

УДК 82

DOI: 10.34670/AR.2023.55.90.001

Репрезентация прошлого как культурной травмы в творчестве Ингеборг Бахман 1950-х годов

Мясникова Кира Александровна

Аспирант кафедры немецкого языка и культуры,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
преподаватель кафедры управления культурной политикой,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
119571, Российская Федерация, Москва, просп. Вернадского, 82/1;
e-mail: kiramyasnikova@gmail.com

Аннотация

Статья исследует творчество австрийской писательницы Ингеборг Бахман с позиций *memory studies* и *trauma studies*. На примере рассказов из сборника «Тридцатый год» и радиопьесы «Цикады» выявляется специфика репрезентации в немецкоязычной литературе 1950-х гг. культурной травмы и ее восприятия послевоенным обществом. Феномен культурной травмы рассматривается в статье в контексте развития послевоенной культуры памяти ФРГ и Австрии, диктовавшей необходимость забвения памяти о войне. Проведенный в статье анализ произведений Бахман 1950-х гг. позволяет трактовать их как попытку переживания и проработки опыта Второй мировой войны как наиболее значимой культурной травмы немецкого общества, раскрыть критический взгляд писательницы на господствующую в послевоенном западногерманском и австрийском обществе культуру памяти и выделить в ее творчестве индивидуальные стратегии репрезентации культурной травмы, среди которых важное место занимают не только вербальные, но и аудиальные приемы.

Для цитирования в научных исследованиях

Мясникова К.А. Репрезентация прошлого как культурной травмы в творчестве Ингеборг Бахман 1950-х годов // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 3А-4А. С. 5-14. DOI: 10.34670/AR.2023.55.90.001

Ключевые слова

Культура памяти, травматичное прошлое, культурная травма, репрезентация травмы, немецкоязычная литература, Ингеборг Бахман, музыкальность.

Введение

Вторая мировая война стала для немецкого общества главной культурной травмой XX в., проработка которой продолжается в Германии до сих пор. Реакция общества на травматическое прошлое в разные периоды варьировалась от тотального забвения до критического восприятия и переоценки.

Восприятие прошлого через призму настоящего, культура его оценки и осмысления получили название *Erinnerungskultur*, или культура памяти. Одним из важных этапов на пути становления современной немецкой культуры памяти стало первое послевоенное десятилетие, доминирующей тенденцией которого оказалась стратегия забвения и умолчания. Однако такой подход к прошлому принимался далеко не всеми. Например, авторы литературного объединения «Группа 47» с первых собраний провозглашали идеи обновления литературы для критического восприятия прошлого.

Целью статьи стал анализ основных стратегий репрезентации культурной травмы прошлого в творчестве австрийской писательницы, участницы «Группы 47» Ингеборг Бахман на примере ее прозаических рассказов из сборника «Тридцатый год» (*Das dreißigste Jahr*) и радиопьесы «Цикады» (*Die Zikaden*), в которых наиболее заметен критический взгляд Бахман на культуру памяти 1950-х гг., в частности на частичное забвение и умолчание памяти о войне, специфический жертвенный нарратив, представлявший немцев и австрийцев главными жертвами войны, и отрицание вины и ответственности за прошлое.

Творчество Ингеборг Бахман как переживание травматического опыта прошлого: вербальная репрезентация культурной травмы

Начало 1950-х гг. ознаменовалось «австрийским вторжением» в западногерманскую литературу. «Группа 47» сыграла при этом ключевую роль. Как отмечал отечественный литературовед и исследователь «Группы 47» Е.А. Зачевский, собрания объединения стали для молодых австрийских авторов уникальной площадкой, где они «могли продемонстрировать результаты своей работы» [Зачевский, 2020, т. 1, 366]. Успех выступлений австрийцев Ильзе Айхингер и Мило Дора на собрании «Группы 47» в Бад-Дюркхайме в мае 1951 г. стал для организатора и идейного вдохновителя «Группы 47» Ганса Вернера Рихтера поводом предпринять поездку в Вену, чтобы найти молодые австрийские литературные таланты, которые могли бы присоединиться к встречам объединения [Там же, 259, 323]. Результатом поездки стали знакомство Рихтера с австрийской писательницей и поэтессой Ингеборг Бахман и ее приглашение на собрания «Группы 47».

Хотя имя Ингеборг Бахман прочно связано с историей «Группы 47» и западногерманской литературы, в ее творчестве отчетливо заметны австрийские корни. Бахман оказалась свидетельницей трансформации австрийского общества и государственности в 1930-1940-е гг.: на период ее юности и взросления пришлось такие исторические события, как аншлюс, оккупация и послевоенное восстановление Австрии. Понятие родины стало для Бахман, как, впрочем, и для многих ее австрийских современников (например, Ильзе Айхингер), амбивалентным, потребовавшим объяснения. Литературное наследие Бахман стало средством осмысления и преодоления национального исторического опыта, попыткой дать ответ на волновавший многих ее современников вопрос о том, была ли Австрия жертвой аншлюса, коллаборационистом или верным союзником национал-социалистов. Однако те проявления

культуры памяти 1950-х гг. и их критика, которые заметны в творчестве Бахман, характерны для послевоенного общества как в ФРГ, так и в Австрии, в связи с чем произведения Бахман как участницы западногерманской «Группы 47» можно рассматривать в контексте развития немецкой *Erinnerungskultur*, несмотря на австрийские корни писательницы.

Обратимся к малой прозе Ингеборг Бахман, в частности к рассказам «Молодежь в австрийском городе» (*Jugend in einer österreichischen Stadt*) и «Среди убийц и безумцев» (*Unter Mördern und Irren*) из сборника «Тридцатый год» (хотя сам сборник был опубликован в 1961 г., вошедшие в него рассказы были задуманы, написаны и частично опубликованы на рубеже 1956-1957 гг.). На примере данных рассказов можно выделить стратегии памятования и репрезентации культуры памяти, которые характерны для всего творчества Ингеборг Бахман. В рассказе «Молодежь в австрийском городе» она художественно прорабатывает прошлое через осмысление политических и социокультурных условий 1930-х – начала 1940-х гг., в то время как в рассказе «Среди убийц и безумцев» обращается уже к послевоенной австрийской современности 1950-х гг.

В рассказе «Молодежь в австрийском городе» в соответствии с его названием представлены воспоминания о детстве в неназванном австрийском городе. Исследователи творчества И. Бахман, в частности Гудрун Брокоф-Маух, предполагают, что под ним писательница подразумевает свой родной город – Клагенфурт, что придает рассказу элемент автобиографичности [Brokoph-Mauch, 1997, 187]. Рассказ начинается с традиционных детских воспоминаний о совместных играх и развлечениях, школе, друзьях и прогулках по городу, но в определенный момент к ним добавляется память об аншлюсе и войне. В воспоминаниях фигурируют различные элементы военного времени: сигнальные тревоги (*bei Alarm die Hefte liegenlassen*), раненые и солдаты (*Süßigkeiten für die Verwundeten sparen oder Socken stricken und Bastkörbe für die Soldaten flechten*), бункеры (*in den Bunker gehen*) и кладбища (*Laufgräben ausheben zwischen dem Friedhof und dem Flugfeld*) [Bachmann, 2005, 13].

Используя воспоминания, Бахман демонстрирует изменения жизни в военной реальности: школьные занятия латынью сменяются навыками различать транспортные средства по шуму двигателя (*Sie dürfen ihr Latein vergessen und die Motorengeräusche unterscheiden lernen*), никто больше не беспокоится о внешнем виде (*Sie müssen sich nicht mehr so oft waschen; um die Fingernägel kümmert sich niemand mehr*), меняются детские игры, а сами дети порой перестают откликаться, когда к ним так обращаются (*Die Kinder spielen "Laßt die Räuber durchmarschieren" in den Ruinen, aber manchmal hocken sie da, starren vor sich hin und hören nicht mehr darauf, wenn man sie "Kinder" ruft*) [Ibidem]. Однако в общей повествовательной канве эта тема не доминирует, а практически незаметно «вплетается» в хронологию воспоминаний о детстве: Бахман создает картину «детских» впечатлений и памяти об исторических событиях парой фраз. Тем самым писательница подчеркивает обыденность этих воспоминаний и их непроработанность сознанием повествователя, что соотносится с ее представлениями о травматическом прошлом, которые Бахман сформулировала в рассказе «Среди убийц и безумцев»: «После войны – вот время расплаты»¹ [Ibidem, 159].

Рассказ «Среди убийц и безумцев», посвященный послевоенной австрийской действительности 1950-х гг., отражает опасения Бахман, связанные с отсутствием как в западногерманском, так и в австрийском обществе того явления, которое сама писательница

¹ В оригинале: Nach dem Krieg' – dies ist die Zeitrechnung.

называла *Trauerarbeit*, т. е. работой с горем, подразумевающей проработку культурной травмы прошлого, оставленной Второй мировой войной [Jeffery, 2020, 185]. Необходимость работы с горем, которая позволила бы обществу преодолеть пережитую травму и запустить процессы обновления, политической, социальной и культурной трансформации, звучала уже в ранних стихотворениях Бахман первой половины 1950-х гг. (например, «Осенние маневры» (*Herbstmanöver*), «Настал полдень» (*Früher Mittag*), «Изо дня в день» (*Alle Tage*) из сборника «Отсроченное время» (*Die Gestundete Zeit*)). Рассказ «Среди убийц и безумцев» придал опасениям Бахман, прежде носившим более поэтический и скрытый характер, конкретную форму.

В творчестве Ингеборг Бахман 1950-х гг. рассказ «Среди убийц и безумцев» является одним из самых ярких примеров критики как послевоенной действительности, так и сложившейся после войны культуры памяти о прошлом: Бахман бросает вызов послевоенной политике официально разрешенного молчания, привлекательности «жертвенной» риторики и мифа о виктимизации, распространившегося в Австрии и ФРГ после 1945 г., и показывает ее возможные последствия для будущего Австрии [Decker, 1996, 46]. Австрия 1950-х гг. в рассказе представлена как политическая и культурная «преемница» Австрии периода аншлюса и войны, что наиболее четко прослеживается в фигурах главных героев – писателя Хадерера, издателя Хуттера, историка Ранички и журналиста Бертони: в прошлом все они не просто поддерживали нацистский режим, но и были его верными последователями, а в послевоенной Австрии стали уважаемыми членами демократического общества, главной задачей которых было восстановление страны [Bachmann, 2005].

Такая ситуация была неизбежной как для послевоенной Австрии, так и для ФРГ после 1945 г.: восстановление государства было невозможно без привлечения бывших членов и сторонников нацистского режима. Действительно, одной из функций распространившегося в 1950-х гг. забвения было стирание части прежней идентичности, которое могло позволить обществу двигаться дальше «с чистого листа» [Ассман, 2019, 44]. Однако другая разновидность забвения – негативная – позволяла преступникам скрыть свои преступления и избавиться от вины и ответственности за них. Именно к такому типу забвения и его опасности для будущего обращается в тексте рассказа «Среди убийц и безумцев» Ингеборг Бахман. Государство и граждане предприняли попытку найти баланс между разными типами и функциями забвения, однако Бахман ставит под сомнение такую возможность, показывая героев, которые, приспособившись к новым условиям и «влившись» в жизнь мирной и независимой Австрии, не изменили своим прежним мировоззренческим установкам [Decker, 1996, 48-49]. Хадерер и Хуттер, маскируя свой военный опыт, на самом деле рассматривают его героически, а Бертони и Ранички демонстрируют оппортунизм и конформность, которые во многом позволили «бесшовно» перейти от эпохи Третьего рейха ко Второй республике в австрийской истории. Курт Бартш в их характерах выделяет «авторитарно-фашистские черты» (*autoritär-faschistische Züge*) и «латентно-агрессивную поведенческую установку» (*eine latent aggressive Verhaltensdisposition*), особенно заметную в поведении с женами и семьями. По мнению Бартша, эти установки демонстрировали скрытую агрессивность и конформность послевоенного общества, которые в любой момент могли снова превратиться в открытую агрессию² [Bartsch,

² В оригинале: Bachmann vermittelt die Erkenntnis, daß latente Aggressivität angepaßter Bürger der Nachkriegsgesellschaft jederzeit, unter veränderten Bedingungen wieder wie einst unter dem deutschen Faschismus in offene Aggressivität umschlagen kann.

1997, 106].

В творчестве Ингеборг Бахман Вторая мировая война прямо или косвенно стала центральной темой, которая, по мнению писательницы, требовала выработки новых художественных средств. Такой формой переживания травматического опыта стала для Бахман музыка, выразительные способности которой Бахман оценивала значительно шире, чем возможности слова [Bachmann, 2011, 10-11]. Самым ярким примером проявления выработанного ей типа музыкальности, позволяющего сохранить культурную память, стал единственный роман писательницы «Малина» (*Malina*), написанный в 1971 г. Одним из поэтических механизмов, противостоящих подавлению коллективной и индивидуальной памяти о прошлом, становится, по выражению М. Бен-Хорин, мемориальная метонимия, посредством которой Бахман не просто отражает проблемы репрезентации прошлого, но и трактует войну как культурную травму, нарушившую механизмы индивидуальной памяти рассказчицы [Ben-Horin, 2016]: «В моем Воспоминании затор, всякое воспоминание для меня ломка. Тогда, среди развалин, у нас не было вообще никакой надежды, это мы говорили, твердили друг другу, мы пытались представить себе то время, которое потом стали называть “первые послевоенные годы”» [Бахман, 1998, 278].

Хотя интерес Бахман к деструктивным и репрессивным формам коллективной памяти, характерным как для австрийской, так и для западногерманской культур памяти, и художественная критика мемориального дискурса ярко проявились в ее творчестве с середины 1960-х гг. (особенно ярко – в романе «Малина»), в ранних рассказах, поэтических сборниках и радиопьесах также ощутимо внимание писательницы к мемориальной тематике. В них Бахман обращалась к понятию работы с воспоминаниями (*Erinnerungsarbeit*) и скорбью (*Trauerarbeit*), а также к мотиву эскапизма, ставшему центральным в сборнике стихотворений «Отсроченное время» и в радиопьесах Бахман 1950-х гг. «Сделка со сновидениями» (*Ein Geschäft mit Träumen*), «Цикады» и «Добрый Бог из Манхэттена» (*Der gute Gott von Manhattan*) [Jeffery, 2020, 185]. Например, в сборнике «Отсроченное время», как отмечает Андреа Штолль, «первостепенно важной становится коллективная память», а памяти как таковой придается «подрывная сила» [Stoll, 1991, 39]. Мотив эскапизма и вопрос о роли художника и искусства в послевоенной Европе соединились с экзистенциальными тенденциями, доминировавшими в начале 1950-х гг. в творчестве авторов «Группы 47», и размышлениями о категориях вины и ответственности [Bartsch, 1997, 55].

Аудиальные возможности радиодраматургии для репрезентации культурной травмы прошлого (на примере радиопьесы «Цикады»)

1950-е гг. в немецкоязычной литературе ознаменовались интересом к радиодраматургии: послевоенные «руины», кризис издательского дела и кинематографа позволили радио стать наиболее доступным способом приобщения к культуре и искусству [Würffel, 1978, 75]. Для авторов радиодраматургия стала не только способом творческого самовыражения, но и источником дохода: по словам Ганса Вернера Рихтера, в 1950-е гг. «почти все жили за счет радио» [Schneider, 1991, 203]. Жизнь и творчество Ингеборг Бахман в 1950-е гг. также тесно связаны с радио: на это десятилетие приходится создание всех трех ее радиопьес («Сделка со сновидениями», «Цикады», «Добрый Бог из Манхэттена») и активное сотрудничество с различными радиостанциями Австрии и ФРГ [Achberger, 1995, 31; Albrecht, Göttsche, 2020, 181-182]. Начав работу на радиостанции Rot-Weiß-Rot в Вене в 1951 г. в качестве редактора и

сценариста, Бахман вскоре перешла к написанию собственных пьес для радио.

Технические и художественные возможности радиодраматургии позволили авторам обратиться к миру мечтаний и иллюзий, в который с удовольствием уходил слушатель, сбегающий от тяжелой послевоенной действительности. Мотив эскапизма стал связующим звеном всех радиопьес Бахман: в радиопьесах «Сделка со сновидениями» и «Добрый Бог из Манхэттена» бегство от реальности традиционно связывается с критикой капитализма и общества потребления, в то время как «Цикады» через мотив эскапизма предпринимают попытку вернуть к жизни вытесненное из общественного сознания прошлое [Albrecht, Götttsche, 2020, 185-186].

Модифицируя мотив эскапизма, Бахман во всех радиопьесах создает собственную литературную утопию, что, по мнению исследователей ее творчества, было вызвано пережитым в детстве в Клагенфурте травматическим опытом, на который в своих интервью ссылалась сама писательница [Jeffery, 2020, 185]. В творчестве Бахман травма прошлого нашла отражение в виде абстрактных звуков, кошмаров и галлюцинаций. В частности, в «Цикадах» основным средством для репрезентации травмы стала музыка [Ibidem, 188]. Из трех радиопьес Бахман «Цикады» считаются наиболее музыкальной: она была создана в соавторстве с немецким композитором Хансом Вернером Хенце [Höller, 1999, 83-87; Kłańska, 2016, 171]. Как и Хенце, Бахман в середине 1950-х гг. решила уехать от послевоенной разрухи, царившей как в Австрии, так и в ФРГ, в Италию, где в 1953-1955 гг. пересеклась с Хенце на острове Искья. Хенце вспоминал, что, как многие деятели культуры и искусства, после Второй мировой войны он ощущал необходимость уехать из ФРГ, потому что чувствовал, что наследие нацизма не исчезло с окончанием войны, однако со временем его «бегство» стало изоляцией от общества [Höller, 1987, 100]. Очевидно, что это ощущение легло в основу радиопьесы «Цикады».

Мотив эскапизма не только восстанавливается из историко-культурного и биографического контекста, но и эксплицитно возникает в сюжете радиопьесы: героини оказываются на необитаемом острове в Средиземном море, но постепенно изоляция от мира в средиземноморском «раю», бегство в собственные нарциссические мечты превращают оказавшихся на острове в цикад, лишенных памяти и идентичности [Bielefeldt, 2015, 107]. Остров в радиопьесе становится «царством» забвения, о чем один из главных героев радиопьесы, Робинзон, говорит своему собеседнику, беглому пленнику: «У меня нет истории. Нет вины, отягощающей совесть, нет несчастья, неотступно следующего за мной, нет ничего, в чем пришлось бы каяться. Никто не расплачивается за то, что я здесь» [Чернова, 1991, 69].

Мотив памяти и забвения возникает в радиопьесе с первых минут и тесно связан с образом цикад. Коэн Ванхэгендорен предполагает, что радиопьеса неслучайно названа именно в честь насекомых, а не острова, пространство которого играет ключевую роль в произведении, поскольку через образ цикад Бахман поднимает вопрос о вине и ответственности: «...важным в философии Бахман кажется личная ответственность, выбор между тем, чтобы дать себя усыпить, и тем, чтобы дать себя предупредить»³ [Vanhaegendoren, 2006, 147]. Мотив превращения человека в цикаду восходит к диалогу Платона «Федр», где эта метаморфоза представляется даром богов людям: «...среди песен они забывали о пище и питье и в самозабвении умирали. От них после и пошла порода цикад: те получили такой дар от Муз...» [Платон, 2007, т. 2, 201]. Однако традиционный притчевый сюжет в радиопьесе Бахман

³ В оригинале: Important in Bachmann's philosophy therefore seems to be personal responsibility, the choice between letting oneself be put to sleep and letting oneself be warned.

заметно трансформируется: цикадами становятся те, кто отказывается от реальности, прошлого и памяти, что наглядно демонстрируют примеры Робинзона и пленника.

Кристиан Билефельд в своем исследовании музыкальности творчества Ингеборг Бахман, в частности ее сотрудничества с Хенце, отмечал, что «языковая конструкция иллюзорных миров предстает здесь как отказ от памяти, который, как демонстрирует “цитируемая” притча Платона, идет рука об руку с исчезновением тела и утратой человечности»⁴ [Bielefeldt, 2015, 100]. Действительно, в «Цикадах» Бахман обращается не только к вербальным, но и к аудиальным возможностям радиопьесы для репрезентации и проработки травматических переживаний: радиопьеса начинается с диссоциирующей мелодии, которая становится музыкальным лейтмотивом произведения, повторяясь на протяжении всей постановки. Вступительный музыкальный фрагмент совмещен в радиопостановке с вербальным авторским описанием стрекотания цикад, которое Бахман целенаправленно называет музыкой: «Слышите музыку? Наверняка вы слышали ее когда-то. Это было давно. Я не знаю, когда и где это было. Музыка без мелодии – не игра флейты, не дробь барабана. <...> Представьте себе раскаленные резкие звуки, очень короткими долями извлекаемые из натянутых струн воздуха, или же звуки, выдавливаемые из пересохших глоток, – нечеловеческое, дикое, безумное пение. Но я не могу вспомнить. И ты тоже не можешь. Или скажи, когда это было! Когда и где?»⁵ [Чернова, 1991, 45-46].

Парадоксальным образом музыка становится проводником как памяти («Слышите музыку? Наверняка вы слышали ее когда-то»), так и забвения («Я не знаю, когда и где это было», «Но я не могу вспомнить»), что ставит вопрос об утраченной памяти и истории [Bielefeldt, 2015, 108]. «Музыка» цикад звучит безумно, нечеловечески и угрожающе, как резкий звук из «пересохших глоток», в котором стирается всякое воспоминание, превращаясь в постоянный фон для слушателей и напоминание о прошлом для островитян. Как и травма, которую она представляет, музыка то утихает, то усиливается, но никогда не прекращается, пробуждая то, что было забыто, и выступает как предупреждение против попыток сбежать от прошлого и забыть его.

Кристиан Билефельд приходит к выводу о том, что травма прошлого не получает в радиопьесе Бахман языковой репрезентации, а в буквальном смысле звучит в тексте радиопьесе через музыкальные фрагменты [Ibidem, 121]. В концепции Бахман язык не может выразить страдание и травму, превращая их в то, что невозможно вербализовать [Jeffery, 2020, 195]. С другой стороны, Бахман убеждена, что травма должна быть признана, чтобы быть правильно понятой, и поэтому островитяне не способны убежать от своего прошлого, «потеряны в своей тоске», «заколдованы, но обречены на проклятие» [Ibidem, 196]. Следы травмы не могут быть окончательно стерты, но в творческом процессе могут принять новые формы, позволяющие отразить и проработать ее [Ibidem, 199].

⁴ В оригинале: Die sprachliche Konstruktion von Traumwelten erscheint hier als Figur der Erinnerungsverweigerung, mit der, wie die zitierte Parabel Platons versinnbildlicht, das Verschwinden des Körpers und der Verlust des Menschseins einhergeht.

⁵ В оригинале: Es erklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben. Aber das ist lange her. Ich weiß nicht, wann und wo es war. Eine Musik ohne Melodie, von keiner Flöte, keiner Maultrommel gespielt. <...> Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft, oder Laute, aus ausgetrockneten Kehlen gestoßen – ja auch an einen nicht mehr menschlichen, wilden, frenetischen Gesang müsste man denken. Aber ich kann mich nicht erinnern. Und du kannst es auch nicht. Oder sag, wann das war! Wann und wo?

Заклучение

Кризис концепции преодоления прошлого (*Vergangenheitsbewältigung*), наряду со страхом перед дальнейшим существованием национал-социализма, пронизывает творчество Ингеборг Бахман в 1950-е гг.: прошлое предстает в ее произведениях как индивидуальная и коллективная травма (рассказ «Молодежь в австрийском городе»), которая требует признания (рассказ «Среди убийц и безумцев») и проработки (радиопьеса «Цикады»). Доминирующие в обществе стратегии памятования подразумевали забвение воспоминаний о прошлом, хотя оно и носило избирательный характер. Забвение и умолчание не позволяли признать существование в обществе культурной травмы, что, в свою очередь, не давало начать процесс проработки травматического прошлого. Творчество Ингеборг Бахман, поставившей перед читателями и слушателями проблемы признания вины и ответственности, проработки культурной травмы, которую нанесла обществу Вторая мировая война, и преодоления прошлого, стало одним из первых шагов на пути к решению этих вопросов.

Библиография

1. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.
2. Бахман И. Малина. М.: Аграф, 1998. 368 с.
3. Зачевский Е.А. «Группа 47» и история послевоенной немецкой литературы: в 2 т. СПб.: Крига, 2020. Т. 1. 768 с.
4. Платон. Сочинения: в 4 т. СПб., 2007. Т. 2. 626 с.
5. Чернова И.М. (сост.) Ночной разговор с палачом: радиопьесы Австрии, Германии, Швейцарии. М.: Искусство, 1991. 224 с.
6. Achberger K. Understanding Ingeborg Bachmann. University of South Carolina Press, 1995. 207 p.
7. Albrecht M., Götsche D. Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Springer-Verlag, 2020. 442 S.
8. Bachmann I. Das dreißigste Jahr: Erzählungen. Piper, 2005. 192 S.
9. Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. Piper, 2011. 128 S.
10. Bartsch K. Ingeborg Bachmann. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997. 208 S.
11. Ben-Horin M. Musical biographies: the music of memory in post-1945 German literature. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016. 173 p.
12. Bielefeldt C. Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Transcript, 2015. 308 S.
13. Brokoph-Mauch G. Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns // Modern Austrian literature. 1997. Vol. 30. No. 3/4. P. 185-199.
14. Decker C. “Wenn je etwas gut und ganz werden soll”: Bachmann's “Unter Mördern und Irren” and the political culture of the “Stammtisch” // Modern Austrian literature. 1996. Vol. 29. No. 3/4. P. 43-56.
15. Höller H. Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999. 186 S.
16. Höller H. Ingeborg Bachmann: das Werk von den frühesten Gedichten bis zum “Todesarten”-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. 367 S.
17. Jeffery L. Collective responsibility in Ingeborg Bachmann and Hans Werner Henze's radio drama *The Cicadas* // Radio art and music: culture, aesthetics, politics. Minneapolis: Lexington Books, 2020. P. 185-205.
18. Kłańska M. Motive des Ausbruchs und des Aufbruchs in den Hörspielen Ingeborg Bachmanns // Studia germanica posnaniensia. 2016. Nr 37. S. 165-178.
19. Schneider I. “Fast alle haben vom Rundfunk gelebt.” Hörspiele der 50er Jahre als literarische Formen // Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg, 1991. S. 203-217.
20. Stoll A. Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Peter Lang GmbH, 1991. 269 S.
21. Vanhaegendoren K. Die Zikadenmetapher in Ingeborg Bachmanns *Die Zikaden*: Lebensflucht und Lebensmut // Seminar: a journal of Germanic studies. 2006. Vol. 42. No. 2. P. 135-154.
22. Würffel S.B. Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. 232 S.

The representation of the past as a cultural trauma in Ingeborg Bachmann's 1950s works

Kira A. Myasnikova

Postgraduate at the Department of the German language and culture,
Lomonosov Moscow State University,
Lecturer at the Department of cultural policy management,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
119571, 82/1 Vernadskogo ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kiramyasnikova@gmail.com

Abstract

The article aims to study the Austrian writer Ingeborg Bachmann's works with a view to revealing how literature functions as a source of the formation of memory culture and what strategies are used to represent the past in the 1950s German-language literature. The author of the article proposes a framework combining *memory studies* and *trauma studies* research tools to explore Ingeborg Bachmann's short stories from the *Das dreißigste Jahr* (*The Thirtieth Year*) collection and her 1950s radio plays, such as *Die Zikaden* (*The Cicadas*), which are put into the context of the development of post-war West German and Austrian memory culture. The article points out that forgetting and collective silence are regarded as the key features of post-war memory culture. Having considered the representation of the past as a cultural trauma in Ingeborg Bachmann's 1950s works, the author comes to the conclusion that in her 1950s short stories and radio plays Ingeborg Bachmann describes the Second World War as the main German and Austrian cultural trauma that needs remembering and working through, which allows the researcher to reflect on the strategies of trauma representation used in the aforementioned pieces and analyze artistic techniques (both verbal and non-verbal) that Ingeborg Bachmann uses to deal with the traumatic past.

For citation

Myasnikova K.A. (2023) Rerezentatsiya proshlogo kak kul'turnoi travmy v tvorchestve Ingeborg Bakhman 1950-kh godov [The representation of the past as a cultural trauma in Ingeborg Bachmann's 1950s works]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (3A-4A), pp. 5-14. DOI: 10.34670/AR.2023.55.90.001

Keywords

Memory culture, traumatic past, cultural trauma, trauma representation, German-language literature, Ingeborg Bachmann, musicality.

References

1. Achberger K. (1995) *Understanding Ingeborg Bachmann*. University of South Carolina Press.
2. Albrecht M., Götsche D. (2020) *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Springer-Verlag.
3. Assmann A. (1999) *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart. (Russ. ed.: Assmann A. (2019) *Zabvenie istorii – oderzhimost' istoriei*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.)
4. Bachmann I. (2005) *Das dreißigste Jahr: Erzählungen*. Piper.

5. Bachmann I. (2011) *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Piper.
6. Bachmann I. (1971) *Malina*. Frankfurt am Main. (Russ. ed.: Bachmann I. (1998) *Malina*. Moscow: Agraf Publ.)
7. Bartsch K. (1997) *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
8. Ben-Horin M. (2016) *Musical biographies: the music of memory in post-1945 German literature*. Berlin; Boston: De Gruyter.
9. Bielefeldt C. (2015) *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Transcript.
10. Brokoph-Mauch G. (1997) Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. *Modern Austrian literature*, 30 (3/4), pp. 185-199.
11. Chernova I.M. (comp.) (1991) *Nochnoi razgovor s palachom: radiop'esy Avstrii, Germanii, Shveitsarii* [A night conversation with an executioner: Austrian, German, and Swiss radio plays]. Moscow: Iskusstvo Publ.
12. Decker C. (1996) "Wenn je etwas gut und ganz werden soll": Bachmann's "Unter Mördern und Irren" and the political culture of the "Stammtisch". *Modern Austrian literature*, 29 (3/4), pp. 43-56.
13. Höller H. (1999) *Ingeborg Bachmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
14. Höller H. (1987) *Ingeborg Bachmann: das Werk von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*. Frankfurt am Main: Athenäum.
15. Jeffery L. (2020) Collective responsibility in Ingeborg Bachmann and Hans Werner Henze's radio drama *The Cicadas*. In: *Radio art and music: culture, aesthetics, politics*. Minneapolis: Lexington Books, pp. 185-205.
16. Kłafińska M. (2016) Motive des Ausbruchs und des Aufbruchs in den Hörspielen Ingeborg Bachmanns. *Studia germanica posnaniensia*, 37, s. 165-178.
17. Plato (2007) *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 vols.], Vol. 2. St. Petersburg.
18. Schneider I. (1991) "Fast alle haben vom Rundfunk gelebt." Hörspiele der 50er Jahre als literarische Formen. In: *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg, S. 203-217.
19. Stoll A. (1991) *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*. Peter Lang GmbH.
20. Vanhaegendoren K. (2006) Die Zikadenmetapher in Ingeborg Bachmanns *Die Zikaden: Lebensflucht und Lebensmut*. *Seminar: a journal of Germanic studies*, 42 (2), pp. 135-154.
21. Würffel S.B. (1978) *Das deutsche Hörspiel*. Stuttgart: Metzler.
22. Zachevskii E.A. (2020) "Gruppa 47" i istoriya poslevoennoi nemetskoj literatury: v 2 t. [Group 47 and the history of post-war German literature: in 2 vols.], Vol. 1. St. Petersburg: Kriga Publ.