

## „Hogy ezt az országot hangokkal megtöltsem teljesen...”<sup>1</sup>

A szó hatalma Ingeborg Bachmann verseiben

Volt, aki Ingeborg Bachmann verseit a „tisza, nagy költészet” (Unselde) lenyomataként ünnepelte, volt, aki epigonizmussal és tradicionalizmussal vádolta, és volt, aki „bukott lírikusként” (Reich-Ranitzky) tartotta számon *Szimultán* című elbeszéléskötetének megjelenése után. A legtöbbször a német líra egén fénylő „új csillagként” (Blöcher), a háború utáni költészet megújítójaként (Heselhaus, Holthusen) emlegették. Walter Jens irodalomtörténeti munkájában (*Literaturgeschichte der Gegenwart*) Ingeborg Bachmann, Paul Celan és Ilse Aichinger 1952-es niendorfi szereplését a Gruppe 47 csoportosulás gyűlésén az „új német irodalom alapító mítoszaként” tartja számon.<sup>2</sup> A radikálisan új hangon megszólaló fiatal Bachmann lelkes fogadtatását és az irodalmi színtéren történő hirtelen berobbanását Kurt Bartsch négy tényező együttállásával magyarázza: a kedvező irodalomtörténeti helyzettel; a második világháború utáni német irodalom legfontosabb csoportosulásának, a Gruppe 47-nek „auratikus” vonzerejével, melynek Bachmann nemcsak tagja, hanem díjazottja is; a Bachmann körülvevő sajátos aurával, mely számos „mítoszt” és „legendát” szőtt alakja köré, valamint a hamburgi *Der Spiegel* 1954-ben megjelent cikkével, melynek megállapításai, úgy mint „az idő sztenogramja”, „otthonalanság”, „szomorúan szép képesség”<sup>3</sup> hívószavakká válva hosszú időre meghatároz-

<sup>1</sup> A következőkben Bachmann verseinek fordításait a 2007-ben megjelent magyar verseskötet alapján idézem: Ingeborg Bachmann: *A kimért idő*. Versek. Ford. Adamik Lajos és Márton László. Jelenkor, Pécs, 2007

<sup>2</sup> Höller, Hans: Die gestundete Zeit. In: Albrecht, Monika und Dirk Götsche: *Bachmann-Handbuch*. Leben-Werk-Wirkung. Metzler, Stuttgart, 2002, 57–67, ide l. 60.

<sup>3</sup> Recenzió a *Der Spiegel* magazinban. In: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen-Porträts-Würdigungen (1952–1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. von Schardt Michael. Paderborn: Igel Verlag, 1994, 9–16, ide l. 13. [A következőkben ezt a gyűjteményes kötetet az RPW rövidítéssel jelölöm.]

ták műveinek fogadtatását.<sup>4</sup> Aichinger, Bachmann és Celan első fellépésekor Németország líráját egyfelől vallásos és vigasztaló szövegek, másfelől pedig a szociális gondoktól elforduló „természeti költészet” (Naturlyrik), illetve Gottfried Benn valóságtól emelkedett artisztikus költészete határozták meg.<sup>5</sup> Így nem véletlen, hogy a fiatal írók szövegeinek újszerűsége már felolvasásuk, illetve megjelenésük első pillanatától szenzációzusan hatott.

Bachmann nem igazodott a korszakra jellemző „stílusirányokhoz”, nem állt be sem „a kései metafizikusok és kételyrapszódák, sem pedig a természeti líra követőinek sorába”, nem bújt sem a rezignáció, sem pedig a divatos melankólia álarca mögé, hanem sajátosan egyedi stílussal lépett színre.<sup>8</sup> Ez a „hangzásában kemény, bátor és bizarr” líra, mely mindenféle „illúzió nélkül”, közvetlenül szólította meg a kor aktualitásait<sup>9</sup>, és melyben a „művészi szépség” és az „egzisztenciális engagement” „intellektuális bájjal” párosult<sup>10</sup>, egyszerre szólít fel a múlttal való szembenézésre, a történelem terhének számbavételére, és int az új irányban történő elmozdulás, a cselekvés, a merész kiállítás szükségességére.<sup>11</sup> A korabeli és a később megjelent kritikák és recenziók egyike sem mulasztja el megemlíteni a versek „gondolati szilárdságát”<sup>12</sup>, a költői képek „hallatlan bátorságát”<sup>13</sup>, „szokatlan erélyességét”<sup>14</sup> és „nagyfokú zeneiségét”<sup>15</sup>, továbbá a használt mitológémák többletjelentéseit és különböző szintű vonatkozásrendszer-

---

<sup>4</sup> Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, 2–7.

<sup>5</sup> Uo. 50.

<sup>6</sup> Holthusen, Hans-Egon: Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns [ED 1958]. In: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges*. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. Piper, München/Zürich, 1989, S. 24–52, ide l. 24.

<sup>7</sup> Günther Blöcker: Lyrischer Schichtwechsel. Recenzió Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit* című verseskötetéről. In: RPW, 17–18, ide l. 18.

<sup>8</sup> Uo. 18. és W. A.: Werke einer Frühvollendeten. In: RPW, 21.

<sup>9</sup> Blöcker 1994, 18.

<sup>10</sup> Karl Krolow: Nach zwei Jahrzehnten. Recenzió Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit* és *Anrufung des großen Bären* című verseskötetéhez. In: RPW, 19–20, ide l. 19.

<sup>11</sup> W. A. 1994, 21.

<sup>12</sup> Wallmann, Jürgen P. Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit – Anrufung des großen Bären*. Recenzió. In: RPW, 21–23, ide l. 21.

<sup>13</sup> Koopmann, Hekmut: Im Geheimnis der Worte. Recenzió Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit* és *Anrufung des großen Bären* című verseskötetéhez. In: RPW, 25–26, ide l. 25.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Wallmann, 1994, 21.

it<sup>16</sup>, melyek nem engednek teret az egysíkú értelmezésnek, a tematika egyértelmű meghatározásának, a vers végérvényes „meg”- és „fel”oldásának.<sup>17</sup> Bachmann követve, de nem másolva a nyugati (német) kultúra és irodalom tradícióit (összehasonlítva többek között Rilkével, Hölderlinnel, Goethével, Trakllal), azok emblematikus képeit és „állócsillagait” (antik mitológiai, ó- és újtestamentumi alakok, a Grimm testvérek mesefigurái, népmesei elemek) új kontextusba helyezi és új értelemmel és asszociációkkal ruházza fel (pl. a nagymedve alakja). A Bachmann-versek a természet metaforáját is megtörik a táj, a természeti líra tradíciójával szemben, nem marad érintetlen, nem kínál bűvőhelyet, hanem a történelem, a pusztítás nyomait, az erőszak jeleit hordozza.<sup>18</sup> Így a táj egyszerre válik belső térré (ennek a belső térnek a legtisztább megnyilvánulása a *Dalok meneküléskor* 7. éneke), emléktérré (pl. az *Egy országról, egy folyóról és a tavakról* ciklusban, ahol az emberiség története nyelvi és földrajzi határhúzások történeteként is elmesélődik), és irodalmi avagy nyelvi térré (pl. *Prága, 64 január*), ahol a költő nyelvileg teremt új hazát egy poétikus sehol-helyen<sup>19</sup>:

(Nem én találtam-e a tavakat ki?  
S e folyót? S ki ismeri a hegyet?  
Ha óriásléptekkel járjuk a földet,  
Hagyatkozni a jó törpére is lehet?  
[...]  
Kit érdekel az ég, a hold, a csillag,  
Ha csillagos és felhős homlokunk?  
A legszebb ország pusztulása közben  
Álmunkból újjáépítjük honunk.)<sup>20</sup>

Természet és történelem, jelen és múlt, valóság és mítosz, valóság és álom egyetlen folyamává olvadnak, mintegy felrajzolva az emberiség történetének „rókaprémtől” és „nyusztkabáttól” a szétomló „barokk girlandokon” át a „fekete tengerek” és „hóba csomagolt sírok” apokaliptikus víziójáig

<sup>16</sup> Kucher, Primus-Heinz és Luigi Reitani: Zur Lyrik Ingeborg Bachmanns: Annäherungen. In: *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...* Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. von Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien [u. a.]: Böhlau 2000, 7–36, ide l. 22.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo. 23.

<sup>19</sup> Schmaus, Marion: Anrufung des großen Bären und Gedichte aus dem Unfeld. In: *Bachmann-Handbuch* 2002, 67–78, ide l. 74.

<sup>20</sup> Bachmann, 2007, 86–87.

ívelő vonalát. Bachmann a világ határmezsgyéit annak kronotopikus rendezettségében (avagy épp rendezetlenségében) térképezi fel, tapogatja le, miközben maga a lírai én (a korai versekben „mi”) az „idő fájáról lehullva”, a „tegnap és holnap közén lengve” „átokülte felhőkastélyba” száműzetik. Bachmann nemcsak a modern költő „talajtalanságát” és számkivettségét szólítja meg, hanem az otthontalanná vált ember általános egzisztenciális problémáit artikulálja. Az ember és a költő világból és időből történő kihullása és kitaszítotttsága nemcsak az 1948 és 1953 között íródott *Embersors* és a tíz évvel később keletkezett *Száműzetés* (1957–1961) című versek sajátos párbeszédében érhető tetten, hanem számos más, topográfiailag is kódolt vers központi motívuma lesz (*Kihajózás, A nagy rakomány, Nagy táj Bécsnél, Egy országról, egy folyóról és a tavakról, Dalok meneküléskor* stb.). Sötétség, kialvó csillagfürtök, fagy: ezek kísérik a lírai én útját az egyre növekvő fenyegetettségben, aki a darabjaira hullott világot (és valóságot) a szavak erejével kívánja újjáépíteni.

Hogy Bachmann a különböző „izmusok” és stílusirányok helyett költői hitvallásának igazságát az „intés”, a „buzdítás”, a „figyelmeztetés” és a „Rossz szemmel tartásának” performatív gesztusaiban és mindenekelőtt a mondanivaló morális-etikai megalapozottságában látja elfogadhatónak és szavatolhatónak, részben Adorno „jelmondatának” (amely az 1945 utáni versírást „barbárnak” tartja) poétikai továbbgondolásával magyarázható, részben pedig a háború által korrumpálódott, „rossz nyelv” szétírásának szükségességével. Sem Adorno jelmondata, sem Bachmann 1959/60-ban, a *Frankfurti előadások*ban megfogalmazott esztéticizmuskritikája és annak radikális továbbírása a kései versekben nem a líráról való teljes lemondást jelentette<sup>21</sup>, hanem egy újfajta irodalom létjogosultságának felismerését, amely kevésbé esztétikai, mint inkább morális követelményeknek igyekszik megfelelni. Első *Frankfurti előadásában* (*Kérdések és látszatkérdések*) Bachmann a költői létforma legégetőbb problémáját a nyelv – én – dolog (világ) közti „bizalmi viszony”<sup>22</sup> megingásában látja, s Mauthner, Hofmannsthal és Wittgenstein nyelvi szkepszise mentén haladva kérdez rá a világ nyelv általi leképezhetőségének és el-, illetve kimondhatóságának problémájára, összekapcsolva azt a társadalom „tolvajnyelvén” megszólaló én nyelvi deficitjeivel. Bachmann az esztéticizmustól való elfordulás<sup>23</sup> kezdőpontját Hofmannsthal *Chandos levelének* megjelenésére teszi, mely

<sup>21</sup> L. Kucher – Reitani, 2000, 14.

<sup>22</sup> Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: *Werke*. Bd. 4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Piper, München/Zürich, 1978, 188. [A következőkben ezt a kötetet a W4 rövidítéssel jelölöm.]

<sup>23</sup> Uo.

együttal egy újfajta irodalmi gondolkodásmód kialakulásának alapjává lesz: „Hiszen az utóbbi ötven év igazán nagy teljesítményei, melyek egy új irodalmat tettek láthatóvá, nem azért születtek, mert stílusok garmadát kísérleteztük ki, mert egyszer ilyen, másszor meg olyanfajta kifejezési módot próbáltunk ki, vagy mert modernnek akartunk látszani, hanem mindig ott keletkeztek, ahol egy minden megismerés előtti, új gondolkodásmód mint egy robbanószer, megadta a kezdő lökést – ahol, minden kimondható morál előtt, egy morális ösztön elegendő volt ahhoz, hogy egy új »erkölcsi« (sittlich) lehetőséget értsünk meg és találjunk ki.”<sup>24</sup>

Erre az „új morálra” és „új szellemre” gondol Bachmann, amikor az „új nyelvet” „morális, a megismerést lehetővé tevő lökésként” definiálja, azaz olyan nyelvként, amely „pengeéles a megismeréstől és keserű a vágytól”, és képes felrázni álmukból az embereket. Ezt a feladatvállalást érvényesíti egy, a *Frankfurti előadásokkal* egy időben (1959) született esszé (Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar) is, melyben a fájdalom tapasztalatának megismerése és tudatosítása lesz elsődleges feladatá.

Az emberek szemének „felnyitása”, a háború veszteségeinek tudatos és fájdalmas regisztrálása: ez a célja Bachmann első verseinek, és ez érvényesül a kései *Halálnemek* töredékben maradt prózacyklusában is. A „fájdalom tapasztalatából” táplálkozó költészet annak az új irodalmi felfogásnak a sajátja, amely „új jogviszonyt” kíván teremteni ember és nyelv között.<sup>25</sup> Celan 1960-ban, a Büchner-díj átadásán mondott beszédében, a *Meridiánban* (Der Meridian), az „új vers” ismertetőjegyét éppen a versbe írott „történelmi dátumok” megemlékező gesztusában s ebben a „művészettelen”, „művészet-független” írásmódban jelöli ki. Az esztéticizmus és a *littérature pure* időtlen szépségideáljának önkényességével szemben Bachmann és Celan a háború utáni írás csapdáit az emlékezés/fájdalom és az utópia/remény közt feszülő paradoxonban látják elkerülhetőnek.

Szépség és morál egymást kizáró parancsát dokumentálják Bachmann azon versei, amelyek a nézés – megvakulás – nap motívumai köré íródnak (*A nagy rakomány, Korai dél, A hidak, Zsoltár, A Naphoz, Dalok meneküléskor*), és amelyekben a tiszta, abszolút szépség fényében a lírai én megvakul.<sup>26</sup> A megismerés – megvakulás dialektikája a legtökéletesebben *A Naphoz* című Szent Ferenc-i ihletésű himnikus versben figyelhető meg, amelyben a lá-

<sup>24</sup> Uo. 191.

<sup>25</sup> Uo. 208.

<sup>26</sup> Svandrlík, Rita: Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann (1984), 28–29, ide l. 45. Vö. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk: Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus. Hain, Frankfurt am Main, 1993a, 64.

tás, az élet (szerelem) és a művészet metonimikus láncának középpontját a Nap képezi, mely éppolyan elengedhetetlen feltétele a szerelmnek (1. strófa) és a külvilág érzékekkel való megismerésének (2. strófa), mint a művészetnek (3. strófa). Az árnyék (szemhély)/fény (szem) ellentétpárjára felfűzött vers, amely nemcsak a mű létrejöttének alapvető problematikáját képezi le, hanem a valóság megismerhetőségének *fausti* kérdésfeltevését is megismétli, a szerelmesek (Én és Te) egységét is megtöri: „a vitorlák gyöngye tükörként / Húznak el szemed előtt”, míg a „homok és a tenger” „szemhélyam alá menekül”. A művészet és a szerelem együttállása az utópia megvalósulásának előfeltétele is, hiszen a külvilág imaginatív, utópikus irányultságú újrendezése csakis a szeretett „Te” jelenlétében vihető véghez (l. a szerelem elmúlásának és a külvilág eltűnésének párhuzamát az *Egyfajta veszteség* című kései versben, avagy a *Malina* regényben, ahol a megálmodott és „szép szavakkal” teremtett „Ungargasse birodalom” szét hullása Iván, a szerető elvesztésével magyarázható). A nyolcadik strófa ennek az abszolút szépségnek (és ars poeticának) a pusztító konzekvenciáit mutatja be. A világ és a valóság teljes (árnyék és fátyol nélküli) megismerésének vágyától hajtva a lírai én – Goethe Faustjával ellentétben – kitarthat szemekkel néz a nap fényébe.<sup>27</sup> A szemek „kivédhetetlen pusztulása” nemcsak a művészet alapvető feltétele, hanem annak szükségszerű velejárója is, ahol az egymásnak ellentmondó parancsok veszélyét – a szépséget „lelkes” „nyitott” szemekkel szemlélni és az élet árnyoldaláról hírt adni – a nap tüzeiben „sebesre égő” szemek képe mesterien sűríti egybe.

Ez a merészség, a halál tudatos vállalása tulajdonképpen már Bachmann fiatalkori verseiben is feltűnik, amelyekben „az individuális sors elválaszthatatlanul összekapcsolódik a költői elhivatottsággal”.<sup>28</sup> A költői éthosz és az individuális etika között feszülő paradoxon, mely nem tűri a kompromisszumokat és a közéletet, Szendi Zoltán felismerésében Bachmann lírájának legdöntőbb komponense.<sup>29</sup> A korai versek ennek a tántoríthatatlan bátorságnak egyszerű kifejezői, amelyek közvetlen hangon szólítják meg az emberi egzisztencia fájdalmát, az Én kiúttalanságát, reményvesztettségét, tanácstalanságát. A versek nagy részére jellemző melankolikus tónus (*Még félek, Látomás*) gyakran csap át határozott, apodiktikus kijelentésekre

<sup>27</sup> Goethe *Faustjának* második részének elején Faust elfordítja szemét a napról, s így a világot csak mint „látszatot”, tükröződő „leképeződést” ismerheti meg.

<sup>28</sup> Szendi Zoltán: Megalkuvás nélküli szembenézés Ingeborg Bachmann sorsköltészetében és költői programjában. In: *Tükör tárja fel legmélyeinket*. Az igazság, egy játék? A 2006-os budapesti Ingeborg Bachmann szimpózium konferenciakötete. Kiadja: Osztrák Kulturális Fórum Budapest. Budai HiTop Kft., Budapest, 2007, 253–261, ide l. 254.

<sup>29</sup> Uo. 253–254.

be (*Indulunk, porban a szív... , A fal mögött*), majd ismételten kétségbeesett kérdésekbe (*Hogy nevezzem magam? Embersors*). A versek, egyszerű nyelvezetük és világos képek ellenére, megelőlegezik a későbbi versek állandó tematikáját, dialógust nyitva a kötetek egy-egy darabjával (így pl. a már jelzett *Embersors–Száműzetés* párhuzam). Már a *Részeg este*, mely távolról a második verseskötet *Hazaút* versével rokonítható, középpontjában is a költői én születése áll, amely csak önpusztítás és öncsonkítás árán jöhet létre. Erre az öncsonkításra, a lírai én egyik részének szükségszerű elsorvadására utal a vers utolsó strófájának „vérző arcú lényé”, ahol a tükrökként funkcionáló „riadt üveglapok” viszik színre a gyermeki én önhasadását (a *Hazaút*-ban a vámpírral való hadakozás!), s a *Részeg este* kéklő fénye a költői ihlet jelképe. Az *Elidegenedés* és a *Hogy nevezzem magam?* a világ – én – nyelv egységének széthullását vezetik be, hogy a nyelvi tematika először burkoltan, majd egyre nyilvánvalóbban és hangsúlyosabban térjen vissza Bachmann kései verseiben. A *Nagy a világ*, mely eredetileg a *Kihajózás* ciklus egyik darabjaként szerepelt, úgy vezet át *A kimért idő* állandó toposzához, az életutat szimbolizáló utazás-, illetve hajózás motívumához, hogy közben a valóság (világ) és utópia (a kék koronájú fa) közti törésre is figyelmeztet: Bár „nem vitt át madár a határokon mégsem”, a világ mögött álló fa koronájáról át lehet „kandikálni” a világ túlsó felére.<sup>30</sup> Ez az ellentétes szerkesztés, valamint a reményvesztettségben is igenlő gesztus tér vissza Bachmann első verseskötetében.

*A kimért idő*, mely 1953-ban Alfred Andersch *Studio Frankfurt* könyvsorozatában jelenik meg először, a címadó, valamint a nyitóvers (*Kihajózás*) tematikáját követve az egyén világba vetettségét, az ismételten erőszakkal és háborúval fenyegető idő elhalaszthatatlanságát és az elsötétülő világgal, az „ezerszemű” erővel bátran szembeszálló én megalkuvásnélküliségét, éberségét és tántoríthatatlanságát mutatja be, anélkül, hogy űzöttségében megfeledkezne a „Nap-part”, a „Nap-hajó” vagy a „fénysekér” távoli hívásáról. A kötet három ciklusának tematikai hangsúlyait a címadó versek adják (*Kihajózás*, *Csillagok márciusban*, *A hidak*), a kötetet nyitó *Kihajózás* és az azt záró *Nagy táj Bécsnél* pedig egymással dialógust nyitva fogalmazzák meg a modern, „otthonatlan” ember elindulás és megérkezés közé ékelt állandó útonlétét. Utóbbi az „osztrák” hazába történő, a kollektív emberi múlttal és történelemmel is összekapcsolt megérkezés momentumát ábrá-

<sup>30</sup> A magyar fordítás ezt a párhuzamos mondat szerkezetet figyelmen kívül hagyja. A „rákandikálni” („hinübersehen”) ige pedig nem tudja tökéletesen visszaadni azt a fajta utópikus irányultságot, amely több Bachmann-versben is a „hinüber-/herüber-” előtaggal ellátott igében burkoltan jelen van (pl. a *Napok fehérben* című versben a „herüberschwingen” („átemelkedtem”).

zolja, a vers utolsó strófája azonban a *Kihajózás* utópikus messzeségében felsejlő „Nap-partját” ellentétezve, a „holt halak” és „fekete tengerek” reményvesztett képeivel az ember örök bolyongását posztulálja:

Így hát a halak is holtak, és úsznak  
a fekete tengerek felé, amelyek ránk várnak.  
De minket más folyamok örvénye  
ragadt el, s ahová torkolltunk,  
ott szűnt a világ, és alig volt derű.  
A síkság tornyai hirdetik hírünk,  
hogy akarat nélkül jöttünk és estünk,  
mélyebbre estünk a búbánat lépcsőin,  
éles hallással az esés iránt.<sup>31</sup>

Bár az első verseskötet hangsúlyozottan történelmi tematikáját, valamint a versekben megszólaló én önmeghatározásának problémáját sokáig figyelmen kívül hagyta a kritika<sup>32</sup>, már itt is megjelennek azok a jól felismerhető „problémaállandók”, amelyek Bachmann írásművészetének meghatározó elemét képezik, úgy mint az idő fenyegetése, az emlékezés parancsa, a halál/élet/szerelem/írás ambivalens, egymást kizáró viszonya, a permanens vándorlét és a hazátlanság érzése s ennek ellentétezése egy imaginált, álommal és a költői képzelettel átszőtt topográfiában (Búcsú Angliától, Párizs, Nagy táj Bécsnél, A nagy rakomány), a bachmanni hang keménysége, direkttsége és „kényelmetlensége”<sup>33</sup>, a kor restauratív tendenciáival szembeni kritikus hozzáállás, illetve a közelgő újabb „háborúk” veszélyével való tudatos szembenézés (*Őszi manőver, A kimért idő, Fa és forgácsok, Korai dél, Nap mint nap*). A versek minduntalan „az idő ellenségességére”<sup>34</sup> figyelmeztetnek, ahol az egyén egzisztenciális fenyegetettségét és a háború feltartóztathatatlanságát a költői képek hallatlan érzékletességgel rögzítik: a metaforák – úgy mint az ezerszemű tengeri szörny (*Kihajózás*), az éjjel kízó „kereke” (*Párizs*), a kráter mélyéből feltörő „iszonytató üresség” (*Körtánc*), a gyűlöletnek „sírt kereső” „lefejezett angyal” (*Korai dél*), az „ég hullameleg előcsarnoka” (*Üzenet*), a „rettenetek magzatburka” (*Zsoltár*) – mind a múlt pusztításának lenyomataként lépnek elő. Ennek a veszélyeztetett létérzésnek egyetlen nagy allegóriájaként olvasható *A kimért idő* is, mely közvetlenül a „süllyedés” és a posztulás pillanatában ragadja meg az elsötétülő és mozdulatlaná dermedő

<sup>31</sup> Bachmann, 2007, 69–70.

<sup>32</sup> Höller, 2002, 57.

<sup>33</sup> Holthusen, 1989, 24.

82 <sup>34</sup> Recenzió a *Der Spiegel*-ben. In: RPW, 14.



világot. *A Nap mint nap*, a *Korai dél* szintén a közelgő új, „mindennapivá” vált, a hétköznapiak menetébe észrevétlenül beszűrődő háborúról adnak hírt, mely „meneszti az új gyilkosokat” (*Zsoltár*), újra hatalomra juttatja a „tegnapi hóhérokat”, és egészségre kovácsolja a német hatalom címerállatát, a sasmarat (*Korai dél*).

Az új idők újfajta feladatvállalást követelnek: „S minket nem illet meg, mint madárhadat, a menekvés délszaki útja.” – hangzik az *Őszi manőver*-ben a szépségbe és a tudatlanságba menekülés elleni szózat; „Vigyázzatok és virrasszatok”, szól a *Fa és forgácsok* parancsa. A korai versekkel ellentétben *A kimért idő* verseiben megszólaló én nem passzív szenvedője és szemlélője a történeteknek, hanem „megismerésre” és „új utakra kész”, emlékezésre és ébrenlétre buzdít.<sup>35</sup> A *Mondandóm sötét* című vers azt a háború utáni művészi *ars poeticát* ábrázolja, mely a költőre vonatkozó „sötétet mondani” törvényének konzekvenciáit Orfeusz és Eurüdiké tragikus története segítségével teszi transzparenssé. Orfeuszhoz hasonlóan, a lírai én kész lemondani az életről és a szerelemről, hogy a halál oldalán a világ árnyoldalát mutassa be. A vers szerkezetének különlegessége, hogy az első és utolsó versszak kezdő sorainak tökéletes párhuzamával<sup>36</sup> a német Saite/Seite (húr/oldal) szavak hangalakai azonossága is összekapcsolódik, és az így létrejött tükör éppen a két homofón szó egyetlen betűben való elkülönülődésében (*différance*) törik meg. Ez a törés a vers mondanivalójának fő üzenetét hordozza. Az élet/halál ellentétpár alá felsorakozó oximoronok („hallgatás húrja” – „zengő szív”, „sötétség fekete pelyhei”, sötét – „kéklő szem”), melyeket a véres, „sötét folyó” választ el egymástól, valójában a szerelem és az írás összeegyeztethetlenségét problematizálják, s a lírai én helyét a halál innenső oldalán jelölik ki. A második kötet poetológiai versei, a kései versek, valamint a *Malina* regény ennek a modern Orfeuszhoz a nyomában haladva számolnak le kegyetlen következetességgel az élethez és a szerelemhez ragaszkodó én-résszel.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Bartsch 1997, 54–55, Höller, 1993a, 19.

<sup>36</sup> „Mint Orfeusz, én is / az élet húrjain játszom a halált” vs. „De mint Orfeusz, tudom, / a halál mellett ott az élet” – „Wie Orpheus, spiel ich / auf der Saiten des Lebens den Tod” vs. „Wie Orpheus, weiss ich / auf der Seite des Todes das Leben”. Bachmann 2007, 32–33. Ez a fajta „antitetikus” párhuzamszerkesztés jellemző többek között a *Nagy a világ* és *Az elsőszülött ország* című versekre, ahol a formai párhuzam a sorok tartalmi ellentétét hivatott még erőteljesebben kiemelni. A magyar fordításban ezek a németben tökéletesen egymásra másolható szerkesztések rendre megbillennek.

<sup>37</sup> Hans Höller a művészet „hádészi” figuráit keresve állapítja meg, hogy a mű csak a beszélő én halála árán jöhet létre. Höller, Hans: „Eine Kriminalpoetik der Moderne. »Malina« in der Lyrik Ingeborg Bachmanns”. In: Ingeborg Bachmann – *Neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposium Münster 1991*. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1993b, 81–91.

Ahogy a *Mondandóm sötét* formai szerkezete a mondanivaló nyomtatékosítását szolgálja, úgy a többi formai sajátosság is mélyebb értelmet nyer. Így a *Korai dél* középső verssorainak ballada- és dalszerűsége (amely Goethe *König in Thule* versét imitálja) éppen a maga megtörttségében hivatott a háborús pusztítást szimbolizálni.<sup>38</sup> A második kötet strófa- és rím-szerkezete még tudatosabb poétika eredménye, amely a formát mintegy poétikai tartalommal tölti fel. A *Könyörgés a nagymedvéhez* 1956-ban a Piper kiadónál jelent meg, melyért egy évvel később Bachmann a Brémai Irodalmi Díjjal jutalmazták. Ha *A kimért idő* fogadtatásánál a dicsérő és lelkes kritikák közé némi kétely hangja vegyült, úgy a *Könyörgés...* kötetet egyöntetű elismerés övezi. Bachmann nyelve biztosabbá, „letisztultabbá” válik<sup>39</sup>, a versek mélyebb értelemmel, összetettebb szimbolikával rendelkeznek, gazdagabbak költői képekben<sup>40</sup>, nélkülözik a birtokos metaforákat és az erélyes, már-már militáns stílust<sup>41</sup>, amelyek olyan meghatározóak voltak az első kötetben. Ugyanakkor Bachmann visszatér a kötött strófákhoz és rímekhez, és a kötetre általánosan is jellemző a szigorú komponáltság, a verseken és a kötet egészén végigvonuló ciklikusság.<sup>42</sup>

A négy ciklusból álló kötet, amelynek versei a kivándorlás – száműzés – menekülés/vándorlás – országalapítás láncára fűzhetők fel, vertikális és horizontális irányban térképezik fel az emlékezés segítségével a föld, a nyelv, a kultúra és az emberiség történetét, mely „történetírással” párhuzamosan mesélődik el a lírai én topográfiában is meghatározott személyes „életútja” gyermekkortól időskorig az őskortól a jövőig.<sup>43</sup> A fent és a lent közti vertikális mozgás, valamint a különböző korok és helyek közötti horizontális mozgás adja a kötet alapvető polaritását, melyhez számtalan egyéb ellentét (hideg/meleg, sötét/világos, utópia/realitás, ég/föld) tartozik, amelyek nem oldódnak fel egyszerű szintézisekben. A világ és a történelem újbóli felmérésében különösen nagy jelentőséget kapnak (a harmadik és negyedik ciklusban) Bachmann olaszországi útjának élményei. Az *Őszi manőverrel* ellentétben a *Könyörgés...* délszaki vidéke nem mentes a negatív konnotációktól (l. *Az elsőszülött ország* élettelenése és mozdulatlansága, a *Római éjkép* „folyóiszapja” vagy a *Dalok meneküléskor*

<sup>38</sup> Bartsch 1997, 53.

<sup>39</sup> Holthusen 1989, 34. és Unseld, Siegfried: Ingeborg Bachmanns neue Gedichte. Recenzió Ingeborg Bachmann *Die Anrufung des großen Bären* című verseskötetéhez. In: RPW, 27–29, ide l. 27.

<sup>40</sup> Svandrlik 1984, 30.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> Schmaus, 2002, 68.

<sup>43</sup> Schmaus, 2002, 69.

fagy és hó alatt megdermedt városa), a versek végén található utópikus momentumban azonban a költői képzelet újjáéleszti a tájat.

Ennek a topografikus poétikának az alapja a szó hatalmába vetett hit, hogy a cserépdombbá hullott világ a költői szavak segítségével újraformálható. Ez a poétikai program, mely tulajdonképpen már az első verseskötetre is jellemző (l. *Kihajózás, Búcsú Angliától, Nagy táj Bécsnél*), a második kötetben teljesebben ki. Míg *A kimért idő* említett verseiben az álom és valóság egymással való keveredése hozza létre a végtelen horizonton előtűnő utópikus földrészt, amelyet elérni nem, csupán sejteni lehet, addig a második kötetben a feldúlt világ térképének újrajzolása, a romokká zúzott „város” újjáépítése, valamint egy új ország alapítása, amely védelmet és otthont kínál a vándorló költőnek, a nyelvben lesz megvalósítható. A táj, amely eddig az „emberi lét ontológiai helyét” jelölte ki, egyre inkább a költői nyelv szimbolikus terévé válik.<sup>44</sup> Ez a nyelvi „országalapítás” a legszemléletesebben a *Honfoglalás* és *Az elsőszülött ország* című versekben jelenik meg, amelyekben a mozdulatlan, kihalt tájat a lírai én „dala” vagy pillantása kelti életre. Utóbbiban nemcsak a táj, hanem a beszélő én is újra konstruálódik: a vers első részében a fényben mozdulatlanul fekvő, alvó ént egy vipera marása ébreszti fel, hogy az új álomba, azaz a költészet fantáziavilágába merüljön, és „látásra eszméljen”. A költő önmagát feláldozva („midőn magamat ittam”) teremti újjá a holt világot.<sup>45</sup>

A világ imaginatív újrendezésével párhuzamosan megindul a lírai én pozíciójának átalakulása is. A már említett *Részeg este, Mondandóm sőtét, Egy hadúrnak* versekre jellemző állandó mozgás „énmeghatározás” és „énkioltás” között továbbíródik és felerősödik a második kötet számtalan poetológiai versében, ahol a vers szövegtere az egymással dialogizáló énrészek „harcterévé” válik. Ez a többszólamúság ott érdekes, ahol az egyes pozíciók nemi szerepekben is testet öltenek, tehát ahol a lírai én női és férfi énrészre szakad. Míg *A játéknak vége* című versben a két ellentétes szólam még egységgé formálható a testvérszerelemben, úgy más versekben (*A kimért idő, Curriculum Vitae, A derengés órája*) az én részkomponenseinek szembenállása általában a női én-rész eltűnésével ér véget. A poetológiai versek egy másik részében egy nemében nem meghatározható mitikus

<sup>44</sup> L. Holthusen, 1989, 42.

<sup>45</sup> A magyar fordító a vers egyik legfontosabb sorát fordítja félre, amely értelmezési problémákhoz is vezet: Nem arról van ugyanis szó, hogy az én száját „fogaira” csukja („Szád fogaidra csukd”, l. Bachmann 2007, 122.), hanem arról, hogy az én a sebre, a kígyómarásra tapasztja száját („Tapaszd a szád sebedre”), hogy ezzel kiszívja a mérget. Erre az önmentő-önfeláldozó akcióra, amely a vers születésének allegóriájaként lép elő, vonatkozik a következő sor: „És midőn magamat ittam...”.

vagy állatfigura (bagoly, albatrosz, vámpír) lép a beszélő én mellé, amely a „művészet kegyetlen parancsát” tudatosítja: a vers, a dal létrejöttek ára mindig szívbrólás, magány és önmegtagadás. Ezt az önköltő gesztust radikalizálják Bachmann utolsó, sokat idézett versei is.<sup>46</sup>

A *Könyörgés...*-t követő lírai termés igencsak szerény: a magyar verseskötet 1957–1961-es időintervallummal ellátott versei a *Szavak, ti* (1961) című vers kivételével valószínűleg szintén 1956/57-ben, a *Könyörgés...* verseivel szinte egy időben keletkeztek.<sup>47</sup> A négy utolsó vers (*Elég az ingyencségekből, Enigma, Prága, '64 január, Csehország a tengernél van*), amelyek először az 1968-as *Kursbuch*-ban jelentek meg, a *Halálnemek* prózacyklus történeteivel egy időben született, mely prózacyklus a művészi megszólalás ellehetetlenülését és a beszélő én eltűnését egy a női énrészen elkövetett „társadalmi gyilkossággal” magyarázza. Nem meglepő, hogy az utolsó versek a beszélő elbizonytalanodását, valamint a nyelv kiüttlanságait még hangsúlyozottabban artikulálják. Az 1957 és 1961 között keletkezett versek bár még visszautalnak a *Könyörgés...* kötet mitopoétikus írásmódjára (*A mostani özönvíz után* és a *Mirjam*), de már megelőlegzik a kései versek esztéticizmus-kritikáját.<sup>48</sup> Az '50-es évek végétől keletkezett versek jól dokumentálják Bachmann a költői „szép szavakkal” szembeni egyre növekvő szkepszisének és a „tolvajnyelv” elleni radikális fellépésének fejlődési irányát, a *Szózat és utószózat* menekvést ígérő „szabad, világos, szép” szavától a *Menj, gondolat* és a *Szavak, ti* versek űzött szavain át az *Elég az ingyencségekből* nyelvi szétírásáig, hogy a beszélő végül az *Enigma* zenei nyelvben találjon vigaszt: „Du sollst nicht weinen, / sagt eine Musik. / Sonst / sagt / niemand / etwas”.<sup>49</sup>

Bachmann saját lírájáról való „lemondását” egy 1963-ban adott interjúban a következőképp indokolja: „Fölhagytam a versírással, amikor az a gyanúm támadt, hogy akkor is »tudnék« verseket írni, ha elmaradna az írás kényszere. Nem is írok többé verset, mielőtt meggyőződnék arról, hogy amit írok, versnek kell lennie, csak versnek, olyan újnak, ami min-

<sup>46</sup> Höller, 1993a, 81. Vö. Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2006, 165–166.

<sup>47</sup> Bartsch, 1997, 60.

<sup>48</sup> Schmaus, 2002, 77.

<sup>49</sup> Itt a magyar fordítás félreérthető, mert a „Ne sírj / üzeni (mondja) egy dal. / Egyébként / senki / nem mond / semmit” vigasztalását még nyelvtanilag is félrefordítja: „Sírnod azért nem kell, / mondj egy zenét. / Másként / senki / nem mond / semmit.” (A német „sagt” ige csak egy kijelentő módú egyes szám harmadik személyű vagy egy felszólító módú, többes szám második személyű alanya vonatkozhatna.)

den eddigi tapasztalatnak megfelel.”<sup>50</sup> Míg sokan a „nem írok többé verset”, valamint az *Elég az ingyencségekből* programversének utolsó sorát („A rész, mi enyém: hadd vesszen el”) a lírától való búcsú egyértelmű jeleként értelmezték, úgy Bachmann szándéka korántsem ez. Az idézett mondat ugyanis csak egy bizonyos versformával, azaz a hagyományos értelemben vett, „szép trópusokkal” és az idézett versben is parodisztikusan színre vitt „szófalatokkal” számol le végérvényesen, olyan új formákat keresve, amelyek megfelelnek a „tapasztalatnak”, avagy ahogyan a *Valóban* című vers üzenete hordozza, amelyek etikai, nem pedig esztétikai értelemben örök érvényűek, és szavatolnak a szó igazságáért.<sup>51</sup>

Egyetlen mondatot tartóssá tenni,  
kitartani a szavak csilingelésében.

Ily mondatot nem írhat senki,  
aki most nem ír alá.<sup>52</sup>

Ez a megalkuvásnélküliség azonban nem vezet teljes elhallgatáshoz<sup>53</sup>, hiszen az *Elég az ingyencségekből* című vers „utolsóként” történő megjelenése ellentmond mind a szerzői intenciónak, mely a verset a *Kursbuch*ban a versciklus „nyitányává”, nem pedig záró akkordjává teszi, mind pedig a versek keletkezési idejének: a vers valószínűleg 1963-ban születik, szemben a „prágai versekkel”, amelyek 1964-ben, Bachmann és Adolf Opel prágai útja alkalmából íródnak.<sup>54</sup> Az utolsó versek egyrészt a bachmanni irodalomszemlélet morális követelményeinek kívánnak megfelelni, azaz egy „művészetidegen úton” haladva, a vers esztétikai formájának „látszatszépségét” leleplezve próbálnak eljutni az igaz és etikailag hiteles művészethez, másrészt a korai versekben és a két kötet verseiben megjelenő lírai én megszólalásának lehetőségeit és lehetetlenségeit, pozíciójának elbizonytalanodását konzekvensen a szubjektív énrész kioltásával oldják fel.

Bár – ahogyan Holthussen megállapítja – az ember „világban-levésének”, a világról való „nem tudásnak” és a lét kimondhatatlanságának kérdése Bachmann életművének egészén paradigmaticusan vonul végig<sup>55</sup>, a költői

---

<sup>50</sup> Ingeborg Bachmann interjúja Kuno Raebberrel, 1963. január. (Ford. Mesés Péter.) In: Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Gespräche und Interviews, szerk. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Piper, München, 1983, 40.

<sup>51</sup> Szendi, 2007, 261.

<sup>52</sup> Bachmann, 2007, 175.

<sup>53</sup> Uo.

<sup>54</sup> Göttsche, Dirk: Späte Gedichte. In: *Bachmann-Handbuch* 2002, 78–82, ide l. 81.

<sup>55</sup> Holthussen, 1989, 23–24.

megszólalás nehézségei és a nyelv elégtelensége kétségtelenül az utolsó versekben kapnak főszerepet. Már a *Hogy nevezzem magam?* fiatalkori versnek zárómondata is a költői nyelv alapvető kérdését artikulálja: „Egy szó hiányzik! Magam, hogy nevezzem, / ha nem akarom, hogy másik nyelvben legyek?”, s ezt a paradoxont viszi tovább a *Szavak, ti* egyetlen tőmondata is – „jelölve ne, / így jelöletlenül se” –, mely az „új nyelv” lehetőségét ebben a „jelöletlen jelöltségben”, a jel saussure-i dichotómiájának feloldásában és a szubjektum-objektum közti határok eltörlésében látja megvalósíthatónak. A *Szavak, ti* című vers a nyelv dualisztikus rendjéből úgy lép ki, hogy kivezeti a költői szavakat a tradicionális gondolkodási sémából, a szó-dolog hagyományos viszonyrendszeréből és a szó-világ régi konstellációjának automatizmusából. Az „új versnek”, melynek ideálját Bachmann Paul Celan lírájában találja meg, ki kell oltania a megszokott metaforákat, felül kell vizsgálnia a szavak és a világ közti vonatkozási pontokat, és „új definíciókat” kell alkotnia.<sup>56</sup> A lírai én, kinek nyomában szavak hada indul útra, hogy elhagyja a világot, ebben a vég nélküli hajszában még kiutat és menekvést remél. A „haldoklósszóként” jelölt költői szavaknak, melyek „szótagok üres görgetegként” nem képesek már a világ leképezésére, ki kell hullniuk a (szöveg)világból, hogy egy újfajta költői beszéd váljon lehetővé. Minden eddig használt megszólalási forma a szemétdombra kerül: sem az érzelmekről, sem az életről és a halálról nem lehet a megszokott módon beszélni.

A „szép szavak” kioltásától megoldást remélő Bachmann néhány évvel később keletkezett *Elég az ingyenségekből* versében már sokkal radikálisabban számol le a hagyományos poétikus írásmóddal, mely az „éhség”, a „szégyen”, a „könnyek” és a „sötétség” tapasztalatát már nem tudja artikulálni. A „mandulavirágba öltöztetett” „szófalatok”, a „világos mondatzárkában” fogva tartott szóképek nemcsak a ma emberének egzisztenciális problémáit képtelenek megragadni, hanem a költői lét nyomorát sem tudják kifejezni:

Nem kell-e,  
jégverte fejjel,  
írógörccsel kezemben,  
háromszázéji nyomásra  
szagatnom papírlapot,  
félresöpörni cédulás szóoperákat,  
kioltva így, ami én, te és ő  
mi, ti?<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Vgl. Bachmann 2. *Frankfurti előadása*. Bachmann, Ingeborg: W4, 208.

<sup>57</sup> Bachmann 2007, 184.

Míg a *Szavak, ti* a nyelv megkerülhetetlen automatizmusát és bináris oppozíciókra épülő szerkezetét úgy leplezi le („Hisz szó / úgyszólván csak / szót von maga után, / mondat mondatot.”), hogy nemcsak az antitetikus szerkezeteket fedi fel, hanem az antitézis-képzés hagyományait is „szétírja”, addig az *Elég az ingyencségekből* azokat a „szóoperákat” viszi színre, amelyekkel éppen leszámolni igyekeznek. Így a vers, saját karikatúrájává válva, nemcsak a poétikus nyelv alapvető építőelemeit bontja le, hanem az én-te-ő-mi-ti kapcsolatrendszerének szó szerinti széthullásában a lírai én társaktól és önmagától való elidegenedését is láthatóvá teszi. A szavak kiüresednek, az egymás mellé felsorakoztatott személyes névmások pusztán csak grammatikai funkciókat jelölnek, akárcsak azok a főnevek (éhség, szégyen stb.), amelyek mögött egykor valamiféle képzet állt. A szavak mögötti valós tartalom lépcsőzetes lebontása végül a szubjektum pozíciójának feladásához vezet: „A rész, mi enyém: hadd vesszen el.” Ez az érvessztés azonban, amely az 1971-es *Malina* regény tükrében valóban az én kiüttlanságának végállomásaként értelmezhető, a *Csehország a tengernél van* című versben egy új, utópikus irányultságú én- és világ-koncepció feltétele lesz.

Az ún. prágai versek (*Prága, 64 január* és *Csehország a tengernél van*) a hazatérés versei, nemcsak földrajzi, hanem nyelvi és egzisztenciális értelemben is. A beszélő én, a topográfia és a nyelv egymásra utaltsága már a *Száműzetés* című versben megmutatkozik, ahol a német nyelv osztozik a lírai én otthontalanságában, és a nyelvhez való ambivalens viszonyt a ház (szilárd, állandó, mozdulatlan) és a felhő (lággy, állandó helyzetváltót) ellentétpárja fejezi ki:

A német nyelvvel  
e felhővel köröttem  
házam ő nekem  
sodródok minden nyelven át<sup>58</sup>

Ez a több éven (és több versesköteten) át kísértő szó szerinti „gyökértelesség”, ez a lebegő sodródás íródik felül a két prágai versben, amelyekben a „biztos talajon”, az „ép hidakon” és a zöld házak közti „járás-kelés” nyelvi otthonossággá is válik („Volt az az éj, / azóta újra járok-beszélek, / úgy hangzik, csehül, / mintha újra otthon lennék”), anélkül, hogy az új otthon (földrajzi és nyelvi) mozdulatlanba dermedne: a befagyott jég összeroppanó táblái alól előtörő víz, amely a *Dalok meneküléskor* jégbe fagyott

---

<sup>58</sup> Uo. 160.

táját és hó alá temetett lírai énjét is felszabadítja, számtalan lehetőséget és mozgást, elmozdulást biztosít, a megrepedő jégtáblák robaja pedig egy új költői hang megszületését példázza, amely túllépve a természeti és ország-határokat, egészen az Urálig hatol.

A *Csehország a tengernél van*<sup>59</sup> nemcsak a beszéd és a járás újbóli elsajátítását rögzíti, hanem az én – nyelv – dolog (világ) kapcsolatát is újraértelmezi: a beszélő egy „másik” szóval (ein anderes Wort) és egy „másik” országgal (ein anderes Land) való „határossága” egyértelműen egy nem létező, utópikus világ létezését sejteti – csak úgy mint a *Kihajózás*, a *Nagy a világ*, a *Napok fehériben* utolsó soraiban felsejlő „túlnani”, „mesés” földrészt –, mely azonban csak a szubjektum megváltozott pozíciójával lesz fenntartható. „Ha nem én, hát más, s épp olyan jó ő is, mint én” – szól az első állítás, majd később: „Ha én, hát bárki, s az is épp annyi, mint én. / Magamnak már mit sem akarnék. Tönkre menni vágyom.” A szubjektív „énrész”, melyet Bachmann már az *Elég az ingyencségekből* versben is nagylelkűen veszni hagyott, itt a humanitás parancsának engedelmességgel tagadja meg önmagát, mert egy „másik” világ utópiája éppen „az egyetemes emberi sorsközösség vállalásával” teljesebbé válhat.<sup>60</sup> Nem a beszélő én kioltása, hanem annak a kollektív „mi” polifonikus szólamában történő feloldódása lesz mérvadó, mely feloldódás-élményhez a „haza”, az „otthon” új képe társul. A tenger partjára áthelyezett „Csehország” csak a szárazföld és a tenger, a felszín és a mélység közti örökös oszcillációban válik megragadhatóvá, így olvasztva egybe a „közel” és a „távol”, a „fent” és a „lent” szétartó irányait. E határmezsgyén, e választott „száműzetésben” ugyanakkor minden „vágáns” (Vagant) és vándorló „bohém” (Böhme) otthonra lelhet.

Ennek a hazatérésnek a feltétele pedig a szavak hatalmába vetett hit, amely Bachmann poétikáját kezdetektől végigkíséri. A nem létező tengerparti „Csehország” egy geográfiai exterritóriumba tolódik ki, amely azonban éppen e nyelv által létrehozott üres poétikai térben tud a hazátlanná vált szubjektumnak újra otthont biztosítani. A *Csehország a tengernél van* nem létező topográfiaja egyszer és mindenkorra világossá teszi, hogy én, nyelv és világ között sosem lesz teljes átfedés és megfelelés, de hogy az én „szóval” és „országgal” való határossága a világot hiányaiban és illúzióiban is „igazabbul, sokkal igazabbul”<sup>61</sup> képezi le, mint azt a geográfusok térképe teszi.

<sup>59</sup> E vers elemzésénél néhány helyen saját fordítással dolgozom, mivel a magyar fordítás nemcsak a cím, hanem egyes szavak többletjelentéseit is figyelmen kívül hagyja.

<sup>60</sup> Szendi Zoltán: „se keserűn, se vigasztalón”. Ingeborg Bachmann: A kimért idő. In: *Műút*. <http://muut.hu/korabbilapszamok/005/szend.html> [2010. 03. 14.]

<sup>61</sup> Bachmann, Ingeborg: W4, 239–240.