

**Monika Szczepaniak**  
Katedra Filologii Germańskiej  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego  
w Bydgoszczy

## **„Ni miejsca na ziemi“? Topografie miłości w prozie Ingeborg Bachmann**

### ***1. „Co to jest miłość?”***

Pytanie *Co to jest miłość?* towarzyszy ludzkości od starożytnej filozofii do współczesnych szlagierów w rodzaju pieśni komponowanych przez Piotra Rubika. Fenomen miłości nie doczekał się ogólnie akceptowanej definicji, a w ramach badań kulturoznawczych czy też *gender studies* poświęca się miłości, jej istocie, historii oraz specyficznym, różnym dla kobiet i mężczyzn formom manifestacji w życiu społecznym i intymnym, a także na płaszczyźnie reprezentacji – w literaturze, sztuce, filmie, teatrze etc. – zadziwiająco mało uwagi.

Opiewanie w sztuce niebiańskiej siły miłości, jej magicznego działania czy czarodziejskiej mocy wydaje się dziś anachronizmem. Idealizacja miłości jako daru niebios, efektu działania tajemniczych eliksirów, namiętności, która opętuje ludzi niespodziewanie, czyni ich ślepyi na otaczający świat, pokonuje wszystkie przeciwności, łamie zakazy i nakazy, jest już raczej fenomenem historycznym. Dyskurs miłosny XX i XXI wieku dyskredytuje zarówno spełnioną, szczęśliwą miłość, jak i mieszczański koncept symbiozy miłości i małżeństwa. Literatura współczesna odczarowuje miłość, demitologizuje ją, banalizuje. Tradycyjnie „zsakralizowana” retoryka miłości zamienia się w opowiadanie o seksie, przygodnych lub stałych związkach, aferach, zdradach, rozstaniach. Szczęśliwa miłość staje się przedmiotem przedstawień w literaturze trywialnej i w mediach, podczas gdy literatura wysoka inscenizuje raczej intymne katastrofy. Motyw romantycznej miłości podlega wręcz całkowitej dewaluacji. Inflacyjne powielanie jej obrazów w serialach, powieściach trywialnych, szlagierach czy w reklamie posiada nierzadko znamiona sentymentalnego kiczu, a oczywiście *happy-endy* wydają się potwierdzać prastarą „prawdę” o dwóch przeznaczonych dla siebie „połowach”, którym pisany jest los miłosnego zespolenia.

Zmediatyzowany świat pełen kreacji miłości i seksu powoduje powstawanie ogromnego kontrastu pomiędzy narzucanym przez „mity

codzienności"<sup>1</sup> pojmowaniem miłości, a realiami życia uczuciowego. Pascal Bruckner w wywiadzie z Dominique Simonet tak komentuje to zjawisko:

Szaletstwem naszych czasów jest pragnienie przeżywania miłości nieustannie, jak najintensywniej, bez chmur i cieni. Miłość jest przeceniana. Co do seksu, stał się naszą nową ideologią. Mówi się tylko o nim, i to mówi źle, wulgarnie i z upodobaniem. Jedyną bronią przeciw temu wszystkiemu, jaką dziś dysponujemy, jest śmiech. Tak, już lepiej jest się śmiać<sup>2</sup>.

Czyżby więc o miłości należało pisać tylko w manierze *opera buffa*? A jednak istnieją próby zrehabilitowania miłości, próby uratowania dyskursu miłosnego, który został porzucony, zignorowany, wykpiony, odcięty od władzy<sup>3</sup>. Jedną z tych prób jest tekst Rolanda Barthesa *Fragmety dyskursu miłosnego* – oryginalny rodzaj afirmacji uczucia, które oficjalnie spychane jest na peryferie czy opisywane za pomocą metaforyzującego określenia typu „międzyludzka interpenetracja” (N. Luhmann)<sup>4</sup>. Barthes dramatyzuje dyskurs miłości z głównym jego elementem – przywiązaniem do innego, „które nie zna większej tęsknoty, jak ta za życiem w strefie cielesnej innego”<sup>5</sup>. Dlatego spotkanie z ukochaną osobą traktowane jest jak święto, a radosny moment oczekiwania konstytuuje tożsamość zakochanego, którego wyobraźnia wszędzie dopatruje się adresowanych do niego znaków. Nader niekorzystną sytuację zakochanego we współczesnym świecie Barthes charakteryzuje następująco: „Dyskredytowana przez nowoczesną opinię sentymentalność miłości musi być pojmowana przez podmiot zakochany jako potężna transgresja, która pozostawia go samotnym i obnażonym; w wyniku odwrócenia wartości to sentymentalność staje się dzisiaj miłosną obscenicnością”<sup>6</sup>.

Zarówno Roland Barthes jak i Niklas Luhmann podkreślają sekundarny charakter miłości, której narodziny są wynikiem kulturowych mediacji, nabytych kompetencji, znajomości miłosnego kodu. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* czytamy: „Większość moich ran pochodzi ze stereotypu:

<sup>1</sup> Tak brzmi niemieckie tłumaczenie *Mythologies* Rolanda Barthesa.

<sup>2</sup> D. Simonnet i in., *Najpiękniejsza historia miłości*, przeł. Krystyna i Krzysztof Pruscy. Warszawa 2004, s. 132.

<sup>3</sup> Por. R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bińczyk, Warszawa 1999, s. 37.

<sup>4</sup> N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. Jerzy Łoziński, Warszawa 2003, s. 14.

<sup>5</sup> G. Dux, *Liebe*, w: Ch. Wulf (red.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim, Basel 1997, s. 847-854, tu: s. 847.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 245.

muszę być zakochany w taki sam sposób jak wszyscy: być zazdrosny, porzucany, sfrustrowany, jak wszyscy. A kiedy związek jest oryginalny, stereotyp zostaje zburzony, przełamany, usunięty i na przykład zazdrość nie znajduje już dla siebie przestrzeni w tym związku bez miejsca, bez *topos*, bez „topo” – bez dyskursu<sup>7</sup>. Luhmann definiuje miłość nie jako uczucie, lecz jako wzorzec kulturowy, kod komunikacji, zgodnie z regułami którego „ludzie uczucia wyrażają, kształtują, symulują, zakładają u innych, wypierają się ich i liczą ze wszystkimi konsekwencjami, jakie mieć będzie urzeczywistnienie określonego komunikatu”<sup>8</sup>. Do klasycznych kodów miłosnych należą niejawne formy komunikowania, odwołujące się do toposu niewyraźności miłości – na przykład komunikacja bezsłowna – mowa oczu<sup>9</sup>. Głównym symbolem, który organizuje strukturę miłości jest według Luhmanna „pasja”, ale nie mniej ważną wartość symboliczną mają takie obrazowania, jak „miłość jest chorobą”, „szaleństwem we dwoje”, „pęta w kajdany”, czy bardziej ogólne: miłość jest „tajemnicą”, „cudem” etc.<sup>10</sup>. „Wszystko to wskazuje na wymykanie się miłości spod społecznej kontroli, aczkolwiek społeczeństwo musi ją jako swego rodzaju schorzenie tolerować, a nawet honorować jej szczególną rolę”<sup>11</sup>. Luhmann wskazuje na liczne manifestacje wpisanej w miłosny kod zasady nieumiarkowanego ekscesu<sup>12</sup>, która implikuje przekraczanie granic, totalizację, uchylanie się wszelkim uzasadnieniom.

Günter Dux formułuje tezę ewidentnie inspirowaną przez cytowaną wcześniej konstatację Barthesa, którą można uznać za jedną z prób zdefiniowania miłości: „Treścią miłości jest przywiązanie do innego, które wynika z jedyne go pragnienia – pragnienia spędzania własnego życia w przestrzeni cielesności innego”<sup>13</sup>. W tejże przestrzeni ujawnia się ekstatyczna emocjonalność, dokonuje się synteza zmysłowości i duchowości, rozpala się „podwójny płomień” (miłość i erotyzm)<sup>14</sup>, dopuszczalny jest eksces, rozgrywa się miłosna pasja. Miłosny *topos* w pierwotnym znaczeniu tego słowa (*topos* = miejsce) to miejsce szczególne – *locus communis* zakochanej pary, która izoluje się od świata, roszcząc sobie pretensje do ekskluzywności, długiego trwania, a nawet wieczności (romantyczne *for ever* stanowi jeden z centralnych elementów odziedziczonej semantyki miłości).

<sup>7</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>8</sup> N. Luhmann, *Semantyka miłości*, op. cit., s. 21.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>10</sup> Por. ibidem, s. 28-29.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>13</sup> G. Dux, *Liebe*, op. cit., s. 847.

<sup>14</sup> O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. Piotr Fornalski, Kraków 1996.



Krzysztof Michalski tak oto charakteryzuje topografię wiecznej miłości: „Kochając jesteśmy tu, w tym miejscu – ale i nigdzie: ani w Weronie, ani w Tomaszowie, ani tu, ani tam. Czas rozstępuje się przed nami, otwiera – i widzimy niebo. Jesteśmy w niebie. ‘Niebo jest tutaj – tu, gdzie Julia mieszka...’ Miłość: miejsce, gdzie ziemia dotyka nieba”<sup>15</sup>. Miłość wyprowadza nie tylko poza czas, ale i poza świat, ma charakter aracyjny i asocjalny. Miłość jest transcendencją – przekracza „horyzont uregulowanych normami socjalnymi interakcji, a także granice profanum”<sup>16</sup>, jest bezwarunkowa, nie ma celu poza sobą samą, nie da się uzasadnić ani prawem, ani moralnością ani rozsądkiem<sup>17</sup>. Przestrzeń miłości rządzi się irracjonalnymi prawami, a kochankowie wybierają lub imaginują takie topografie miłości, w których anulowany zostaje wymiar społeczny. Pierwiastek aspołeczny ma być jak w *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila – przesłanką otrzymania własnej, wspólnej dla pary zakochanych „porcji raji”<sup>18</sup>.

## 2. „Niebo jest tutaj”

Ingeborg Bachmann inscenizuje utopię miłości jako niewyraźnego w swym bezmiarze misterium, sięgając do repertuaru tradycyjnych mitów o miłości, przywołując romantyczne koncepcje miłości jako zasady zbawienno-uzdrawiającej. Opisywana w poezji i prozie Bachmann miłość ma charakter radykalnej transgresji, zasady subwersywnej wobec konwencji, stanowi utopię w pierwotnym znaczeniu tego słowa („Nie jest znany kraj taki”<sup>19</sup>). Bachmann przedstawia ideał miłości, dla którego brak miejsca w ramach istniejącego porządku społecznego.

Już w swych słuchowiskach z lat 50. Ingeborg Bachmann uchwyciła utopijny charakter miłości, tego odwiecznego marzenia o mistycznym zespoleniu, które możliwe jest albo w morskich głębinach oceanu (*Ein Geschäft mit Träumen, Sklep z marzeniami*), albo pośród gwiazd (*Der gute Gott von Manhattan, Dobry Bóg z Manhattanu*). Bachmann jest jedną z pierwszych autorek niemieckojęzycznych, które z perspektywy kobiecej poddają krytycznej refleksji genezę i przesłanki istnienia miłości w kulturze patriarchalnej. Ewokacje magicznych miejsc miłości chciałabym pokazać na

<sup>15</sup> K. Michalski, *Wieczna miłość*, „Tygodnik Powszechny”,  
<http://tygodnik.onet.pl/0,1192003,druk.html>, 22.06.07.

<sup>16</sup> G. Burkart, *Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe*, w: K. Hahn, G. Burkart (red), *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, Opladen 1998, s. 24-25.

<sup>17</sup> Por. ibidem, s. 25.

<sup>18</sup> O. Paz, *Podwójny płomień*, op. cit., s. 30.

<sup>19</sup> *Słownik wyrazów obcych*, pod red. M. Bańko, Warszawa 2005.

przykładzie słuchowiska *Dobry Bóg z Manhattanu* oraz powieści *Malina* (*Malina*).

*Dobry Bóg z Manhattanu*<sup>20</sup> przedstawia parę miłosną Jana i Jennifer w scenerii nowojorskich drapaczy chmur. Poznają się na dworcu Grand Central, spędzają razem czas w barze, na ulicach, w hotelu. Owładnięci przez miłosną ekstazę na Manhattanie, w poszukiwaniu drogi do nieba, wjeżdżają na coraz wyższe piętra hotelu Atlantic. Ta podróż windą symbolizuje ruch ku górze, do gwiazd, w sferę „rozrzedzonego” powietrza, gdzie nie obowiązują zasady zdrowego rozsądku. Jennifer wątpi w istnienie przestrzeni dla realizacji miłosnego pożądania: „Nie znam dla nas żadnego miejsca. Ale gdybyś ty je znał, ja też bym znała.” (301) Na 30. piętrze Jennifer pyta: „Myślisz, że jesteśmy szaleni?” (307) Jan zaś chciałby „porzucić wszelkie myśli z minionych lat” (310), by oddać się miłości ponad wszelką miarę.

Ostatecznym celem jest piętro najwyższe – 57. To jest ich „niebiański” kawałek ziemi: Ma-na-ha-ta znaczy „niebo na ziemi” – takiego wyjaśnienia etymologii słowa Manhattan dostarczyli Janowi Indianie. To jest „nie-miejsce”, anty-miejsce (gr. *atopos*), miejsce emigracji, mityczne refugium zakochanych, wolne od chaosu „miasta miast”, magiczne miejsce, w którym kochankowie czynią sobie ekstatyczne wyznania i mają nadzieję na nieziemskie *unio mystica*:

„JENIFFER Nie będę już spać. Nigdy cię nie zostawię.

JAN Chodź. Jestem z tobą przeciwko światu. Rozpoczyna się inny czas” (317).

Mówią o początku i końcu, o wstąpieniu do raju, o wieczności, mówią językiem literatury. Ich „fragmenty dyskursu miłosnego” wplecione są w ramy akcji rozprawy sądowej. Oskarżonym jest Dobry Bóg z Manhattanu – wróg miłości, który w imię porządku społecznego organizuje antymiłosny terror i przeprowadza zamachy bombowe na zakochane pary. Adwokat społeczeństwa, strażnik Wielkiej Konwencji, w następujący sposób uzasadnia swoje destrukcyjne akcje:

DOBRY BÓG Chce Pan mego wyznania wiary? – Wierzę w porządek po wsze czasy, w którym wszyscy będą żyli każdego dnia. Wierzę w wielką konwencję, która pomieści wszystkie myśli i uczucia, i wierzę w jej wielką władzę i w śmierć jej przeciwników. Wierzę, że miłość jest po ciemnej stronie świata i że jest gorsza od wszelkich przestępstw i herezji. Wierzę, że gdzie jest miłość, tam powstaje

<sup>20</sup> I. Bachmann, *Der gute Gott von Manhattan*, w: *Werke 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, pod red. Ch. Kochel, I. von Weidenbaum, K. Münstera, München, Zürich 1978, s. 269-327 (wszystkie cytaty z tego wydania, tł. M. Sz.).

chaos jak przed stworzeniem świata. [...] Wierzę, że zakochani w imię sprawiedliwości wylatują w powietrze i że tak było zawsze. I może zostają umieszczeni pośród gwiazd. (318)

W mniemaniu Dobrego Boga miłość jest – w odróżnieniu od innych związków, takich jak partnerstwo czy wspólnota interesów – niebezpieczna, nie daje się „zdyscyplinować”, ująć w ramy porządków i regulaminów.

W zamachu bombowym z zamiarem unicestwienia miłości ginie jednak tylko Jennifer, Jan zaś „wraca na ziemię”, do świata, w którym rządzi *logos*, kupuje gazetę, zamawia drinka. W świetle wcześniejszych patetycznych przyrzeczeń okazuje się zdrajcą i recydywistą: „Nie pragnę niczego więcej, niż żyć tutaj z tobą i z tobą umrzeć, i mówić do ciebie w nowym języku. I nie chcę mieć żadnego zawodu ani robić interesów i być pożytecznym, i chcę zerwać ze światem i odłączyć się od wszystkich” (321). Dobry Bóg – Bóg miasta, obrońca cywilizacji, zapobiega takim scenariuszom, zabija miłość zagrażającą stabilności systemu. Ale w pewnym sensie jest on nie tylko wybawcą dla Jana, którego ratuje z opresji miłości absolutnej i przywraca cywilizacji. Kobieta zostaje uchroniona przed koniecznym rozczarowaniem zamiany miłości absolutnej w zwykły, banalny związek. W tym sensie słuchowisko pokazuje społeczną, ale także i ontologiczną niemożność realizacji utopii.

Utopia miłości na Manhattanie nie może się ziszczyć. Bachmann nieprzypadkowo ułokowała parę miłosną w Nowym Jorku, w latach 50. utożsamianych z postępowaniem technicznym, przeplatając realne miejsca topografią wymaginowaną. Bastion cywilizacji z niepokonanym pędem ku luksusowi, ale także z gromadami żebraków na ulicach, zamienia się w miejsce misterium, miłości jako pasji. Nosi jednak ślady historii, jak wszystkie miasta w tekstach Bachmann (Wiedeń, Rzym, Berlin etc.). Miasta stanowią w twórczości Bachmann – jak pisze Sigrid Weigel – „wyróżniającą się scenierię topografii memorialnych, w których obrazy z nieświadomości kultury korespondują ze śladami pamięci poszczególnych jednostek”<sup>21</sup>. Manhattan staje się miejscem miłości i śmierci, Bachmann sięga po prastary topos umierających razem mitycznych miłosnych par i przywołuje Orfeusza i Eurydykę, Tristana i Izoldę, Romeo i Julię, Abelarda i Heloizę, ale bynajmniej nie po to, by gloryfikować mit wiecznej miłości. Przeciwnie: unosząca się nad miastem para zakochanych (u Chagalla nad Witebskiem kołyszają się mąż i żona) nie może przetrwać. Miłość i zasada trwania wykluczają się. Ze wskazywanej przez Krzysztofa Michalskiego alternatywy

<sup>21</sup> S. Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, s. 364.



dla miłości: wieczność albo chwila, u Bachmann możliwa jest tylko iluminacja, epifania. Wieczna miłość pozostaje wieczną utopią.

### 3. „Moja Mekka i moja Jerozolima!”

Miłość jako transgresja, przejście w „stan wyjątkowy”, bezpieczny przed interwencją społecznych instancji i instytucji, mityczny *locus amoenus* poza porządkiem symbolicznym stanowi także temat powieści *Malina* (1971). Magicznym miejscem miłości jest tutaj subiektywno-symboliczna przestrzeń *Ungargasse*. Autentyczna wiedeńska ulica nosi znamiona topografii wyimaginowanej, stanowi projekcję kobiecej wyobraźni, subtelną konstrukcję mikrokosmosu w makrokosmosie wiedeńskiej metropolii jako scenarii morderstw („Mordschauplatz”). Literacki magiczny atlas Ingeborg Bachmann ma niewiele wspólnego z rzeczywistym planem miasta<sup>22</sup>.

Miłosne uniesienia rozgrywają się na *Ungargasse* między numerami 6 i 9<sup>23</sup>, gdzie mieszkają Ivan, Malina i bezimienne kobiece Ja. Narracja z perspektywy kobiecej od samego początku nie pozostawia wątpliwości co do fikcyjnego charakteru *Ungargasse* jako wyspy zakochanych: „Nikt jeszcze nie twierdził, że Ungargasse jest piękna albo że skrzyżowanie Invalidenstrasse z Ungargasse oczarowało go lub odebrało mu mowę. [...] tylko we mnie zatacza ona łuk, do numerów 9 i 6, powinnam zadać sobie pytanie, dlaczego zawsze pozostaję w jej polu magnetycznym [...]”<sup>24</sup>. Kobieta „uskrzydlona szczęściem” (13) wywyższa ponad wszystko swój małeńki kraj „bez rozszczeń terytorialnych i bez odpowiedniej konstytucji, błogi kraj, z dwoma tylko domami” (30), do którego pielgrzymuje się w nadziei na zbawienie, wobec

<sup>22</sup> Przykładem może być nazwa dzielnicy wiedeńskiej Kagran, którą posługuje się Bachmann w znaczeniu topografii fikcyjnej. Chodzi o prahistoryczną krainę nad Dunajem, w której rozgrywa się legendarna tragedia miłosna księżniczki uratowanej, a potem zranionej prosto w serce przez tajemniczego nieznanego (wybawiciel okazuje się mordercą).

<sup>23</sup> Symbolika liczb wskazuje na komplementarność i zasadniczą dyferencję: „Liczby nieparzyste interpretowane są jako męskie, parzyste jako żeńskie. Każda z cyfr odwrócona do góry nogami przedstawia tę drugą - to pokazuje diametralną różnicę w formach myślenia i w formach życia dwóch duchowych zasad, jakimi są kobiece Ja i Malina. Cyfra 6 symbolizuje połączenie przeciwieństw, jest także symbolem seksualności. W Tarocie jest kartą miłości. Dziewiątka, która jest związana z Ivanem i od dawien dawna symbolizuje zwrot do Boga i tęsknoty religijne, wskazuje na nadzieję protagonistki na odrodzenie, ale także na charakterystyczną dla niej tendencję do idealizacji oraz podległości.” (H. Hendrix, *Ingeborg Bachmanns „Todesarten”-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*, Würzburg 2005, s. 100.)

<sup>24</sup> I. Bachmann, *Malina*, przeł. Sławomir Błaut, Warszawa 1975, s. 12 (kolejne cytaty z tego wydania).

którego Waszyngton, Moskwa i Berlin „to tylko wścibskie miejscowości, które mają o sobie wielkie wyobrażenie” (29).

W przestrzeni Ungargasse „wszystko nosi piętno Ivana, znak firmowy Ivana” (32), bezgranicznie zakochana kobieta „żyje w Ivanie”, totalizuje postać ukochanego, imaginuje scenariusz zarażenia całego Wiednia „wirusem” („i gdyby powstała z tego epidemia, pomogłoby się wszystkim ludziom”, 38), pragnie wybudować ścianę radości wokół całego Wiednia, chce, aby „imię Ivana padało wszędzie w mieście, wypowiedane szeptem i cicho w myślach” (103).

Ekstatyczna eksterioryzacja zakochanej pary opisywana jest w języku nauki, religii, magii. „Wiedeń i Ungargasse stanowią sejsmograficzne odzwierciedlenie stadiów rozwoju miłości, stają się obrazami stanu duszy kobiecego Ja”<sup>25</sup>. Kobieta nie może pojąć, że nadzwyczajną aurą krainy, określanej przez nią jako „moja Mekka i moja Jerozolima” (48), nie zainteresowała się jeszcze medycyna, że naukowcy nic nie wiedzą o tym, „że tutaj, w tym kręgu, w którym przebywam, ból słabnie [...], że mniej jest nieszczęść, że rak i guzy, astma i zawał, gorączka, zakażenie i depresje, nawet ból głowy i wrażliwość na zmianę pogody złagodniały” (32-33). Na Ungargasse „mijają wszelkie możliwe niebezpieczeństwa, w jakich może się znaleźć dwoje ludzi” (66).

Podobnie jak w słuchowisku *Dobry Bóg z Manhattanu* w powieści *Malina* możemy odnaleźć „fragmenty dyskursu miłosnego”. Jednym z nich jest scenografia oczekiwania<sup>26</sup>, dominująca w rozdziale o trywialnie brzmiącym tytule *Szczęśliwa z Ivanem*: kobieta z wyjątkową emfazą artykułuje obsesyjne marzenie o zmysłowym kontakcie z ukochanym, a szczególnym medium realizacji pożądanego jest telefon: „Odkąd mogę wykręcić ten numer, w moim życiu nic się wreszcie złego nie wydarza, nie wpadam już pod koła, nie borykam się z trudnościami bez wyjścia, nie podążam naprzód i nie zbaczam z drogi, gdyż wstrzymuję oddech, zatrzymuję czas, telefonuję, palę i czekam” (31). Telefon przekazuje głos Ivana, a to oznacza życie: „padam przed telefonem, jak muzulmanin na swoim dywanie, z czołem przyciśniętym do parkietu” (48). A gdy wreszcie Ivan przychodzi, gdy dzwoni do drzwi, kobieta pędzi otworzyć, a z jej twarzy można odczytać „sytuację atmosferyczną”: „przejaśnienia, pogodnie, napływ ciepła, bezchmurnie, pięć godzin ładnej pogody” (101), czyli pięć godzin Ivana. Wciąż na nowo kobiece ja ewokuje utopię wiecznego szczęścia, zespolenia z Ivanem, ofiary na rzecz ukochanego:

<sup>25</sup> A. Flaubert, *Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. „Malina“ im Kontext der Kurzgeschichten*, Bern, Frankfurt a. M., N. York 1983, s. 88.

<sup>26</sup> „Fatalna tożsamość zakochanego to nic innego jak *jestem tym, który czeka.*” (R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, op. cit., s. 86.)



„Czasem zastanawiam się [...], co mogłabym zrobić dla Ivana, bo nie ma rzeczy, jakiej bym dla niego nie zrobiła, ale Ivan nie żąda, żebym rzuciła się z okna, żebym dla niego skoczyła do Dunaju, żebym wpadła pod samochód [...]” (319). Przytoczony pasaż stanowi jeden z wielu fragmentów powieści, z których wypływa wniosek, że sposób, w jaki kochamy, „zawsze jest już zakodowany w historii narracji i obrazowania miłości, która wciąż na nowo ugruntowuje różne pozycje kochających”<sup>27</sup>.

#### 4. „To było morderstwo”

Ingeborg Bachmann nie tworzy li tylko – jak Roland Barthes – dyskursu afirmującego miłość. W analizowanych tekstach mamy do czynienia z dekonstrukcją mitu miłości, ze strategią wkradania się do wnętrza dyskursu i rozsadzania go od wewnątrz. Bachmann wydobywa na światło dzienne „te wszystkie skazy i rany, które mit romantyczny skrzętnie maskuje”<sup>28</sup>. Dyskurs miłosny w powieści *Malina* od samego początku wykazuje „punkty nadpsucia” (Barthes). Emfaza oczekiwania stopniowo zamienia się w przeżycie rozczarowania, historia miłosnej pasji w historię rzeczywistej męki (i „śmierci”).

Niemożność realizacji kobiecego pożądanego, wolnego od logiki kalkulacji, manifestuje się poprzez utratę magicznej przestrzeni, która od początku wydawała się zagrożona: „nie chcę stracić mojego kraju przy Ungargasse, pragnę zatrzymać go na zawsze, mój jedyny, mój ponad wszystkim leżący kraj” (56), „mój kraj na Ungargasse, który muszę utrzymywać, umacniać, mój jedyny kraj, który muszę zabezpieczać, którego bronię, o który drzę, o który walczę, gotowa umrzeć” (137). Tej zaklętej krainy miłości nie udaje się jednak obronić.

Obok absolutnej gloryfikacji miłości *Malina* zawiera subtekst, który dekonstruuje ideał namiętności wraz z zawartą w nim kobiecą gotowością do ofiary – są to Ivanowe „zdania obelżywe” (101) w rodzaju: „przecież ty nic nie kapujesz” (52), „bezglowa, pustogłowa panna” (52), „głupia księżniczko na grochu” (54), „małe ścierwo z ciebie” (101), „mniej czytaj, więcej śpij, mniej myśl” (124). Kobieta powoli przekonuje się, że Ivan zdradza ideał miłości, traktuje ją jak jeden z wielu epizodów, nakłada na nią zakazy mówienia i pisanie, że dla mężczyzny przestrzeń Ungargasse pozbawiona jest wszelkiej aury. Ivan próbuje umieścić kobietę w ramach konwencjonalnego obrazu kochanki, ignoruje jej oddanie, akceptuje ją jedynie jako przez siebie

<sup>27</sup> S. Baackmann, *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwartsliteratur*, Hamburg 1995, s. 20.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 11.

uformowaną (kochanka, ale nie pisarka, intelektualistka). Ona zaś stara się sprostać wymaganiom owego pigmaliońskiego projektu, jest wdzięczna, kiedy wolno jej przyrządzić Ivanowi drinka i coś do jedzenia, po kryjomu wyczyścić buty, wywabić plamy. Przybiega na każde jego zawołanie, zakłada sukienki, które jemu się podobają<sup>29</sup>. W afektywnej przestrzeni Ungargasse pojawiają się ły, „żywiolowe katastrofy”, którym winien jest Ivan: „Wypłakuję się, a Ivan wypija drugą whisky, nie zadaje mi pytań, nie spieszy z pocieszeniem, nie jest zirytowany ani zdenerwowany, czeka, jak czeka się na koniec nawałnicy [...]” (89).

Zażegnanie utopii następuje, gdy Ivan bez pardonowo oznajmia: „Chyba już rozumiałaś. Nie kocham nikogo. Dzieci oczywiście tak, ale poza tym nikogo” (67). Kobieta coraz rzadziej myśli o Ivanie, Ivan zaczyna znikać: „Moje wynajęte poglądy są już w zaniku. Coraz łatwiej rozstają się z Ivanem i coraz łatwiej go odnajduję, mogę wypuścić go z moich myśli na całe godziny [...]” (159). Wreszcie kobieta decyduje się opuścić Wiedeń, a po powrocie spogląda na „pustą” przestrzeń Ungargasse, konstatując: „Nasze okna są ciemne. Wiedeń milczy” (215).

Powieść *Malina* demonstruje iluzoryczny charakter kobiecych wyobrażeń o zbawiennej mocy miłości. Mężczyzna okazuje się nie wybawicielem, lecz „mordercą”<sup>30</sup>, który wymyśla rodzaje umierania, wymaga od kobiecego Ja udziału w grach miłosnych i komunikacyjnych o wielowiekowej tradycji i gotowej obsadzie ról. Kobieta znajduje swoje miejsce (*topos* – loch, więzienie, grób) – znika w ścianie, rezygnując z (prze)życia<sup>31</sup> i przyjęcia roli podpory systemu, odmawiając udziału w męskim projekcie miłości. Pozostaje jedynie rysa jako ślad przemocy i wydobywający się ze ściany głos („Ivan!”). Ostatnie zdanie powieści brzmi: „To było morderstwo” (428). W mieszkaniu na Ungargasse 6 nie ma już kobiety, pozostaje i panoszy się Malina – męska część kobiecej osobowości, personifikacja zasady racjonalności. Asymetria i hierarchia płci okazują się być konstelacją zabójczą: „Żyłam w Ivanie,

<sup>29</sup> Podobnie jak w słuchowisku *Dobry Bóg z Manhattanu* w powieści *Malina* miłość jest zagrożona nie tylko przez reguły świata zewnętrznego; w jej scenariuszu wpisana jest zasada przemocy i podporządkowania, jej własna dynamika zawiera elementy subwersywne.

<sup>30</sup> Nieznajomy z opowiadanej w powieści legendy *Tajemnica księżniczki von Kagran*, który wbija kobiecie cierń prosto w serce, jest „mityczną prefiguracją Ivana” (K. Bartach, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 1988, s. 148).

<sup>31</sup> Przeżycie oznaczałoby – jak pisze Sigrid Weigel – oddanie się rozsądnemu *alter ego* czyli Malina, a zabicie w sobie Ivana czyli miłości – tym samym śmierć kobiecego Ja w sensie pełnej osobowości. (Por. S. Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Reinbek 1989, s. 226.)



umieram w Malinie” (426). Konstruując postać dymorficzną – kobietę z pierwiastkiem męskim – Bachmann sproblematyzowała status tożsamości płciowej w kulturze, formułując sugestię, że projekt egzystencjalny oparty na podziale osobowości na Malinę i kobietę zakochaną byłby kulturowo akceptowalny. Przyczyną klęski miłości jest usankcjonowana schizofrenia świata<sup>32</sup>: „Mężczyzna, kobieta ... osobliwe słowa, osobliwe urojenie!” (420).

W słuchowisku *Dobry Bóg z Manhattanu* zredukowana osobowość mężczyzny lokuje się w świecie banków, gazet i drinków, by wieść w nim banalną egzystencję pozbawioną perspektywy transgresji. Także Ivan okazuje się przeciętnym mężczyzną, który nie potrafi sprostać wymaganiom miłości ponad miarę i zdolny jest przeżywać wyłącznie miłosne „epizody”: „[...] ale może Ivan pragnie właśnie takiego zwykłego życia, a ja moimi niemyymi spojrzeciami, jawną nieumiejętnością grania, wyznaniem za strzępów słów zatrąłam kawałek życia” (404). Nierówno rozłożoną materię miłosną czy też asymetrię płciową w przeżywaniu miłości ilustruje wyznanie Ivana: „Nie mogę tam oddychać, gdzie ty mnie stawiasz, proszę cię, nie tak wysoko, nie wynoś już nikogo w to rozrzedzone powietrze, radzę ci, naucz się tego jeszcze na później!” (404). Odwołując się do metaforyki topograficznej można w następujący sposób scharakteryzować diagnozę Ingeborg Bachmann: Męski subiekt zajmuje mocną pozycję w porządku symbolicznym („na ziemi”) i z tego miejsca mówi jako kochający; zakochana kobieta pozostaje niejako uwięziona w sferze imaginacji („w powietrzu”), pozostaje pozbawionym głosu „obrazem” na scenie patriarchalnego teatru miłości.

Bachmann inscenizuje tragiczny rozdźwięk między światem męskim, a kobiecym. Pojednanie możliwe jest tylko w baśni, legendzie, utopii, tylko poza światem, poza czasem<sup>33</sup>. W literackim uniwersum Ingeborg Bachmann możliwe jest tylko wpisanie się w porządek społeczno-instytucjonalny (w którym mężczyźni są na ziemi, kobiety w powietrzu) albo śmierć, jak w opowiadaniu Christy Wolf *Ni miejsca na ziemi* (*Kein Ort. Nirgends*), w którym nie ma miejsca dla „wyklętych” poetów. Mimo tego Bachmann

---

<sup>32</sup> Marion Schmaus słusznie podkreśla, że Bachmann nie denuncjuje schizofrenii kobiecego Ja, lecz rzeczywistość, w której dialogiczność zasady męskości i kobiecości nie jest możliwa. (M. Schmaus, „*Ich – eine Kunst – ein Kunstwerk.*” *Zur Aktualität der Frühromantik in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt*, w: P. Béhar (red.), *Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium, Universität des Saarlandes, 7. und 8. November 1996*, St. Ingbert 2000, s. 55-71, tu: s. 64.

<sup>33</sup> „Nadejdzie dzień, w którym ludzie będą mieli czarno-złote oczy, będą widzieli piękno, zostaną uwolnieni od brudu i od wszelkiego ciężaru, będą się unosić w powietrzu, będą zanurzać się pod wodą, zapomną o swoich strapieniach i kłopotach [...]” (148)



nigdy nie anuluje utopijnego potencjału miłości, która – jak pisał Pierre Bourdieu – kładzie „kres myśliwskiej i wojennej wizji stosunków między płciami, kres strategii dominacji, których celem jest pozbawienie wolności, przywiązanie, podległość, poniżenie i ujarzmienie”<sup>34</sup>.

Miłość jest [...] zamkniętym i doskonale samowystarczalnym światem, w którym dokonuje się seria małych cudów związanych przede wszystkim z zaniechaniem stosowania przemocy. A zatem tworzy warunki dla powstania relacji bazujących na pełnej wzajemności, która zakłada obopólne oddanie, ale i powrót do siebie<sup>35</sup>.

W świetle definicji miłości zaproponowanej przez słynnego socjologa wizja z opowiadania Ingeborg Bachmann *Krok w stronę Gomory (Ein Schritt nach Gomorra)* brzmi jak „topograficzna” przesłanka dla realizacji utopijnego projektu miłości: „Mieć nadzieję na królestwo. Które nie jest królestwem ani mężczyzn, ani kobiet. Ani jednym, ani drugim”<sup>36</sup>.

Wyobrażenie o utopii, które jawi się w tekstach Ingeborg Bachmann jest nieco paradoksalne. Ewokacje podróży i transgresji przeplatają się z przeblyskami świadomości, że nie można przenieść się poza granice porządku społecznego i zbudować tam trwałego szczęścia. Dlatego koncepcję utopii lansowaną przez Bachmann metaforycznie można przedstawić nie tyle jako wyobrażenie miejsca w sensie *locus amoenus* ile jako kierunek, w jakim powinniśmy spoglądać. W podziękowaniu za prestiżową nagrodę za słuchowisko *Dobry Bóg z Manhattanu* Bachmann wypowiedziała słynne słowa:

Także i dla mnie nie ma wątpliwości, że musimy pozostać w obrębie porządku społecznego, że niemożliwe jest opuszczenie społeczeństwa, że musimy się ze sobą zmagać. Jednak w obrębie granic kierujemy nasz wzrok na absolut, ideał niemożliwy do osiągnięcia – czy to będzie miłość, wolność czy też inna czysta wizja. W dialektycznej konfrontacji niemożliwego z możliwym poszerzamy nasze możliwości. Chodzi wszak o to, byśmy stwarzali tę dialektyczną relację i w ten sposób się rozwijali, abyśmy wyznaczyli sobie cel, który – kiedy się doń zbliżymy – znów się oddala<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. Lucyna Kopciwicz, Warszawa 2004, s. 130.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>36</sup> I. Bachmann, *Rok trzydziesty*, przeł. Krzysztof Jachimczak, Kraków 1994, s. 123.

<sup>37</sup> I. Bachmann, *Werke 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften*, pod red. Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münstera, München, Zürich 1993, s. 276.