

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземних мов

Кафедра німецької мови і літератури з методикою викладання

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Мельничук Г. М.

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021р.

**СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ ІНГЕБОРГ  
БАХМАН ТА ЙОГО МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ**

Магістерська робота студентки  
факультету іноземних мов  
групи НАФМ-16 другого (магістерського)  
рівня за спеціальністю 014 Середня освіта  
(Мова і література німецька)  
галузі знань 01 Освіта / Педагогіка  
Тяговської Ольги Сергіївни

Керівник:

Гаманюк В. А, доктор педагогічних наук,  
професор, професор кафедри німецької  
мови і літератури з методикою викладання

Оцінка: Національна шкала \_\_\_\_\_

Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени ЕК \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ ТА МИСТЕЦЬКИЙ ВПЛИВ НА СВІТОГЛЯД ІНГЕБОРГ БАХМАН .....	7
1.1. Вивчення філософії. Вплив Мартіна Гайдеггера і Людвіга Вітгенштайна на формування світогляду Інгеборг Бахман .....	9
1.1.1. Віденський гурток та Людвіг Вітгенштайн .....	11
1.1.2. Метафізика та мистецтво.....	17
1.2. Письменницький шлях Інгеборг Бахман .....	19
1.2.1. «Група 47» Становлення Інгеборг Бахман як поетеси .....	19
1.2.2. Музика та творчість. Дружба з Гансом Вернером Генце.....	23
1.2.3. Кохання Пауля Целана та Інгеборг Бахман як важлива складова розуміння творчості письменниці.....	28
1.2.4. Останнє кохання Інгеборг Бахман. Стосунки з Максом Фрішем як особиста руйнація .....	32
Висновки до розділу 1 .....	36
РОЗДІЛ 2. МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ ІНГЕБОРГ БАХМАН .....	39
2.1. Аналіз поеми «Die gestundete Zeit» (Відкладений час) .....	41
2.2. Аналіз радіоп'єси «Der gute Gott von Manhattan» (Добрий Бог з Мангеттену).....	48
2.3. Аналіз роману «Malina» (Малина) .....	60
Висновки до розділу 2 .....	72
ВИСНОВКИ .....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	78
ДОДАТКИ .....	85

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Інгеборг Бахман вважається однією з найважливіших авторів ХХ століття, оскільки її творчість є справжнім феноменом, що поєднує в собі як зв'язок з усією німецькомовною літературною традицією, так і протест проти стандартного сприйняття мови, як «красивої мови». Так, наприклад, у 1954 році журнал «Spiegel» назвав її вірші «новими римськими елегіями», наголошуючи на асоціації з «Римськими елегіями» Гете, прямі алюзії, до творів якого ми спростерігаємо в радіо-п'єсі «Der gute Gott von Manhattan». Її ж сучасники визначали письменницю як «Debütantin, die aus Klagenfurt kam» [46, с. 150], «eine Dichterin und ein junges Fräulein Dr.» [47, с. 32], її описували як «Shooting-Star» [63, с. 111] або як «eine Art Fetisch der Gruppe 47», [28, с. 149] вказуючи таким чином на її самотність та успіх в літературних колах.

Вся творчість Бахман характеризується зокрема поєднанням інтелектуального та абстрактного, яке тісно пов'язано з символічними образами. Крім того, вона майстерно поєднує мовну точність, силу слова та природно-гармонійну мелодику мови. Її проза та поезія живуть завдяки поєднанню філософського світогляду, на який вплинули ідеї Людвіга Вітгенштайна, в якому «нова мова» виступає одним із засобів подолання мовних кордонів. На додаток до сильно метафоричної та міфічної мови, в першу чергу вірші Бахман мають критичне за часом відсилання до недавнього минулого, що явно відрізнялося від реалістичного способу зображення і, таким чином, являло собою новий ліричний розвиток. Своїми віршами Бахман дистанціювалася від поезії, що естетизує відсторонення образності й в той же час задавала ліричний тон, який явно відрізнявся від того суворого реалізму, що переважав у «Групі 47», до якої вона належала.

Стиль письма Бахман відрізняється виваженістю та фіксованістю структур; навіть у найчутливіших частинах своєї роботи вона намагалася уникати несмаку, перебільшень та непотрібних прикрас, що знову підводить нас до Людвіга Вітгенштайна, який у «Tractatus logico-philosophicus: «Was sich

überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» [70, с. 7].

Така самобутність творчості Бахман привертає до себе увагу багатьох науковців, серед яких насамперед треба зазначити Курта Барща, Крістіне Кошель, Інге Штойцгнер та Зігфрід Вайгель, які досліджували відображення філософського поєднання особистого в творчості І. Бахман. Серед українських літературознавців варто виділити Петра Рихло, який досліджував творчість І. Бахман передусім в контексті творчості Паулям Целана та у зв'язку з ним. Жужа Шопроні та Крістіан Білефельдт в свою чергу досліджували поєднання музики та поезії у контексті дружби І. Бахман з Г. Вернером. Питаннями інтертекстуальності творів Макса Фріша як розуміння творчості І. Бахман розглядалися в працях Андреа Штоль та Ганспетера Афольтера. Проте творчі пошуки І. Бахман та відображення в них особистого залишаються розкритими не до кінця, оскільки певні листи, нотатки та чорновики залишаються в архівах до 2026 року.

Все перераховане вище зумовлює **актуальність** та **новизну** кваліфікаційної роботи.

**Мета кваліфікаційної роботи** полягає у виявленні зв'язку між філософськими поглядами та світоглядом авторки та способами й засобами їх вираження, художнього осмислення проблеми мови та поезики мовчання у творчості І. Бахман на матеріалі її творів: «Die gestundete Zeit», «Der gute Gott von Manhattan» та «Malina».

Для здійснення цієї мети необхідно виконати такі завдання:

1) вивчити філософське підґрунття творчості Бахман, віхи її особистого життя, роль мистецтва (літератури й музики) й визначити їх вплив на формування її світогляду;

2) простежити вплив мовної філософії Л. Вітгенштейна на творчість І. Бахман і виявити сліди його філософії в мові І. Бахман;

3) проаналізувати місце окремих постатей (П. Целан, М. Фріш) та групи 47) та їхній вплив на формування художнього стилю письменниці;

4) здійснити аналіз творів І. Бахман (вірша «Die gestundete Zeit», радіо-п'єси «Der gute Gott von Manhattan» та роману «Malina») і визначити засоби мовної репрезентації філософсько-світоглядного та символічного в них.

**Об'єктом дослідження** є творчість Інгеборг Бахман.

**Предметом дослідження** виступає філософсько-світоглядний потенціал, насамперед проблема мови, та його мовна репрезентація у творах І. Бахман (на матеріалі трьох різножанрових творів: «Die gestundete Zeit», «Der gute Gott von Manhattan», «Malina»).

Для розв'язання завдань були використані такі **методи та прийоми дослідження**:

– загальнонаукові: вивчення статей, монографій, присвячених філософському підґрунтю та пошукам «нової мови» в творчості І. Бахман; критичний аналіз наукової літератури, описовий метод, що включає: спостереження, аналіз, зіставлення, систематизацію матеріалу;

– літературознавчі: системний підхід, методи інтерпретації та герменевтики, метод літературознавчого аналізу тексту; порівняння лексичних та синтаксичних структур.

**Практичне значення** одержаних результатів визначається можливістю використання його основних положень та результатів у навчальному процесі, а саме: у курсах з «Історії зарубіжної літератури», «Літератури Німеччини», «Аналітичного читання», «Стилістики», «Лінгвістичного аналізу тексту», а також у науково-дослідницькій діяльності.

Результати проведеного дослідження були апробовані у вигляді публікації: Тяговська О. С. Поетичність філософського світогляду Інгеборг Бахман у поемі «Die gestundete Zeit». *Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 12–13 листопада 2021 р.) Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2021. С. 134-138с.

**Структура роботи**: Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури, який налічує 71

найменування, та додатків (на 5 стор.). Загальний обсяг роботи становить 89 сторінок, з них 77 основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДГРУНТЯ ТА МИСТЕЦЬКИЙ ВПЛИВ НА СВІТОГЛЯД ІНГЕБОРГ БАХМАН

Інгеборг Бахман (псевдонім Рут Келлер) – австрійська письменниця, поетеса та одна з найважливіших авторів ХХ століття народилася в Клагенфурті в 1926 році. Вона навчалася в університетах Інсбрука, Граца та Відня. Окрім того Бахман рік читала лекції з поезики у Франкфуртському університеті. Як поетеса вона стала відомою завдяки двом томам поезії, «Die gestundete Zeit» (1953) та «Anrufung des Großen Bären» (1956). Великого успіху в прозі досягла саме через том оповідань, що з'явився під назвою «Das dreißigste Jahr» (1961) і завдяки деяким радіоп'єсам, серед яких варто відзначити «Der gute Gott von Manhattan». На її честь щорічно з 1977 року вручається премія Інгеборг Бахман [31].

Інгеборг Бахман з ранніх років мріяла жити і працювати як незалежна письменниця, і з її власними амбіціями та беззастережною волею зробила все, щоб ця мрія стала реальністю.

До фундаментальних тем її творчості можна віднести: життя, переживання, страждання, сподівання, бажання та втрату свого існування. У її віршах, а також у її прозі відчутна напруга між, так би мовити, 'привидною' присутністю та палким неприйняттям найбільш особистих спогадів, що виділяються як естетичний пункт опору, який можна простежити від її ранніх віршів до циклу Todesarten (Види смерті). Андреа Штоль писала про Інгеборг Бахман як поетесу, яка вдома на словах, але все ж бездомна у житті, чиє життя чергується між країнами, різними місцями проживання, суворо відокремленими колами друзів та руйнівними партнерськими відносинами [64].

Зацікавленість до мови, яка пронизує усю творчість Інгеборг Бахман, виникла ще в студентські роки і була сформована під впливом двох найбільш значних постатей західної думки ХХ ст. – Мартіном Гайдеггером і Людвігом Вітгенштайном. Присвячена Гайдеггеру дисертація («Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers», 1949), якою завершилося

університетське навчання Бахман, була написана в полемічному тоні, цілком характерному для Віденського гуртка [1].

Проте з Людвігом Вітгенштайном Інгеборг Бахман повязували не тільки філософські погляди, але й ексцентричні вчинки, адже молода, обдарована поетеса, після випуску двох перших збірок («Die stundete Zeit» та «Anrufung des Großen Bären») та швидкого визнання як критиків, так і широкої читацької аудиторії, відмовилася продовжувати писати вірші. Цей вчинок здається дивним та до пари вчинків самого Вітгенштайна, який в свою чергу відмовився від багатомільйонного спадку та блискучої академічної кар'єри в Кембриджі [1].

Проте ми б хотіли звернути увагу на те, що як і в випадку з Вітгенштайном, дистанціювання Бахман від поезії не було провокаційним жестом або вимушеним заходом: це рішення вона прийняла обдуманно і з повною відповідальністю. Оскільки її зачарованість тими можливостями, які приховує в собі поетичне слово, досить скоро поступилася місцем усвідомленню власного безсилля в спробах змінити світ [1]. Думку про обмеженість ліричної мови для вираження актуальних питань людського розділяв і Людвіг Вітгенштайн, який майже за півстоліття до цього, вважаючи, що зробив щось значне, заявляв в передмові до «Tractatus logico-philosophicus» (1921): «<...> dagegen scheint mir die Wahrheit der hier mitgeteilten Gedanken unantastbar und definitiv. Ich bin also der Meinung, die Probleme im Wesentlichen endgültig gelöst zu haben. Und wenn ich mich hierhin nicht irre, so besteht nur der Wert dieser Arbeit zweitens darin, dass sie zeigt, wie wenig damit getan ist, dass diese Probleme gelöst sind» [70, с. 8].

Інша людина, яка відіграла важливу роль в житті Інгеборг Бахман, був Пауль Целан, зустріч з яким у травні 1948 року започаткувала її життя як письменниці. Їхнє кохання, що тривало роками, кілька разів розривалося і поновлювалося, стало одним з найбільш драматичних розділів новітньої історії літератури та знаходить своє відображення, насамперед, в поетичній книзі «Die gestundete Zeit» (1953).

Проте цей успіх можна було б навряд чи уявити без зустрічі з композитором Гансом Вернером Генце в 1952 році на осінній конференції



«Групи 47». Після руйнівного досвіду з Паулем Целаном, в якому двоє закоханих, кожен побитий своїм походженням та своєю історією, зневірилися один в одному, саме зустріч з Генце, який був рівним Бахман в художньому сенсі, таланті, душі та душі, стало полегшенням для Інгеборг Бахман [63].

За влучним виразом Альфреда Допплера, разом з Гансом Вернером Генце в життя Бахман увійшло силове поле, яке виблискувало жадобою виробництва, проголошуючи гламур та успіх, яке вона зірвала зі старих перешкод еротичним мистецтвом спокушання і поклала весь світ до своїх ніг, як сцену для життя [31].

Через декілька років, а саме у 1958 році, Інгеборг Бахман знайомиться з наступним важливим чоловіком у її житті – Максом Фрішем, з яким у неї складаються стосунки, за час яких Бахман досягає неймовірних кар'єрних успіхів: отримує декілька нагород, визнання критиків та можливість читати лекції з поезики у Франкфуртському університеті. Проте і в цих відносинах Інгеборг Бахман гостро відчуває межі, що лежать між «Я» і «Ти», й через п'ять років болісно переживає завершення цих стосунків, які супроводжувалися «повним і майже смертельним крахом» [63].

Отже, на формування творчого шляху та стилю письма Інгеборг Бахман вплинули, як визначні філософи ХХ ст, так і особисті переживання. Більш детально ми розглянемо ці аспекти в пунктах 1.1 та 1.2.

### **1.1. Вивчення філософії. Вплив Мартіна Гайдеггера і Людвіга Вітгенштайна на формування світогляду Інгеборг Бахман**

Після одного семестру в Інсбруці та Граці (1945-1946) Інгеборг Бахман починає вивчення філософії, германістики та психології у Віденському університеті [25, с. 9]. Під час свого навчання Інгеборг Бахман написала лекцію про Канта, а також нотатки про Девіда Юма, про красу та інші історико-філософські аспекти. З професором Лео Габріелем, австрійським філософом та професором у Віденському університеті, який пробудив в неї інтерес до Мартіна

Гайдеггера, вона взяла участь у «Übungen zur Existentialphilosophie». Зазначимо, що саме в цих вправах Бахман вперше стикається з філософією Гайдеггера [56, с. 172].

Проте захоплюючим є саме перехід Бахман від екзистенціальної філософії Лео Габріеля та Алоїза Демпфа, німецького католицького філософа, представника антропологічної школи соціології, під впливом якого Бахман спочатку хотіла написати дисертацію на тему «Typus des Heiligen», до критично протиставленого неопозитивізму її керівника Віктора Крафта, австрійського наукового теоретика [4].

Коли Інгеборг Бахман вже працювала над дисертацією, вона остаточно поглибила свої знання у курсі «Філософія Віденського гуртка» з Віктором Крафтом [66, с. 90]. Ймовірно, саме під його керівництвом вона набуває нових ідей, щоб мати змогу краще аргументувати та розміркувати над своєю критикою філософії Гайдеггера з точки зору Віденського гуртка [62, с. 66]. В одному з інтерв'ю в травні 1973 р. Бахман зазначала, що на неї сильно вплинули погляди Віденського гуртка: «Nieder mit der deutschen Metaphysik, die unser Unglück ist!» [21, с. 136].

Також у своїй дисертації Бахман дотримується тієї точки зору, що «основні переживання, про які йдеться в екзистенціальній філософії, насправді якимось чином живі в людях» [29, с. 129]. Однак вони ухиляються від філософського аналізу, оскільки вони мають бути орієнтовані на «знання реальних наук», якщо вони хочуть кваліфікуватися як наукові [29, с. 127]. Така критика відповідає програмі Віденського гуртка.

Окрім того Інгеборг Бахман додає, що художнє вираження (у літературі, музиці, образотворчому мистецтві та інших проявах) не може бути виміряне його перевіреністю, а отже, відкриває законний спосіб спілкування з цими «базовими переживаннями» [21, с. 42]. Таким чином, вона теоретично виправдовувала перевагу поезії над філософією. З чого випливає, що попередні дослідження Бахман припускали принципово конструктивно-стверджувальну рецепцію Гайдеггера. Це підтверджувалося, по-перше, тим, що Бахман неодноразово

заявляла в інтерв'ю, що вона все ще дотримується ідей, виражених у своїй дисертації [21, с. 125]. Також Кьяріні зазначав, що обидва томи поезії та збірка «Das dreißigste Jahr» показали «сліди жаргону Гайдеггера» [29]. Так, в назві поеми «Die gestundete Zeit» (1927) прослідковується «Гайдеггерська фігура думки», трактування буття з точки зору його тимчасовості, як «Буття до смерті», що можна прочитати в його головній праці «Sein und Zeit» [27]. По-друге, тим, що Бахман використовувала екзистенціальні терміни в поетологічному контексті, наприклад, коли вона виступала з промовою «Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar» в честь нагородження премією «сліпих ветеранів війни» за радіоп'єсу «Der gute Gott von Manhattan» та говорила про «великий таємний біль», «яким людина відрізняється від усіх інших істот» [20, с. 275; 12, с. 246].

Наприкінці ж своєї дисертації Інгеборг Бахман приходять до висновку, що раціональне усвідомлення «невимовної, непоправної безпосередності емоційно актуальної зони людини» завжди представляє собою «напівраціоналізацію» метафізичного. Вона коментує це реченням з «Трактату» Вітгенштайна: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen». [70, с. 111]

Таким чином Інгеборг Бахман робить висновок, що Вітгенштайн, можливо, хотів би цим виразити, «що ми граємо з нашою мовою, тому що вона не містить слова, які б мали значення». [9, с. 115] За Зіґрід Вайгель, для Бахман це останнє речення Трактату виходить за межі дійсного змісту і вже не настільки вузько визначене. Вона інтерпретує філософію Вітгенштайна і вплітає її у свої тексти по-своєму. [66, с. 9]

### **1.1.1. Віденський гурток та Людвіг Вітгенштайн**

Віденський гурток був групою філософів і вчених в міжвоєнному Відні, що під назвами «Науковий світогляд» і «Логічний емпіризм» розробив філософський світогляд, який в американській еміграції було модифіковано і перетворено в аналітичну філософію та філософію науки. За думкою Крістіана

Дамбьока, сьогодні вони представляють собою найбільш впливові різновиди філософської методології у всьому світі [30].

«Науковий світогляд» Віденського гуртка встановлює насамперед «теорію науки», яка прагне лише до огляду наявних наукових ресурсів. Його основна ідея полягала в заміні філософії в класичному сенсі, як дисципліни, що стоїть над всіма науками [30].

Віденський гурток виник близько 1914 року з дискусійної групи (також відомої як «Перший Віденський гурток») навколо філософа і соціального реформатора Отто Нейрата, математиків Ганса Хана та Ріхарда фон Мізеса, та фізика Філіпа Франка. Своїх філософських ознак гурток набув в першу чергу завдяки Моріцу Шліку. Проте центральними фігурами Віденського гуртка були Отто Нейрат, Рудольф Карнап і Моріц Шлік.

Однак Людвіг Вітгенштайн також мав велике значення для розвитку Віденського гуртка. Після Першої світової війни він опублікував короткий нарис під назвою «Tractatus logico-philosophicus», який одразу привернув увагу Бертрана Рассела, британського філософа, основоположника англійського неореалізму та неопозитивізму, а також засновника сучасної філософії логічного аналізу. Ідеї Вітгенштайна інтенсивно обговорювалися в дискусіях Віденського гуртка наприкінці 1920-х років. Пізніше його праці стали предметом розгляду професійних філософів і соціологів [32].

У «Tractatus logico-philosophicus» філософ пояснює, що світ розпадається на абсолютно незалежні факти, а наші знання завжди ізольовані як відображення цих фактів. Загальні істини – це псевдоістини, оскільки ми не розуміємо логіки мови, тому висловлювання наших думок певним чином обмежене. З цього витікає, що філософія – це мовна критика, а «die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt» [68, с. 64].

Передумовою уваги Бахман до Віденського гуртка стало її вивчення філософії з зимового семестру 1946/47 року в Відні. У своєму ранньому есе «Philosophie der Gegenwart» («Філософія сучасності»), написаному в період роботи над дисертацією, Бахман приписує Віденському гуртку заслугу в тому,

що «неопозитивізм являє собою найбільш радикальний розрив з традиційною філософією і переконливо пропонує шлях наукового філософствування». [14, с. 605]. Вона підкреслює, що філософія тут стала філософією мови, тобто сама мова вийшла на передній план.

Як вже зазначалося раніше, Бахман прийшла до Вітгенштайна через Віденський гурток, написавши свою дисертацію під керівництвом Віктора Крафта, про якого вона говорила в більш пізньому інтерв'ю: «Es gab damals sehr wenige Professoren, ich glaube, die Studenten waren mehr oder weniger auf sich allein gestellt, bis ich dann auf einen der letzten Vertreter dieses 'Wiener Kreises', der Wiener Neopositivisten, gestoßen bin, von dem ich vielleicht wirklich etwas gelernt habe» [21, с. 82].

Віктор Крафт, в свою чергу, в 1951 році опублікував роботу «Wiener Kreis», в якій детально описав історію й філософські позиції членів групи: «Wer freilich in der Philosophie ein Bekenntnis zur persönlichen Welt- oder Lebensweisheit, zur subjektiven Welt- oder Lebensdeutung sucht, wer in ihr die spekulative Konstruktion eines sonst verschleierte[n] und unzugänglichen Seinsgrundes oder die begriffliche Poesie eines Weltromans sucht – solche Menschen können die Philosophie, wie sie der Wiener Kreis versteht, freilich nur als Verarmung verstehen. Denn sie schließt alles aus, was nicht auf wissenschaftlichem Wege gewonnen werden kann. Aber nur dann kann man über die subjektive Differenz und Variabilität hinausgehen, nur dann kann man Allgemeingültigkeit und dauerhafte Ergebnisse beanspruchen» [49, с. 57].

Часто в своїх обговореннях Віденського гуртка Інгеборг Бахман наслідує структуру книги Крафта та запозичує його мову.

Зазначемо ще, що у вище згаданому есе «Philosophie der Gegenwart» Інгеборг Бахман не тільки коротко викладає феноменологію, сучасну метафізику, екзистенціалізм, ідеалізм і історичний матеріалізм, але й десять з вісімнадцяти сторінок присвячує Віденському гуртку: «Die besondere Aufmerksamkeit für den Wiener Kreis erklärt sich aus der Überlegung, dass der Neopositivismus den

radikalsten Bruch mit der traditionellen Philosophie darstellt und der Weg zum wissenschaftlichen Philosophieren am überzeugendsten beschriftet wird» [14, с. 589].

Також Бахман виражає в цьому есе своє ставлення до Вітгенштайна та підкреслює його зв'язок з роботою гуртка. Вона наголошує, що зацікавленість неопозитивізму мовою виникає з інтересу його членів до логіки як тавтологічної системи, і що їх дослідження мови – це дослідження її можливостей як «Darstellungssystem». Оскільки для того, щоб говорити про мову, необхідно використовувати мову. Письменниця окрім того пояснює, що Вітгенштайн дійшов висновку, відповідно якого про мову взагалі не можна говорити осмислено, але врешті-решт всі філософські питання повертаються до цього аналізу. Таким чином, філософські проблеми виявилися псевдопроблемами. Сам Вітгенштайн робить з цього висновок і завершує свою роботу поясненням, що його власні висловлювання не мають сенсу, тому що: «Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» [14].

Інгеборг Бахман не раз зверталася до думки про те, що важливо говорити поза межами нашої чуттєвої реальності. А також про те, що людина як істота, наділена мовою, яка виступає крайньою межею символічного світу, але людина не може подолати цю межу, вона не може позиціонувати себе поза світом і щось про це сказати. Вона може лише сказати «щось». Але сенс життя повинен лежати поза цим висловом [68, с. 83]. Такі ідеї пов'язують письменницю з Людвігом Вітгенштайном, поглядами якого вона цікавилася.

«Tractatus logico-philosophicus» був для Бахман «абсурдною спробою мовчазного виконання філософії». Акцент в ньому, як пише Бахман, робиться на «невимовному», яке виходить з «висловлюваного», більш того, тільки з нього і виникає: «Von der klaren Darstellung des Sagbaren ausgehend, verweist Wittgenstein unvemtutet darauf, daß die Philosophie damit das Unsagbare bedeutet» [22, с. 9]. Таким чином, вся логіка стає впізнаваною: «Was ist nun dieses Unsagbares? Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst dazustellen. Diese zeigt sich. Sie spiegelt sich im Satz. Der Satz weist sie auf. Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische. Hier erfährt die Logik ihre Grenze, und da sie die Welt

erfüllt, da die Welt in die Struktur der logischen Form eintritt, ist ihre Grenze die Grenze unserer Welt. So verstehen wir den Satz: «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt» [22, с. 12].

Пізніше Бахман повністю змінює співвідношення між «сказаним» і «невимовним». Невимовне тепер розуміється як передумова або умова можливості сказаного: «Daß die Welt sprechbar – also abbildbar wird –, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wolle, möglich» [20, с. 116].

Це вказує на напрямок власної поезії Бахман. У своєму романі-фрагменті «Der Fall Franz» з циклу «Todesarten» вона пише відповідно: «Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden» [19, с. 346].

У цьому сенсі її радіоесе 1954 року, присвячене Вітгенштайну, вже обертається навколо концепції містичного. Проте якщо в роботі Вітгенштайна цей термін позначає невимовне, яке «показує себе», то Бахман концентрується на формах можливості і репрезентації саме цього «показує себе», яке вказує на щось, але не може сказати або назвати це.

Вітгенштайн також говорить про містичне у останньому реченні «Tractatus logico-philosophicus»: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» [70, с. 7] – Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.

Але де проявляється містичне? Знову ж таки тільки в мові, не в логіко-концептуальному викладі, а у формі мови, у звучанні, ритміці та мовному образі. У «Philosophische Untersuchungen» Вітгенштайн запитує: «Woher nimmt die Betrachtung ihre Wichtigkeit, da sie doch nur alles Interessante, d.h. alles Große und Wichtige, zu zerstören scheint? (Gleichsam alle Bauwerke; indem sie nur Steinbrocken und Schutt übrig läßt.) Aber es sind nur Luftgebäude, die wir zerstören, und wir legen den Grund der Sprache frei, auf dem sie standen» [69].

Оскільки особлива роль відводиться прояву себе, мовчання в філософії Вітгенштейна набуває іншого змісту й більше не інтерпретується в сенсі

абсолютної заборони на мовчання: «Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik» [12, с. 126].

Такі перетини з філософією Вітгенштайна ми часто зустрічаємо в оповіданнях Інгеборг Бахман. Наприклад, герой оповідання «Das dreißigste Jahr» переживає гіркі факти невидимих кордонів, коли в читальному залі Віденської національної бібліотеки він займається проблемою пізнання. Всі поняття лежать вільно і зручно в його голові, відчуття щастя опанувало ним, він уже вірить, що може осмислити граничне, він вже відчуває себе можливим співучасником творіння, аж раптом він болісно переживає межі свого мислення; і він розуміє, що ніколи не зможе доторкнутися до логіки, до якої прив'язаний світ. Думки, які в роботах Вітгенштайна служили цілям самокритики і розкриття помилок, в роботах Інгеборг Бахман емоційно заряджені і загострені до екзистенціальної відрази: «Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gern mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaugt hatte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken.

So aber war alles verwirkt. Er lebte, ja, er lebte, das fühlte er zum ersten Mal. Aber er wußte jetzt, daß er in einem Gefängnis lebte, daß er sich darin einrichten mußte und bald wüten würde und diese einzige verfügbare Gaunersprache würde mitsprechen müssen, um nicht so verlassen zu sein. Er würde seine Suppe auslöffeln müssen und am letzten Tag stolz oder feig sein, schweigen, verachten oder wütend zu dem Gott reden, den er hier nicht antreffen konnte und der ihn dort nicht zugelassen hatte. Denn hatte er mit dieser Welt hier etwas zu tun, mit dieser Sprache, so wäre er kein Gott» [15, с. 108].

В оповіданні «Ein Wildermuth» Інгеборг Бахман зачіпає ту ж тему вдруге. Проблема, видається, стала ще більш безнадійною, в сенсі «Philosophische Untersuchungen» Вітгенштайна, в яких надійність логічно-точної мови відкидається на користь різних «Sprachspiele», які, в залежності від домовленості, надають висловам певний сенс.



Під час процесу у справі про вбивство в оповіданні «Ein Wildermuth» у члена Вищого регіонального суду, трапляється нервовий зрив, коли він розуміє, як в простій на перший погляд справі факти, мотиви і висловлювання стають невідомо двозначними. Адаже суддя, прокурор, адвокат захисту, обвинувачений і свідки бачать справу в різних контекстах, і їхню мову неможливо звести до спільного знаменника. Нервовий зрив судді Вищого регіонального суду – це зовнішня ознака затяжної кризи. Вільдермут з ранніх років був вихований в дусі істини, він слідував їй в науці, він слідував їй у своїй професії. Але те, що він пережив під час процесу, можна підсумувати наступним реченням з оповідання: «<...> ein fortgesetztes billiges Übereinstimmen von Gegenstand und Wort, Gefühl und Wort, Tat und Wort» [15, с. 251].

Таким чином, історія закінчується в остаточній відмові від усіх людських істин: «Behäbiges, stumpfes Wort zum Übereinstimmen für jeden Gebrauch. Und darüber hinaus, da gibt es doch nur lauter Meinungen, schneidige Behauptungen, Meinungen über Meinungen und eine Meinung über die Wahrheit, die schlimmer ist als die Meinungen über alle Wahrheiten, für die du an die Wand gestellt werden kannst zu mancher Zeit und auf den Scheiterhaufen kommst» [15, с. 252].

Історії описують занепад існування, обумовлений розмовами та двозначністю.

Проте під уламками мови, розірваної на частини потребами дня та ідеологіями, можна сподіватися знайти мову мовця. І як писав сам Мартін Гайдеггер: «Die Sprache spricht. Wenn wir uns in den Abgrund, den dieser Satz nennt, fallen lassen, stürzen wir nicht ins Leere weg. Wir fallen in die Höhe. Deren Hoheit öffnet eine Tiefe. Beide durchmessen eine Ortschaft, in der wir heimisch werden möchten, um den Aufenthalt für das Wesen des Menschen zu finden» [41, с. 13].

### 1.1.2. Метафізика та мистецтво

Повертаючись до Гайдеггера та його метафізики, варто зазначити, що Бахман не вважає метафізику абсолютно безглуздою, як, можливо,

передбачається; скоріше, вона вимагає розмежувати положень природничих наук, щоб повністю довірити мистецтву вираження тієї людської реальності, яка не може бути виражена науками [3, с. 77]. Бахман зазначала, що метафізика виступає «неадекватною заміною мистецтва». [9, с. 10]

Неопозитивистська позиція Бахман і її критичний погляд на філософію Гайдеггера привели її до сприйняття проблеми відмінності між літературою і філософією. Оскільки письменниця вважала, що мистецтво і література можуть обробити людський досвід краще, ніж це може зробити метафізика, через те що такий досвід ніколи не може бути раціоналізований. Тому мистецтво і література повинні бути чітко розмежовані і тим самим мати можливість існувати нарівні з філософією [62, с. 68].

Відповідно, Інгеборг Бахман все менше приймає «межу» через поділ логіки і метафізики, мови і невимовного, філософії та мистецтва, бо її все більше цікавить сама межа: предмет мистецтва діє «an den Grenzen, die nicht nur Grenzen, sondern auch Einbruchstellen des sich Zeigenden, des mystisch oder glaubend Erfahrbaren sind, da auf unser Tun und Lassen wirkt» [12, с. 126].

У цьому відношенні межа функціонує як поріг: як місце або умова можливості для таких «точок входу» [12, с. 126].

Фігури думки такого роду, у взаємодії між «тут і там», «тут і за межами», які Бахман продовжує осмислювати, потім оточують її літературні тексти, як ми вже зазначали в попередньому підрозділі на прикладі оповідань «Das dreißigte Jar» та «Ein Wildermuth».

Протиставлення науки і мистецтва у творах письменниці замінено мовою мистецтва, яка розуміється не як опозиція логіці і не як найкраща метафізика, а як спосіб, який тримає відкритими ті «точки розриву», в яких може бути почуте інше, не-фактичне, невимовне. В цьому відношенні Вітгенштайн більше не асоціюється з відправною точкою, реконструкцією філософських категорій у Віденському гуртку. Швидше, йому приписується «інше» місце. Тепер Бахман інтерпретує мовчання Вітгенштайна як протест проти обох напрямків сучасної філософії: «Der Grund zu seine Haltung haben wir in der historischen Situation zu

suchen, in der Wittgenstein sich fand. *Sein Schweigen ist durchaus als Protest aufzufassen* gegen den Antirationalismus der Zeit, *gegen das metaphysisch verseuchte wissenschaftliche Denken*, vor allem das deutsche, das sich in Sinnverlustklagen und Besinnungsaufrufen, in Untergangs-, Übergangs- und Aufgangsprognosen des Abendlandes gefällt, *Ströme eines vernunftfeindlichen Denkens* gegen die «gefährlichen» positiven Wissenschaften und die «entfesselte» Technik mobilisiert, um die Menschheit in einem primitiven Denzustand verharren zu lassen.

Und das *Schweigen ist auch als Protest aufzufassen gegen die wissenschafts- und fortschrittsgläubigen Tendenzen dieser Zeit*, die Ignoranz gegenüber der «ganzen Wirklichkeit», wie sie sich häufig in den von seinem Werk ihren Ausgang nehmenden neopositivistischen Schule und unter den ihr verwandten scientistischen Denkern breit macht» [12, с. 126].

У випадку Бахман, перехід від філософії, як відправної точки, до виразних можливостей мистецтва, викликаний її читанням Вітгенштайна, в якому вона швидко розуміє, що його філософія не хоче вписуватися в межі, визначені Віденським гуртком. У радіоесе 1954 року вона формулює: «Wo Heidegger zu philosophieren beginnt, hört Wittgenstein zu philosophieren auf» [12, с. 114]. І, на нашу думку, саме там Бахман починає писати. Таким чином, для Бахман, незадоволеність філософією як наукою, стає трампліном для іншого виду письма, яке займається філософствуванням в літературі і тим самим перетинає кордон, проведений Тактатусом.

## **1.2. Письменницький шлях Інгеборг Бахман**

### **1.2.1. «Група 47» Становлення Інгеборг Бахман як поетеси**

Наступним важливим кроком в становленні Інгеборг Бахман, як поетеси та письменниці, була її приналежність до «Групи 47», назва якої пов'язана насамперед з першим засідання, а саме 1947 роком, на якому йшлося ні про що інше, як про відродження німецької літератури після моральної катастрофи

націонал-соціалізму. В цей час більшість письменників та публіцистів повернулися з військового полону чи «внутрішньої еміграції». Маючи різний досвід та переживання за плечима, вони все ж таки мали щось спільне – «нульову точку», – до якої література та мова дійшли внаслідок отруєння націонал-соціалізмом.

Письменники «Групи 47» орієнтувалися на літературну сучасність, яка вислизала від них багато років. Вони критикували політику перевиховання та денацифікації західних союзників і теорію колективної провини, зневажали культурно-політичні догми.

Статуту та програми не було, як не було й формального членства. Будь-хто, кого запрошував покровитель групи Ганс Вернер Ріхтер, міг зарахувати себе до членів «Групи 47». Такі зустрічі проходили у відомих і популярних колах – в Алльгау та в Берліні, у Швеції та в Принстоні. Представники «Групи 47» залишили свій помітний слід в інтелектуальному житті та політичній культурі Федеративної Республіки Німеччини [42].

У своїй книзі «Im Etablissement der Schmetterlinge» Ганс Вернер Ріхтер згадує як він у травні 1932 року запросив Бахман приєднатися до Групи 47 у Ніендорфі. Письменник також повідомляє, як саме відбувся цей літературний контакт; згідно з його розповіддю, Бахман ніби випадково дала йому в руки свої вірші і змусила прочитати їх [58, с. 15].

На одній із зустрічей Групи 47 Бахман читала вірші, які були пізніше опубліковані в поетичній збірці «Die gestundete Zeit» у серії «Studio frankfurt» Альфреда Андерша [58]. Особливо відомим став вірш «Dunkles zu sagen»: сумне та меланхолійне нарікання коханої про неможливість спільного оплакування. Наведемо декілька рядків, для кращого розуміння: «<...>Und ich gehör dir nicht zu. / Beide klagen wir nun. /Aber wie Orpheus weiß ich / auf der Seite des Todes das Leben /und mir blaut / dein für immer geschlossenes Aug» [7, с. 29].

На додаток до сильно метафоричної та міфічної мови, вірші Бахмана мали критичне за часом відсилання до недавнього минулого, що явно відрізнялося від реалістичного способу зображення і, таким чином, являло собою новий ліричний

розвиток. Своїми віршами Бахман дистанціювалася від поезії, що естетизує відсторонення образності і в той же час задавала ліричний тон, який явно відрізнявся від суворого реалізму, що переважав у «Групі 47». Деякі з її віршів критикували суспільство достатку та споживання, що добре видно у віршах «Alle Tage» та «Reklame» [7]. Для кращого сприйняття, наведемо декілька рядків вірша «Reklame»: «Wohin aber gehen wir / ohne sorge sei ohne sorge / wenn es dunkel und wenn es kalt wird / sei ohne sorge <...>» [7, с. 106].

Використання у кожному рядку то прямого, то курсивного шрифту вказує на те, що існують дві різні динаміки, що представляють дві різні форми реклами: реклама як реклама, яка обіцяє «вирішення проблеми шляхом придушення проблеми». З іншого боку – тривожний запитувач, який скаржиться і нарікає, шукаючи відповіді, які йому не дають: «<...> was aber geschieht / *am besten* / wenn *Totenstille eintritt*» [7, с. 106].

Також на своєму першому читанні в «Групі 47» Бахман привернула увагу тим, що, здавалося, ледве могла сама читати свої вірші, тому за неї заступився Вальтер Хільсбехер [59, с. 49]. Зазначимо ще, що майже у всіх звітах про її перші появи в «Групі 47» підкреслювався її особливий габітус. Вона була «*Debütantin, die aus Klagenfurt kam*» [46, с. 150], «*eine Dichterin und ein junges Fräulein Dr.*» [47, с. 32], її описували як «*Shooting-Star*» [63, с. 111] або як «*eine Art Fetisch der Gruppe*» [28, с. 149].

Для Інгеборг Бахман читання в Нієндорфі в 1952 році і в Майнці в 1953 стали вирішальним кроком на шляху до популярності в літературній сфері Західної Німеччини. Її вірші стали відомі у 1950-х роках, а два томи її поезії, як ми вже згадували раніше, «*Die gestundete Zeit*» та «*Anrufung des großen Bären*», незабаром увійшли до ліричного канону [37, с. 242]. Про ступінь її успіху говорить і той факт, що у серпні 1954 року вона потрапила на обкладинку журналу «*Spiegel*» під назвою «*Gedichte aus dem deutschen Ghetto*».

Після її успіху в «Групі 47» і особливо після цієї статті, Інгеборг Бахман швидко та успішно позиціонувала себе на літературній ниві. Її вірші добре

сприймалися публікою, а радіоп'єси «Die Zikaden» та «Der gute Gott von Manhattan» транслювалися по радіо.

Незважаючи на всі відмінності, у наступні кілька років вона почувала себе пов'язаною з «Групою 47». Також з літа 1953 року Бахман жила в Італії та в багатьох інших місцях, проте до 1959 року вона регулярно брала участь у зборах «Групи 47». Окрім того поетеса була ініціатором першої зарубіжної конференції «Групи 47», яка відбулася у квітні 1954 року на південь від Риму в Сапо Сірсео [58, с. 150].

Слід письменниці у «Групі 47» був помітний не тільки через її творчість, а й у фотографіях, як образ першої та єдиної важливої жінки в об'єднанні.



*Читання «Групи 47» в Ніендорфі 1952 року: Інгеборг Бахман (зліва).*

Хоча позиціонування Бахман у літературному полі було засноване на її виступах у «Групі 47», пізніше письменницький успіх Бахман розвивався незалежно від угруповання. Її звернення до прози з 1960 року і пізніше публікація збірки оповідань «Simultan» (1972) призвели до відходу від класифікації Бахман як «великої жінки Групи 47» [4, с. 25].

Звернувшись до створення радіоп'єс, які використовувалися як важливий літературний жанр багатьма авторами в 1950-х роках, у тому числі й деякими ліриками «Групи 47», письменниця репрезентувала зустріч з новим на той момент технічним засобом – радіо. Цей перехід до прози спричинив неоднозначну реакцію критиків [4, с. 23].

З 1980-х років її твори, а саме спочатку «Malina» та «Simultan», підлягли феміністському аналізу, що визначив сприйняття обох творів. Пізніше ця перспектива поширилася на всі твори Бахман. Таким чином, більш ранні тексти, такі як «Der gute Gott von Manhattan», також можуть бути прочитані як аналіз гендерних відносин у 1950-х роках [52]. У контексті цієї інтерпретації літературознавство також порушило питання про специфічно «жіночий вид письма» та літературну концепцію жіночності [50, с. 28].

Отже, Інгеборг Бахман своїми творами вирішальною мірою сформувала сучасний літературний дискурс про жіночий світогляд та естетику, навіть якщо вона й не позиціонувала себе в цьому питанні явно.

### 1.2.2. Музика та творчість. Дружба з Гансом Вернером Генце

Інгеборг Бахман ще з ранніх років цікавилася музикою, хоча з часом віддала перевагу письму, про що вона сама зазначала в одному інтерв'ю з Андреа Шіфнер: «Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. Dann ist es lange Jahre nebenher gelaufen. Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört <...> weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben» [21, с. 124]. Проте музика не зникла з її життя, вона залишилися великою частиною, як в особистому, так і творчому житті Бахман.

Особливе ставлення Бахман до музики знаходить своє найяскравіше вираження у мистецькій співпраці з німецьким композитором Гансом Вернером Генце, особливо в лібретто до опер Генце «Der Prinz von Homburg», «Der junge Lord», а також у балетній пантомімі «Ein Monolog des Fürsten Myschkin». Її музично-естетичні твори, зокрема тексти «Die wunderliche Musik» та «Musik und Dichtung», які поетологічно відображають взаємозв'язок між двома художніми засобами – музики та літератури, були створені в одному контексті [4, с. 297].

Інгеборг Бахман і композитор Ганс Вернер Генце зустрілися в жовтні 1952 році на конференції «Групи 47». На той час обоє мали письменницьку біографію, в якій відкритість мистецькому середовищу була характерною рисою. У випадку Генце, це був пошук музичного зв'язку з літературними текстами, оскільки він бачив велику ясність і більш певний ефект, гарантований лінгвістичною схожістю музики. Бахман відкрила в музикальності мови можливість подолати її межі або, принаймні, визначити їх. Таким чином, діалог мистецтв передбачається в творчості обох ще до їх особистої зустрічі, який потім продовжується і варіюється в ході їх співпраці та дружби [6, с. 407].

Після їх першої особистої зустрічі, між двома митцями швидко встановилися близькі відносини. Їх листування документує, як ці відносини, так і конкретну співпрацю, створення спільних робіт. Окрім листів німецькою мовою, це листування включає також листи італійською, англійською та французькою мовами [6, с. 407].

Бахман і Генце відчували потяг один до одного. Ганс Генце розглядав це як «свого роду союз, братство, спорідненість» [44, с. 72]. Взимку 1954/55 року вони навіть подумували про весілля, але до цього справа так і не дійшла. У листі до своїх батьків Бахман повідомляла про соціальний захист, який вона могла надати гомосексуалісту Генце в Італії в 1950-х роках. Однак поступово їй стало ясно, що про любовний зв'язок з композитором не може бути й мови, а спільне життя викличе значні труднощі. Близькі стосунки між ними ослабли тільки в середині шістдесятих років, але дружній контакт зберігався до самої смерті Інгеборг Бахман.

Їх перша спільна робота з'явилася влітку 1953 року в Італії. Бахман написала нову текстову версію монологу князя Мишкіна з роману Достоєвського «Ідіот», який Генце вибрав в якості основи для балету-пантоміми. Ідея спільної опери була нав'язана виставою «Травіата» за участю Марії Каллас. Згідно власної розповіді Бахман, досвід оперної співачки Марії Каллас став тим моментом, коли її «ставлення до опери» в корені змінилося і перетворилося в «нав'язливий інтерес до цього виду мистецтва» [17, с. 433].



Також варто зазначити, що художня співпраця Бахман з Генце не тільки ввела письменницю в світ музичного театру, а й спонукла також до створення декількох музично-естетичних есе, в яких письменниця розмірковує про взаємини між музикою і літературою. Саме зв'язок між глибоким розумінням музики і роздумами про мову, яка так яскраво виражена в її творчості, визначає значимість цих есе. Вони є ключовими, як для розуміння літератури Бахман, так і для розвитку її музичної поетики.

Перше есе «Die wunderliche Musik» складається з 14 поетичних мініатюр. Використовуючи в якості моделі концертний вечір, вони висвітлюють різні аспекти сучасного музичного життя в зв'язку з заключним питанням «Але що таке музика?», однак в другій відсутня чітка теоретична відповідь [4, с. 188].

Вже через два роки, у 1958 році Бахман написала своє друге есе – «Musik und Dichtung» (Музика і поезія), засноване на нотатках Генце. В есе авторка в теоретичній формі розмірковує про взаємини між музикою і літературою як двома видами мистецтва [6, с. 190]. У центр своїх роздумів Бахман ставить ідею Генце про те, що «два мистецтва можуть об'єднатися»: «Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung» [20, с. 60].

Проте дотримуючись музичної естетики романтизму, Бахман розуміє музику метафорично, як «іншу мову», в якій знаходить свою найвищу виразну силу і ефект від союзу музики і поезії. І в той же час, мова може переконати себе через музику в своїй «причетності до універсальної мови». Ритм і людський голос стають основою для «об'єднання» двох мистецтв [20, с. 61].

У своїх «Notizen zum Libretto» до опери «Der junge Lord» Бахман описує «накладення текстів», що характерне для структури лібрето, бо персонажі опери «говорять не один після одного, а один з одним, один проти одного і поруч одне з одним» [17, с. 434]. На думку поетеси, цей очевидний хаос опери доводить перевагу музичного театру над прозаїчним. Згідно її думки, опера могла задовольнити найелементарніші виразні потреби, які не могли бути представлені засобами прозового театру.

Також Інгеборг Бахман присвячує Гансу Вернеру вірш – «Enigma», якому тема музики проявляється чіткіше, ніж в будь-якому іншому вірші поетеси. В примітках до першої публікації, Бахман визначає цей вірш колажем та називає музичні тексти, до яких відсилає її вірш. Перші рядки цитують пісні Пітера Альтенберга Alban Berg «Ти не повинен плакати», та п'яту частину третьої симфонії Малера. Очевидно, для Бахман було важливо, щоб ми зрозуміли, що музичний контекст важливий для відносин між музикою і поезією [45].

Нижче наводимо повний зміст вірша:

## ENIGMA

für Hans Werner Henze aus der Zeit der ARIOSI

Nichts mehr wird kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin,

was so gute Namen

wie 'sommerlich' hat -

es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,

sagt eine Musik.

Sonst

sagt

niemand

etwas [7, с. 161].

Перший рядок «Nichts mehr wird kommen» викликає відчуття повної безперспективності. Заперечення дружніх образів природи в наступних рядках висловлює абсолютний відчай: «Frühling wird nicht mehr werden. / <...> / Aber auch Sommer und weiterhin <...> / es wird nichts mehr kommen». Посилання на використання Альтенберга, як зазначалося рініше, оптимістичних образів природи, [5, с. 60] їх інверсія в негатив, ясно показує, що Бахман не просто хоче перейняти текст пісні, а скоріше, вона взаємодіє з ним концептуально. Вона навіть протиставляє тематичний вірш «es wird nichts mehr kommen» цитаті Густава Малера: «Du sollst ja nicht weinen, (sagt eine Musik)». Остання фраза вірша «Sonst / sagt / niemand / etwas.» артикулюється за допомогою пауз «очікування рятівного слова». Це очікування – надія на майбутнє злиття музики і слова, яке для Бахман є втіленням утопічної комунікації [20, с. 60].

Датування-посвячення «з часів Аріозо» нагадує нам, як Генце підтримав її в той важкий час, після розриву з Максом Фришем, і запропонував їй прибути до Італії.

Однак не тільки Інгеборг Бахман присвячувала Гансу Вернеру Генце твори. Композитор присвятив пимьєнниці три постановки: «Nachtstücke und Arien», «Chorphantasien zu den Liedern auf der Flucht» та нову обробку ліричного монологу Бахман «Monolog des Fürsten Myschkin».

Також Генце написав музику до другої радіоп'єси Бахман «Die Zikaden». Зазначимо, що тут музика не виконує функцію так званого «музичного мосту» між сценами радіосп'єси, а скоріше є невід'ємною частиною акустичної конституції сенсу, мотивуючи посередництво між соціальним світом і дегуманізованими голосами цикад, які втратили здатність людського вираження в своєму польоті в пісню [4, с. 302].

Отже, музика та творчість Інгеборг Бахман невід'ємні. Її твори можна розглядати як вираз музичної поетики, що включає в себе різноманітні цитати й алюзії зі світу музики.

### 1.2.3. Кохання Пауля Целана та Інгеборг Бахман як важлива складова розуміння творчості письменниці

Пауль Целан та Інгеборг Бахман зустрілися у перші повоєнні роки у Відні й майже відразу стали закоханою парою. Про це свідчить їхнє листування, яке довгий час було недоступним для широкої публіки. Оскільки листи спершу знаходились в архівах, дослідники намагалися відшукати сліди стосунків в їх творчості. До яскравих приладів відображення їхніх стосунків можна віднести вірші Целана «Corona», «Kristall», «Todesfuge», «Erinnerung an Frankreich» та Бахман «Dunkles zu sagen» «Früher Mittag», «Paris», «Hôtel de la Paix». Проте до найкрасномовнішого прикладом виступає роман «Маліна», який ми більш детально розглянемо у другому розділі. За висловеленням Бахман роман «Malina» – «єдина алюзія» на вірші Пауля Целана, особливо легенда «Geheimnisse der Prinzessin von Karagan», в якій можна віднайти багато целанівських цитат [48, с. 17].

Для підтвердження нашої тези, розглянемо декілька рідків вірша «Corona», в якому можна прослідкувати рефлексію на кохання до Бахман, хоча зміст вірша, звісно, не обмежується лише коханням: « <...> Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, / wir schlafen wie Wein in den Muscheln, / wie das Meer im Blutstrahl des Mondes <...> » [2, с. 58].

Однак найбільш повним джерелом розуміння відносин митців на даний час виступає збірка їхніх листів «Herzzeit». Опрацьовуючи її, ми вже на першій сторінці бачимо вірш-присвяту Інгеборг Бахман, який Пауль Целан написав 1948 до дня народження коханої. Як зазначає Петро Рихло: «це любовний вірш, що написаний у формі біблійного декалогу декларує дев'ять заповідей кохання до чужинки, пам'ятаючи про замордованих нацистами єврейських жінок». Нижче наводимо повний зміст вірша: [60]

IN AEGYPTEN

Für Ingeborg

Du sollst zum Aug der Fremden sagen:

Sei das Wasser!

Du sollst, die du im Wasser weißt,

im Aug der Fremden suchen.

Du sollst sie rufen aus dem Wasser:

Ruth! Noemi! Mirjam!

Du sollst sie schmücken,

wenn du bei der Fremden liegst.

Du sollst sie schmücken

mit dem Wolkenhaar der Fremden.

Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noemi sagen:

Seht, ich schlaf bei ihr!

Du sollst die Fremde neben dir

am schönsten schmücken.

Du sollst sie schmücken

mit dem Schmerz um

Ruth, um Mirjam und Noemi.

Du sollst zur Fremden sagen:

Sieh, ich schlief bei ihnen [2, с. 70]!

У цьому вірші, як і в вище згаданому вірші «Corona» тісно переплітаються між собою еротичні, історичні й релігійні аспекти.

Проте романтичні стосунки не були безхмарними, тому вже в 1952-53 роках зміниться русло їхніх відносин. І доходить до того, що Целан одружується з Жизель де Лестранж, а Бахман починає жити з Ганцом Генце. Такими чином формально їхні шляхи розішлися, але це не зупинило їхнє кохання, тому що воно

продовжувало жити, хоча і набуло вже іншого тону, як наприклад у вірші. «Die gestundete Zeit» (Відкладений час), який ми проаналізуємо в другому розділі.

Зараз ми б хотіли звернути увагу на вірш «Bruderschaft», який виступає яскравим прикладом тотального розладу в комунікації закоханих в цей важкий для них період. В ньому лунає неможливість подолання їх відмінностей, як в походженні, так і в статті, характері.

#### BRUDERSCHAFT

Alles ist Wundenschlagen,  
und keiner hat keinem verziehn.  
Verletzt wie du und verletzend,  
lebte ich auf dich hin.  
Die reine, die Geistberührung,  
um jede Berührung vermehrt,  
wir erfahren sie alternd,  
ins kälteste Schweigen gekehrt [7, с. 139].

Проте вже через декілька років, а саме у 1957 році, як поетичні, так і особисті відносини між Бахман та Целаном знову поновлюються, що ми бачимо з листів, в яких Целан пише Бахман, передаючи свої вірші «Lies, Ingeborg, lies» і присвятою «Für Dich Ingeborg, für Dich» [10]. Після зустрічі в Келні Целан пише вірш «Köln, Am Hof», що є, так би мовити, поетичним символом пристрасті, яка спахнула з новою силою:

#### KÖLN, AM HOF

Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.  
Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.

Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Ihr Dome.

Ihr Dome ungesehn,  
ihr Wasser unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns [10, с 59].

Окрім того Пауль Целан присвячує Інгеборг Бахман збірку віршів «Mohn und Gedächtnis», які він позначає скороченнями «f. D.» «u. f. D.» («für Dich», «und für Dich» — «для Тебе», «і ще раз для Тебе») [10, с 73].

Але вже 1958 року Інгеборг Бахман зустрічається зі швейцарським письменником Максом Фрішем і вирішує розпочати з ним спільне життя. Целан приймає її рішення. Проте сама письменниця налаштована досить скептично. Хоча вона дійсно намагалась знайти компроміс у нових стосунках, які ми розглянемо більш детально в наступному розділі, проте не будувала жодних ілюзій. Про це свідчать, впершу чергу, її слова в одному з листів до Пауля Целана: «Wir wissen es doch, – dass es für uns fast unmöglich [ist], mit einem anderen Menschen zu leben. Aber da wir es wissen, uns nicht täuschen und nicht zu täuschen versuchen, kann doch etwas Gutes entstehen» [10, с 94].

Попри прийняття нових стосунків кохання, відносини між митцями знову ускладнюються, але в цей раз ще сильніше, ніж в попередні роки. Пауль Целан тяжко переживає несприйняття своєї творчості, постійні напади з боку преси і в той же час неймовірний успіх Бахман. Поетеса витримує всі напади, непорозуміння та докори, проте одного дня вона йому пише: «Lieber Paul, nach allem, was geschehen ist, glaube ich, dass es für uns kein Weiter mehr gibt. Es ist mir nicht mehr möglich» [10].

Наступні декілька років видаються ще складнішими для обох митців, адже Пауль Целан більше не справляється зі своєю депресією та вчиняє самогубство, стрибнувши з мосту в ріку. В той час як Бахман переживає надскладний розрив

з Максом Фрішем. Притулок та підтримку вона знайшла у свого друга Ганса Генце на вілі в Італії, де її і застала звістка про смерть Пауля Целана.

Проте вже в 1971 році виходить у світ роман «Malina» з інтегрованою в перший розділ легендою «Geheimnisse der Prinzessin von Karagan», де в образі чужинця можна впізнати Пауля Целана. У другому розділі роману, в якому знову згадується легенда ми вже бачимо прямий відсил до поета та нібито підсумок їхніх стосунків: «Kann ich Sie sprechen, einen Augenblick? fragt der Herr, ich muss Ihnen eine Nachricht überbringen. Ich frage: Wem, wem haben Sie eine Nachricht zu geben? Er sagt: Nur der Prinzessin von Kagran. Ich fahre ihn an: Sprechen Sie diesen Namen nicht aus, niemals. Sagen Sie mir nichts! Aber er zeigt mir ein vertrocknetes Blatt, und da weiß ich, dass er wahr gesprochen hat. Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben» [13, с 203]. Більш детально ми розглянемо роман у наступному розділі.

Отже, любовні відносини між Паулем Целаном та Інгеборг Бахман стали поштовхом для створення, як ліричних, так і прозаїчних творів, в яких переплітається любовне з історичним та міфологічним.

#### **1.2.4. Останнє кохання Інгеборг Бахман. Стосунки з Максом Фрішем як особиста руйнація**

Як нам вже відомо, Інгеборг Бахман була літературним дивом, австрійською іконою «Групи 47» та улюбленецею ЗМІ. Макс Фріш був відомим не менш відомим та шанованим швейцарським письменником. Отже, обидва були літературними знаменитостями. Однак, ми маємо не багато інформації про їхні стосунки у вільному доступі: в той час як листування між Інгеборг Бахман та Паулем Целаном, Інгеборг Бахман та Гансом Генце були опубліковані, листи між Максом Фрішем і Інгеборг Бахман залишаються надалі недоступними. Оскільки спадщина письменниці знаходиться в архівах до столітньої річниці її



смерті, а саме до 2026 року. Тому дані про стосунки, ми будемо шукати в їхніх творах.

З бібліографічних джерел нам відомо, що великий успіх радіоп'єси Бахман «Der gute Gott von Manhattan» став поштовхом для їхньої першої зустрічі у 1958 році [63]. Цю дату «3.Juli 1958» ми також зустрічаємо в романі «Маліна». Проте без жодного пояснення, але ми можемо допускати, що таким чином письменниця натякає на стосунки з Максом Фрішем.

Через багато років, вже після смерті Бахман, Макс Фріш використовує їхні відносини, як матеріал для свого роману «Montauk» [35]. Він описує, що були «перші поцілунки» на лавці в Парижі, «перша кава» у залах, «перше прощання» після тижня в Цюріху; що була пропозиція руки та серця, туга в подорожах, ревності вдома; що був розрив відносин у 1962 році і остання зустріч у римському кафе наступного року [34, с. 711]. Хоча ми повністю не можемо бути впевненими в достовірності цієї інформації, проте нам відомо, що були стосунки і що вони тривали чотири роки, а потім закінчились. Про закінчення відносин, можна знову ж таки прочитати в творі Фріша «Montauk»: «Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht» [34, с. 717].

У іншому романі, який був виданий за життя письменниці, а саме в «Mein Name sei Gantenbein», що вийшов в 1964 році, ми зустрічаємо описи, що дуже нагадують Інгеборг Бахман. Так Тео Гантенбей на початку своїх поневірянь зустрічає «eine entsetzlich verfärbte Blondine <...> eine Undine» [34] (ми вважаємо, що це натяк на оповідання Бахман «Undine geht»), але вона стає лише другорядним персонажем. Його головним творінням є Ліла, яка то дружина, то коханка, то актриса, то венеціанська дворянка, інколи примхлива та чарівна, а інколи брехлива та безневинна, залежно від історій, які Гантенбайн приміряє «як одяг». В цьому образі пихатої, самозакоханої, панічно боязкої, самодраматизуючої, напрочуд гарної актриси на ім'я Ліла Інгеборг Бахман впізнає себе та відчувається практично знищеною цією історією. Вона бачить себе публічно роздягнутою, оголеною, приниженою, перетвореною на безглузду постать-манекен у виставковому залі Макса Фріша [33].

Пізніше, письменниця відображає свій біль, в неопублікованому за життя «Requiem für Fanny Goldmann», де головна героїня описує книгу свого колишнього коханця так: «Er hatte sie ausgeweidet, hatte aus ihr Blutwurst und Braten gemacht, er hatte sie geschlachtet auf 386 Seiten in einem Buch» [40].

В романі «Malina» ми також зустрічаємо певні натяки на Фріша, а точніше зв'язки з його твором «Mein Name sei Gantenbein», де початкова сцена з чоловіком, який самотній у своїй квартирі розмірковує про розбите кохання, стає точним дзеркальним відображенням фінальної сцени роману «Malina». Подібними також є фраза героїв: «Der Herr meines Names ist verreist», – думає Гантенбайн у пустельній квартирі з вимкненим телефоном. «Hier war jemand dieses Namens», – каже Маліна у телефонну трубку в порожній квартирі після зникнення дружини. Таким чином кожен з героїв відгороджується від порожніх дзеркал, проте вони співвідносяться один з одним [40].

Однак спільне в створенні героїв не завжди не відображало спільне в їхніх поглядах на життя. Навіть більше, їхнє бачення світу та процесу написання творів були прямо протилежними. Адже Бахман, розмочавши відносинами з Максом Фрішем, не могла відмовитися від спілкування з Паулем Целаном та Гансом Вернером Генце. Така прив'язаність та любов до першого та теплі стосунки з другим були не зрозумілими для Макса Фріша та, очевидно, стали причиною розриву відносин. Що є зрозумілим, адже важко будувати відносини з людиною, в житті якої для тебе відведено лише певне місце, місце поруч з іншими чоловіками.

Така відсутність балансу між близькістю та дистанцією зробила стосунки між Бахман і Фрішем самогубною місією, в якій закоханих рано чи пізно довелося підірвати, як у п'єсі «Der gute Gott von Manhattan». Письменниця марно намагалася віднайти в стосунках «гармонічну дистанцію», вказуючи при цьому на прірву, від якої закоханим доводиться уберігати себе: «Ja, Liebe führt in die tiefste Einsamkeit. Wenn sie ein ekstatischer Zustand ist, dann ist man in keinem Zustand mehr, in dem man sich durch die Welt bewegen kann. Man sieht die Welt nicht mehr mit den Augen der anderen» [21, с. 74].

Іншою ж причиною могла бути їхня протилежність в плані творчості, а саме в поглядах «мову». В той час як, Фріш, Будучи приземленим швейцарським архітектором, прагнув абсолюту своєю поетично-моральною суворістю, Інгеборг Бахман переймалася засобами вираження. Її боротьба за мову, «нову мову», була однією з основних вимог поетичного існування. В той час як Фріш не цікавився питанням мови, для нього вона була лише засобом відображення людського: «Man kann den Menschen nur darstellen, wen man ihn erfahren hat» [36].

Отже, на відміну від Бахман, Макс Фріш ніколи не піддавав своє сприйняття мови чи оповідання будь-яким фундаментальним роздумам; він підозріло ставився до занадто великої теорії. Відзначаючи те, що він пережив, він намагався звільнитися від усіх людських плутанин. Те, що Фріш розумів як «гру», гру з живим матеріалом, людьми та можливостями («я уявляю»), стало для Бахман моральною категорією, за якою треба оцінювати письменника. [12, с. 258].

Розбіжність в поглядах підтверджується також цитаю до «Simultan Band», в якій Інгеборг Бахман відображає своє бачення зображення життя як такого: «Ich erfinde, ich kann nicht »nach dem Leben« schreiben, denn das kann ja jeder, und heute wird »nach dem Leben« geschrieben, ein fataler Irrtum, weil man danach überhaupt nichts mehr versteht. Diese Konfessionen, die sich objektiv geben, — was für ein Irrtum. Man muß die Herkunft, die Vergangenheit kennen, und danach kann man anfangen, zu imaginieren. »Das Leben« gibt es nicht» [16, с. 15].

Не останню роль відіграв і величезний поетичний успіх Бахман у роки спільного життя з Фрішем. Письменниця була удостоєна премії «сліпих ветеранів війни» за радіоп'єсу «Der gute Gott von Manhattan. Окрім того після видання оповідального тома «Das dreißigste Jahr», авторка одразу була призначена викладачем поезії у Франкфуртському університеті в зимовому семестрі 1959/60 роках. Інгеборг Бахман була першою жінкою, яка провела п'ять широко обговорюваних лекцій, що не полегшило справу для такого чоловіка, як Макс Фріш. Ніби в нескінченному циклі, він повторював пекельне коло своїх протиправ у «Montauk»: «Ich bin ein Narr und weiß es. Ihre

Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Der Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll» [35, с. 149].

Фріш хоча й хотів незалежну жінку, але не був готовий до масштабів її плану свободи. Швейцарський письменник Куно Рабер, який дружив з Бахман, через рік після її смерті написав у «Süddeutsche Zeitung»: «Nie hatte sie einen Begriff davon, was Zeit bedeutet, sie lebte im Augenblick, faßte Pläne und stürzte sie sogleich wieder um. Das war nur der Ausdruck dafür, daß sie alle Festlegungen haßte, jeden Augenblick frei über sich verfügen wollte. Gegen alles, was sie unter Druck setzen, in ein Schema hineinpressen, sie lenkbar und berechenbar machen wollte, reagierte sie mit stillem, aber unerbittlichem Widerstand. Sie behielt sich vor, immer wieder neu anzufangen. Auf diesem Gefühl der Freiheit, daß immer alles offen sei nach allen Seiten, darauf beruhte ihre Produktivität. Daher aber kam zweifellos auch ihre Einsamkeit, ihre Unrast, sie suchte Schutz und Halt und verabscheute zugleich, festgehalten zu werden» [57].

Але наш аналіз залигається не повним, поки біографічні документи зберігаються під замком. Інформація, отримана завдяки аналізу творів та опрацюванню інтерв'ю письменниці або її близьких, може бути інтрепретована по-новому після публікації архівів, що надає актуальності нашому дослідженню та подальшим спробам зрозуміти, як сама . Інгеборг Бахман, так і її світогляд.

### **Висновки до розділу 1**

У першому розділі нами було розглянуто філософське підґрунття та письменницький шлях Інгеборг Бахман, яка вважається однією з найважливіших авторів ХХ століття. Було встановлено, що як поетеса вона стала відомою завдяки двом томам поезій: «Die gestundete Zeit» та «Anrufung des Großen Bären», а великого успіху в прозі досягла саме через том оповідань, що з'явився під назвою «Das dreißigste Jahr» і завдяки деяким радіоп'єсам, серед яких і аналізована нами п'єса «Der gute Gott von Manhattan». Проте найвідомішим та найбільш популярним твором серед дослідників творчості Бахман є її єдиний повністю написаний роман «Malina».

Для кращо розумння світогляду письменниці нами було розглянуто її філософський шлях, зокрема вплив Мартіна Гайдеггера та Людвіга Вітгенштайна на становлення філософських поглядів І. Бахман.

Першому вона присвяти дисертацію, яка, власне, була критикою його поглядів. Хоча сприйняття та розуміння часу І. Бахман перейняла, на нашу думку, саме від нього.

У результаті дослідження нами було встановлено, що найбільший вплив на становлення І. Бахман у філософській площині справив саме Людвіг Вітгенштайн зі своїми ідеями про «Grenzen unserer Sprache», зруйнувати які вона намагалася весь свій творчий шлях, шукаючи при цьому різні форми вираження.

Ми з'ясували, що на світогляд Інгеборг Бахман вплинули не тільки філософи, а й близькі їй чоловіки. Найвизначнішою та найбільш досліджуваною є історія кохання з поетом Паулем Целаном, з яким вона познайомилася на зустрічах «Групи 47». Відгуки їхнього трагічного кохання лунають майже в кожному творі Бахман.

Визначено також, що на письменницький та світоглядний досвід Інгеборг Бахман безпосередньо вплинув композитор Ганс Вернер Генце, з яким вона була нерозлучна все життя. До результатом їхньої співпраці ми перш за все відносимо «Ein Monolog des Fürsten Myschkin» та музично-естетичні твори Бахман, зокрема тексти «Die wunderliche Musik» та «Musik und Dichtung».

У результаті опрацювання бібліографічних джерел нами було встановлено, ще одного чоловіка, а саме Макса Фріша, який відіграв визначну роль в формуванні Бахман як письменниці. За час їхніх відносин вона досягла чи не найнеймовірніших кар'єрних успіхів: отримала декілька нагород, визнання критиків та можливість читати лекції з поезики у Франкфуртському університеті. Проте й ці романтичні відносини закінчилися крахом та нервовим зривом письменниці, що знайшло своє відображення в її творчості.

Нами було досліджено, що до найважливіших тем, які піднімаються Інгеборг Бахман, належать: мова як покарання, як кордон, який потрібно зруйнувати; мова як ідеальне, неможливе, недосяжне; суспільство як місце

вбивства; руйнація як складова реальності; конфлікт чоловічого та жіночого, як двох полюсів, в результаті відносин яких, один з цих полюсів руйнується: і частіше за все саме жіночий. Такі теми відбивають особливості світогляду й філософських поглядів І. Бахман. Ми також визначили, що на творчість та художній стиль Інгеборг Бахман, безпосередньо вплинули, як контакти з філософією у професійній діяльності, так і життєвий шлях (контакти з видатними постаттями літератури ХХ століття, особисті переживання).

## РОЗДІЛ 2. МОВНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СВІТОГЛЯДНО- ФІЛОСОФСЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ ІНГЕБОРГ БАХМАН

Другий розділ присвячений аналізу поеми «Die gestundete Zeit», яка є спробою подолати «кордони нашої мови», оскільки, як ми зазначили в першому розділі, на початку свого творчого шляху Інгеборг Бахман вірила, що саме поетичне слово, володіє більш широким спектром вираження, яке дозволяє нам вірити в життя «Erhoffte, das Erwünschte». Також ми розглядаємо радіо-п'єсу «Der gute Gott von Manhattan», яка є наступним етапом пошуку «ідеальної» форми звучання, оскільки надає більше простору для втілення «Unsagbares». Радіо, як нове на той час медіа, надає більш широку платформу для творчості, в якій можна поєднати силу слова з силою музики. Третім об'єктом аналізу виступає роман «Malina», як підсумок усіх творчих та філософських пошуків Інгеборг Бахман.

Сама письменниця, говорячи про літературу та інтерпретацію тексту, висловила припущення, що література – це завжди «Erhoffte, das Erwünschte», що «wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen», саме тому немає об'єктивного судження про літературу, є лише живе та чуттєве. Ця думка може бути мінлива, нетерпима, іноді навіть несправедлива, але вона завжди свідчить про те, що читач вступив у діалог із текстом. «Wir sind gnad- und rücksichtslos», – зазначає Інгеборг Бахман, – «aber wo wir es nicht sind, sind wir auch nicht beteiligt. Immer ist uns dieses und jenes an einer Zeit, an einem Autor zum Exemplifizieren recht und anderes steht uns im Weg, muß wegdisputiert werden. Wir zitieren triumphierend oder verdammend, als wären die Werke nur da, um etwas für uns zu beweisen. Die wechselnden Erfolge der Werke oder ihre Mißerfolge lassen <...> weniger auf sich selber als auf unsere eigene Konstitution und die Konstitution der Zeit schließen <...>» [20, с. 258].

Що стосується думки тлумачів прози Інгеборг Бахман, то – на відміну від інтерпретаторів її поезії – їхні погляди розділилися від початку на два табори:

1) Одні вважають, що її тексти читаються як письмові сліди пристрасті та прагнення до смерті.

2) Інші ж розуміють її творчість як суто жіночну, як вираження переживань і болі, що знаходять своє відображення в текстовому форматі. Як зазначала Кріста Вольф: «Але Бахман – це безіменна жінка з «Malina», це Франца з фрагмента роману, яка просто не може взяти свою історію в руки, не може надати їй форми, не може зробити зі свого досвіду презентабельну історію, щоб вона виділялася як самостійний витвір мистецтва» [71, с. 151].

З розгляду філософських посилань, проза Бахман в першу чергу свідчить:

- про мову як покарання;
- про суспільство як місце вбивства;
- про руйнівний характер раціональності, яка виставляє себе як абсолют;
- про втрату себе;
- про марне бажання переступити кордони;
- про ідеальне, неможливе, недосяжне [61].

Зазначимо також, що не останню роль в творчості Бахман відіграє пунктуація. Очевидно, що розділові знаки, такі як крапка, кома, двокрапка, три крапки, крапка з комою, тире і круглі дужки, роблять видимою внутрішню структуру речення.

Щоб уважніше вивчити стилістичні та мовні особливості авторки у обраних нами творах, ми розглянемо передусім такі теми, як пунктуація, структура речень, іноземні слова, музичні терміни, «нову мову», метафори, іроні та музичність мови.

Проте зазначимо також, що твір розгалядається нами як єдине ціле, оскільки матеріал літератури – це слова та побудовані з їх допомогою речення. І у випадку Бахман, речення з тим самим змістом може бути виражена різними способами і навпаки. Більш детально в главах 2.1 – 2.3.



## 2.1. Аналіз поеми «Die gestundete Zeit» (Відкладений час)

Поема «Die gestundete Zeit» була опублікований в 1953 році в однойменному поетичному збірнику, який з одного боку, за тематичним забарвленням, позбавлений ілюзій на похмурий світ, з віршами про війну, насильство та безглуздістю історичного розвитку. З іншого – за своїм лексичним складом – від відображає проблему «гарної мови», що в свою чергу ускладнює інтерпретацію поезії Інгеборг Бахман.

На цей аспект також звертав увагу Петера фон Матт, говорячи про те, що вірш перш за все хоче бути красивим [55, с. 11]. Але краса не піддається визначенню, вона суб'єктивна та ситуативно зумовлена. Твердження, що щось красиве, не може бути спростовано у спірному значенні. Краса викликає підозру, коли читач вимагає від вірша справжньої, правдивої мови, тому претензія на правдивість та претензія на красу суперечать один одному у сучасному вірші. Тим не менш, можемо допустити, що навіть сучасний вірш хоче насамперед бути гарним.

Також Карл Кролов в рецензії на вірші Бахман 1950-х років згадував про «напруження між штучною красою і екзистенційною прихильністю», що й робило її вірші настільки ефектними в той час [51, с. 19].

Зазначимо також, що поетеса також піднімала це питання та розробила концепцію своєрідно утопію художньої мови. У Франкфуртських лекціях зимового семестру 1959/60 років вона говорить про це з усією ясністю: «Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüberstellt, diese Literatur also ist zu rühmen wegen ihres verzweifelungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung der Menschen» [20, с. 268].

Авторка згадує і про «Sprachtraum» та «Ausdruckstraum», говорячи, що література зосереджена на утопічному проекті мрії виразності / Ausdruckstraum,

протиставляючи хорошу, гарну мову поганій. Як зазначає Зіґрід Віґель: «Mit der Sprache der Literatur wollte sie die Grenze, die logische Form der Sprache, überschreiten. Literatur also als Grenzüberschreitung, als Utopie <...> In der eigenen schriftstellerischen Praxis ist die Lyrik der Ort der Utopie. In ihr ist eine neue schönere Ordnung geschaffen» [66, с. 16].

Розглядаючи поезію Бахман, варто розуміти, що поетеса керується не стільки інтуїтивним засобом, скільки питанням використання слів, що насамперед пов'язано з Вітгенштайном та його тезою: «Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache» [67, с. 267].

Аналізуючи поему «Die gestundete Zeit» ми б хотіли зазначити, що потрібно визначитися перед усім, на що вона спрямована. І тому ми вважаємо, що основне питання не в тому, що говориться, а в тому, як воно говориться і що це сказане означає.

Але перейдемо спочатку до структури поеми, яка є також протестом проти традиційним форм вриаженням та способом пошуку новго вираження. Як зазначає Онур Кемал Базаркая, відсутність класичної структури поеми характерна як для Інґеборґ Бахман, так і для багатьох поетів її покоління. Тим самим вони свідомо відокремлюють себе від довоєнної поезії та виражають своє скептичне ставлення до перевіреної структури [24].

За свої побудовою поема складається з трьох віршів з одинадцятьма, сімома та п'ятьма неримованими рядками. Остання строфа складається лише з одного речення.

Для розуміння особливостей структури та змісту поеми, вважаємо за доцільне навести текст твору:

#### DIE GESTUNDETE ZEIT

Es kommen härtere Tage.

Die auf Widerruf gestundete Zeit

wird sichtbar am Horizont.

Bald musst du den Schuh schnüren

und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.

Denn die Eingeweide der Fische  
 sind kalt geworden im Wind.  
 Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.  
 Dein Blick spurt im Nebel:  
 die auf Widerruf gestundete Zeit  
 wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,  
 er steigt um ihr wehendes Haar,  
 er fällt ihr ins Wort,  
 er befiehlt ihr zu schweigen,  
 er findet sie sterblich  
 und willig dem Abschied  
 nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.  
 Schnür deinen Schuh.  
 Jag die Hunde zurück.  
 Wirf die Fische ins Meer.  
 Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage [7, с. 34].

Переходячи до змістовного аналізу поеми, відразу звернемо увагу на назву та її двозначність. Метафора «gestundete Zeit» відсилає нас, по-перше, до банальності переживання часу. Адже час дано лише тимчасово, втрата часу відкладається для людини лише на певний період, що у кожному разі вимірюється по-різному. Це один із аспектів її вираження. Інший полягає в тому, що час вимірюється та переживається у секундах, хвилинах, годинах. І саме гармонія мотиву швидкоплинності та банальності повсякденного життя змушує вираз «відкладений час» втратити будь-яку однозначність. Стан людини здається

настільки ж трагічним, як і банальним [61]. Відповідно, кожне з наступних лаконічних речень має певну двозначність. Відмітимо також, що поетеса повторює цю метафору вже в кінці першої строфи.

Починає ж першу строфу наступна метафора «Es kommen härtere Tage», яка також є і останньою строфою всієї поеми, проте там вона лунає вже з звосім іншою інтонацією. На початку вона стоїть ізольовано, так би мовити на «вході в поему» і звучить як прокляття. І тут виникають декілька питань, які потребують відповіді, а саме: Хто промовляє ці слова? Хто має право так промовляти? Та чи не минули найважчі дні в новітній історії людства? Ці питання, на жаль, залишаються відкритими, хоча в нас і виникає відчуття, наче їх промовляє якась богиня, з якою не можна жартувати і в наступних рядках вона пояснює, чому: «Die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont».

Відмітимо, що ці строфи також повторюються на прикінці першого вірша. Ми вважаємо, що такі повторення навмисні та слугують для збільшення сили висловлювання.

Проте наступні строфи звучать не менш загадково і містично. Оскільки два, на перший погляд, зовсім не пов'язаних між собою твердження, поєднуються сполучником «тому що». І це підводить нас до наступних запитань: що означає це «тому що»? Який зв'язок існує між словами «*Schuh - Hunde – Fische - Wind: schnüren - jagen – kaltwerden*»? Можливо у цьому немає сенсу? А, можливо, тут не слова, а звук, виступає цією загадковою суттю, оскільки він виходить за рамки слова. «Bald musst du den Schuh schnüren / und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe. / Denn die Eingeweide der Fische / sind kalt geworden im Wind».

Автор на не надає пояснення. Більше того, кожен, хто намагається інтерпретувати тексти Бахман, має своє уявлення про зміст сказаного. Можливо це саме той діалог, про який говорила Бахман «Literatur als Utopie», який ми згадували на початку. Тож, спробуємо розтлумачити можливе значення виразів, на що вони спрямовані. Крістіан Шерф докускав, що черевик може позначати прихильність людини до землі, собака – кінчний вимір інтелекту, а риба – безмовне існування у стихії. «Німі» в подвійному значенні, бо риби, не важливо

від того мертві й холодні чи живі, вони завжди німі. Тож це не справжні риби, а символічні риби, можливо, християнські – мертві свідки віри, яка охолола і стала безплідною [61]. А можливо, ці вирази не мають ніякого сенсу, а слугують лише для передачі тону та занепаду, оскільки весь комплекс образів у рядках 4-7 нібито послідовно зображує відходження від живого існування, що проявляється в таких мовних зворотах, як «Eingeweide der Fische», «Ärmltlich brennt das Licht der Lupinen». Останній в свою чергу надає тексту певну загадковість та є певною алюзією до фрагменту вірша Пауля Целана «Wolfsbohne», оскільки Wolfsbohne є синонімом до слова Lupinen. Саме такі шифри зближують поезію Інгеборг Бахман із творами Пауля Целана.

Окрім того, варто зазначити, що поема Бахман «Die gestundete Zeit» вийшла через рік після публікації вірша «Корона» Пауля Целана, тому тезу «Die auf Widerruf gestundete Zeit» можна також в певному сенсі прочитати як переосмислену репліку «Es ist Zeit, dass es Zeit wird» з тексту Целана.

Тому ми допускаємо, що існує певний інтертекстуальний зв'язок між віршами Нижче наведемо повний зміст вірша Пауля Целана:

#### CORONA

Aus der Hand frisst der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.

Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehen:

die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,

im Traum wird geschlafen,

der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:

wir sehen uns an,

wir sagen uns Dunkles,

wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,

wir schlafen wie Wein in den Muscheln,

wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:

es ist Zeit, dass man weiß!

Es ist Zeit, dass der Stein sich zu blühen bequemt,

dass der Unrast ein Herz schlägt.

es ist Zeit, dass es Zeit wird.

Es ist Zeit [2, с. 58].

Отже, вище згадана фраза «Die auf Widerruf gestundete Zeit», схоже безпосередньо відноситься до уривку вірша Целана «Es ist Zeit, dass es Zeit wird». Тільки у Целана мова йде про закоханих, які виставляють своє кохання нна публіку («es ist Zeit, dass man weiß!»), тоді як у поему Бахман зовсім інший настрій, схожий більше на розлуку. Окрім того, у вірші Бахман говориться, що час «відкладається» і стає «видимим на горизонті»/ «wird sichtbar am Horizont». Але той факт, що час взагалі був відкладений, вказує нам те, що ми маємо суто суб'єктивне розуміння часу. І, як зауважує Онур Кемал Базаркая, що можна припустити, як ліричний «Я» проектує своє внутрішнє життя на якийсь час і таким чином, зашифровує те, що насправді займає його душу [24].

Таким чином, в першому вірші ми зустрічаємося з повторюваними метафорами, які маючи однакові слова, несуть в собі різне емоційне забарвлення. Поетеса не перевантажує вірш розділовими знаками. Весь перший вірш супроводжується лише крапками, які більш розділяють, ніж пов'язують строфи одна з одною. Лише після дев'ятої строфи Бахман використовує двокрапку, таким чином підсилюючи драматизм та неминучість наближення відкладеного часу.

У другому вірші, Інгеборг Бахман зображує кохану, що занурюється в пісок, який перетворюється на суворо повторюване «він»: «er steigt um ihr wehendes Haar, / er fällt ihr ins Wort, /er befiehlt ihr zu schweigen»

Цей «Він» стає самодостатнім, він наче відокремлюється від свого праобразу-основи піску і стає нав'язливим фактором загибелі. Кохана являється перед нами як «Його» безвільна іграшка. І тут нам знову хочеться задати питання: Що саме цим виражено? Хто виступає цим «він»? Чому саме тут відбувається перехід від особистої форми звернення («du», «Dein» і «dir») до однини третьої особи («er»)? І, насамперед, до кого воно звернене? Тому нам також неясно, хто приймає «він-перспективу».

Але ми можемо допустити, що зміна перспективи може вказувати на те, що чоловік і жінка стали чужими один для одного – можливо, навіть, для самих себе. Здається, вони більше не люблять один одного. Про це нам говорять наступні рядки: «er findet sie sterblich / und willig dem Abschied / nach jeder Umarmung».

В другому вірші авторка надає перевагу комам, які пов'язують кожен наступний дію і вказують на послідовність та логічність. Вона переховує дії «він» і лише в останніх трьох строфах відмовляється від розділових знаків, що, на нашу думку, вказує на рішучість дій «він».

Тому дії, до яких закликають в останньому вірші, ймовірно, є ритуалами, покликаними закріпити кінець їхнього любовного зв'язку: «Sieh dich nicht um. / Schnür deinen Schuh. / Jag die Hunde zurück. / Wirf die Fische ins Meer. / Lösch die Lupinen!»

І знову, як і в першому вірші, Бахман надає перевагу крапкам. Хоч поетеса і використовує імперативні конструкції, лише в останній строфі вона ставить знак оклику, після фрази «Lösch die Lupinen!». Враховуючи вище згадану алюзію до вірша Пауля Целана, можливо саме таким чином Бахман підкреслює безповоротний та остаточний розрив між коханим. Те що їх пов'язувало, мусить бути пошеним. Також цю метафору можна розшифрувати як доіндустріальне джерело світла, оскільки олія люпинів, використовувалася для заправлення ламп, а як надію на світле майбутнє, яке вже ніколи не наступить.

І останнім рядком поеми ми повертаємося до нашого, ізолюваного, як на початку, так і вкінці «Es kommen härtere Tage». Проте речення тепер позбавлене тону, мертво. Воно має інше значення, ніж на початку поеми.

Ліричне «Я»/«він»/«вона» пройшло через зони заряду різних енергетичних полів і відчуло у власному тілі, що воно порожнє і більше не може бути утриманим [61].

Отже, вірш Інгеборг Бахман «Die gestundete Zeit» – це не загадка, яку потрібно розгадати, а драма «прекрасної мови», яка намагається вийти за межі слова. Речення поеми надзвичайно стилізовані. Вони змушують нас завмерти, затамувавши подих, проте залишають нас з безліччю відкритих запитань. Вони коливаються між великим становленням і проходженням у відкладеному часі та похмурою вкладеністю самого часу, його заповнення годинами. Тому ми приходимо до висновку, що сама Інгеборг Бахман знаходиться і всередині, і за межами образу, який вона створює та дозволяє творити іншим. В образі вона бореться проти того, щоб чужі «він»-проекти визначали її особистість. Частиною цієї боротьби є інсценування власного образу у творах, що ми бачимо у зв'язку її творчості з Паулем Целаном та відлунням ідей про обмеженість мови Людвіга Вітгенштайна. Сама ж Інгеборг Бахман начебто грає з ідентифікаціями, нав'язаними ззовні, створеними нею самою в художньому світі, не бажаючи виявити себе. Тому, на нашу думку, Інгеборг Бахман залишається, зокрема в цьому, відносно простому за пунктуаційним навантаженням, вірші, прочитаною не до кінця.

## **2.2. Аналіз радіоп'єси «Der gute Gott von Manhattan» (Добрий Бог з Мангеттену)**

Радіоп'єса Інгеборг Бахман «Der gute Gott von Manhattan» була написана у 1957 році в період розквіту німецькомовної радіодраматургії в післявоєнний період. Перша трансляція «Der gute Gott von Manhattan» відбулася 29 травня 1958 року в спільному виробництві Баварського радіомовного каналу в Мюнхені та Північнонімецького радіомовного каналу в Гамбурзі. У 1959 році Інгеборг отримала престижну премію «сліпих ветеранів війни» за свою радіоп'єсу.



У своїй промові «Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar» (Людині слід довірити правду) на честь вручення цієї премії поетеса коментує центральну тему тексту, яку можна вважати однією з проблем її творчості: «Wenn in meinem Hörspiel ›Der gute Gott von Manhattan‹ alle Fragen auf die nach der Liebe zwischen Mann und Frau und was sie ist, wie sie verläuft und wie wenig oder wieviel sie sein kann, hinauslaufen, so könnte man sagen: Aber *das ist ein Grenzfall*. Aber das geht zu weit <...>

Nun steckt aber in jedem Fall, auch im alltäglichen von Liebe, der *Grenzfall*, den wir, bei näherem Zusehen, erblicken können und vielleicht uns bemühen sollten, zu erblicken. <...> *Der Wunsch* wird in uns wach, *die Grenzen zu überschreiten*, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: <...> *Innerhalb der Grenzen* aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten*» [20, с. 276].

Таким чином підводячи нас знову до проблеми «обмеженності мови». Хоча радіо-п'єса і надає більше можливостей для передачі «Unerreichbare», воно все рівно знаходиться «*Innerhalb der Grenzen*».

Як і у вірші «Die gestundete Zeit» перед нами постає ряд питань, відповідь на які залишається відкритою. А саме: Що є причиною невдачі Яна та Дженіфер, як великих коханців? Чи йде мова про зовнішні обставини чи вина лежить на їхніх власних діях? Чому вмирає лише Дженіфер? Хто такий «добрий Бог» і чому він виступає за знищення справжніх закоханих? Та чому цей «добрий Бог» звинувачений на початку п'єси у вбивстві закоханих, наприкінці радіоп'єси здатний відмовитися від ролі «головного свідка» [20, с. 275] та стати обвинувачем?

Можна навіть визначити його як символ, який позначає «принцип порядку par excellence» [53, с. 134] і як зазначає Бест, добрий Бог виступає свого роду «метафорою тимчасовості, рівного співтовариства, конформізму та функціональності, чийми противниками, просто тому, що вони інші, є закохані».

[26, с. 216] В той же час Курт Бартш вважає, що він представляє «принцип насильства в суспільстві, жертвами якого завжди були закохані», розкриваючи таким чином одну із основних тем свідогляду письменниці [23, с. 84]. Сама Бахман описує його як уособлення тих сил, «die in den anderen großen Liebesgeschichten die Liebenden vernichten, also eben die feindlichen Familien oder Umstände» [21, с. 87].

Щодо концепції кохання, що представлена у радіоп'єсі, то вона інтерпретувалася як позитивна. Окрім того Курт Бартш проведе чітку полярність між чистою «утопією абсолютної свободи та любові» [23, с. 85].

Проте Інгеборг Бахман хвилюють не «зовнішні обставини», які «руйнують закоханих» [21, с. 86], а причини, що лежать у самій концепції кохання: In den großen Liebesdramen wie etwas «Romeo und Julia» oder «Tristan und Isolde» wird der Untergang des Liebespaares durch äußere Schwierigkeiten herbeigeführt. Ich wollte diese «äußeren Schwierigkeiten» beiseite räumen und zeigen, daß dahinter noch etwas Anderes steht, eine Macht, die im guten Gott personifiziert wurde» [21, с. 56].

Тому ми можемо зазначити, що у радіовиставі влада доброго Бога та утопія любові не постають різко відокремленими одна від одної.

Аналізуючи структуру любовної історії в «Der gute Gott von Manhattan», зазначимо, що вона дещо складна. Оскільки з одного боку, є дві сюжетні лінії, які відбуваються паралельно:

1) судове засідання, що виступає начебто рамкою всієї п'єси, на ньому Добрий Бог має відповісти за вбивство перед суддею; в рамках цього «юридичного діалогу» [66, с. 213] історія Яна та Дженіфер розповідається в ретроспективі, що вже структурно маркує їхню інтеграцію в дискурс влади. Сам Суд прив'язаний до місця та часу. Радіовистава починається і закінчується в залі суду.

2) З іншого боку, існують різні точки зору, з яких візуалізуються події, а саме розповідь доброго Бога (як оповідача історії кохання) переривається або доповнюється флешбеками, в яких висловлюються самі закохані, але також білки, змішані анонімні голоси [65, с. 22].

Білки функціонують як персоніфіковані «ЗМІ», будучи посередниками доброго Бога, носіями повідомлень та контролюючої влади в одній особі. «Добрий Бог» сам називає їх своїми «Nachrichtendienst, die Briefträger, Melder, Kundschaftler, Agenten» [17, с. 274]. Про важливу роль, яку відіграють сучасні ЗМІ в уявній грі спокуси, інсценованої добрим Богом, свідчать вставлені «голоси», які представляють ринок соціальних обіцянок із гаслами-слоганами, до яких поеса повертає нашу увагу, використовуючи написання кожного слова слогану з великої літери «GEHEN BEIN GRÜNEM LICHT WIETERGEHEN» і при цьому майже не використовуючи розділових знаків. Лише знаки оклику вкінці. Трохи нижче ми розглянемо більш детально цей аспект.

Щодо закоханих, то їхнє радикальне бажання вирватися «Ich möchte nur ausbrechen aus allen Jahren und allen Gedanken aus allen Jahren» [17, с. 310], по суті, відноситься до трьох вимірів, али ми вважаємо, що до чотирьох:

- 1) це бунт проти соціальних умовностей і зобов'язань;
- 2) це спроба скасувати час;
- 3) це заклик проти кордонів мови;
- 4) це перевірка стирання гендерних відмінностей.

Розглянемо ці мотиви більш детально.

По-перше, варто відразу зазначити, що «Der gute Gott von Manhattan» супроводжується лейтмотивом-цитатою Гете, що постійно повторюється: «Sag es niemand!», що є фразою з вірша Гете «Selige Sehnsucht» з «West-östlicher Divan», який також викликає і оспівує мирське, всепоглинаюче кохання. Нижче наводимо повний зміст вірша:

#### SELIGE SEHNSUCHT

Sagt es niemand, nur den Weisen,  
 Weil die Menge gleich verhöhnet,  
 Das Lebend'ge will ich preisen,  
 Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,

Die dich zeugte, wo du zeugtest,  
Überfällt dich fremde Föhlung  
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfängen  
In der Finsternis Beschattung,  
Und dich reißet neu Verlangen  
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt,  
Und zuletzt, des Lichts begierig,  
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und Werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde [38].

Проте, якщо Гете долає дилему «неможливого кохання», то Інгеборг Бахман пов'язує її з радикальним руйнуванням, а саме вибухом бомби. Тобто, як і в випадку з віршем Пауля Целана, інтерпретація Бахман несе в собі руйнівний характер.

Інтертекстуальне посилення на вірш Гете також наголошується на метафорі вогню. Наприкінці п'єси, наприклад, Дженіфер каже: «Rühr mich nicht mehr an. Komm mir nicht zu nah. Ich würde Zunder sein» [17, с. 320]. І пізніше, звертаючись до доброго Бога: «Ich liebe. Ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe...» [17, с. 323], що знову несе в собі характер знищення, а точніше самознищення. В той час як у Гете свічка лише мирно горить «Wenn die stille Kerze leuchtet».

Однак не тільки думка і дія доброго Бога пов'язують любов і смерть: «Ich glaube, dass die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind» [17, с. 318], сама закоханні говорять про близькість кохання та смерті. Про що говорять, наступні цитати з тексту: «Ich weiß nichts weiter, nur dass ich hier leben und sterben will mit dir...» [17, с. 321]. Та наступна: «Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag, Und dein verwestes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jeden Augenblick bis zum Ende» [8, с. 144].

Здавалося б коханні повинні романтизувати відношення, але Бахман, використовуючи такі епітети, як «verwestes», «zerfallenen» представляє нам кохання, як таке, що приречене на руйнацію, і яке більше визиває відразу, ніж притягує. Також письменниця використовує різні варіації вираження неминучого кінця, яке виражене запереченням в різних його формах «Nimmermehrtag» «das Nichts», «Nichtigkeit», або напряду використовуючи п'ять разів повторення слова «Ende» в останніх двох реченнях, що неодмінно націлене на привернення нашої уваги до «кінця», яке неодмінно настане.

По-друге, неможливість злиття любові виправдовується в «Der gute Gott von Manhattan» динамікою тимчасового порядку. Тут, як і в першому пункті, також робиться алюзія на Гете, а саме на слоган з роману «Faust»: «Verweile doch! du bist so schön [39]! Проте у Інгеборг Бахман вона звучить, як «Sie schwuren sich Gegenwart» [17, с. 296]. І, коли закохані починають свій «Gegenzeit» на 57-му поверсі готелю «Атлантик» [17, с. 317], Дженіфер передає захоплену тривалість моменту: «Ich möchte jetzt alles so hinlegen und stellen, als blieb es für immer. Welch ein Augenblick!» [17, с. 314]. Ян формулює переживання захопленого моменту і зауважує: «Meine Uhr geht so langsam. Ich meine, die muss bald stehenbleiben, weil ich sie ein paar Tage lang nicht aufgezogen habe» [17, с. 324]. Що в свою чергу

різними формулюваннями, так чи підводить нас до Гете і того, що кохання все ж таки може бути прекрасним, хоча лише й «ein Augenblick».

Третій мотив уникнення порядку стосується мови, яка сприймається як настирливий носій умовностей та обмежень. В тексті також самі герої говорять про «нову мову» і формулюють свою утопічну програму:

Ich weiß nichts weiter, nur dass ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; dass ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und dass ich geschieden sein will von allen andern. <...> Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich „meine Seele“ nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich [8, с. 149].

Цікавим є протиставлення новий-старий «in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch». Це може бути референцією до «Gaunersprache», яка під силою кохання стала новою. Можливо також, що Бахман таким чином натякає нам на всі її попередні спроби пошуку мови, яка б здатна була перетнути кордони, оскільки проект «нової мови» визначає творчість Інгеборг Бахман, починаючи з ранніх робіт і закінчуючи «Todesarten-Zyklus». Поетичне тісно пов'язане з критичними роздумами авторки про мову, а саме її найбільш продуктивною взаємодією з філософією мови Людвіга Вітгенштайна. З одного боку, вона критично розвиває теорію мовних ігор Вітгенштейна, звертаючись до аспекту влади мови та скасовуючи позначення повсякденного «використання мови» як «Gaunersprache». З іншого боку, вона також виводить утопічне завдання літератури з філософських проголошень Вітгенштайна («Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt»), необхідності пошуку «іншої мови». У п'єсі «Der gute Gott von Manhattan» відбито як критичні, так і утопічні аспекти сприйняття Вітгенштайна Інгеборг Бахман. Теорія мовних ігор явно згадується в контексті любовного спілкування Яна і Дженіфер («Spiel, Jennife! Frag nicht: wie lange? Sondern sag: so bin ich geboren» [8, с. 120], і добрий Бог коментує це відповідним чином:

Тепер вони грали: «Jetzt waren sie beim Spielen. Spielten Liebe. <...> Aber es ging ihnen beim Spiel wie beim Lachen. Sie verstießen gegen jeden vernünftigen Gebrauch, den man davon machen kann» [8, с. 120].

Також самі Ян і Дженіфер одночасно прагнуть зруйнувати кордони і просунутися до «нової мови», тому діалоги між Яном і Дженіфер читаються як фрагменти. Їхні діалоги начебто вирварвані з контексту, проте герої розуміють один одного [8, с. 149]. І переносять утопію «нової мови» у заповідь мовчання: «sag es niemand!» [8, с. 149]. Про що говорить також Ян у останньому діалозі. Нижче наводимо приклади з п'єси.

JAN Wirst du noch einmal fortgehen, wenn ich dich fortschicke!?

JENNIFER Nein.

JAN Weißt du wieder, wo du hingehörst, obwohl du den Verstand verloren hast [8, с. 129]?

JAN Weinst du? Wein doch!

JENNIFER Glaubst du, dass wir wahnsinnig sind?

JAN Vielleicht.

JENNIFER Verachtetest du mich?

JAN Nur ein wenig. Nur so viel, dass mein Staunen nicht endet über dich. Aber ich bin auch erstaunt über mich [8, с. 135].

JENNIFER Was wirst du sagen, wenn du zurückkommst?

JAN Nichts.

JENNIFER *gequält* Als wäre nichts geschehen?

JAN Das habe ich nicht gesagt. Ich will damit nicht einmal sagen\_ dass ich dorthin zurückgehen werde. Aber so oder so gilt, dass nichts zu sagen ist.

JENNIFER Weil es einfacher ist. Oh, alles ist so einfach, einfach!

JAN Wein doch! Aber vergiss nicht, dass auch du gesagt hast: sag es niemand [8, с. 136]!

Також в цих прикладах ми зустрічаємо використання курсиву для вираження емоційного стану: «Dann rascher, mit klarer, gleichgültiger Stimme», «im gleichen Ton fortfahrend», «entschuldigend», «herablassend», «ironisch» [8, с. 100], «vorbeiredend», «unter Tränen» [8, с. 112], «gequält, vorsichtig», «mit Wärme» [8, с. 113]. Як ми бачимо з вище наведених прикладів, Бахман не пояснює емоції повноцінними реченнями, вони звучать відокремлено і майже завжди вводяться в діалог відразу після імені героя без виділення жодними розділовими знаками.

GUTER GOTT *zurücknehmend* Ich dach an noch etwas anderes.

RICHTER *knapp* Nun gut [8, с. 116].

JENNIFER *leise* Die anderen, die es gegeben hat, Und was bedeutete jetzt ich?

JAN *nach kurzen Überlegen* Habe ich dich so sehr eingeschüchtert, daß du erst jetzt danach fragst [8, с. 130] ?

Проте інколи такі вставки зустрічають в середині діалогу: «<...> daß ein junger Mann auf Reisen – *räuspert sich* – ein kleines Abenteuer sucht und findet» [8, с. 114]. В такому випадку вони виділяються тире. Іншим спосіб введення подібних конструкцій – односкладове речення: «Du wirst bald verstehen. *Zitierend, spielerisch*». Але подібні способи введення емоційної складової в речення радше поодинокі приклади.

Відмітимо також, що курсив використовується ще для опису дій: «*Der Ventilator deht sich langsamer und bleibt stehen*», [8, с. 99] «*Es wird an dir Tür geklopft*» [8, с. 113]. Такі зауваження виділяються не тільки курсивом, а й додатковим пробілом зверху та знизу. Проте як і в випадку опису емоцій, Бахман інколи використовує неповні речення: «*Wartet im Hotel*» та зрідка вставляє їх в середину діалогу:



JAN Musik? Meine liebe Jennifer, jetzt wirst du keine hören – *und doch beginnt jetzt die Musik leise* – denn ich werde es nicht dulden [8, с. 112].

Отже, з наведених нами прикладів видно, що авторка виростовує курсив у двох випадках – для передачі емоцій або для опису дій, надаючи при цьому перевагу неповним реченням та відмові від розділових знаків, допускаючи лише зрідка кому.

Інгеборг Бахман, однак, також використовує можливості радіовистави для характеристики влади як широко розгалуженої системи «соціального мовлення». Це представлено анонімними голосами «STIMMEN», які розкривають свою сугестивну силу разом із демонічними, пустотливими білками. Голоси виступають подібно до доброго Бога з одного боку, як правоохоронці:

GEHEN BEI GRÜNEM LICHT WEITERGEHEN  
 DENK DARAN SOLANGE ES ZEIT IST  
 DU KANNST ES NICHT MIT DIR NEHMEN  
 WEITERGEHEN SCHNELLER SCHLAFEN  
 SCHNELLER TRÄUMEN MIT UNS  
 WOLKENBRÜCHE MIEDERSCHLÄGE SCHNELLER  
 ERDBEBEN LEICHTER SICHERER  
 BEI GRÜNEM LICHT DENK DARAN  
 VORSICHT VOR DER ROTEN UND BRAUEN  
 DER SCHWARZEN UND GELBEN GEFAHR  
 WAS SOLLEN SICH UNSERE MÖRDER DENKEN  
 DU KANNST ES NICHT HALT!  
 BEI ROTEM LICHT STEHENBLEIBEN [8, с. 104]!

З іншого боку, голоси говорять мовою реклами, проводячи таким чином аналогію зі своїм віршем «Reklame». Голоси звучать інколи нелогічно, вони

начебто бурмотять свої обіцянки суспільству споживання, проте вони також контролюють випускають у якості контролю:

WEITERGEHEN BEI GRÜNEM LICHT WEITERGEHEN  
 VETRAUEN SIE UNS GESTEHEN SIE UNS  
 WARUM NICHT GENUSS OHNE REUE  
 SAGT ES ALLEN, SAGT ES DER WELT  
 VORMERK AUF SONNEN EIN KONTO AM MOND  
 TRAUMSTOFF DICHTER LICHTER BRENNBARER  
 IHR LETZTES HEMD DER WEG ALLES DINGE  
 WARUM GEBEN SIE ANDE REN SCHULD  
 PULVERT AUF SPORNT AN BERAUSCHT  
 IN DIE BREITE GEHEN IN DIE FERNE SEHEN  
 DENK DARAN BEIM ROTEN LICHT  
 STEHENBLEIBEN! DU KANNST ES NICHT [8, с. 113].

Голоси становлять некеровану та непослідовну силу соціальної мови. Це підкреслюється також майже повною відсутністю розділових знаків та логічної побудови речення як цілого. Вона проявляється, наприклад в наведеному відрізку: «WARUM GEBEN SIE ANDEREN SCHULD/ PULVERT AUF SPORNT AN BERAUSCHT». Перша строфа з питальним словом «WARUM» мусила б закінчуватися питальним знаком, але він відсутній. Друга строфа не виступає відповіддю на питання або питанням, вона лише викрик. Таким чином помови «голосів» дійсно нагадують слогани, які націленні на привернення уваги. Зазначимо також, що лише поодинокі зустрічаються коми та знаки оклику в кінці промови. Як у строфі: «SAGT ES ALLEN, SAGT ES DER WELT». Кома слугує лише як засіб зв'язки повторювання імперативу «SAGT ES». Прикладом вживання знаку оклику можуть слухувати наступні слогани: «DU KANNST ES NICHT HALT!/BEI ROTEM LICHT STEHENBLEIBEN!» Як вже зазначалося раніше, знак оклику використовується вкінці промови. Використання його в на

початку промови: «GUTER RAT NICHT MEHR TEUER/SPOTT BILLGER TU'S ODER STIRB!» зустрічається лише один раз.

Четвертим мотивом виступає бачення не тільки «іншої мови», а й «іншої держави», яке виступає за симбіотичну модель відносин, зрештою, за стирання відмінностей. Дженіфер фантазує про такий «інший стан» чоловіка і жінки: «Könnst ich mehr tun, mich aufreißen für dich und in deinen Besitz übergehn, mit jede Faser und wie es sein soll: mit Haut und mit Haar [17, с. 315]. Однак «Gegenzeit», задуманий двома закоханими, насправді не виглядає реалізованим симбіозом, а історія кохання зрештою залишається обумовленою структурами гендерних відмінностей.

Гендерний дуалізм у п'єсі відноситься не стільки до традиційного розподілу ролей між чоловіком і жінкою, скільки до феномену кохання: «Für mich stellt sich nicht die Frage nach der Rolle der Frau, sondern nach dem Phänomen der Liebe – wie geliebt wird. Diese Frau liebt so außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann. Für ihn ist sie eine Episode in seinem Leben, für sie ist er der Transformator, der die Welt verändert, die Welt schön macht» [21, с. 109]. Ця цитата Бахман, яка насправді відноситься до персонажа від першої особи з роману «Malina», актуальна і для радіоп'єси «Der gute Gott von Manhattan».

Проте справжня здатність до кохання в п'єсі приписується виключно жінці, що показано в сцені, де циганка хоче прочитати руку Дженіфер. Вона нічого не бачить у цьому, тому й питає: «Hast du dir wehgetan?» Дженіфер відповідає: «Er war es. Er hat seine Nägel hineingeschlagen. Es tut noch sehr weh» [8, с. 108]. Таким чином письменниця нам натякає на найвизначніші та найдавніші любовні пари світової літератури (Трістан та Ізольда, Ромео та Джульєтта) та на історично постійні, вбивчі соціальні структури.

Якщо доброго Бога можна взяти за уособлення порядку, то вже не дивно, що суддя наприкінці радіовистави погоджується з ним, адже він також є представником закону та безпеки. Добрий Бог в свою чергу діє як майже бюрократичний правоохоронець і водночас провокує – за допомогою своїх

агентів – порушення кордонів, щоб ще більше стабілізувати мислення порядку. Він формулює це так: «Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag. Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer Widersacher. <...> Ich glaube, dass die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; dass es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen. Ich glaube, dass die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind. Da mögen sie vielleicht unter die Sternbilder versetzt worden sein» [8, с. 146].

Наприкінці радіовистави питання правдоподібності цих положень залишається відкритим. Звинувачення проти доброго Бога як убивці закоханих зберігається, але обвинувального вироку немає; натомість передається останнє слово судді: «мовчання» – задумливість і нерішучість мови, можливо, також її проникнення в «невиразне», що виходить за межі радіовистави та застави для слухача. Мовчання наприкінці радіовистави було приведено у відповідність до постулата Вітгенштайна: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» [70, с. 7].

Отже, як ми бачимо з нашого аналізу, Інгеборг Бахман не перенасищує текст розідовими знаками. Вона грає більше з шрифтами, використовуючи курсив, що передати емоції героїв. Або великі літери, для зосередження уваги читача на слоганах «голосів», таким чином підкреслюючи важливість їх меседжів. Побудова речень в більшості випадків проста. Авторка використовує часто прості або неповні речення. Ми вважаємо, що Бахман в своїх пошуках «нової мови», таким чином намагалася зосередитися на перевагах «радіо» як нового на той час медія, тобто на звуковому супроводженні та живій мові героїв.

### **2.3. Аналіз роману «Malina» (Малина)**

Роман «Malina» є першою частиною циклу Todesarten, який Інгеборг Бахман розробила в 1965 році. Відразу зазначимо, що з циклу Todesarten, було

завершено лише роман «Malina» (1971). Інші два романи – «Der Fall Franza» та «Requiem für Fanny Goldmann» збереглися лише у вигляді фрагментів.

Аналізуючи роман «Malina», звернемо спочатку на структуру роману, яка складається з трьох розділів, яким передує пресональний реєстр та своєрідний пролог. Зауважемо, що ми не дарма розглядаємо структуру кожного обраного нами твору, так як Бахман шукала не тільки нових форм вираження, а й нових форм побудови творів. Руйнування «кордонів» від бувається на всіх рівнях творчості, тому вважаємо за потрібне розглядати її твори комплексно.

У персональному реєстрі ми знайомимося з трьома головними героями: Іваном з двома дітьми, Малиною та своєрідним «Я». В пролозі також піднімається тема часу, а саме «сьогодні» і місця, маленький шматочок Унгарнгассе. Окрім того авторка описує характер і генезу стосунків між «Я» і Малиною та обговорює відносини між спогадом і розповіддю як відносини взаємовиключення, розрізняючи таким чином «звичайну» та «приховану пам'ять». Відзначимо, що єдність часу й місця зазвичай не характерні для роману, а більше відповідає драмі.

Безіменна оповідачка від першої особи знаходиться в центрі роману «Malina». Вона досліджує свою екзистенційну проблему як жінки та письменниці між Малиною та Іваном. Вона передстає перед нами як фіруга подвійного життя та як дисоціація его. Его-компоненти оповідачки розпадаються на безіменну жіночу частину его, що живе лише у теперішньому, і чоловічу частину его, яка протистоїть цієї безпосередності як власна постать, як прибічник дистанції. Це створює мовну ситуацію, в якій думки, почуття та сприйняття більше не пов'язані зі смисловим контекстом, а є тим самим скоріше контекстом, у якому вони стають загадковою сценою анонімних, руйнівних та смертоносних сил.

З прологу та першого розділу, «Glücklich mit Ivan» (стор. 25-179), стає зрозуміло, що «Я» – письменниця, яка знаходиться у любовному трикутнику, який вона ж сама визначає як: «Ivan und ich: die konvergierende Welt. / Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt» [19, с. 129].

Невдовзі, після визначення часових і просторових одиниць, Бахман вводить в роман роздуми про «сьогодні», що починаються довгим, звивистим реченням, яке, здається, ніколи не закінчиться, що є також одним із прийомів авторки, завдяки якому вона намагається примернути та зосередити нашу увагу: Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen , denn es ist mir fast unmöglich ›heute‹ zu sagen, obwohl man jeden Tag ›heute‹ sagt, ja, sagen muß, aber wenn mir etwa Leute mitteilen, was sie heute vorhaben – um von morgen ganz zu schweigen –, bekomme ich nicht, wie man oft meint, einen abwesenden Blick, sondern einen sehr aufmerksam, vor Verlegenheit, so hoffnungslos ist meine Beziehung zu ›heute‹, denn durch dieses Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen und davon schreiben, oder nur sagen, in dieser höchsten Angst, was sich zuträgt, denn vernichten müßte man es sofort, was über Heute geschrieben wird, wie man die wirklichen Briefe zerreißt, zerknüllt, nicht beendet, nicht abschickt, weil sie von Heute sind und weil sie in keinem heute mehr ankommen werden [13, с. 8].

Таким чином одиниця часу «сьогодні» не однорідна, вона, як і «Я» роману, не має фіксованого значення. Але це «сьогодні», хоча з одного боку нічого не означає, з іншого воно означає все. Також ця цитата демонструє використання пунктуації. В ній ми бачимо, що кома є найважливішим зв'язуючим елементом, який використовувався для внутрішнього структурування. При детальнішому розгляді стає також зрозумілим, що складні речення в «Malina» побудовані за допомогою ком і сполучників, а тире вказують на вставку, незакінчене речення або зміну підмета. Як, наприклад в цьому реченні: «<...> was sie heute vorhaben – um von morgen ganz zu schweigen –, bekomme ich nicht <...>». За допомогою тире авторка вводить зазвичай вставні конструкції.

Проте, окрім визначення часу та подій, що відбуваються у вузькому колі людей в оточенні Відня, ще одне «суспільство» вступає в гру, що нагадує нам техніку монтажу, характерну для п'єси «Der gute Gott von Manhattan», де історія кохання преривається то «голосами», то розмовами білок, то сценами з суду над добрим Богом. Мова йде про декілька неповних листів «Я» і – виділену курсивом – легенду «Geheimnisse der Prinzessin von Karagan», в якій ми вбачаємо

зв'язок з Паулем Целаном. На нашу думку цитата: «Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben» [13, с. 204] беззаперечно вказує на поета, який був коханням усього життя Бахман та покінчив життя самогубством, стрибнувши з мосту.

У легенді, що починається як казка, герой від першої особи хоче створити міф, за допомогою якого знімаються порушення міжособистісного співіснування. Бахман показує його як історію свого попереднього життя. У легенді «Я»-персонаж представлений як царівна, а Іван – як чужинець. Це видно з наступних слів:

*«Es wird weiter oben am Fluss sein, es wird wieder Völkerwanderung sein, es wird in einem anderen Jahrhundert sein, lass mich raten? Es wird mehr als zwanzig Jahrhunderte später sein, sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte...»*

*Was ist ein Jahrhundert? fragte der Fremde.*

*Die Prinzessin nahm ein Handvoll Sand und ließ ihn rasch durch die Fingerlaufen, sie sagte: Soviel ungefähr sind zwanzig Jahrhunderte, es wird dann Zeitsein, dass du kommst und mich küsst» [13, с. 68].*

Проте також деякі риси Целана можна побачити в постаті «чужого». Наприклад, багато його знайомих пам'ятають довге чорне пальто «und schlug seinen schwarzen Mantel um sie» [13, с. 63], яке вважалося його найяскравішим зовнішнім атрибутом. А те, що незнайомиць представляється євреєм, виходить за рамки літературної алюзії: «Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt, und es ist in alle Winde zerstreut» [13, с. 68].

Іншою подібністю з радіоп'есою «Der gute Gott von Manhattan» є використання великих літер для привернення уваги. Але в романі «Malina» це вже не слогани голосів, а назви фільмів та книги, які, на нашу думку також є певними голосами, але вже більш латентного характеру: DIE SUPERMÄNNER RÄUMEN AUF, HEISSE NÄCHTE IN RIO [13, с. 48], KRITIK DER REINEN VERNUNFT, DAS SEIN UND DAS NICHTS [13, с. 81]. Всі ці назви несуть певні

настрої та меседжі, але що за ними криється читать вже мусить розгадати сам. Паралельно з цим у героїня «Я» під впливом музики та радіо будує свій власний фільм, який вона називає GLÜCKLICH MIT IVAN und GLÜCKLICH IN WIEN; WIEN GLÜCKLICH [13, с. 58] і виділяє його, як і вище названі назви, великими літерами.

Окрім того для першої частини характерні численні короткі абзаци, що також виділені курсивом, як історія про принцесу, більшість з яких починаються зі слів «Ein Tag wird kommen» у стилі спокутної мови. Що нагадує строфу з вірша «Die gestundete Zeit»: «Es kommen härtere Tage». Застосовуючи прийом повторення аторка, як і у випадку з поемою, посилює ефект неминучого:

*Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden* [13, с. 136].

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wieder erschaffen sein* [13, с. 138].

Серед інших розділових знаків, які Бахман використовує в цій частині, можна віділити окремі слова, речення в дужках, в значенні доповнення. Як у наведеному прикладі:

<...> erinnere mich nicht ...

(Noch kannst du es nicht, noch immer nicht, vieles stört dich...) <...>  
[13, с. 30].

Цікавим є її спосіб передачі прямої мови. Авторка просто ставить двокрапки та продовжує речення, не вживаючи при цьому лапки, які б візуально могли підкреслити цитати та пряму мову. Такий прийом певним чином ускладнює розуміння того, хто сама говорить. Можливо саме таким чином, письменниця намагається натякнути нам, що чітких меж між нею та мовцем, в прикладі Іваном, не існує: «Da ich nicht antworte, sagt Ivan: Das gefällt mir nicht, ich habe schon so etwas ähnliches mir gedacht» [13, с. 54].



Періодично Бахман використовує трикрапи в їх прямому значенні, а саме незавершеності думки або обірваності повідомлення: «Kurznachrichten: Washington ...» [13, с. 25], «<...> einmal die Laden ein bißchen, nein, ich habe ja nichts gesagt ... Ich <...>» [13, с. 90].

Що стосується побудови речень, то вони носять різнобічний характер. Для телефонних розмов використовуються переважно прості, односкладові речення. Як зазначає сама письменниця в творі: «Immerhin haben wir uns ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert, törichte Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden <...> und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden» [13, с. 35].

Нижче наводимо приклад телефонної розмови з Іваном:

Hallo. Hallo?

Ich, wer sonst

Ja, natürlich verzeih

Wie es mir? Und dir?

Weiß ich nicht. Heute abend [13, с. 36]?

Слова, які використовує Іван, відносяться до лексики розмовної мови та свідчать про низький рівень стилю. Персонаж від першої особи та Маліна говорять у піднесеному стилі мови. Так сама авторка порівнює мову героїв в романі: «Ivan würde sagen: Die alle vergiften einander das Leben. Malina würde sagen: Die alle, mit ihren gemieteten Ansichten, bei diesen hohen Mieten, die werden teuer bezahlen» [13, с. 133]. Як відомо, під нормальною мовою розуміється мова середнього класу, тобто, мова соціального класу приймається нормою. Використання привітної лексики показує читачеві соціальне середовище, в якому відбувається дія, і це має велике значення. Іван не читає і не висуває жодних інтелектуальних вимог. Персонаж від першої особи визнає цей недолік, але для нього це не має значення. В інтерв'ю пану Мюльбауер вона каже, що живить слабкість до неписьменних: «Eine Schwäche für die Analphabeten habe ich allerdings, ich kenne hier jemand, der nicht liest, nicht lesen will; im Zustand der

Unschuld zu sein, ist begreiflicher für einen Menschen, der dem Laster des Lesens verfallen ist, man sollte gar nicht lesen oder wirklich lesen können» [13, с. 95].

Бахман хоче використовувати розмовну мову, яку використовує Іван, щоб показати багатогранність перспективи в мові, що також ілюструє моральну точку зору. Все спілкування між персонажем від першої особи та Іваном відбувається за схемою каламбуру. Такі каламбури можна також сприймати як метафори. Мова, що використовується Іваном та персонажем від першої особи в телефоні, складається з напівпропозицій та закінчень речень: «Was den, zum Beispiel, Fräulein Schlauberger? Wie war es zum Beispiel, als ich zum ersten Mal in deine Wohnung kam, am Tag danach, da haben wir doch, zum Beispiel, sehr misstrauisch ausgesehen» [13, с. 40].

Ein kleines Aas bist du, ja du, was sonst?...

Ein kleines Luder bist du

Eine Hexe bist du, <...> [13, с. 85].

Окрім того Бахман використовує в романі різні мови, як наприклад:

Словенську: «Jaz in ti. Inti in jaz» [13, с. 17]

Французьку: «Après de ma blonde [...]Qu'il fait bon» [13, с. 59].

Угорську: «Debrecenbe kéne menni» [13, с. 136].

Що може бути пов'язаним з самою письменницею, оскільки вона володіла декількома мовами.

Іншим цікавим мовним експериментом виступають віршовані вставки, що нагадують нам про поетичний період Інгеборг Бахман.

Gedanken über Ivan wie ein Gedicht

Ich denke an Ivan,

Ich denke an die Liebe.

And die Injektionen von Wirklichkeit.

Ah ihr Vorhalten, so wenige Stunden nur.

An die nächste, die stärkere Injektion.

Ich denke in der Stille.

Och denke, daß es spät ist.

Es ist unheilbar. Und es ist zu spät.

Aber ich überlebe und denke.

Und denke, es wird nicht Ivan sein.

Was immer auch kommt, es wird etwas anderes sein.

Ich lebe in Ivan.

Ich überlebe nicht Ivan [13, с. 43].

За використанням розділових знаків, простих речень, які поєднуються або комою або завершуються крапкою, він нагадує «Die gestundete Zeit». Подібність проявляється в використанні повторів та речень, які схожістю початкової строфи з останньою. Вірш починаєть і закінчується Іваном, хоч і вже в трішки переосмисленному значенні.

Другий розділ, «Der dritte Mann» (с. 181-247), складається зі сторінок зі сценами сновидінь, які являють собою ніби післямову до «сьогодні». Як визначає сама письменниця: «Es sind die Tärume von heute nacht». Час і місце подій сновидінь відрізняються від подій решти роману через безлюдність і позачасовість снів: Є місце, яке називається «Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute» [13, с. 181]. Таким чином Бахман повністю відмежовую сні від загальної картини роману.

У сценах сновидінь, деякі з яких включають знайому символіку із зображень Голокосту (наприклад, бараки, газові камери, транспорти), домінує всемогутня постать батька, який постає як втілення різних інстанцій влади та знання, у тому числі як театральний режисер, і який здійснює насильство над «Я», наприклад, укладає його у в'язницю і забороняє йому писати і говорити. Більше тридцяти образів снів перемежовуються кількома розмовами між «Я» і Малиною про сні, у яких Малина постає у ролі того, хто запитує, який шукає

чіткі відповіді чи інтерпретації, задаючи такі питання, як «Wer ist dein Vater?» або «Warum sagst du immer mein Vater?» [13, с. 186].

Також Інгеборг Бахман, як і в першому розділі продовжує використання тих самих методів вираження. Ми знаходимо використання різних мов, а в данному випадку як жагу достукатися до батька. Іноземні мови виступають вираженням відчаю: «Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Njet! Njet! No! Nèm! Nèm! Nein!» [13, с. 184].

Також в цій частині Бахман використовує «Wortspiele», проте вони мають не розважальний характер, а відображають внутрішню травму «Я» та заперечення реальності: «<...> schreibt er in den stehengebliebenen Sand wieder den Namen, ich kann ihn diesmal auch lesen, MelaNIE und noch einmal MelaNIE, und ich denke in der Dämmerung: NIE, nie hätte er das tun dürfen» [13, с. 195]. Так сприймає «Я» ім'я жінки «die nicht meine Mutter» [13, с. 194], яке пише батько на піску. Допускаємо також, що пісок служить в данному речанню метафорою, яка натякає нам на непостійність та мінливість життя.

Як і в першій частині роману, письменниця продовжує використання прямої мови в тексті без вживання лапок: «Sie haben Elektrischock gemacht. Ich frage: Muß ich gleich bezahlen?» [13, с. 186].

Окрім того авторка використовує написання слів з великої літери, але в цій частині їх значення дещо розширюється: вистава KRIEG UND FRIEDEN. [13, с. 192]. Яка не відходить на задній план після згадування, а стає темою діалогу з Малиною. Тобто назва вистави слугує не тільки алюзією, а й ввідним елементом для подальших роздумів «Я»:

Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden.

Ich: Wie heißt es dann?

Malina: Krieg.

Ich: Wie soll ich je Frieden finden. Ich will den Frieden.

Malina: Es ist Krieg. Du kannst nur diese kurze Pause haben, mehr nicht [13, с. 193].

Пізніше ми зустрічаємо назву ще однієї вистави, яку Бахман прописує великими літерами WENN WIR TOTEN ERWACHEN [13, с. 229]. Вона привертає нашу увагу до наслідків війни.

Отже, в цій частині, як і в першій Інгеборг Бахман використовує ті ж самі засоби. Вона лише відмовляється від курсиву. Спостерігається також відсутність коротких абзаців «Ein Tag wird kommen» та історії про «Geheimnisse der Prinzessin von Karagan», як самостійної складової роману. Відсутні також вірші, які, на нашу думку слугували романтизацією відносин з Іваном.

Оскільки в другій частині спостерігається вже зовсім інший настрій, назви творів на кіно HEISSE NÄCHTE IN RIO, KRITIK DER REINEN VERNUNFT замінюються іншими, більш драматичними назвами. Такими як KRIEG UND FRIEDEN та WENN WIR TOTEN ERWACHEN. А останній діалог з Малиною завершується «мовчазним» діалогом про вбивство.

Ich: Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörderer.

Malina antwortet nicht.

Ich: Es ist mein Mörderer.

Malina: Ja, das weiß ich.

Ich antworte nicht [13, с. 246].

Третій розділ, «Von letzten Dingen» (стор. 249-356), відновлює констеляцію з першого розділу, де Іван відступає на другий план, а Малина стає все більш домінуючою фігурою, особливо в серії діалогів між «Я» і Малиною, які стають більш щільними до кінця і коментуються музичними темповими відносинами: *cantabile*, *crescendo*, *forte*, *rubato*, *con affetto*, *dolcissimo* тощо. Музичні мотиви, що проходять через весь текст роману, виділяються у третьому розділі за допомогою дужок. Зберігається відсутність курсиву, як і в другому розділі, проте ми зустрічаємо кілька рядків з «Pierrot lunaire» Шенберга опера № 21 у вигляді нот. [13, с. 337]. Використання нот у романі зустрічалося в пролозі [13, с. 12]. Таким чином, ми можемо допустити, що Бахман знову використовує ефект повторення та «рамки» як у вірші «Die gestundete Zeit», вживаючи подібні засоби/фрази, як на початку, так і в кінці твору.

В третьому розділі авторка не відступає від своєї традиції використання прямої мови без лапок: «Ich habe erwidert: Ja, schwer tragen Sie <...>» [13, с. 251], «Malina sagt, was ich erwartet habe: Wien brennt» » [13, с. 259].

Проте друга цитата характерна не тільки типовим для роману використанням розділових знаків, а й метафорою «вогню», яка пов'язує роман з радіоп'єсою «Der gute Gott von Manhattan», де Дженіфер зверталася до доброго Бога: «Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe <...>». Іншим прикладом виступає промова «Я» в діалозі з Маліною, де вона говорить: Ich überlege mir eine flammende Rede <...> meine flammenden Briefe, meine flammenden Aufrufe, meine flammenden Begehren, das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand – von allem fürchte ich, daß es zu einem verkohlten Stück Papier werden könnte»» [13, с. 257].

Також у розділі «Von letzten Dingen» зберігається використання написання слів з великої літери: «TARRACOS, VIVIOPTAL» [13, с. 265] Але вони зустрічаються вже не тільки у вигляді назв, а й у вигляді риторичних запитань: «WOHIN MI ALLEM GELD?, WIE INSZENIERT MAN EINEN STAATSREICH?» [13, с. 268], що підтвержує нашу думку, про використання використання великих літер не тільки, як засобу привернення уваги, а й спонуканням читача до роздумів над їх значенням.

Також в останній частині, як і в усьому романі спостерігається відстань між короткими абзацними частинами, що вказує, в першу чергу, на те, що спогади незалежні одна від одної. Особливо характерним є використання трьох трапок для підкреслення незакінченості думки: «Eine Wichtigkeit müßte hervorgehen aus wenigen Worten. Jetzt also noch wenige Worte: Es sind dies die einzigen Briefe... diese Briefe sind die einzigen Briefe... die Briefe, die mich erreicht haben... Meine einzigen Briefe!» [13, с. 351].

Характерною для третього розділу є також поява фрази «Ein Tag wird kommen». Проте вона більше не виділена курсивом або абзацами, а є виступає частиною роздумів «Я»: «Wir werden bald alles wissen. Denn lange kann es so nicht mehr weitergehen. Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die

trockene und heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt» [13, с. 344]. Використання «Ein Tag wird kommen» в цьому контексті полишає його сподівання на краще майбутнє, а надає йому певного трагізму та немучості, подібної за настроєм до останньої строфи вірша «Die gestundete Zeit»

Що стосується простих речень, заснованих часто тільки на одному слові, продовжують зустрічатися в основному в телефонних розмовах. Такі речення письменника використовує в першу чергу для того, щоб показати читачеві, що вираження думок можливе і за допомогою невеликої кількості слів, використовуючи при цьому паузи та вільні форми самовираження:

Ja, ich bin es

Nein, nur ich

Nein. Ja

Ja, im Gehen

Ich rufe dich später

Ja, sehr viel später

Ich rufe dich noch später an [13, с. 310]!

Новою формою вираження виступає створення нестандартних епітетів за допомогою дефісів: «Kann-mich-an-nichts-erinnern-Тур» [13, с. 265].

Незадовго до кінця роману «Я» після кількох невдалих спроб написати заповіт зникає в стіні, залишаючи Малині свою спадщину, свої історії та їх розповідь, використовуючи при цьому імперативні речення, які більше звучать не як накази, а благання: «Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir» [19, с. 332]. Однак «Я» не зникає, воно продовжує існувати, але як художній принцип: «Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina» [19, с. 355].

Але звернемо увагу на речення: «Aber wir finden schon zueinander» – це надія, яка проходить через весь роман з самого початку – «denn ich brauche mein

Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebenso wenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist» [19, с. 284].

Отже, у романі «Malina» проявляється боротьба Інгеборг Бахман, яка тривала десятиліттями, за пошук адекватної прозової форми, яка виявляє одночасність суперечливих рухів у поліфонії голосів і мотивів. Кінцевим результатом є самознищення жіночого еґо, описане як «вбивство», що відмовляється від частини свого «Я». Смерть жіночого еґо – це шифр наприкінці, який у той час має бути зрозумілий як початок, як початок нового оповідання.

Останнє речення «Es war Mord» затушовує уявлення про те, що тут відбувається саморуйнування. Коли «Я» в'язне, губиться, збивається зі шляху, метушня повинна бути припинена, щоб уможливити оповідь, яка дистанціюється від спостереження за собою та іншим.

## Висновки до розділу 2

У процесі роботи над другим розділом було проаналізовано мовну репрезентацію філософських поглядів, світогляду Інгеборг Бахман на лексичному, графічному та синтаксичному рівнях. З'ясовано, що основною задачею, яку перед собою ставила письменниця, було створення «нової мови» та пошуку найбільш відповідних шляхів відображення.

До таких шляхів відносимо насамперед структуру побудови творів, оскільки Бахман намагалася подолати не тільки мовні кордони, а й виступала проти традиційних форм вираження. З'ясовано, що характерною для її творів була техніка монтажу.

Проаналізовано засоби пунктуації й графічне відображення мовного потенціалу. Методом вибіркового аналізу нами було встановлено, що кома є найвживаніший сполучним елементом. Вона використовується авторкою, як в поезії, так і в прозі для внутрішнього поділу. Ще одним пунктуаційним засобом є крапка, яка часто використовується як засіб надання твору потрібного емоційного тону.



В п'єсі та романі І. Бахман часто виростовує графічні засоби, серед яких: курсивний шрифт, який у радіоп'єсі виступає засобом відображення емоційного стану героїв або опису подій, що відбуваються за сценою. В романі ж курсив використовується для виокремлення та виділення, наприклад, легенди «Geheimnisse der Prinzessin von Karagan». Таким чином авторка підкреслює, на нашу думку, утопічність легенди.

Існують певні засоби мовної репрезентації й на рівні синтаксису. Так, поєднання речень, що складаються з декількох простих речень, часто можна назвати незалежними підреченнями. Їх І. Бахман поєднує знову ж таки комами; значно рідше використовуються тире або двокрапка. Такі речення часто зустрічаються, наприклад, у романі «Malina». Особливо внутрішні монологи персонажа від першої особи складаються з таких довгих речень. Бахман часто використовує дуже довгі речення; іноді вона виділяє їх, залишаючи між ними великі абзаци. Припускаємо, що довгі речення є засобом привертання уваги читача та бажанням зосередити його увагу на змісті.

Також нами було з'ясовано, що іншим засобом акцентування уваги є використання великих літер для написання цілого слова. Такі вислови виступають або слоганами, як в «Der gute Gott von Manhattan», або назвами фільмів, книг в романі «Malina», назви яких несуть в собі смислове навантаження й слугують допоміжним фактором для тематичного відображення кожної частини твору.

Серед стилістичних засобів ми виявили використання повторів. Письменниця використовує одну конструкцію в різних частинах твору. За нашими спостереженнями, вони є засобом підкреслення драматизму або неминучості настання нещадного часу.

Під час аналізу нами було виявлено, що І. Бахман часто «вплітає» в свої твори алюзії, які відсилають нас то до творчості Й. В. Гете, то до творчості П. Целана та / або М. Фріша. Музичні алюзії відсилають нас, в першу чергу, до творчості Г. Генце. Визначено, що для них характерне також метафоричне вираження.

В ході дослідження нами було встановлено, що тема «нової мови» проходить наскрізно усі з проаналізованих нами твори, що насамперед є відображенням філософських ідей Вітгенштайна.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі нами було виявлено та схарактеризовано особливості мовного відображення філософського підґрунтя та особистих переживань у трьох текстових жанрах, а саме в поемі, радіо-п'єсі та романі І. Бахман. В результаті дослідження ми дійшли таких висновків:

1. Дослідницька література не раз підіймала питання про спорідненість творчості І. Бахман та філософії Л. Вітгенштайна. Хоча відсутність прямих цитат Л. Вітгенштайна в обраних нами творах, ускладнює пошук конкретних посилань на австрійського філософа, його вплив на І. Бахман виявляється на багатьох рівнях: лексичному, графічному та синтаксичному як результат пошуків нових засобів вираження та руйнування «мовних кордонів». Таким чином, філософія Л. Вітгенштайна постає прихованим інструментом у текстах І. Бахман, як своєрідна загальна настанова, що встановлює зв'язок з віденським модернізмом і, таким чином, «вибудовує міст» до мовної проблеми.

В цьому контексті нами також було виявлено, що в творчості І. Бахман має місце розгорнута мовна критика, яка виходить із роздумів про мову, визнання сили мови як такої. Той факт, що І. Бахман, як письменниця, усвідомлює важливість цієї рефлексії, ймовірно, є одним із центральних елементів впливу філософії Л. Вітгенштайна. Наприклад, під час аналізу роману «Malina», ми встановили, філософське знаходиться між рядками і абзацами, та зображає насправді більше, ніж здається на перший погляд.

2. Проведений аналіз музичного впливу Г. В. Генце показав, що насамперед в радіо-п'єсі та романі згадувалися різні пісні, різноманітні цитати та алюзії зі світу музики, назви різних платівок та музичних творів. Терміни з музики використовувалися і як засіб літературної репрезентації. Тому можна сказати, що творчість І. Бахман характеризується, в першу чергу, вільними ритмами, музичністю та інтенсивністю мовно-образного творення. Всебічне дослідження музичної поетики І. Бахман, що має значення передусім у поезії та в романі «Malina», може стати предметом нашого наступного дослідження.

3. Також нами було встановлено, що відносини чоловіка і жінки у І. Бахман абсолютно трагічні, вони постають як два полюси: чоловічий і жіночий. Вони завжди зображені «непримиренною опозицією», в результаті якої один з цих полюсів, а саме жіночий, руйнується. «Я» в романі зникає у стіні, Дженіфер розчиняється серед сузір'їв. Як ми з'ясували, що хоча жіноча ідентичність Дженіфер знищується добрим Богом, тобто суспільством і порядком, за цими загальними термінами стоїть чоловічий принцип, за яким чоловічі протагоністи перетворюють світ на «сцену вбивства». Як, наприклад, «він» у поемі «Die gestundete Zeit», який наче прагне знищення коханої, добрий Бог у «Der gute Gott von Manhattan», який підриває Дженіфер, або образ батька в романі «Malina», який знущається над «Я». Окрім того нами були знайдені прямі та непрямі посилання на П. Целана, як наприклад, в історії «Geheimnisse der Prinzessin von Karagan» та М. Фріша, яка проявляється, насамперед, в схожості промов та сцен з «Mein Name sei Gantenbein» та «Malina»

4. З точки зору пунктуації, ми визначили, що письменниця дуже обережно використовує розділові знаки. Кома, зокрема, використовується для організації внутрішньої структури тексту й виступає найчастіше вживаним засобом поєднання. Довгі речення будуються за допомогою ком та сполучників. Тире у творах позначає вставку, незакінчене речення чи зміну теми. Три крапки означають, що щось непотрібне було пропущено або не записано. Окремі слова та речення в дужках вказують на випадкові думки або доповнення. Так, наприклад, у романі «Malina» пояснення наведено в дужках.

Також нами було встановлено, що авторка не використовує лапки для передачі прямої мови, що впливає на розуміння того, хто говорить. Лише двокрапки були використані замість лапок, щоб вказати на пряму мову. Характерним для радіо-п'єси та роману виявляється написання слів великими літерами для привертання уваги. У романі часто зустрічаються складні речення, які складаються з декількох простих. Особливо внутрішні монологи его-фігури складаються з таких довгих речень. Бахман використовує дуже довгі речення, і іноді вона наголошує на таких реченнях, залишаючи між ними великі абзаци.

Використання довгих речень продиктовані прагненням І. Бахман змусити читача зосередитися на тому, про що розповідається.

У деяких уривках неможливо розрізнити вигадку та реальність, оскільки письменниця застосовує техніку монтажу, що означає, що телефонні дзвінки, чернетки листів, легенди, діалоги та ідеї пов'язані один з одним, «монтуються» в одне ціле. Окрім того, оповідач нерідко філософствує про подорожуючих, листонош, космонавтів, а також вставляє автобіографічні ретроспективи.

У результаті вивчення й аналізу досліджуваного матеріалу визначено, що філософський світогляд та особисті переживання мають тісний, закономірний зв'язок і взаємодію в творах І. Бахман.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Коваль О.А. Образ языка Людвига Витгенштейна и язык образов Ингеборг Бахман / О.А. Коваль, Е.Б. Крюкова // Вестник Томского государственного университета: Филология. №51, 2018. – С. 145–161.
2. Целан П.. Мак і пам'ять. Поезії / Переклад з нім. та післям. Петра Рихла (нім. та укр. мовами). – Чернівці: Книги – ХХІ, 2013. – 148 с.
3. Agnese B. Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns / Barbara Agnese. – Wien: Passagen Verlag, 1996. – 320 S.
4. Albrecht M. Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung / M. Albrecht, D. Götsche. – Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2013. – 336 S.
5. Altenberg P. Neues Altes [Электронный ресурс] / P. Altenberg. – Berlin: S.Fischer Verlag, 1919. Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/52463/52463-h/52463-h.htm>.
6. Bachmann I. Briefe einer Freundschaft / I. Bachmann, H. W. Henze. Hg. von Hans Höller. – München / Zürich: Piper, 2004. – 407 S.
7. Bachmann I. Die Gedichte / Ingeborg Bachmann. – Leipzig: Insel-Verlag, 1980. – 182 S.
8. Bachmann I. Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan / Ingeborg Bachmann. – München: Piper Verlag, 1976. – 159 S.
9. Bachmann I. Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers: Dissertation Wien 1949 / Ingeborg Bachmann. – München / Zürich: Piper Verlag, 1985. – 199 S.
10. Bachmann I. Herzzeit. Der Briefwechsel / I. Bachmann, P. Celan; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch, sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. / Hg. und kommentiert von B. Badiou, H. Höller, A. Stoll und B. Wiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. – 400 S.

11. Bachmann I. Kein objektives Urteil – nur ein Lebendiges / Ingeborg Bachmann. Hg.von C. Koschel, I. Weidenbaum. – München/Zürich: Piper Verlag, 1989. – 665 S.
12. Bachmann I. Kritische Schriften / Ingeborg Bachmann. / Hg. von M. Albrecht, D. Göttsche. – München/Zürich: Piper Verlag, 2005. – 825 S.
13. Bachmann I. Malina / Ingeborg Bachmann. – Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004. – 357 S.
14. Bachmann I. Philosophie der Gegenwart. Blattzahlen / Ingeborg Bachmann. – Wien: Bachmann-Nachlaß. Nationalbibliothek, 1990. – 831 S..
15. Bachmann I. Sämtliche Erzählungen / Ingeborg Bachmann. – München: Piper & Co Verlag, 1978. – 486 S.
16. Bachmann I. Todesarten-Projekt / Ingeborg Bachmann. – München: Piper Verlag, 1. Edition, 1995. – 3027 S.
17. Bachmann I. Werke Bd. 1 / Ingeborg Bachmann. Hg. von C. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster. – München / Zürich: Piper Verlag, 1978. – 682 S.
18. Bachmann I. Werke Bd. 2 / Ingeborg Bachmann. Hg. von C. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster. – München / Zürich: Piper Verlag, 1978. – 608 S.
19. Bachmann I. Werke Bd. 3 / Ingeborg Bachmann. Hg. von C. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster. – München / Zürich: Piper Verlag, 1978. – 562 S.
20. Bachmann I. Werke Bd. 4 / Ingeborg Bachmann. Hg. von C. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster. – München / Zürich: Piper Verlag, 1978. – 541 S.
21. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews / Ingeborg Bachmann. / Hg. von C. Koschel, I. Weidenbaum. – München / Zürich: Piper Verlag, 1983. – 164 S.
22. Bachmann I. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte / Ingeborg Bachmann. // In: Heft 7 der Frankfurter Hefte, 1953, Erneut abgedruckt im Beiheft zu L. Wittgenstein Schriften; Frankfurt a.M., 1960. – S. 7-15.
23. Bartsch K. Ingeborg Bachmann / Kurt Bartsch. – Stuttgart / Weimar: Metzler Verlag, 1998. – 213 S.

24. Bazarkaya O. K. Ingeborg Bachmanns Die gestundete Zeit im Lichte von Paul Celans Todesfuge und Corona / Onur Kemal Bazarkaya // In: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Nisan 2018. – S. 437– 455.
25. Beicken P. Ingeborg Bachmann / Peter Beicken. – Stuttgart: Reclam Verlag, 2001. – 168 S.
26. Best O. F.: Der gute Gott von Manhattan / Otto Best. Zusammengestellt von N. Bary, E. Tunner. –Paris: Les Amis du Roi des Aulnes, 1986. – 216 S.
27. Bothner S. Ingeborg Bachmann. Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses / Susanne Bothner. – Frankfurt a. M.: Peter Lang GmbH, 1986. – 406 S.
28. Böttiger H. Die Gruppe 47 Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb / Helmut Böttiger. – München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2012. – 480 S.
29. Chiarini P. Ingeborg Bachmanns Poetik. Neue Gedanken zu alten Themen / Paolo Chiarini // In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann.– München. Piper Verlag, 1989. – S. 320–334.
30. Damböck C. Der Wiener Kreis. Ausgewählte Texte / Christian Damböck. Leipzig: Reclam Verlag, 2013. – 245 S.
31. Doppler Alfred Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns / Alfred Doppler // In: Neophilologus, 47, 1963. – S.277– 285.
32. Edwards J. C. Ethics without Philosophy: Wittgenstein and the Moral Life. Tampa: UP of Florida, 1982.
33. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung [Електронний ресурс] / Max kommt überraschend mit Marianne. –27. Februar 2017. – Nr. 8. – Режим доступа: <https://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20170226/max-kommt-ueberraschend-mit-mariann/SD1201702265073913.html>
34. Frisch M. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge / Max Frisch. Hg. Von Hans Mayer. – Frankfurt: Suhrkamp, 1976. – 4898 S.
35. Frisch M. Montauk / Max Frisch. – Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981. – 224 S.



36. Frisch M. Rede zur Verleihung des Georg-Bühner Preis 1958 / Max Frisch [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/max-frisch/urkundentext>. – Назва з екрана.
37. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart / B. W. Barner , A. Bormann , M. Durzak und 5 mehr, Red. B. W. Barner– München: C.H.Beck. – 2. Edition, 2006. – 1295 S.
38. Goethe J. W Selige Sehnsucht / Johann Wolfgang Goethe // In: Johann Wolfgang Goethe: Westöstlicher Divan. – München: Carl Hanser Verlag, 1998. – 179 S.
39. Goethe J. W. Faust. Der Tragödie zweiter Teil / Johann Wolfgang Goethe [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe\\_faust02\\_1832?p=333](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_faust02_1832?p=333) – Назва з екрана.
40. Haas F. Fechten vor verhängten Spiegeln. Ingeborg Bachmann, Max Frisch und die diskrete Germanistik / Franz Haas // In Neue Züricher Zeitung (Internationale Ausgabe). – Ausgabe 56. – 2003. –49S.
41. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache / Martin Heidegger. – Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1985. – 269 S.
42. Heißenbüttel H. Gruppenkritik / Helmut Heißenbüttel // In: Aus Politik und Zeitgeschichte. – № 25. – 2007. – S. 3.
43. Hemeker W. Zwischen Mythos und Metabiografik / Wilhelm Hemeker // Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung / Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer. – Wien: Paul-Zsolnay-Verlag, 2011. – S. 7–39.
44. Hoell J. Ingeborg Bachmann / Joachim Hoell. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. – 160 S.
45. Höller H. Enigma. Ingeborg Bachmann An die Musik / Hans Höller // In: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen von Ingeborg Bachmann. Ed. und Kommentar von Hans Höller. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. – 247 S.

46. Jens W. Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen / Walter Jens. – München: Piper, 1961. – 156 S.
47. Kaiser J. Wie ich sie sah ... und wie sie waren. Zwölf kleine Porträts / Joachim Kaiser. – München: Piper Verlag GmbH, 1993. – 156 S.
48. Koschel C. Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte / Christine Koschel // In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, Vierzehn Beiträge. – Frankfurt a. M., 1997. – S. 17–28.
49. Kraft V. Der Wiener Kreis: Der Ursprung des Neopositivismus: Ein Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte / Victor Kraft. – Wien: Springer, 1968. – 210 S.
50. Kranz C. Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur / Christine Kranz. – Stuttgart: Springer-Verlag, 1999. – 290 S.
51. Krolow K. Nach zwei Jahrzehnten / Karl Krolow // In: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen. Rezensionen aus vier Jahrzehnten (1952-1992) / Hg. von Michael Matthias Schardt. – Paderborn 1994. – S. 19
52. Lennox S. Zur Representation des Weiblichen in Ingeborg Bachmanns Der Gute Gott von Manhattan / Sara Lennox / In: Über die Zeit schreiben 2. Literatur- und Kulturwissenschaftliche Essays zum Wekr Ingeborg Bachmanns / Hg. von M. Albrecht, D. Götsche. Würzburg, 2000. – S. 15-48
53. Lubkoll C. Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800 / Christine Lubkoll / In. Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae / Hg. von G. Neumann, G. Schnitzler. – Freiburg 1995. – 338 S.
54. Lundius W. Die Frauen in der Gruppe 47 zur Bedeutung der Frauen für die Positionierung der Gruppe 47 im literarischen Feld / Wiebke Lundius. – Basel: Schwabe Verlag, 2017. – 390 S.
55. Matt P. Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte / Petter von Matt. – München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1998. – 340 S.

56. Pichl R. Ingeborg Bachmann. Prolegomena zur kritischen Edition einer Doktorarbeit / Robert Pichl // In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. – №16. – 1986. – S. 167-188
57. Raeber K. Erinnerung an Ingeborg Bachmann / Karl Raeber // In Süddeutsche Zeitung. – №10. – 1974. – S. 12-13.
58. Richter H. W. Im Etablissement der Schmetterlinge / Hans Werner Richter. – Berlin: Wagenbach Klaus GmbH, 2004. – 280 S.
59. Richter T. Die Gruppe 47: In Bildern und Texten / Toni Richter. – Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag, 1997. – 222 S.
60. Rychlo, P. Sie Sagten Helles und Dunkles. Paul Celan und Ingeborg Bachmann als. Liebespaar / Petro Rychlo // Der literarische Zaunkönig. – Nr. 1/ 2012. – S. 10-16.
61. Schärf C. Vom Gebrauch der schönen Sprache. Ingeborg Bachmann: „Die gestundete. Zeit / Christian Schärf // In: Mayer, Interpretationen. – Stuttgart: Reclam Verlag, 2002. – S. 28-42.
62. Steutzger I. Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard / Inge Steutzgner. – Freiburg im Breisgau: Rombach, 2001. – 293 S.
63. Stoll A. Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit. / Andrea Stoll. – München: C. Bertelsmann Verlag, 2013. – 384 S.
64. Stoll A. Nervenströme der Erinnerung. Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns / Andrea Stoll // Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherung an das Werk Ingeborg Bachmanns (Internationales Symposium, Wien 2006) ; [Hrsg. von Robert Pichl u. Barbara Agnese]. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009. – S. 17–31.
65. Weigel S. Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. „Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise / Sigrid Weigel // In: Ingeborg Bachmann (Text+Kritik.Sonderbd.) / Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984. – S. 58-92.

66. Weigel S. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses / Sigrid Weigel. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. – 604 S.
67. Wittgenstein L. Werkausgabe Bd 1: Tractatus logick-philosophichus / Lidwig Wittgenstein / Tagebücher 1914 - 1916 / Philosophische Untersuchungen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989. – 620 S.
68. Wittgenstein L. Philosophische Abhandlung / Ludwig Wittgenstein // In: Annalen der Naturphilosophie. – Leipzig: Reinhold Berger for Verlag Unesma G.m.b.H., 1921. – S. 185– 262.
69. Wittgenstein L. Philosophische Untersuchungen / Ludwig Wittgenstein. – London: Blackwell Publishers Ltd., 1958. – S. 260.
70. Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung / Ludwig Wittgenstein. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963. – 114 S.
71. Wolf C. Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra* / Christa Wolf // In Frankfurter Poetik-Vorlesungen. – Darmstadt 1988. – S. 151
- .

## ДОДАТКИ

## DIE GESTUNDETE ZEIT

Es kommen härtere Tage.  
 Die auf Widerruf gestundete Zeit  
 wird sichtbar am Horizont.  
 Bald mußst du den Schuh schnüren  
 und die Hunde zurückjagen in die  
 Marschhöfe.  
 Denn die Eingeweide der Fische  
 sind kalt geworden im Wind.  
 Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.  
 Dein Blick spurt im Nebel:  
 die auf Widerruf gestundete Zeit  
 wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im  
 Sand,  
 er steigt um ihr wehendes Haar,  
 er fällt ihr ins Wort,  
 er befiehlt ihr zu schweigen,  
 er findet sie sterblich  
 und willig dem Abschied  
 nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.  
 Schnür deinen Schuh.  
 Jag die Hunde zurück.  
 Wirf die Fische ins Meer.  
 Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.

## ВІДКЛАДЕНИЙ ЧАС

Надходять суворі дні.  
 На невідь коли відкладений час  
 видніє на горизонті.  
 Доведеться тобі зав'язати шнурки  
 і прогнати собак на багнища.  
 Тому що риб'ячі тельбухи  
 вже задубіли на вітрі.  
 Ледве тліє багаття люпину.  
 Твій погляд блукає в тумані,  
 на невідь коли відкладений час  
 видніє на горизонті.

Потойбіч тоне твоя кохана в піску,  
 він заपोшує їй волосся,  
 він затуляє уста їй,  
 він прирікає її на мовчання,  
 він потверджує, що вона смертна  
 і готова прийняти розлуку  
 після кожних обіймів.

Не оглядайся.  
 Зашнуруй черевики.  
 Собак віджени.  
 Рибу викинь у море!

Надходять суворі дні.

З німецької переклав Петро Рихло

## ENIGMA

für Hans Werner Henze aus der Zeit der  
 ARIOSI

## ЕНІГМА

для Ганса Вернера Хенце з часів  
 ARIOSI

Nichts mehr wird kommen.

Більше нічого не прийде.

Frühling wird nicht mehr werden.  
Tausendjährige Kalender sagen es  
voraus.

Весна вже не прийде.  
Це пророкують тисячолітні  
календарі.

Aber auch Sommer und weiterhin,  
was so gute Namen  
wie 'sommerlich' hat -  
es wird nichts mehr kommen.

Але також літо і не тільки,  
такі хороші імена  
як "літо" -  
більше нічого не прийде.

Du sollst ja nicht weinen,  
sagt eine Musik.

Ви не повинні плакати  
каже музика.

Sonst  
sagt  
niemand  
etwas

Інакше  
каже  
ніхто  
щось

## IN AEGYPTEN

## В ЄГИПТІ

Für Ingeborg

Для Інгеборг

Du sollst zum Aug der Fremden  
sagen:  
Sei das Wasser!  
Du sollst, die du im Wasser  
weißt,  
im Aug der Fremden suchen.  
Du sollst sie rufen aus dem  
Wasser:  
Ruth! Noemi! Mirjam!  
Du sollst sie schmücken,  
wenn du bei der Fremden liegst.  
Du sollst sie schmücken  
mit dem Wolkenhaar der  
Fremden.  
Du sollst zu Ruth, zu Mirjam  
und Noemi sagen:  
Seht, ich schlaf bei ihr!  
Du sollst die Fremde neben dir  
am schönsten schmücken.

Ти мусиш промовити оку чужої:  
Обернися на воду.  
Ти мусиш тих, що знаєш з води,  
шукати в оці чужої.  
Ти мусиш кликати їх із води: Рут!  
Ноемі! Мір'ям!  
Ти мусиш їх пишно вбирати, коли  
ти лежиш у чужої.  
Ти мусиш їх убирати серпанком  
волосся чужої.  
Ти мусиш промовити Руті, й  
Мір'ям, і Ноемі:  
Дивіться, я сплю у неї!  
Ти мусиш чужу коло себе  
якнайпишніше вбрати.  
Ти мусиш її вбирати тугою по  
Руті, й Мір'ям, і Ноемі.  
Ти мусиш сказати чужій:  
Дивися, я спав у них!

Du sollst sie schmücken  
mit dem Schmerz um  
Ruth, um Mirjam und Noemi.  
Du sollst zur Fremden sagen:  
Sieh, ich schlief bei ihnen!

## BRUDERSCHAFT

Alles ist Wundenschlagen,  
und keiner hat keinem verziehn.  
Verletzt wie du und verletzend,  
lebte ich auf dich hin.  
Die reine, die Geistberührung,  
um jede Berührung vermehrt,  
wir erfahren sie alternd,  
ins kälteste Schweigen gekehrt.

## KÖLN, AM HOF

Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille,  
einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Ihr Dome.  
Ihr Dome ungesehn,  
ihr Wasser unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns

## CORONA

## БРАТСТВО

Усе – рани  
і ніхто нікому не пробачив.  
Боляче, як ти, і боляче  
Я жив заради тебе  
Чистий, духовний дотик,  
збільшується кожним дотиком,  
ми відчуваємо їх старіння,  
перетворилася на найхолоднішу  
тишу.

## КЕЛЬН АМ ГОФ

Серця пора,  
наснилі нам правлять за  
опівнічне число.

Щось промовляло у тишу, щось  
німувало,  
щось ішло своїм шляхом.  
Вигнанці й блукальці  
мали домівку.

О собори.

О небачені досі собори,  
о непідслухані води,  
о годинники глибоко в нас.

## КОРОНА

Aus der Hand frisst der Herbst mir sein  
Blatt: wir sind Freunde.  
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen  
und lehren sie gehen:  
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,  
im Traum wird geschlafen,  
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht  
der Geliebten:  
wir sehen uns an,  
wir sagen uns Dunkles,  
wir lieben einander wie Mohn und  
Gedächtnis,  
wir schlafen wie Wein in den  
Muscheln,  
wie das Meer im Blutstrahl des  
Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster,  
sie sehen uns zu von der Straße:  
es ist Zeit, dass man weiß!  
Es ist Zeit, dass der Stein sich zu  
blühen bequemt,  
dass der Unrast ein Herz schlägt.  
es ist Zeit, dass es Zeit wird.

Es ist Zeit.

### SELIGE SEHNSUCHT

Sagt es niemand, nur den Weisen,  
Weil die Menge gleich verhöhnet,  
Das Lebend'ge will ich preisen,  
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,  
Die dich zeugte, wo du zeugtest,  
Überfällt dich fremde Föhlung  
Wenn die stille Kerze leuchtet.

З моїх рук осінь їсть своє листя: ми  
друзі.  
Ми з горіхів вилуцуємо час і вчимо  
його йти:  
повертається час в шкаралупу.

У дзеркалі неділя,  
зняться мрії,  
Слова правдиві на вустах.

Очей не можу відвести від зваб  
коханої:  
ми задивляємося,  
ми говоримо натяками,  
ми закохані, як мак і пам'ять,  
ми замріяні, як вино в мушлі,  
як море в багряному світлі місяця.

Завмерли ми в обіймах край вікна,  
нас видно з вулиці:  
це час, відомий всім!  
Це час, коли повинне зацвісти  
каміння,  
коли шалено калатає серце.  
Це час, коли час настає.

Це час.

### БЛАЖЕННА ТУГА

Мудрим — слово це величне.  
Натовп нагло став би кпити. Славлю  
все живе, що вічно прагне в полум'ї  
згоріти.

В ніч кохання пожадану, де, зачатий,  
зачинаєш, як мигоче свічка тьмяно  
— дивних подумів спізнаєш.



Nicht mehr bleibest du umfangen  
In der Finsternis Beschattung,  
Und dich reißet neu Verlangen  
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt,  
Und zuletzt, des Lichts begierig,  
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und Werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde

Ти вже ночі не підвладний, що там  
присмерку отіння, раз пойняв тебе  
пожадний шал любовного  
тремтіння.

Здавшись чарам, пружнокрилий, в  
дальню далеч ти летиш, та, за сяєвом  
стужілий, враз метеликом згориш.

І допоки не збагнеш: вмерти і ожити,  
тьмяну землю перейдеш, гостю  
сумовитий.