. Bertolt BRECHT: Die Lösung (วิธีแก้ปัญหา) G161
9. Rolf Dieter BRINKMANN: Selbstbildnis im Supermarkt (ภาพเหมือนของตัวเองในซูเปอร์มาร์เกต) G165
10. Paul CELAN: ... (บทกวีไม่มีชื่อ) G170
11. Paul CELAN: Einem Bruder in Asien (แด่น้องข้าในอาเซีย) G174
12. Heinz CZECHOWSKI: Goethe und Hölderlin (เกอเธ่กับเฮิลเดอร์ลิน) G178
13. Friedrich Christian DELIUS: Chinesisch essen (กินอาหารจีน) G182
14. Günter EICH: Inventur (บัญชีหางว่าว) G186
15. Hans Magnus ENZENSBERGER: Die Scheiße (ขี้) G192
16. Hans Magnus ENZENSBERGER: Für Karajan und andere (สำหรับคารายานและท่านอื่น ๆ) G197
17. Hans Magnus ENZENSBERGER: Altes Europa (ยุโรปเมืองเก่า) G201
18. Erich FRIED: Gespräch über Bäume (ปรารภถึงมวลไม้) G206
19. Erich FRIED: Fragen und Antworten (คำถามและคำตอบ) G211
20. Erich FRIED: Neue Naturdichtung (กวีนิพนธ์ธรรมชาติแนวใหม่) G216
21. Robert GERNHARDT: Besuch (ผู้มาเยือน) G221
22. Eugen GOMRINGER: ... (บทกวีไม่มีชื่อ) G225
23. Ingeborg HABERKORN: Klage an meine Kinder (บ่นให้ลูก ๆฟัง) G229
24. Harald HARTUNG: Mein Tankstellenmann (เด็กปั๊มของผม) G233
25. Gert HEIDENREICH: Gebet auf dem Ja-Platz (บทสวดอ้อนวอน ณ ลานแห่งการเอออวย) G238
26. Peter HUCHEL: Ophelia (ออฟีเลีย) G242
27. Ernst JANDL: bibliothek (ห้องสมุด) G247
28. Ernst JANDL: ... (บทกวีไม่มีชื่อ) G252

29. Sarah KIRSCH: Wiepersdorf (หมู่บ้านวีเพอร์ส) G258
30. Uwe KOLBE: Tübinger Spaziergang (เดินเล่นที่ทูบิงเง่น) G262
31. Franz Xaver KROETZ: Tröste mich (ปลอบฉันสิ) G266
32. Karl KROLOW: Freiheit der Kunst (เสรีภาพแห่งศิลปะ) G270
33. Karl KROLOW: Gedicht im alten Ton (บทกลอนในสำเนียงเก่า) G274
34. Günter KUNERT: Überraschung (คิดไม่ถึง) G277
35. Günter KUNERT: Bosnisches Zwischenspiel (ละครโรงเล็กที่บอสเนีย) G281
36. Reiner KUNZE: Literaturarchiv in M. (ศูนย์เอกสารที่เมือง ม.) G286
37. Werner LUTZ: Geschrieben (ลิขิตเอาไว้) G290
38. Rainer MALKOWSKI: Ein Tag für Impressionisten
(วันอย่างนี้มีไว้ให้พวกอิมเพรสชันนิสต์) G294
39. Kurt MARTI: ... (บทกวีไม่มีชื่อ) G298
40. Friederike MAYRÖCKER: Der Aufruf (เสียงเรียก) G303
41. Friederike MAYRÖCKER: Winterglück (ความหฤหรรษ์แห่งเหมันตฤดู) G308
42. Christoph MECKEL: Rede vom Gedicht (สุนทรกถาว่าด้วยบทกวี) G312
43. Klaus MERZ: Für S. (สำหรับ ส.) G317
44. Peter Horst NEUMANN: Grüsse aus Avignon (สวัสดีจากอวิญญอง) G321
45. Dirk von PETERSDORFF: Die Postkarte (โปสการ์ด) G325
46. Peter RÜHMKORF: De mortuis oder: Üble Nachrede
(ว่าด้วยความตาย หรือ: การให้ร้ายป้ายสี) G329
47. Elmar SCHENKEL: Ast (กิ่งไม้) G336
48. Jürgen THEOBALDY: Weiche Körper (ร่างที่อ่อนนุ่ม) G340
49. Peter WATERHOUSE: ... (บทกวีไม่มีชื่อ) G345
50. Christa WOLF: Prinzip Hoffnung (หลักการแห่งความหวัง) G349

INGEBORG BACHMANN

Exil

Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
Überzählig in den goldenen Städten
und im grünenden Land

abgetan lange schon
und mit nichts bedacht

Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen

O wie sie sich verfinstert
die dunklen die Regentöne
nur die wenigen fallen

In hellere Zonen trägt dann sie den Toten hinauf

(1957)

Aus: Bachmann, Ingeborg. **Sämtliche Gedichte.** 4. Auflage. München : Piper, 1995, S. 163.

ลี้ภัย

ฉันคือคนตายที่ร่อนเร่พเนจร
ไม่มีถิ่นพำนักที่ไหนอีกแล้ว
ไม่เป็นที่รู้จักในอาณาจักรของท่านผู้ว่าฯ
เป็นส่วนเกินของมหานครอันโอฬาร
และบนแดนดินอันเขียวขจี

ถูกชว้างทิ้งมานานแล้ว
ไม่ผูกพันกับสิ่งใด

จะมีก็แต่ลม เวลา และเสียง

ฉันอยู่ท่ามกลางมวลมนุษย์ไม่ได้

มีแต่ภาษาเยอรมันติดตัวอยู่
เป็นก้อนเมฆที่ห่อหุ้มฉันไว้
ที่ฉันยึดเป็นเรือนตาย
ดั้นด้นฝ่าภาษาทั้งหลายทั้งปวงไป

โอ้ มันกำลังหมองคล้ำลง
เมฆดำ เมฆครึ้มฝน
เมฆไม่กี่ก้อนเท่านั้นที่ตกลงดิน

และมันก็อุ้มคนตายขึ้นสู่แดนที่แจ่มจรัส

อิงเงอบอร์ก บาคมันน์

(1957)

อิงเงอบอร์ก บาคมันน์ (Ingeborg Bachmann) เป็นชาวออสเตรีย เกิดที่เมืองคลาเกนฟูร์ท (Klagenfurt) เมื่อปี 1926 เสียชีวิตเนื่องจากอุบัติเหตุไฟไหม้บ้านที่กรุงโรมเมื่อปี 1973 (มีผู้สงสัยว่าอาจเป็นอัตวินิบาตกรรม) เธอจบการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต วิชาเอกปรัชญา จากมหาวิทยาลัยเวียนนา โดยเขียนวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับงานของนักปราชญ์ มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger) บาคมันน์ได้รับการยกย่องจากเพื่อนนักประพันธ์ด้วยกัน โดยได้รับรางวัลของกลุ่ม "(19)47" (Gruppe 47) เมื่อปี 1953 ตามด้วยรางวัลวรรณกรรมที่สำคัญๆอีกหลายรางวัล ชีวิตส่วนตัวของเธอไม่ราบรื่น ช่วงที่ขมขื่นที่สุดคงจะเป็นช่วงที่เธอร่วมชีวิตกับนักประพันธ์เอกชาวสวิส มักซ์ ฟริช (Max Frisch) บาคมันน์สนใจวรรณกรรมต่างประเทศ โดยเฉพาะวรรณกรรมอังกฤษ-อเมริกัน และอิตาเลียน เดินทางไปต่างประเทศบ่อยครั้ง และพำนักในต่างประเทศเป็นช่วงเวลานานๆ โดยเฉพาะในอิตาลี งานของเธอที่เป็นกวีนิพนธ์อยู่ในช่วง 1948-1956 หลังจากนั้นเธอมุ่งเน้นการเขียนวรรณกรรมร้อยแก้ว (ที่มีนักวิจารณ์ยกย่องว่ามีความงามของร้อยแก้วกึ่งร้อยกรอง [poetic prose]) งานของเธอเน้นความสำนึกในชะตากรรมของมนุษย์ที่ไม่อาจเลี่ยงความทุกข์ได้ แต่ในขณะเดียวกันก็โหยหาและแสวงหาทางออกเชิงอุดมคติในรูปของยูโทเปีย (utopia) บาคมันน์เชื่อมั่นในพลังของภาษาที่จะสร้างโลกขึ้นมาที่เหนือกว่าโลกแห่งความเป็นจริง และในแง่นี้ วรรณศิลป์จำต้องมีบทบาทที่สำคัญยิ่งในสังคมมนุษย์

บทกวี "ลี้ภัย" (Exil) ตีพิมพ์เป็นครั้งแรกเมื่อปี 1957 เป็นช่วงที่เธอเขียนกวีนิพนธ์น้อยมาก แต่ก็จัดได้ว่าสะท้อนให้เห็นความคิดหลักๆของเธอ กวีนิพนธ์บทนี้มีลักษณะทางวรรณศิลป์ที่โดดเด่น ชวนให้ผู้อ่านใช้จินตนาการร่วมไปกับผู้แต่ง เนื้อหาเปี่ยมด้วยความคิดอันลุ่มลึก กวีจงใจสร้างงานที่มีความหลายนัย ในแง่หนึ่ง เราอาจตีความได้ว่าเป็นการสะท้อนชีวิตของกวีเอง แต่ในอีกแง่หนึ่ง เราก็อาจจะมองเห็นปัญหาของสังคมร่วมสมัยของเธอ นั่นก็คือ ความแปลกแยกของบุคคลออกจากสังคมมนุษย์ (บรรทัดที่ 9) และยุคสมัยที่กวีกล่าวถึง ก็คือยุคที่ยุโรปเพิ่งจะผ่านพ้นสงครามมหาประลัยมาได้เพียงทศวรรษเดียว ตัว "ฉัน" (ซึ่งหมายถึงบุคคลที่ทำหน้าที่เป็นผู้สื่อความหลักในบทกวี เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า das lyrische Ich และอาจจะมิได้หมายถึงตัวกวีเอง) ระบุสภาพของตนว่าเป็นคนที่ตายไปแล้ว (บรรทัดที่ 1) ซึ่งชัดเชพเนจรหาที่พำนักเป็นหลักแหล่งไม่ได้ นั่นก็คือสภาพของคนเป็นจำนวนมากในช่วงหลังสงคราม แม้ว่าบ้านเมืองส่วนใหญ่จะฟื้นตัวขึ้นแล้ว ดังจะเห็นได้จากข้อความที่กล่าวถึง "มหานครฮันโอฬาร" (อาจจะแปลว่า "สุวรรณภูมิ" ได้เสียด้วยซ้ำ เพราะต้นฉบับใช้คำว่า "goldene[n] Städte[n]" : บรรทัดที่ 4) และชนบทก็เริ่มอุดมด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหารขึ้นมาแล้ว ("im grünenden Land" : บรรทัดที่ 5) และ ณ จุดนี้ ผู้อ่านก็คงอดสงสัยไม่ได้ว่า ผู้พูดกำลังคิดถึงชะตากรรมของตนเองใช่หรือไม่ เรื่องของการร่อนเร่พเนจรนั้น เป็นหัวข้อที่บาคมันน์ชอบนำมาสร้างเป็นกวีนิพนธ์ เช่นในบทกวีชื่อ "โบฮีเมียอยู่ริมทะเล" (Böhmen liegt am Meer : 1964) ข้อความที่เรียกได้ว่าเป็นกุญแจสำคัญในการสื่อความ ก็คงจะเป็นบรรทัดที่ 8 ซึ่งลอยโดดออกมา (เช่นเดียวกับบรรทัดที่ 9) ไตรรัตน์ หรือ ไตรลักษณ์ อันเป็นสิ่งที่จะยึดเหนี่ยวได้ คือ ลม (Wind) ซึ่งก็จะเป็นตัวที่ผันผวนและเปลี่ยนแปรได้ตลอดเวลา (เท่ากับเป็นการตอกย้ำการพเนจรที่ไม่มีวันจะจบสิ้น) จากนั้นก็มาถึง เวลา (Zeit) ซึ่งเป็นสิ่งที่กำกับและให้ความหมายแก่ชีวิต (ดังที่ปรมาจารย์มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ได้กล่าวไว้) และเราก็คงจะต้องไม่ลืมข้อความสำคัญจากบทกวี

"Prometheus" ของเกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe : 1749-1832) ที่ว่า เวลามีอำนาจเหนือทั้งมนุษย์และทั้งเทพ ส่วนคำว่า "เสียง" (Klang) นั้นก็คือ เพลง - ลำนำ - บทกวี อันเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้น ที่ทำให้ชีวิตพเนจรของเขามีความหมายขึ้นมาในกรอบของเวลา ช่วงแรกของบทกวีจบลงที่การตอกย้ำปัญหา (ในบรรทัดที่ 9) ของความโดดเดี่ยวเดียวดาย และความแปลกแยก (และกวีก็ดึงดูดความสนใจของผู้อ่านด้วยกลเม็ดทางไวยากรณ์ ที่โยงประพันธสรรพนาม der ในบรรทัดที่ 9 เข้ากับคำว่า ich ในบรรทัดที่ 1) แต่เราก็คงจะต้องไม่ลืมว่าพลังของกวีขึ้นอยู่กับสภาพที่ว่านี้ ดังที่กวีโรแมนติกของฝรั่งเศส อัลเฟรด์ เดอ วิญญี (Alfred de Vigny : 1797-1863) ได้กล่าวเอาไว้อย่างชัดเจนในบทกวีชื่อ "Moïse" ว่า "เปี่ยมด้วยพลังและโดดเดี่ยว" (puissant et solitaire)

ทางออกที่จะให้ความหวังได้บ้างก็คือ ภาษา และ ณ จุดนี้ กวีเน้นภาษาแม่ คือ ภาษาเยอรมัน (บรรทัดที่ 10) ที่เธอยึดเป็นเรือนตาย (บรรทัดที่ 12) และช่วยให้เธอฝ่าภาษาอื่นๆไปได้ด้วย (บรรทัดที่ 13) เราคงจะต้องกลับมาหาความคิดเรื่อง "ลี้ภัย" (Exil) ซึ่งเป็นชื่อของบทกวี กวีที่แท้จริงนั้นอาจจะพลัดถิ่นไปอยู่ในไพรัชประเทศ อาจใช้ภาษาอื่นๆ อ่านภาษาอื่นๆ แปลภาษาอื่นๆ (เช่นบาคมันน์เอง) แต่ภาษาแม่ก็ยังคงเป็นภาษาที่กวีใช้สร้างสรรค์งานอยู่ (และก็สร้างงานระดับโลกมาได้ตลอด เช่น งานของโทมัส มันน์ [Thomas Mann] หรือแบร์ทอลท์ เบรชท์ [Bertolt Brecht] ที่เขียนขึ้นในช่วงลี้ภัยระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2) แต่ภาษายังมีบทบาทที่สูงยิ่งไปกว่านั้น ดังเช่นในกรณีของเพาล์ เซลาน (Paul Celan) ผู้ซึ่งยืนยันว่า ในภาวะที่ถูกกดดันจากพวกนาซีหฤโหดจนชีวิตทั้งชีวิตไร้ค่าไปแล้ว ภาษาเท่านั้นที่ยังเหลือเป็นสิ่งที่ทรงคุณค่าติดตัวอยู่[1] บาคมันน์ก็คิดในทำนองเดียวกัน การที่เธอนำ "ภาษา" ไปทาบกับ "เมฆ" (บรรทัดที่ 11) ก็ดูจะเป็นการยอมรับสภาพของความผันแปรของชีวิต และความหลายนัยก็เข้ามาชี้นำการตีความของเราอีก เมื่อกวีใช้สรรพนาม sie ในบรรทัดที่ 14 ซึ่งอาจหมายถึงภาษาหรืออาจหมายถึงเมฆก็ได้ (เพราะเป็นคำนามเพศหญิงทั้งคู่) ไม่ว่าจะเป็นภาษาหรือเมฆฝนที่มืดลงได้ในบางขณะ (ถ้าเป็นเรื่องของภาษาหรือวรรณศิลป์ ก็อาจหมายถึงการที่ต้องทำหน้าที่สื่อความทุกข์ของโลก) แต่จำนวนน้อยที่ตกลงมาเป็นฝน (บรรทัดที่ 16) ก็ยังให้ความชุ่มฉ่ำได้

ในฐานะผู้เชี่ยวชาญปรัชญาของไฮเดกเกอร์ บาคมันน์ก็คงจะมิหยุดอยู่แต่ในระดับของการสะท้อนสภาพความเป็นจริงเท่านั้น เพราะปรมาจารย์เชื่อว่า เราจะยืนยันการดำรงอยู่ของสรรพสิ่งได้ก็โดยการสื่อด้วยภาษา กวีจึงสร้างภาพในตอนสุดท้ายของการที่ภาษาพาผู้ที่ตายไปแล้ว ให้ฟื้นคืนชีพขึ้นสู่ "แดนที่แจ่มจรัส" (บรรทัดที่ 17) ราวกับเป็นการล้อภาพของพระไครสต์ที่เสด็จขึ้นสู่สรวงสวรรค์ ในท้ายที่สุด กวีนิพนธ์บทนี้ก็มีลักษณะของวรรณศิลป์ที่เชิดชูวรรณศิลป์ เรียกได้ว่ามีลักษณะ poetological การลี้ภัยหรือการพลัดถิ่นจึงมิใช่การจองจำทางปัญญา หากแต่เป็นการสร้างเงื่อนไขใหม่เอื้อให้ปัญญาเบ่งบานได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

---

[1] ดู : เจตนา นาควัชระ. แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2539. หน้า 139.

THOMAS BERNHARD

Ich weiß, daß in den Büschen die Seelen sind

Ich weiß, daß in den Büschen die Seelen sind
von meinen Vätern,
im Korn
ist der Schmerz meines Vaters
und im großen schwarzen Wald.
Ich weiß, daß ihre Leben, die ausgelöscht sind
vor unseren Augen,
in den Ähren eine Zuflucht haben,
in der blauen Stirn des Junihimmels.
Ich weiß, daß die Toten
die Bäume sind und die Winde,
das Moos und die Nacht,
die ihre Schatten
auf meinen Grabhügel legt.

(1957)

Aus: Bernhard, Thomas. **Gesammelte Gedichte**. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1993, S. 121.

ฉันรู้ว่ามีวิญญาณอยู่ในพุ่มพฤกษ์

ฉันรู้ว่าในพุ่มพฤกษ์มีวิญญาณ
บรรพบุรุษของฉันอยู่
ในเมล็ดข้าว
ก็มีความเจ็บปวดของพ่อฉันอยู่
รวมทั้งในป่าใหญ่อันดำทะมึน
ฉันรู้ว่าชีวิตของพวกเขา ที่ดูว่าดับสูญแล้ว
ในสายตาของเรา
ได้ที่พักพิงในรวงข้าว
ในฟากฟ้าสีครามของเดือนมิถุนาฯ
ฉันรู้ว่าคนตาย
คือต้นไม้ และสายลม
คือตะไคร่ และรัตติกาล
ที่ทอดเงา
ลงมาบนหลุมฝังศพของฉัน

โทมัส แบร์นฮาร์ด

(1957)

โทมัส แบร์นฮาร์ด (Thomas Bernhard) เกิดเมื่อปี 1931 ที่เมืองแฮร์เลน (Herleen) ประเทศเนเธอร์แลนด์ บิดามารดาเป็นชาวออสเตรีย บิดาเป็นช่างไม้ มารดาเป็นบุตรีของนักเขียนชาวออสเตรีย ชื่อ โยฮันเนส ฟรอย์มบิชเลอร์ (Johannes Freumbichler) บิดามารดามิได้แต่งงานกัน และแยกทางกันในไม่ช้า แบร์นฮาร์ดอยู่กับตาและยายตั้งแต่เล็กจนโต จดจำตัวอย่างของตาผู้เป็นนักประพันธ์ไส้แห้งที่มุ่งสร้างสรรค์วรรณศิลป์อย่างไม่ย่อท้อ ชีวิตในวัยเด็กของเขาลำเค็ญ ออกจากโรงเรียนมัธยมไปพักหนึ่งเพื่อฝึกงานในร้านขายของชำ เริ่มป่วยเป็นโรคปอดเมื่ออายุ 18 ปี เขารักดนตรีและได้กลับเข้ามาศึกษาไวโอลินและทฤษฎีดนตรีที่สถาบันโมซาร์ทเทอุม (Mozarteum) แห่งเมืองซัลซ์บูร์ก (Salzburg) จนจบการศึกษาที่นั่น จากนั้นจึงตัดสินใจเป็นนักประพันธ์อาชีพ และประสบความสำเร็จ ได้รับรางวัลมากมาย เขาถึงแก่กรรมเมื่อปี 1989

งานด้านกวีนิพนธ์ของแบร์นฮาร์ดไม่ค่อยเป็นที่รู้จักนัก เป็นงานเขียนรุ่นแรก ๆของเขา ซึ่งตีพิมพ์ระหว่างปี 1957-1958 เช่นเดียวกับเพื่อนร่วมชาติคือ อิงเงอบอร์ก บาคมันน์ (Ingeborg Bachmann) นักอ่านส่วนใหญ่รู้จักแต่งานเขียนร้อยแก้วและบทละครของเขา ผลงานของแบร์นฮาร์ดซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีมักจะมีลักษณะท้าทาย รุนแรง (บางครั้งจงใจสร้างศัตรู!) การใช้ภาษาจัดได้ว่าเป็นนวัตกรรมอันล้ำลึก ผู้อ่านที่คุ้นเคยกับงานประเภทนี้มักจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า งานกวีนิพนธ์ของเขา "ซีด" หรือจืดชืดเกินไป ผู้อ่านโพ้นทะเลอาจจะอยู่ในฐานะที่จะให้ความชื่นชมงานกวีนิพนธ์ของเขาได้ดีกว่า เพราะไม่มีอคติ หรือมีอคติติดตัวมาน้อย

งานของแบร์นฮาร์ดส่วนใหญ่แสดงออกถึงการมองโลกในแง่ร้ายของเขา เป็นที่ทราบกันดีว่าเขาอ่านงานของนักปราชญ์ อาร์ทูร์ โชเพนเฮาเออร์ (Arthur Schopenhauer : 1788-1860) มามาก วรรณกรรมของแบร์นฮาร์ดมักจะกล่าวถึงความทุกข์ยากในชีวิต ความโดดเดี่ยวเดียวดายของมนุษย์ การโหยหาอุตรภาพหรือโหยหาพระเจ้าที่มิได้รับการตอบสนอง จริงอยู่ เขารู้จักงานของนักปราชญ์ชาวฝรั่งเศส แบลส ปาสกาล (Blaise Pascal : 1623-1662) ดังที่เขากล่าวไว้ในบทกวีชื่อ "Paris"[1] แต่เขาเดินไปไม่สุดทางเช่นปาสกาล เพราะแม้ว่าเขาจะคิดเช่นเดียวกับปาสกาลว่ามนุษย์จมปลักอยู่ในห้วงแห่งทุกข์ แต่เขาก็ไปไม่ถึงพระเจ้า จึงไม่พบทางที่จะพาตัวออกจากทุกข์ได้ ชีวิตเรียบง่ายของคนเลี้ยงแกะที่ยังดื่มด่ำอยู่กับพระคัมภีร์ไบเบิล (ดังที่เขาวาดภาพอุดมคติไว้ในบทกวี "Paris" อีกเช่นกัน)[2] เป็นเพียงสภาพปลอดทุกข์เพียงชั่วขณะ แต่เราก็คงจะปฏิเสธไม่ได้เช่นกันว่า ในบทกวี "ฉันรู้ว่ามีวิญญาณอยู่ในพุ่มพฤกษ์" (Ich weiß, daß in den Büschen die Seelen sind) เขาพบทางเลือกอื่นที่สามารถผ่อนคลายความโดดเดี่ยวเดียวดายของมนุษย์ที่ถูกทอดทิ้งโดยพระเจ้าผู้เฉยเมยลงได้

---

[1] Thomas Bernhard. **Gesammelte Gedichte**. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1993, S.46.
บทกวีชื่อ "Paris" เป็นบทกวีที่ชี้ให้เห็นความสามารถทางวรรณศิลป์ของแบร์นฮาร์ดได้อย่างดีเยี่ยม แต่ยาวเกินไป (มีถึง 6 ตอน) จึงไม่สามารถจะนำมาบรรจุลงในสรรนิพนธ์ชุดนี้ได้ หากตัดมาก็จะเสียเอกภาพและเสียรส

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

เราอาจกล่าวได้ว่าพลังทางปัญญาของกวีนิพนธ์นี้เป็นพลังทางจิตวิญญาณด้วย (เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า spiritual) คำว่า "ฉันรู้" (Ich weiß) ได้รับการตอกย้ำถึง 3 ครั้ง (บรรทัดที่ 1, 6, 10) เป็นการเน้นความว่า ฉัน "รู้ถึง" หรือ "เข้าถึง" หรือ "หยั่งถึง" ความเร้นลับของโลกและจักรวาล การรู้ในที่นี้จึงเป็นการบ่งบอกความว่า "ฉัน" เป็นส่วนหนึ่งของความจริงหรือสัจธรรม ประสบการณ์ของ "ฉัน" ในที่นี้มีลักษณะที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า mystical (ภาษาเยอรมันว่า mystisch) ปัจเจกบุคคลสามารถปลดปล่อยตนเองจากความโดดเดี่ยวเดียวดาย มิใช่ด้วยวิธีพื้น ๆ โดยการสร้างความสัมพันธ์กับมนุษย์คนอื่น ๆหรือสังคม หากเป็นการสื่อสารและรับสารอันลี้ลับจากผู้ที่มิได้อยู่ "ฟากนี้" (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า Diesseits) ของชีวิต แต่ได้ล่วงลับไปอยู่ "ฟากโน้น" (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า Jenseits) เสียแล้ว

สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ความคิดเรื่องการตายมิใช่เรื่องหม่นหมอง มิใช่การดับสูญ แต่เป็นประตูที่เปิดไปสู่เอกภาพระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ "ฉัน" ในฐานะที่เป็นมนุษย์ปุถุชนธรรมดาได้แต่สื่อสารและรับสาร แต่ยังมิได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับธรรมชาติ จะเป็นเช่นนี้ได้ก็ต่อเมื่อ "ฉัน" เองได้ "ข้ามฟาก" ไปแล้วเช่นกัน (บรรทัดที่ 14 จึงกล่าวถึง "หลุมฝังศพของฉัน") ธรรมชาติไม่ใช่ใครที่ไหนอื่น หากแต่เป็นญาติสนิททั้งที่ไกลในแง่ของเวลาที่ล่วงไป (กวีใช้คำว่า Väter[n] ในบรรทัดที่ 2) และทั้งที่ใกล้ตัวเมื่อกวีเอ่ยถึงพ่อ (mein[es] Vater[s] : ในบรรทัดที่ 4) ณ ที่นี้ เป็นครั้งแรกและครั้งเดียวที่ผู้แต่งกล่าวถึงความทุกข์หรือความเจ็บปวด (der Schmerz : ในบรรทัดที่ 4) ในกวีนิพนธ์บทนี้ สันนิษฐานว่าคงเป็นความคิดในเชิงอัตชีวประวัติ "พ่อ" ในที่นี้หมายถึงทั้งพ่อที่แท้จริงซึ่งมิได้แต่งงานกับแม่ ผละหนีไปอยู่เบอร์ลิน และกระทำอัตวินิบาตกรรมในปี 1940 ในขณะเดียวกันก็ชวนให้คิดถึงพ่ออุปถัมภ์ คือตา นักประพันธ์ผู้แร้นแค้นในโภคทรัพย์แต่มั่งคั่งด้วยอุดมคติ แต่ในฐานะศิษย์ของกวีฝรั่งเศส ชาร์ลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire : 1821-1867) ซึ่งเขาเอ่ยถึงไว้อีกเช่นกัน[3] แบร์นฮาร์ดน่าจะถือว่าความเจ็บปวดเป็นทางดับกิเลส[4] บทกวีที่ว่าด้วยความตาย กลับไม่ใช่ทางตัน โลกของประสาทสัมผัสธรรมดาย่อมไม่สามารถเข้าถึงโลกอันมั่งคั่งด้วยการเกิดใหม่นี้ได้ เพราะด้วยสายตาของคนธรรมดาสามัญ (บรรทัดที่ 7) ชีวิตย่อมจบลงด้วยความตาย (คำว่า auslöschen [บรรทัดที่ 6] เป็นคำที่แบร์นฮาร์ดใช้บ่อย จนถึงขนาดนำมาตั้งชื่อนวนิยายเรื่อง **Auslöschung. Ein Zerfall** : 1986) แต่การที่วิญญาณไปสถิตอยู่ในเมล็ดข้าวก็ดี (บรรทัดที่ 3) ในรวงข้าวก็ดี (บรรทัดที่ 8) ถือเป็นการเกิดใหม่ทั้งสิ้น ในที่นี้สหบทอาจให้ความกระจ่างแก่ผู้อ่านได้ เพราะคำดังกล่าวสะท้อนบทกวีอันเลื่องชื่อ "Eingang" ของกวีเคลเมนส์ เบรนทาโน (Clemens Brentano : 1778-1842) ที่ชี้ชัดว่าธรรมชาติจะฟื้นตัวขึ้นใหม่ ภาพพจน์อื่น ๆที่เกี่ยวกับธรรมชาติอันได้แก่ ต้นไม้ สายลม (บรรทัดที่ 11) และตะไคร่ (บรรทัดที่ 12) ก็แสดงให้เห็นถึงพลวัต

---

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 50.

[4] ในบทกวีชื่อ "พรประทาน" (Bénédiction) ของ Baudelaire มีข้อความที่กินใจอยู่ตอนหนึ่งว่า

"ขอถวายพระพรแด่พระผู้เป็นเจ้าที่ได้ประทานความเจ็บปวดให้
ราวกับเป็นโอสถทิพย์เพื่อเยียวยากิเลสของเรา"
(Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés)

ความเจริญงอกงาม ความชุ่มฉ่ำของธรรมชาติ และฟากฟ้าสีครามในเดือนมิถุนาฯ (บรรทัดที่ 9) ก็ดูจะให้ภาพที่เจิดจรัส แม้แต่รัตติกาลในที่นี้ก็หาได้เป็นความมืดบอดอันมืดมิดไม่ เพราะสหบทชวนให้คิดถึงวรรณกรรมโรแมนติกอันยิ่งใหญ่ชื่อ "โศลกแห่งรัตติกาล" (Hymnen an die Nacht) ของกวีโนวาลิส (Novalis : 1772-1801) ซึ่งสรรเสริญราตรีกาลว่าเป็นที่เผยแสดง (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า Offenbarung ส่วนภาษาอังกฤษใช้คำว่า revelation) ของพระบุตรในคริสต์ศาสนาเสียด้วยซ้ำไป!

จึงสรุปได้ว่า งานของกวีผู้มีอายุเพิ่งจะครบเบญจเพสในขณะนั้น ฉายแววแห่งอัจฉริยภาพในการสร้างสรรค์อันจะเป็นแรงใจให้แก่ตนเองและผู้อื่นได้อย่างน่าทึ่งยิ่งนัก

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

WOLF BIERMANN

Herr Brecht

Drei Jahre nach seinem Tode ging Herr Brecht
vom Hugenottenfriedhof
die Friedrichstraße entlang
zu seinem Theater

Auf dem Wege traf er
zwei dicke Fraun
einen dicken Mann
einen Jungen

Was, dachte er, das sind doch die
Fleißigen vom Brecht-Archiv
Was, dachte er, seid ihr immer
noch nicht fertig mit dem Ramsch?

Und er lachte sich eins
Daß er denen so viel Arbeit
gemacht hatte
(langweilig, solche Arbeit)

Und er lächelte unverschämt
bescheiden
und war zufrieden

(1961)

Aus: Biermann, Wolf. **Alle Lieder.** Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1991, S. 49.

มิสเตอร์เบรชท์

สามปีหลังจากที่เขาตายไปแล้ว มิสเตอร์เบรชท์เดิน
จากสุสานฮูเกอโนต์
ไปตามถนนฟรีดริช
มุ่งไปยังโรงละครของเขา

ระหว่างทางเขาพบ
หญิงท้วมสองคน
ชายเจ้าเนื้อคนหนึ่ง
เด็กชายคนหนึ่ง

อะไรกันนี่ เขาคิด นั่นมัน
เจ้าพวกคนขยันจากเบรชท์อาร์ไคว์
อะไรกันนี่ เขาคิด พวกเจ้ายัง
ไม่ยอมเลิกไอ้ร้านโชว์ห่วยนั่นอีกหรือ

และเขาก็หัวเราะงอหาย
ที่เขาเป็นต้นเหตุที่
ทำให้พวกนี้ต้องมีงานหนัก
(น่าเบื่อจะตาย ไอ้งานแบบนี้)

และเขาก็ยิ้มแกมทะเล้น
แบบติ๋ม ๆของเขา
และก็ดูจะพออกพอใจ

วอล์ฟ เบียร์มันน์

(1961)

วอล์ฟ เบียร์มันน์ (Wolf Biermann) เกิดเมื่อปี 1936 ที่เมืองฮัมบูร์ก (Hamburg) บิดาเสียชีวิตในค่ายกักกันเอาชวิทซ์ (Auschwitz) เมื่อปี 1943 เบียร์มันน์ไปตั้งรกรากอยู่ในเยอรมนีตะวันออกเมื่อปี 1953 เติบโตและเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยในประเทศนั้น เขาเป็นทั้งกวี นักแต่งเพลง นักร้อง และนักดนตรี และจนถึงปัจจุบันก็ยังออกแสดงอยู่เป็นประจำ เช่นเดียวกับนักคิดหัวก้าวหน้าของเยอรมนีตะวันออก เขาไม่สามารถรับระบบการเมืองที่กดขี่ประชาชนอันเป็นมรดกของสตาลินได้ งานของเขาจึงเป็นงานที่วิจารณ์สังคมการเมืองและวิจารณ์รัฐ(บาล) ฝ่ายรัฐใช้มาตรการรุนแรงกับเบียร์มันน์ถึงขั้นที่ถอนสภาพการเป็นพลเมืองเยอรมันตะวันออกของเขาในปี 1976 อันเป็นเหตุให้เพื่อนนักประพันธ์รวมตัวกันประท้วงรัฐบาลอย่างโจ่งแจ้ง แม้เมื่อเขาได้ย้ายมาอยู่ในเยอรมนีตะวันตกแล้ว เบียร์มันน์ก็ยังรักษาความเข้มข้นของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์เอาไว้ได้ โดยที่เขาไม่ลดละที่จะวิจารณ์สังคมเยอรมันตะวันตก ในกรณีที่เขาเห็นว่าสังคมนี้เดินไปในทางที่ไม่เหมาะไม่ควร

กวีนิพนธ์ "มิสเตอร์เบรชท์" (Herr Brecht) ในบทนี้ คงจะมิใช่บทกวีที่เป็นตัวแทนของงานส่วนใหญ่ของเบียร์มันน์ได้ เบียร์มันน์เคยทำงานเป็นผู้ช่วยด้านศิลปะการละครอยู่ที่โรงละครอันเลื่องชื่อของเบรชท์ คือ Berliner Ensemble ในระหว่างปี 1957-59 อันเป็นช่วงที่เบรชท์เพิ่งจะถึงแก่กรรมไป คนหนุ่มสาวรุ่นนี้(ทั้งตะวันตกและตะวันออก)ชื่นชมกับเบรชท์และผลงานของเบรชท์ในฐานะที่เป็นวรรณกรรมที่ชี้ทางแห่งความหวังให้แก่ยุคใหม่ คือทางแห่งการสร้างความยุติธรรมในสังคม ในฐานะศิษย์ทางความคิดของเบรชท์ เบียร์มันน์คงจะชื่นชมในตัวเบรชท์อยู่ไม่น้อย แต่จะเขียนสรรเสริญเบรชท์ในรูปของการยกย่องวีรบุรุษก็ดูจะไม่ตรงกับใจเขา เขาจึงหาทางแสดงออกที่แนบเนียนและแยบยลอยู่ไม่น้อย

ผู้ที่จะเข้าใจกวีนิพนธ์บทนี้ได้จำเป็นต้องรู้จักภูมิหลังที่เกี่ยวกับเบรชท์และผลงานของเบรชท์ นอกจากนี้ก็จำจะต้องรู้จักสถานที่บางแห่งในเบอร์ลิน(ตะวันออก) ก่อนถึงแก่กรรมเมื่อปี 1956 เบรชท์พำนักอยู่ที่บ้านเลขที่ 125 Chausseestraße อันเป็นถนนที่เชื่อมตรงต่อไปจากถนน Friedrichstraße (บรรทัดที่ 3) ซึ่งเป็นถนนสายสำคัญของเบอร์ลิน บ้านเขาอยู่ติดกับสุสานที่รู้จักกันในนามของ Hugenottenfriedhof (บรรทัดที่ 2) อันเป็นที่ฝังศพของนักปราชญ์นักคิดที่สำคัญ เช่น เฮเกล (Hegel) ทั้งเบรชท์และภริยาของเขาก็ฝังอยู่ที่นั่นเช่นกัน ย่านนั้นเป็นย่านที่พวกโปรเตสแตนต์ฝรั่งเศส (พวกฮูเกอโนต์) ลี้ภัยมาพำนักอยู่ และก็ได้รับการอุปถัมภ์อย่างดีจากพระเจ้าแผ่นดินแห่งปรัสเซีย คนฝรั่งเศสกลุ่มนี้ได้สร้างความมั่งคั่งทางปัญญาและทางศิลปวิทยาการให้แก่ประเทศใหม่ของเขาไว้มาก โรงละครของเบรชท์ ซึ่งแต่เดิมเรียกว่า Theater am Schiffbauerdamm และต่อมารู้จักกันในนามของ Berliner Ensemble ตั้งอยู่ที่ถนน Friedrichstraße ติดกับสถานีรถไฟชื่อเดียวกัน ในช่วงที่เยอรมนียังแยกเป็น 2 ประเทศ สถานีรถไฟแห่งนี้เป็นประตูเชื่อมต่อระหว่าง 2 ประเทศ แทบทุกเย็นผู้ที่มาชมละครจะผ่านแดนมาจากเบอร์ลินนี้ ในช่วงทศวรรษ 1960-70 โรงละครแห่งนี้จัดได้ว่าเป็น "เมกกะของละครตะวันตก" มีชาวต่างประเทศมากมายเดินทางมาชมละครเบรชท์ที่โรงละครของเขาเอง ซึ่งมีสถานะคล้ายกับเทวาลัยอันศักดิ์สิทธิ์เข้าทุกที สำหรับศูนย์เอกสารเบรชท์ (Brecht-Archiv) นั้น ตั้งอยู่ในอาคารเดียวกันกับบ้านของเบรชท์ เป็นศูนย์ที่เก็บรักษาเอกสารทุกประเภท ทั้งที่เป็นปฐมภูมิและทุติยภูมิที่เกี่ยวกับเบรชท์ เป็นที่รู้จักกันในระดับนานาชาติ เพราะนักวิชาการด้านวรรณคดี ด้านการละคร และผู้สนใจอื่น ๆเดินทางมาค้นคว้าที่ศูนย์แห่งนี้อยู่เป็นประจำ

เท่ากับเป็นสิ่งที่สร้างชื่อเสียงให้แก่เยอรมนีตะวันออกไปด้วยในตัว ทั้งนี้ก็ด้วยความวิริยะอุตสาหะของผู้ก่อตั้ง คือ ภริยาของเบรชท์ และนักวิชาการชั้นยอดเยี่ยมอีกหลายคน ระบบการเก็บรักษาเอกสารจัดได้ว่าอยู่ในระดับยอดเยี่ยมเช่นกัน จัดว่าเป็น "เมกกะของนักวิจัย" ได้ด้วย [1]

เช่นเดียวกับกวีร่วมสมัยของเยอรมนีอีกหลายคน เบียร์มันน์จงใจใช้ความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมให้ทำหน้าที่เป็นตัวบ่งชี้ความแข็งแกร่งทางปัญญา เขาเป็นคนรุ่นใหม่หัวก้าวหน้าที่รู้จักอดีต และรู้จักคุณค่าของมรดกทางปัญญา การให้ความสำคัญกับ Brecht-Archiv (บรรทัดที่ 10) เป็นตัวบ่งบอกให้เห็นถึงการเลี่ยงการยกย่อง(ตัว)วีรบุรุษ โดยพุ่งความสนใจไปที่ผลงาน แต่แทนที่จะพูดถึงตัววรรณกรรมของเบรชท์เอง เขากลับไปพูดถึงศูนย์เอกสาร และโดยเฉพาะอย่างยิ่งพูดถึง "คนขยัน" (บรรทัดที่ 10) ที่ทุ่มเทกำลังกายกำลังใจให้กับการสร้างขุมสมบัติทางปัญญา ทั้ง ๆที่งานเช่นนี้น่าเบื่อเสียนี่กระไร (บรรทัดที่ 16)

สิ่งที่พึงสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ การที่เบียร์มันน์ทำให้กวีนิพนธ์บทนี้มีชีวิตชีวาขึ้นมา ด้วยการสร้างละครฉากเล็ก ๆ ที่มีตัวละคร 4 ตัว ซึ่งมีต้นแบบที่เป็นตัวจริงทั้งสิ้น หญิงท้วม 2 คน คือ Frau Herta Ramthun หนึ่งในบรรดาผู้ก่อตั้งศูนย์เอกสารฯ และ Fräulein Blum ส่วนชายเจ้าเนื้อคือ Herr Benno Slupianek (ทั้งสามคนนี้ ปัจจุบันล่วงลับไปหมดแล้ว) ส่วนเด็กคนนั้น ความจริงเป็นชายหนุ่มร่างบอบบางชื่อ Alfred Bergstedt ซึ่งต่อมาย้ายไปเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยครูแห่งเมือง Potsdam[2] แต่แทนที่จะให้ตัวละครสนทนากัน เบียร์มันน์จงใจใช้เทคนิคการถอยห่าง (ซึ่งเป็นเทคนิคของปรมาจารย์เบรชท์เอง) โดยจับให้เบรชท์ "พูดคนเดียวในใจ" (เรียกเป็นศัพท์ทางวิชาการที่มักใช้กันตามต้นแบบภาษาฝรั่งเศสว่า "monologue intérieur") เป็นการปรับเปลี่ยนมุมมองและให้โอกาสแก่เบรชท์ได้แสดงความชื่นชมกับคนรุ่นหลังบ้าง แต่ภาพของเบรชท์ก็ยังเป็นภาพที่คนรู้จักกันดี ไม่ว่าจะเป็นวิธีการหัวเราะของเขา (บรรทัดที่ 13) หรือการยิ้มแบบมีเลศนัยของเขา (เบียร์มันน์ใช้คำว่า unverschämt ซึ่งแปลเป็นไทยอย่างตรงไปตรงมาไม่ได้ : บรรทัดที่ 17) แต่เราก็ทราบว่าเบรชท์พอใจ (บรรทัดสุดท้าย) แม้ว่าเบรชท์จะแสดงความถ่อมตัวออกมาด้วยการเรียก Brecht-Archiv ว่า "Ramsch" (ร้านโชว์ห่วย! : บรรทัดที่ 12) เราคงจะต้องไม่ลืมว่าทั้งหมดนี้เป็นเรื่องสมมุติ เพราะละครที่มีเบรชท์เป็นตัวเอกฉากนี้ดำเนินไปหลังจากที่เบรชท์ถึงแก่กรรมแล้ว 3 ปี!

กวีนิพนธ์บทนี้อาจจัดได้ว่าเป็นอาศิรวาท เป็นการบูชาครูที่ปราศจากพิธีกรรมอันโอฬาร พลังทางปัญญาที่มีผู้สืบทอดมิใช่สิ่งที่จำจะต้องนำมาโอ้อวดหรือโอ่อวด เสน่ห์ของ "Herr Brecht" จึงเป็นเสน่ห์ของสุนทรียศาสตร์แห่งการอดออม (ซึ่งอาจเรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า "aesthetics of reticence")[3]

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

---

[1] ดู: Chetana Nagavajara. **Brecht and France.** Bern : Peter Lang, 1994, pp. 5-6.

[2] ข้อมูลข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้รับจากอดีตผู้อำนวยการศูนย์เอกสารแบร์ทอลท์ เบรชท์ คือ Prof. Dr. Gerhard Seidel ในจดหมายลงวันที่ 15 มิถุนายน 1998 ผู้วิจัยขอขอบพระคุณในความกรุณามา ณ ที่นี้ด้วย

[3] ดู: Chetana Nagavajara. **Comparative Literature from a Thai Perspective.** Bangkok : Chulalongkorn University Press, 1996, p. 229.

JOHANNES BOBROWSKI

Nachtlied

Vogel, komm,
grüner Vogel,
hoch aus dem Sternbild komm,
unter mein Laubdach, Vogel,
wir reden mitsammen

von den Ufern atmender
Ströme, der schwarzen Erde
im Waldland,
der Götter Haus,
wo sich der Mensch beginnt,
Über sich sieht er das Licht,
findets im andern
Aug: so lernt er zu singen.

Vogel,
grüner Vogel,
unter dem Laubdach laß uns
reden davon.

(19.5.1956)

Aus: **Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart.** Hrsg. von Karl Otto Conrady. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 647-648.

เพลงราตรี

นกเอ๋ย มาสิ
เจ้านกสีเขียว
จงร่อนจากหมู่ดาวสูงสุดฟ้า
ลงมาใต้พุ่มพฤกษ์ที่ฉันอยู่
เราจะได้คุยกัน

ถึงฝั่งลำธาร
ที่กระเพื่อมเลื่อนไหล ถึงดินดำ
ในแดนป่า
ถึงวิมานแห่งทวยเทพ
ที่ซึ่งมนุษย์ถือกำเนิดขึ้นมา
แล้วมองเลยตนเองไปสู่แสงสว่าง
จนพบมันในดวงตาของผู้อื่น
ด้วยเหตุฉะนี้ เขาจึงรู้จักร้องเพลง

นกเอ๋ย
เจ้านกสีเขียว
ใต้พุ่มพฤกษ์ ขอให้เรา
จงมาคุยกันเรื่องนี้เถิด

โยฮันเนส บอบรอฟสกี้

(19.5.1956)

โยฮันเนส บอบรอฟสกี้ (Johannes Bobrowski) เกิดเมื่อปี 1917 ที่เมืองทิลซิท (Tilsit) ในแคว้นปรัสเซียตะวันออก ซึ่งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของประเทศโปแลนด์ เขาถึงแก่กรรมเมื่อปี 1965 ที่เบอร์ลิน(ตะวันออก) บอบรอฟสกี้เข้าเรียนชั้นมัธยมในโรงเรียนที่เน้นภาษาและวัฒนธรรมของกรีกและโรมัน (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า humanistisches Gymnasium) ที่เมืองเคอนิกสแบร์ก (Königsberg) ต่อมาได้เข้าศึกษาระดับมหาวิทยาลัยที่กรุงเบอร์ลินในสาขาประวัติศาสตร์ศิลป์ และที่นั่นเขาได้ใกล้ชิดกับกลุ่มศาสนาที่ต่อต้านลัทธินาซี เมื่อสงครามอุบัติขึ้น เขาถูกเกณฑ์ทหาร และนับตั้งแต่ปี 1939 เป็นต้นมา ถูกส่งไปประจำการในแดนต่าง ๆ อันรวมถึงชายแดนฝรั่งเศสที่จรดช่องแคบอังกฤษ ไปจนถึงแนวรบด้านตะวันออกในรัสเซีย เขาถูกจับเป็นเชลยศึกที่นั่น และใช้เวลาอยู่ในรัสเซียนานถึง 8 ปี กว่าจะได้รับการปลดปล่อยในปี 1949 บอบรอฟสกี้กลับมาตั้งรกรากในเบอร์ลิน(ตะวันออก) โดยยึดอาชีพผู้ตรวจต้นฉบับ (Lektor) ให้แก่สำนักพิมพ์ แม้จะผ่านประสบการณ์อันเลวร้ายในช่วงสงครามมา แต่เขาไม่เคยละทิ้งอุดมการณ์มนุษยธรรมนิยมในฐานะที่เป็นคนเยอรมัน เขาสำนึกในความผิดของชนชาติเยอรมัน และเรียกร้องอยู่เสมอให้เพื่อนร่วมชาติสำนึกผิด และพยายามที่จะสมานไมตรีกับประเทศเพื่อนบ้านในยุโรปตะวันออก บอบรอฟสกี้เป็นนักประพันธ์ที่มีจิตสำนึกด้านจริยธรรมสูงมาก ไม่เคยเหนื่อยหน่ายกับการทำหน้าที่เป็นเสียงแห่งมโนธรรมให้แก่เพื่อนร่วมชาติ และแม้จะผ่านประสบการณ์อันเลวร้ายมามากก็ไม่ท้อแท้สิ้นหวัง

กวีนิพนธ์ของบอบรอฟสกี้ส่วนใหญ่เป็นกวีนิพนธ์ธรรมชาติ ที่แสดงออกถึงความผูกพันต่อถิ่นกำเนิด แต่งานของเขามิใช่ "วรรณศิลป์ท้องถิ่น" ในความหมายของคำเยอรมัน "Heimatdichtung" เพราะเขามิได้มุ่งแต่จะพรรณนาธรรมชาติ แต่ใช้ธรรมชาติเป็นตัวสื่อศรัทธาที่มีต่อมนุษยธรรมนิยมด้วยการโยงธรรมชาติเข้ากับชีวิตมนุษย์และสรรพสิ่ง ความจัดเจนในเชิงวรรณศิลป์ของบอบรอฟสกี้อยู่ในเกณฑ์สูงมาก เขาชำชองในฉันทลักษณ์แบบประเพณี และสามารถเขียนบทกวีปลอดสัมผัสได้อย่างไพเราะและซาบซึ้งกินใจ เขารักดนตรี งานกวีนิพนธ์ของเขาจึงเปี่ยมด้วยคุณลักษณะเชิงคีตศิลป์ เขามีความสนใจลึกซึ้งกับงานกวีนิพนธ์อื่น ๆทั้งในอดีตและในยุคร่วมสมัย ที่น่าทึ่งก็คือ เขาดื่มด่ำกับงานของกวีคลอพชต็อค (Friedrich Gottlieb Klopstock : 1724-1803) และได้เรียนรู้กลวิธีในการใช้ภาษาและฉันทลักษณ์ ตลอดจนการหลอมวรรณศิลป์กับจริยธรรมให้เข้ากันได้อย่างมีเอกภาพ เป็นที่ทราบกันดีว่า กวีนิพนธ์ของบอบรอฟสกี้เป็นงานที่อ่านยาก เพราะแม้รูปแบบอาจจะเรียบง่ายและกระชับแน่น แต่การใช้ความเปรียบและจินตภาพที่ลุ่มลึกก็ดี การเชื่อมโยงความคิดที่ซับซ้อนก็ดี ทำให้ผู้อ่านต้องใช้ความพยายามอย่างมากในการที่จะสกัดเอาความหมายซ่อนเร้นออกมาจากบทกวีเหล่านี้

บทกวีชื่อ "เพลงราตรี" (Nachtlied) ดูผิวเผินคล้ายจะเป็นการสืบขนบมาจากกวีนิพนธ์ธรรมชาติของศตวรรษที่ 19 เช่นงานของไอเชนดอร์ฟ (Joseph Eichendorff : 1788-1857) แต่เมื่อพิจารณาให้ถ่องแท้แล้วจะเห็นได้ว่ามีความซับซ้อนมากกว่า การตีความกวีนิพนธ์ส่วนใหญ่ของบอบรอฟสกี้ ผู้ตีความชาวเยอรมันมักจะมุ่งเน้นการให้ภูมิหลังในเชิงชีวประวัติ (จนในบางครั้งการตีความนั้นกลายรูปไปเป็นการเขียนเชิงชีวประวัติวรรณกรรม[1] เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า literary

---

[1] **Wörterbuch der Symbolik.** Hrsg. von Manfred Lurker. Stuttgart : Kröner, 1991, S. 194.

biography) ผู้อ่านโพ้นทะเลคงจะไม่อยู่ในฐานะที่จะใช้ข้อมูลในระดับเดียวกันกับนักวิชาการเยอรมันได้ จึงจำเป็นต้องมุ่งพินิจตัวบท ในแง่นี้ วิธีการที่เรียกกันเป็นภาษาเยอรมันว่า Werkimmanenz (คือเน้นที่ตัวงาน) ก็อาจจะทำให้เราได้รับอรรถรสและคุณค่าจากบทกวีไม่น้อยไปกว่าวิธีการของผู้คงแก่เรียนก็ได้ เราคงจะจับแก่นของความหมายได้ไม่ยากนัก เพราะ "ฉัน" เพรียกหา "นก" ซึ่งเขาระบุชัดลงไปว่าเป็น "นกสีเขียว" ทั้งในตอนต้น (บรรทัดที่ 1-2, 4) และในตอนท้าย (บรรทัดที่ 14-15) อันที่จริงคำว่า "ฉัน" มิได้ปรากฏขึ้น ณ ที่ใดเลย กวีใช้แต่คำว่า "ของฉัน" (**mein** Laubdach : บรรทัดที่ 4) และถ้าจะพูดเป็นบุรุษที่ 1 ก็จะเป็นในรูปพหูพจน์ คือ "เรา" (**wir** : บรรทัดที่ 5; laß **uns** : บรรทัดที่ 16) ซึ่งก็ชัดเจนอยู่แล้วว่า สุดยอดปรารถนาคือ เอกภาพระหว่าง "ฉัน" กับ "นก" ในรูปของ "เรา" ในเมื่อ "เรา" เป็นบุรุษที่ 1 "นก" ซึ่งถูกเรียกหา เป็นบุรุษที่ 2 และใครเล่าที่กระทำกริยาในรูปของบุรุษที่ 3 คำตอบก็คือ "มนุษย์" (der **Mensch** : [บรรทัดที่ 10] ซึ่งในที่นี้หมายความถึงมวลมนุษย์ หรือมนุษย์ทุกผู้ทุกนาม) ถ้ามนุษย์อยู่โดดเดี่ยวเดียวดาย ก็มิสามารถที่จะทำกิจอันใดที่จัดว่าเป็นการสร้างสรรค์ได้ ต่อเมื่อมนุษย์ได้พบ "แสงสว่าง" (das Licht : บรรทัดที่ 11) ที่สถิตอยู่ในดวงตาของผู้อื่น (ต้นฉบับภาษาเยอรมันใช้คำว่า "ในดวงตาอื่น" [im anderen / Aug : บรรทัดที่ 12-13]) เมื่อนั้นเอง มนุษย์จึง "รู้จักร้องเพลง" หรือ "ร้องเพลงเป็น" (บรรทัดที่ 13) เราคงจะต้องไม่ลืมว่า กวีนิพนธ์บทนี้ชื่อ "**เพลงราตรี**" (Nachtlied) แต่กวีมิได้มอบหน้าที่ร้องเพลงให้แก่นก แต่กลับให้หน้าที่นี้แก่มนุษย์ อย่างไรก็ตาม มนุษย์คงไปไม่ถึงระดับความชำชองในการร้องเพลง เพราะคำเยอรมันระบุไว้ชัดมากว่า มนุษย์ "**เรียน**ร้องเพลง" (so **lernt** er zu singen : บรรทัดที่ 13) ซึ่งผู้แปลจำเป็นต้องแปลเอาความว่า "รู้จักร้องเพลง") ในแง่หนึ่ง กวีนิพนธ์บทนี้เป็นกวีนิพนธ์ที่ว่าด้วยกวีนิพนธ์ (เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า poetological เป็นภาษาเยอรมันว่า poetologisch) เงื่อนไขของการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ก็คือ การทำลายอัตตาลงไปเสีย โดย "มองเลยตนเองไปสู่แสงสว่าง" (บรรทัดที่ 11) เมื่อมนุษย์รับแรงดลใจจากผู้อื่น มนุษย์จึงกลายสภาพจาก "ฉัน" ไปเป็น "เรา" ณ จุดนั้น การสร้างสรรค์ที่แท้จริงจึงจะเกิดขึ้นได้

จุดที่น่าสังเกตก็คือว่า "ฉัน" กับ "นก" ซึ่งรวมกันเป็น "เรา" นั้น ดูจะทำตัวเป็นผู้สังเกตการณ์ ซึ่งเฝ้าพินิจการกระทำของมนุษย์ เรา "คุยกัน" ถึงเรื่องต่างๆ อันรวมไปถึงเรื่องการ "ร้องเพลง" ของมนุษย์ด้วย "เพลงราตรี" จึงมิได้เป็นตัวเพลงที่พรรณนาสภาพของรัตติกาลอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการสนทนาความ หรือการครุ่นคิด (ภาษาเยอรมันว่า Reflexion) หรืออาจจะเป็นกวีศาสตร์ (ภาษาเยอรมันว่า Poetologie) ที่ว่าด้วยการสร้างสรรค์ ถ้าเป็นเช่นนั้นเราก็จำเป็นจะต้องอธิบายองค์ประกอบอื่นๆที่ทำหน้าที่เกื้อหนุนกวีศาสตร์ที่ว่าด้วยการทำลายอัตตา หรือที่ว่าด้วยเอกภาพระหว่างฉัน - ท่าน - เขา หรือมนุษย์ (บุรุษที่ 1- 2 - 3) เหตุใดฉันจึงเพรียกหานกสีเขียว **พจนานุกรมสัญลักษณ์** (Wörterbuch der Symbolik) ระบุไว้ในขนบของจิตรกรรมทางศาสนาของโลกตะวันตก ศิลปินใช้สีเขียวเป็นสัญลักษณ์ของพระจิต (ภาษาอังกฤษใช้คำว่า The Holy Ghost ภาษาเยอรมันว่า der Heilige Geist) ดังนั้น นกสีเขียวก็คือพระผู้เป็นเจ้านั่นเอง (กวีไม่ใช้สัญลักษณ์ของนกพิราบที่ศิลปินใช้กันโดยทั่วไป) จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่านกสีเขียวนี้ร่อนลงมาจาก "หมู่ดาวสูงสุดฟ้า" (บรรทัดที่ 3) ส่วนคำว่า "พุ่มพฤกษ์" นั้น ในต้นฉบับภาษาเยอรมันใช้คำว่า "Laubdach" ซึ่งหมายถึงไม้ที่เกาะกันแน่นหนาจนทำหน้าที่เป็นหลังคาได้ (บรรทัดที่ 4, 16) นั่น

คือรมณียสถานที่กวีนิพนธ์ตะวันตกใช้ต่อเนื่องกันมาตั้งแต่ยุคโบราณ ผ่านมัธยสมัยจนกระทั่งยุคใหม่ เรียกเป็นภาษาละตินว่า locus amoenus บางครั้งก็เป็นสถานที่ใต้ต้นไม้ใหญ่ซึ่งผู้คนจะมาพักผ่อนร่วมกัน (หรือในบางครั้งก็เป็นที่ซึ่งสาว-หนุ่มนัดพบกัน) ในที่นี้ สถานที่อันรื่นรมย์ดังกล่าวเป็นที่ที่ "ฉัน" ปรารถนาจะได้พบกับตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้า เพื่อที่จะได้เสวนากันถึงเรื่องของการสร้างสรรค์ของมนุษย์

ภาพในตอนที่ 2 เป็นภาพธรรมชาติซึ่งกวีคงจะคุ้นเคยอยู่แล้ว คืออาจจะเป็นธรรมชาติในแถบบ้านเกิดของเขา ธรรมชาติคือ "วิมานแห่งทวยเทพ" (บรรทัดที่ 9) นั่นคือความคิดเชิงปรัชญาที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า Pantheism ซึ่งกวีเยอรมันนับตั้งแต่เกอเธ่และกวีกลุ่มโรแมนติกนำมาใช้ในกวีนิพนธ์ธรรมชาติ แต่ในที่นี้กวีโยงความคิดเรื่องเอกภาพของพระเจ้ากับธรรมชาติ เข้าไปผนวกกับความคิดเรื่องจุดกำเนิดของมนุษย์บนสรวงสวรรค์ (โดยที่เขาเลี่ยงที่จะผูกตัวอยู่แต่กับคริสต์ศาสนา จึงได้ใช้คำว่า "ทวยเทพ" เป็นพหูพจน์) เป็นอันว่ามนุษย์มีจุดกำเนิดอันศักดิ์สิทธิ์ วรรณศิลป์ก็ได้รับแรงดลใจมาจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์เช่นกัน แต่สิ่งที่ผลักดันให้มนุษย์สร้างสรรค์ได้คือ แสงสว่างที่มาจากผู้อื่น ไตรลักษณ์แห่งการสร้างสรรค์จึงขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างฉัน + ผู้อื่น + สิ่งศักดิ์สิทธิ์ (พระเจ้า/พระผู้เป็นเจ้า) "เพลงราตรี" จึงกลายเป็นทั้งกวีศาสตร์แห่งความสัมพันธ์สามเส้า และโศลกประกาศศรัทธาในวรรณศิลป์ไปพร้อมกัน

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

VOLKER BRAUN

Das Eigentum

Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.
Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst.*
Und unverständlich wird mein ganzer Text.
Was ich niemals besaß, wird mir entrissen.
Was ich nicht lebe, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.
Wann sag ich wieder *mein* und meine alle.

Aus: Conrady, Karl Otto (Hrsg.). **Von einem Land und vom andern. Gedichte zur deutschen Wende 1989/1990.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1993, S. 51.

สมบัติ

ฉันยังไม่ไปไหนหรอก: บ้านเมืองฉันตกไปเป็นของตะวันตกเสียแล้ว
ขอให้สงครามจงผลาญกระท่อม ขอความสงบจงมีแด่ราชมณเฑียร
ฉันเองเป็นคนถีบมันส่งไปให้ทางฝ่ายโน้น
มันกระโจนไปทางโน้น พร้อมกับอาภรณ์อันกระจอกของมัน
เมื่อฤดูหนาวผ่านไป ฤดูร้อนแห่งตัณหาก็มาถึง
และฉันก็ยัง*อยู่ได้ในที่ที่ไกลปืนเที่ยง*
และสิ่งที่ฉันเขียนก็จะไม่มีคนเข้าใจ
สิ่งที่ฉันไม่เคยมี ก็มีคนฉกชิงไป
สิ่งที่ฉันไม่เคยผูกพันด้วย ก็จะถูกพรากไปตลอดกาล
ความหวังตั้งอยู่บนหนทางราวกับกับดัก
สมบัติของฉัน ตอนนี้พวกเขาจิกมันไว้ในกรงเล็บ
เมื่อไรที่ฉันจะพูดได้ว่า อะไรเป็นของฉัน และหมายถึงทุก ๆคน

โฟลเคอร์ เบราน์

โฟลเคอร์ เบราน์ (Volker Braun) เกิดเมื่อปี 1939 ที่เมืองเดรสเดน (Dresden) หลังจบชั้นมัธยมปลาย ได้เข้าทำงานในโรงพิมพ์และในเหมือง ก่อนจะเข้าศึกษาวิชาปรัชญาที่มหาวิทยาลัยไลพ์ซิก (Leipzig) จากนั้นเข้าทำงานในโรงละคร Berliner Ensemble ที่เบรชท์เป็นผู้ก่อตั้ง ในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านวิชาการละคร (ภาษาเยอรมันว่า Dramaturg เป็นผู้ที่ทำงานร่วมกับผู้กำกับการแสดง) แล้วย้ายมาอยู่ในโรงละครชั้นนำอีกเช่นกัน คือ Deutsches Theater จนถึงปี 1977 เบราน์ได้รับรางวัลวรรณกรรมหลายครั้ง ทั้งจากเยอรมนีตะวันออกและตะวันตก เช่นเดียวกับผู้ที่เติบโตขึ้นมาในรัฐสังคมนิยม เขาปรารถนาที่จะเห็นคนรุ่นหลังทุ่มเทกำลังกายและกำลังใจในการสร้างสังคมใหม่ ซึ่งคนรุ่นปรมาจารย์เบรชท์ได้ "ถางทาง" เอาไว้ แต่เขาก็มองโลกและสังคมแวดล้อมได้อย่างชัดเจนว่า อุดมคติและอุดมการณ์กับความเป็นจริงนั้นขัดแย้งกันอยู่ ปัญหาที่ว่าด้วยสิทธิของปัจเจกบุคคลกับบทบาทของสังคมส่วนรวมและของรัฐ เป็นสิ่งที่เบราน์นำมาตีแผ่ในงานของเขาอยู่เสมอ เช่นเดียวกับปัญญาชนสังคมนิยมอีกเป็นจำนวนไม่น้อย เขาพร้อมที่จะทำหน้าที่เป็นผู้วิจารณ์สังคมนิยมเสียเอง และก็ทำไปด้วยใจภักดี

กวีนิพนธ์ชื่อ "สมบัติ" (Das Eigentum) เขียนขึ้นเพื่อแสดงปฏิกิริยาต่อการรวมเยอรมนีในปี 1990 ชื่อบทกวีก็บ่งบอกถึงปัญหาหลักที่กวีต้องการจะนำมาตีแผ่ ประเด็นอยู่ที่ว่า สังคมนิยมพยายามที่จะจำกัดหรือขจัดการครอบครองสมบัติส่วนบุคคล เพื่อที่จะมุ่งสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในด้านของความสำนึกร่วมในการเป็นเจ้าของประเทศ กระบวนการรวมเยอรมนีที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็วและรวบรัด ไม่ใช่สิ่งที่ปัญญาชนเช่นเบราน์ต้องการ และแม้แต่ในฝ่ายตะวันตกก็มีนักคิดนักเขียน เช่น กุนเทอร์ กรัสส์ (Günter Grass : เกิด 1927) คัดค้านขบวนการ "เขมือบ" เยอรมนีตะวันออกโดยฝ่ายเยอรมนีตะวันตก เบราน์มีจุดยืนที่มั่นคงมาตั้งแต่ก่อนจะเกิดความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองครั้งสำคัญนั้น เขามิได้เจริญรอยตามปัญญาชนสังคมนิยมอีกเป็นจำนวนไม่น้อย ที่ทนระบอบเผด็จการไม่ได้และลี้ภัยไปอยู่ในเยอรมนีตะวันตก (โดยสมัครใจ! ยกเว้นวอล์ฟ เบียร์มันน์ [Wolf Biermann] ที่ถูกขับออก) บรรทัดแรกของกวีนิพนธ์จึงเป็นการประกาศจุดยืนที่ชัดเจนว่าเขาพร้อมที่จะจ่อมจมไปกับรัฐสังคมนิยมซึ่งถูกกลืนไปแล้ว เสียงของคำว่า "noch" ในภาษาเยอรมันหนักแน่นดีนักในแง่ของความเป็นเจ้าของ กวียอมให้เสรีภาพแก่ตนเองเฉพาะความเป็นเจ้าของบ้านเมืองของเขาเท่านั้น (mein Land : บรรทัดที่ 1) ชื่อบทกวีที่กล่าวลอย ๆว่า "สมบัติ" (Das Eigentum) นั้น ถูกปรับให้คมชัดขึ้นในบรรทัดที่ 11 ว่าเป็น "สมบัติของฉัน" (Mein Eigentum) แม้ว่า "พวกเจ้าจะจิกมันไว้ในกรงเล็บ" แต่ฉันก็ยังครอบครองมันอยู่ทางใจ คือยังเป็นสมบัติทางใจของฉัน แม้ว่ากวีจะไม่ต้องเอ่ยคำนี้ออกมาก็ตาม ความหยิ่งทะนงของผู้ที่เชื่อมั่นในสังคมนิยมมิได้เสื่อมถอยลงไปแต่ประการใด เพราะความในบรรทัดสุดท้ายยังคงตอกย้ำอุดมการณ์นี้อยู่ แม้ว่าจะสร้างรูปประโยคที่ขึ้นต้นด้วย "เมื่อไร" (Wann) เอาไว้ แต่ก็ยังไม่ยอมใส่เครื่องหมายคำถามที่ปลายวรรคอยู่ดี กวีเล่นคำว่า *mein* ในครั้งแรก ในความหมายว่า "ของฉัน" แต่ใช้คำว่า "meine" (ซึ่งมาจากคำกริยา meinen) ในตอนต่อมาของบรรทัดเดียวกัน ซึ่งแปลว่า "ให้ความหมาย(ว่า)" และจบบทกวีด้วยคำว่า "ทุกคน" (alle ซึ่งในภาษาเยอรมันมีรูปเป็นพหูพจน์) สรุปได้ว่า ผู้แพ้ในทางการเมืองยังไม่ยอมลบสำนึกขบถออกไปจากใจเขา

ก็จะลบออกไปได้ง่าย ๆอย่างไร ในเมื่อสำนึกดังกล่าวฝังรากลึกลงไปในประวัติศาสตร์เยอรมัน คำสโลแกนในบรรทัดที่ 2 เป็นการนำเอาคำต่อต้านเผด็จการของนักประพันธ์ เก-ออร์ก บุชเนอร์ (Georg Büchner : 1813-1837) ในแผ่นปลิวการเมืองชื่อ "นักการแห่งแคว้นเฮสเซน" (Der Hessische Landbote : 1834) มากลับหัวกลับหางเสียใหม่ คำ(ขู่)ขวัญของเดิมมีความว่า "ขอความสงบจงมีแด่กระท่อม ขอสงครามจงผลาญราชมณเฑียร" (FRIEDE DEN HÜTTEN! KRIEG DEN PALÄSTEN!) ได้ถูกปรับให้มีข้อความเยาะเย้ยถากถาง เป็นไปในรูปของการโฆษณาชวนเชื่อของยุคใหม่ว่า "ขอให้สงครามจงผลาญกระท่อม ขอความสงบจงมีแด่ราชมณเฑียร" (KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN : บรรทัดที่ 2) เท่ากับเป็นการยอมรับชัยชนะของฝ่ายนายทุนและชนชั้นสูงที่มีต่อสังคมนิยมและคนบ้านนอกบ้านนา อันที่จริงนักคิด นักเขียนและปัญญาชนฝ่ายสังคมนิยมเองที่มุ่งเน้นวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ก็มีส่วนช่วยผลักดันให้คนเยอรมันตะวันออกจำนวนมากผละหนีไปหาฝ่ายตะวันตก (บรรทัดที่ 3) ทั้ง ๆที่เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า ในการรวมประเทศครั้งนี้ฝ่ายเยอรมนีตะวันออกไม่มี "สมบัติ" อะไรติดตัวไปมากนัก คือ มีแต่อาภรณ์อันกระจอก (บรรทัดที่ 4) กวีไม่สังเลที่จะประณามเพื่อนร่วมชาติ(เก่า)ของเขา ว่าตกอยู่ในห้วงแห่งกิเลส คือ ขายตัวเพื่อหวังจะได้สุขสบายในทางวัตถุ (บรรทัดที่ 5) ดังที่นักวิชาการ ซิบิลเลอ เวียร์ซิง (Sibylle Wirsing) ได้กล่าวไว้ในบทวิจารณ์ของเธอ[1] เป็นเสียงสะท้อนที่มาจากละครเรื่อง "Richard the Third" ของเชกสเปียร์ โดยที่เบราน์ปรับความของเดิมที่เป็นการสดุดีแผ่นดินใหม่ ให้กลายเป็นการกล่าวร้าย "แผ่นดินใหม่" ที่รวมเยอรมนีทั้งสองเข้าด้วยกัน

ไม่ว่าเหตุการณ์จะเปลี่ยนแปลงไปในรูปแบบใด หรือพวกปัญญาชนสังคมนิยมเช่นเขาจะถูกเบียดตกเวทีประวัติศาสตร์ไปก็ตาม เขาก็ไม่ย่อท้อ บรรทัดที่ 6 อ้างสำนวนเยอรมัน ที่ว่าด้วย "ถิ่นที่พริกขึ้นได้" ซึ่งหมายถึงไพรัชภูมิอันไกลโพ้นที่ห่างจากศูนย์กลางแห่งอารยธรรม เพื่อตอกย้ำความมุ่งมั่นของเขาที่จะต่อสู้ต่อไป สิ่งที่ฝ่ายนายทุนฉกชิงไปจากเขาได้นั้น ก็ไม่ใช่สมบัติที่มีค่าอันใด เพราะเขาก็ตัวเปล่าเล่าเปลือยอยู่แล้ว (บรรทัดที่ 8) ในเมื่อเขามิได้ผูกพันกับวัตถุธรรมอันใด ก็มีอะไรเล่าที่ฝ่ายตรงข้ามจะเอาไปยึดครองได้ (บรรทัดที่ 9) ความในสองบรรทัดนี้เป็นไปสองนัย มุขยประโยคที่มาตอนท้ายแสดงกริยาของการฉกชิง ของการสูญเสีย แต่นามานุประโยคในตอนต้นบ่งบอกถึงความว่างเปล่า ความจึงแย้งกันอยู่ ชวนให้ผู้อ่านต้องหยุดคิด ในท้ายที่สุดกวีก็สำนึกได้ว่าเขาและพวกเขาถูกหลอก บรรทัดที่ 10 กล่าวถึง "ความหวัง" ในอดีตกาล ในปัจจุบันเขาจะต้องยอมรับความจริงว่า ความหวังลม ๆแล้ง ๆเช่นนี้ไม่มีอีกแล้ว กวีอาจจะคิดถึงความหวังในชัยชนะของโลกสังคมนิยมเหนือโลกของนายทุน แต่ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น กวีนิพนธ์บทนี้แม้ว่าจะมิได้จบลงด้วยความหวัง แต่ก็มิได้จบลงด้วยความสิ้นหวัง ทั้งนี้เพราะอุดมคติที่ว่าด้วยประโยชน์ของส่วนรวมมิใช่ของนอกกาย หากแต่อยู่ในใจมนุษย์

กวีนิพนธ์ของผู้แพ้ยังเป็นสิ่งที่ประเทืองปัญญาได้หรือไม่ ทั้ง ๆที่กวีเองก็อดวิตกไม่ได้ว่า "สิ่งที่ฉันเขียนก็จะไม่มีคนเข้าใจ" (บรรทัดที่ 7) ผู้อ่านโพ้นทะเลคงจะไม่ประสบปัญหาดังกล่าว เพราะสารที่กวีสื่อมานั้นมีลักษณะเป็นสากลพอ นั่นก็คือ ความล่มสลายของอุดมการณ์เป็นผลมา

---

[1] Sibylle Wirsing. "Im Todesjahr". In: **Frankfurter Anthologie. Band 15**, 1992, S. 264.

จากกิเลสมนุษย์ สิ่งที่ผู้อ่านโพ้นทะเลอาจจะรู้สึกว่าไม่คุ้น ก็คือระเบียบวินัยที่แสดงออกมาในรูปแบบของบทกวี ที่สื่อสารอันหนักแน่นมาเป็นวรรค ๆที่ยาวเท่ากันและจบในตัวเอง ราวกับว่ากำลังสวนสนามกันเข้ามาในวโรกาสวันกองทัพประชาชนในประเทศสังคมนิยม!

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

BEAT BRECHBÜHL

Autounfall

Die Spur durchs Gras bis zum Baum
scheint harmlos.
Der Baum steht ganz allein.
Am Baum ist 1 m 10 hoch die Rinde wegge-
spritzt.

Das Auto liegt da
wie ein sterbender Fallschirm.

Im Gras zwei Körper.
In den Gesichtern erstarrt das Staunen langsam.
Der Mund des Mannes hängt ein wenig schief.
Die Kinder wurden ins Spital gebracht.
Viele Leute arbeiten.
Selten ein Wort.

Der See bewegt kaum ein Auge.

3 Wochen später
löst jemand die Wohnung auf.
Die Möbel holt der Occasionshändler.
Die Kleider schenkt man der Wohlfahrt.
Alles war noch neu;
das Geschirr ohne Schrammen.

Katze und Vogel wurden beinah vergessen.
Jemand öffnet Käfig und Fenster.
Jemand öffnet die Tür.
Scheu geht die Katze die Treppe hinab.
Dann rechts um die Ecke.

Aus: Brechbühl, Beat. **Traumhämmer. Gedichte aus zehn Jahren.** Zürich, Köln : Benziger Verlag, 1977, S. 45.

อุบัติเหตุทางรถยนต์

รอยคราดพาดผืนหญ้าไปจนถึงต้นไม้
ดูไม่ร้ายแรงนัก
ต้นไม้ยืนต้นอยู่โดดเดี่ยว
ที่ลำต้นมีรอยเปลือกถูกถากออกไป
สูงจากพื้นดิน 1 เมตร 10 เซนติเมตร

รถยนต์นอนนิ่งอยู่ที่นั่น
ราวกับร่มชูชีพที่แฟบลงไป

บนผืนหญ้า ร่างคนสองร่าง
ร่องรอยแห่งความประหลาดใจค่อย ๆแข็งตัวลงบนใบหน้า
ปากของคนผู้ชายเบี้ยวไปเล็กน้อย
เด็ก ๆถูกนำส่งโรงพยาบาลไปแล้ว
คนจำนวนมากกำลังวุ่นกันอยู่
แทบไม่พูดกันสักคำ

ทะเลสาบจ้องมองมาตาแทบไม่กระพริบ

3 อาทิตย์ให้หลัง
มีคนมาช่วยย้ายของออกจากแฟลต
เครื่องเรือนมีพ่อค้าของเก่ามาเอาไป
เสื้อผ้าก็บริจาคให้องค์กรการกุศลไป
ข้าวของยังใหม่อยู่เลย
ถ้วยชามไม่มีรอยขูดขีด

แมวกับนกเกือบถูกลืมไปแล้ว
มีคนมาเปิดกรง และเปิดหน้าต่างให้
มีคนมาเปิดประตูให้
แมวก้าวลงบันไดมาอย่างเขินอาย
แล้วหักมุมเลี้ยวไปทางขวา

เบอาท เบรชบูห์ล

เบอาท เบรชบูห์ล (Beat Brechbühl) เป็นชาวสวิส เกิดเมื่อปี 1939 ที่เมืองออพพลิเกน (Oppligen) ใกล้กับกรุงเบิร์น การเข้ามาสู่วงการวรรณศิลป์ของเบรชบูห์ล เป็นตัวอย่างที่แสดงถึงความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมของยุโรปตอนกลางได้อย่างดียิ่ง นั่นก็คือ เขาเป็นผลผลิตของระบบฝึกอาชีพ ที่ดำเนินสืบเนื่องมาตั้งแต่มัธยสมัย และทำให้ประเทศในยุโรปตอนกลางมีกำลังคนระดับกลางที่มีความสามารถยอดเยี่ยม เป็นฐานสำคัญในการฟื้นตัวทางเศรษฐกิจและสังคมในบางประเทศ เช่น เยอรมนีในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เบรชบูห์ลฝึกงานเป็นช่างเรียงพิมพ์ ได้รับวุฒิบัตรในด้านนี้ และประกอบอาชีพในด้านเทคนิคการพิมพ์ต่อมาจนถึงปัจจุบัน แต่เขาเป็นช่างเรียงพิมพ์ที่ไม่ธรรมดา เพราะสนใจหนังสือที่มีผู้ส่งมาให้เรียงพิมพ์ เขาเป็นนักอ่านตัวยง และจากประสบการณ์ชีวิตและประสบการณ์การอ่านเขาเพาะตัวขึ้นมาเป็นนักประพันธ์ได้อย่างรวดเร็ว มีงานกวีนิพนธ์รวมเล่มพิมพ์ออกมาตั้งแต่ปี 1962 และนับจนถึงปัจจุบันมีผลงานด้านนี้กว่า 10 เล่ม นอกจากนั้นเขาเขียนนวนิยายและประสบความสำเร็จในการเขียนหนังสือสำหรับเด็กเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยมีโอกาสสัมภาษณ์กวีผู้นี้ที่เมืองซูริช เมื่อวันที่ 14 มกราคม 1997 ได้รับข้อมูลที่สำคัญว่า เบรชบูห์ลมีความสนใจในด้านคีตศิลป์อย่างลึกซึ้ง (ซึ่งก็เป็นมรดกทางวัฒนธรรมชุมชนอันแข็งแกร่งของยุโรปอีกเช่นกัน) และได้รับมอบหมายให้แต่งบทสำหรับดนตรีคลาสสิกยุคใหม่หลายครั้ง ปัจจุบันเบรชบูห์ลทำหน้าที่เป็นผู้จัดการสำนักพิมพ์แห่งหนึ่งด้วย เขาประสบความสำเร็จในการผลิตหนังสือลักษณะพิเศษสำหรับนักสะสม (ที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า bibliophile editions) ทั้งนี้ด้วยความจัดเจนด้านเทคนิคที่ได้เล่าเรียนมา เบรชบูห์ลมีเอกลักษณ์ของชาวสวิส คือ ในด้านหนึ่งจะมีความผูกพันกับท้องถิ่น แต่ในอีกด้านหนึ่งเป็น "พลเมืองของโลก" ประสบการณ์ในการเดินทางไปต่างประเทศของเขากว้างขวางเช่นเดียวกับรสนิยมในการอ่านของเขา

ปัญหาสำหรับกวีที่อยู่ในประเทศ "ริมขอบ" ของวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของชนชาติที่พูดภาษาเยอรมันก็คือ จะเป็นตัวของตัวเองได้อย่างไร และจะแข่งขันกับ "กระแสหลัก" ได้หรือไม่อย่างไร ในด้านการละครตลอดจนถึงด้านวรรณกรรมประเภทนวนิยายและเรื่องสั้น นักประพันธ์ชาวสวิสยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ไม่เป็นรองใคร แต่ในด้านกวีนิพนธ์ไม่อาจกล่าวได้ว่าสวิตเซอร์แลนด์มีประเพณีของตนเองที่ได้รับการยกย่องในวงวรรณศิลป์ ข้อเสียเปรียบก็คือ กวีชาวสวิสขาด "แนวเรื่องที่ยิ่งใหญ่" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า große Themen) ซึ่งเยอรมนี (โดยเฉพาะเยอรมนีตะวันออก) มีอยู่มากมาย ทางออกของพวกเขาคือไปเดินในแนวลึกมากกว่าแนวกว้าง เช่น คูร์ท มาร์ติ (Kurt Marti) หันไปหาจิตวิญญาณทางศาสนา แวร์เนอร์ ลุทซ์ (Werner Lutz) หันไปพึ่งธรรมชาติและจินตนาการ เคลาส์ แมร์ซ (Klaus Merz) กลับไปเน้นความสัมพันธ์ทางใจระหว่างบุคคล เบรชบูห์ลจำต้องพึ่งขนบที่เรียกว่า "จิ๋วแต่แจ๋ว" (Small is beautiful) นั่นก็คือการแสวงหาคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ โดยเน้นเรื่องเล็ก ๆ คนตัวเล็ก ๆ เหตุการณ์เล็ก ๆ ที่เกิดขึ้นได้กับเราท่านทุกคนในชีวิตประจำวัน กวีนิพนธ์ชื่อ "อุบัติเหตุทางรถยนต์" (Autounfall) เป็น "โศกนาฏกรรมชาวบ้าน" ที่ซาบซึ้งกินใจโดยไม่จำเป็นต้องใช้ลีลาที่โอ่อ่า (เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า grand gesture) แต่อย่างใด

โลกปัจจุบันเป็นโลกของวิทยาศาสตร์ ของความแม่นตรงทางคณิตศาสตร์ ของสถิติ การรายงานอุบัติเหตุในบางครั้งจึงดำเนินไปในลักษณะที่เป็นภววิสัยเช่นนั้น เช่น การวัดรอยถากบนต้นไม้

ว่าสูงจากพื้นดิน "1 เมตร 10 เซนติเมตร" (บรรทัดที่ 4 ในต้นฉบับ) เช่นเดียวกับการรายงานเรื่องการขนย้ายของออกจากแฟลต ในบรรทัดที่ 15 ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่ากวีจงใจใช้ตัวเลขแทนที่จะเป็นตัวอักษรในข้อความที่ว่า "3 อาทิตย์ให้หลัง" กวีต้องการเสนอว่าเรามีวิธีอื่นที่จะพินิจเหตุการณ์นี้ได้ การมองโลกด้วยสายตาของกวีทำให้เราเกิดความสำนึกในความเป็นมนุษย์ขึ้นมา เช่น การบรรยายใบหน้าของผู้ที่เสียชีวิตในอุบัติเหตุครั้งนี้ทั้งสองคน หน้าของคนตายเป็นที่บันทึก "ความประหลาดใจ" (das Staunen : บรรทัดที่ 9) เท่ากับชวนให้ผู้อ่านคิดว่าเขายังไม่สมควรจะตาย เช่นเดียวกับสภาพของรถยนต์ที่ประสบอุบัติเหตุ ถ้าจะบรรยายว่าบุบบู้บี้ก็ไร้รสวรรณศิลป์ กวีจึงนำไปเปรียบกับ "ร่มชูชีพที่แฟบลง" (บรรทัดที่ 7) แต่กลวิธีที่น่าทึ่งก็คือการทิ้ง "ช่องว่างแห่งความหมาย"[1] เอาไว้ในตัวบทให้ผู้อ่านใช้จินตนาการต่อเติมเอง บรรทัดที่ 8 บอกความในลักษณะข่าวว่า มีคนตาย 2 คน และในบรรทัดที่ 10 กวีบรรยายถึงสภาพศพของ "คนผู้ชาย" ถ้าเช่นนั้นอีกศพหนึ่งก็คงจะเป็น "คนผู้หญิง" เป็นแน่ และเมื่อเราได้ทราบว่า "เด็ก ๆ(ในรูปพหูพจน์)ถูกนำส่งโรงพยาบาลไปแล้ว" (บรรทัดที่ 11) เราก็สรุป "โศกนาฏกรรมชาวบ้าน" ได้ว่า พ่อ-แม่คงเสียชีวิตหมด เหลือแต่ลูกซึ่งบาดเจ็บ(ไม่มากนัก) นั่นจึงเป็นจุดจบของครอบครัว ๆหนึ่ง ภาพที่มีคนมาช่วยขนของออกจากบ้านไป เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้อ่านได้อย่างดียิ่ง ข้าวของทั้งหลายยังใหม่อยู่ "ถ้วยชามไม่มีรอยขูดขีด" (บรรทัดที่ 20) ข้อสรุปของเราก็คือ สิ่งที่เกิดขึ้นไม่น่าจะเกิด ถึงอย่างไรวัตถุก็ยังเป็นของนอกกายมิได้ผูกพันกับมนุษย์ทางจิตใจเท่าใดนัก แต่สัตว์เลี้ยงมีสถานะที่แตกต่างกัน หลังจากถูกลืมไป 3 อาทิตย์แล้ว จึงมีคน(นิรนาม ซึ่งในภาษาเยอรมันใช้คำว่า jemand : บรรทัดที่ 22-23) มาปลดปล่อยให้เป็นอิสรภาพ แต่ในเมื่อสัตว์เลี้ยงที่ไม่มีใครเลี้ยงอีกต่อไป (ภาพของแมวที่ "หักมุมเลี้ยวไปทางขวา" เป็นการจบบทกวีได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง) จุดจบของครอบครัวหนึ่ง จึงเป็นจุดจบของสัตว์ไปด้วย "เด็ก ๆ" ที่เข้าโรงพยาบาลไปก็ตกอยู่ในชะตากรรมเดียวกัน แต่จะว่ามนุษย์ไม่ช่วยเพื่อนมนุษย์นั้นคงจะไม่ได้ เพราะเมื่อตอนเกิดอุบัติเหตุก็มี "คนจำนวนมากกำลังวุ่นกันอยู่" (บรรทัดที่ 12) และในตอน "รื้อบ้าน" ก็มีคนมาช่วยอีกเช่นกัน มนุษย์สองมือก็ช่วยกันได้เท่านี้แหละ แต่แก่นของกวีนิพนธ์บทนี้อยู่ในบรรทัดที่ 14 ที่แทรกเข้ามาลอย ๆ ว่า "ทะเลสาบจ้องมองมาตาแทบไม่กระพริบ" (Der See bewegt kaum ein Auge.) แม้แต่ธรรมชาติก็ยังตะลึงว่าไฉนเหตุการณ์รุนแรงจึงเกิดขึ้น มนุษย์-สัตว์-สิ่งของ-ธรรมชาติ รวมตัวกันเพื่อตั้งคำถามว่า สมควรแล้วหรือที่ครอบครัวเล็ก ๆครอบครัวหนึ่งจะต้องพบจุดจบเช่นนี้ พระผู้เป็นเจ้าจึงต้องคำพิพากษาแล้วอีกครั้งหนึ่ง วอลแตร์ (Voltaire) และ กามูส์ (Camus) จึงดูจะมีพวกอยู่มากทีเดียวในวงวรรณศิลป์ยุคใหม่[2]

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

---

[1] ดู: เจตนา นาควัชระ. **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2539. หน้า 172-173.

[2] ดูบทกวีของ Kurt Marti หน้า G298

BERTOLT BRECHT

An die Studenten im wiederaufgebauten Hörsaal der Universität

1.

Daß ihr hier sitzen könnt: so manche Schlacht
Wurd drum gewagt. Ihr mögt sie gern vergessen.
Nur wißt: hier haben andre schon gesessen
Die saßen über Menschen dann. Gebt acht!

2.

Was immer ihr erforscht einst und erfindet
Euch wird nicht nützen, was ihr auch erkennt
So es euch nicht zu klugem Kampf verbindet
Und euch von allen Menschenfeinden trennt.

3.

Vergißt nicht: mancher euresgleichen stritt
Daß ihr hier sitzen könnt und nicht mehr sie.
Und nun vergrabt euch nicht und kämpfet mit
Und lernt das Lernen und verlernt es nie!

Aus: Brecht, Bertolt. **Gesammelte Werke 10. Gedichte 3.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1967, S. 1026.

สำหรับนักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยที่ซ่อมสร้างใหม่

1.
ที่พวกคุณมานั่งลอยหน้าอยู่ที่นี่ได้น่ะ ก็เพราะมีคน
กล้าเสี่ยงตายมานักต่อนักแล้ว พวกคุณอาจลืมไปก็ได้
ขอให้รู้ไว้เถิดว่า ที่นี่มีคนอื่นเคยนั่งมาก่อน
พวกเขาก็นั่งทับคนอื่นเอาไว้เช่นกัน ระวังไว้ให้จงดี

2.
ไม่ว่าพวกคุณจะค้นคว้าอะไร ค้นพบอะไร
เรียนรู้อะไร มันก็จะไร้ประโยชน์ต่อพวกคุณเอง
ถ้าคุณไม่รู้จักผนวกมันเข้ากับการต่อสู้ที่ชาญฉลาด
และพยายามปลีกตัวมาเสียจากพวกศัตรูของมวลมนุษย์

3.
อย่าลืมนะว่า คนพวกเดียวกับคุณไม่น้อยเลยได้ต่อสู้ฟาดฟันมาก่อน
เพื่อที่พวกคุณจะได้มานั่งเสนอหน้าอยู่ที่นี่ โดยที่พวกเขาไม่มีโอกาสอันนี้
และก็อย่าไปแอบหมกตัวอยู่ที่ไหนเสียล่ะ ขอจงร่วมขบวนการต่อสู้
และก็จงเรียนวิธีการเรียนรู้ และอย่าปล่อยให้มันเลอะเลือนไปเสียล่ะ!

แบร์ทอลท์ เบรชท์

แบร์ทอลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht : 1898–1956) เกิดในครอบครัวที่ถือว่ามีอันจะกินที่เมืองเอากส์บูร์ก (Augsburg) เขามีฝีมือในการแต่งเพลงและกวีนิพนธ์มาตั้งแต่วัยเยาว์ เบรชท์เป็นผู้ที่สร้างงานหลากหลาย ทั้งกวีนิพนธ์ บทละคร นวนิยาย เรื่องสั้น บทความ ฯลฯ ในช่วงที่พวกนาซีเรืองอำนาจ เขาต้องลี้ภัยเปลี่ยนประเทศหลายหน "พวกเราระเหเร่ร่อน เปลี่ยนประเทศบ่อยครั้งกว่าเปลี่ยนรองเท้า" ดังที่เขาเขียนไว้ในบทกวีที่ชื่อ "แด่คนรุ่นหลัง" เอาไว้ว่าเขายืนยันว่าเขาอยู่ใน "ยุคมืด" เบรชท์มีโอกาสได้ศึกษาปรัชญามาร์กซิสต์ แล้วความคิดทางการเมืองก็เข้ามามีบทบาทในงานของเขานับตั้งแต่ปี 1926 เป็นต้นมา กวีนิพนธ์บทนี้มีแนวคิดทางการเมืองแบบสังคมนิยม (socialism) เป็นรากฐานสำคัญ

หากพิจารณาบทกวีบทนี้อย่างลึกซึ้งแล้วก็จะพบว่า ต้นกำเนิดของบทกวีนี้มีความสำคัญอยู่ไม่น้อย สิ่งสำคัญประการหนึ่งคือ ชื่อเดิมของบทกวีนี้มีว่า "An die Studenten der Arbeiter- und Bauernfakultät" โดยความหมายคือ สารถึงนักศึกษาในคณะวิชาที่ตั้งขึ้นเพื่อให้ชาวนาและผู้ใช้แรงงานได้มีโอกาสเข้าศึกษาในสถาบันชั้นสูง แบร์ทอลท์ เบรชท์แต่งบทกวีบทนี้โดยตั้งใจพูดกับบุตรหลานของคนชั้นกรรมาชีพ (Arbeiter) ซึ่งถือเป็นคนรุ่นใหม่ที่มีบรรพบุรุษรุ่นก่อน ๆเป็นผู้ใช้แรงงานซึ่งได้ร่วมกระบวนการต่อสู้ฟาดฟันให้ได้มาซึ่งโอกาสแห่งการเรียนรู้ ดังนั้นคำที่ว่า "คนพวกเดียวกับคุณ" (mancher euresgleichen) ในบทที่ 3 ก็คือเหล่าคนงานนั่นเอง สิ่งนี้จึงเป็นสิ่งบ่งบอกได้ว่าผู้ที่มานั่งเรียนในมหาวิทยาลัยซึ่งเบรชท์มีสารถึงเหล่านี้ไม่ใช่พวกชนชั้นสูงแต่อย่างใด หากแต่เป็นลูกหลานคนงานธรรมดาสามัญในสังคมที่มีโอกาสเข้ามานั่งศึกษาอยู่ที่นี่ต่างหาก จึงแสดงออกด้วยถ้อยคำที่ออกจะแรงและหนักหน่วงอยู่สักหน่อย เพื่อกระตุ้นเตือนได้ถึงความรู้สึกยิ่งขึ้น

หากพิจารณาบทกวีบทนี้ตามเนื้อความโดยรวมแล้วก็จะพบว่า ผลงานของเบรชท์ชิ้นนี้เป็นบทกวีในแนว "สั่งสอน" โดยเป็นสารถึงนักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยที่ซ่อมสร้างใหม่ (ตามชื่อใหม่) ซึ่งถือเป็นคนรุ่นใหม่ที่มีโอกาสได้เข้ามาเรียนรู้ในมหาวิทยาลัย เพื่อเตือนสติให้บุคคลเหล่านั้นระลึกบุญคุณของบรรพบุรุษรุ่นก่อน ๆไว้เสมอว่า พวกเขามาอยู่ตรงจุดนี้ได้เพราะคนอื่นต่อสู้ฟาดฟันมาเพื่อให้พวกเขามีโอกาสอันนี้ โดยที่เขาเหล่านั้นก็ไม่ได้มีโอกาสเช่นนี้เลย ดังนั้นเขาต้องระลึกเสมอว่าเขา "นั่งทับ" คนอื่นอยู่ นั่งทับคนรุ่นแล้วรุ่นเล่าที่กล้าเสี่ยงตายต่อสู้ให้ได้มาซึ่งโอกาสที่ดีเช่นนี้ และจะละเลยมิได้เช่นกันที่จะใช้โอกาสที่ได้มาจากน้ำพักน้ำแรงผู้อื่น (ผู้อื่นที่เป็นคนพวกเดียวกับพวกเขาเหล่านั้น) อย่างคุ้มค่าโดย "Und nur vergrabt euch nicht und kämpfet mit" ในบรรทัดที่ 11 (และอย่าไปแอบหมกตัวที่ไหนเสียล่ะ ขอจงร่วมขบวนการต่อสู้)

คำว่า "ต่อสู้" ซึ่งเบรชท์เน้นมาก ด้วยปรากฏย้ำในบทกวีหลายครั้งหลายคราด้วยกัน เป็นประเด็นที่น่าสังเกตอย่างมาก ด้วยเป็นบทบาทสำคัญประการหนึ่งในการก่อตั้งรัฐสังคมนิยมใหม่ตามแนวคิดของเบรชท์ เสมือนตอกย้ำให้ชัดลงไปว่า ในสังคมนิยม (socialism) นั้น พวกเขาจำเป็นที่จะต้องต่อสู้ซึ่งเป็นการต่อสู้เพื่อช่วยผู้คนที่ยากจนหรือชนผู้ใช้แรงงาน ให้พวกเขาได้มีโอกาสลืมตาอ้าปากกับเขาบ้าง แม้จะต้องใช้ความรุนแรงเพื่อการต่อสู้ระหว่างชนชั้น (คนรวย-คนจน) นี้ก็ตามเพื่อให้สังคมนิยมนี้ดำรงอยู่ได้นั่นเอง เบรชท์เป็นผู้ที่ไม่ได้ปฏิเสธการต่อสู้โดยใช้กำลังซึ่งจะสังเกตได้จากบทละครของเขาหลายเรื่อง เช่น **วันเวลาของสภาประชาชน** อันแสดงให้เห็นความพินาศของกลุ่มนักคิดอุดมคติที่จะเปลี่ยนแปลงโลกโดยไม่ใช้กำลัง เพราะพ่ายแพ้ฝ่ายตรงข้ามที่ปราบปรามด้วย

เพื่อให้สังคมนิยมนี้ดำรงอยู่ได้นั่นเอง เบรชท์เป็นผู้ที่ไม่ได้ปฏิเสธการต่อสู้โดยใช้กำลังซึ่งจะสังเกตได้จากบทละครของเขาหลายเรื่อง เช่น **วันเวลาของสภาประชาชน** อันแสดงให้เห็นความพินาศของกลุ่มนักคิดอุดมคติที่จะเปลี่ยนแปลงโลกโดยไม่ใช้กำลัง เพราะพ่ายแพ้ฝ่ายตรงข้ามที่ปราบปรามด้วยกำลังอย่างรุนแรง หรือเรื่อง **ทูรันดอท** ซึ่งปฏิเสธความคิดที่ไม่มีผลทางปฏิบัติ เพราะไม่สามารถช่วยผู้ทุกข์ยากให้ลืมตาอ้าปากได้จริง แต่ปัญญาชนต้องนำกองทัพประชาชนมาปราบทรราชให้สิ้นซากด้วยการปฏิบัติจริงต่างหาก คำว่า "ต่อสู้" ในที่นี้จึงแสดงให้เห็นประการหนึ่งว่า สังคมนิยมไม่ปฏิเสธสงคราม (ที่เป็นความขัดแย้งระหว่างชนชั้น) ทว่าคำ "ต่อสู้" ในที่นี้ก็ไม่ได้มีความหมายที่สื่อได้ถึงแค่การต่อสู้ในสังคมนิยมเท่านั้น แต่คือการต่อสู้ทางปัญญาด้วย ต่อสู้เพื่อการเรียนรู้ ค้นคว้า ค้นพบ และใช้สิ่งที่เรียนรู้นั้นผนวกเข้ากับการต่อสู้ที่ชาญฉลาด รู้จักปรับใช้ให้มีคุณค่า ประเด็นหลัก ๆเหล่านี้เองที่บุคคลทั่วไปไม่ว่าจะเป็นชาติใด ภาษาใด ย่อมนำมาใช้ได้อย่างมีพลัง หากสัมผัสได้ถึงนิยามแห่งการต่อสู้เพื่อการเรียนรู้ซึ่งเบรชท์เขียนไว้ในบทกวีบทนี้

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ได้จากบทกวีนี้คือ ผู้อ่านย่อมสัมผัสได้ว่าเบรชท์ให้ความสำคัญกับการศึกษาและการเรียนรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ**การเรียนรู้วิธีการเรียนรู้** เพราะฉะนั้นการศึกษาที่เบรชท์ให้ความสำคัญจึงไม่เฉพาะแต่การศึกษาในระบบเท่านั้น แต่รวมถึงการศึกษานอกระบบและการศึกษาด้วยตนเองอื่น ๆด้วย เพราะในชีวิตของเบรชท์เองก็เรียนรู้ด้วยตนเองเสมอมา ดังคำในบรรทัดสุดท้ายว่า "Und lernt das Lernen and verlernt es nie!" (จงเรียนรู้วิธีการเรียนรู้และอย่าปล่อยให้มันเลอะเลือนไปเสียล่ะ!) เมื่อมนุษย์เราเรียนรู้วิธีการเรียนรู้แล้วก็ไม่มีสิ่งใดที่จะเรียนรู้ไม่ได้เลย และการเรียนรู้ก็จะไม่มีวันจบสิ้น ไม่ว่าเขาผู้นั้นจะเป็นใคร หรืออยู่ที่ใดของโลกก็ตาม ดังคำในบทสรรเสริญการเรียนรู้ของเบรชท์ที่ว่า

> "จงเรียนไปเถอะ แม้จะเป็นผู้อพยพ จงเรียนไปเถอะ แม้จะอยู่ในคุก
> จงเรียนไปเถอะ แม้จะเป็นผู้หญิงก้นครัว จงเรียนไปเถอะ แม้จะแก่แล้วก็ตาม..." [1]

รวมทั้งการรู้จักประยุกต์ใช้สิ่งที่เรียนรู้มาให้เป็นด้วย ดังคำในบทที่ 2 ของบทกวีบทนี้ที่ว่า

> "ไม่ว่าคุณจะค้นคว้าอะไร ค้นพบอะไร
> เรียนรู้อะไร มันก็จะไร้ประโยชน์ต่อพวกคุณเอง
> ถ้าคุณไม่รู้จักผนวกมันเข้ากับการต่อสู้ที่ชาญฉลาด..." (บรรทัดที่ 5-7)

จากถ้อยคำเหล่านี้ แม้ชื่อเรื่องจะเป็นสารถึงเหล่านักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยที่ซ่อมสร้างใหม่หรือถึงลูกหลานเหล่าคนงานตามต้นกำเนิดของบทกวีก็ตาม แต่บทกวีบทนี้ก็ไม่ใช่จะสื่อความได้เฉพาะถึงบุคคลเหล่านี้เท่านั้น หากสังเกตจากคำที่ผู้แต่งใช้ก็จะพบว่าสารชิ้นนี้ลึกซึ้ง และสื่อได้ถึงผู้อ่านโดยทั่วไป ดังนั้นข้อสังเกตนี้จึงลงตัวที่ว่า แม้ต้นกำเนิดของบทกวีนี้จะเป็นเรื่องของ

---

[1] อ้างตาม "Lob des Lernens" บรรทัดที่ 8-10 จาก Bertolt Brecht. **Gesammelte Gedichte. Band 2.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1967, S. 462.

ไม่จำกัดเพศ วัย ชนชั้น ฐานะ และด้วยเนื้อหาที่มีลักษณะข้ามชาติของบทกวีนี้เอง ที่ทำให้บทกวีบทนี้มีคุณค่าและเป็นพลังทางปัญญาของสังคมทุกยุคทุกสมัย

สำหรับภาษาที่เบรชท์ใช้ก็เช่นกัน เป็นภาษาที่ธรรมดา เรียบง่าย กระชับ ตรงตัว แต่ก็สื่อความได้ชัดเจน เข้าใจง่าย และลึกซึ้ง บทกวีบทนี้จึงน่าจะถือเป็นบทเตือนใจที่ยิ่งใหญ่สำหรับมนุษยชาติบทหนึ่ง แต่หากจะกล่าวโดยสรุปซ้ำอีกครั้งแล้วก็จะสรุปได้ว่า แม้บทกวีบทนี้จะมีต้นกำเนิดมาจากแนวคิดสังคมนิยม แต่ความหมายและเนื้อหานั้นกินความไกลกว่านั้นมากนัก

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล
ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง : ผู้ตีความ

BERTOLT BRECHT

Die Lösung

Nach dem Aufstand des 17. Juni
Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands
In der Stalinallee Flugblätter verteilen
Auf denen zu lesen war, daß das Volk
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
Und es nur durch verdoppelte Arbeit
Zurückerobern könne. Wäre es da
Nicht doch einfacher, die Regierung
Löste das Volk auf und
Wählte ein anderes?

Aus: Brecht, Bertolt. **Gesammelte Werke. Band 10.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1967, S. 1009-1010.

วิธีแก้ปัญหา

หลังจากความไม่สงบเมื่อวันที่ 17 มิถุนาฯ
ท่านเลขาธิการสมาคมนักเขียนให้คน
เอาใบปลิวไปแจกที่ถนนสตาลิน
มีข้อความว่า ประชาชน
ได้สูญเสียความไว้วางใจจากรัฐบาลไปเสียแล้ว
และจะได้สิ่งนี้กลับมาก็ต่อเมื่อ
พวกเขาทำงานหนักเป็นสองเท่า จะมิเป็นการ
ง่ายกว่าหรือที่รัฐบาล
จะยุบเลิกประชาชนเสีย และ
เลือกประชาชนใหม่ขึ้นมาเสียเลย

แบร์ทอลท์ เบรชท์

ความเชื่อในเรื่องที่ว่าสังคมนิยมคือความหวังของอนาคต ทำให้กวี นักคิด และนักเขียนเยอรมันหัวก้าวหน้าจำนวนหนึ่งตัดสินใจที่จะไปตั้งรกรากในเยอรมนีตะวันออกในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สำหรับแบร์ทอลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht : 1898-1956) นั้น กล่าวกันว่าอุดมการณ์แต่เพียงอย่างเดียว คงจะไม่มีน้ำหนักพอที่จะดึงดูดเขาไปสู่ค่ายสังคมนิยมได้ หากแต่เป็นเพราะรัฐบาลเยอรมันตะวันออก พร้อมที่จะให้โอกาสเขาในการสร้าง "เมกกะแห่งการละคร" ขึ้นมา โดยให้โรงละครและทุนทรัพย์สนับสนุน ซึ่งเบรชท์และภริยา (ผู้เป็นทั้งนักแสดงและนักจัดการที่ยอดเยี่ยม) คือ เฮเลเนอ ไวเกล (Helene Weigel : 1900-1971) ก็ได้ช่วยกันสร้างคณะละคร Berliner Ensemble ให้โดดเด่นขึ้นมาได้ในระดับนานาชาติภายในเวลาเพียงไม่กี่ปี[1] ความเชื่อในอุดมการณ์สังคมนิยม ความปรารถนาที่จะเห็นสังคมนิยมอยู่รอดและเติบโตขึ้นมาได้อย่างที่หวังไว้ ทำให้เบรชท์ต้องกล้ำกลืนกับข้อจำกัดและความเลวร้ายของระบอบสังคมนิยมในเยอรมนีตะวันออก (และรวมไปถึงประเทศต้นแบบคือสหภาพโซเวียต)

การประท้วงรัฐบาลของชาวเยอรมันตะวันออก ในวันที่ 17 มิถุนายน 1953 และการปราบปรามอย่างรวดเร็วและเฉียบขาดของรัฐบาลโดยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต เป็นจุดด่างในประวัติศาสตร์ของเยอรมนีตะวันออก และก็กลายเป็นจุดด่างในประวัติการต่อสู้เพื่อเสรีภาพของนักประพันธ์ชื่อแบร์ทอลท์ เบรชท์ ไปด้วย เบรชท์ถูกโจมตีอย่างรุนแรงจากนักคิดและปัญญาชนหัวก้าวหน้า โดยเฉพาะในโลกเสรีประชาธิปไตยตะวันตกว่าไม่ยืนอยู่เคียงข้างฝ่ายประชาชน นักประพันธ์เยอรมันตะวันตก กุนเทอร์ กรัสส์ (Günter Grass : เกิด 1927) วาดภาพเบรชท์ให้เป็นปรมาจารย์จอมปลอมผู้ชอบแต่จะเอาตัวรอด ในบทละครชื่อ **Die Plebejer proben den Aufstand** (1966) กวีนิพนธ์ที่คัดมาข้างต้นดูราวกับจะเป็นเครื่องมือในการแก้ตัวว่าเขามิได้อยู่ข้างอำนาจรัฐ แต่อยู่ข้างประชาชน แต่ผู้เชี่ยวชาญด้านเบรชท์ศึกษาได้ค้นพบหลักฐานที่เป็นจดหมายจากเบรชท์ถึงเพื่อนของเขาคือ เพเทอร์ ซูร์คัมพ์ (Peter Suhrkamp) ที่บ่งบอกอย่างชัดเจนว่า เบรชท์เป็นห่วงความอยู่รอดของระบอบสังคมนิยมและของรัฐสังคมนิยมมากกว่าสิ่งอื่นใด[2] ประเด็นที่เป็นปัญหาก็คือว่า กวีนิพนธ์บทนี้จะยังสื่อความได้และทรงคุณค่าหรือไม่ เมื่อเราถอยห่างจากสภาพทางวัฒนธรรมและสังคมต้นกำเนิดมาทั้งในด้านถิ่นที่และกาลเวลา หรืออีกนัยหนึ่งเรายังกล่าวได้หรือไม่ว่า กวีนิพนธ์บทนี้ยังทรงพลังทางปัญญา

เราคงจะต้องพิจารณากวีนิพนธ์บทนี้ในฐานะงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์มากกว่าหลักฐานประวัติศาสตร์ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญด้านเบรชท์ศึกษาก็ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า เบรชท์แต่งบางตอนขึ้นมาที่ไม่ตรงกับความจริง เช่น เลขาธิการสมาคมนักเขียนมิได้ให้นำใบปลิวไปแจกในถนนสตาลิน (บรรทัดที่ 2-3) แต่ได้เขียนบทความ(กึ่งร้อยกรอง)ลงในหนังสือพิมพ์ของทางการชื่อ **Das neue Deutschland**[3] ซึ่งก็หมายความว่าเบรชท์จงใจจะวาดภาพที่ "เป็นละคร" (dramatic) มากกว่าสิ่งที่เกิดขึ้นจริง นอก

---

[1] ดู: เจตนา นาควัชระ. **วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์**. กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526. หน้า 7-8.

[2] ดู: Jan Knopf. **Gelegentlich : Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996, S. 259-60.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 251.

จากนี้คำคมที่ออกมาในรูปของการท้าทายให้รัฐ "ยุบเลิก" ประชาชนเสีย ก็มิใช่สิ่งที่เบรชท์คิดขึ้นใหม่ในตอนนั้น เพราะเขาได้เคยใช้คำคมนี้มาแล้วในร่างบทละครเรื่อง **Turandot** ที่เริ่มเขียนไว้แล้วตั้งแต่ทศวรรษ 1930[4] และตัวละครที่ถูกกำหนดให้พูดเช่นนี้ก็จัดได้ว่าเป็นพวกปัญญาชนจอมปลอม (เบรชท์เรียกว่าพวก Tui)[5] ที่มองไม่เห็นหัวคนสามัญธรรมดา ข้อสรุป ณ ที่นี้ก็คือว่า บทกวีบทนี้มิใช่งานประเภทที่เขียนขึ้นสนองความต้องการเฉพาะหน้า แต่เป็นวรรณกรรมที่สะท้อนความรู้สึกนึกคิดของผู้แต่ง ที่หยั่งรากลึกลงไปในอดีตและสะท้อนให้เห็นความเชื่อของเขาและความปรารถนาในเชิงอุดมการณ์และอุดมคติ ในแง่นี้เบรชท์คงตระหนักดีว่าวรรณศิลป์สื่อความได้ชัด ได้ไกล และได้ซาบซึ้งกินใจกว่าการเสนอเพียงข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์

กวีนิพนธ์บทนี้เป็นงานช่วงสุดท้ายของเบรชท์ รวมอยู่ในชุดที่เรียกว่า **Bukower Elegien** (Bukow คือชื่อตำบลชานกรุงเบอร์ลินตะวันออกซึ่งเบรชท์มีบ้านชานเมืองอยู่ที่นั่น elegy เป็นกวีนิพนธ์แห่งการครุ่นคิดพินิจโลก) เป็นงานของกวีผู้สูงด้วยวุฒิภาวะและสำนึกดีในสถานะของกวีอาวุโสซึ่งจำจะต้องแสดงบทบาทของผู้นำทางปัญญาที่จะต้องทำหน้าที่เป็นเสียงแห่งมโนธรรมของสังคมด้วย elegy บทนี้จึงมิใช่งานของนักคิดที่ได้เห็นโลกมามาก และมาถึงขั้นที่จะปลดปลงและวางอุเบกขา การเตือนสติเพื่อนร่วมชาติที่เบรชท์เลือกใช้ คือ ให้ทางเลือกเช่นเดียวกับตอนจบของละคร **คนดีแห่งเมืองเสฉวน**[6] ความหลายนัยเป็นกลวิธีของวรรณศิลป์ที่ปลุกให้ผู้อ่านต้องคิด นอกจากนั้นการใช้ Konjunktiv II ใน 4 บรรทัดสุดท้าย ก็เปิดทางเลือกที่ว่านี้ไว้ให้แล้ว หมายความว่ากวีมิได้บงการ แต่เชื้อเชิญให้ผู้อ่านแสวงหาทางออกด้วยตนเอง จริงอยู่ น้ำเสียงและลีลาของกวีอาวุโสดูจะกระเดียดไปในทางเย้ยหยัน (ironic) เล็กน้อย แต่มิได้เย้ยหยันไปจนถึงขั้นดูถูกเหยียดหยามผู้อ่าน คำถามที่กวีตั้งไว้ก็ดูจะเป็นคำถามที่มิได้สัมพันธ์กับสภาวะทางสังคมและการเมืองของเยอรมนี แต่เป็นคำถามที่บ่งชี้ให้เห็นถึงปัญหาโลกแตกที่สัมพันธ์กับรัฐชาติทั้งหลายทั้งปวง คำถามที่เข้าถึงแก่นของปัญหาทางสังคมซึ่งกวีสามารถเสนอได้อย่างเฉียบคมเช่นนี้แหละ ที่ทำให้กวีนิพนธ์บทนี้ยังสามารถสื่อพลังทางปัญญาข้ามยุคสมัยและถิ่นที่ได้

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

---

(4) เรื่องเดียวกัน, หน้า 252.

(5) ดู: เจตนา นาควัชระ. อ้างแล้ว, หน้า 171.

(6) เรื่องเดียวกัน, หน้า 128-129.

ROLF DIETER BRINKMANN

Selbstbildnis im Supermarkt

In einer
großen
Fensterscheibe des Super-

markts komme ich mir selbst
entgegen, wie ich bin.

Der Schlag, der trifft, ist
nicht der erwartete Schlag
aber der Schlag trifft mich

trotzdem. Und ich geh weiter

bis ich vor einer kahlen
Wand steh und nicht mehr weiter
weiß.

Dort holt mich später dann
sicher jemand

ab.

(1968)

Aus: **Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart.** Hrsg. von Karl Otto Conrady. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 817.

ภาพเหมือนของตัวเองในซูเปอร์มาร์เกต

บนกระจก
ใหญ่
บานหนึ่งในซูเปอร์-

มาร์เกต ฉันเผชิญหน้าตัวเอง
ดังที่ฉันเป็น

แรงกระแทกที่มากระทบ
ไม่เหมือนกับที่คาดไว้
แต่มันก็ปะทะฉัน

เข้าจนได้ แล้วฉันก็เดินต่อไป

จนไปยืนอยู่หน้ากำแพง
อันว่างเปล่า และไม่รู้ว่าจะทำอะไร
ต่อไป

ตรงนั้นแหละที่ใครสักคน
จะมาพาฉัน

ออกไป

รอล์ฟ ดีเทอร์ บริงค์มันน์

รอล์ฟ ดีเทอร์ บริงค์มันน์ (Rolf Dieter Brinkmann) เกิดเมื่อปี 1940 ที่เมืองเฟชตา (Vechta) ทางตอนหนือของเยอรมนี เขาออกจากโรงเรียนก่อนจบมัธยมปลาย ทั้ง ๆที่ได้แสดงความปราดเปรื่องในด้านการเรียนปรัชญาและวรรณคดีไว้ให้เป็นที่ประจักษ์ เขาฝึกงานในร้านขายหนังสืออยู่หลายปี ก่อนที่จะตัดสินใจเข้าศึกษาในโรงเรียนฝึกหัดครู บริงค์มันน์จัดได้ว่าเป็น "หนูน้อยมหัศจรรย์" ของวงการนักเขียน (แม้ว่าจะไม่โดดเด่นเท่ากับกวีฝรั่งเศส อาร์ตูร์ แร็งโบ [Arthur Rimbaud : 1854-1899]) แต่ความสามารถในการเขียนงานหลากประเภท ความใส่ใจที่มีต่อวรรณกรรมของชาติต่าง ๆ ความเอาจริงเอาจังในการแสดงออกด้านสุนทรียศาสตร์และทฤษฎีวรรณคดี อีกทั้งความสันทัดในด้านการแปลวรรณกรรม และโดยเฉพาะความมุ่งมั่นที่จะสร้างนวัตกรรมทางวรรณศิลป์ ทำให้เขาได้รับการยกย่องจากวงการวรรณกรรม นักวิชาการด้านวรรณคดีศึกษาของเยอรมันบางท่านถึงกับกล่าวกับผู้วิจัยว่า ถ้าบริงค์มันน์ได้มีโอกาสบรรลุวุฒิภาวะในด้านการประพันธ์ เขาอาจจะกลายเป็นกวีผู้ยิ่งใหญ่ระดับแบร์ทอลท์ เบรชท์ ทีเดียว บริงค์มันน์ถูกรถแท็กซี่ชนถึงแก่ความตายที่กรุงลอนดอน เมื่อปี 1975

ความพยายามของบริงค์มันน์ที่จะสร้างกวีนิพนธ์เยอรมันแนวใหม่ จัดได้ว่าเป็นความใฝ่ฝันของวงการวรรณศิลป์เยอรมันมานาน เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า กระบวนการ "กลับไปหาประชาชน" หรือ "กลับไปหาชาวบ้าน" ในการสร้างกวีนิพนธ์ของแบร์ทอลท์ เบรชท์นั้น ขาดสะบั้นลงในช่วงที่พวกนาซีเข้ามาครองอำนาจ การยกย่องงาน "พื้นบ้าน" หรืองานของ "ชาวบ้าน" ตามคตินิยมของพวกนาซีนั้น มิใช่เป็นการจับวิญญาณของชาวบ้านมาสร้างใหม่ เช่นที่เบรชท์พยายามจะทำ แต่เป็นการสดุดีผลงานของเผ่าพันธุ์อารยันที่สถิตอยู่ในงานระดับพื้นบ้าน (เช่นเดียวกับในงาน "ชั้นสูง" บางลักษณะ) เมื่อสงครามสิ้นสุดลง วงการวรรณคดีจึงขยาดที่จะหวนกลับมาสู่กระแสการสร้างสรรค์ดังกล่าว เพราะเกรงจะถูกกล่าวหาว่าเป็นทายาทของนาซี (หัวหอกสำคัญของขบวนการต่อต้าน คือ เทโอดอร์ อดอร์โน [Theodor Adorno : 1903-1969] ผู้ซึ่งเป็นปฏิปักษ์ต่อเบรชท์มาตั้งแต่ช่วงสงคราม) วรรณศิลป์เยอรมันจึงขาดสายโยงใยกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นเหตุที่ทำให้นักเขียนรุ่นใหม่โหยหาทางออกในทางนี้ ยิ่งเมื่อได้เห็นการประสานสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างวัฒนธรรมร่วมสมัยของอเมริกันที่เรียกว่า pop culture กับการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์แล้ว ก็ใคร่จะเจริญรอยตามบ้าง รอล์ฟ ดีเทอร์ บริงค์มันน์ จึงถือเป็นตัวจักรสำคัญในความพยายามที่จะฟื้นฟูกวีนิพนธ์เยอรมันยุคใหม่ตามตัวอย่างอเมริกัน เขายกย่องกวีร่วมสมัยอเมริกันบางคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแฟรงค์ โอ' ฮารา (Frank O'Hara : 1926-1966) ซึ่งเขานำผลงานมาแปลเผยแพร่เป็นภาษาเยอรมัน เขาเชื่อว่าการเดินตามตัวอย่างอเมริกันจะช่วยให้กวีเยอรมันปลดแอกจากกระแส "ปัญญาชน" (เช่น งานของเอนเซนสแบร์เกอร์ (Hans Magnus Enzensberger) ได้สำเร็จ เพื่อที่จะกลับไปหาไออุ่นของความเป็นมนุษย์ ในรูปของการสัมผัสกับชีวิตจริง กับชีวิตประจำวันในทุกรูปแบบ ด้วยการที่จะได้พบกับความสุขในชั่วขณะที่ปราศจากมารยาสาไถย (เขาเน้นช่วงของประสบการณ์อันเข้มข้นที่เรียกว่า "Augenblick") และการให้ความสำคัญต่อปัจเจกบุคคลที่มุ่งแสวงหาทางชีวิตของตนเอง

บทกวีชื่อ "ภาพเหมือนของตัวเองในซูเปอร์มาร์เกต" (Selbstbildnis im Supermarkt) จัดได้ว่าเป็นตัวแทนของสุนทรียศาสตร์แนวใหม่ได้เป็นอย่างดี บริงค์มันน์สำนึกอยู่ตลอดเวลาในเรื่องของความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมของยุโรปกับวัฒนธรรม "ป๊อป" ของอเมริกา ในที่นี้ คำ

ว่า "ภาพเหมือนของตัวเอง" (ภาษาอังกฤษว่า self-portrait ภาษาเยอรมันว่า Selbstbildnis) เป็นขนบการสร้างงานจิตรกรรมของยุโรปที่ต่อเนื่องกันมานาน จิตรกรผู้ยิ่งใหญ่นับแต่ดูเรอร์ (Dürer : 1471-1528) ผ่านเร็มบรันท์ (Rembrandt : 1606-1669) ไปจนถึงฟาน กอกห์ (Van Gogh : 1853-1890) ก็ได้สร้างผลงานอันเลื่องชื่อในแนวนี้มาแล้วทั้งสิ้น เป็นที่ทราบกันดีเช่นกันว่า จิตรกรส่วนใหญ่พิถีพิถันในการเขียนภาพประเภทนี้มาก บางคนก็สร้างภาพอุดมคติขึ้นมาให้แก่ตนเอง เช่น ในกรณีของดูเรอร์ ส่วนใหญ่จะใช้เวลามาก เพ่งพินิจภาพของตนเองในกระจกเงา แล้วแต่งแต้มแต่งเติมภาพวาดอย่างสุดฝีมือ "ภาพเหมือนของตัวเอง" ในบทกวีของบริงค์มันน์มิได้เกิดขึ้นในบริบทของสตูดิโอของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่ หากแต่เกิดขึ้นในซูเปอร์มาร์เกต ซึ่งจัดได้ว่าเป็นตัวแทนของวัฒนธรรม "ป๊อป" และวัฒนธรรมบริโภคนิยม (ที่ปัญญาชนยุโรปดูหมิ่นเหยียดหยาม) ภาพนี้มิใช่ภาพที่มีผู้สร้างด้วยความประณีต แต่เกิดขึ้นเองโดยบังเอิญ กระจกที่สะท้อนก็คือบานหน้าต่างหรือตู้โชว์สินค้าของซูเปอร์มาร์เกตนั่นเอง ภาพย่อมจะไม่ชัดนัก อาจจะมีทั้งภาพคนและของอื่น ๆอยู่เคียงข้าง แต่นั่นคือชีวิตของคนร่วมสมัย เราสามารถจะค้นพบตัวเองได้ในชีวิตประจำวัน ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมที่เรามิได้กำหนดขึ้นเอง การค้นพบความเป็นจริงที่เกี่ยวกับตนเอง (บรรทัดที่ 4-5) เป็นประสบการณ์ที่สำคัญยิ่งในชีวิต ประสบการณ์นี้มากระทบเราอย่างรุนแรง (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า Schlag ซึ่งแปลตรงตัวได้ว่า ตี หรือฟาด : บรรทัดที่ 6) ความเข้มข้นหรือความรุนแรงของประสบการณ์ที่เกิดขึ้นทันทีทันใด ณ จุดใดจุดหนึ่งในกระแสของกาลเวลา (คือ Augenblick ในทฤษฎีของบริงค์มันน์ ซึ่งเขาชอบที่จะเปรียบประสบการณ์นี้กับการถ่ายภาพแบบที่เรียกว่า snapshot) ย่อมจะมีเอกลักษณ์ มีลักษณะพิเศษ (หรือวิเศษ) "ไม่เหมือนกับที่คาดไว้" (บรรทัดที่ 7) เป็นสิ่งที่ประทับใจ ฝังใจ ราวกับเป็นการเผยแสดง หรือการหยั่งรู้ทางศาสนาก็ไม่ปาน (พวกกวีอเมริกันสนใจนิกายเซนมาก)

จึงไม่เป็นที่น่าสงสัยเลยว่า "ฉัน" ในกวีนิพนธ์บทนี้ ดูจะฟื้นจากแรงปะทะที่กล่าวมานี้ได้ยาก การที่ "ฉัน" เปลี่ยนสถานที่ยืนจากกระจกบานใหญ่หน้าร้าน ไปสู่ "กำแพง / อันว่างเปล่า" (บรรทัดที่ 10-11) แสดงให้เห็นว่าเขาต้องการปลดตัวเองจากพันธนาการของการหมกมุ่นอยู่กับภาพตนเอง จึงจะต้องเริ่มต้นใหม่ที่ความว่างเปล่า กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เมื่อหลุดเข้าไปในห้วงของตัวกู-ของกูแล้ว ก็ต้องพยายามปลีกตัวออกไปหาสุญตาให้ได้ แต่กวีที่ต้องการจะสร้างอนุสาวรีย์ให้แก่วัฒนธรรม "ป๊อป" คงไม่หลีกพ้นจากโลกเป็นการถาวร สุญตาจึงเป็นเพียงภาวะผ่อนคลายชั่วคราว เช่นเดียวกับกวีไทย อังคาร กัลยาณพงศ์ เขาคงจะยึดถือหลักการว่า "จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน..." แต่จะยังผูกอยู่กับ "มนุษยชาตินำรัก" (อังคาร กัลยาณพงศ์ "ปณิธานกวี" : บรรทัดที่ 22) เขาจึงฝากความหวังไว้กับใครสักคน กับคนอื่นหรือผู้อื่น ที่จะมาปลดปล่อยเขาจากสภาวะสุญตาที่ไม่ถาวร เป็นอันว่ากวีนิพนธ์บทนี้มิใช่คำประกาศความเชื่อในความยิ่งใหญ่ของปัจเจกบุคคลอย่างปราศจากขอบเขตและปราศจากเงื่อนไข การค้นพบตนเอง การรู้จักตนเองนั้น มิใช่คุณค่าสัมบูรณ์ (absolute) ในท้ายที่สุดปัจเจกบุคคลก็ยังโหยหาความสัมพันธ์กับผู้อื่น (ซึ่งชวนให้เราคิดถึงบทกวี "เสียงเรียก" ของ ไมย์เรอดเคอร์ และ "ห้องสมุด" ของ ยันเดิล) ชื่อบทกวีก็บ่งบอกอยู่แล้วว่า เหตุการณ์ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นในซูเปอร์-มาร์เกต (บริงค์มันน์คงจะล้อเลียนวิธีการแยกคำข้ามวรรคของเพาล์ เซลาน!) และซูเปอร์มาร์เกตหรือตลาดอันยิ่งใหญ่ "สุด-สุด" ก็คือโลกอันกว้างใหญ่ไพศาลนั่นเอง

เราจึงได้พบกับ “ปณิธานกวี” ฉบับภาษาเยอรมัน ที่ได้แรงดลใจจากวัฒนธรรม “ป๊อป” ของอเมริกัน

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

PAUL CELAN

Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint' für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

Aus: Celan, Paul. **Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 3.**
Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986, S. 40.

ต้นพอปลาร์ ใบของเจ้าดูประหนึ่งทอแสงขาวเข้าไปในความมืด
แม่ของฉันไม่มีโอกาสได้มีผมสีขาวกับเขาหรอก

ต้นแดนดิไลออน แคว้นยูเครนมันเขียวลดไปหมด
แม่ที่มีผมสีบลอนด์ของฉัน ไม่ได้กลับไปบ้านที่นั่น

เมฆฝน เจ้ากำลังจะตกลงมาเป็นรั้วที่รายรอบบ่อน้ำกระนั้นหรือ
แม่ผู้บอบบางของฉันร้องไห้แทนทุกคน

ดวงดาวดวงกลม เจ้าเอาบ่วงที่มีแสงทองมาคล้อง
แม่ของฉันถูกลูกปืนเจาะเข้าไปในหัวใจ

ประตูไม้โอ๊ก ใครล่ะที่ยกเจ้าออกจากบานพับได้
แม่ผู้อ่อนโยนของฉันกลับบ้านไม่ได้จริง ๆ

เพาล์ เซลาน

เพาล์ เซลาน (Paul Celan) มีชื่อจริงว่า Antschel เกิดในปี 1920 ที่เมืองแชร์โนวิทช์ (Czernowitz) ประเทศโรมาเนีย และเสียชีวิตในปี 1970 ที่ประเทศฝรั่งเศส กวีนิพนธ์ของเขาได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกในปี 1947 ผลงานหลายชิ้นเกิดจากเหตุการณ์เลวร้ายในชีวิตของเขา ซึ่งเริ่มขึ้นในปี 1941 เมื่อพ่อแม่ของเขาถูกจับส่งไปอยู่ที่ค่ายกักกัน และตัวเขาเองถูกเกณฑ์ไปใช้แรงงานที่ค่ายกรรมกร ซึ่งต้องทำงานอย่างหนัก ต่อมาหลังจากสงครามยุติลงเขาได้เดินทางไปสร้างหลักปักฐานในกรุงปารีส และที่นั่นเองที่เขากระทำอัตวินิบาตกรรมในปี 1970

เห็นจะไม่ผิดนัก หากจะกล่าวว่าบทกวีไม่มีชื่อซึ่งขึ้นต้นด้วย "Espenbaum" ชิ้นนี้ เป็นผลงานที่สะท้อนชีวิตของเซลานโดยตรง เป็นผลจากความรู้สึกที่มีต่อพ่อแม่ ความเจ็บปวดของช่วงชีวิตหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นกับเขาและครอบครัวจากการถูกประทุษร้ายจากนาซี เมื่อครั้งที่บุพการีถูกจับกุม คุมขัง เจ็บปวด และตายอย่างเปล่าเปลี่ยวในค่ายกักกันนั่นเอง แทนที่บทกวีบทนี้จะแสดงให้เห็นเพียงความรู้สึกที่มีต่อแม่หรือความเจ็บปวดส่วนตัวธรรมดา ๆ เพาล์ เซลานกลับใช้ความเจ็บปวดนี้เป็นเบื้องหลังสร้างกวีนิพนธ์ที่ทรงคุณค่าในฐานะที่เป็นจารึกแห่งประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ ที่ทั้งงามงดด้วยวรรณศิลป์และบาดใจด้วยการปลุกจิตสำนึก

กลวิธีการแต่งที่แหวกแนว ซึ่งเหมือนนำบทกวี 2 บท มาสอดประสานให้อยู่ในบทเดียวกัน โดยส่วนหนึ่งกล่าวถึงธรรมชาติ (Natur) และอีกส่วนหนึ่งกล่าวถึงแม่ (Mutter) ในรูปแบบที่มีเนื้อหาต่างกันอย่างสิ้นเชิง แต่ทั้ง ๆที่เพาล์ เซลานบรรยายเนื้อหาที่ต่างกันเช่นนั้นเขาก็กลับสามารถทำให้องค์ประกอบต่าง ๆผูกโยงเข้าด้วยกันและเสริมความให้แก่กันได้อย่างดียิ่ง ความแตกต่างที่ใช้ในบทประพันธ์นี้เองที่เป็นกลวิธีสำคัญประการหนึ่ง ที่คอยกระตุ้นผู้อ่านให้ต้องคิดและ "ตื่น" อยู่ตลอดเวลา

ภาพของธรรมชาติซึ่งเพาล์ เซลานบรรยายเอาไว้อย่างสวยสดงดงามนั้นตัดกับภาพของแม่ซึ่งล้วนให้ความรู้สึกแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงอยู่ในทุก ๆบท แต่เชื่อมโยงถึงกันตลอดเวลา เห็นได้ชัดตั้งแต่บรรทัดแรกซึ่งบรรยายถึงต้น Espenbaum ว่าสีของต้นไม้ชนิดนี้เสียดแทงเข้าไปในความมืด ดูประหนึ่งว่าใบของมันเป็นสีขาว (weiß) แล้วโยงถึงแม่ในภาพของหญิงที่ไม่มีวันจะมีผมขาวกับเขาได้ (ด้วยเสียชีวิตเสียแล้วก่อนถึงวัยอันควร) บทต่อมาก็ได้เทียบภาพของธรรมชาติคือเมฆฝน (Regenwolke) และสายฝนที่ตกลงมารายรอบบ่อน้ำ โยงไปนึกถึงภาพน้ำตาของแม่ซึ่งต้องร้องไห้แทนคนทั้งหมด หรือกระทั่งภาพของดวงดาวดวงกลม (Runder Stern) ในบรรทัดที่ 7 ที่สวยงามนั้น เหมือนบ่วงที่มีแสงทองคล้องไว้ ซึ่งตัดกับภาพของลูกปืนที่ฝังทะลุหัวใจของแม่ แต่โยงถึงกันได้อย่างกลมกลืน ส่วนบรรทัดสุดท้ายเป็นตอนที่สำคัญที่สุด ด้วยความตอนนี้เองที่บ่งบอกชัดเจนว่า กวีนิพนธ์ชิ้นนี้มิได้บรรยายภาพธรรมชาติธรรมดา ๆ หรือแสดงความผูกพันกับวิถีพื้นบ้านของผู้แต่งเท่านั้น แต่มีความรู้สึกที่ลึกซึ้งและเจ็บปวดแฝงอยู่ด้วย ดังที่กล่าวถึงประตูไม้โอ๊ก (Eichne Tür) ซึ่งแข็งและหนักมาก ด้วยประโยคคำถามที่ว่า "ใครล่ะที่ยกเจ้าออกจากบานพับได้?" คำว่า "wer" ในบทนี้เองที่ผู้แต่งใช้เสมือนว่ามีจุดประสงค์แสดงถึงบุคคลนิรนามผู้ร่วมกระทำความรุนแรงในสงครามจนประตูที่แข็งแรงนั้นพังลงได้ โยงไปถึงแม่ทำนองว่า แม้ประตูเปิดอยู่เช่นนั้น "แม่" ก็กลับบ้านไม่ได้อยู่ดี

ประเด็นที่น่าศึกษาที่ว่า กวีนิพนธ์บทนี้จะยังสื่อความได้และมีคุณค่าในฐานะพลังทางปัญญาหรือไม่นั้น คำตอบอยู่ที่การพิจารณาบทกวีนี้ในรูปแบบของงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ที่โดดเด่น

และสื่อความได้อย่างลึกซึ้งเหล่านี้นี่เอง ถึงแม้ว่าบทกวีบทนี้จะเกิดจากภูมิหลังที่เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคล แต่กลับสื่อความได้ไกลและลึกซึ้งเกินกว่านั้นมาก ถึงระดับที่สื่อถึงมนุษยชาติทั่วไป โดยเฉพาะเรื่องความเลวร้ายของสงคราม

การเชื่อมโยงธรรมชาติเข้ากับความรู้สึกที่มีต่อแม่ ด้วยการใช้ภาษาที่กินใจและการโยงความคิดได้ลึกซึ้งเช่นนี้ ทำให้เรื่องที่เป็นความโหดร้าย เศร้าโศก พลัดพรากและเจ็บปวด กลับกลายเป็นเรื่องที่ประทับใจผู้อ่านได้ นอกจากนั้นการเล่นกับไวยากรณ์ในรูปคำกริยาที่ระบุกาล (ในภาษาเยอรมันใช้คำว่า Tempus ส่วนในภาษาอังกฤษใช้คำว่า tense) ที่แตกต่างกันในช่วงต้นในรูปของ Präteritum ซึ่งแสดงถึงอดีตกาล คือคำว่า kam (บรรทัดที่ 4) และรูปปัจจุบันกาลในบทสุดท้ายคือคำว่า kommen แปลว่ามา กลับมา ในส่วนที่พูดถึงแม่นั้น ก็ช่วยตอกย้ำภาพของแม่ซึ่งกลับบ้านไม่ได้อยู่ดี ไม่ว่าจะเป็นในอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต

จากสิ่งที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ไม่ว่าจะเป็นความไพเราะ เสียงของคำคล้องจอง การโยงความคิดต่อไปในทันทีเมื่อกล่าวถึงสิ่งหนึ่งขึ้นมา แม้จะมีความแตกต่างกันในเรื่องของสื่อจากภาพที่แสดงออกมา การหวนกลับไปคิดถึงบ้านเกิด (Heimat) แสดงความผูกพันต่อบ้านเกิดและแม่อยู่ในทุก ๆบท ทว่าสิ่งนี้เองที่บ่งบอกความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติกับมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกันอยู่ในวิถีชีวิต ที่ผู้ประพันธ์สามารถโยงเข้ากันอย่างกลมกลืน และล้วนพิสูจน์ได้ว่า บทกวีบทนี้ทรงคุณค่าในฐานะพลังทางปัญญาอยู่จนถึงวันนี้ ความสำนึกถึงความรุนแรงโหดร้าย เจ็บปวดของมนุษย์เทียบกับธรรมชาติที่สวยงามเป็นการเตือนสติมนุษย์ได้อย่างดีว่าสิ่งที่เลวร้ายเหล่านี้ไม่ควรเกิดขึ้นกับมนุษย์ซ้ำอีก

ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง : ผู้แปลและตีความ

PAUL CELAN

Einem Bruder in Asien

Die selbstverklärten
Geschütze
fahren gen Himmel,

zehn
Bomber gähnen,

ein Schnellfeuer blüht,
so gewiß wie der Frieden,
eine Handvoll Reis
erstirbt als dein Freund.

Aus: Celan, Paul. **Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 2.**
Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986, S. 259.

แด่น้องข้าในอาเซีย

กระบอกปืน
เปลี่ยนรูปมันเอง
ทะยานสู่สรวงสวรรค์

ฝูงบินทิ้งระเบิดสิบลำ
เอื้อนอ้าปากหาวนอน

ปืนกลไฟออกดอกเบ่งบาน
ยืนยงอยู่ คู่สันติ

เมล็ดข้าวเต็มกำมือ
มลายไปเยี่ยงเพื่อนข้า

เพาล์ เซลาน

กวีนิพนธ์ "แด่น้องข้าในอาเซีย" (Einem Bruder in Asien)[1] เป็นบทที่เพาล์ เซลาน ประพันธ์ขึ้นในช่วงสงครามเวียดนามและตีพิมพ์ในบทรวมเล่ม คือ Lichtzwang ที่พิมพ์รวมกับกวีนิพนธ์บทอื่น ๆ ซึ่งเมื่อดูชื่อกวีนิพนธ์แล้วก็จะเห็นได้ชัดเจนว่า ตัวกวีเองได้แสดงความรู้สึกผูกพันและห่วงใยต่อเพื่อนมนุษย์ แม้จะอยู่คนละซีกโลก

ในบทแรกเขาใช้อุปลักษณ์ (ภาษาเยอรมันใช้ว่า Metapher) ที่กระบอกปืนได้เปลี่ยนทางของมันเองมุ่งไปสู่สรวงสวรรค์ ในที่นี้ เซลานจงใจอย่างยิ่งที่จะมุ่งไปสู่ประเด็นของคริสต์ศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เกี่ยวข้องกับช่วงสุดท้ายของพระเยซู ที่ได้เปลี่ยนสภาพของมนุษย์เสด็จขึ้นสู่สวรรค์กลายเป็นสภาพของพระเจ้า (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Christi Himmelfahrt) เหตุการณ์นี้เกิดขึ้น 40 วันหลังจากวันอีสเตอร์ (วันที่พระเยซูฟื้นคืนพระชนม์) นับแต่บัดนั้นสภาวะของพระเจ้าก็เป็นนิรันดร์ เซลานใช้กระบอกปืนสื่อความเช่นนี้ นับว่าเป็นการเสียดสีและต่อต้านพระเจ้า โดยใช้ปืนแปลงเป็นรูปล้อเลียนคล้ายพระเจ้าเมื่อเสด็จขึ้นสู่สวรรค์ และหันปากกระบอกปืนซึ่งเป็นอาวุธเข่นฆ่าชีวิตมนุษย์อย่างทารุณในสงครามเวียดนาม ยิงกลับไปหาพระเจ้าที่เมินเฉยต่อสภาวะสงครามอันโหดเหี้ยมเช่นนี้

การหยิบยกประเด็นของศาสนาได้ดำเนินต่อเนื่องในตอนที่ 2 เซลานให้ภาพของฝูงบินจำนวน 10 ลำ ทิ้งระเบิด เราทราบดีว่าเป็นภาพของสงคราม แต่ที่สำคัญคือจำนวนฝูงบินทิ้งระเบิด 10 ลำ อาจโยงไปถึงพระบัญญัติ 10 ประการของพระเจ้า อันเป็นหลักความเชื่อที่สำคัญของคริสต์ศาสนา ฝูงบินจำนวนดังกล่าวไม่ได้คำนึงถึงพระบัญญัติ 10 ประการ ตามคำสอนของคริสต์ศาสนา แต่กลับเข่นฆ่าเพื่อนมนุษย์ด้วยการทิ้งระเบิดอย่างต่อเนื่อง เซลานใช้คำกริยา gähnen ซึ่งแปลว่าอาการของคนที่ทำอะไรซ้ำซากจนเบื่อ มีอาการเหน็ดเหนื่อยจนถึงกับง่วงเหงาหาวนอน เขานำกริยาของคนไปเปรียบกับการที่ฝูงบินค่อย ๆเปิดประตูทิ้งระเบิดครั้งแล้วครั้งเล่า จนภาพของอาการเมื่อยล้าและน่าเบื่อหน่ายเด่นชัดยิ่ง

ในตอนที่สาม กวีได้พูดถึงสงครามที่บานปลายยิ่งขึ้น มีการผลิตอาวุธสงครามมากมายราวกับดอกไม้บานสะพรั่งไปทั่ว หรือเราอาจเรียกตามสำนวนไทยว่าผุดขึ้นราวกับดอกเห็ด เพื่อที่จะให้เกิดสันติภาพ เราคงต้องสงสัยว่าอาวุธสงครามมากมายเหล่านี้ ตามความเป็นจริงก็เป็นเครื่องมือที่ใช้ประหัตประหารชีวิตมนุษย์อยู่แล้ว จะเป็นเครื่องผดุงไว้ซึ่งสันติภาพได้อย่างไร สิ่งที่ขัดแย้งกับความรู้สึกในตอนนี้ น่าจะเป็นการที่กวีได้เอาความงดงามของดอกไม้ไปเชื่อมโยงกับความโหดร้ายของสงคราม

ในตอนสุดท้าย กวีได้พูดถึงเมล็ดข้าวซึ่งเป็นพืชพันธุ์อาหารหลักของคนในภูมิภาคแถบนี้ ที่มีอยู่เต็มกำมือพร้อมที่จะกระจายแพร่พันธุ์ออกดอกออกผลเป็นอาหารของมนุษย์ต่อไป กลับต้องสูญสลายไปพร้อมกับชีวิตของมนุษย์ ด้วยการทำลายล้างของสงคราม

---

[1] Paul Celan. **Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 2.** Atemwende, Fadensonnen, Lichtzwang, Schneepart. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1986, S. 259.

กวีนิพนธ์บทนี้เป็นตัวอย่างผลงานของเซลานที่กล่าวได้ว่าเป็น "กวีนิพนธ์ของคนพูดน้อย" เราสังเกตเห็นได้ว่า คำที่เขาใช้มีจำนวนไม่มาก ซึ่งล้วนแต่เป็นถ้อยคำค่อนข้างแปลก ใช้คำกริยา คำนาม คำคุณศัพท์ผสมผสานแตกต่างจากภาษาทั่วๆไป แต่ก็มีความซับซ้อนซ่อนเงื่อนงำของความหมายที่หลากหลาย โยงไปสู่ประเด็นต่างๆในแนวลึก ทางประวัติศาสตร์ ปรัชญา สังคม การเมือง และศาสนา เป็นต้น หัวข้อเหล่านี้เป็นหัวข้อที่เซลานพูดถึงบ่อยครั้ง หากจะพูดถึงลักษณะกวีนิพนธ์ของเซลานในภาพรวม เราคงต้องเห็นด้วยกับ Haskell M. Block ที่พูดถึงกวีนิพนธ์ของเซลานใน Conference at the State University of New York at Binghamton ว่า "ไม่มีกวีนิพนธ์ในยุคของเราที่แน่นและซับซ้อนยิ่งไปกว่านี้แล้ว" (No poetry of our time is more dense or complex.)[2]

ธวัช บุญเรือง : ผู้แปลและตีความ

[2] Block, Haskell M.: Introduction. In: The Poetry of Paul Celan. Papers from the Conference at the State University of New York at Binghamton, October 28-29, 1988, New York : Peter Lang, 1991, p. 4.

HEINZ CZECHOWSKI

Goethe und Hölderlin

Den Acker, den Goethe durchpflügte,
Möcht ich nicht betreten, auch dann nicht,
Wär ich wie Goethe, vielleicht.
Hölderlin aber,
Der dem Wahnsinn verfiel,
Möchte ich sein.
Ich weiß, Weimar und Tübingen
Liegen dicht beieinander.
Aber die Grenze, Freunde, die Grenze,
Scheidet den Styx vom Olymp.

In Weimar bin ich gewesen,
In Tübingen nicht.
Deshalb, das weiß ich,
Ist der Olymp mir so fern
Und der Styx mir so nah.

(1985)

Aus: Czechowski, Heinz: **Nachtspur. Gedichte und Prosa.** Zürich : Ammann, 1993, S. 62.

เกอเธ่กับเฮิลเดอร์ลิน

ท้องทุ่งที่เกอเธ่ท่านคราดไถเอาไว้นั้น
ผมไม่อยากจะไปเหยียบหรอก ไม่เอาหรอก
ถึงแม้ว่าผมอาจจะเป็นอย่างท่านได้ เป็นได้บ้าง
แต่ถ้าเป็นเฮิลเดอร์ลิน
ซึ่งเสียสติไปแล้วละก็
ผมอยากจะเป็น
ผมรู้นะ ไวมาร์กับทูบิงเง่น
อยู่ใกล้กันจะตายไป
แต่พรมแดน เพื่อนเอ๋ย มันมีพรมแดน
ที่แยกแม่น้ำสติกซ์ออกจากเขาโอลิมปุส

ผมเคยไปไวมาร์มาแล้ว
แต่ทูบิงเง่นผมไม่เคยไป
ด้วยเหตุนี้นี่เล่า ผมรู้นะ
ว่าเขาโอลิมปุสอยู่ห่างผมมาก
เท่ากับที่แม่น้ำสติกซ์อยู่ใกล้ผม

ไฮนซ์ โชคอฟสกี้

(1985)

ไฮนซ์ เชคอฟสกี้ (Heinz Czechowski) เกิดเมื่อ ค.ศ. 1935 ที่เมืองเดรสเดน (Dresden) เริ่มฝึกอาชีพช่างเขียนแบบอุตสาหกรรม แต่ต่อมาเปลี่ยนไปศึกษาวิชาวรรณคดีศึกษาที่มหาวิทยาลัยไลพ์ซิก (Leipzig) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นสถาบันชั้นนำในด้านความคิดสังคมนิยมที่เสรี (ดูคำอธิบายที่ว่าด้วยปรมาจารย์แอร์นสท์ บลอค [Ernst Bloch] และฮันส์ ไมเออร์ [Hans Mayer] ในส่วนที่เกี่ยวกับบทกวีของอูเวอ คอลเบอ [Uwe Kolbe] และคริสตา วอล์ฟ [Christa Wolf] หน้า G264 และ G351) เชคอฟสกี้ให้ความสนใจต่องานของกวีรุ่นอาวุโสของเยอรมนีตะวันออก เช่น เพเทอร์ ฮูเคล (Peter Huchel) และ เอริช อาเรนดท์ (Erich Arendt) โดยเฉพาะการสร้างกวีนิพนธ์ธรรมชาติที่ในขณะเดียวกันสามารถทำหน้าที่ในการกระตุ้นความคิดเชิงวิจารณ์ การนำเทพปกรณัมมาใช้ในการเสนอปัญหาของสังคมยุคใหม่ ก็เป็นการเขียนอีกแนวหนึ่งที่เชคอฟสกี้นำมาสานต่อได้อย่างดียิ่ง ซึ่งจัดได้ว่าเป็นเครื่องมือที่ดีสำหรับนักเขียนนักคิดหัวก้าวหน้าที่จะวิจารณ์รัฐสังคมนิยม(เผด็จการ)ด้วยวิธีการที่ไม่โจ่งแจ้ง เช่นเดียวกับกวีเยอรมันตะวันออกอีกหลายคนที่ได้นำมาเสนอในสรรนิพนธ์นี้ เชคอฟสกี้ก็ผิดหวังกับการที่รัฐบาลปกครองประชาชนด้วยวิธีการที่ห่างไกลจากอุดมคติสังคมนิยมมากนัก

"เกอเธ่กับเฮิลเดอร์ลิน" (Goethe und Hölderlin) เขียนขึ้นในช่วงก่อนที่จะได้มีการรวมเยอรมนี มีนัยแอบแฝงอยู่มากมาย ผู้อ่านจำเป็นจะต้องรู้ภูมิหลังทางวัฒนธรรมเยอรมันบ้างจึงจะรับสารที่กวีตั้งใจจะส่งมาให้ได้ เมื่อเอ่ยถึงเกอเธ่ (Goethe) ก็ต้องคิดถึงไวมาร์ (Weimar) เพราะมหากวีท่านนี้มีบทบาทสูงมากทั้งในฐานะกวี นักคิด และผู้บริหารระดับเสนาบดีที่สามารถสร้างแคว้นเล็ก ๆ คือ ซัคเซน-ไวมาร์ (Sachsen-Weimar) ขึ้นมาให้เป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมของยุโรปได้ภายในเวลาไม่กี่ทศวรรษ เกอเธ่คือกวีที่ประสบความสำเร็จในทางโลก แต่ในทัศนะของคนรุ่นใหม่บางคน (อันรวมถึงเชคอฟสกี้ด้วย) เขามีความคิดแบบอนุรักษนิยม อาจเรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่าอยู่ข้าง establishment แม้แต่ทรราชเช่นจักรพรรดินโปเลียน กวีเกอเธ่ก็ยังพร้อมที่จะเข้าไปสยบให้อย่างราบคาบ เชคอฟสกี้จึงจับเกอเธ่ไปวางไว้บนยอดเขาโอลิมปุส อันเป็นที่สถิตของเทพเจ้าตามเทพปกรณัมกรีก (บรรทัดที่ 10) คือห่างไกลจากประชาชนคนธรรมดามาก ในแง่นี้โลกของฟรีดริช เฮิลเดอร์ลิน (Friedrich Hölderlin : 1770-1843) เป็นอีกโลกหนึ่งโดยแท้ เพราะกวีอัจฉริยะผู้นี้ไม่ประสบความสำเร็จในชีวิต ต้องเที่ยวเร่ร่อนทำหน้าที่ครูสอนหนังสือให้แก่ครอบครัวของผู้มั่งคั่ง แม้จะพยายามเข้าไปฝากตัวกับเกอเธ่และชิลเลอร์ (Friedrich Schiller : 1759-1805) แต่ก็ไร้ผล แต่กวีผู้นี้ดื่มด่ำในอุดมการณ์ของการปฏิวัติฝรั่งเศส จึงเรียกได้ว่าอยู่ในฝ่ายของประชาชนอย่างแท้จริง เป็นต้นตระกูลของสังคมนิยมขนานแท้(ซึ่งต่างจากสังคมนิยมกำมะลอ)ของเยอรมันตะวันออก ในบั้นปลายชีวิตเสียสติ เก็บตัวอยู่ในบ้านริมแม่น้ำเนคคาร์ (Neckar) ที่เมืองทูบิงเง่น (Tübingen) ซึ่งในปัจจุบันบ้านนั้นได้สมญาว่า "หอเฮิลเดอร์ลิน" (Hölderlin-Turm) แม่น้ำสติกซ์ซึ่งอยู่ในปรโลก (บรรทัดที่ 10, 15) จึงเป็นสัญลักษณ์ของความมืดมิดที่เข้ามาครอบเฮิลเดอร์ลินในช่วงท้ายของชีวิตอันอาภัพของเขา

การที่กวีจับเอา เกอเธ่ - ไวมาร์ กับ เฮิลเดอร์ลิน - ทูบิงเง่น มาวางเป็นตัวตั้ง (thesis) และตัวขัด (antithesis) ในรูปของวิภาษวิธี เป็นวิธีการที่แยบยลอยู่ เพราะในยุคใหม่สถานะของเฮิลเดอร์ลินในฐานะกวีอยู่ในระดับที่สูงมาก (อันเป็นผลงานการประเมินใหม่ [revaluation] ของวรรณคดีศึกษาที่น่าทึ่ง) ยิ่งไปกว่านั้นไวมาร์กับเกอเธ่ได้กลายเป็นเครื่องมือของการโฆษณาชวนเชื่อของรัฐบาลเยอรมัน

ตะวันออกไปเสียแล้ว เพราะผู้ทรงอำนาจของยุคใหม่พยายามที่จะเข้ามาโอบอุ้มมรดกของยุคคลาสสิกแห่งไวมาร์ (Weimarer Klassik) เพื่อชี้ให้เห็นว่าพวกเขาเองคือผู้สืบทอด มรดกทางความคิดอันยิ่งใหญ่ การเอาตัวเข้าไปผนวกกับเกอเธ่-ไวมาร์ จึงเท่ากับเป็นการตกเป็นเครื่องมือของทรราชยุคใหม่ กวีจึงประกาศอย่างโจ่งแจ้งว่าเขาอยากจะเป็นเฮิลเดอร์ลิน "ซึ่งเสียสติไปแล้ว" (บรรทัดที่ 4-6) สภาพของการวิกลจริตจึงกลายเป็นสภาวะของเสรีภาพ ปลดปล่อยจากความเป็นเหตุเป็นผล (rationalism) ซึ่งสังคมนิยม(จอมปลอม)มักจะกล่าวอ้างว่าเป็นรากฐานทางความคิดของพวกตน กวีจงใจบิดเบือนสภาพทางภูมิศาสตร์เมื่อเขากล่าวว่า "ไวมาร์กับทูบิงเง่น / อยู่ใกล้กันจะตายไป" ทั้งนี้ก็เพื่อจะตอกย้ำคำว่า "พรมแดน" (บรรทัดที่ 9) นั่นก็คือ การที่เยอรมนีถูกแยกออกจากกันทั้งในทางการเมืองและในทางกายภาพ (และกำแพงเบอร์ลินที่เรียกกันว่า กำแพงแห่งความน่าอับอาย [Die Schandmauer] ก็เป็นตัวฟ้องที่เห็นอยู่ตำตาในขณะนั้น!) บรรทัดที่ 9 ดูจะแสดงออกซึ่งอารมณ์แห่งความอัดอั้นตันใจของผู้ที่ถูกจำกัดเสรีภาพ ไม่สามารถที่จะข้ามพรมแดนไปหาผู้ที่ตนเคารพยกย่องด้วยใจจริงได้

ท่อนสุดท้ายของกวีนิพนธ์จึงทำหน้าที่ 2 ประการ ประการแรกคือเน้นถึงความซ้ำซากจำเจความน่าเบื่อหน่ายของรัฐสังคมนิยม เขากล่าวว่าเคยไปไวมาร์มาแล้ว ซึ่งก็ไม่ดึงดูดใจเขาแต่ประการใดเลย แต่ข้อความอันเรียบง่ายในบรรทัดที่ 12 ซึ่งมีคำอยู่เพียง 3 คำว่า "In Tübingen nicht" (แต่ทูบิงเง่นผมไม่เคยไป) ทำหน้าที่ประการที่ 2 ได้อย่างน่าประทับใจ นั่นก็คือ แสดงความโหยหา (Sehnsucht) ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับวิญญาณแห่งเสรีภาพ วิญญาณแห่งประชาธิปไตย จะตีความว่าคนเยอรมันตะวันออกคนหนึ่งโหยหาที่จะได้เป็นอย่างเยอรมนีตะวันตกอันเป็นประเทศเสรีประชาธิปไตยบ้างก็คงจะตื้นเขินเกินไป ทั้งทูบิงเง่นและทั้งเฮิลเดอร์ลิน มิใช่ตัวแทนของสังคมนายทุนเยอรมันตะวันตกยุคใหม่ หากแต่เป็นตัวแทนของมรดกทางปัญญาของเยอรมันที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน ถ้าเฮิลเดอร์ลินเป็นทายาทของการปฏิวัติฝรั่งเศส ทูบิงเง่นก็เป็นทายาทของการปฏิวัติทางศาสนา เพราะสำนักวิชาเทววิทยาโปรเตสแตนต์ที่นั่นเป็นที่เพาะนักปราชญ์ระดับโลก คือ เฮเกล (Hegel) เชลลิง (Schelling) และเฮิลเดอร์ลินเอง แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นสัญลักษณ์แห่งขันติธรรม เพราะสำนักเทววิทยาคาทอลิกก็อยู่ได้อย่างดีมาหลายร้อยปีแล้ว การโต้แย้งในทางความคิดระหว่าง 2 สำนัก คือรากฐานวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์อันแข็งแกร่ง

อันที่จริงกวีนิพนธ์บทนี้แสดงออกซึ่งสำนึกขบถอยู่ในที ถ้าบ้านเมือง (เยอรมนีตะวันออก) เป็นอย่างที่เป็นอยู่ คือเป็นคุกตะรางทั้งในทางการเมืองและในทางความคิด เราท่านจงมาเป็นเยี่ยงกวีวิกลจริตเสียดีกว่า คือ ไม่ต้องรับรู้ความเป็นไปอันเลวร้ายของโลกภายนอก และมุ่งแสวงหาความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับมรดกทางปัญญาอันยิ่งใหญ่(ที่ทรราชไม่รู้จักนำเอามาใช้) การแสดงออกซึ่งพลังทางปัญญาในลักษณะนี้ กระทำได้ก็แต่เฉพาะในสังคมที่ตระหนักดีถึงรากอันลึกและฐานอันมั่นคงทางวัฒนธรรมของตนเอง

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

FRIEDRICH CHRISTIAN DELIUS

Chinesisch essen

Ja Ente mit Mandeln oder Krabben süßsauer
Acht Kostbarkeiten Schwein scharf gebackene Nudeln
Heut essen wir besser chinesisch als
Neunhundert Millionen Chinesen
Ja die Genüsse hören nicht auf
Wir haben die volleren Mägen die besseren Informationen:
Die Fische sterben weg Das Fleisch wird vergiften
Herr Ober noch Äpfel mit Honig
Ja satt auf den Stühlen und der Hunger
So weit von uns weg wie ein benachbarter Erdteil
Wir stellen uns ein auf Morcheln Algen Bambussprossen
Auf Kämpfe um Ententeiche und Großmarkthallen
Wir fressen ihnen den Reis weg die Hirse die Nüsse
Und sie merken es merken es nicht
Ja mit Messer und Gabel der Kampf gegen die bloßen Hände
Bis wir fallen Das letzte Gefecht mit
Fleischfressenden Pflanzen

(1977/78)

Aus: Delius, Friedrich Christian. **Selbstporträt mit Luftbrücke. Ausgewählte Gedichte 1962-1992.** Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1993, S. 86.

กินอาหารจีน

ใช่ เป็ดกับมะม่วงหิมพานต์ หรือปูเปรี้ยวหวาน
ผัดโป๊ยเซียน หมูผัดเผ็ด ก๋วยเตี๋ยวผัด
วันนี้เรากินอาหารจีนดียิ่งกว่า
คนจีนจำนวนเก้าร้อยล้าน
ใช่ ความเอร็ดอร่อยไม่รู้จบ
กระเพาะเราเต็มกว่า ข้อมูลเราก็ดีกว่า
ปลาก็ต้องตายไป เนื้อก็เป็นพิษไป
นี่บ่อย ขอแอปเปิลทอดราดน้ำผึ้งด้วย
ใช่ อิ่มกันจนจมบนเก้าอี้นี่แหละ และความหิวโหย
ก็อยู่ห่างจากเราแสนไกล ราวกับอีกซีกโลกหนึ่ง
เราคุ้นกับเห็ด สาหร่ายทะเล หน่อไม้
คุ้นกับการต่อสู้แย่งชิงบ่อเลี้ยงเป็ด และตลาดกลาง
เราเขมือบข้าวที่แย่งมาจากพวกเขา ทั้งข้าวเมล็ดกลม และถั่ว
และพวกเขาก็รู้บ้าง ไม่รู้บ้าง ว่าอะไรเป็นอะไร
ใช่ มีดกับส้อมต่อสู้กับมือเปล่า
จนกระทั่งฝ่ายเราพ่ายแพ้ไปเอง นั่นคือการต่อสู้ครั้งสุดท้าย
กับพืชที่กินเนื้อ

ฟรีดริช คริสทิอาน เดลิอุส

(1977/78)

ฟรีดริช คริสทิอาน เดลิอุส (Friedrich Christian Delius) เกิดเมื่อปี 1941 ที่กรุงโรม เติบโตในแคว้นเฮสเซน (Hessen) และจบการศึกษาวิชาภาษาและวรรณคดีเยอรมัน (Germanistik) จากมหาวิทยาลัยเบอร์ลิน - เขาอยู่ในกลุ่มหัวก้าวหน้าฝ่ายซ้ายที่เชื่อในบทบาทของวรรณกรรมแห่งการผูกมัด (ซึ่งรู้จักกันด้วยศัพท์ภาษาฝรั่งเศสว่า "littérature engagée") งานช่วงแรกของเขาเป็นงานกวีนิพนธ์ซึ่งได้รับอิทธิพลจากเบรชท์ อันรวมถึงการใช้รูปแบบวรรณกรรมเชิงสั่งสอน เช่น Parabel, Ballade, Parodie เขาเคยถูกฟ้องร้องต่อศาลด้วยข้อหาหมิ่นประมาท เพราะเขียนล้อเลียนและโจมตีพรรคการเมืองและบริษัทอุตสาหกรรมขนาดใหญ่อย่างเผ็ดร้อน นับตั้งแต่ทศวรรษ 1980 เขาเริ่มเขียนนวนิยายและเรื่องเล่า ซึ่งก็ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี แม้ว่าเขาเองยังเชื่อมั่นในพลังของกวีนิพนธ์ในการที่จะถ่ายทอดโลกแห่งความเป็นจริงออกมาได้ด้วยวิธีการที่เป็นธรรมชาติและชวนประทับใจ เขาเรียกหลักการของการสร้างกวีนิพนธ์ว่าเป็น "กวีศาสตร์แห่งเวลาชั่วพริบตา" (Poetologie des Augenblicks)[1] เดลิอุสคิดว่ากวีนิพนธ์ต้องทำหน้าที่เตือนสติให้แก่สังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมที่หมกมุ่นฟุ้งเฟ้ออยู่กับวัตถุและเครื่องยนต์กลไก

ในแง่นี้ บทกวี "กินอาหารจีน" (Chinesisch essen - ต้นฉบับใช้คำ essen เป็นคำกริยา มิใช่เป็นคำนาม จึงมิอาจแปลว่า "อาหารจีน" เฉย ๆ ได้) จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมที่เป็นตัวแทนความคิดของเดลิอุสได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ก็ยังถือได้ว่าเป็นกวีนิพนธ์ที่เป็นตัวแทนความคิดของร้อยกรองยุคใหม่ได้ นั่นก็คือ หลักการที่ว่าบทกวี (das Gedicht) ในยุคใหม่จะสามารถถ่ายทอดประสบการณ์ได้ในทุกรูปแบบ ในฐานะผู้อ่านที่เป็นชาวตะวันออก เราอาจจะไม่รู้สึกว่าประสบการณ์ที่กวีนำมาเสนอในบทกวีนี้เป็นของแปลกใหม่เท่าใดนัก แต่สำหรับชาวตะวันตก การรับประทานอาหารจีนเต็มรูปแบบ ที่อาหารหลากชนิดเรียงรายกันเข้ามาให้เสพ มิใช่ส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน (อาหารฝรั่งส่วนใหญ่มีอยู่เพียง 3-4 ชนิด) ภาพที่ผู้อ่านตะวันตกได้รับเป็นภาพที่เรียกได้ว่ามีไพรัชลักษณ์ (exoticism) ชวนให้ตื่นเต้น องค์ประกอบแต่ละอย่างก็จัดได้ว่าหายาก และมีราคาแพงกว่าอาหารฝรั่งโดยปกติ วิธีการนำเสนอของเดลิอุสมีลักษณะคล้าย ๆ "บัญชีหางว่าว" ในกวีนิพนธ์ "Inventur" ของกุนเทอร์ ไอช์ (Günter Eich [ดูหน้า G186]) แต่ให้ความรู้สึกตรงกันข้าม เพราะแทนที่จะเป็นบัญชีหางว่าวของคนยาก กลับเป็นบัญชีหางว่าวของผู้มั่งคั่ง ซึ่งเสวยสุขทางโลกเสียจน "อิ่มกันจนจมลงบนเก้าอี้" (บรรทัดที่ 9) แทนที่เราจะเห็นภาพของฮ่องเต้ตัวจริงที่เสวยอาหารฮ่องเต้ของจริง เรากลับเห็นภาพของคนตะวันตกที่อ้วนพีด้วยเหล้าเบียร์และขาหมูแบบเยอรมันเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ซึ่งทำตัวเป็นจักรพรรดิแห่งเงินตราของสังคมใหม่ ในยุคที่เยอรมนี(ตะวันตก)เองกำลังรุ่งเรืองกับสภาพที่เรียกว่าเป็น "สิ่งมหัศจรรย์ในทางเศรษฐกิจ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Wirtschaftswunder)

เช่นเดียวกับเพื่อนร่วมสมัยของเขาที่แผ่ใจออกไปเผื่อผู้คนที่ทุกข์ยากในสังคมเวียดนาม (เช่น เอริช ฟรีด [Erich Fried] และเพาล์ เซลาน [Paul Celan]) เดลิอุสหลับตาเห็นภาพคนจีนอีก 900 ล้าน (บรรทัดที่ 4) ที่ไม่อยู่ในฐานะที่จะ "กินอาหารจีน" อย่างที่คนเยอรมันเสพกันในภัตตาคารอันโอ่อ่าในเยอรมนีตะวันตกได้ ยุคของข้อมูลข่าวสารกำลังก่อตัวขึ้นแล้วในช่วงปลายทศวรรษ 1970

---

[1] ดูการตีความบทกวีชื่อ "Selbstporträt mit Luftbrücke" ของ Delius โดย Silvia Volckmann ใน **Gedichte und Interpretationen. Band 7.** Stuttgart : Reclam, 1997, S. 263.

กวีจึงตั้งสมการเชื่อมโยงกันว่า "ท้องเราอิ่มกว่า (เพราะ)ข้อมูลเราดีกว่า" (บรรทัดที่ 6) นักธุรกิจเยอรมันกำลังเข้าไปในจีนแผ่นดินใหญ่เพื่อทำการค้า และด้วยข้อมูลทางเศรษฐกิจ(ระดับโลก)ที่ดีกว่า ก็ย่อมจะเอาเปรียบคนจีนบนผืนแผ่นดินใหญ่ได้ โลกนี้เป็นโลกของการแข่งขันของสงครามเศรษฐกิจ กวีเลือกใช้คำที่ชวนให้เราต้องกลับมาขบคิด เช่น คำว่า "บ่อเลี้ยงเป็ด" (บรรทัดที่ 12) ซึ่งบ่งบอกถึงความสามารถของพ่อค้าเยอรมันที่ปรับตัวได้อย่างดียิ่ง ไม่ว่าในกิจการใด ๆทั้งสิ้น พวกเขาคือคนโหดที่ไม่เคยคำนึงว่าใครจะหิวโหยอย่างไร (บรรทัดที่ 9-10) ในตลาด "เสรี" ที่ผู้มีอำนาจทางเศรษฐกิจเหนือกว่าย่อมได้เปรียบนั้น "ปลา(เล็ก)ก็ต้องตายไป" (บรรทัดที่ 7) สหบทชวนให้คิดถึงคำพูดของ Camille ในบทละครเรื่อง ความตายของดังตอง (Dantons Tod) ของเก-ออร์ก บุชเนอร์ (Georg Büchner) ที่เปรียบชะตากรรมของมวลมนุษย์ว่า เหมือนปลากัดที่กัดกันจนตายเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่เทพ[2] ปรัชญาสุญนิยมดูจะนำมาใช้กับการต่อสู้ทางการค้าของโลกสมัยใหม่ได้

จะต่างกันก็แต่ตรงที่ว่า กรรมจะย้อนกลับมากระทำต่อผู้ที่เคยสร้างกรรมทำเข็ญให้แก่ผู้อื่นเอาไว้ วันหนึ่งเนื้อที่ฮ่องเต้ยุคใหม่เสพก็จะเป็นพิษ (หรืออาจตีความได้ว่า เนื้อหนังของฮ่องเต้เองก็จะเป็นพิษ เพราะกินกันจนเกินอิ่ม : บรรทัดที่ 7) จริงอยู่ ขณะนี้ฝ่ายที่ได้เปรียบรู้จักกินด้วยมีดและส้อม ในขณะที่ฝ่ายเสียเปรียบมีเพียงมือเปล่า (บรรทัดที่ 15 : เดลิอุสรังเกียจโลกที่ถูกครอบด้วยวัตถุและด้วยเครื่องยนต์กลไก ดังที่เขาเขียนเย้ยหยันเอาไว้ในบทกวีชื่อ "เร่งความเร็วให้แก่วรรณศิลป์" [Beschleunigung der Poesie]) แต่ฉากสุดท้ายของการต่อสู้ที่ว่านี้ เป็นคำทำนายที่จะเห็นผลกันในระยะยาวมาก ในช่วงที่เดลิอุสเขียนกวีนิพนธ์บทนี้ สงครามเย็นยังดำเนินอยู่ และฝ่าย "ตะวันตก" กับ "ตะวันออก" ก็ยังคานอำนาจกันอยู่ คำเตือนที่ว่าด้วยพืชกินคน (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า "พืชกินเนื้อ" : บรรทัดที่ 17) คงจะชวนให้คิดว่าฝ่ายที่อยู่ใกล้ชิดกับธรรมชาติ ฝ่ายที่อ่อนด้อยด้วยเทคโนโลยี อาจจะเป็นฝ่ายชนะก็ได้ ประวัติศาสตร์หลังปี 1989 อาจจะให้ความมั่นใจกับฝ่ายเทคโนโลยีมากขึ้นก็ได้ แต่บทกวีที่มีคุณค่าก็คือบทกวีที่ตีความได้หลายนัยตามสภาวะที่เปลี่ยนไป ความพินาศของโลกสมัยใหม่อาจจะเกิดจากการใช้เทคโนโลยีที่เกินขอบเขต จนมนุษย์ทำลายสิ่งแวดล้อมและตัวมนุษย์เอง คำทำนายท้ายบทอาจจะมาจาก "กลุ่มเขียว" ก็เป็นได้

กวีนิพนธ์ได้ทำหน้าที่พลังทางปัญญาแล้ว ด้วยการเตือนสังคมร่วมสมัยมิให้ตั้งอยู่ในความประมาท

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

---

[2] ต้นฉบับภาษาเยอรมันว่า "... und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes" (Georg Büchner. Gesammelte Werke. München : Goldmann, 1958, S. 74.)

GÜNTER EICH

Inventur

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,
den vor begehrlichen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

(1948)

Aus: **Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart.** Hrsg. von Karl Otto Conrady. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 617.

บัญชีหางว่าว

นี่คือหมวกของฉัน
นี่คือเสื้อคลุมของฉัน
นี่เครื่องโกนหนวดของฉัน
ใส่ไว้ในถุงผ้า

กระป๋องอาหารที่ใช้แล้ว:
ชามข้าวของฉัน จอกน้ำของฉัน
ฉันสลักชื่อลงไป
ในเนื้อสังกะสี

สลักลงไปด้วย
เล็บวิเศษนี่แน่ะ
ที่ฉันซ่อนเสียจาก
สายตาพวกสอดรู้สอดเห็น

ในถุงใส่ชนมปังมี
ถุงเท้าขนสัตว์คู่หนึ่ง
และของจิปาถะ ซึ่งฉัน
ไม่ยอมให้ใครเห็น

ไอ้ถุงนี่เลยใช้เป็นหมอน
รองหัวได้เวลากลางคืน
ไอ้กระดาษกล่องอย่างหนานี่
เอาไว้รองพื้นไม่ให้ตัวแตะดิน

ไส้ดินสอนั้น
ฉันรักมันมากที่สุด
ตอนกลางวันมันเขียนบทกวีให้ฉัน
ที่ฉันคิดเอาไว้ในใจตอนกลางคืน

นี่คือสมุดโน้ตของฉัน
นี่คือผ้าเต็นท์ของฉัน
นี่คือผ้าเช็ดตัวของฉัน
นี่คือด้ายของฉัน

กุนเทอร์ ไอช์

(1948)

กุนเทอร์ ไอช์ (Günter Eich : 1907-1972) เป็นกวีเยอรมันที่มีผลงานมาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 ซึ่งได้กลายมาเป็นกวีที่ได้รับการยกย่องและมีอิทธิพลสูงมากในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ไอช์เป็นผู้ที่ไม่เคยหยุดนิ่ง เสาะแสวงหาแนวคิดและการแสดงออกใหม่ ๆอยู่ตลอดเวลา งานที่โดดเด่นในยุคแรก ๆเป็นกวีนิพนธ์ธรรมชาติที่มิใช่การพรรณนาธรรมชาติ แต่เป็นการอ่านความ และตีความจากธรรมชาติ ในช่วงสุดท้ายของการสร้างสรรค์ ไอช์ยอมรับว่าการแสวงหาความหมายจากโลกและธรรมชาติไม่ประสบความสำเร็จ และการบอกความเกี่ยวกับความล้มเหลวนี้กลับกลายเป็นกวีนิพนธ์แห่งการตั้งข้อสงสัยในเอกภาพของโลก ในสถานะของพระเจ้า คือ กลายเป็นกวีนิพนธ์แห่งการขบถทางอภิปรัชญา

บทกวีที่คัดมา ณ ที่นี้ จัดอยู่ในยุคกลางของงานสร้างสรรค์ของไอช์ อันเป็นยุคที่เรียกกันว่าเป็น "ศูนย์นาฬิกา" (Stunde Null) หรือ "ป่าโกร่น" (Kahlschlag) นั่นก็คือ ช่วงที่เยอรมนีเพิ่งจะพ่ายแพ้สงครามโลกครั้งที่ 2 และชีวิตเยอรมันต้องเริ่มต้นใหม่ ณ จุดศูนย์องศาแห่งประวัติศาสตร์ วรรณกรรมในลักษณะนี้มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "วรรณกรรมแห่งซากปรักหักพัง" (Trümmerliteratur) เป็นการยอมรับสภาพความเป็นจริง ซึ่งแม้จะสร้างความหดหู่ แต่ก็เป็นทางแห่งสัจธรรมอันจะนำไปสู่การฟื้นตัวทางจริยธรรมและทางความคิดได้ พลังทางปัญญาของวรรณกรรมเยอรมันในยุคนี้และในลักษณะนี้ขึ้นอยู่กับความแข็งแกร่งทางจิตใจของคนที่กล้าเผชิญความจริง โดยไม่ฟูมฟายสังเวชชะตากรรมของตัวเองจนหมดแรงใจที่จะใฝ่แสวงหาการแสดงออก[1] บทกวี "บัญชีหางว่าว" (Inventur) บทนี้เป็นที่รู้จักกันดีมากเสียจนอาจบดบังงานชิ้นอื่น ๆที่ทรงคุณค่าของไอช์ไป แต่เราปฏิเสธไม่ได้ว่ากวีนิพนธ์บทนี้มีคุณลักษณะพิเศษที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้อ่านได้ ความจริงมีอยู่ว่า บทกวีบทนี้พูดแทนและพูดแทงใจผู้อ่านร่วมสมัย ณ จุดกำเนิดได้อย่างดีเยี่ยม แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถส่งสารข้ามยุคสมัย(และอาจข้ามถิ่นที่มายังไพรัชประเทศ)ได้ด้วย จึงถือได้ว่าเป็นวรรณกรรมที่ทรงคุณค่า [2]

เราจำจะต้องมาพิจารณากันว่าพลังของกวีนิพนธ์บทนี้อยู่ ณ ที่ใด สิ่งแรกที่สังเกตได้คือภาษาที่ใช้ กวีจงใจใช้ภาษาที่คนเยอรมันร่วมสมัยใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน เป็นการบอกความอย่างตรงไปตรงมา กระชับ ไม่มาก ไม่น้อย ให้ภาพที่ชัดเจน ไม่พยายามปลุกเร้าอารมณ์ ชีวิตอันแร้นแค้น

---

[1] หลวงวิจิตรวาทการ นักการทูต นักเขียน นักประวัติศาสตร์ ได้เล่าประสบการณ์ที่ได้สัมผัสกับสังคมเยอรมัน ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ซึ่งดูจะเทียบเคียงได้กับสภาพหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จะขอคัดข้อความที่สำคัญมาดังนี้

> "เยอรมนีเวลานั้นไม่เหลืออะไรนอกจากกำลังใจ เพราะกำลังอื่น ๆนั้นหมดไปแล้ว ไม่ว่าจะเป็นกำลังทหาร กำลังเงิน กำลังอุตสาหกรรม ถนนหนทางยังสะอาด ปัดกวาดเรียบร้อย ทุกสิ่งเป็นระเบียบ คนเยอรมันเงียบสงบ แต่ไม่มีดวงหน้าเศร้าโศกทุกข์ร้อน ... คนเยอรมันต้อนรับชาวต่างประเทศด้วยความสุภาพ ร้านค้าต่าง ๆให้ความเอาใจใส่ลูกค้าด้วยความขยันขันแข็ง ไม่มีอาการวิตกในดวงหน้า ไม่มีอาการเซื่องซึมง่วงเหงา แม้ไม่ถึงกับหัวเราะร่า แต่ก็มีอาการยิ้มแย้มแจ่มใส อันบอกให้รู้ว่าในหัวใจนั้นมีเหล็กเพชรซ่อนอยู่"
>
> (คัดจาก หนังสือพิมพ์มติชน วันที่ 1 มกราคม 2541)

[2] ในส่วนที่เกี่ยวกับทฤษฎีที่ว่าด้วย "ความคงทนถาวร" หรือ "ความยั่งยืน" ของวรรณศิลป์

ดู: เจตนา นาควัชระ. แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2539. หน้า 249-253.

ของ "ฉัน" ในที่นี้มีผู้ตีความว่ากวีเล่าถึงประสบการณ์ของตนเมื่อถูกจับเป็นเชลยศึก แต่สภาพที่ว่านี้ดูจะกินความไปถึงสังคมเยอรมัน ณ ค.ศ. 1945

ในส่วนที่เกี่ยวกับการใช้คำ เราจะสังเกตได้ว่ากวีใช้คำว่า "ของฉัน" บ่อยครั้งมาก โดยเฉพาะในท่อนแรกและท่อนสุดท้าย เท่ากับเป็นการตอกย้ำความเป็นเจ้าของสมบัติอันกระจอกน้อยนิด ยิ่งไปกว่านั้น เจ้าตัวก็ยังแสดงความหวงแหน (ระคนกับความละอาย) ในการครอบครองสิ่งเหล่านั้น (บรรทัดที่ 12, 14-16) ถึงจะมีน้อยหรือแทบจะไม่มี แต่บริขารของคนยากเหล่านี้ก็มีเจ้าของ ซึ่งกระเสือกกระสนที่จะแสดงความเป็นเจ้าของด้วยพฤติกรรมอันน่าสมเพช (บรรทัดที่ 7-8) อันที่จริงกวีใช้กลวิธีที่แยบยลในการปลุกอารมณ์ความรู้สึกของผู้อ่าน (ที่ไม่มากไม่น้อยเกินไป) ด้วยการพรรณนาโลกของวัตถุในรูปของ "บัญชีหางว่าว" (Inventur) แทนที่วัตถุจะบ่งบอกถึงความมั่งมีดังเช่นในกรณีปกติธรรมดา วัตถุในที่นี้กลับชี้ให้เห็นถึงความไม่มี เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าภาวิสัยในกวีนิพนธ์บทนี้สร้างอารมณ์สะเทือนใจได้ โดยที่กวีไม่จำเป็นต้องเสริมความด้วยถ้อยคำที่เปี่ยมด้วยอารมณ์

ภาวิสัยที่กล่าวมานี้ดำเนินไปถึงจุดสุดยอดในท่อนที่ 6 เมื่อกวีจงใจบรรยายความว่าดินสอ "เขียนบทกวีให้ฉัน" (บรรทัดที่ 23) มิใช่อากัปกิริยาปกติของกวีจับดินสอขึ้นมาเขียนบทกวี นี่เป็นวัตกรรมแห่งการสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ที่พัฒนาไปในทิศทางที่ต่างจาก "การเขียนโดยอัตโนมัติ" (écriture automatique) ของกลุ่ม surrealists เพราะเพียงแต่กวี "คิดเอาไว้ในใจ" ในตอนกลางคืน (บรรทัดที่ 24) วรรณศิลป์ก็พรั่งพรูออกมาในตอนกลางวันโดยที่กวีมิต้องออกแรงใด ๆ! ในท้ายที่สุด โลกแห่งวัตถุ (ดินสอที่เขียนบทกวีได้เอง) กับโลกแห่งความคิด (บทกวีที่คิดเอาไว้ในใจแล้ว) ก็กลับมาประสานสัมพันธ์กัน ในท้ายที่สุด พลังทางปัญญาก็ยังเป็นตัวกำกับโลกอยู่นั่นเอง แม้จะเป็นไปอย่างไม่โจ่งแจ้งนัก

การที่กวีนิพนธ์บทนี้อยู่ยงคงกระพันมาได้จนทุกวันนี้ (และเป็นตัวอย่างให้แก่กวีรุ่นหลังได้) ก็ด้วยเหตุที่ว่าโลกของคนยากมิได้มืดมิดไปเสียหมด ในแง่หนึ่ง กวีนิพนธ์บทนี้เป็นบทกวีที่ว่าด้วยกวีนิพนธ์ (เรียกเป็นศัพท์วิชาการว่า "poetological") ทางแห่งความหวังคือทางแห่งวรรณศิลป์ ซึ่งมาพร้อมกับความสว่างของทิวากาล (บรรทัดที่ 23) ท่อนสุดท้ายของกวีนิพนธ์บทนี้กลับไปทำหน้าที่จาระไนสมบัติของคนยากต่อไป เริ่มต้นด้วย "สมุดบันทึก" ซึ่งเป็นคลังแห่งสมบัติทางวรรณศิลป์ แล้วจบลงด้วย "ด้าย" (บรรทัดที่ 28) ดูจะเป็นการจบที่เรียบง่ายเกินไป แทบจะไม่ประทับใจเอาเสียเลย แต่ถ้าเราพินิจต่อไปก็คงจะจับความได้ว่า ด้ายมีไว้ชุน ปะ ซ่อม เขาคงจะตั้งปณิธานเอาไว้ว่า เขาจะ "ซ่อม" บ้านเมืองของเขาขึ้นมาใหม่ และวรรณศิลป์ก็มีบทบาทสำคัญในกระบวนการสร้างบ้านแปงเมืองครั้งนี้ ประวัติศาสตร์ช่วงปลายของศตวรรษที่ 20 เป็นหลักฐานยืนยันว่าพวกเขาทำจนสำเร็จ วรรณศิลป์จึงเป็นพลังที่กอบกู้บ้านเมืองได้!

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Die Scheiße

Immerzu höre ich von ihr reden
als wär sie an allem schuld.
Seht nur, wie sanft und bescheiden
sie unter uns Platz nimmt!
Warum besudeln wir denn
ihren guten Namen
und leihen ihn
dem Präsidenten der USA,
den Bullen, dem Krieg
und dem Kapitalismus?

Wie vergänglich sie ist,
und das was wir nach ihr nennen
wie dauerhaft!
Sie, die Nachgiebige,
führen wir auf der Zunge
und meinen die Ausbeuter.
Sie, die wir ausgedrückt haben,
soll nun auch noch ausdrücken
unsere Wut?

Hat sie uns nicht erleichtert?
Von weicher Beschaffenheit
und eigentümlich gewaltlos
ist sie von allen Werken des Menschen
vermutlich das friedlichste.
Was hat sie uns nur getan?

Aus: Enzensberger, Hans Magnus. **Gedichte 1950–1995**. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996, S. 68.

ขี้

ฉันมักได้ยินคนพูดถึงมันเสมอว่า
มันเป็นตัวการที่ทำผิดทุกเรื่องไป
ดูให้ดีสิ มันเข้าประจำที่เบื้องใต้เรา
อย่างเอื้อมเฟื้อมนุ่มนวลปานใด
ทำไมเราจึงทำให้ชื่อเสียงของมัน
ต้องแปดเปื้อนไปด้วย
แล้วเอามันไปป้าย
ท่านประธานาธิบดีสหรัฐ
ตำรวจ สงคราม
รวมไปถึงลัทธินายทุน

มันไม่จีรังยั่งยืนอะไรเลย
และสิ่งที่เราเอามันไปทาบ
กลับคงทนถาวรเสียนี่กระไร
มันโอนอ่อนผ่อนตามดี
เมื่อเราจับมันมาเป็นขี้ปาก
เพื่อที่จะเอาไว้ด่าทอพวกคนเห็นแก่ตัว
ไอ้เจ้านี่ที่เราถ่ายออกไป
จำจะต้องทำหน้าที่ถ่ายทอด
ความโกรธเกลียดของเราด้วยหรือ

มันช่วยให้เราโบกายมิใช่หรือ
ด้วยคุณลักษณะอันอ่อนละมุน
และโดยเนื้อแท้ปราศจากความรุนแรงใด ๆ
มันอาจจะเป็นผลงานที่ไม่เป็นพิษเป็นภัยที่สุด
ในบรรดาผลงานทั้งหลายทั้งปวงของมนุษย์
มันทำอะไรให้เราไม่พอใจล่ะ

ฮันส์ มักนุส เอนเซนสแบร์เกอร์

ฮันส์ มักนุส เอนเซนสแบร์เกอร์ (Hans Magnus Enzensberger) เกิดเมื่อปี 1929 ที่เมืองเคาฟ์บอยเรน (Kaufbeuren) และมาเติบโตที่เมืองนูร์นแบร์ก (Nürnberg) ถูกเกณฑ์เข้ากองทัพในปีสุดท้ายของสงคราม ทั้งเขาและครอบครัวเกลียดชังเผด็จการนาซี และประสบการณ์อันเลวร้ายจากสงครามฝังแน่นอยู่ในความทรงจำของเขา เอนเซนสแบร์เกอร์จบการศึกษาด้านภาษา วรรณคดี และปรัชญา จากมหาวิทยาลัยแอร์ลังเงน (Erlangen) เริ่มทำงานที่สถานีวิทยุกระจายเสียงที่เมืองชตุทท์การ์ท (Stuttgart) อยู่ชั่วระยะเวลาหนึ่ง หลังจากนั้นเดินทางไปเม็กซิโกและสหรัฐอเมริกา ต่อมาทำงานเป็นผู้ตรวจต้นฉบับให้แก่หนังสือพิมพ์ และหันมาประกอบอาชีพเป็นนักเขียนอิสระ ใช้ชีวิตบางช่วงในต่างประเทศ เช่น ในนอร์เวย์ เอนเซนสแบร์เกอร์มีพรสวรรค์ในด้านภาษาต่างประเทศ (เขาเชี่ยวชาญภาษาต่างประเทศถึง 8 ภาษา) เขาจึงสามารถถ่ายทอดวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของต่างชาติได้อย่างดีเยี่ยม ดังปรากฏในสรรนิพนธ์ชื่อ "พิพิธภัณฑ์แห่งกวีนิพนธ์สมัยใหม่" (**Museum der modernen Poesie** : 1960) ซึ่งทั้งกวี นักประพันธ์ และผู้อ่านทั่วไปยกย่องว่าเป็นสรรนิพนธ์ที่ถางทางไปสู่โลกาภิวัตน์ในทางวรรณศิลป์ให้แก่ชาวเยอรมัน

เอนเซนสแบร์เกอร์เป็นผู้ที่มีความสนใจหลากหลาย เขียนงานได้หลายประเภท อันที่จริงกวีนิพนธ์รวมเล่มของเขามิใช่หนังสือที่ผู้อ่านรู้จักดีที่สุด งานด้านร้อยแก้วและสารคดีของเขาเป็นที่นิยมมากทั้งในและต่างประเทศ เขามีความเชื่อมั่นในตนเองสูง กล้าแสดงออก และมีพรสวรรค์ในการใช้ภาษาในระดับที่ไม่ธรรมดา สามารถใช้ภาษา "จูง" คนอ่านได้ตามที่เขาต้องการ และก็ "เล่น" กับภาษาด้วยวิธีการอันหลากหลาย เอนเซนสแบร์เกอร์มีความสำนึกทางสังคม-การเมืองสูงมาก และก็ไม่ลังเลที่จะสร้างมิตรและศัตรูในทางการเมือง จริงอยู่ ทัศนะในทางสังคม-การเมืองของเขาเปลี่ยนไปตามกาล ทำให้ผู้ที่ติดตามงานของเขาไม่แน่ใจว่าเขามีจุดยืนที่แน่นอนหรือไม่ แต่คงจะไม่มีใครปฏิเสธว่าเขาเป็นนักคิดและนักประพันธ์ที่มีประสบการณ์อันกว้างขวางและเข้มข้น และทำหน้าที่เตือนสติสังคมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง

ฮันส์ มักนุส เอนเซนสแบร์เกอร์ ไม่ว่าจะในฐานะนักประพันธ์หรือในฐานะส่วนตัว เป็นคนที่ชอบท้าทายสังคม งานเขียนของเขาในบางบทบางเรื่องจงใจที่จะทำให้เกิดการโต้แย้ง วิธีการเขียนแบบเยาะเย้ยถากถางของเขาเป็นที่รู้จักกันดี และเขาคงอดที่จะภาคภูมิใจในตนเองไม่ได้ว่า ไม่ว่าเขาจะเขียนอะไรออกมาก็ตาม มักจะมีผู้ให้ความสนใจ แม้จะเป็นปฏิกิริยาในทางลบก็ยังดีกว่าการเฉยเมย การนำคำหยาบเช่นคำว่า "ขี้" มาใส่ไว้ในกวีนิพนธ์ ก็เป็นการท้าทายขนบทางวรรณศิลป์อันสูงส่งของชนชาติที่พูดภาษาเยอรมันอยู่แล้ว (อังคาร กัลยาณพงศ์ กวีไทยก็เคยใช้คำนี้มาแล้วในบทกวีชื่อ "วักทะเล" และก็ดูจะได้รับปฏิกิริยาในทำนองเดียวกัน) การที่อาจมทางภาษาจะมีที่อยู่ในอาณาจักรแห่งวรรณศิลป์ได้ ก็คงจะขึ้นอยู่กับบริบทและหน้าที่ ซึ่งก็คงจะหนีไม่พ้นการสื่อความเชิงปรัชญา เพื่อเตือนสติเพื่อนมนุษย์ หรือเพื่อนร่วมสมัยร่วมสังคม โดยกวีจงใจเตือนด้วยวิธีการและถ้อยคำที่รุนแรง หรือที่ไม่สุภาพ หรือที่น่าขยะแขยง (เช่นเดียวกับกรณีของอังคาร กัลยาณพงศ์)

เอนเซนสแบร์เกอร์ จัดระบบการเตือนสติที่กล่าวมานี้อย่างมีแบบแผน ในขั้นแรกเขาจะพรรณนาคุณลักษณะเชิงกายภาพ แต่เราจะสังเกตได้ว่านอกเหนือไปจากคำ ๆ นั้นแล้ว สิ่งที่เขาพรรณนามิได้หยาบคายแต่ประการใดเลย ไม่มีการพูดถึงกลิ่นแม้แต่ครั้งเดียว แต่กลับไปพูดถึงลักษณะที่มองเห็นได้ด้วยตา ซึ่งกวีก็จงใจบรรยายไปในทางบวก เช่น ใช้คำคุณศัพท์ว่า นุ่มนวล (sanft) และ

เอี้ยมเฟี้ยม (bescheiden - โดยปกติหมายความว่า "อ่อนน้อมถ่อมตน") ในบรรทัดที่ 3 (ตามต้นฉบับภาษาเยอรมัน [การแบ่งวรรคในบทแปลภาษาไทย มิอาจตามต้นฉบับได้อย่างเคร่งครัด]) คุณลักษณะดังกล่าวได้รับการกล่าวซ้ำอีกในบรรทัดที่ 21 ว่า "คุณลักษณะอันอ่อนละมุน" (Von weicher Beschaffenheit) อาจมิได้เลวร้ายอย่างที่คนพูดถึงกันเลย ไม่มีทั้งความรุนแรง (gewaltlos : บรรทัดที่ 22) ไม่เป็นพิษเป็นภัยใด ๆ คือรักความสงบเป็นที่สุด (das friedlichste : บรรทัดที่ 24) นอกจากนี้ก็ยังทำหน้าที่อันเป็นคุณให้แก่มนุษย์ อาทิ "ช่วยให้เราเบากาย" (บรรทัดที่ 20) และ "โอนอ่อนผ่อนตามเราดี" (บรรทัดที่ 14) ไม่ว่าเราจะใช้มันไปในทางใด กวีพูดถึงอาจมราวกับเป็นงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ เมื่อเขากล่าวถึง "บรรดาผลงานทั้งหลายทั้งปวงของมนุษย์" (von allen Werken des Menschen : บรรทัดที่ 23) สรุปความได้ว่าเขาตั้งเรื่องไว้อย่างชัดเจนว่า อาจมมิใช่สิ่งที่เป็นโทษ แต่เป็นคุณ

แล้วใครเล่าที่เป็นผู้ผิด ที่เป็นผู้สร้างความอยุติธรรม หรือใช้อาจมไปในทางที่ไม่ดี จำเลยก็คือมนุษย์นั่นเอง กวีกล่าวหามนุษย์อย่างรุนแรงว่า "ทำให้ชื่อเสียง(ของขี้)ต้องแปดเปื้อนไปด้วย" (... besudeln wir denn / ihren guten Namen : บรรทัดที่ 5-6) เป็นการจงใจพูดค้านตรรกะสามัญธรรมดา การที่มนุษย์กล่าวหากันเองนั้น ก็เป็นเรื่องสามัญธรรมดาเช่นกัน แต่ในที่นี้ กวีพยายามจะไม่ระบุจุดยืนของตนให้แน่ชัดลงไปว่า เป็นการกล่าวหาที่ชอบด้วยเหตุผลหรือไม่ ในบรรดาผู้ที่ถูกกล่าวหาและสิ่งที่ถูกกล่าวหานั้น ก็มีสถานะที่แตกต่างกันออกไป คือมีทั้ง "ประธานาธิบดีสหรัฐ ตำรวจ สงคราม และลัทธินายทุน" (บรรทัดที่ 8-10) รวมไปถึง "คนเห็นแก่ตัว" (บรรทัดที่ 16) กวีใช้วิธีการเยาะเย้ยถากถางได้อย่างถึงใจผู้อ่าน เพราะในท้ายที่สุดแล้ว เขาเหล่านั้นหรือสถาบันเหล่านั้น ก็มิได้หวั่นไหวแต่ประการใด ยังมีสภาพ "คงทนถาวร" (dauerhaft) อยู่เสมอ (บรรทัดที่ 13) ถ้าว่าตามตรรกะ(อันเต็มไปด้วยความเสแสร้ง)ของกวี การเอาอาจมไปเป็นอาวุธในการประทุษร้ายท่านเหล่านี้และสิ่งเหล่านี้ ก็เป็นการไร้ประโยชน์และไม่ยุติธรรมกับอาจมเอง เพราะเป็นการเอา "ของดี" ไปทำเป็น "ของร้าย" เพื่อทำให้ผู้อื่นแปดเปื้อน การเอาของดีมาเป็นทาสอารมณ์ของมนุษย์จึงเป็นการไม่เหมาะสมอย่างยิ่ง ในบรรทัดที่ 17-19 กวีใช้คำว่า ausdrücken ใน 2 นัย ความหมายแรกคือ "ขับถ่าย" ในประโยค "Sie, die wir ausgedrückt haben" (บรรทัดที่ 17) และความหมายที่สองคือ "ถ่ายทอด" หรือ "แสดงออก" ในประโยค "soll nun auch noch ausdrücken / unsere Wut?" (บรรทัดที่ 18-19) แสดงให้เห็นว่า กจรปลดปล่อยอารมณ์(เสีย)ของมนุษย์ ก็ไม่แตกต่างจากการขับถ่ายอุจจาระเท่าใดนัก

กวีนิพนธ์บทนี้ โดยเนื้อแท้แล้วเป็นกวีนิพนธ์คำสอน มุ่งสั่งสอน แต่สั่งสอนด้วยวิธีการที่ชวนให้พิศวงและชวนให้เขว สารหลักที่ต้องการจะสื่อก็คือ กิเลสมนุษย์นั้นหนาและหนักนัก (ไม่เบาอย่างอาจม!) เพราะมุ่งที่จะใส่ร้ายป้ายสีทำลายกัน ความจริงกวีนิพนธ์คำสอนบทนี้ ถ้าจะพิจารณากันในแง่กวีนิพนธ์คำสอนก็ยังมีช่องโหว่อยู่บ้าง เพราะความเลวร้ายที่ควรได้รับการตำหนินั้นมีอยู่ก็จริง (เช่น เรื่องของสงคราม หรือของคนเห็นแก่ตัว) แต่กวีอาจตกหลุมพรางของตนเอง ด้วยการหลงเสน่ห์จินตภาพแห่งอาจม ที่เขานำมา "เล่น" ได้อย่างถึงใจพระเดชพระคุณและถึงใจตนเอง กวีจึงมิได้หาทางออกให้แก่เพื่อนมนุษย์ ในเมื่อการเอาอาจมไปป้ายผู้อื่นเป็นสิ่งที่ไม่พึงกระทำ แล้วเราจะ

จัดการอย่างไรกับความเลวร้ายเหล่านั้น กวีไม่มีคำตอบ ในเมื่อเขาเล่นกับอาจมมากไป เขาก็อาจจะติดเสน่ห์ของมันไปเสียแล้ว

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Für Karajan und andere

Drei Männer in steifen Hüten
vor dem Kiewer Hauptbahnhof -
Posaune, Ziehharmonika, Saxophon -

im Dunst der Oktobernacht,
die zwischen zwei Zügen zaudert,
zwischen Katastrophe und Katastrophe:

vor Ermüdeten spielen sie, die voll Andacht
in ihre warmen Piroggen beißen
und warten, warten,

ergreifende Melodien, abgetragen
wie ihre Jacken und speckig
wie ihre Hüte, und wenn Sie da

fröstelnd gestanden wären unter Trinkern,
Veteranen, Taschendieben,
Sie hätten mir recht gegeben:

Salzburg, Bayreuth und die Scala
haben dem Bahnhof von Kiew
wenig, sehr wenig voraus.

Aus: Enzensberger, Hans Magnus. **Gedichte 1950-1995.** Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1996, S. 145.

สำหรับคารายานและท่านอื่น ๆ

ชายสามคนใส่หมวกแข็งที่อ
อยู่หน้าสถานีรถไฟเมืองเคียฟ -
แดรทรอมโบน แอคคอร์เดียน แซ็กโซโฟน -

ในหมอกควันของเดือนตุลาฯยามราตรี
ที่รีรอลังเลระหว่างรถไฟสองขบวน
ระหว่างความหายนะกับความหายนะ:

เขาเล่นดนตรีให้แก่คนที่เหนื่อยล้า พวกที่ยืนสำรวมฟัง
พลางกัดหมั่นโถวร้อน ๆเข้าปาก
และก็รอ รอไป

เพลงที่จับใจ เก่าจนลุ่ย
เหมือนกับเสื้อที่เขาใส่ และโสโครก
เหมือนกับหมวกที่เขาใส่ และถ้าคุณ

ได้ไปยืนหนาวสั่นอยู่ที่นั่นในหมู่พวกขี้เมา
พวกทหารผ่านศึก พวกนักล้วงกระเป๋า
คุณจะต้องเห็นด้วยกับผมว่า

ซัลซ์บูร์ก ไบรอยท์ และ ลา สกาลา
เมื่อเทียบกับสถานีรถไฟเมืองเคียฟแล้ว
แทบจะไม่มีอะไรเหนือกว่าเอาเสียเลย

ฮันส์ มักนุส เอนเซนสแบร์เกอร์

การเลือกกวีนิพนธ์ของเอนเซนสแบร์เกอร์ทำได้ยาก เพราะเขาสร้างงานต่อเนื่องมานาน และงานเหล่านั้นก็มีความหลากหลายมาก ผู้วิจัยจึงตัดสินใจที่จะนำบทกวีช่วงหลังมาเสนอในสรรนิพนธ์ชุดนี้ เพราะสำหรับคนที่เปลี่ยนทัศนะบ่อย เราน่าที่จะพุ่งความสนใจไปที่งานล่าสุดของเขามากกว่า บทกวี "สำหรับคารายานและท่านอื่น ๆ" (Für Karajan und andere) ได้รับการตีพิมพ์ในหนังสือรวมบทกวี **Neue Gedichte** เมื่อปี 1995 สันนิษฐานว่าเขียนในช่วง 1991-95 คือหลังการรวมเยอรมนีและหลังการล่มสลายของสหภาพโซเวียต ชื่อบทกวีนั้นผู้แต่งจงใจที่จะอุทิศให้หรือพูดกับคารายานกับ "พลพรรค" หรือ "คนกำพืดเดียวกัน" แฮร์แบร์ท ฟอน คารายาน (Herbert von Karajan : 1908-1989)[1] เป็นวาทยกรชาวออสเตรีย ที่จัดได้ว่าเป็นดาวดวงเด่นที่สุดในบรรดาวาทยกรยุคหลังสงคราม นอกจากความสามารถในทางดนตรีแล้ว คารายานยังมีความจัดเจนสูงมากในด้านธุรกิจและการประชาสัมพันธ์ (เป็นตัวอย่างที่วาทยกรรุ่นหลัง คือ "ท่านอื่น ๆ" อยากจะเจริญรอยตามบ้าง) เป็นที่ชัดเจนว่าเอนเซนสแบร์เกอร์ (และผู้ที่รักดนตรีตะวันตกอีกจำนวนหนึ่ง) ไม่พอใจวิธีการดำเนินชีวิตและวิธีการทำงานของคารายาน ที่ทำดนตรีให้เป็นเครื่องบริโภคสำหรับโลกที่หมกมุ่นอยู่กับบริโภคนิยม และครอบครองมหาอาณาจักรที่ให้ผลประโยชน์มหาศาลแก่เขา กวีเอ่ยถึง "สำนักอันสำคัญ" 3 แห่งในอาณาจักรนี้ (บรรทัดที่ 16) คือ ซัลซ์บูร์ก (Salzburg) อันเป็นบ้านเกิดของคารายานเอง และเป็นบ้านเกิดของโมซาร์ท ซึ่งคารายานใช้เป็นที่จัดมหกรรมดนตรีอันบันลือโลกทุก ๆปีในฤดูใบไม้ผลิ ไบรอยท์ (Bayreuth) เป็นเมืองที่ริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) ก่อตั้งโรงอุปรากรสำหรับมหกรรมละครเพลง (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Musikdrama) ของเขาเอง ซึ่งยังดำเนินการสืบเนื่องมาจนกระทั่งทุกวันนี้ (โดยที่ฮิทเลอร์ได้เข้ามาช่วยอุปถัมภ์อยู่ช่วงหนึ่ง!) คารายานมีบทบาทในการจัดมหกรรมวากเนอร์อยู่ด้วยระยะหนึ่ง สำหรับโรงอุปรากร ลา สกาลา (La Scala) แห่งเมืองมิลาน (Milan) ในตอนเหนือของอิตาลีนั้น จัดได้ว่าเป็นสำนักอุปรากรที่เด่นที่สุดของยุโรป และคารายานก็เคยดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการอยู่หลายปี เหตุใดเล่าเอนเซนสแบร์เกอร์จึงวาดภาพนักดนตรีวณิพกสามคนหน้าสถานีรถไฟแห่งเมืองเคียฟ (Kiew) ขึ้นมาทาบกับภาพอันโอฬารของมหาอาณาจักรของดุริยางคจักรพรรดิคารายาน

ณ จุดนี้แหละที่ทำให้เราเข้าใจและเห็นอกเห็นใจกวีเอนเซนสแบร์เกอร์ยิ่งขึ้น (ทั้ง ๆที่ในบางครั้งเขาก็ "หลงทาง" ไปได้เช่นกัน ดังเช่นในกรณีของบทกวี "ยุโรปเมืองเก่า" [Altes Europa] - ดูหน้า G201-G205) เพราะโดยเนื้อแท้แล้ว เอนิเซนสแบร์เกอร์ยังเป็น "นักสู้" เพื่อประชาชนคนปอน ๆ และยังไม่ทิ้งไออุ่นแห่งความเป็นมนุษย์ คำท้าของกวีนั้นกินใจนัก เพราะเขามิได้เอาความโอ่อ่าของสถาบันหรือชื่อเสียงของดารามาเป็นเดิมพัน หากแต่เอาจิตใจมนุษย์มาเป็นเดิมพัน เมื่อเขาท้าให้ "คุณ" (กวีใช้คำว่า Sie ซึ่งอาจจะมิได้หมายถึงผู้อ่านโดยทั่วไป แต่อาจจะเป็นการชี้นิ้วหรือกวักมือเรียก[ท่าน]คารายานและ[ท่าน]วาทยกรอื่น ๆก็ได้) ลองรับประสบการณ์ที่จะโน้มน้าวให้ "คุณเห็นด้วยกับผม" (บรรทัดที่ 15) นาน ๆครั้งเอนเซนสแบร์เกอร์จะวาดภาพที่ชาบซึ้งกินใจได้ถึงเพียงนี้ นี่มัน "อุปรากรของยาจก" ที่เสียดแทงใจเราได้ดีกว่างานอันเลื่องชื่อของแบร์ทอลท์ เบรชท์ เสียด้วย

---

[1] ดู: เจตนา นาควัชระ. "แฮร์แบร์ท ฟอน คารายาน : รอยต่อแห่งยุคสมัย" ใน **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น.** กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์, 2540. หน้า 132-153.

ซ้ำไป ทั้งผู้แสดง (บรรทัดที่ 1-3) และผู้ฟัง (บรรทัดที่ 7-9) ต่างก็กระจอกด้วยกันทั้งสองฝ่าย สารรูปของนักดนตรีทั้งสามคน (ซึ่งอาจจะเรียกเป็นศัพท์ทางดนตรีได้ว่า trio) น่าสมเพชยิ่งนัก หมวกที่สวมใส่แข็งที่อ (บรรทัดที่ 1) และโสโครก (บรรทัดที่ 11) เสื้อผ้าที่ปอนพอกัน "เก่าจนลุ่ย" ไปแล้ว (บรรทัดที่ 10-11) ฝ่ายคนฟังนั้นเล่าก็คนยากด้วยกันทั้งนั้น ไม่มีเงินจะไปนั่งรับประทานอาหารที่ไหน แต่ฝืน "กัดหมั่นโถว"(สกุลรัสเซีย)ไปพลาง ฟังไปพลาง (บรรทัดที่ 8) ดนตรีคือสิ่งที่เชื่อมโยงมนุษย์กับมนุษย์เข้าด้วยกัน ดนตรีมิใช่เป็นเพียงการสื่อสาร (ภาษาเยอรมันว่า Kommunikation) หากแต่เป็นประดุจศีลมหาสนิท (Kommunion) ทั้งนี้เพราะกวีจงใจใช้คำที่มีความหมายเชิงศาสนาเพื่อพรรณนาทีท่าของผู้ฟัง คือใช้คำว่า "Andacht" (บรรทัดที่ 7) ซึ่งอาจแปลได้ว่า "สำรวม" ดังเช่นในเวลาที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา สำหรับฝ่ายผู้บรรเลงนั้นก็สำนึกดีว่า เขากำลังเล่นให้ผู้ที่ "เหนื่อยล้า" ฟัง (บรรทัดที่ 7) ซึ่งชวนให้เราคิดต่อไปว่า ดนตรีคงจะเป็นเครื่องชะโลมใจที่ดีที่สุดสำหรับคนเหล่านี้ สำหรับดุริยางคนิพนธ์นั้นเล่า กวีจงใจใช้ความที่ดูประหนึ่งว่าจะขัดกัน เพราะในแง่หนึ่งกวีเองก็วินิจฉัยเชิงประเมินคุณค่าไปแล้วว่าเป็น "เพลงที่จับใจ" (บรรทัดที่ 10) คำว่า ergreifend ในภาษาเยอรมันเป็นคำที่กินความได้ลึกซึ้งนัก แต่ในขณะเดียวกันก็นำไปเปรียบกับเสื้อผ้าของวณิพก ว่าเล่นมาก ใช้มาก เล่นบ่อย ดูผิวเผินราวกับเป็นการประเมินไปในทางลบ แต่การหาเป็นเช่นนั้นไม่ ในเมื่อกวีนิพนธ์บทนี้เขียนขึ้นให้กับท่านวาทยกรผู้เรืองนาม ดนตรีวณิพกนี้ก็ไม่ต่างอะไรจากดนตรีคลาสสิก ซึ่งเล่นซ้ำอยู่จนกลายเป็น "คลาสสิก" และก็ผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ออกมาเป็นแผ่นซีดีและวีดิทัศน์จำนวนนับล้าน (สร้างความร่ำรวยมหาศาลให้แก่ท่านคารายานและพลพรรค!)

ประเด็นที่เราไม่ควรมองข้ามก็คือ กวีนิพนธ์บทนี้เป็นกวีนิพนธ์ที่กล่าวถึงประสบการณ์อันน่าประทับใจ (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Erlebnisdichtung) ประสบการณ์เฉพาะนั้นเกิดขึ้น ณ สถานีรถไฟเมืองเคียฟ เมืองหลวงของยูเครน ซึ่งในสมัยโบราณเป็นมหานครที่มีความสำคัญทางวัฒนธรรมและศาสนา แต่ก็ตกต่ำไปในยุคที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของสหภาพโซเวียตซึ่งถูกปกครองโดยระบอบเผด็จการ สถานีรถไฟแห่งนี้ครั้งหนึ่งเคยเป็นชุมทางที่สำคัญที่สุดระหว่างยุโรปกลางกับยุโรปตะวันออกและเอเชีย ปัจจุบันเสื่อมโทรมลงอย่างเห็นได้ชัด รถไฟสองขบวนที่รอจะออกเดินทางอยู่นั้น ไม่ว่าจะมุ่งหน้าไปยังทิศทางใดก็นำไปสู่หายนะทั้งสิ้น (บรรทัดที่ 6) เราต้องไม่ลืมว่าเมืองเคียฟอยู่ใกล้กับเมืองแชร์โนบิล (Tschernobyl) ซึ่งเป็นจุดที่เกิดอุบัติเหตุโรงไฟฟ้านิวเคลียร์ที่รุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์โลก อันหมอกควันในฤดูใบไม้ร่วง (บรรทัดที่ 4) ที่ปกคลุมสถานีรถไฟอยู่ก็ทำให้หดหู่พอแล้ว แต่ถ้าเดินทางออกไปจากที่นี่ หมอกควันจะกลายเป็นควันพิษที่สร้างความหายนะได้ทุกเมื่อ สรุปว่า สิ่งแวดล้อมเลวร้ายสุดพรรณนา แต่คนยากยังไม่หมดแรงหมดกำลัง ก็ด้วยเหตุที่ว่าเขายังมีดนตรีที่ไพเราะจับใจ (ergreifende Melodien : บรรทัดที่ 10) เป็นเครื่องประโลมใจพวกเขาอยู่

เอนเซนสแบร์เกอร์ยังไม่ทิ้งความแหลมคมระคนกับการเยาะเย้ยถากถางที่เขาใช้มาตลอดชีวิตกวีของเขา ดนตรีไม่ใช่สินค้าเพื่อการบริโภค ดนตรีไม่ใช่อาภรณ์เพื่อสร้างความหรูหราให้แก่ชนชั้นสูง ดนตรีเป็นสมบัติของประชาชน(คนยาก)ที่ไม่มีใครช่วงชิงเอาไปได้ ในท้ายที่สุด เอนเซนสแบร์เกอร์ก็สร้างอนุสาวรีย์ให้แก่ศิลปะ ที่เป็นทั้งศิลปะคลาสสิกและศิลปะร่วมสมัยขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ

G201

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Altes Europa

Im warmen Brotduft vor der Bäckerei
hält ein dicker Zauberer aus Guinea
unter der goldenen Brezel
Schlüsselanhänger feil
in der Graubrüdergasse.
(Wer waren die Grauen Brüder?)

Kleine drahtige Dealer
in riesigen Turnschuhen streiten sich
in einer Sprache knurrend,
die niemand versteht, an der Mauer
des Kirchhofs zum Heiligen Geist.
(Wer war der Heilige Geist?)

Und dann die alte Bosnierin,
die ihr steifes Bein ausstreckt,
ein paar Minuten lang, auf einer Bank
im dunkelgrünen, stillen Hof
hinter dem dunkelgrünen Portal
des Hauses zum Elefanten, erbaut 1639.

Aus: **Gedichte und Interpretationen. Band 7 : Gegenwart II.** Stuttgart : Reclam, 1997, S. 45.

ยุโรปเมืองเก่า

หน้าร้านเบเกอรีที่ส่งกลิ่นขนมปังหอมกรุ่นออกมา
เจ้านักมายากลร่างอ้วนคนหนึ่งจากกินี
ยืนถือพวงกุญแจเอาไว้ขาย
ภายใต้ตราร้านรูปเบรเซลสีทอง
ใน “ตรอกหลวงพี่จีวรหม่น”
(ใครกันน่ะ หลวงพี่จีวรหม่น)

เจ้าพวกพ่อค้ายาเสพย์ติดตัวเตี้ยแต่ท่าห้าว
ใส่รองเท้ากีฬาเทอะทะกำลังเถียงกัน
พร้อมคำรามใส่กันด้วยภาษา
ที่ไม่มีใครเข้าใจ ตรงกำแพง
ป่าช้าของอาราม “พระจิต”
(ใครกันน่ะ พระจิต)

จากนั้นก็หญิงแก่จากบอสเนีย
ที่เหยียดขาแข็งที่อของเธอออกมา
บนม้านั่ง สองสามนาที
บนลานสีเขียวแก่อันเงียบสงบ
หลังประตูสีเขียวแก่
ของคฤหาสน์เอราวัณ สร้างเมื่อ ค.ศ. 1639

ฮันส์ มักนุส เอนเซนสแบร์เกอร์

สถานะอันสูงส่งของเอนเซนสแบร์เกอร์ (ดูคำอธิบายบทกวีชื่อ "ขี้" [Die Scheiße] ข้างต้น) ในฐานะกวี นักคิด และนักวิจารณ์สังคม ทำให้เขาต้องกำหนดบทบาทของผู้นำทางปัญญาทางสังคมให้แก่ตนเอง นั่นก็หมายความว่าเขาจะต้องพยายามให้ความเห็น หรือในบางครั้งให้คำตอบแก้ปัญหาที่รุมเร้าสังคมร่วมสมัยของเยอรมันอยู่เสมอ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างรวดเร็วในบางครั้งก็ถาโถมเข้ามาอย่างรุนแรงเสียจนนักคิดนักเขียนผู้นี้ตั้งรับไม่ทัน และถ้าไม่มีปฏิกิริยาตอบโต้ที่รุนแรงเช่นในสมัยที่ยังเป็นกวีหนุ่มเลือดร้อน ก็อาจจะสยบยอมต่อกระแสชาตินิยมแบบใหม่อย่างง่ายดายเกินไป ดังเช่นที่เขาแสดงออกในบทสัมภาษณ์ชื่อ "ความเป็นอารยะไม่ใช่ปกติวิสัยของประวัติศาสตร์" (Die Zivilisation ist nicht der Normalfall der Geschichte : 1994) ซึ่งผู้วิจัยได้วิพากษ์ไว้โดยพิสดารแล้วในปาฐกถาปรีดี พนมยงค์ ประจำปี 2538 ในหัวข้อ "วิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์"[1]

อาจจะเป็นเรื่องหญ้าปากคอกที่จะกล่าวว่ากวีย่อมสื่อสารได้ดีที่สุดในรูปของกวีนิพนธ์ และบทกวี "ยุโรปเมืองเก่า" (Altes Europa : 1995) ก็เป็นพยานหลักฐานที่ชัดแจ้งว่า เอนเซนสแบร์เกอร์นำปัญหาของสังคมเยอรมันปัจจุบันมาพิเคราะห์ได้อย่างลึกซึ้งและแยบยล เขาไม่แสดงจุดยืนแบบชาตินิยมออกมาอย่างตื้นเขินและโจ่งแจ้งเช่นในบทสัมภาษณ์ที่อ้างมาแล้วข้างต้น เยอรมนีในปัจจุบันต้องเผชิญกับปัญหาอันหนักหน่วงที่เกี่ยวกับชาวต่างชาติที่เข้ามาตั้งรกรากอยู่ในเยอรมนี ซึ่งนอกจากจะมาแย่งงานคนเยอรมันแล้ว ยังสร้างปัญหาทางวัฒนธรรมอันหนักหน่วงให้แก่เจ้าของบ้านด้วย ปัญหาที่ว่านี้คนเยอรมันพยายามจะไม่เรียกว่าเป็นปัญหาที่เกี่ยวเนื่องกับชาวต่างชาติโดยตรง แต่มักจะเลี่ยงไปใช้ศัพท์แสงที่กระเดียดไปในทางวิชาการว่า "พหุลักษณ์ทางวัฒนธรรม" (Multikulturalität) ปัญหาที่กล่าวมานี้ในแง่หนึ่งคนเยอรมันเองต้องรับผิดชอบ เพราะเป็นผลสืบเนื่องมาจากการพัฒนาอุตสาหกรรมในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งจำต้องพึ่งแรงงานต่างชาติ คนงานจากบางประเทศเช่น ตุรกี มีอยู่เป็นจำนวนล้าน ทำให้ชุมชน(อันรวมไปถึงโรงเรียน)บางแห่งแปรสภาพเป็นอาณานิคมของคนตุรกีไปโดยที่คนเยอรมันเองกลายเป็นคนกลุ่มน้อย ในอีกแง่หนึ่ง นโยบายต่างประเทศของเยอรมนีเองที่เปิดประตูรับผู้ลี้ภัยด้วยเหตุผลทางมนุษยธรรม แต่ก็ส่งผลในลักษณะเดียวกันกับกรณีแรก เอนเซนสแบร์เกอร์วาดภาพของสังคมเยอรมันที่เปลี่ยนไป ที่ดูอย่างผิวเผินราวกับจะเป็นภววิสัย แต่ถ้าพินิจให้ถ่องแท้แล้ว เราคงจะต้องเห็นใจว่าเขาวางตัวเป็นกลางได้ยาก

ชื่อของบทกวี "ยุโรปเมืองเก่า" ก็มีนัยเชิงเสียดสีถากถางอยู่ในทีแล้ว ความจริงที่ปรากฏก็คือ "ยุโรปเมืองเก่า" ได้สูญเสียความเป็นยุโรปไปเสียแล้ว (ด้วยน้ำมือของชาวต่างชาติ ที่คนเยอรมันผู้มีน้ำใจเปิดประตูรับเข้ามานั่นเอง) กวีใช้วิภาษวิธีด้วยการให้ภาพของมรดกทางวัฒนธรรมของเยอรมันควบคู่ไปกับภาพของชาวต่างชาติที่มาจากโพ้นทะเล และในวรรคท้ายของตอนที่ 1 และตอนที่ 2 ของบทสังเคราะห์ (synthesis) ในรูปของคำถามที่เสียดแทงใจ ซึ่งคำถามเหล่านี้เท่ากับเป็นคำฟ้องว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมของเยอรมัน ของยุโรป และของศาสนาคริสต์ได้สูญสลายไปเสียแล้ว (บรรทัดที่ 6, 12) มรดกทางวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุธรรมยังคงอยู่ แต่วิญญาณเยอรมันและวิญญาณยุโรปได้

---

[1] เจตนา นาควัชระ : วิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์. กรุงเทพมหานคร : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2538. หน้า 5-8.

อันตรธานไปสิ้น ผู้ที่รู้จักเมืองเยอรมันดีคงจะต้องชมเชยเอนเซนสแบร์เกอร์ ที่วาดภาพ "ของเก่า" เหล่านี้ได้อย่างมีเสน่ห์ กลิ่นขนมปังที่โชยมาจากเบเกอรี (บรรทัดที่ 1) ตราร้านเป็นรูปเบรเซลสีทอง (บรรทัดที่ 3) ซึ่งบ่งบอกถึงประเพณีการทำตราร้านที่สืบทอดกันมาตั้งแต่มัธยสมัย สิ่งเหล่านี้เป็นรูปธรรมพอที่จะชวนให้เราเกิดความโหยหา (Sehnsucht) ยุคทองของวัฒนธรรมเยอรมันในอดีต แม้แต่ชื่อถนนที่แปลความได้ (บรรทัดที่ 5) ซึ่งอาจสืบประวัติได้ ก็เป็นเรื่องของอดีตไปแล้ว เพราะใครจะยังสนใจที่จะสืบค้นว่า die Grauen Brüder (บรรทัดที่ 6) เป็นใคร ทั้งนี้ทั้งนั้นก็เพราะความต่อเนื่องจากอดีตได้ถูกทำลายไปเสียแล้ว แม้จะมิได้มีการระบุอย่างโจ่งแจ้งว่า "ใครเป็นตัวการ" แต่เราก็พอเดาได้ ภาพของชาวต่างชาติในท่อนแรกยังเป็นแค่ภาพแห่งความแปลกแยก นักมายากลที่มาจากประเทศกินียังมิได้แสดงความเถื่อนถ่อยแต่ประการใด (และดังที่ไรน์โฮลด์ กริมม์ [Reinhold Grimm] ได้ตีความเอาไว้ ภาพของชากินีผู้นี้เป็นประหนึ่งข้อกล่าวหาประเทศตะวันตกที่ขนทาสไปขายจากประเทศกินีนี้เอง)[2] แต่ภาพของ Dealer (พหูพจน์) ในตอนที่ 2 เป็นคำกล่าวหาอย่างปราศจากความเคลือบแฝงว่า การค้ายาเสพย์ติดในเยอรมนีอยู่ในมือของคนต่างชาติ เสียงของคำที่ใช้ในท่อนนี้แหบแห้งลงและกร้าวขึ้น แสดงถึงความป่าเถื่อนของคนที่พูดภาษา "ที่ไม่มีใครเข้าใจ" (บรรทัดที่ 10)

เมื่อฝ่ายต่างชาติรุนแรงมา ปฏิกิริยาตอบโต้(ของคนเยอรมัน/กวีเยอรมัน)ก็ดูจะรุนแรงเช่นกัน ถ้าความหายนะได้เกิดขึ้นแล้ว อะไรที่เป็นเครื่องบ่งชี้ความหายนะนี้ได้ดีที่สุด ถ้ามิใช่การทำลายศาสนา (โดยปกติกวีผู้นี้ก็มิได้เคร่งศาสนาแต่ประการใด!) สังคมเยอรมันได้เปลี่ยนสภาพไปมากเสียจนไม่มีใครรู้อีกต่อไปแล้วว่า "พระจิต" คืออะไร (บรรทัดที่ 12) ถ้ากวีนิพนธ์จบลง ณ จุดนี้ เราก็คงจะต้องลงความเห็นว่า เอนเซนสแบร์เกอร์อาจจะมิได้สร้างวรรณกรรมที่ทรงพลังทางปัญญาแต่บทกวีในช่วงที่ 3 เรียกได้ว่าเป็นส่วนที่สร้างอารมณ์ชดเชยได้อย่างดี ภาพของหญิงแก่ "จากบอสเนีย / ที่เหยียดขาแข็งที่อของเธอออกมา / ... บนม้านั่ง" (บรรทัดที่ 13-15) ตีตราของนักบุญให้แก่สังคมเยอรมัน ที่พร้อมจะให้การโอบอุ้มผู้ที่ถูกประทุษกรรมด้วยสงคราม (เธอคงถูกยิงมาแน่ ขาถึงเป็นเช่นนั้น) และสถานพักฟื้นจำเป็นที่สังคมเยอรมันมอบให้ (ไม่ว่าจะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม) ก็เป็นสถานที่ที่เคยโอ่อ่าเป็นศักดิ์เป็นศรี เป็นคฤหาสน์ที่สร้างขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 และชื่อ "Haus zum Elefanten" (ซึ่งอาจแปลเป็นไทยได้ว่า "คฤหาสน์เอราวัณ" : บรรทัดที่ 18) ก็ชวนให้คิดถึงคฤหาสน์อันโอ่อ่ากลางเมืองไวมาร์ (Weimar) ที่ชื่อว่า Hotel Elefant ซึ่งมีประวัติอันเรืองรองคู่มากับ ความโดดเด่นของยุคคลาสสิกแห่งไวมาร์ (Weimarer Klassik) ที่มหากวีเกอเธ่และชิลเลอร์ได้ร่วมกันสร้างขึ้น

ความสับสนของสังคมเยอรมันสะท้อนออกมาในกวีนิพนธ์บทนี้ ใจหนึ่งคนเยอรมัน (ซึ่งในที่นี้กวีเยอรมันเป็นผู้พูดแทน) ก็รักและหวงแหนวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของเขาเช่นเดียวกับชาติที่ศิวิไลซ์อื่น ๆ อันทำให้เขาเกิดความชิงชังชาวต่างชาติ (xenophobia) ขึ้นมาชั่วขณะหนึ่ง แต่แล้วเขาก็สามารถเอาสัญชาตญาณใฝ่ดีมาข่มใจได้ โดยให้ภาพของความมีเมตตาจิตต่อเพื่อนมนุษย์ที่ต้องได้รับทุกข์

---

[2] Reinhold Grimm: *Wanderungen ... ob aber auch Wandlungen? Enzensbergers 'Altes Europa'*. In: Gedichte und Interpretationen. Band 7. Stuttgart : Reclam, 1997, S. 51.

จากสงคราม พลังทางปัญญาในที่นี้คือสัญชาตญาณใฝ่ดีที่เข้ามาขับสัญชาตญาณใฝ่ต่ำออกไปได้ คำถามก็คือว่า สภาพการณ์ที่ว่านี้จะคงทนถาวรสักเพียงใด

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปลและตีความ