

Åsa Rones Gullvåg

"Es gilt weiterzuschreiben"

Forfattersubjektet "Ich"s maskuline representasjoner og selvrepresentasjoner i Ingeborg Bachmanns roman *Malina*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Trondheim, november 2018

Åsa Rones Gullvåg

"Es gilt weiterzuschreiben"

Forfattersubjektet "Ich"s maskuline representasjoner og selvrepresentasjoner i Ingeborg Bachmanns roman *Malina*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Trondheim, november 2018

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Abstract

Ingeborg Bachmann's novel *Malina* (1971) follows the female writer *Ich's* (*I*) movement between two men: Ivan, her lover, and Malina, who at times seems to be *Ich's* male double. In the course of the novel *Ich* withdraws from Ivan and moves towards Malina. This turning changes *Ich's* relationship to literature. I read *Malina* as *Ich's* partly real, partly imaginary male alter ego, as both *Ich's* intellectual-emotional support and *Ich's* representation of (her)self as a masculine author position within a male literary tradition. The ambiguous Malina becomes the face of this tradition when the female subject associates him with memory, narration and books as textual (and perhaps sexual) objects. Ivan represents *Ich's* utopian dream of writing naïvely outside the tradition. The written tradition is also contrasted to reading as an intoxicating activity.

Ich can be construed as the fictive writer of the novel understood as a weaving of three parallel and typographically distinct literary modes: a first person narrator's stream of consciousness, a dramatic mode in the *dramatis personae* and in direct dialogues, and a mythical-prophetic lyric mode in italicized paragraphs. The novel's fictive writer is not identical with the first person narrator, the narrated *Ich*, or *Ich* as a dramatic speaker—but she is connected to them. The text's play on "ich" (*I*) and "es" (*it*) problematizes who or what a literary subject can be.

Using Helena Eriksson's dissertation *Husbands, Lovers, and Dreamlovers* (1997), I read Ivan and Malina as representations of masculinity structured by the female subject's desire. Malina has many similarities to Eriksson's concept of the "faceless dreamlover". Still, since he is neither an overtly erotic figure nor a purely imaginary one, I coin the term "dream brother" to describe this aspect of Malina. My analysis is based on the analyses of *Malina* in Dirk Göttsche's *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa* (1987) and Julia Fäcke's unfinished dissertation *An den Grenzen der Sprache* (2013). I use their notion of three levels of figuration in *Malina*: (1) a realistic level where the figures are separate characters, (2) a "metaphorical" level where they are different aspects of one consciousness, and (3) an auto- or figurereflexive level where Ivan, Malina and *Ich* are each other's literary creators and/or creations. In my exploration of *Ich* as author I use Göttsche's and Fäcke's notion of three different concepts of narration ("Erzählkonzepte"): a life-centered, a critical and a love-centered concept of narration tied to Ivan, Malina and the narrated *Ich* respectively.

Keywords: Ingeborg Bachmann, novel, female subject, masculinity, women's writing, 1970s, Austrian literature

Sammendrag

Ingeborg Bachmanns roman *Malina* (1971) følger den kvinnelige forfatteren *Ichs* (*jeg*) bevegelse mellom to menn: Ivan, elskeren, og Malina, som iblant fremstår som *Ichs* mannlige fordobling. I løpet av romanen trekker *Ich* seg unna Ivan, og beveger seg mot Malina. Denne vendingen endrer *Ichs* forhold til litteratur. Jeg leser Malina som *Ichs* dels reelle, dels fantastiske mannlige alter ego, både som *Ichs* intellektuell-emosjonelle støtte og som *Ichs* selvrepresentasjon som maskulin forfatterposisjon innenfor en mannlig litterær tradisjon. Den flertydige Malina blir denne tradisjonens ansikt når det kvinnelige subjektet assosierer ham med erindring, fortelling og bøker som tekstuelle (og kanskje seksuelle) objekter. Ivan representerer *Ichs* utopiske drøm om å skrive naivt utenfor tradisjonen. Skriftradisjon kontrasteres òg med lesning som berusende aktivitet.

Ich kan leses som fiktiv forfatter av romanen, slik den er en fletting av tre parallelle og typografisk atskilte litterære modi: en førstepersonsfortellers bevissthetsstrøm, en dramatisk modus i personliste og i direkte dialoger, og en mytisk-profetisk lyrisk modus i kursiverte avsnitt. Romanens fiktive forfatterinstans er ikke identisk med førstepersonsfortelleren, den fortalte jeg-figuren eller *Ich* som dramatisk taler – men hun er koplet til dem. Tekstens spill på "ich" (*jeg*) og "es" (*det*) problematiserer hvem eller hva et litterært subjekt kan være.

Med utgangspunkt i Helena Erikssons avhandling *Husbands, Lovers, and Dreamlovers* (1997) leser jeg Ivan og Malina som representasjoner av maskulinitet strukturert av det kvinnelige subjektets begjær. Malina har mange likheter med Erikssons begrep om den "ansiktsløse drømmeelskeren". Likevel, siden han verken er en åpent erotisk eller en rent fantastisk figur, danner jeg begrepet "drømmebror" for å beskrive dette aspektet av Malina. Min analyse baseres på lesningene av *Malina* i Dirk Göttsches *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa* (1987) og Julia Fäckes ufullførte avhandling *An den Grenzen der Sprache* (2013). Jeg bruker deres begrep om tre figurnivåer i *Malina*: (1) et realistisk nivå der figurene er separate karakterer, (2) et "metaforisk" nivå der de er forskjellige aspekter av én bevissthet, og (3) et auto- eller figurrefleksivt nivå der Ivan, Malina og *Ich* er hverandres litterære skapere og/eller skapninger. I min utforskning av *Ich* som forfatter, benytter jeg Göttsches og Fäckes begrep om tre ulike fortellekonsepter ("Erzählkonzepte"): et livssentrert, et kritisk og et kjærlighetssentrert fortellekonsept knyttet til henholdsvis Ivan, Malina og det fortalte jeget.

Nøkkelord: Ingeborg Bachmann, roman, maskulinitet, kvinnelig subjekt, kvinnelig skrift, 1970-tallet, østerriksk litteratur

Forord

Denne masteroppgaven er resultatet av et mangeårig og ambivalent forhold til *Malina*. Jeg leste romanen første gang i Sverre Dahls norske oversettelse, og kunne umiddelbart forestille meg å skrive en master om den. Siden da har Bachmanns tekst irritert og forstyrret. På det beste, det vil si det verste, undertegnet jeg "Malina" istedenfor mitt eget navn. På det verste, det vil si det beste, lærte jeg å lese på et nytt språk og fikk leke meg med egne oversettelsesforsøk. Jeg har hatt stor glede av å jobbe med Bachmanns vakre, østerrikske setninger, og av å forsøke å tenke ut tekstnære oversettelser i et norsk som kjennes ut som mitt.

Masterprosjektet er også resultatet av et enda lengre og like ambivalent forhold til allmenn litteraturvitenskap. Hovedinnvendingen mot litteraturvitenskap var følelsen av at skjønnlitterære tekster kunne behandles som skalkeskjul for teoretiske poenger fjernt fra selve tekstene. Hovedforsvaret var at dette riktignok ikke alltid var tilfelle, og at faget dessuten gir nyttige redskaper for å tenke kritisk om alle typer tekst. Jeg hadde likevel bestemt meg for å forlate litteraturvitenskapen til fordel for en mer praktisk innfallsvinkel til litteratur, da jeg ble introdusert for *Malina* som en del av pensum på Biskops Arnös författarskola 2012/2013.

Mine valg har gjort studietida ved NTNU til en i overkant lite lineær opplevelse, full av skjeve vårsemester-starter og kortere så vel som lengre avstikkere til andre fagfelt. Dette har kanskje gjort meg mindre delaktig i studiemiljøet enn det som bra er. Likevel sitter jeg igjen med et godt inntrykk av studiet, og husker det som interessante fag, gode forelesere og ikke minst masse leseglede. Instituttet har alltid vært behjelpelig også med utenomfaglige problemstillinger.

Jeg vil spesielt takke veilederen min, Knut Ove Eliassen, for masse tekstlesning, konstruktiv respons, engasjement, forespørsler om livstegn, oppmuntring og vennlighet – og dessuten for god hjelp med tysken. Uten ham ville ikke denne masteren ha kommet på bordet. Jeg vil også takke Margrethe Aas og Marius Meli, som begge stilte opp med nyttige tilbakemeldinger til tross for kort varsel. Mamma og pappa skal også ha takk, ettersom de på hvert sitt vis har oppmuntret og bidratt til gjennomføringen av masterarbeidet.

Tilkortkommenheter og feil i oppgaven er fullt og helt mine egne.

Trondheim, 10. november 2018

Åsa Rones Gullvåg

Innholdsfortegnelse

Abstract (engelsk) og sammendrag (norsk)	s. 2
Forord.....	s. 4
Innholdsfortegnelse.....	s. 5
1. INNLEDNING.....	s. 7
1.1 Kort om <i>Malina</i> (1971).....	s. 7
1.2 Mitt prosjekt.....	s. 8
1.3 Min forskningshorisont og flere figurnivåer i <i>Malina</i>	s. 10
1.4 Oppgavens struktur	s. 11
1.5 Øvrige merknader: Forkortelser og oversettelser i masteroppgaven	s. 14
2. BAKGRUNN.....	s. 15
2.1 Ingeborg Bachmanns forfatterskap og <i>Todesarten</i> -prosjektet.....	s. 15
2.2 Bachmanns etterlatte papirer og utgaver av <i>Todesarten</i>	s. 17
2.3 Tre parallelle sjangerspor i <i>Malina</i>	s. 18
2.4 Min kategorisering av det dramatiske sjangersporet	s. 20
2.5 Utviklingen i romanen og i jeg-figuren	s. 22
3. MASKULINE REPRESENTASJONER I <i>MALINA</i>.....	s. 27
3.1 <i>Malina</i> – "Ich"s ektemann?.....	s. 27
3.2 <i>Malina</i> – en anonym og uavklart figur.....	s. 31
3.3 Ivan og <i>Malina</i> som maskuline kontrapunkter i "Ich"s verden.....	s. 33
3.4 Drømte elskere i <i>Malina</i>	s. 36
3.5 <i>Malina</i> som jegets drømmebror	s. 40
4. FORFATTERINSTANSEN "ICH", UTSIENDE SUBJEKTER OG KRYSSKLIPPING MELLOM LITTERÆRE MODI	s. 43
4.1 Kort om Lina-passasjen	s. 44
4.2 Enhetlig tid: Spor av en dramatisk utsigelsesposisjon i jeg-fortelleren.....	s. 48
4.3 Kursivavsnittene: Subjekter og utsigelsesposisjoner	s. 49
4.4 Spillet mellom "ich" og "es": Spor i jeg-fortelleren av kursivskriftens lyriske hovedutsigelsesposisjon	s. 51

4.5 Dirk Göttsche: " <i>Malina</i> : Die Dekonstruktion des Erzählens" (1987).....	s. 53
4.6 Julia Fäcke: "Eine De- und Rekonstruktion der poetischen Sprache in Ingeborg Bachmanns ' <i>Malina</i> '" (2013, ufullført).....	s. 54
4.7 Romanens tre parallelle utsigelsessituasjoner og figurenes fortellekonsepter.....	s. 58
5. "ICH" S SKRIFTLIGE TIL-OG-TIL-BEVEGELSE MELLOM IVAN OG MALINA.....	s. 63
5.1 "Ich" som grense for Malina-feltet i Ungargasse 6 og Ivan-livet i "Ungargassenland" ..	s. 63
5.2 Kokebokscenen, jegets språkløse forhold til Ivan, og utopien om en Ivan-skrift.....	s. 67
5.3 Hvorfor kan ikke jeg-figuren skrive i Ivans fortellekonsept?.....	s. 71
5.4 Ivan-fikseringen og jegets språklige tunnelsyn.....	s. 73
5.5 Vendingen mot Malina og tradisjonen i biblioteket: Er bøkene Malinas?	s. 76
5.6 Forfatterfiguren "Ich"s dannelsesgods og biblioteksdrømmen.....	s. 80
5.7 Malina som bokkropp(er): Er Malina biblioteket?	s. 85
6. SLUTTORD: "ICH" SOM FORFATTER AV MALINA	s. 88
Referanser	s. 90
Appendix.....	s. 94

1. INNLEDNING

1.1 Kort om *Malina* (1971)

Malina (1971) er den eneste romanen Ingeborg Bachmann (1926–1973) fikk utgitt mens hun levde. Sjangerdefinisjonen "roman" utfordres av teksten selv (jf. f.eks. *HB*, s. 131). *Malina* har tre tittelkapitler, men er delt i fire. Før kapitlene står et stykke tekst på 18 sider, som kan leses som prolog (*M*, s. 7–24). Den åpner med en personliste, som om romanen snarere var et lesedrama, men går over i prosa fortalt av jeg-fortelleren. Så følger kapitlene "Glücklich mit Ivan" (*M*, s. 25–179), "Der dritte Mann" (*M*, s. 181–247) og "Von letzten Dingen" (*M*, s. 249–356).¹

Hovedpersonen er etter alt å dømme jeg-figuren, som aldri heter annet enn "Ich", og som forankrer romanens jeg-forteller. "Ich" defineres – tydelig, men indirekte – som en kvinnelig forfatter som i det minste er noenlunde kjent i romanuniverset. Dette og andre detaljer tegner jeget i *Malina* som en parallell figur til den utenfortekstlige forfatteren Ingeborg Bachmann, men det forblir usikkert om en slik forbindelse fins. Jeget deler en leilighet i Ungargasse 6 i tredje distrikt av Wien med den mannlige figuren Malina, som arbeider ved det østerrikske hærmuseet. Selv om tiden defineres som "nå" ("Heute", *M*, s. 8), kan jegets Ungargasse-liv innsnevres til en periode på 1950- og 60 tallet.² I nummer 9 bor Ivan, jegets ungarske elsker. Ivan har to sønner på 7 og 5 år, Béla og András, som iblant er med ham. Forholdet mellom Ivan og "Ich" skildres slik det forløper i jegets og Malinas delte leilighet og på utflukter i Wien, men ikke minst i telefonsamtaler der jeget er hjemme og Ivan er hjemme hos seg eller på jobb. Jeg-fortelleren fikserer på Ivan også når hun er alene: Hun beskriver ham som helbredende (*M*, s. 30), beskriver hvordan hun venter på at han skal ringe og så kneler i tilbedelse foran telefonen når han ringer (*M*, s. 41), opplever at Wien tier når Ivan ikke har tid til henne (*M*, s. 42–43), filosoferer over kjærligheten (f.eks. *M*, s. 43), beskriver seg selv som en naturkatastrofe Ivan må håndtere (*M*, s. 75), og idealiserer forholdet dem imellom (*M*, s. 106).

Malina og "Ich" fungerer både som separate karakterer og som samme figurasjon – henholdsvis den mannlige og kvinnelige "halvparten" av en dobbeltfigur (*HB*, s. 128). Malinas status innenfor romanens mange lag av virkelighet settes på spill i teksten, og han forblir

¹ Førstekapitlet utgjør mer enn 40 % av tekstmassen i romanen, mens andrekapitlet utgjør under en femtedel.

² I løpet av romanen finner jeget en "gammel" avis fra 3. juli 1958 (*M*, s. 267), så deler av romanen foregår iallfall etter denne datoen, samtidig som datoen kanskje også faller innenfor romanens tidsspenn. Bachmann antydte et par år før *Malina* utkom at romanens større historiske setting var nettopp denne tjuetårsperioden fram mot 1970 (*GuI*, s. 66). Summerfield foreslår romanens tidsrom som 1966–71, blant annet fordi Ivan ifølge personlista er født i 1935 (Summerfield, 1976, s. 97).

ambivalent i alle sine roller (jf. Fäcke, 2013, s. 190). Figuren leses best på flere måter samtidig: som en side av dobbeltfiguren "Ich"/Malina (psykologisk), som jegets ikke-seksuelle begjærsobjekt og fantastiske maskuline representasjon, som forfatterfiguren "Ich"s (selv)representasjon som forfatter (forfatterposisjon eller dannelseshistorie), og som tilhørende romanens sosiale virkelighet. Danielsen beskriver ham som jegets skrift- eller "tankekonstruksjon [...] mellom fantasi og virkelighet" (Danielsen, 2007, s. 58). På den ene siden virker Malina påfallende stabil, i kraft av følgende kjennemerker: Han er en mann, han arbeider som historiker ved hærmuseet, han er nesten alltid rolig, han interesserer seg for mye, men blir sjelden lidenskapelig (se f.eks. *M*, s. 261), han har et nært og uavklart forhold til jeget, men skildres aldri erotisk, og han er romanens mest anonyme figur. På den andre siden kan Malina leses som en dobbeltagent. De ovennevnte "kjennemerkene" avklarer nemlig ikke Malinas drivkrefter i relasjonen med jeget – som er den eneste Malina-relasjonen leseren har tilgang til.

Trekanter er grunnleggende i *Malina* (jf. Achberger, 1995, s. 131). Handlingen i de tre tittelkapitlene følger jegets bevegelse mellom Ivan og Malina. Jeget forholder seg til tre parallelle landskap: (1) romanuniversets eksterne virkelighet i etterkrigstidas Wien, (2) det drømte landskapet i andre kapittel, og (3) et mytisk landskap i egne kursiverte avsnitt (Summerfield, 1976, s. 104). I drømmekapitlet fins, slik tittelen antyder, en tredje mannlig sentral figur: den ødeleggende farsskikkelsen i jegets mareritt. På en av flere tekstlapper som Ivan finner, har jeget – som jo er forfatter – skrevet "Drei Mörder"³ (*M*, s. 52). I leiligheten i Ungargasse 6 kommer og går dessuten to bipersoner – husholdersken Lina og sekretæren Fräulein Jellinek – som danner et kvinnelig trekløver med jeget. Malina tegner sitt eget triangel som samboer med jeget og som bror til Maria Malina (*M*, s. 16). Ivan inngår og i egne treenigheter: med sine to sønner, med sin gamle mor og med barnas mor i Hohe Warte (*M*, s. 56, 76–77) – og med de to kattene som egentlig tilhører barna og som jeget på et tekststed passer (*M*, s. 119–121).

1.2 Mitt prosjekt

Mitt prosjekt har vært å gjøre en lesning av *Malina* med fokus på den kvinnelige figuren "Ich" som subjekt og forfatterinstans. Jeg forstår "Ich" som skriftgrense i *Malina*, en grense som trekkes et sted midt mellom romanfiguren "Ich" (jeget som fortalt figur), jeg-fortelleren (et talende jeg) og romantekstens fortløpende skriftprodusent (et skrivende jeg). Det skrivende jeget

³ "Tre mordere".

kommer ikke til syne i romanhandlingen, men avslører seg som forfatterinstans ved å være selve grensen som de fortalte figurene (deriblant det fortalte jeget) og romanens ulike utsiende subjekter (deriblant jeg-fortelleren) blir tydelige mot. Ivan og Malina leses som helt eller delvis skapt av "Ich"s begjær som kvinnelig og skrivende subjekt.

En forfatterinstans trenger ikke forstås som noe annet enn en (fortløpende) skriftprodusent, slik Roland Barthes påpeker i essayet "Forfatterens død": "Språket er knyttet til et 'subjekt', ingen 'person', og dette subjektet - som blir tomt når det løsrives fra selve den utsigelsen det defineres ved - er nok til å 'holde fast' språket" (Barthes, 1968, s. 51). En forfatterinstans kan være et språklig subjekt uten personstatus, som det tomme pronomenet "jeg" eller det underforståtte subjektet i skrifttytringer som likner direkte tale ved at taleren ikke omtaler seg selv. Det betyr ikke at den som "sier" *jeg* innenfor en tekst (en jeg-forteller) er identisk med tekstens underforståtte skriftprodusent (forfatterinstansen). Skrift er nettopp ikke tale, altså tilhører en skriftlig "taler" fiksjonen på en annen måte enn den skrivende forfatterinstansen. Forfatterinstansen i *Malina* oppleves likevel som forankret i den fiktive figuren "Ich", som da blir en forfatterfigur på to måter: både en forfatter innenfor romanen og selve romanens skriftgrense.

I utforskningen av "Ich" som skriftgrense (forfatterinstans) undersøker jeg spillet mellom de tre skjønnlitterære storsjangrene i romanen. *Malina* er en kollasj mellom ulike tekst- og sjangertyper som både brytes mot hverandre som egne avsnitt og går sømløst over i hverandre innenfor samme avsnitt. De sømløse overgangene innenfor jeg-fortellerens monolog – som er samlende uten å være overordnet blant romanens mange utsigelsesposisjoner – minner om stream-of-consciousness.⁴ De ikke like sømløse avsnittsbruddene mellom ulike sjangerspor, er markert både ved dobbelt linjeskift mellom ulike avsnitt og ved at andre avsnittstyper enn jeg-fortellingen er gjennomgående annerledes internt enn typografisk normaltekst.⁵ Jeg forholder meg kun til de typografisk markerte sjangerbruddene på avsnittsnivå. Disse utskiller tre ulike

⁴ Kortere sjangerbrudd innenfor jeg-fortellerens monolog markeres iblant typografisk, eksempelvis ved en serie enkle linjeskift eller vet at ord er satt i kapiteler. Dette gjelder jeg-figures lister (*M*, s. 77, 106), reklameskrift og titler på bøker, men også jeg-fortellerens *gjengivelse* av direkte tale. Slike sømløse avbrudd av fortellingen, er imidlertid ikke utskilt som egne avsnitt. Se øg noten til tabell 1 i Appendix.

⁵ Sistnevnte type brudd minner litt om Ludwig Wittgensteins skrivemåte i blant annet *Filosofiske undersøkelser*. Her står ulike ikke-eksemplariske eksempler mot hverandre som separate tekstblokker, uten forklaring av overgangen – som "skisser" i et "fotoalbum" (Wittgenstein, 1953/2003, "Forfatterens forord", Mikkel B. Tins oversettelser). Leseren kan kun fornemme indirekte hva skriften forsøker å kretse inn, ettersom det ikke utsies. Poenget ligger altså i selve skrivemåten – antydninger istedenfor definisjoner – snarere enn i de spesifikke tekststedene. Wittgensteins innfallsvinkel til språk og filosofi ble sentral for Bachmann – særlig i den sene fasen av forfatterskapet som *Malina* tilhører (Lennox, 2006, s. 196).

tekst- eller sjangerspor som flettes om hverandre i *Malina*: (1) et narrativt hovedspor av løpende prosa, (2) et høylyrisk tekstspor i førstekapitlets kursivavsnitt, og (3) et dramatisk tekstspor i prologens innledende personliste og i egne avsnitt med direkte dialog i alle tittelkapitler.⁶

Den typografiske utformingen av teksten står altså sentralt i min lesning av *Malina*. Min analyse kan kalles empirisk eller tekstnær, og er i likhet med romanen antydende snarere enn systematisk. En rød tråd har vært fokuset på figurasjon – hovedsakelig figurene "Ich", Malina og Ivan – og på utsiene subjekter (utsigelsesposisjoner eller talere). Jegets omskiftelige forhold til skrift, litteratur og bøker har òg vært styrende for lesningen min. Måten forfatterfiguren "Ich" forholder seg til lesning, tradisjon og egen skriving, endres i løpet av romanen. Disse skiftene sammenfaller med jegets vekselbevegelse mellom Malina og Ivan, og med jeg-fortellerens vakling mellom å ville fortelle sin egen mørke/uklare historie ("dunkle Geschichte", *M*, s. 19) og å ville glemme seg selv og alt hun har lest (*M*, s. 81–82).

1.3 Min forskningshorisont og flere figurnivåer i *Malina*

Det er skrevet mye om *Malina* siden 1971, særlig på tysk og engelsk. Lesningene jeg vektlegger, tilhører den tyske forskningstradisjonen. Et viktig premiss for min analyse er at figurene må leses på flere parallelle nivåer, slik dette formuleres i Ellen Summerfields avhandling *Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman 'Malina'* (1976), i Dirk Göttsches lesning av *Malina* i avhandlingen *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa* (1987),⁷ og i Julia Fäckes lesning av romanen i hennes ufullførte doktorgradsavhandling utgitt posthumt som *An den Grenzen der Sprache: Literarische Beschreibungen des Unsagbaren am Beispiel der späten Prosa Ingeborg Bachmanns und Samuel Becketts* (2013, red. Christine Lubkoll).⁸ Også Sigrid Weigels artikkel "Om den andres polyfoni: Traumatisering og begjær i Ingeborg Bachmanns imaginære selvbiografi *Malina*" (2002), oversatt av Christian Janss i *Feministisk litteraturteori* (red. Irene Iversen), er en viktig bakgrunn. Jeg benytter også tekster fra den engelsk-amerikanske forskningstradisjonen. For eksempel er Marjorie Perloffs lesning av *Malina* i *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (1996) en fin

⁶ Se tabell 1–3 i Appendix for min skjematisk framstilling av det narrative hovedsporet, kursivsporet og det dramatiske sporet i *Malina*, og av hvordan de ulike sporene er markert typografisk.

⁷ Det relevante kapitlet i Göttsches bok heter: "Malina: Die Dekonstruktion des Erzählens" (jf. avsnitt 4.5).

⁸ Det relevante kapitelfragmentet i Fäckes avhandling heter: "Eine De- und Rekonstruktion der poetischen Sprache in Ingeborg Bachmanns 'Malina'" (jf. avsnitt 4.6).

introduksjon til romanen. Karen Achbergers *Understanding Ingeborg Bachmann* (1995) har vært nyttig, det har også Sara Lennox' *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann* (2006). Jeg har forholdt meg noe til Grete Stuevold Danielsens masteravhandling *Å være dobbel: Umiddelbart liv og litterær distanse i Ingeborg Bachmanns Malina* (2007) og til Michaela M. Grobbels *Enacting Past and Present: The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras* (2004).

Skillet mellom ulike lesenivåer er nødvendig for å forstå "Ich", Ivan og Malina *både* som atskilte karakterer *og samtidig* som ikke klart avgrensede figurer. Figurene går over i hverandre psykologisk innenfor romanuniverset, så vel som språklig. Götttsche leser figurene på tre parallelle nivåer: (1) Lest på det realistiske nivået, er *Malina* en trekantshistorie mellom de separate litterære karakterene "Ich", Ivan og Malina (Götttsche, 1987, s. 203). (2) Lest på det metaforiske nivået, fungerer figurene som ulike sider av samme overordnede bevissthet (Götttsche, 1987, s. 203–204) – et jeg som oppløser seg både språklig og psykologisk i løpet av romanen (Götttsche, 1987, s. 192). (3) Lest på det selvrefleksive nivået, kan både Ivan, Malina og "Ich" – som fortalt jeg-figur – leses som dobbelt fiktive figurer skrevet fram av den (fiktive) forfatterfiguren og jeg-fortelleren "Ich" (Götttsche, 1987, s. 204). Götttsche skiller altså mellom det fortalte jeget på den ene siden, og jeg-fortelleren samt forfatterfiguren "Ich" på den andre.

Summerfield var for øvrig tidligere ute med å påpeke at figurene må leses på flere nivåer samtidig, skjønt hun omtaler kun trekantshistorien mellom Ivan, Malina og jeget som atskilte karakterer, og romanen som en bevissthetsroman der figurene står for ulike retninger innenfor samme "jeg" (Summerfield, 1976, s. 72–73). Fäcke skriver seg inn i forlengelsen av Summerfield og Götttsche, og jeg kommer mer inn på hennes skisserte lesning av *Malina* i avsnitt 4.6. I avsnitt 4.5 og 4.6 kommer jeg også inn på Götttsches og Fäckes begrep om tre ulike fortellekonsepter som hver er forankret i fortellerperspektivene til det fortalte jeget, Ivan og Malina.

1.4 Oppgavens struktur

Etter denne innledningen (kapittel én) følger et bakgrunnskapittel (kapittel to). Det gir en innføring i Bachmann og *Todesarten*-prosjektet, og setter rammene for min lesning av *Malina*. Jeg ser de tre sjangersporene som parallelle, og ikke som over- og underordnet hverandre, og går kort igjennom utviklingen i romanen og i jeg-figuren. Til slutt i oppgaven står et kort sluttord (kapittel 6), som ikke er ment som noen oppsummering. Imellom står tre drøftingskapitler:

I kapittel tre ("Maskuline representasjoner i *Malina*") tar jeg teoretisk utgangspunkt i begreper fra Helena Eriksson avhandling fra 1997 *Husbands, Lovers, and Dreamlovers: Masculinity and Female Desire in Women's Novels of the 1970's*. Kapitlet ender med å lese *Malina* som jeg-figurens "drømmebror" – min videreutvikling av Erikssons begrep "drømmeelsker". En viktig forskjell mellom *Malina* og de tekstene Eriksson drøfter, er at det i *Malina* aldri dreier seg om erotiske dagdrømmer. At figuren *Malina* er representert som ikke-erotisk, eller at andreakapitlets representasjon av faren som overgriper skjer innenfor jegets mareritt, utelukker ikke at det dreier seg om fantastiske representasjoner av maskulinitet. Poenget også i Erikssons undersøkelser er "what it is about each masculinity that attracts the protagonist, what it is that each masculinity offers her in the form of sexual *or other* fulfillment" (Eriksson, 1997, s. 24, min utheving). Fokuset er på det kvinnelige subjektets strukturering av eget begjær i ulike maskuline representasjoner, altså belyses mannsfigurene som begjærsubjekter – begrepet kan bety seksuelle objekter, men også rent emosjonelle. Av meg leses Ivan og *Malina* som jegets maskuline representasjoner, der Ivan er et seksuelt begjærsubjekt, mens *Malina* struktureres etter andre behov. I *Malinas* tilfelle blir "begjær" snarere å forstå som det kvinnelige subjektets lengsel etter en maskulin samtalemotpart som hun ikke finner blant maskulinitetene som er tilgjengelige i romanens sosiale virkelighet – hvor *Malina* riktignok figurerer, men da som en annerledes karakter enn den *Malina* som er jegets umulig nære og mer-enn-personlige samboer og partner.

Begjæret, behovet eller utopien om nye relasjonsmåter mellom kjønnene, tilhører ikke bare den kvinnelige hovedpersonen i romanen, men like mye tekstens innskrevne forfattersubjekt. Dette forfattersubjektet er tema i kapittel fire ("Forfatterinstansen 'Ich', utsiende subjekter og kryssklipping mellom litterære modi"). Med utgangspunkt i et tekststed jeg kaller *Lina-passasjen* (*M*, s. 121/122–125), utforskes hvordan romanen er oppbygd som en bruddflate med en rekke typografisk markerte sjangerbrudd, som hver lar ulike utsiende subjekter komme til orde. Det fins flere typer utsiende subjekter i *Malina*. Noen framstår som fiktive talere eller stemmer – eksempelvis figurene som dramatiske talere. Andre utsigelsesposisjoner framstår helt og fullt skriftlige og "tomme", slik som den overordnede lyriske utsigelsesposisjonen i kursivavsnitt – et lyrisk *det* snarere enn et lyrisk *jeg*. Spillet mellom "ich" (*jeg*) og "es" (*det*) preger hele romanen, ikke bare kursiverte avsnitt. I kapittel fire drøftes òg sjangersporenes relasjon til de tre fortellekonseptene: det fortalte jegets kjærlighetsdrevne fortellekonsept, *Malinas* kritiske

fortellekonsept og Ivans livs(strøm)sentrerte fortellekonsept. Det skrivende jeget ses som produsent/regissør av denne vekselvirkningen eller kryssklippingen mellom ulike sjangermodi.

Vekselbevegelse er òg betegnende for romanfiguren "Ich" slik hun tegnes tydelig som en forfatterfigur innenfor romanuniverset. Kapittel fem ("Ich"s skriftlige til-og-til-bevegelse mellom Ivan og Malina") drøfter hvordan jegets bevegelse mellom Ivan og Malina samtidig er en veksling mellom ulike måter å forholde seg til skrift og litteratur. Jeg benytter Summerfields begrep "dannelsesgods" ("Bildungsgut", Summerfield, 1976, s. 90) for å markere det historisk bevisste litteratursynet Malina framkaller i jeget. Malina knyttes til nettopp biblioteket i leiligheten i Ungargasse 6, og biblioteket er en stedliggjøring av jeg-figures dannelsesgods. Ivan representerer snarere jegets ønske om å glemme tradisjonen – glemme egen språkbevissthet så vel som tidligere lesning – til fordel for den utopiske forestillingen om at hun skal kunne skrive naivt, lykkelig og "skjønt" i Ivans fortellekonsept. I kapitlet drøftes tekststeder som beskriver jegets forhold til faktiske bøker, til egen lesning og til biblioteket i leiligheten hun deler med Malina. Særlig diskuteres to tekststeder jeg kaller *kokebokscenen* (*M*, s. 80–82) og *biblioteksdrømmen* (*M*, s. 189–192), "Ich"s andre svar på intervju spørsmål fire (*M*, 94–96), samt avsnittet like før Lina-passasjen – der Ivans to katter går til angrep på biblioteket i leiligheten (*M*, s. 199–121). I tillegg til at Malina kan leses som en ekstern karakter og som en side av jeg-figuren, fungerer han som den kvinnelige forfatteren "Ich"s selvrepresentasjon eller selvobjektivering som forfatter. Malina representerer jegets mannlige forfatterposisjon (en maskulin selvrepresentasjon) når hun ser seg selv som forlengelse av en mannlig litterær tradisjon.⁹ Dette gjør jeget når hun ikke lenger fikserer på Ivan. Selv etter vendingen bort fra Ivan og mot Malina, settes iblant det fortalte jegets kroppslige og bevegelige lese måte – et litteratursyn der bøker er rusmidler snarere enn tekstobjekter og tradisjon – i kontrast til Malina. Da fungerer Malina som den mannlige tradisjonens ansikt. Disse ulike innfallsvinklene til skrift er begge en del av "Ich"s selvrepresentasjon som forfatter. Samtidig framstilles de som uforenlige. I biblioteksdrømmen forsøker "Ich", i drømmespråkets absurde logikk, å forene dem til ett litteratursyn: Forfattere og litterære karakterer fra det drømte biblioteket blir levende og menneskelige ved siden av jeg-figuren. I den grad bøkene kan ses som forlengelser av Malina, blir også han *nesten* kroppslig gjennom denne forvandlingen. Jeget krysser i drømmen grensen mellom bøker som stivnet, umenneskelig uttrykk (skriftobjekter) og sin egen "kvinnelige", konsumerende og kroppslig

⁹ Se for øvrig tabell 6 i Appendix.

berusende lese måte som gjør skrift til levende stemme (skriftsubjekter): Hun behandler bøkene som om de var kropper, eller behandler sin egen kropp som om den var en bok i biblioteket. Foreningen av jegets to litteratursyn viser seg samtidig uholdbar i drømmen: Forvandling av skriftobjekter til levende kropper, er enten årsak til eller virkning av at biblioteket ødelegges.

1.5 Øvrige merknader: Forkortelser og oversettelser i masteroppgaven

Jeg forkorter noen referanser i teksten, og disse står også i referanselista. Ellers refererer jeg i APA-stilen. Følgende bøker henvises til forkortet: Jeg leser *Malina* på originalspråket, og bruker Suhrkamps utgave fra 2016 (heretter *M*). Sverre Dahls norske oversettelse fra 1997 har like fullt vært god å kikke i (heretter *Mno*). *Ny tenkning, nytt språk* (heretter *NTNS*) er Dahls oversettelse av Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Monika Albrecht og Dirk Göttches (red.) 2013-utgave av *Bachmann Handbuch* brukes som et oppslagsverk (heretter *HB*). Boken gir en oversikt over Bachmanns liv, verk og virkningshistorie, og de enkelte artiklene er skrevet av ulike forfattere, noe som ikke kommer fram når jeg refererer til den. Iblant siteres Christine Koschel og Inge von Weidenbaums (red.) *Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews* fra 1983 (heretter *Gul*). For forklaringer av intertekster i *Malina* har jeg brukt Jens Bachmanns *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns "Malina"* fra 1999 (heretter *JB-EM*).

Når ikke annet er angitt, er alle oversettelser til norsk mine. Dette gjelder alle oversatte tekststeder fra *Malina*. Siden jeg forholder meg til romanen på originalspråket, har det vært nødvendig med tekstnære oversettelser for å belyse enkelte poenger. For klarhetens skyld er både originalsitatene fra *Malina* og oversettelsene inkludert, noe som bidrar til oppgavens lengde. Når jeg refererer til *NTNS*, er det derimot Sverre Dahls oversettelser som er brukt. Ved en del referanser der originalspråket er tysk eller engelsk, er det mine oversettelser av formuleringer som siteres i anførselstegn. Hakeparenteser innenfor et sitat markerer mine merknader.

2. BAKGRUNN

2.1 Ingeborg Bachmanns forfatterskap og *Todesarten*-prosjektet

Ingeborg Bachmann ble født 25. juni 1926 i Klagenfurt, hovedstaden i Østerrikes sørligste delstat Kärnten (*HB*, s. 2). Hun hadde en to år yngre søster og en tretten år yngre bror (*HB*, s. 2). Faren, en protestantisk folkeskolelærer, var offiser i begge verdenskrigene og ble tidlig medlem av NSDAP (*HB*, s. 2). Bachmann var elleve år da tyske nazistiske tropper marsjerte gjennom byen som en del av "Anschluss". Hitler ble stort sett bejublet av østerrikske folkemasser hele veien til Wien, stikk i strid med Moskva-deklarasjonen av 1943 som entydig definerte Østerrike som offer for tysk nazistisk okkupasjon (Kohl & Robertson, 2006, 6–8). Bachmann beskrev senere 12. mars 1938 som tidspunktet da barndommen gikk i stykker og forfatterskapet begynte (*HB*, s. 2). Siden 1977 utdeles den prestisjetunge litteraturprisen Ingeborg-Bachmann-Preis i Klagenfurt (Kohl & Robertson, 2006, s. 10), skjønt Bachmann forlot provinsen like etter krigen, først til fordel for Wien, hvor hun bodde til 1953 (*HB*, s. 3). De siste tjue årene bodde hun utenfor Østerrike, og fra 1965 var adressen Roma (*HB*, s. 6–16). Forfatterskapet har ofte blitt lest i skyggen av Bachmanns dramatiske endelikt: Sterkt avhengig av beroligende medikamenter, døde hun 17. oktober 1973 av abstinenser kombinert med alvorlige brannskader fra en sigarettulykke, etter et over tre uker langt dødsleie (Achberger, 1995, s. 3; *HB*, s. 20). Tidligere dette året hadde faren dødd, og Bachmann hadde besøkt Polen og konsentrasjonsleirene Auschwitz og Birkenau (*HB*, s. 20).

Da *Malina* ble utgitt i 1971, var Bachmann først og fremst kjent som lyriker. Hun hadde utgitt to diktsamlinger – *Die gestundete Zeit* (1953) og *Anrufung des Grossen Bären* (1956) – og var en del av den innflytelsesrike forfattersirkelen Gruppe 47, som også ga henne Preis der Gruppe 47 for debutsamlingen (Kohl, 2006, s. 146). Gruppe 47 tilhørte den vest-tyske litterære samtalen (Kohl, 2006, s. 142), så Bachmanns etablering som forfatter skjedde innenfor den tyske offentligheten snarere enn den østerrikske (Kohl, 2006, s. 146) – en offentlighet som i en helt annen grad enn den østerrikske var preget av "Vergangenheitsbewältigung" og denazifisering i etterkrigstida (Kohl & Robertson, 2006, s. 8; "Vergangenheitsbewältigung", i.d.). Bachmanns forlag Piper ligger også i Tyskland (Kohl & Robertson, 2006, s. 10).

Overgangen fra poesi til prosa med fortellingssamlingen *Das dreissigste Jahr* (1961), ble ikke godt mottatt godt blant kritikerne, skjønt Bachmann vant den tyske kritikerprisen for den (*HB*, s. 12). *Todesarten*-syklusen var antakelig hennes litterære hovedfokus fra sommeren 1962 fram til hun døde (*HB*, s. 20, 127). Med *Todesarten* ville hun finne en ny framstillingsform for

forbrytelsene som fortsatt pågikk i etterkrigstidas erklærte fred – "dødsmåter" og "mord" som i motsetning til i krigstid ble skjult og bortforklart som noe annet (Achberger, 1995, s. 98; *HB*, s. 127). Syklusen skulle være "eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Manuale [...], und zugleich stelle ich mir vor, daß es das Bild der letzten zwanzig Jahre geben könnte, immer mit dem Schauplatz Wien und Österreich"¹⁰, skrev Bachmann i 1969 (*GuI*, s. 66). Tittelen og forbrytelsebegrepet refererer til Bertolt Brechts posthumt utgitte fragmentsamling *Me-Ti: Buch der Wendungen* (jf. Achberger, 1995, s. 98; *HB*, s. 127). Under overskriften "Viele Arten zu töten", skriver han:

Es gibt viele Arten zu töten. Man kann einem ein Messer in den Bauch stechen, einem das Brot entziehen, einen von einer Krankheit nicht heilen, einen in eine schlechte Wohnung stecken, einen durch Arbeit zu Tode schinden, einen zum Selbstmord treiben, einen in den Krieg führen usw. Nur wenig davon ist in unserem Staate verboten. (Brecht, 1965, s. 59)

[Det fins mange måter å drepe på. Man kan stikke noen i magen med en kniv, ta brødet fra noen, la være å helbrede noen fra en sykdom, putte noen i en dårlig bolig, utnytte noen til døde gjennom arbeid, drive noen til selvmord, lede noen i krigen osv. Bare litt av dette er forbudt i vår stat.]

Malina – åpningsromanen til *Todesarten* – beskrev Bachmann i et intervju 9. april 1971 som en "in sich geschlossener Anfang oder eine Ouvertüre"¹¹ (*GuI*, s. 95). *Malina* slutter med det kvinnelige jegets undergang og setningen "Es war Mord"¹² (*M*, s. 356), altså knytter Bachmann "fredstidforbrytelsene" til fortregningen av kvinnelig subjektivitet i patriarkatet (Achberger, 1995, s. 5). I en tekst fra juni 1973 hevder hun fascismen, som er mellommenneskelig før den blir mellomstatlig, begynner i forholdet mellom kjønnene i patriarkalske samfunn. Hun forklarer formuleringen om "evig krig" fra andrekapitlet i *Malina* slik: "Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg"¹³ (*GuI*, s. 144). *Malina* er eneste *Todesarten*-bok Bachmann fullførte (*HB*, s. 128). Fortellingene i *Simultan* (1972), hennes siste utgivelse, er tematisk beslektet, men antakelig ikke planlagt som en del av *Todesarten* (*HB*, s. 129–130).

Bachmann hadde en solid akademisk bakgrunn fra universitetene i Innsbruck, Graz og Wien – hun studerte både filosofi, psykologi, germanistikk, kunsthistorie og juss –, og tok

¹⁰ "en eneste stor studie av alle mulige dødsmåter, et kompendium, en håndbok [...], og samtidig forestiller jeg meg at den kan gi et bilde av de siste tjue årene, hele tiden med Wien og Østerrike som skueplass"

¹¹ "i seg sluttet begynnelse eller en ouverture"

¹² "Det var mord".

¹³ "Fascismen er det første i forholdet mellom en mann og en kvinne, og jeg har forsøkt å si, i dette kapitlet, at i dette samfunnet er det alltid krig".

doktorgraden i filosofi med germanistikk og psykologi som sidefag ved universitetet i Wien (HB, s. 3). I doktoravhandlingen fra 1949, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, imøtegår hun filosofen Martin Heideggers (HB, s. 3). Hun arbeidet også en tid ved radiostasjonen Rot-Weiss-Rot i Wien – USAs talerør mot Sovjet i den kalde krigens Østerrike (f.eks. Lennox, 2006, s. 302) – som produserte hørespillserien *Die Radiofamilie*, og senere sendte Bachmanns eget hørespill *Ein Geschäft mit Träumen* (1952) (HB, s. 4–5). Hun er kjent for hørespillene *Die Zikaden* (1955) og *Der gute Gott von Manhattan* (1957/58), som blant annet problematiserer sivilisasjon og kjærlighet (HB, s. 7, 9–10). I tillegg til dikt, hørespill og prosa, skrev Bachmann også flere librettoer som ikke ble utgitt separat mens hun levde (HB, s. 42).

Kun deler av forfatterskapet er oversatt til norsk, og av *Todesarten* foreligger kun *Malina: roman*. Sverre Dahl var sentral i flere Bachmann-oversettelser sent på 1990-tallet: Samme år som *Malina* utkom på Bokvennen også utvalgt sakprosa (*Det er rimelig å kreve sannheten av mennesket*; Bachmann 1997b) og utvalgte dikt (*Böhmen ligger ved havet*; Bachmann, 1997a), og i 1998 kom *Simultan: fortellinger* (Bachmann, 1998). Bachmanns kjente foredragsrekke i poetikk, *Frankfurter Vorlesungen*, kom på Pax i 1996 (NTNS). Først ute med å gjøre Bachmann tilgjengelig på norsk, var imidlertid NRK, som 20. mars 1962 sendte hørespillet *Vårherre fra Manhattan* i Inger Hagerups oversettelse (Bachmann, 1962). *Das dreissigste Jahr* ble oversatt i 1980 av Gerd Høst og Åse-Marie Nesse, under tittelen *Tredve: noveller* (Bachmann, 1980).

2.2 Bachmanns etterlatte papirer og utgaver av *Todesarten*

Bachmann etterlot seg et omfattende og spredt "Nachlass", som dels ble sperret for offentlig innsyn (HB, s. 42). Utgivelsen av etterlatte *Todesarten*-fragmenter har dermed vært usystematisk. Det er uklart nøyaktig hva som skulle inngå i syklusen utover *Malina* – også fordi Bachmann arbeidet parallelt på flere av tekstene (HB, s. 128–129). Selv om *Todesarten* ofte forstås som en romantrilogi, er det også mulig at den var ment som en "enorm syklus" med mange flere bøker enn det som antydes av "Nachlass"-et (Achberger, 1995, s. 97).

Ufullførte deler av *Todesarten* ble utgitt første gang i 1978 i ett av de fire bindene i Pipers leseutgave av Bachmanns verk, utvalgt av Bachmanns bekjente Christine Koschel og Inge von Weidenbaum i samarbeid med Clemens Münster (HB, s. 42–43). Utgivelsen var en selektiv blanding av tidligere publiserte tekster og førsteutgivelser av etterlatt materiale (HB, s. 43). *Todesarten* ble her presentert som *Malina* og fragmentene *Der Fall Franza* og *Requiem für*

Fanny Goldmann¹⁴ (HB, s. 43). Etter kritikk av 1978-utgavens utvalg og ordning, kom i 1995 Monika Albrecht og Dirk Götsches (red.) kritiske utgave kun av *Todesarten* (Bachmann, 1995), med Robert Pichl som prosjektleder (HB, s. 44). Her står *Todesarten*-fragmenter i den rekkefølgen de ble skrevet (verksogenetisk), og følgende tekster regnes til syklusen: *Malina*, *Das Buch Franza*, *Eugen-Roman II*,¹⁵ *Wüstenbuch*, *Goldmann/Rottwitz*-romanfragmentet, Bachmanns Bûchnerpreis-tale *Ein Ort für Zufälle*, og fortellingene utgitt i *Simultan* samt fragmenter tilknyttet disse (HB, s. 44). I 2017 startet Piper og Suhrkamp i samarbeid med Salzburger Literaturarchiv¹⁶ den første samlede utgivelsen av Bachmann, som totalt skal bli tretti bind med kommentarer (Kilb, 2017; Suhrkamp/Insel, i.d.). I *Salzburger Bachmann Edition* skal alt utgis: både verk (brev, prosa, dikt, essay, hørespill og librettoer) og korrespondanse, både etterlatte og publiserte tekster – også private notater som drømmenedtegnelser (Kilb, 2017; Suhrkamp/Insel, i.d.). Til nå er kun tre bind utgitt, deriblant *Das Buch Goldmann*.¹⁷

I *Malina* blir tittelfiguren alene igjen når den kvinnelige jeg-fortelleren forsvinner. I *Goldmann/Rottwitz*-fragmentet er Malina isteden fortelleren (HB, s. 128, 156). Bachmann avslørte i et intervju 5. mai 1973 at Malina skulle figurere i alle *Todesarten*-bøkene (*Gul*, s. 127). I *Todesarten* som helhet er altså Malina en samlende figur. En kan spekulere i om *Todesarten* – forstått som trilogi og i tillegg til *Malina* – skulle bestå av det godt utarbeidete romanfragmentet *Das Buch Franza*¹⁸ (HB, s. 152) og fragmentet/-ne som nylig er utgitt som *Das Buch Goldmann*.

2.3 Tre parallelle sjangerspor i *Malina*

Malinas flytende sjangergrenser vises allerede ved at den åpnes med en personliste som inkluderer tid- og stedsangivelse for handlingen (*M*, s. 7–8). Dette likner sidetekst (jf. Helland & Wærp, 2005, s. 81) i tekster for oppføring på scene. Personene som nevnes er i denne rekkefølgen: "Ivan", "Béla" og "András" (barna, som viser seg å være Ivans sønner, nevnes under

¹⁴ "Requiem für Fanny Goldmann" har festet seg som romantittel, på grunn av 1978-utgavens "kontaminerende" sammenstilling av tidlige utkast til Fanny-materialet, skjønt det i dag forstås som fortellingsfragment (HB, s. 155).

¹⁵ "Eugen-Roman II" var det første Bachmann arbeidet på av *Todesarten* (HB, s. 44). Fragmentet er dels videreført i *Das Buch Franza* (HB, s. 128–129; Bachmann, 1995, bd. 2, s. 393).

¹⁶ Salzburger Literaturarchiv har siden 2012 hatt tilgang til hele Bachmanns "Nachlass" – riktignok i kopi, for originalen forvaltes av det østerrikske nasjonalbiblioteket (Universität Salzburg, i.d.).

¹⁷ *Das Buch Goldmann* er en nyutgivelse av fragmentene som i HB kalles "Eugen-Roman II", "Requiem für Fanny Goldmann" og "Goldmann/Rottwitz-Roman" (Höller & Fussl, 2017, s. 7). I *Das Buch Goldmann* er materialet omstrukturert og forsøkt rekonstruert leservennlig som én bok – i tråd med det bindets utgiver Marie Luise Wandruszka tolker som Bachmanns plan for materialet (Höller & Fussl, 2017, s. 10; Kilb, 2017).

¹⁸ *Das Buch Franza* ble utgitt som *Der Fall Franza* i 1978-utgaven (HB, s. 144).

ett), "Malina" og "Ich". I romanen opptrer flere figurer enn disse (jf. Danielsen, 2007, note 8 s. 11), men personene i personlista er de eneste med replikker i grafisk utskilte replikkvekslinger.¹⁹ Tid ("Zeit") og sted ("Ort") er dessuten ført inn under personlista – ettersom de står i samme kolonne som navnene og slik omfattes av overskriften "Die Personen". Det er altså mulig å lese tid og sted som en form for dramatiske personer og talere. For eksempel kunne notasjonen fra Arnold Schönbergs "Pierrot Lunaire" op. 21 i prologen og tredjekapitlet (*M*, s. 12, 337) leses som replikker der stedet og en forgangen "sagatid" taler gjennom personene.²⁰

I *Malina* brytes den løpende prosateksten – som også har interne sjangervariasjoner – som nevnt mot høylyriske kursiverte passasjer, dramatiske replikkvekslinger, og dessuten brevfragmenter. Jeg kaller det narrative for romanens *hovedtekstspor* kun fordi dette gis mest sideplass. Andre vil hevde at det narrative sporet alltid rammer inn lyriske og dramatiske avbrudd – ikke bare fordi den løpende prosaen tar flest sider, men også fordi en slik innramming kan gi det fortellende sporet en overordnet status som betydningsbærende. Danielsen leser romanen slik (Danielsen, 2007, f.eks. s. 22–23). Når all tekst i *Malina* leses som epikk, blir forfatterinstansen sett som identisk med fortelleren – eventuelt med summen av fortellerne. Danielsen synes å hevde at det jeg kaller "fiktiv forfatterinstans", isteden er tre fortellere: en "opplevende" jeg-forteller som taler i presens samtidig med handlingen, en etterstilt/retrospektiv jeg-forteller som forteller i preteritum og gjør "sceniske partier [...] [til] en integrert del av fortellingen", og til sist en "autoral, ikke-manifest" og ekstradiegetisk forteller som er eneste overlevende fortellerinstans ved romanslutt (Danielsen, 2007, s. 22–24). Ingen av disse fortellerne er utsiene subjekter i kursivavsnitt eller i sceniske avsnitt. Slike avsnitt leser Danielsen som kun *tilsynelatende* brudd med det fortellende sporet – hun beskriver dem som "'Virkelighetens' inngripen" (Danielsen, 2007, s. 22) i det fortalte. Beskrivelsen er problematisk: Den fremstiller epikk/fortelling som eneste *litterære* sjangermodus, som om dramatekst ikke også var kunstig fremstilling. Bortsett fra det sistnevnte, er det mulig å lese romanen slik som Danielsen, men det er ikke *nødvendig*. Hvis en ikke ser narrasjon som overordnet dramatiske og lyriske parallellspor, blir det mulig å forholde seg til "Ich" som fiktiv forfatterinstans uten å måtte bringe inn noen kinesisk-eske-fortellerinstans. En kan isteden skille mellom "Ich" som talende utsigelsesposisjon (forteller, men

¹⁹ Barna kommer til orde som dramatiske personer én gang i romanen, nemlig i den ungarske barnesangen de synger sammen med Ivan (*M*, s. 136).

²⁰ Det er *Malina* og jeget som synger og spiller piano på side 337, men begge disse tekststedene knyttes til Byrarken i Wien (Summerfield, 1976, s. 103, note 62 s. 114–115).

øg dramatisk taler) og "Ich" som en underforstått/fiktiv forfatterinstans (skriftprodusent) som verken omtaler seg selv eller taler direkte. Som forfatterinstans er "Ich" ikke først og fremst en taler, men den som utformer romanen som skriftlig og typografisk uttrykk. "Ich" blir slik "regissøren" av de typografiske bruddene som er så betydningsbærende i *Malina*.

I løpet av side 139–149 intensiveres brytningene mellom de tre sjangersporene – løpende narrasjon, lyriske kursivfragmenter, og dramatisk dialog – og brevutkast. Her settes kursivavsnitt kant i kant både med svært dialogiske avsnitt og med brev (*M*, s. 144–145). Imidlertid kan det dialogisk pregete avsnittet som her avbrytes av kursivskrift (*M*, s. 144), forstås som indirekte tale referert av jeg-fortelleren snarere enn direkte dialog. Også tilsynelatende direkte utsagn rammet inn av jeg-fortellerens "Ich sage:", "Malina sagt:" og liknende, er egentlig indirekte tale – noe Danielsen påpeker (*M*, s. 343; Danielsen, 2007, s. 18). Slike partier tilhører det narrative hovedsporet, i motsetning til direkte dialog som er klart typografisk markert som et dramatisk sidespor (f.eks. *M*, s. 141). At den narrative monologen også inneholder gjengivelser av tale – da referert av jeg-fortelleren og aldri utskilt typografisk ved dobbelt linjeskift over og under – betyr ikke at all direkte tale i *Malina* må forstås som en del av det fortellende (slik Danielsen synes å lese alle dialoger i kapittel én og tre; Danielsen, 2007, s. 13, 18). I motsetning til Danielsen, leser jeg altså det dramatiske, det lyriske og det narrative som parallelle og like betydningsbærende spor i romanen, selv om sistnevnte dominerer kvantitativt. Når jeg-fortelleren leses som et fiktivt utsiende subjekt blant flere, undergraves både fortellerens definisjonsmakt over romanen som helhet og det narratives status som overordnet andre utsigelsessituasjoner.

2.4 Min kategorisering av det dramatiske sjangersporet

Det sceniske sporet kan oppsummeres som personlista (*M*, s. 7–8), musikalsk notasjon fra siste del av "Pierrot Lunaire" (*M*, s. 12, 337), samt en rekke dialoger med direkte tale. Hovedsakelig dreier det seg om en type dramatisk dialog som kan beskrives som duologer (Helland & Wærp, 2005, s. 163), ettersom det stort sett er to talere. Det fins også et par kor-liknende dialoger, nemlig dialogen mellom jeget og Ivan der sangteksten fra bilradioen blandes inn (*M*, s. 59) samt avsnittet der Ivan og barna synger en ungarsk barnesang i (*M*, s. 136). Duologene kan inndeles i to hovedtyper som jeg kaller Ivan/telefon-duologer og Malina-duologer. Ivan/telefon-duologene dominerer første kapittel, mens Malina-duologene inntreer i kapittel to, da som eneste type dialog. I tredjekapitlet fins begge typene, skjønt Malina-duologene dominerer.

Malina-duologene skjer umediert og har Malina og jeg-figuren som dramatiske talere.

Dette omfatter i alt 30 duologer,²¹ og de sju første står i andrekapitlet.²² Malina-duologene er markert i tråd med konvensjonene for dramatiske tekster, slik at hver enkelt replikk entydig er tilskrevet en taler (replikkene har "personhenvisninger", Danielsen, 2007, s. 17). Dette innebærer at det står "Malina" eller "Ich" og kolon foran hver replikk. I tillegg har Malina-duologene i sistekapitlet iblant musikalske stemmeanvisninger – eksempelvis "più mosso", "forte", "con fuoco" (*M*, s. 327, 334; jf. Perloff, 1996, 173). Selve replikkene er fullstendige setninger, og talerne kretser dialektisk rundt samme tematikk eller motiv. Malina-duologene er viktige eksponeringssteder for den usannsynlig store innforståtheten mellom jeget og Malina:

Malina und Ichs intime, nicht ganz rational erklärbare Kenntnisse voneinander weisen auf eine Einheit der Figuren hin. Malina weiß vieles von der Ich-figur, wovon er nie etwas erfahren konnte. [...] Die Ich-Figur weiß auch Dinge über Malina, die sie unmöglich wissen kann (Summerfield, 1976, s. 46).

[Malina og jegets intime, ikke helt rasjonelt forklarlige kjennskap til hverandre, antyder en enhet mellom figurene. Malina vet mye om jeg-figuren som han aldri har kunnet erfare. [...] Jeg-figuren vet og ting om Malina som hun umulig kan vite.]

I Ivan/telefon-duologene snakker talerne forbi og over hverandre, eller de spør hverandre opp etter noe som ble sagt i forrige replikk. Her er det ikke markert hvem som sier hva, slik at talerne ikke er klart atskilt. Replikkene er avbrutte setninger uten skille tegn til slutt. Dette er replikkvekslinger over telefon mellom Ivan og jeget som refereres til i romanen som "telefonsetninger" (*M*, s. 35). Det fins noen unntak: I de fire Ivan-"Ich"-duologene der talerne er ansikt til ansikt (*M*, s. 85–86, 103–104), er det snakk om det jeg-fortelleren kaller "Schimpfsätze" (*M*, s. 85) eller utskjellingssetninger. Én til duolog mellom Ivan og jeget er ikke spesifisert som telefonsamtale (*M*, 266–267), skjønt her spiller repetisjonen av "å ikke ha tid" tilbake på telefonsamtalen på side 153–154. Romanens eneste telefonsamtale mellom jeget og Malina er òg markert som en Ivan-/telefon-duolog (*M*, s. 176). Bortsett fra disse unntakene, er det snakk om telefonsamtaler mellom Ivan og jeget – dette utgjør 13 duologer utskilt i egne avsnitt.²³

Malina-duologene problematiserer erindring og språklig representasjon, og knytter tematisk an til den språkskeptiske tradisjonen (Göttsche, 1987, s. 199) og *framstillingsproblemet* (jf. Weigel, 2002, s. 325–328). Tematikken fins i hele romanen, men i Ivan/telefon-duologene

²¹ *M*, side 186–187, 192–193, 216–218, 222–223, 230–233, 243–244, 247, 255–256, 257–260, 271–275, 277, 279–282, 286, 298–314, 321, 324–331, 334–335, 348–350.

²² På side 324–331 følger to Malina-duologer etter hverandre uten noe avsnitt av annen type imellom, men disse er like fullt typografisk atskilt som to duolog-avsnitt.

²³ *M*, side 36, 40, 41–42, 51, 73–74, 79, 103, 141, 153–154, 178, 310–311.

kommer dette til uttrykk formelt snarere enn tematisk. Ivan/telefon-duologene fungerer snarere som språkspill enn kommunikasjon (Perloff, 1996, s. 168, 170). Perloff leser dem dermed ikke som dialoger (Perloff, 1996, s. 165, 169), men hevder "telefonsetningene" tilhører et lyrisk spor i romanen – faktisk at de er den tidligere lyrikeren Bachmanns "nye poetiske modus" (Perloff, 1996, s. 167). Selv om replikkene mangler personhenvisninger, kan imidlertid enkelt linjeskift sies å markere replikkskifte i Ivan/telefon-duologene. Jeg leser dem som en fragmentert variant av dramatisk dialog, uten at jeg underkjenner avsnittenes poetiske potensiale.

Det fins fire eksempler på en tredje type replikkavsnitt i romanen, som verken kan kategoriseres som Ivan/telefon-duolog eller som Malina-duolog.²⁴ Like fullt er disse tekststedene utskilt som direkte-tale-avsnitt. Dette er avsnitt som lik Ivan/telefon-duologene mangler personhenvisninger for taleren(e), men som lik Malina-duologene har skilletegn etter hver replikk. Jeg regner romanens siste telefonsamtale – det eneste "møtet" mellom Malina og Ivan – hit (*M*, s. 355–356). Her har leseren kun tilgang til Malinas utsagn i røret, altså er dette kun halvparten av en duolog – som synes overhørt av noe(n) i samme rom som Malina, kanskje jeg-figuren som her har krøpet inn i veggen. Setningsrekken på side 43 forstås best som jegets indre monolog, men er like fullt markert som en rekke (monologiske) direktetalte utsagn der enkelt linjeskift skiller hver "replikk". De to duologene nederst på side 104 og på side 105 synes derimot å ha to talere (Ivan og jeget), men her er ikke setningene avbrutte som i Ivan/telefon-duologene.

2.5 Utviklingen i romanen og i jeg-figuren

Den tittelløse prologen eksponerer romanens sentrale tematikk, nemlig det kvinnelige jegets vakling mellom "fortellevilje og erindringsvegring" (Göttsche, 1987, s. 191). Prologen eksponerer også det dramatiske parallellsporets brytning med det narrative hovedsporet, blant annet fordi jeg-fortellerens problematiske "heute" her erstatter den konvensjonelle tidsoppdelingen i fortellende tekster – nemlig skillet mellom en fortalt fortid, en fortellende nåtid og en framtidig lesetid.²⁵ Selv om jeg-fortelleren er en narrativ utsigelsesposisjon, insisterer hun en på scenisk enhetlig tid i fortellerhandlingen, noe som gir jeg-fortellingen preg av dramatisk monolog. Den innledende personlista bidrar til dette. Ettersom musikalsk notasjon forekommer

²⁴ *M*, side 43, 104–105, 355–356.

²⁵ Det finnes unntak der jeg-fortelleren ikke taler i presens, men i preteritum, for eksempel i overgangen fra prologens personliste til nåtidfortelling (*M*, s. 8). Danielsen leser dette som *to* jeg-fortellere: en presens-jeg-forteller og en preteritum-jeg-forteller, der kun førstnevnte forteller samtidig med handlingen (Danielsen, 2007, s. 22–23).

allerede her (*M*, s. 12), eksponerer prologen også komposisjonsteknikken med typografiske brudd som markør for ulike sjangerspor – en komposisjonsteknikk som strukturerer hele romanen. Notasjonen i *Malina* omfatter kun resitasjonsdelen av Schönbergs partitur – altså kun den delen som er skrevet for å synges, men ikke delene skrevet for instrumenter. Slik antyder prologen den kontinuerlige problematisering i *Malina* av hva som i en skriftlig tekst kan fungere som "stedfortreder for den menneskelige stemme" (Bachmanns beskrivelse av det litterære jeget, Sverre Dahls oversettelse, *NTNS*, s. 63) – altså hva som kan fungere som et litterært "jeg".

Førstekapitlet, "Glücklich mit Ivan", kjennetegnes ifølge Weigel av et "overveiende monologisk språk" (Weigel, 2002, s. 325), eller snarere *flere* parallelle monologer. Her dominerer jeg-fortelleren og jegets forelskede fiksering på kjærlighetsobjektet Ivan, skjønt jeg-fortellerens narrative hovedmonolog brytes stadig av andre sjangertyper. I førstekapitlet står romanens løpende prosa side om side med dramatiske språkspill (Ivan/telefon-duologene) og det lyrisk-utopiske kursivsporet. Sistnevnte forekommer kun i dette kapitlet.

Det fins to typer kursiverte avsnitt: (1) eventyr- eller legendeaktige avsnitt der verbformen er preteritum, og (2) profeti-liknende avsnitt der verbene står i presens futurum. Jeg kaller dette (1) *legende-kursivavsnitt* og (2) *profetiske kursivavsnitt*. Legendeavsnittene omfatter en hel innskutt tekst på ti avsnitt med tittelen "Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran" (*M*, s. 62–69), samt to fragmentariske avsnitt lenger ut i kapitlet som oppleves som ekko av denne (*M*, s. 156, 171). Profetiavsnittene omfatter i alt sju kursivavsnitt.²⁶ Det fins i tillegg ett kort kursivavsnitt som midtveis skifter fra presens futurum til preteritum – og samtidig fra "sie" i betydningen "dem" til "sie" i betydningen "hun" –, og dette kan regnes som både legendeavsnitt og profetiavsnitt, eventuelt som et vendepunkt (*M*, s. 140, første kursivavsnitt denne side).

Kursivpassasjene har to ulike utsiende subjekter: en anonym utsigelsesposisjon i kursivpassasjenes rammelegende, og en jeg/vi-taler i profetiske kursivavsnitt som kan være legende-prinsessen (se avsnitt 4.3). I dramatiske Ivan/telefon-duologer og de to kor-liknende dialogene er de utsiende subjektene flere dramatiske talere som smelter sammen. Det fins òg andre narrative utsiende subjekter enn jeg-fortelleren – for eksempel jeg-figuren som brevskriver,²⁷ og kanskje også jegets svar i et intervju der spørsmålene er utelatt (*M*, s. 89–103).

²⁶ *M*, side 123–124, 140, 142, 144–145.

²⁷ *M*, side 71–72, 80, 106–111, 145–148.

Andrekapitlet, "Der dritte Mann", veksler mellom 35 prosatekstblokker der jeget beskriver grusomme nattlige drømmer,²⁸ sju Malina-duologer der jeget og Malina drøfter drømmene,²⁹ samt ni prosaavsnitt der jeg-fortelleren beskriver oppvåkning eller våkenhet.³⁰ Hver drøm er utskilt som egne avsnitt, som igjen er gruppert etter hverandre i serier (jf. Summerfield, 1976, s. 100). I andrekapitlet forekommer kun jeg-fortellerens monologiske utsigelsesposisjon (drømmegjengivelsene) og de to dramatiske talerne "Ich" og Malina (Malina-duologene). De grusomme drømmescenene dominerer kapitlet i sideplass så vel som i emosjonell slagkraft – det er rett og slett utmattende å lese flere av dem på rad. Malina-duologene preges isteden av følelsesmessig nøkternhet (eventuelt Malinas sensur av jegets følelser, f.eks. *M*, s. 232). Malina-duologene i andrekapitlet utgjør ifølge Weigel kampen "mellom på den ene siden Malina som herre over fortellingen og på den annen side jeg-stemmen som forsvareren av [men altså ikke brukeren av, jf. Weigel, 2002, s. 324] et annet språk", (Weigel 2002, s. 325). Denne kampen tar form av vekslingen mellom det begrepsstyrte og fortolkende språket i Malina-duologene og det imagistiske språket i drømmereferatene (jf. Perloff, 1996, s. 176) hvor det umiddelbare bildet er i fokus, og ikke fortolkningen av språkbruken eller av hva bildene betyr. Samtidig presenteres ofte bildet som falskt i drømmene (jf. Perloff, 1996, s. 177), noe som henger sammen med at den morderiske farsfiguren "har regien" over drømmebildet.

Andrekapitlet markerer dessuten overgangen mellom to språk (i første og tredje kapittel) "som begge preges av fraværet av en dialog der to stemmer svarer hverandre, et fravær av en samtale mellom et jeg og en som en står overfor" (Weigel, 2002, s. 325). Bachmann kalte andrekapitlet romanens hjertestykke (Weigel, 2002, s. 325). Drømmescenene her er det istykkerslåtte sentret romanen og erindringsproblematikken kretser rundt. Drømmene er "variasjoner over et tema" (Summerfield, 1976, s. 100): en grusom farsskikkelse som blant annet er jegets overgriper, voldtektsmann, stemme-tyv og tiltetgjører. Faren framstår aktiv (mange drømmeavsnitt starter med "Mein Vater" og et verb), mens datteren (det drømmende jeget) tvinges til passivitet. Kapitlet inkluderer motiver fra nazismens utryddelsesmetoder (se *M*, s. 182–183). Ifølge Summerfield står andrekapitlet for et brudd med fortelleprogresjonen i første og

²⁸ Jeg teller, som Karen Achberger, 35 drømmer i andrekapitlet (Achberger, 1995, s. 105). Andre teller 34 drømmer (Danielsen, 2007, s. 16; Grobbel, 2004, s. 75; Weigel, 2002, s. 325). Kanskje regner de drøm nr. 15 (*M*, s. 207) som et prosaavsnitt der en fortsatt sovndrukken jeg-forteller går våken rundt i leiligheten i Ungargasse 6 og "aner" den drømte farsskikkelsens nærvær? Jeg regner dette som en egen drøm.

²⁹ *M*, side 186–187, 192–193, 216–218, 222–223, 230–233, 243–244, 247.

³⁰ *M*, side 181, 200, 204–206, 215, 222, 230, 243, 246.

tredje kapittel, et brudd hun likner med drømmers avbrudd av dagenes våkne tid (Summerfield, 1976, s. 98). Som brudd eller cesur mellom kapittel én og tre, er andrekapitlet også en variasjon over sted. Både drømmene og jegets dialoger med Malina er nattlige. "Natt" er her et sted snarere enn en tid, nemlig stedet jeg-fortelleren beskriver som et "overalt og ingen steder" ("Überall und Nirgends", *M*, s. 181). Natthet gjør at drømmekapitlet framstår som romanens vrangside: Motiver og scener som forekommer i andre kapitler, vendes om på når de også dukker opp her. For eksempel er biblioteksdrømmen et fordreid speilbilde av en rekke andre tekststeder som også har bøker, bibliotek, lesning, ødeleggelse, bevegelse og kroppslighet som motiv.

Det siste kapitlet, "Von Letzten Dingen", tar opp tråden fra førstekapitlet. Jegets liv i Wien kommer igjen i fokus, og hun beveger seg igjen i den ytre romanvirkeligheten. Forholdet til Ivan synes å gå i oppløsning, og jeget vender seg stadig mer mot Malina – som framstår stadig mer som en del av henne. I kapitlet fins jeg-fortellerens løpende prosa, alle typene duolog og brevfragmenter. Summerfield hevder at dominerende "fortellemiddel" i sistekapitlet er dialog (Summerfield, 1976, s. 100), og sikter med det også til at jeg-fortellerens monolog blir mer dialogisk, altså at den inneholder mer direkte så vel som indirekte tale. Innenfor jeg-fortellingen, som nå ofte omhandler samtaler med Malina, er det heller ikke alltid klart om jeg-fortelleren adresserer leseren, seg selv eller Malina – det blir umulig å skille mellom jegets "Selbstgespräch und Gespräch" ("selvsnakk og samsnakk", Summerfield, 1976, s. 100). Ved romanslutt uttaler Malina på telefon til Ivan – som antakelig ringer etter den kvinnelige jeg-figuren – at han er alene i leiligheten, og at det ikke fins noen kvinne der (*M*, s. 355). Jeget har krøpet inn i en sprekk i veggen (*M*, s. 354), som til slutt forseglar henne helt (*M*, s. 356). Før dette har hun lett etter et gjemmede for en bunke brev – brev fra forholdet mellom henne og Ivan – som hun vil skjule også for Malina (*M*, s. 350–352). Når hun har gjemt brevene, og låst gjemmededet, putter jeget nøkkelen i lomma på Malinas morgenkåpe, som hun har på seg. Etter at hun har gått inn i veggen, men før veggen har lukket all lyd inne, beveger jeget ("Ich") seg fra subjekt til objekt: først blir hun et "etwas" ("noe") og så et "es" ("det") – og dette "es" skriker uten å kunne skrike til en Malina som ikke kan høre: "Ivan!" (*M*, s. 355).

Sistesetningene i de tre kapitlene er: "Wien schweigt", "Es ist der ewige Krieg" og "Es war mord" (*M*, s. 179, 247, 356).³¹ Andrekapitlets avslutning skiller seg ut fordi det her utvetydig dreier seg om direkte tale (det er jeget som ytrer setningen til Malina), fordi den beskriver

³¹ "Wien tier." / "Det er den evige krigen." / "Det var mord."

aktivitet snarere enn passivitet, og fordi denne setningen er en del av et lengre avsnitt med dramatisk dialog. Avslutningen på kapittel én og tre likner hverandre: Begge setningene betegner en type forstumming, og begge utgjør egne avsnitt – altså er det åpent om setningene skal leses som hele prosaavsnitt (f.eks. Perloff, 1996, s. 175) eller som dramatisk tale.³² "Wien schweigt" kan leses som enten jeg-fortellerens utsagn eller som en dramatisk replikk, men utsagnet kan uansett modus sannsynligvis tilskrives jeg-figuren. Det er verre å bestemme utsigelsesposisjonen i "Es war Mord".³³

³² Siden én setning her står for et helt avsnitt, er det uklart om det dreier seg om en replikk som ville vært atskilt med enkelt linjeskift om det hadde være flere setninger i avsnittet, eller om disse en-setnings-avsnittene faktisk er en del av en fortellers monolog. Er de replikker, tilhører de den tredje typen "duolog" (se avsnitt 2.4 og note nr. 24).

³³ Det fins mye å lese om *Malinas* sistesetning og hvem/hva som ytrer den. Skal den for eksempel forstås som Ingeborg Bachmanns stemme og "det virkelige inngrep i romanens imaginasjonsrom" (Weigel, 2002, s. 321)? Eller kommer her den myrdete jeg-figuren *tilsynelatende* til tale, men "by a different narrative voice", slik at romanen som helhet må leses som "a product of the male (counter)part of the female Ich-figure who herself has no voice as an autonomous figure" (Grobbe, 2004, s. 84)? Denne oppgaven tilbyr verken noen inngående drøfting av *Malina* i lys av sistesetningen eller noen entydig lesning av hva "Es war Mord" kan bety. Mitt prosjekt har nettopp vært å ikke lese fortelleren og det narrative som overordnet andre utsigelsessituasjoner, altså har jeg fokusert på romanen som (fort)løpende skrift snarere enn som først retrospektivt lesbar fortelling. Jeg tar ikke med dette avstand fra (mer) narrative lesninger av *Malina*, men hevder narrasjon ikke er eneste mulige utgangspunkt for en analyse.

3. MASKULINE REPRESENTASJONER I *MALINA*

Helena Eriksson hevder i *Husbands, Lovers, and Dreamlovers* at det utmerker seg tre typer litterære maskulinitetsrepresentasjoner – "gendered construction of male characters" (Eriksson, 1997, s. 10) – i de amerikanske 1970-tallsromanene av kvinnelige forfattere som hun leser: ektemenn, elskere og "drømmeelskere". Perspektivet er lite utforsket, hevder Eriksson, ettersom feministisk kritikk har fokusert på mannlige forfatteres representasjoner av feminitet og på kvinnelige forfatteres selvrepresentasjon, men mindre på kvinnelige forfatteres representasjoner av maskulinitet. Undersøkelser av litterære representasjoner av maskulinitet har gjerne hatt (mannlig) homoseksualitet heller enn heteroseksualitet som ramme (Eriksson, 1997, s. 11). Eriksson har kvinnesaksbevegelsens andre bølge i USA på 1970-tallet som bakteppe (Eriksson, 1997, s. 10). Selv om Østerrike og Tyskland ikke er USA og jeget i *Malina* ikke forholder seg aktivt til politikk, framstår spørsmålet "Are there any examples of masculinities which are not colored by patriarchal ideals and traditions?" (Eriksson, 1997, s. 10) som relevant for *Malina*. I *Malina* får spørsmålet et bredere nedslagsfelt enn kun romanuniverset, ettersom "Ich" ikke bare er et kvinnelig subjekt, men også et skrivende. Eriksson drøfter erotikk innenfor romanuniverset – kvinnelige protagonisters rene fantasier så vel som forhold til andre romankarakterer. I *Malina* forankres det strukturerende begjæret i en kvinnelig figur som ikke bare er jeg-forteller, men òg en fiktiv forfatterfigur innenfor romanuniverset. Begjæret som former de maskuline representasjonene, er ikke bare jegets psykologiske behov, men også forfatterjegets litterære fantasi. Malina fungerer – fordi det åpent erotiske mangler i forholdet "Ich"–Malina – både som jegets drømmebror og som den fiktive jeg-forfatterens skapning. Den figurrefleksive lesningen (Fäckes begrep, se avsnitt 4.6) av Malina som jegets litterære selvrepresentasjon, tas opp i kapittel fire og fem. I dette kapitlet leser jeg Malina som jegets "drømmebror", en avledning av Erikssons begrep om den ansiktsløse drømmeelskeren ("faceless dreamlover"). Først må imidlertid Ivan og Malina undersøkes som maskuline representasjoner utenfor jegets fantasi.

3.1 Malina – "Ich"s ektemann?

Malina "lever med" jeget (*M*, s. 18) i leiligheten i Ungargasse 6, skjønt de har hvert sitt soverom: "sogar wenn mein Schlafzimmer offensteht [Malina] und ich allein bin oder er [Malina] ganz

allein in der Wohnung ist, geht er vorüber und zu seinem Zimmer"³⁴ (*M*, s. 30). Eriksson definerer representasjonen "ektemann" nettopp ut fra det tydelig definerte rommet (og tiden) som er det felles hjemmet – rom- og tidsavgrensninger som elsker-figuren mangler (Eriksson, 1997, s. 67). At de bor sammen, er en av få tydelige avgrensninger av forholdet mellom jeget og Malina. Forholdet "Ich"–Ivan tegnes opp i stedlig opposisjon til forholdet "Ich"–Malina: Rommet jeget deler med Ivan, framstår mindre definert enn rommet hun deler med Malina. Ved første øyekast synes relasjonene mellom "Ich", Malina og Ivan – og figurene i seg – oversiktlige nok: et kvinnelig jeg i veksel mellom en ektemann-figur (Malina) og en utenomekteskapelig elsker (Ivan). Så enkelt er det likevel ikke, ikke engang på et rent realistisk lesenivå. Selv om Ivan kan leses som jegets elsker, blir det klart at Malina er mye mer – og samtidig mye mindre – enn noen ektemann. Georgina Paul beskriver hvordan Malinas rolle overfor jeget forandres: Til å begynne med fremstår Malina kun som en figur ved siden av jeget – en ren samboer, en partner eller en ektemann –, men etter hvert får han òg rollen som jegets "mannlige fordobling eller komplement" (Paul, 2009, s. 67). Uansett hvilket nivå Malina leses på, sås det tvil om hvem eller hva han er innenfor romanuniverset. Det fins nok av tekststeder som motstrider lesningen av Malina som en ekstern karakter ved siden av jeget og Ivan, men også mange som usannsynliggjør at han kun skal forstås som jegets indre representasjon/fantasi og mannlige dobbeltgjenger.

I *Malina* fins ikke ekteskapet som ramme på samme måte for forholdet mellom personene som i romanene Eriksson leser. Like fullt har Malina ektemann-representasjonen "solide identitet" utenfor hjemmet:

Husbands are often represented as figures who are devoted to professional interests that give them a solid identity outside of the home, a public identity that the female protagonists lack. The husband's public identity is closely linked to conformity and societal norms. (Eriksson, 1997, s. 44)

Malinas profesjon og arbeidet ved hæruseet synes å definere ham i romanen – som Sara Lennox skriver: "Malina's occupation puts him in his place once and for all" (1980, s. 84) –, i tillegg til hans fortid som forfatter (*M*, s. 7). Perloff beskriver Malina som jegets "scholarly, detached, highly professional, [...] intellectual alter ego" (Perloff, 1996, s. 164). Malina er den eneste av figurene i personlista som kun identifiseres av sin profesjonelle CV, uten at det står et eneste ord om utseende eller fødested. Alexandra Kurmann beskriver ham som en "spøkelsesaktig grensefigur", og påpeker at Malina ikke skildres fysisk i romanen (Kurmann, 2016, s. 78).

³⁴ "til og med når soverommet mitt står åpent og jeg er alene, eller når han er helt alene i leiligheten, går han forbi og til sitt rom"

I motsetning til Malina, presenteres jeget uten noen tydelig avgrenset offentlig identitet: "Malina takes on an active role outside of their shared home, leaving the apartment daily as the household earner, [...] while *Ich* in contrast remains in the domestic sphere" (Kurmann, 2016, s. 78). Dette er påfallende, ettersom jeget i *Malina* ikke er noen hjemmевærende husmor, men en kjent forfatter. I personlista defineres likevel jeg-figuren ved passdetaljer om utseende, fødested og at hun bor i Ungargasse 6 – og ikke gjennom noe hun gjør eller har skrevet, slik som Malina (eller til og med Ivan). Leseren får vite at oppføringene under jegets "yrke" er strøket ut og skrevet på nytt to ganger, men vi får ikke vite *hva* som står og har stått oppført her (*M*, s. 8). På samme måte kommer det kun indirekte fram av jeg-fortellingen at "Ich" ikke bare har en offentlig rolle som forfatter, men at hun er kjent eller iallfall etterspurt. Leseren må selv slutte seg til dette gjennom avslørende detaljer. Eksempelvis finner Ivan jegets manuskript "Todesarten" (*M*, s. 52–53), og jeget river i stykker invitasjoner og forespørsler tilknyttet forfatterrollen (f.eks. *M*, s. 111–112). Jegets forkastete svarutkast på brev fra offentlig sentrale skikkelser – for eksempel utkastene til svarbrev på presidentens gratulasjoner i anledning bursdagen hennes (*M*, s. 109–111, 145) – er og avslørende. Dessuten intervjues hun i kraft av å være skjønnlitterær forfatter (*M*, s. 89–103). Det enkle faktum at jeget og Malina har ansatt en sekretær, frøken Jellinek, som skal hjelpe jeget med å besvare korrespondansen og telefonhenvendelsene hun får, viser at også jeget er etterspurt som profesjonell innenfor romanuniverset.

Følgende tyder på Malina som jegets ektemann: Malinas er jegets samboer, Malinas identitet forankres i profesjonalitet utenfor hjemmet – mens jegets forankres i den private leiligheten –, og "Ich"–Malina-forholdet tegnes som en motsats til Ivan og jegets elskerskap. Snart blir det likevel klart i teksten at Malina ikke kan leses som jegets ektemann, både fordi han ikke alltid kan atskilles klart fra jeg-figuren, men like mye fordi han så tydelig tegnes som en ikke-seksuell figur. At forholdet mellom jeget og Malina kunne ha vært et ekteskap, tas direkte opp i romanen, der denne muligheten latterliggjøres av jeget:

Es gibt Leute, die meinen, Malina und ich seien verheiratet. Daß wir es könnten, daß es diese Möglichkeit gäbe, darauf sind wir nie gekommen, nicht einmal, daß die anderen so etwas von uns denken könnten. Die längste Zeit sind wir nicht einmal auf den Gedanken gekommen, daß wir, wie andere auch, überall als Mann und Frau auftauchen. Es war der reinste Fundgegenstand für uns, aber wir wußten damit nichts anzufangen. Wir haben sehr gelacht. (*M*, s. 262)

[Det fins folk som mener at Malina og jeg skal være gift. At vi skulle kunne være det, at denne muligheten skulle kunne gi seg, kom vi aldri på, ikke engang at de andre skulle kunne tenke noe slikt om oss. I den lengste tid kom vi ikke engang på tanken at vi, nettopp som andre, overalt dukker opp som mann og kvinne. Det var det reneste funn for oss, men vi visste ikke hvordan vi skulle bære oss ad med det. Vi lo mye.]

Malina er overhodet ikke er en seksuell figur for jeget. Faktisk finner hun tanken på Malina i et seksuelt eller på andre måter lidenskapelig forhold til noen som helst, latterlig. Jeget ler av forbauselse når Antoinette Altenwyl omtaler Malina som en "Schwerenöter" (*M*, s. 157). Sverre Dahl har oversatt "Schwerenöter" med "skjørtejeger" (*Mno*, s. 135), ettersom ordet gjerne brukes om seksuelle erobringer. Den tyske orddatabasen *Duden* forklarer det imidlertid slik: "Mann, der durch seinen Charme und eine gewisse Durchtriebenheit Eindruck zu machen und sich etwas zu verschaffen versteht"³⁵ ("Schwerenöter", i.d.), altså ligger verken det seksuelle aspektet eller rettetheten mot kvinner/skjørt i det tyske ordet. Bokstavelig betyr "Schwerenöter" en mann i tyngdenød, men det brukes ikke i betydningen "lettevekter". "Rundbrenner" er en oversettelse som ikke begrenser mottakeren av denne mannlige sjarmen til skjørtebrukere, men "sjarmør" eller "bedærer" er kanskje bedre, ettersom det ikke begrenser typen erobringer – det denne mannen vet å skaffe seg gjennom å være utstudert – til seksuelle. Til tross for jegets overraskelse over Antoinette Altenwyls ordbruk, framstår det mer forenlig med Malina at han av andre karakterer enn jeget oppfattes som en mann som vet å skaffe seg for eksempel informasjon ved hjelp av en utstudert (og anonym) sjarm, enn at han skulle være noen enkel forfører. Dette stemmer med personlistas antydning om at Malina har trekk av en spion-figur. Her står det at både Malinas stilling ved hærmuseet og utdannelsen som muliggjorde stillingen, er motivert av "kamouflasjegrupper" ("Aus Gründen der Tarnung", *M*, s. 7).

Til tross for at jeget ikke forholder seg til Malina som en seksuell figur, kommer det altså fram at andre karakterer i romanuniverset kan forestille seg Malina slik – ikke bare som jegets "ektemann", men og som en sjarmør. Utover Antoinette Altenwyl, nevnes et uvisst antall ryktespredere som har hevdet at Malina skal ha hatt en affære med den gifte fru Jordan, noe jeget avviser, ettersom Malina for henne "er utenkelig i en relasjon med andre kvinner":

vor allem aber ist Malina in einem Zusammenhang mit anderen Frauen nicht zu denken. Auszuschließen ist es nicht, daß Malina Frauen gekannt hat vor mir, er kennt ja viele Leute, also auch Frauen, aber es ist völlig bedeutungslos, seit wir miteinander leben; nie mehr kommt mir ein Gedanke daran, denn meine Verdächtigungen und Verwirrungen, soweit sie Malina betreffen, sind zunichte geworden in seinem Erstaunen. (*M*, s. 18)

[men framfor alt er Malina utenkelig i en relasjon med andre kvinner. Det er ikke å utelukke at Malina har kjent kvinner før meg, han kjenner jo mange folk, altså også kvinner, men det er fullstendig betydningsløst etter at vi begynte å leve med hverandre; aldri mer kommer en tanke til meg om det, for mine mistenkeliggjøringer og forvirringer, så vidt som de angår Malina, er blitt til intet i hans forbauselse.]

³⁵ "Mann som gjennom sin sjarm samt en viss durkdrevenhet forstår å gjøre inntrykk og å skaffe seg noe".

For jeget er Malina "utenkelig" både som ektemann, som elsker og som en mann med seksuelle forhold til andre kvinner – eller til menn for den saks skyld ("er kennt ja viele Leute, also *auch Frauen*", min utheving). Jeg følger jeg-fortellerens karakterisering av Malina som utenkelig som seksuell figur, og leser forholdet "Ich"–Malina som noe annet enn et romantisk forhold (i tråd med f.eks. Kurmann, 2016, s. 77). Malinas ikke-seksualitet henger sammen med at han ikke betones som kroppslig (Kurmann, 2016, s. 78) – til tross for at han fungerer som kroppsliggjøring, kanskje av noe ikke-menneskelig, i romanen (jf. Kurmann, 2016). Likevel er Malina en tydelig mannlig, og slett ikke androgyn figur (selv om det hevdes av Perloff, 1996, s. 164). Dermed gir det fortsatt mening å lese Malina som maskulin representasjon.

3.2 Malina – en anonym og uavklart figur

Malina er anonym og flertydig på alle nivåer. Hans verden beskrives ikke uavhengig av jegets verden (Summerfield, 1976, s. 51), og det sås tvil om de få identitetsmarkørene han utstyres med. Han er førti år gammel, men alderen er umulig å se på ham (*M*, s. 7). Ansiktsløsheten begrenser seg ikke til det fysiske: Malinas rolle som historiker ved hærmuseet er en kamouflasje, uten at det noen gang blir klart hva den kamuflerer. Identiteten som (tidligere) forfatter er også en forkledning, for Malina er: "Verfasser eines >Apokryph<, das im Buchhandel nicht mehr erhältlich ist und von dem in den späten fünfziger Jahren einige Exemplare verkauft wurden"³⁶ (*M*, s. 7). Malinas eneste utgivelse er altså skjult, kamuflert eller uleselig på flere vis: Som om det ikke var nok at boken ikke lenger er å få tak i (utenfor bekjentskapskretsen til de få som kjøpte den da den var i salg), er den attpåtil en apokryf. Ordet kommer av gresk "bortgjemt", og betyr utenfor kanon – da gjerne brukt om oldtidsskrifter utenfor Bibelen – eller betegner tvilsomme, ikke-autentiske ytringer ("apokryf", i.d.). Malinas apokryfe skrift ville også i den forstand være uleselig eller umulig å avklare, og like ambivalent som figurens øvrige kjennemerker.

Hvis Malina er en spion, så er det ikke snakk om statsspionasje, men en mer intim/intern og uavklart dobbeltagentvirksomhet.³⁷ Malinas spion-trekk må leses side om side med hans andre ansikter – og de er mange: Malina er, som Katya Krylova nevner, jegets hjelper og

³⁶ "forfatter av en >apokryf< som ikke lenger er å få i handelen med bøker og av hvilken noen eksemplarer ble solgt i de sene femtiårene"

³⁷ *Malina* leker med mange sjangre, også med spionromansjangeren, men i motsetning til i kriminalitteraturen, appellerer ikke romanen til den avkodende øvelsen der leseren skal følge ledetråder og motstå falske spor med det mål å avsløre hvem som er mordere eller spioner og ofre samt hvorfor. En slik jakt utført på *Malina*, ville ikke resultere i noen formulerbar løsning, men være et sirkelprosjekt, nettopp fordi det her er snakk om en lek med sjangre og figurasjon.

(psyko)analytiker (Krylova, 2007, s. 41). Han er òg dels en ektemannaktig figur for henne. Han er jegets animus, mannlige fordobling eller alter-ego (Achberger, 1995, s. 101; *HB*, s. 128; Perloff, 1996, s. 163), men han kan også ses som en ond eller dårlig ("mal") innflytelse (Achberger, 1995, s. 116). George W. Reinhardt leser ham som en representasjon av jegets vilje til destruksjon og selvdestruksjon (Reinhardt, 1979, s. 46) – et tema som glir over i spørsmålet om jegets undergang er mord, selvmord eller begge deler (se f.eks. Achberger, 1995, s. 99–100).

Anonymitet og en underforstått fleksibilitet definerer Malina både som offentlig person i romanen og i forholdet til jeget. Offentlig er han som nevnt like anonymt vel tilpasset arbeidsplassen som en spion – "ubevegelig" til stede på karrierestigen, skjønt alltid i en "gunstig" posisjon (*M*, s. 7–8)–, og det antydes jo av Antoinette Altenwyl at han er anonymt sjarmerende på samme måte i sosiale sirkler. Utover dette er han den ukjente broren til en kjent søster, skuespilleren Maria Malina (*M*, s. 16). At det her er snakk om anonymitet og ambivalens snarere en ren "ukjenthet", blir klart av at pressen kan omdefinere Malina fra ukjent forfatter til "kjent ukjent forfatter" i dekingen av søsterens begravelse, uten at dette hever noen øyenbryn. Avisene synes (slik nyhetsspråket her farger jeg-fortelleren) å omtale Maria Malinas bror som "der hochbegabte, junge, bekannte Schriftsteller, der nicht bekannt war"³⁸ (*M*, s. 16). Malinas identitet – med et mulig unntak av søskenskapet – er ambivalent på alle områder, til tross for at de mange rollene han inntar representeres entydig nok, eksempelvis stillingen på hærmuseet.

Malina er anonym også i forhold til jeg-figuren, som han er et slags alt-og-ingenting for. Malinas måte å være anonym på endres lite. Interessefeltet hans er grenseløst, samtidig som han ikke interesserer seg for noe i kraft av sitt eget forhold til omgivelsene (se *M*, s. 261). Jeget forandrer seg: Hun identifiserer seg først fullt og helt med kjærligheten til Ivan, men vender seg etter hvert mot Malina. Jegets navnløshet (Achberger, 1995, s. 100; Weigel, 2002, s. 320) og tekstlige selvutslettelse gjør henne tilsynelatende mer anonym enn Malina. Malina viser seg imidlertid å være eneste virkelig anonyme figur. Mens jegets navnløshet og omskiftelighet tjener til å ringe henne inn som tekstsubjekt og skriftgrense, er Malinas kombinasjon av stabilitet og anonymitet en form for rigiditet som snarere gjør ham til objekt. Malinas anonymitet utspiller seg innenfor romanuniverset. Jegets navnløshet, som snarere er sammensmeltning med den

³⁸ "den høyt begavete, unge, kjente forfatteren, som ikke var kjent"

subjektive utsigelsesposisjonen "jeg" enn egentlig navnløshet,³⁹ spilles derimot ut i grenserommet mellom romanuniverset og romanen som tekst. At det fins paralleller mellom figurene Malina og "Ich" når det gjelder ambivalens og uavklarhet, er det likevel liten tvil om, og dette styrker lesningen av Malina og jeget som en dobbeltfigur.

3.3 Ivan og Malina som maskuline kontrapunkter i "Ich"s verden

Elskeren som maskulinitetsrepresentasjon beskriver Eriksson som "contrasted to and positioned as physically/sexually different from the husband" (Eriksson, 1997, s. 71). Her er det snakk om litterære gestaltninger av kvinnelige begjærstrukturer der begrepene "ektemann" og "elsker" alltid defineres i forhold til hverandre. "Ektemann" og "elsker" er ikke da subjekter, men mannlige objekter strukturert av et kvinnelig subjekts begjær. Også i *Malina* definerer jeget forholdet til elskereren (Ivan) som det motsatte av den rutinemessige hverdagen og det felles bestemte språket hun deler med Malina (*M*, s. 19, 105–106). Selv om Malina ikke er jegets ektemann, definerer jegets stadige sammenlikning av Ivan og Malina dem som hennes ulike maskuline representasjoner. Den kvinnelige jeg-figurens to mannlige du i figurene Ivan og Malina kan minne om bevegelsen til de kvinnelige hovedpersonene som Eriksson beskriver mellom ektemenn og elskere.

Fordi rammen for jegets liv i Ungargasse ikke er noe ekteskap, slik som i romanene Eriksson drøfter (Eriksson, 1997, s. 62), kunne elskereren Ivan ha blitt definert på andre måter enn i stadig sammenlikning med en annen maskulin representasjon (Malina). Jeget kunne for eksempel ha brukt seg selv som viktigste sammenlikningsgrunnlag, slik at jeget og Ivan ble tydelige figurer som et "jeg" mot et (eneste) "du". Isteden setter jeg-figuren to "du" (Malina og Ivan) opp mot hverandre. Dette gjør at både Malina og Ivan tegnes tydeligere i teksten enn jeg-figuren, som sjeldnere sammenlikner noen av dem med seg selv. Effekten er at jeg-figuren stadig forsvinner i teksten, selv når hun har ordet som jeg-forteller – og lenge før hun faktisk forsvinner inn i veggen. Ved nærmere ettersyn viser det seg at jegets forsvinning i tydeliggjøringen av Malina og Ivan, faktisk ikke er forsvinning eller selvutslettelse. Det er nettopp dette som tegner henne tydelig som subjekt. Selv om det kvinnelige jeget i stor grad må rekonstrueres av leseren som

³⁹ Paul leser til og med "Ich" som hovedpersonens egennavn, i dobbeltbetydningen "jeg" og "selv(et)" (Paul, 2009, note 2 s. 67 og s. 90). Dette gjør også Grobbel (Grobbel, 2004, s. 75). Også Áine McMurtry antyder at det er mulig å lese "Ich" i *Malina* som et egennavn i egen rett, og ikke kun som et pronomen (McMurtry, 2007, note 21 s. 543).

figur, kan hun identifiseres (indirekte) som subjektet som utfører sammenlikningen mellom Malina og Ivan. Jeget er et aktivt subjekt, ikke bare en figur i teksten.

Malina og Ivan er ulike, men like vektige "du" for dette jeget: "Zu Malina sage ich du und zu Ivan sage ich du, aber diese beiden Du sind durch einen unmeßbaren, unwägbareren Druck auf den Ausdruck verschieden. Beiden gegenüber habe ich von Anfang kein Sie benutzt, das ich sonst immer gebrauche"⁴⁰ (*M*, s. 129–130). I *Malina* er det ikke – slik Eriksson drøfter – snakk om en fysisk opposisjon mellom mannlige objekter. Jeget tegner isteden opp Malina og Ivan som motsatser på andre vis. Mennene er for det første emosjonelle kontrapunkter for henne. Ivan knyttes til lykke/ekstase, forelskelse og erotisk kjærlighet, men også til fortvilelse, ensomhet og tap. Malina har derimot ofte en beroligende effekt på jeget. Malinas ro betrygger og trøster henne, men spiller også på den "roen" som omsider leder jeget inn i veggen og ut av språket (f.eks. *M*, s. 178, 246). Ved romanslutt har Malinas ro blitt "stillstand" for jeget (*M*, s. 356). For det andre er Malina og Ivan og mediale motsatser for jeget. Malinas mediale stedfortredere er skriftlige (bøker og telegrammer). Han fungerer i tillegg som jegets innforståtte eller indre (umedierte) stemme i Malina-duologer. Ivan smelter derimot sammen med stemme-medier (radio og særlig telefon) samt med jegets egen tale i Ivan-/telefon-duologer. Malina og Ivan setter òg jeget i ulike tekstproduserende modi, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 5.

Ivan og Malina utgjør dessuten kognitive motpoler i jeget: Malina utløser erindrings- og fortellevilje, mens Ivan knyttes til ønsket hennes om å glemme. I andrekapitlet er det Malina, i rollen som analytiker, som driver jeget nærmere erkjennelsen av historien hun fortier – altså av hva drømmene betyr, snarere enn hva de viser. Malinas rolle som pådriver for at jeget skal fortelle, er riktignok ikke uten unntak: Andre steder beskytter han jeget mot å fortelle (*M*, s. 279). Ivan knyttes likevel på en mer utvetydig måte til glemsel for jeget:

denn mit seinen Blicken muß Ivan erst die Bilder aus meinem Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder ein finsternes, furchtbares Bild auf, beinah nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein lichtetes darüber, damit kein böser Blick von mir ausgeht, damit ich diesen entsetzlichen Blick verliere, von dem ich weiß, wieso ich ihn bekommen habe, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht ...

(Noch kannst du es nicht, noch immer nicht, vieles stört dich ...)

Aber weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr ganz schlimm sein auf Erden. (*M*, s. 30)

[for med det lysende blikket sitt må Ivan først vaske ut av øynene mine de bildene som før hans komme falt på netthinnen, og etter mange rengjøringer dukker så likevel igjen et mørkt, fryktelig bilde opp, nesten

⁴⁰ "Til Malina sier jeg du og til Ivan sier jeg du, men disse to Du-ene er forskjellige i uttrykket ved et ikke målbart, uberegnelig trykk. Overfor begge har jeg fra begynnelsen av ikke benyttet noe De, slik jeg alltid ellers bruker."

sluknet, og Ivan skyver da raskt et lys over det for meg, slik at ikke noe vondt syn utgår fra meg, slik at jeg mister dette uhyggelige blikket, som jeg vet hvorfor jeg har fått, men jeg husker ikke, jeg husker ikke ... (Ennå kan du ikke det, ennå alltid ikke, mye forstyrrer deg ...)
Men fordi Ivan begynner å helbrede meg, kan det ikke lenger være helt ille på jorda.]

I Ivan knytter jeg-fortelleren paradoksalt sammen glemsel med lys og opplysning. Den dunkle Malina knyttes derimot til den kryptiske og "mørke historien" ("dunkle Geschichte") jeget forsøker å erindre og fortelle. I sitatet over kan Malinas indirekte stemme leses innenfor parenteser, i et ekko av prologens avslutning der jeget ikke vil fortelle og Malina hevder det skyldes at "noe ennå forstyrrer" jegets erindring (*M*, s. 24; dette er også et frampek, se *M*, s. 274–275). Den dunkle historien er likevel ikke Malina, men jeget selv: Sett mot jeget som "mørk historie", blir til og med Malina lys og klar (*M*, s. 19). Ivan tar naturligvis heller ikke del i jegets uavklarte mørke: "Sind Ivan und ich eine dunkle Geschichte? Nein, er nicht, ich allein bin eine dunkle Geschichte"⁴¹ (*M*, s. 171). Mørket er altså jegets historie. På grunn av mørket blir glemsel av historien – gjennom kjærligheten til Ivan – til lys og opplysning for jeget. Malina er mørk og uklar i den grad han driver jeget mot å fortelle det mørke. Når Malina sier til jeget: "Ich bin oft im Dunkel geblieben. Du standst ja damals im Licht"⁴² (*M*, s. 305), snakker han om jeget slik hun "sto opplyst" av forelskelsen i Ivan – et forhold som ved dette tekststedet er gått over –, og han omtaler seg selv som "i mørket" fordi han drev jeget ut av den lyse glemselen ved navn Ivan.

Malina framstår ikke alltid som et egentlig "du" til jeg-figuren, slik Ivan overalt er et "du" for henne. Iblant ses Malina som en side av jeget: "Ivan und ich: die konvergierende Welt. [/] Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt"⁴³ (*M*, s. 129). Mens Malina og jeget "er ett", klargjøres det at jeget og Ivan lever "forskjellige liv" (*M*, s. 43). Ingenting motsier entydig lesningen av Malina som jegets fordobling – til og med jegets og Malinas med-hverandre-liv (*M*, s. 18) og samboerskap er forenlig Malina som jegets maskuline selv-representasjon. Ivan vet ikke hvem Malina er, selv om han kan sitte i jegets og Malinas delte leilighet og spille sjakk med jeget: "Ivan fragt, ohne Zusammenhang: Wer ist Malina?"⁴⁴ (*M*, s. 45). Jeget beskriver seg selv som et biprodukt av Malina, og som så et "bekjent jeg" for ham at hun sammenlikner seg med Eva som ble skapt av Adams ribbein (*M*, s. 19). Malina får dessuten merkelappen "niemand" (*M*, s. 16), så jegets "samliv" med Malina (se *M*, s. 18) kan leses som et

⁴¹ "Er Ivan og jeg en dunkel historie? Nei, ikke han, jeg alene er en dunkel historie".

⁴² "Jeg forble ofte i mørket. Du sto jo den gang i lyset".

⁴³ "Ivan og jeg: den konvergerende verden. [/] Malina og jeg, ettersom vi er ett: den divergerende verden".

⁴⁴ "Ivan spør, uten sammenheng: Hvem er Malina?"

samliv med ingen andre enn jeget selv. Når Malina og Ivan kontrasteres av jeg-fortelleren, minner det først om ektemann–elsker-opposisjonen som Eriksson beskriver. Kontrasteringen endrer seg imidlertid i løpet av *Malina*. Etter hvert settes Ivan i opposisjon til den doble eksistensen "Ich"/Malina (jf. *HB*, s. 128) snarere enn til Malina alene: "Malina und ich haben, trotz aller Verschiedenheit, die gleiche Scheu vor unseren Namen, nur Ivan geht ganz und gar in seinen Namen ein"⁴⁵ (*M*, s. 86). Endringen blir tydeligere lenger ut i teksten, når jeget kaller sin framtrede som *kvinne* "misvisende" fordi den usynliggjør at hun også består av Malina:

Ivan ist nicht gewarnt vor mich. Er weiß nicht, mit wem er umgeht, daß er sich befaßt mit einer Erscheinung, die auch täuschen kann, ich will Ivan nicht in die Irre führen, aber für ihn wird nie sichtbar, daß ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf (*M*, s. 105).

[Ivan er ikke advart mot meg. Han vet ikke hvem han omgås med, at han befatter seg med en tilsynekomst som også kan misvise, jeg vil ikke lede Ivan på villspor, men for ham blir det aldri synlig at jeg er dobbel. Jeg er også Malinas skapning.]

"Ich bin auch Malinas Geschöpf" kan bety at jeget og Malina er gjensidig skapt av hverandre – og at dette er det Ivan ikke ser. Setningen kan samtidig bety at jeget oppstår mellom Malina og Ivan (hvis "auch" ikke henviser til jeget, men til Ivan). Jegets beskrivelse av seg selv som "Erscheinung" er interessant: Ordet betyr tilsynekomst eller framtrede, men kan også brukes om en utgivelse. Hvis "auch" henviser til Ivan, antyder dette Malina og Ivan som *forfattere* av (boken/bøkene som er) jeget. Ifølge Fäcke forblir det åpent både (1) hvem av "Ich" og Malina som i størst grad kan leses som skaper av / skapt av den andre, og (2) om Ivan og Malina produserer jeget eller om mennene snarere er jeg-figurens produkter (Fäcke, 2013, s. 188).

3.4 Drømte elskere i *Malina*

Med "drømmeelsker" sikter Eriksson til figurasjoner innenfor romanfigurers fantasi (fiksjon i fiksjonen), i motsetning til "elskere" og "ektemenn", som er selvstendige litterære figurer – skjønt alt dette er kvinnelige subjekters representasjoner av maskulinitet. Drømmeelskere er likevel i størst grad skapt av den fantaserende kvinnelige protagonisten og hennes begjær.⁴⁶ Eriksson definerer drømmeelskere som nokså sjablongaktige – og ofte alternative (Eriksson, 1997, s. 97) – representasjoner av maskulinitet innen hovedpersoners seksuelle dagdrømmer, og sikter også til

⁴⁵ "Malina og jeg har, tross all forskjellighet, den samme skyheten for navnene våre, bare Ivan inntretr helt og holdent i navnet sitt".

⁴⁶ Dette utelukker ikke at også drømmeelskere preges av den sosiale virkeligheten tekstene ble til innenfor (jf. Eriksson, 1997, s. 95).

selve dagdrømmingen med begrepet (Eriksson, 1997, s. 92). En drømmeelsker-variant er den "ansiktsløse" eller "usynlige" drømmeelskeren – han er "often vague, dark, or faceless, envisioned as not-quite-visible" (Eriksson, 1997, s. 110). Ansiktsløsheten (enten en leser dette i bokstavelig eller overført betydning) skyldes at representasjonen forsøker å unngå stereotypier (som for eksempel populærkulturelle modeller for maskulinitet, jf. Eriksson, 1997, s. 100). Den usynlige drømmeelskeren er en maskulin representasjon skapt som et utopisk forsøk på nyrepresentasjon. Med utgangspunkt i kvinnelige protagonister skriver Eriksson:

What does the invisible dreamlover imply in a construction of female desire? Of course, one answer is that the dreamlover's facelessness signifies the protagonist's own insecurity about what her desire should be, or perhaps rather her conflicting feelings about what constitutes, or should constitute, an ideal masculinity. In this sense, her desire for an alternative masculinity produces a void rather than a "substantial" dream image. Above all, the facelessness of the dreamlover signals a desire for a masculinity that is not based on the most familiar cultural models (in the ways that husband and lover figures are). Simultaneously, however, it stresses the difficulties involved in creating a representation of masculinity that does not coincide with received cultural ideals. (Eriksson, 1997, s. 115)

Ansiktsløse drømmeelskere forsøker nettopp å ikke re-presentere: "to be faceless is in a sense also to be invisible, and invisibility implies non-representability" (Eriksson, 1997, s. 114).

Tydelige representasjoner bygger på kulturelt tilgjengelige representasjoner. For å skissere en alternativ maskulinitet uten å bli stereotyp, må denne drømmeelsker-varianten bli ansiktsløs.

Det er flere drømmeelskere i *Malina*. Prinsessen av Kagrans elsker, "den fremmede" i førstekapitlets kursivlegende, framstår entydig som en erikssonsk drømmeelsker. Han figurerer aldri utenfor legenden eller andrekapitlets drømmelandskap (i drøm nummer 13, *M*, s. 201–204), og tilhører dermed ikke det mellommenneskelige romanuniverset. Jeget elsker ham mer enn sitt eget liv (*M*, s. 204), så han er ønsket av jeget, og han kan leses som en seksuell figurasjon. Figuren er jødisk, og alluderer til Paul Celan (Achberger, 1995, s. 127–128).⁴⁷ Innenfor romanuniverset knyttes han derimot til jeg-figurens faktiske elsker, Ivan. Prinsessen av Kagran og hennes fremmede elsker oppleves som jegets forsøk på å mytologisere kjærligheten med Ivan (*M*, s. 61). Denne "fremmede" drømmeelskeren gis ikke mye plass i romanen.

⁴⁷ Paul Celan (f. 1920 i det som i dag er Ungarn) var en jødisk poet som skrev på tysk, blant annet om Holocaust, som han overlevde, skjønt han endte med å ta sitt eget liv i april 1970 (Bachmann/Celan, 2015, s. 261, 277). Celan og Bachmann var venner, tidligere elskere, og hadde et sterkt gjensidig intertekstuell forhold til hverandres forfatterskap. Legendene i *Malina* skrev Bachmann etter Celans selvmord (Bachmann/Celan, 2015, s. 277), og Weigel beskriver den som "et fluktpunkt, et slutt punkt for begge litteraturenes intertekstualitet" (Weigel, 2002 s. 333). I *Malina* tolkes – i tråd med *Todesarten* -tematikken om krigens ettervirkninger i den erklærte freden og utvidingen av begrepet "mord" – Celans selvmord som et mord, ifølge Weigel, altså "som en slags senvirkning av nasjonalsosialismens historie, som den overlevendes sene død" (Weigel, 2002, s. 333).

Den grusomme farsfiguren i andrekapitlet er snarere en marerittelsker. Som Eriksson påpeker, mangler drømmerens egenvilje i *nattlige* erotiske drømmer (Eriksson, 1997, s. 94). Til gjengjeld er farsfiguren i *Malina* utpreget seksualisert, slik at beskrivelsen "drømt elsker" på et vis også treffer disse representasjonene av destruktiv maskulinitet. Begrepet er ikke uforenlig med tabuer som vold og voldtekt (Eriksson, 1997, s. 97). Farsfiguren synes likevel uforenlig med Erikssons begrep. Drømmeelskere motiveres av protagonistens seksuelle glede og utforskning, og dette motiverer eventuelle tabu-brudd i fantasien. Drømmeserien i *Malina* preges tvert imot av mangel på glede, nytelse og andre positive følelser – dette er mareritt der det seksuelle kun tjener som voldsmiddel. Achberger oppsummerer farsfigurens vold mot jeget:

After discovering the "cemetery of the murdered daughters" [...]the narrator is subjected to a series of violent acts by her father, perpetrator of her "death styles". [...] Subsequent nightmares depict "every conceivable kind of torture, destruction, harassment." The narrator is annihilated in a gas chamber, blinded as her father drives his short, hard fingers into her eyes, disemboweled, frozen in ice, plunged into fire, subjected to electric shock treatment, deported, abducted, imprisoned, poisoned, starved to emaciation, bombarded with flowerpots, buried under an avalanche, electrocuted on a highvoltage barbed wire fence, and eaten by a crocodile. The dreams document the many ways in which the daughter is silenced [...]. [T]he father is always "planning something grand" (143), "running an enterprise or a government" (153), staging a play, shooting a film, directing an opera, or orchestrating some kind of gala spectacle or circus in which she is [...] made to perform in some [...] demeaning way. Even when he floods the cemetery of the murdered daughters "so that nothing comes out" (144), that, too, is made into a performance [...] Behind the public spectacle of her father's "showbiz" front lies the painful story of incest and abuse, her mother's silence and complicity, and her own coverup and compliance. Like her father, she is controlled by the effect her actions might conceivably have on the public, the audience. (Achberger, 1995, s. 103–104)

I andrekapitlet fungerer isteden Malina – i Malina-dialogene innimellom volden i drømmene – som jegets emosjonell støtte. Her er det den ikke-seksuelle Malina – i skarp kontrast til den seksualiserte, morderiske farsfiguren – som dekker jegets behov og oppleves som ønsket av henne. Malina svarer på jegets behov for trøst og trygghet, ikke på seksuelt begjær. Han opptrer som omsorgsperson for jeget: Som om hun var et barn med smerter, holder han henne, går fram og tilbake i leiligheten med henne og snakker til henne til hun puster roligere (*M*, s. 204). Han masserer hendene og føttene hennes og "området omkring hjertet" (*M*, s. 204–205), han tenner lys rundt henne når hun blir redd for det mørket som er fraværet av Ivan (*M*, s. 205), og han tar telefonen på hennes vegne etter instruksjoner om å skjule tilstanden hennes for Ivan (uten at vi får lese telefonsamtalen, *M*, s. 205–206). Som en sykepleier sjekker han bekymret pulsen hennes (*M*, s. 215), og som en (god) forelder holder han omkring henne til hun blir rolig (*M*, 246).

Malina likner – på grunn av sine mange ansikter – den ansiktsløse eller anonyme drømmeelskeren. Ansiktsløsheten eller vagheten Eriksson beskriver, er ganske bokstavelig. Som

nevnt framstår Malina som en aseksuell figur – og kroppsskildringer tar så godt som ingen sideplass i *Malina*.⁴⁸ En skulle altså ikke forvente at noen av Malinas kjennetegn – ikke engang anonymiteten hans – ble forankret i fysisk framtoning. Likevel knytter allerede romanens første setning om ham Malinas uklarhet til nettopp utseendet, som er "ubestemmelig" som tegn på alder (*M*, s 7). På grunn av det manglende erotiske aspektet, er det likevel vanskelig å lese Malina som jegets drømte *elsker*. Det er i det hele tatt merkelig hvor betegnende Erikssons begrep drømmeelsker er på figuren Malina, med tanke på at han ikke forbindes med erotikk – iallfall ikke i noen vanlig forstand av ordet. Kanskje har det å gjøre med at *Malina* er skrevet i samme periode (og i en sammenliknbar kulturell setting) som de romanene Eriksson undersøker, og at det på 1970-tallet ble viktig for en del forfattere å formulere alternativer til samtidskulturens representasjoner av maskulinitet så vel som av feminitet (jf. Eriksson, 1997, s. 115). Eriksson hevder at: "the 'invisible', or faceless, man in erotic fantasy is a recurring phenomenon in women's novels in the 1970's—a phenomenon which is linked to both unease and pleasure" (Eriksson, 1997, s. 111). Snarere enn ansiktsløs drømmeelsker, framstår Malina som en blanding av jegets drømmelivsledsager, drømte maskuline motpart, en fantasert trøster – eller til og med en drømt partner-in-crime når han i en duolog sier til jeget at hun skal drepe Ivan (*M*, s. 334) og når han som indre stemme i jeget "hvisker" at hun skal drepe Ivans barn (*M*, s. 332).

Snarere enn drømmeelsker, er Malina jegets emosjonelle og intellektuelle drømme-maskulinitet. Tidlige lesninger av romanen har en tendens til å overse at Malina også er emosjonelt – ikke bare intellektuelt – viktig for jeget, slik at Ivan framstår som eneste siktemål for jegets emosjoner.⁴⁹ Jeget fortrenger riktignok eget intellekt i forholdet til Ivan, noe hun ikke gjør overfor den også intellektuelle Malina. Ivan er, i motsetning til Malina, en seksuell figur for jeget. Begge mennene ønsker seg eller krever det av jeget som passer til deres personlighet (Malina: refleksjon, Ivan: umiddelbarhet). En kan hevde at jeget ikke klarer å forene intellekt med *seksualitet*, og at dette avspeiles i splittelsen hennes mellom Ivan og Malina. Imidlertid står jegets emosjonalitet sentralt i forholdet til begge mennene.

⁴⁸ Selv om dette synes å gjelde Malina-figuren aller mest (jf. Kurmann, 2016, s. 78), utmerker ingen av de sentrale figurene i romanen seg gjennom skildringer av kroppslighet. Jeget blir presentert blant annet gjennom utseendet sitt, men da ved en kortfattet passbeskrivelse (*M*, s. 8). Ikke engang jeg-fortellerens beretning om "skjønnheten" til en mekaniker hun ble tiltrukket av, utmerker seg i skildringer av menneskelig fysikk (*M*, s. 291–292).

⁴⁹ Ellen Summerfield leser Malina blant annet som den rasjonelle siden i opposisjon til den emosjonelle "Ich"-delen av samme personlighet (Summerfield, 1978, s. 128).

3.5 Malina som jegets drømmebror

Alle disse aspektene ved Malina, også mangelen på erotisk begjær for ham fra jegets side, kan oppsummeres i formuleringen "drømmebror". Verken "drømt" eller "bror" må forstås uavhengige av hverandre: Malina er mer enn kun drømt/fantasert (han er også en karakter ved siden av jeget), akkurat som han er mer enn en brorsfigur for jeget (han smelter også sammen med henne). Fäcke beskriver forholdet "Ich"–Malina som et bror–søster-forhold på det realistiske figurnivået (Fäcke, 2013, s. 188). Også Perloff nevner Malinas ambivalens som både bror og personlighetsdel:

To begin with, the narrator and Malina, who live together, are never presented as lovers; rather, their relationship seems to be that of brother and sister, but a brother and sister whose fates are curiously intertwined, Malina being more accurately the narrator's male alter ego or animus (Perloff, 1996, s. 162–163).

Malina fungerer som jegets drømmebror hvis en leser ham på to figurnivåer *samtidig* snarere enn parallelt: På et realistisk lesenivå er han en brorsfigur. På et "metaforisk" eller snarere *intrapsykisk* figurnivå, er Malina jegets komplementære psykiske instans. I en tvisynt realistisk-intrapsykisk lesning blir hans dermed jeg-figurens hypotetiske, solidariske bror.⁵⁰

Malinas brorsrolle for jeg-figuren, antydes allerede i prologen. I jeg-fortellerens ord skrives Malina inn i den større *Todesarten*-konteksten *i kraft av* at han er en brorsfigur:

ich war witzig wie die anderen, wenn man die komische infame Geschichte von Malina und Frau Jordan erzählte. Heute weiß ich, daß Malina nie etwas mit dieser Frau Jordan >gehabt< hat, wie man hier sagt, daß nicht einmal Martin Ranner sich heimlich mit ihr auf dem Cobenzl getroffen hat, weil sie ja seine Schwester war [...] Aus den Gerüchtfiguren werden die wahren Figuren, befreit und groß, hervortreten, wie Malina heute für mich, der nicht mehr das Ergebnis von Gerüchten ist, sondern gelöst neben mir sitzt oder mit mir durch die Stadt geht. (*M*, s. 18)

[jeg var vittig som de andre når man fortalte den komisk infame historien om Malina og fru Jordan. I dag vet jeg at Malina aldri har >hatt< noe – som man sier her – med denne fru Jordan, at ikke engang Martin Ranner har møttes med henne i hemmelighet på Cobenzl [dvs. på Reisenberg], ettersom hun jo var søsteren hans [...] Ut av ryktefigurene vil de sanne figurene – befrikkede og store – framtre, som Malina for meg i dag, [han] som ikke lenger er utfallet av rykter, men sitter løst ved siden av meg eller går med meg gjennom byen.]

Søskenparet Franza Ranner/Jordan og Martin Ranner er de to sentralfigurene i *Das Buch Franza* – et romanfragment som også tilhører *Todesarten* –, der Franza på flukt fra sin ødeleggende ektemann Leo Jordan følger broren på en reise inn i den egyptiske ørkenen (f.eks. Lennox, 2006, s. 38). Malina og Martin Ranner har parallelle funksjoner i romanene de tilhører (Achberger, 1995, s. 131; Lennox, 2006, s. 167), så bror–søster-relasjonen mellom Martin og Franza

⁵⁰ Se tabell 6 i Appendix.

forespeiles i "Ich"– Malina.⁵¹ *Todesarten* er ikke bare tittelen på syklusen *Malina* skulle åpne, men også på boken som "Ich" skriver. Når Ivan oppdager et tekstfragment i jegets håndskrift med denne tittelen, ser han samtidig et fragment kalt "Det egyptiske mørket" ("Die ägyptische Finsternis", *M*, s. 52), som og er tittelen på tredjekapitlet i *Der Fall Franza* (*Das Buch Franza*, min anm.) blant Bachmanns etterlatte manuskripter (Achberger, 1995, s. 130). Søskenforholdet Franza–Martin er altså innskrevet i *Malina* ikke bare som en anekdote fra romanuniversets utkant, men som del av det manuskriptet forfatterfiguren "Ich" skriver på. At Malina fungerer som jegets bror, forklare hvorfor ingen av dem kunne forestille seg at noen kunne se dem som ektefolk (*M*, s. 262). Parallellen i sitatet over mellom Malina og Martin Ranner, opprettes i kraft av Martins brorsforhold til Franza: Her framstilles det som like usannsynlig at Malina og Franza skulle ha hatt en affære med hverandre som at Franza skulle ha hatt et seksuelt forhold med sin egen bror: "nicht *einmal* Martin Ranner [...], weil sie ja seine Schwester war" (min utheving). Jeget i *Malina* og Franza blir dermed parallellfigurer i kraft av at de er søster til en yngre bror.

I prologen kommer det òg fram at Malina er bror til Maria Malina (*M*, s. 16). Dette forblir hans eneste avklarte familiære og personlige tilknytning, noe som understreker hvor definerende brorsrollen er for ham – mer definerende enn rollen ved hærmuseet, som kun er en maske. Allerede navnet antyder at Malina ikke kan leses uavhengig av søskenforholdene han inngår i. Han deler etternavn med søsteren Maria, men får i motsetning til henne aldri noe fornavn. Ikke engang navnet betegner Malina som individ. Jeget beskriver seg og Malina – til forskjell fra Ivan, som "ganz und gar" går opp i navnet sitt – som like "sky" ("scheu") for navnene sine og like lite identifisert gjennom dem (*M*, s. 86–87). Lest bokstavelig betyr det at Ivan er den eneste av de tre som har et personnavn. "Malina" er imidlertid ikke noe dagligspråklig pronomen – slik "Ich" er (se note 40). Det mer-enn-/mindre-enn-individuelle ved ham ligger i familietilknytningen, mens det for jeg-figuren har å gjøre med at hun er tekstens avgrensede subjekt. Mangelen på fornavn understreker Malina som profesjonell snarere enn personlig figur, samtidig som det forankrer ham i brorsrollen – som er stedet der Malina kommer nærmest å bli personlig.

Et sted skildrer jeget hvor sterkt hun alltid har ønsket seg en yngre bror. Påfølgende Malina-duolog viser at jeget, i mangel på relle brødre, har plassert Malina i denne rollen. Kanskje har hun til og med – i mangel på reelle menn som er solidariske – *skapt* Malina for denne rollen:

⁵¹ Lennox hevder at det "erotic and maternal older sister-younger brother relationship", som det mellom Franza og Martin, er en rød tråd i Bachmanns forfatterskap og representerer en før-patriarkalsk, "preødipal søskenkjærighet" mellom kjønnene (Lennox, 2006, s. 169–170).

Immer habe ich mir gewünscht, einen jüngeren Bruder zu haben, vielmehr einen jüngeren Mann, Malina müßte das verstehen, eine Schwester haben wir schließlich alle, aber nicht jeder hat Brüder. Ich habe nach diesen Brüdern Ausschau schon in der Kinderzeit gehalten, nicht ein, sondern zwei Stück Zucker habe ich deswegen abends ins Fenster gelegt, denn Zwei Stück Zucker sind für einen Bruder. Eine Schwester hatte ich ja. Jeder ältere Mann entsetzt mich, auch wenn er nur einen Tag älter ist, und ich würde es nie über mich bringen, ich würde mir lieber den Tod geben, als mich ihm anzuvertrauen. [...]

Ich: Ich muss mich freiwillig unterwerfen können, du bist ja etwas jünger als ich [...]. Du bist eben doch ein ganz klein wenig jünger als ich [...].

Malina: Ich bin vielleicht älter als du.

Ich: Gewiß nicht, das weiss ich. Du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir.

(*M*, s. 259–260)

[Alltid har jeg ønsket meg å ha en yngre bror, snarere en yngre mann, Malina ville måtte forstå det, en søster har vi alle til syvende og sist, men ikke enhver har brødre. Jeg holdt utkikk etter disse brødrene allerede i barnetiden, ikke en, men to sukkerbiter la jeg av den grunn i vinduet om kvelden, for to sukkerbiter er for en bror. En søster hadde jeg jo. Enhver eldre mann forferder meg, også når han bare er én dag eldre, og jeg ville aldri la meg bøte med det – jeg ville heller gi meg selv døden enn å betro meg til ham. [...]

Jeg: Jeg må kunne underkaste meg frivillig, du er jo noe yngre enn jeg [...]. Du er da akkurat bare lite grann yngre enn jeg [...].

Malina: Jeg er kanskje eldre enn deg.

Jeg: Sikkert ikke, det vet jeg. Du er kommet etter meg, du kan ikke ha vært der før meg, du er overhodet først tenkelig etter meg.]

At Malina ikke bare fungerer som brorsfigur på et realistisk nivå, men også på et intrapsykisk, vises når jeget omtaler Malina som hypotetisk: "Malina müßte das verstehen". Sverre Dahl har oversatt denne bruken av konjunktiv II til: "Malina burde forstå det" (*Mno*, s. 220), som nok er en mer gangbar oversettelse. Imidlertid innebærer den ikke jegets grammatiske antydning om at Malina kan leses som en hypotetisk figur, nærmere bestemt en ønsket, men ikke mulig bror. Det Malina "ville måtte" forstå, er nemlig ikke det *at* jeget alltid har ønsket seg en yngre bror. Snarere ville Malina måtte forstå – som den broren jeget alltid har ønsket seg – *at han* ville kunne være denne drømmebroren. I sitatet over antyder jeget at Malina er skapt av henne, ettersom han først er tenkelig etter henne – i en opp-ned-vending av den kristne skapelsesberetningen og av tekststedet der jeget beskriver seg som skapt av Malinas ribbein (*M*, s. 19). Malina sår riktignok tvil om dette med sin replikk, og det blir stående åpent hvem av dem som har rett: om Malina skal leses som skapt av jeget, eller om "Ich" skal leses som skapt av Malina – eventuelt om figurene i like stor grad skaper hverandre (det hevder som nevnt Fäcke, 2013, s. 188).⁵²

⁵² Jeg holder med Fäcke i at det er unødvendig å utelukke én av disse lesningene for å kunne argumentere godt for den andre. Min oppgave fokuserer av plassgrunner likevel på Malina som jegets skapning.

4. FORFATTERINSTANSEN "ICH", UTSIENDE SUBJEKTER OG KRYSSKLIPPING MELLOM LITTERÆRE MODI

Nicht ich bin es, Lina ist es, die stärker ist, wir stemmen den Sekretär miteinander von einem Zimmer in das andere Zimmer, obwohl natürlich mehr als achtzig Prozent der Last Lina überlassen bleibt. Trotzdem bin ich heute böse auf Lina, weil Lina mir nichts gönnt, weil sie mir nie etwas gönnt und jetzt auch noch auf die Männer eifersüchtig ist, für die ich zwanzig Schilling ausgeben wollte, >zum Fenster hinauswerfen<, meint Lina. Ich habe wieder einmal alles falsch gemacht. Lina und ich hängen auf eine fatale Weise voneinander ab, wir hängen zusammen [...]. Darum male ich mir den Tag aus, an dem kein Mensch mehr abhängig von einem anderen ist, an dem ich ganz allein in einer Wohnung lebe, in der ein paar kleine Maschinen Lina ersetzen werden, ein Druck auf einen Knopf wird genügen, um einen Sekretär aufzuheben und umstellen, wie nichts. Niemand wird sich mehr immerzu bei einem anderen bedanken, den anderen helfen und insgeheim zornig sein auf die anderen. Niemand wird in einen Vorteil oder in einen Nachteil geraten. Aber dann sehe ich mich vor den elektrischen Maschinen, von deren Kauf mir Lina einmal im Jahr abrät, und heute rät sie mir wieder zu. Sie meint, daß man ohne eine elektrische Kaffeemühle und einen elektrischen Orangenpresser heutzutage nicht mehr leben könne. Aber ich trinke doch nur so selten Kaffee, und für Malinas Orangensaft würden auch meine Kräfte noch reichen. Einen Staubsauger und einen Eisschrank habe ich zwar, aber einmal im Jahr möchte Lina unsere Wohnung in eine Maschinenfabrik verwandelt sehen, sie sagt nachdrücklich: Das hat heute aber schon jeder Mensch, die Herrschaften haben das alle!

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen. Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein, es werden alle Menschen frei sein, auch vor der Freiheit, die sie gemeint haben. Es wird eine größere Freiheit sein, sie wird über die Maßen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein ...

Im Café Heumarkt bin ich noch immer böse auf Lina, denn sie ist die gefährliche Mitwisserin mancher meiner Gedanken, sie hört mich auch manchmal Sätze am Telefon sagen, die für sie die reine Häresie sind und die es ihr erlauben würden, mich sofort aus dem Fenster zu stürzen, mich auf die Guillotine zu schicken, in die Garrotte, mich auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen. Doch ich komme nie dahinter, ob sie nur etwas dagegen hat, daß ich morgens zerschlagen herumgehe, nicht weiß, ob Ata oder Imi gekauft werden soll, ob sie nur etwas dagegen hat, daß ich nicht genau abrechne und ihre mühevollen Additionen nicht prüfe, oder ob es nicht vielmehr meine Sätze sind, die ich äußere, und ob sie diese Gedanken errät, die ihr das Recht geben, mich zu töten.

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen die Savannen und die Steppen wiederentdecken, hinausströmen werden sie und ihrer Sklaverei ein Ende machen, die Tiere werden unter den hohen Sonne zu den Menschen treten, die frei sind, und sie werden in Eintracht leben, die Riesenschildkröten, die Elefanten, die Wisente, und die Könige des Dschungels und der Wüste werden sich mit dem befreiten Menschen vereinbaren, sie werden aus einem Wasser trinken, sie werden die gereinigte Luft atmen, sie werden sich nicht zerfleischen, es wird der Anfang sein, es wird den Anfang sein für das ganze Leben ...

Ich rufe: Zahlen bitte! Herr Karl ruft freudig: Komme gleich! und verschwindet. Ich bin zu ungerecht, ich zerknülle die Papierserviette, auf die ich ein paar Satzsetzen geschrieben habe, das dünne Papier weicht auf im Kaffee, der übergeschwappt ist auf das Tablett. Ich will sofort nach Hause gehen, ich will in die Ungargasse, ich werde Lina verzeihen, Lina wird mir verzeihen. Sie wird mir einen Orangensaft auspressen und einen Kaffee kochen. Es muss nicht das ganze Leben sein. Es ist das ganze Leben.

(M, s. 122–125)

[Det er ikke jeg, det er Lina som er den sterkere, vi presser i fellesskap sekretæren [en mindre skrivepult] fra et rom inn i det andre rommet, skjønt naturligvis blir mer enn åtti prosent av byrden overlatt til Lina. Likevel er jeg i dag sint på Lina fordi Lina ikke unner meg noe, fordi hun aldri unner meg noe og nå attpåil er misunnelig på mennene som jeg ville spandere tyve skillinger på, >å kaste dem ut av vinduet<, mener Lina. Jeg har nok en gang gjort alt galt. Lina og jeg avhenger på et fatalt vis av hverandre, vi henger

sammen [...]. Derfor maler jeg ut dagen hvor ikke noe menneske lenger er avhengig av et annet, hvor jeg bor helt alene i en leilighet der et par små maskiner vil erstatte Lina, et trykk på en knapp vil strekke til for å løfte opp og flytte om på en sekretær [en skrivepult], som ingenting. Ingen vil lenger støtt og stadig takke en annen, hjelpe den andre og i hemmelighet være rasende på den andre. Ingen vil bli til fordel eller til ulempe for den andre. Men så ser jeg meg selv foran de elektriske maskinene som Lina én gang i året fraråder meg å gå til innkjøp av, og i dag råder hun meg til det. Hun mener at man ikke lenger kan leve nå til dags uten en elektrisk kaffekvern og en elektrisk appelsinpresse. Men jeg drikker jo bare så sjelden kaffe, og til Malinas appelsinjuice ville nok også mine krefter rekke. En støvsuger og et isskap har jeg riktignok, men en gang i året vil Lina gjerne se leiligheten vår forvandlet til en maskinfabrikk, hun sier ettertrykkelig: Men i dag har allerede ethvert menneske det, alle herskapene har det!

En dag vil komme hvor menneskene har svartgylne øyne, de vil se skjønnheten, de vil være befridd for skitt og fra hver byrde, de vil heve seg opp i luften, de vil gå under vannet, de vil glemme sine træler og sine nøder. En dag vil komme, de vil være frie, alle mennesker vil være frie, også fra den friheten de hadde siktet til. Det vil være en større frihet, den vil være i overmål, den vil være for et helt liv.

På Café Heumarkt er jeg fortsatt sint på Lina, ettersom hun er den farlige medvitsersken til mange av mine tanker, hun hører meg også iblant si setninger i telefonen som for henne er det rene kjetteri og som ville gi henne lov til å straks styrte meg ut av vinduet, sende meg til giljotinen, i garrotten, brenne meg på bål. Likevel kommer jeg aldri til bunns i om hun bare har noe imot det at jeg går istykkerslått rundt om morgenen, at jeg ikke vet om det er Ata eller Imi som bør bli innkjøpt, om hun bare har noe imot at jeg ikke trekker nøyaktig ifra og ikke prøver hennes møysommelige addisjoner, eller om det ikke derimot er setningene mine, de jeg ytrer, og om hun gjetter seg til disse tankene som gir henne retten til å drepe meg.

En dag vil komme hvor menneskene gjenoppdager savannene og steppene, strømme ut vil de og gjøre ende på sitt slaveri, under den høye solen vil dyrene trå nærmere menneskene, som er frie, og de vil leve i endrakt, kjempeskilpaddene, elefantene, bisonene og kongene av jungelen, og ørkenen vil forene seg med de befriddene menneskene, de vil drikke av ett vann, de vil puste den rensede luften, de vil ikke rive hverandres kjøtt i stykker, det vil være begynnelsen, det vil være begynnelsen for det hele livet ...

Jeg roper: Regningen, vær så snill! Herr Karl roper gledelig: Kommer snart! og forsvinner. Jeg er for urettferdig, jeg krøller sammen papirservietten som jeg har skrevet et par setningsfiller på, det tynne papiret bløter seg opp i kaffen som er skvulpet over på brettet. Jeg vil straks gå hjem, jeg vil til Ungargasse, jeg vil tilgi Lina, Lina vil tilgi meg. Hun vil presse en appelsinjuice og koke en kaffe til meg. Det må ikke være (det) hele livet. Det er (det) hele livet.]

4.1 Kort om Lina-passasjen

Tekststedet over kaller jeg "Lina-passasjen". Passasjen er et tydelig eksempel på hvordan "Ich" konstitueres både som forfatterinstans og som jeg-forteller. I Lina-passasjen intensiveres den brytningen mellom ulike sjangerspor som preger hele romanen. Her settes det narrative hovedsporet med sin tydelige jeg-forteller – avsnittene i typografisk normalskrift – i spill mot det høylyriske tekstsporet som dominerer romanens kursivfragmenter og legende. Vekselvirkningen mellom sjangersporene, her mellom høyspråk og lavspråk, minner om filmatisk kryssklipping. Selve sammenstillingen tilfører et ekstra lag informasjon: Leseren oppfordres her til å sammenlikne de to typene avsnitt, og sammenlikningen påvirker lesningen av begge typer. Tekststeder som Lina-passasjen gjør det òg mulig å skille mellom to typer fiktive tekstprodusenter i *Malina*: (1) fiktive talere, altså utsiende subjekter, og (2) den fiktive

skriftprodusenten som er forfatterinstansen. (1) Jeg-fortelleren er et utsiende subjekt: en fiktiv taler som også gestaltet som et psykologisk subjekt. I tillegg avslører Lina-passasjen at det fins andre utsiende subjekter utover jeg-fortelleren. (2) Forfatterinstansen er en leserkonstruksjon av tekstens fortløpende skriftprodusent, men trenger ikke forstås som et psykologisk subjekt selv om den er et språklig et (jf. Barthes, 1968, s. 51). Jeg-fortelleren fins kun i ett av sjangersporene. Det betyr at (den fiktive) "regissøren" av kryssklippingen mellom *flere* sjangerspor må forstås som forfatterinstansen "Ich" snarere enn jeg-fortelleren. Denne forfatterinstansen er naturligvis ikke identisk med *karakteren* "Ich" (det fortalte jeget), men den forankres likevel i henne, ettersom hun innenfor romanuniverset defineres som forfatteren av "Todesarten" (*M*, s. 52). At figuren "Ich" fortløpende skriver fram *Malina* i et evig og umulig "heute" – *samtidig* som leseren leser – er slik en del av fiksjonen: Det er dette romanen vil ha oss til å tro, eller føle, mens vi leser den (altså det fiksjonen krever at leseren ikke gransker kritisk, jf. begrepet *suspension of disbelief*).

Det første avsnittet i Lina-passasjen, som egentlig er slutten på et lengre avsnitt, tilhører romanens narrative hovedspor. Alle tre ikke-kursiverte avsnitt i passasjen framstår slik, ettersom de alene utgjør et sammenhengende handlingsforløp: Ser en bort fra kursivavsnittene og leser kun prosaavsnittene etter hverandre, følger man en tydelig jeg-fortellers forflytning i sted og situasjon. Først er jeg-figuren i leiligheten i Ungargasse 6, hvor hun flytter et skrivebord sammen med, irriterer seg over og kanskje kjekler med husholdersken Lina. I tredje og femte avsnitt er jeget på Café Heumarkt, hvor hun iallfall bestiller en kaffe og blir sittende en stund – fortsatt irritert på Lina –, før hun ber om regningen, vil å gå hjem igjen, og ønsker forsoning med Lina. Det er en implisitt ellipse enten etter eller i det første avsnittet, ettersom selve forflytningen fra leiligheten til kafeen ikke fortelles. Leserens må retrospektivt forestille seg at jeget går til kafeen – eksempelvis mens hun tenker sinne tanker om Lina og maler ut for seg selv dagen "an dem kein Mensch mehr abhängig von einem anderen ist". Hvor lang tid som går mellom flyttingen av skrivebordet, jeg-fortellerens irriterte indre monolog og ankomsten til kafeen, oppgis ikke. Det kan også være en implisitt ellipse mellom tredje og femte avsnitt, ettersom vi ikke får vite hvor lenge jeget er på kafeen eller nøyaktig hva som skjer der. Leserens forstår indirekte at jeget har skrevet noe på en papirserviett samt at hun har bestilt et brett med kaffe, ettersom hun forkaster det hun har skrevet, og ettersom kaffen søler til servietten hun har skrevet det på. Hva jeget har skrevet, fortelles ikke, og vi får heller ikke vite om skriften blir uleselig av kaffen, om hun legger igjen servietten på Café Heumarkt eller for den saks skyld om jeget drakk kaffen hun bestilte.

Ettersom jeget i første avsnitt betyr at "Aber ich trinke doch nur so selten Kaffee", kan leseren velge mellom å lese kafebesøket som en sjeldenhet eller lese jeg-fortelleren som upålitelig.

På samme måte kan kursivavsnittene leses etter hverandre uten prosaavsnittene. Disse to avsnittene framstår også som en enhet: De er markert slik typografisk, de har begge en høylyrisk stil, de domineres begge av naturmotiver – i andre kursivavsnitt nokså eksotiske naturmotiver for en roman med Wien som skueplass –, de tematiserer eksistensielle størrelser som "skjønnhet" og "frihet", og begge åpner med anaforen "Ein Tag wird kommen, an dem"⁵³. Utsigelsesposisjonen i kursivavsnittene er ikke lenger jeg-fortelleren, men et profetisk subjekt som uttaler seg om en forløsning som skal eller vil ("wird") komme. Leser en disse avsnittene isolert, framstår de som en høylyrisk profeti som trekker på språket i bibelske profetier. Kursivavsnittene i Lina-passasjen er de første i romanen av den typen jeg innledningsvis kalte profetiske.

Verken kursivfragmenter eller løpende prosa står imidlertid isolert. Isteden flettes ulike sjangerspor om hverandre – en fletting som blir særs intensiv i Lina-passasjen. Timingen av kursivfragmentene, gjør at de her fyller ellipsene i den ytre handlingen. Det blir nærliggende for leseren å erstatte det jeg-fortelleren utelater, med kursivfragmentene som jeg-figurens skrift. Kanskje er kursivavsnittene nettopp "setningsfillene" jeget har skrevet på servietten, kanskje har hun sittet på Café Heumarkt og skrevet dette mens hun har drukket en kopp kaffe – kanskje slikt heller ikke er så "sjeldent", i og med at hun vet navnet på servitøren –, kanskje forkaster jeget det hun har skrevet fordi hun fortsatt er sint på Lina og ser hvordan irritasjonen siver inn i det hun skriver, slik at den høylyriske stilen blir sentimental og parodisk.

Selve vekslingen tilfører en komisk dimensjon som rammer begge tekstspor. Det er som om de to tekstsporene satiriserer over hverandres skrive- og tenkemåte, slik at både jeget og innholdet i prosaavsnittene latterliggjøres, og tonen i kursivfragmentene framstår som pompøst høyspråk. Humoren på bekostning av jeget kan leses som selvironi fra fortellerens side, altså som at jeg-fortelleren i prosaavsnittene latterliggjør seg selv som figur og sin egen mislykkete kommunikasjon med Lina. Humoren som rammer tonen i kursivpassasjene og det generelle innholdet i prosaavsnittene, kan vanskeligere tilskrives jeg-fortelleren. Verken kursivskriften eller brytningen mellom sjangersporene produseres av fortelleren, og det er nettopp timingen for når de to tekstsporene avbryter hverandre, som gir den parodiske effekten.

⁵³ "En dag vil komme, på hvilken"

Vekslingen og dens effekter kan isteden tilskrives en forfatterinstans – i Lina-passasjen forfatterfiguren "Ich" som fiktiv forfatter av romanen. Utsigelsesposisjonen i kursivavsnittene framstår som inderlig og ikke-ironiserende – denne inderligheten er faktisk en del av komikken i Lina-passasjen –, altså er ikke kursivavsnittene komiske internt. Jeg-fortellerens selvironi begrenser seg til prosaavsnittene. Det er isteden forfatterinstansen som indirekte parodierer skrivemåten i kursivfragmentene ved å sette den høylyriske tonen i disse avsnittene opp mot de praktiske betraktningene i passasjens ikke-kursiverte avsnitt, slik at tonen i kursivavsnittene framstår som pompøs: Den utopiske "friheten" framstår ikke lenger som magisk eller eksistensiell, men som en forbrukers frihet fra manuelt husarbeid gjennom kjøpekraft og husholdningsteknologi. Dette skyldes at Linas utsagn om diverse husholdningsmaskiner "man i dag må ha" og jeg-fortellerens innvending at hun jo allerede har blant annet en støvsuger, klinger med i det påfølgende kursivfragmentets åpning: "*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen [...] werden vom Schmutz befreit sein*". Ved ordet "skitt" assosierer leseren til dagligdags husstøv (jf. Summerfield, 1976, s. 99), snarere enn til eksistensiell tilsmussing av en autentisk menneskelig tilværelse. Samtidig parodierer forfatterinstansen indirekte innholdet i prosaavsnittene ved å sette dem opp mot kursivavsnittenes insistering på det utopiske, slik at prosaavsnittenes vektlegging av praktiske småting – som innkjøp eller ikke innkjøp av husholdningsapparater, hverdagslig irritasjon og krangling om hvordan en best flytter et skrivebord – framstår som så uvesentlig at det praktiske perspektivet i seg selv blir latterlig. Vaskemiddelet "Imi" et for øvrig akronym for de tre hovedfigurenes initialer: "Ich", Malina og Ivan. Når jeget hevder at hun aldri klarer å huske om det er "Ata" eller "Imi" hun skal kjøpe, får dette dermed en eksistensiell undertone, som om figurene i konstellasjonen Ivan–Malina–"Ich" kunne vært hvem som helst – for eksempel noen med initialene A + T + A –, så fremt de til sammen fortsatt former en brutt linje.⁵⁴ Summerfield påpeker at ulike avsnitt iblant forbindes assosiativt med hverandre på denne måten, og at de iblant forbindes kausalt – mens de andre ganger ikke synes forbundet overhodet (Summerfield, 1976, s. 99–101). Hun hevder de ulike typene avsnitt representerer et nytt lag av jeg-figurens virkelighet (Summerfield, 1976, s. 99).

Lina-passasjen viser hvor vanskelig det er å fastslå betydningen av ordet "Ich"/"ich" i *Malina*. Er for eksempel følgende "jeg" identiske eller ikke: jeget som roper etter regningen, jeget

⁵⁴ Ettersom Malina og Ivan ikke har noe forhold til hverandre som ikke går via jeg-figuren, former de tre sentralfigurene en brutt linje snarere enn en trekant (Fäcke, 2013, s. 188).

som (utenfor det fortalte) har skrevet noe på servietten, jeget som ytrer at Lina har rett til å henrette henne, og jeget som vil tilgi Lina? Glidende skifter i betydningen av "Ich"/"ich" i romanen – løpende endringer i hvem/hva ordet henviser til – gjør ikke bare identiteten til den kvinnelige romanfiguren "Ich" flytende, men setter også jeg-fortellerens grenser og begrensninger i spill. Leseren spør seg om det fins andre "jeg" – utskrevne eller underforståtte, utsiene eller skrivende – enn jeg-fortelleren og jeget som ren figur (fortalt jeg).

4.2 Enhetlig tid: Spor av en dramatisk utsigelsesposisjon i jeg-fortelleren

I tekster med jeg-forteller der fortelleren også figurerer i handlingen, er det å forvente at avstanden i tid og sted mellom fortellerhandling og det fortalte endrer seg i løpet av fortellingen. For eksempel har jeg-fortelleren avstand til seg selv som figur – altså som fortalt og erfarende jeg (Danielsen, 2007, s. 21) – når hun sitter på Café Heumarkt og forteller hvordan hun ofte går "zerschlagen" rundt i leiligheten om morgenen.⁵⁵ Derimot forteller jeget fra romanhandlingens her og nå når hun flytter skrivebordet sammen med Lina og når hun roper etter regningen på Café Heumarkt. Der tid og sted for en slik jeg-persons erfaring og fortelling sammenfaller, vil fortellingen gjerne fokusere på fortellersituasjonen eller eventuelt skrivesituasjonen. Dette skyldes at litterær narrasjon konvensjonelt forstås som retrospektiv nedtegnelse av handling, altså som skrift snarere enn som fiktiv tale. Jeg leser imidlertid fortelleren i *Malina* som en fiktiv *taler* snarere enn en fiktiv (ned)skriver – i tråd med Bachmanns beskrivelse i sin tredje Frankfurt-forelesning ("Det skrivende jeget") av det litterære jeget som "stedfortreder for den menneskelige stemme" (Sverre Dahls oversettelse i *NTNS*, s. 63). Dette underbygges av teksten, ettersom jeg-fortelleren i *Malina* særpreges av at hun ofte forteller om noe mens det skjer snarere enn etterpå, – også om egne handlinger som ikke kan tenkes kombinert med nedskrivning, som når jeget og Lina sammen flytter en skrivepult. Når jeg-fortelleren sier – men altså ikke skriver – "Nicht ich bin es, Lina ist es, die stärker ist, wir stemmen den Sekretär miteinander von einem Zimmer in das andere Zimmer", sammenfaller jeg-fortelleren i tid og sted med seg selv som fortalt figur. Dette skjer uten at tiden i romanhandlingen stopper opp – faktisk flyttes et helt skrivebord. At slike tekststeder ikke kan bortforklares som dramatisk presens, men isteden viser at jeg-fortellerens styrende prinsipp er å fortelle samtidig med handlingen, blir klart allerede i prologen:

⁵⁵ Selv om dette fortelles i presens, er det en iterativ variant av nåtid, altså skjer dette mer enn én bestemt morgen. Det er likevel spesielt at så mye i *Malina* fortelles i presens eller "heute", slik at tidsforløp ikke omtales av jeg-fortelleren, men snarere må underforstås av leseren gjennom ellipser i fortellingen.

Etter tidsangivelsen "Heute" i romanens innledende personliste (*M*, s. 8), får jeg-fortelleren ordet ved å drøfte sin både umulige og tvangsmessige bundethet til nettopp "heute"/"Heute", før hun annonserer at dette nå-et er den påfølgende fortellingens tidsmessige utsigelsespunkt og romanens kunstig "enhetlige tid". Begrepet "Einheit der Zeit" (*M*, s. 10) er en dramatisk, men ikke narrativ konvensjon. Både dette og det faktum at jeg-fortelleren ikke kan forstås som skriftprodusent av egen fortelling, men kun som taler, viser at også det narrative sjangersporet i *Malina* har trekk av dramatisk monolog. Danielsen beskriver også jeg-fortelleren – iallfall én av dem (jf. Danielsen, 2007, s. 22–24) – som monologisk (Danielsen, 2007, s. 14), uten at hun synes å ta inn over seg i hvilken grad dette begrenser det narratives dominans i teksten som helhet. Allerede dette innebærer nemlig at fortelleren(e)s kontroll over teksten er mindre i *Malina*, ettersom premisset for en *monolog* – i en helt annen grad enn for en fortelling – er muligheten av når som helst å kunne bli avbrutt av handling og dialog, altså av andre talere og lyder.

4.3 Kursivavsnittene: Subjekter og utsigelsesposisjoner

Det fins to utsiende subjekter i kursivavsnittene: Et profetisk jeg som taler i presens futurum, og den anonyme utsigelsesinstansen i legendeavsnittene i preteritum som "taler" i tredje person. Sistnevnte kan enten være et underforstått skrivende eller talende "jeg", eller en tom utsigelsesinstans (en rent språklig, altså skrivende, instans). Hvis den profetiske jeg/vi-taleren er prinsessen av Kagran, blir den anonyme utsigelsesposisjonen i rammelegenden samtidig overordnet utsigelsesposisjon i alle kursivavsnitt. Ingen av disse utsigelsesposisjonene likner jeg-fortelleren. Det fins heller ingen motiver, figurer eller handlingselementer i kursivavsnittene som entydig forankrer dem i jeg-fortellerens eller romanfiguren "Ich"s hverdag i Wien.

I tillegg fins ulike omtalte eller syntaktiske subjekter. I legendeavsnitt står først og fremst "Die Prinzessin" og "sie" (her: hun) på subjekt plass i hovedsetningene.⁵⁶ I profetiske kursivavsnitt, som de i Lina-passasjen, har "Ein Tag" subjekt plassen.⁵⁷ Dette er et rent grammatisk subjekt, et den/det med syntaktisk subjektfunksjon. I profetiavsnitt fins dessuten et "sie" (her: de/dem) på subjekt plass i bisetninger. Her står "sie" for hele arter ("die Menschen", "die Riesenschildkröten, die Elefanten, die Wisente"), generelle organismereformer ("die Tiere")

⁵⁶ Se *M*, side 62–69, 140, 156, 171.

⁵⁷ Se *M*, side 123–124, 140, 142, 144–145.

eller til og med eufemistisk omtalte artsgrupper ("die Könige des Dschungels", kanskje løver eller andre rovpattedyr). Også "kvinnene" forekommer ("die Frauen", *M*, s. 140).

Det profetisk utsiende jeget er ikke personlig som jeg-fortelleren, men låner ofte bort den grammatiske subjekt-plassen til "Ein Tag". Dette likner forholdet i prosaavsnitt mellom jeg-fortelleren og det fortalte jeget som to aspekter av samme figurasjon – to aspekter av figuren "Ich", den kvinnelige forfatteren som bor i Ungargasse 6. Taleren i profetiavsnittene oppretter en kunstig(ere) parallell til jeg-fortellerens selvomtale i prosaavsnittene: Den profetiske taleren skjuler seg som utsiende subjekt ved å fokusere på et omtalt "det" – som om taleren og den utopiske dagen også var to aspekter av samme figurasjon.

Kun i tre kursivavsnitt forekommer første og andre persons pronomen. Dette skjer for det første i legenden i framstillingen av direkte tale mellom prinsessen av Kagran og hennes my(s)tiske fremmede (*M*, s. 68–69). Legendefigurene sier her innforstått "du" til hverandre, og prinsessen sier "ich" om seg selv og "wir" om seg selv og den fremmede. Også den fremmede bruker første person når han sier "Mein Volk" (*M*, s. 68). For det andre forekommer første persons flertall i to profetiske kursivavsnitt lenger ut i kapitlet. Her står vi ("wir"), oss ("uns") og våre/vårt ("unsere/r") (*M*, s. 144–145), men det er verken åpenbart hvem som taler eller hvem "vi" betegner utover taleren. Mens det åpne viet ut fra konteksten på siden kan stå for menneskene generelt, er taleren et underforstått "jeg". Snarere enn et kollektivt utsiende "vi" (et kor), synes taleren å være et jeg som benevner et "vi". I disse to avsnittene uttrykkes en drøm om dagen som vil/skal komme da "vi" vil ha gitt avkall på moderne teknologi – husene, bilene, flyene, rakettene, oppfinnelsene av hjulet og av kjernespaltingen – for et mer autentisk levevis som manes fram med arketyperiske naturbilder som vinden, ørkenen, vannet, savannene. I en oksymoron – og med en avslutning som klinger tilbake til Lina-passasjen – formuleres den forløsende dagen som: "wir werden tot sein und atmen, es wird das ganze Leben sein"⁵⁸ (*M*, s. 144). At også profetiavsnittene er å forstå som monologisk tale, understøttes av Bachmanns beskrivelse i et intervju 23. mars 1971 av hele romanen som en samling "nattmonologer":

BACHMANN Das ganze Buch sollte sein wie die erratischen Monologe in der Nacht, in denen der Mensch, der am Tag dieses und jenes tut, zu sich kommt und wirklich denkt. Wenn wir wahr sind, dann sind wir es in der Nacht, sobald wir ganz allein sind. (*Gul*, s. 73)

⁵⁸ "vi vil være døde og puste, det vil være (det) hele livet"

[BACHMANN Hele boken skal være som forvillete monologer i natten der mennesket, som om dagen gjør både det ene og det andre, kommer til seg selv og tenker autentisk. Når vi er sanne, da er vi det i natten, så snart som vi er helt alene.]

Legenden (*M*, s. 62–69) er eneste fullstendige kursivpassasjen i romanen, mens øvrige kursivavsnitt kan forstås som fragmenter (Danielsen, 2007, f.eks. s. 14). Den avsluttes som nevnt ved direkte tale mellom prinsessen og den fremmede (*M*, s. 68–69). Her forteller prinsessen profetisk fabulerende den fremmede om en framtid hvor de skal møtes igjen. Den fremmede – som også oppleves intuitivt innforstått med profetien, skjønt han ikke forstår hva ord som "århundre", "by" og "gate" betegner – stiller oppfølgingsspørsmål. Begge bruker presens futurum om denne framtiden. Begynnelsen på prinsessens profeti framstilles slik: "Langsam begann sie zu erzählen: Es wird [...] in einem anderen Jahrhundert sein"⁵⁹ (*M*, s. 68–69). Ettersom legenden er første kursiverte passasje i romanen, kan iallfall alle profetiske kursivavsnitt i presens futurum – en fragment-rekke som begynner i Lina-passasjen – leses som fortsettelsen av legendeprinsessens tale (sidetall i note 58). Den utopiske "Ein Tag" blir da å forstå som dagen da prinsessen og den fremmede skal møtes igjen. Selv om en forstår prinsessen som taleren i profetiske kursivavsnitt, er det ennå uklart hva eller hvem som definerer utsigelsesposisjonen i selve legenden og dens ekko (sidetall i note 57) – altså hva eller hvem som er hovedutsigelsesposisjon i kursivavsnittene.

4.4 Spillet med "ich" og "es": Spor i jeg-fortelleren av kursivskriftens lyriske hovedutsigelsesposisjon

Med referanse til Beckett antyder Bachmann i ovennevnte Frankfurt-forelesning – noe pessimistisk – at et "jeg" i moderne litteratur aldri ligger langt fra et "det" eller et "man" (*NTNS*, s. 63). Hun setter likevel tomme skriftsubjekt (det/man) i kontrast til det skriftlige jeget som "stedfortreder for den menneskelige stemme" (Sverre Dahls oversettelse, *NTNS*, s. 63). I kursivavsnitt er denne spenningen i det litterære subjektet – spenningen mellom "ich" som stemme-stedfortreder og "es" som tomt skriftsubjekt – særs fortettet: Det overordnede utsiende subjektet er utradert skriftlig og kan forstås som tom utsigelsesposisjon (et "es") snarere enn et psykologisk subjekt. Fokuset i kursivavsnittene er ikke på det utsiende subjektet, men isteden på utsigelsens motiv: på motivet "Ein Tag" i presens-futurum-kursivavsnitt, hvor prinsessen taler (sidetall i note 58), og på prinsessen som motiv i preteritumsavsnitt (sidetall i note 57).

⁵⁹ "Langsamt begynte hun å fortelle: Det vil være [...] i et annet århundre".

Hovedutsigelsesposisjonen i kursivavsnittene har trekk av et *lyrisk* jeg – eller snarere et *lyrisk det*. I *Malina* skjer sjangerblanding på alle fronter, så det dreier seg ikke om noe rent *lyrisk* jeg/det: Slik jeg-fortelleren heller ikke er en rent narrativt utsigelsessituasjon, men og har dramatiske og lyriske aspekter, har den lyriske utsigelsessituasjonen i kursivavsnittene også fortellende og dramatiske trekk.⁶⁰ Utsigelsesposisjonen kan likevel leses som *lyrisk*, ettersom den kombinerer mangel på subjektivitet – som derimot definerer jeg-fortelleren – med nærhet mellom utsigelse og motiv. Diktet er nemlig den litterære modusen som i størst grad åpner for å sette motivet (og utsigelsen) i fokus på bekostning av det utsiende subjektet, som da kan fungere som språklig snarere enn psykologisk subjekt (jf. Janss & Refsum, 2003, s. 22). Kursivskriftens overordnede utsiende "jeg" (eller "det") er nettopp et slikt språklig utsigelsespunkt snarere enn et psykologisk. Dermed er det i denne lyriske taleren, snarere enn i jeg-fortellerens subjektivitet, at leseren kan finne koplingen til romanens skrivende forfatterinstans, altså koplingen mellom et (fiktivt) talende "jeg" (jeg-fortelleren) og den (fiktive) forfatterinstansen "Ich"/"es".

Spillet i kursivavsnittene mellom et ytrende "jeg" og et ytrende "det", smitter over på jeg-fortelleren. Dette kan ses i syntaktiske paralleller mellom prosaavsnitt og kursivavsnitt i Lina-passasjen. Setningsstarten "Nicht ich bin es",⁶¹ de påfølgende fire avsnittenes begynnelser og det siste avsnittets slutt, danner en vekselbevegelse mellom "ich" og "es" på subjekt plass:

Nicht ich bin es [...] (M, s. 122)	[Det er ikke jeg [...]]
Ein Tag wird kommen [...]. Es wird [...] sein [...] (M, s. 123)	[En dag skal komme [...] Det skal være [...]]
Im Café Heumarkt bin ich [...] (M, s. 124)	[På Café Heumarkt er jeg [...]]
Ein Tag wird kommen [...], es wird [...] sein [...]. (M, s. 124)	[En dag skal komme [...], det skal være [...]]
Ich rufe [...]. Es ist das ganze Leben. (M, s. 125)	[Jeg roper [...]. Det er (det) hele livet.]

De syntaktiske subjektene er her: "ich" // "Ein Tag", "es" // "ich" // "Ein Tag", "es" // "ich", "es". Her er det flere "es" (inkludert "Ein Tag") enn "ich", og passasjen ender med et *det* på subjekt plass – som dessuten er "hele livet". Bevegelsen kan også leses som et *jeg* som først benekter å være et *det* (M, s. 122), deretter en kamp mellom "ich" og "es" (M, s. 123–124), før et siste rop fra jeget markerer at jegets "hele liv" nå er (å være) et *det* (M, s. 125). Kampen mellom "es" og "ich"

⁶⁰ Legende-tekster regnes normalt til epikken. Prinsessens profetiske talestrøm kan som nevnt leses som en (dramatisk) monolog – en høylyrisk parallell til jeg-fortellerens narrative monolog.

⁶¹ Det første avsnittet i Lina-passasjen starter egentlig med jeg-fortellerens dramatisering av sin direkte tale til Lina: "Ich: Aber Lina, wir rufen jetzt am besten zwei Männer" (M, s. 122). Dette endrer imidlertid ikke poenget mitt.

utspiller seg ikke innenfor kursivavsnittene, men er en effekt av vekselvirkningen mellom kursivavsnitt og jeg-fortelling. Det er brytningen mellom ulike avsnittstyper som understreker spillet i *Malina* mellom skrifttytring som fiktiv stemme (et talende, menneskelig *jeg*, jf. *NTNS*, s. 63) og skrifttytring som tom utsigelsesposisjon (et rent skriftlig "subjekt"). Konklusjonen "Es ist das ganze Leben" (*M*, s. 125) står ikke i et kursivavsnitt, men nettopp i jeg-fortellerens monolog. Dette er et frampek mot romanens avslutning, hvor både figuren "Ich" og jeg-fortellerens utsigelsesposisjon forsvinner inn i veggen, objektiveres til et "es" (uvisst av hvem), før sistesetningen faller som "Es war Mord" (*M*, s. 356).

4.5 Dirk Göttsche: "Malina: Die Dekonstruktion des Erzählens" (1987)

Göttsche leser utviklingen i *Malina* som en parallell oppløsning av både jeg-figuren og av selve fortellerhandlingen, ettersom språkskepsisen i romanen er både tematisk og strukturell (Göttsche, 1987, s. 188, s. 191). Han hevder "Ich", Malina og Ivan personifiserer tre ulike fortellekonsepter (Göttsche, 1987, s. 199–200). Fortellermåten knyttet til "Ich", beskriver Göttsche som intuitiv, "indirekte og fragmentarisk" sirkling rundt erfaringer som forblir språkløse – rundt det fortalte jegets egen "fortiете erindring": Heller enn å forsøke å benevne eller forklare det fortiете, assosierer jeg-fortelleren til spredte historier fra randsonen av sin nåværende virkelighet – eksempelvis fortellingen om "mordet" på Marcel (*M*, s. 297–298) – som fungerer "som liknelser" på det jeget fortier i sin egen erindring (Göttsche, 1987, s. 199). Göttsche forankrer dette fortellekonseptet i jeg-figurens identifisering med forfatteryrket og dermed også med den moderne språkskeptiske tradisjonen (Göttsche, 1987, s. 199). Malina representerer derimot en diskursiv og analytisk fortellenorm som komplementerer og til slutt får utdefinere jegets springende fortellekonsept – som jo mislykkes både som fortelling og erindringsarbeid (Göttsche, 1987, s. 199–200). Likevel har Malinas og jegets fortellekonsepter det til felles, at begge forholder seg til språk- og erindringsproblematikk. Dette skiller dem fra det "kontrafaktiske" og "ekstatiske" fortellekonseptet knyttet til Ivan – som istedenfor "eksistensielle hensyn" og "realistisk intensjon", motiveres av "gledesboken" han ønsker at jeget skal skrive (Göttsche, 1987, s. 200). Göttsche forstår Malina og "Ich" – både figurene og fortellekonseptene – som opponerende sider eller "avspaltninger" av samme subjekt (Göttsche, 1987, s. 200).

Göttsche forstår Malinas og det fortalte jegets komplementære fortellekonsepter som romanens vekselbevegelse mellom fortellevilje og fortellevegring, og jegets vakling mellom å ville erindre og å ville glemme (jf. Göttsche, 1987, s. 191). Malinas og "Ich"s fortellekonsepter

står for ulike måter å forholde seg språklig til erfaring og minne. I forlengelsen av Götttsche, kan premisset for Malinas fortellekonsept kanskje beskrives som troen på at erfaring kan språkliggjøres – altså omtales direkte på en måte som er meningsfull for andre enn den erfaringen tilhører – bare taleren er kritisk nok til sin egen språkbruk. "Ich"s fortellerkonsept er språkskeptisk snarere enn språkkritisk, og har et annet begrep om autentisitet: Dette springende fortellekonseptet antyder – gjennom for eksempel liknelser og fragmenter – snarere enn å utsi direkte.⁶² Begge fortellekonseptene forholder seg imidlertid til litteraturen og språket som et sted for å bearbeide og formidle menneskelig erfaring – begge er språkbevisste. Ivan-fortellekonseptet motiveres derimot av ideen om litteratur som en flukt fra samtidsvirkeligheten (både den subjektive og den samfunnsmessige). I Ivan-konseptet skal litteratur være noe berusende som avleder oppmerksomheten fra dagligdags erfaring (jf. Ivans utsagn om at det bare skulle skrives bøker som oppleves som Mozarts "Exsultate Jubilate", *M*, s. 52). Fortellekonseptet knyttet til Ivan har altså ikke noe begrep om språklig autentisitet, men er språklig naivt.

4.6 Julia Fäcke: "Eine De- und Rekonstruktion der poetischen Sprache in Ingeborg Bachmanns 'Malina'" (2013, ufullført)

Fäcke nyanserer Götttsches begrepsapparat. I det påbegynte sjettekapitlet av sin ufullførte og posthumt utgitte doktoravhandling, framsetter hun to sentrale påstander om *Malina* (Fäcke, 2013, s. 183–185): (1) Den språklige utviklingen er ikke bare dekonstruktiv, men også rekonstruktiv. (2) Både det poetiske språket, fortellestrategiene og figurutviklingen kjennetegnes av denne paradoksale parallellbevegelsen mot både dekonstruksjon og nykonstruksjon.

Oppsplittingen av romanen i tre separate fortellemåter (fortellekonseptene Ivan, Malina og "Ich"), ser Fäcke som del av et utopisk forsøk på å syntetisere dem til en ny fortelleform – en utopi som forblir uforløst nettopp fordi det er (ment som) utopisk (Fäcke, 2013, s. 185). Fäckes poeng er antakelig: Utopien om et nytt språk er styrende prinsipp for framskrivningen av *Malina*, mens selve romanen er det (naturligvis) mislykkete forsøket på å virkeliggjøre dette "nye" språket. Språklige representasjoner kan nemlig ikke være genuint nye (og samtidig være forståelige), slik jeg var inne på i kapittel tre i anledning figuren Malina. Dette gjelder også for

⁶² Skillet mellom Malinas og det fortalte jegets fortellekonsepter i synet på hvordan (eventuelt om) ytringer kan være autentiske, er nok noe av forklaringen på hvorfor Malina presenteres som forfatter av en "apokryf" – altså forfatter av et ikke-autentisk skrift (se avsnitt 3.2). Det er også en interessant parallell mellom hver av disse fortellekonseptene og Wittgensteins tidlige (Malina?) og sene ("Ich"?) språkfilosofi (se òg note 5).

romanen med samme navn. Utopien om at litteratur kan bevege seg i retning av et nytt språk, kan likevel rekonstrueres av leseren som tekstens motor. *Malina* blir da en samling fragmenter som hver på sitt vis forsøker å skrive fram dette "nye" språket, men isteden overdøves eller utliknes av fortellemåtene i konkurrerende parallelle tekstspor. Kursivavsnittenes og prosaavsnittenes gjensidige parodiering i Lina-passasjen, kan være et eksempel på slik gjensidig overdøving. Selv om jeget går under ved romanslutt, sitter leseren igjen med fornemmelsen av utopien som driver/skriver *Malina*: at litteratur som forsøker å finne nye uttrykksmåter – ved avskrivning og videreskriving av en ikke lenger ny litterær tradisjon – på et eller annet tidspunkt, kanskje gjennom flere forfatterskap – kan bli ny. Det er denne utopien Bachmann sikter til i sin femte Frankfurt-forelesning, "Litteratur som utopi", her i Sverre Dahls oversettelse:

For én ting blir jo stående: Vi må anstrenge oss med det dårlige språket vi finner rundt oss, anstrenge oss og virke i retning av dette ene språket, som ennå aldri har vært det rådende, men som styrer vår anelse og som vi etterligner. Det finnes en dårlig etterligning, i vanlig forstand, jeg mener ikke den, og så finnes den etterligningen [...] som den konservative kritikken i dag [...] profitterer på, etterligning, etterklang som skjebne, og jeg mener heller ikke denne. Men jeg mener en etterligning nettopp av det språket vi aner, det vi ikke helt klarer å bringe inn under vår besittelse. Vi eier det som fragment i litteraturen, konkretisert i en linje eller en scene, og idet vi puster ut i en slik, forstår vi at vi er kommet til språket.

Det gjelder å fortsette med å skrive.

(*NTNS*, s. 98–99)

Malina blir da ikke å lese som selve utopien om et nytt språk, men isteden som forsøket på å sette utopien i spill gjennom ulike, parallelle skrive- og fortellemåter.

Også Fäcke leser figurene på tre nivåer, men hevder det metaforiske og det selvrefleksive figurnivået går over i hverandre (Fäcke, 2013, s. 186). Hun kaller det sistnevnte – nivået der figurene er hverandres litterære produkter – figurrefleksivt, ettersom figurasjon ikke er det eneste selvrefleksive i *Malina*: Uansett hva leseren fokuserer på – figurene, det poetiske språket eller fortellekonseptene –, kan en finne både et realistisk nivå (et handlingsnivå) og metanivåer (metaforiske og selvrefleksive nivåer) (Fäcke, 2013, s. 186). Fäcke kritiserer Götttsche for å bruke handlingsnivået i romanen kun til å underbygge en billedlig lesning (Fäcke, 2013, s. 187, 191). Hun hevder *Malina* i like stor grad må leses realistisk som selvrefleksivt. Eksempelvis forstår hun dialogene mellom jeget og Malina like mye som genuine dialoger mellom to talere, som en indre monolog innenfor subjektet "Ich" (Fäcke, 2013, s. 187). Poenget er å lese figurene *både* realistisk, metaforisk og figurrefleksivt (Fäcke, 2013, s. 187). Ambivalens preger figurene på alle nivåer (Fäcke, 2013, s. 190), men samme figur arter seg like fullt ulikt lest på ulike nivåer. For

eksempel har også Malina kvinnelige og irrasjonelle trekk lest på det realistiske nivået, mens han på et metaforisk nivå kan stå for en mannlig og rasjonell side av den kvinnelige jeg-figuren (Fäcke, 2013, s. 187). Fäcke forsvarer lesestrategier som rommer denne ambivalensen. Figurenes ambivalens er nemlig det som gjør figurasjonen like (ny)konstruktiv som dekonstruktiv:

Somit ist Bachmanns Teilung der Figuren in drei Ebenen, was Götttsche als "Dekonstruktion" missversteht, ein höchst konstruktiver Akt. Auf keiner Ebene sind die Figuren defizitär. So wird eine hoch komplexe, flexible Sinnstruktur wahrnehmbar. Eine vollkommene Trennung zwischen den Ebenen ist nicht möglich. (Fäcke, 2013, s. 187)

[Følgelig er Bachmanns inndeling av figurene i tre nivåer – det Götttsche misforstår som "dekonstruksjon" – en høyst konstruktiv handling. Ikke på noe nivå går figurene i underskudd. Slik blir en svært kompleks, fleksibel betydningsstruktur synlig. En fullstendig atskillelse av nivåene er ikke mulig.]

Figurasjonen i *Malina* drives av utopien om å bevare det ambivalente – slik at ingen side eller retning vinner overtaket – og samtidig tegne tydelig et subjekt som forblir et "jeg" (og ikke går under som et "es"). Denne utopien kan også formuleres slik: Det er bare gjennom integrasjon av forskjeller, gjennom å romme det ambivalente, at det er mulig å leve og skrive autentisk (jf. Fäcke, 2013, s. 190–191). Også utopien om ambivalent integrasjon kan leses på tre nivåer, ifølge Fäcke, akkurat som realiseringen av utopien stranded på alle nivåer i *Malina*.

På det realistiske figurnivået splittes det kvinnelige jeget av sin veksling mellom Malina og Ivan, men og av sin vekselvise idealisering og demonisering av begge mennene – "Ich" utgjør selve denne enten–eller-bevegelsen mellom en idealisert Ivan og en demonisert Ivan, en demonisert Malina og en idealisert Malina (Fäcke, 2013, s. 189). Det er umulig å avgjøre om Ivan og/eller Malina er jegets mordere eller om de er (mislykkete) redningsmenn, og om jeg-figuren skal leses som aktiv eller passiv – altså om slutten skal leses som mord eller selvmord (Fäcke, 2013, s. 189–190). Forholdet til Ivan er et kjærlighetsforhold, mens Malina–"Ich" er et bror–søster-forhold (Fäcke, 2013, s. 188). Den uforløste utopien på dette figurnivået er at: "nur durch Integration verschieden gearteter Beziehungen, also auch durch Selbstbeziehung, ist Leben möglich"⁶³ (Fäcke, 2013, s. 190). Grunnen til at utopien mislykkes på det realistiske nivået, er at de tre figurene former en brutt linje og ikke en trekant, fordi Ivan og Malina ikke har noen direkte relasjon til hverandre (Fäcke, 2013, s. 188). Bror–søster-relasjonen Malina–"Ich" integreres aldri i kjærlighetsrelasjonen Ivan–"Ich", og omvendt. Isteden fortrenger mennene fra hver sin kant "Ich" – som ikke får rom til å være *både* søster(lig) og elskende (jf. Fäcke, 2013, s. 190).

⁶³ "kun gjennom integrasjon av forskjellige relasjoner, altså også gjennom selvrelasjon, er det mulig å leve"

På et overført figurnivå kan "Ich", Ivan og Malina leses som ikke-integrerte deler av samme bevissthet (Fäcke, 2013, s. 186). Fäcke reserverer seg mot å lese Malina som entydig rasjonell, mannlig og produktiv eller å lese jeget som entydig kvinnelig, passiv/selvutslettende og emosjonell (Fäcke, 2013, s. 191). På dette "metaforiske"⁶⁴ nivået kan figurene likevel ses som ulike (skjønt aldri entydige) evner i samme subjekt: Malina er her kritisk evne, Ivan står for livsdyktighet, mens jeg-figuren representerer kjærlighetsevne (Fäcke, 2013, s. 191). Den uforløste utopien på dette figurnivået er at: "nur durch Integration gegensätzlicher Persönlichkeitsanteile ist Leben möglich"⁶⁵ (Fäcke, 2013, s. 191). Grunnen til at utopien mislykkes her, er at kjærlighetsevnen (jeg-figuren) i denne splittede bevisstheten fortrennes fra to hold – på den ene siden av den kritiske Malina, på den andre av den livskraftige Ivan. Heller ikke på et overført nivå "snakker" kritisk evne og livsevne sammen, og det psykologiske subjektet "Ich" mislykkes i å integrere kjærlighetsevnen med livsdyktighet og kritisk evne.

På det figurrefleksive nivået kan "Ich", Ivan og Malina forstås som litterære skapere og skapninger av hverandre:

Auf der von Götttsche als "autoreflexiv" bezeichneten Figurebene bewegen sich die Figuren als fiktionale Geschöpfe einer fiktionalen Schöpfer- bzw. Schriftstellerfigur. Es gibt hinweise, Malina und Ivan als Geschöpf der als Schriftstellerin ausgewiesenen Ich-Figur zu begreifen, genauso, wie es Hinweise gibt, die Ich-Figur als Geschöpf eines ebenfalls mit Schriftsteller-Attributen versehenen Malina zu deuten. (Fäcke, 2013, s. 186)

[På det figurnivået Götttsche omtaler som "selvrefleksivt", beveger figurene seg som fiksjonsskapninger skapt av en fiktiv skaper- eller skribentfigur. Det fins hentydninger om at Malina og Ivan er å begripe som skapninger av jeg-figuren – som er legitimert som forfatterinne – akkurat som det fins hentydninger om at jeg-figuren skal tolkes som skapning av Malina, som likeledes er utstyrt med forfatter-attributter.]

Ifølge Fäcke er det ikke entydig hvem av figurene som er hverandres skapninger, verken på det intrapsykiske eller det figurrefleksive nivået – det forblir altså åpent hvem av Malina, Ivan og jeget som utløper fra hvem, språklig så vel som psykologisk (Fäcke, 2013, s. 188). Den uforløste utopien på det figurrefleksive nivået er at: "Nur durch Integration verschiedener Erzählweisen ist Schreiben möglich, kompromissloser: ist Sprechen möglich"⁶⁶ (Fäcke, 2013, s. 191–192). At det forblir åpent hvem som forfatter hvem, er altså forutsetningen for integrasjon av ulike

⁶⁴ "Metaforisk" er Götttsches begrep. Fäcke synes ikke å gi dette figurnivået et eget navn. Jeg kaller det heller det intrapsykiske figurnivået.

⁶⁵ "kun gjennom integrasjon av motsatte personlighetsdeler er det mulig å leve"

⁶⁶ "Kun gjennom integrasjon av ulike fortellevis er det mulig å skrive, eller mer kompromissløst: er det mulig å snakke".

fortellekonsepter. Ettersom Malina etter hvert overtar og jeget utdefineres som skaperfigur, forblir ikke dette åpent, ifølge Fäcke. Grunnen til at utopien mislykkes på det figurrefleksive nivået, er at jeget i løpet av romanen blir stadig mindre som tekstlig subjekt og stadig mer blir et tekstobjekt, inntil det fortalte jegets kjærlighetsdrevne fortellekonsept forsvinner helt til fordel for Malinas kritiske (Fäcke, 2013, s. 191). Det fortellekonseptet som bokstavelig talt sementeres sammen med jeg-figuren ved romanslutt, er dessuten et kvinnelig fortellekonsept (Fäcke, 2013, s. 192). Utopien strander her fordi det *kvinnelige* forfattersubjektet forstummer.

4.7 Romanens tre parallelle utsigelsessituasjoner og figurenes fortellekonsepter

De tre fortellekonseptene sammenfaller ikke nøyaktig med romanens parallelle utsigelsessituasjoner, men er relatert. Fortellemåtene har ulik status innenfor det narrative hovedsporet, de lyrisk-utopiske kursivavsnittene og det dramatiske sporet.

Romanens narrative utsigelsessituasjon er knyttet til jeg-fortelleren – jeg-figurens fortellerstemme med også lyriske og dramatiske innslag. Fortelleren styres ikke først og fremst av det fortalte jegets fortellekonsept, men beveger seg *imellom* de fortalte figurenes tre fortellekonsepter (Ivans, Malinas og "Ich"s). Denne vekselbevegelsen mellom ulike fortellemåter konstituerer *jeg-fortelleren* (jf. Götttsche, 1987; Fäcke, 2013), som er en fiktiv taler.

Kursivpassasjene er det fortalte jegets idealisering av Ivan, og er skrevet i hennes kjærlighetsdrevne fortellekonsept. Danielsen skriver "fortellerperspektiv", men poenget er det samme: "Det er det fortalte jeget i romanen som har fortellerperspektivet i legenden" (Danielsen, 2007, s. 14). Også Götttsche leser fragmentene om prinsessen av Kagran som "Ich"s utopiske skrift for en idealisert Ivan, slik at hele kursivsporet kan leses som jegets litterære "projeksjon" av Ivan-forelskelsen (Götttsche, 1987, s. 200, 203). Ivan blir her til idealisering av kjærligheten som sådan (Götttsche, 2013, s. 207). I kursivskriften fungerer Ivan som muse-liknende "glede- eller skjønnhetsprinsipp" for det elskende og skrivende jeget (Summerfield, 1976, s. 60–61). Kursivskriften er altså jegets *litterarisering* av egen kjærlighet og av den idealiserte Ivan.

Fortellekonseptet til det fortalte jeget er verken identisk med jeg-fortelleren eller med forfatterfiguren "Ich" (jf. Götttsche, 1987, 204). Romanfiguren "Ich" er nemlig et rent tekstobjekt, mens både jeg-fortelleren og forfatterinstansen er tekstprodusenter (tekstsubjekter). Når jeg-fortelleren er tekstprodusent (taler), skifter fortellerperspektivet etter hvert som fortelleren nærmer og fjerner seg fra de ulike fortalte figurenes fortellekonsepter. I andre sjangerspor er det

lettere å få øye på skriftprodusenten "Ich" som romanens overordnede fiktive forfatterinstans.⁶⁷ Kursivsporet har det fortalte jegets perspektiv, samtidig som det er det mest utpreget *skriftlige* sjangersporet. Koplingen mellom det fortalte jeget og forfatterinstansen viser seg i fortellemåten: "Ich"-fortellemåten (Fäcke, 2013, s. 185) er nemlig *skrift*produsenten "Ich"s fortellemåte når hun ikke gjemmer seg bak *talere* (jeg-fortelleren eller dramatiske talere). Fordi den fiktive forfatterinstansen kun forankres i den kvinnelige og elskende jeg-figuren, er fortellemåten i kursivsporet mer ensidig i perspektiv enn i jeg-fortellerens hovedmonolog.

Også i det dramatiske sjangersporet synes det underforståtte forfattersubjektet å være jeg-figuren. Dette markeres tydeligst i prologens personliste: Som Danielsen noterer, tar den tilsynelatende anonyme utsigelsesposisjonen her overraskende "hensyn til Ivan og hans fremtid" (Danielsen, 2007, s. 12; se *M*, s. 7). Den beskyttende impulsen overfor Ivan, utpeker for det første forfatterinstansen som et underforstått "jeg" snarere enn et utsiende "det". For det andre trekkes parallellen mellom dette utsiende jeget og romanfiguren "Ich", som er forelsket i Ivan. De dramatiske dialogene beveger seg enten mot Ivans livsdyktige fortellekonsept (Ivan-/telefon-duologene) eller mot Malinas kritiske fortellekonsept (Malina-duologene).

Ivan-/telefon-duologene forankres av Ivans fortellekonsept og prinsippet om levedyktighet. Som Ivan-figuren kjennetegnes disse duologene av stadig (og ofte munter) bevegelse (videre), uten rom for dveling. Jeg-fortelleren beskriver Ivan slik: "Ivan ist lebhafter als ich. Wenn er nicht erschöpft ist, ist alles Bewegung an ihm"⁶⁸ (*M*, s. 103). Ivan-/telefon-duologene er spill, både i den lekne og den musikalske betydningen. Talerne avbryter hverandre i en stakkato, men samtidig asymmetrisk rytme:

Warum sagst du denn nicht gleich
Was?
Daß du wieder einmal zu mir kommen willst
Aber!
Ich lasse es dich nicht sagen
Siehst du
Damit du im Spiel bleiben mußt
Ich will kein Spiel
Es geht aber nicht ohne Spiel
(*M*, s. 85)

[Hvorfor sier du da ikke med det samme
Hva?
At du vil komme til meg en gang til

⁶⁷ "Ich" fungerer her som egennavn (se note 40). Jeg-fortelleren utsier derimot i kraft av å være et pronomen.

⁶⁸ "Ivan er livligere enn jeg. Når han ikke er utmattet, er alt i bevegelse hos ham".

Men!
Jeg lar deg ikke si det
Ser du
Med det må du bli i spillet
Jeg vil ikke ha noe spill
Men det går ikke uten spill]

Dette er en hel, og ganske typisk, Ivan-/telefon-duolog. Flettingen av lengre setningsfragmenter med utrop og avbrutte åpninger, er årsak til den særpregete rytmen. Perloff beskriver dem som språkspill (jf. Perloff, 1996, s. 169). Jeg-fortelleren kommenterer i det påfølgende prosaavsnittet at Ivan er den "der das Spiel will"⁶⁹ (*M*, s. 85), altså er jeget antakelig den som her sier at hun ikke vil ha noe spill. Ivan blir dermed på flere vis den som vil "spillet". Han er leken, men vil også "spille spill" med jeget – altså ikke forholde seg autentisk til henne som ett individ til et annet. Ivan "spiller" isteden at telefonsetningene er generiske utvekslinger mellom en hvilken som helst kvinne og en hvilken som helst mann. Følgelig likner disse duologene til forveksling dialog-fragmenter fra en hvilken som helst kjærlighetsfilm. Det er dette som avslører at Ivan-fortellekonseptet styrer Ivan-/telefon-duologene: Her er det Ivan som utfolder seg og setter rammene for språket – Ivan som figur, og ikke som idealisert "muse".⁷⁰

Malina-duologene forankres av Malinas kritiske fortellekonsept, som i tredjekapitlet utdefinerer jeg-figurens kjærlighetsdrevne fortellekonsept: "I jegets dialoger med Malina, [...] som i tredje kapittel [...] opptar mer og mer plass, blir Malinas synsvinkel stadig mer fremherskende" (Weigel, 2002, s. 321).⁷¹ Malinas kritiske fortellekonsept trer først inn i andrekapitlets Malina-duologer. Etter førstekapitlets Ivan-fiksering, vinner Malina her terreng. Dette vises på flere måter. For det første omtaler Malina jegets mareritt og forsøker å tolke dem – en analytikerrolle som gir ham definisjonsmakten. For det andre avsluttes kapitlet med en duolog der Malinas verdenssyn omsider har smittet over på jeget:

Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden.
Ich: Nie mehr.
Es ist immer Krieg.
Hier ist immer Gewalt.
Hier ist immer Kampf.
Es ist der ewige Krieg.
(*M*, s. 247)

⁶⁹ "som vil ha spillet"

⁷⁰ Ordet "Spiel" har også med det å ta plass å gjøre – som i "spillerom", som *Bokmålsordboka* definerer som "mulighet til å virke og utfolde seg" ("spillerom", i.d.).

⁷¹ "Synsvinkel" betyr her fortellerperspektiv, som i denne sammenhengen kan oversettes til fortellekonsept.

[Malina: Du vil altså aldri mer si: krig og fred.
Ich: Aldri mer.
Det er alltid krig.
Det er alltid vold.
Det er alltid kamp.
Det er den evige krigen.]

Her er det jeget, ikke Malina, som uttaler at det er "evig" og "alltid" krig – en posisjon som tidligere i kapitlet var Malinas:

Malina: Es gibt nicht Krieg und Frieden.
Ich: Wie heißt es dann?
Malina: Krieg.
(*M*, s. 193)

[Malina: Det fins ikke krig og fred.
Jeg: Hva kalles det da?
Malina: Krig.]

Rytmen alene skiller Malina-duologene fra Ivan-/telefon-duologene: Når replikkene i Malina-duologene ikke er lange og prosaiske, men korte (som i disse to eksemplene), blir rytmen messende og insisterende som i en marsj.⁷² Andrekapitlet innrammes av fokus på Malina-figuren, selv om det er jeget som har første og siste ord i kapitlet – innledningsvis som jeg-forteller, avslutningsvis som dramatisk taler. Kapitlet åpner med jeg-fortellerens påstand: "Malina soll nach allem fragen. [...] Malina soll alles wissen"⁷³ (*M*, s. 181). I siste prosaavsnitt før kapitlets avsluttende duolog, ytrer jeg-fortelleren:

Malina hält mich [...]. Malina hält und hält mich, wir kommen nicht voneinander los, denn seine Ruhe ist auf mich übergegangen. Dann löse ich mich von ihm, ich rücke die Kopfpolster selber zurecht, ich lege meine Hände um Malinas Hände, nur ansehen kann ich ihn nicht, ich schaue auf unsere Hände nieder, die immer fester ineinandergreifen, ich kann ihn nicht ansehen. (*M*, s. 246)

[Malina holder meg [...]. Malina holder og holder meg, vi kommer ikke løs fra hverandre fordi hans ro er gått over (til) meg. Da løsner jeg meg fra ham, jeg rykker hodepolstringen til rette selv, jeg legger hendene mine i Malinas hender, kun se på ham klarer jeg ikke, jeg ser ned mot hendene våre som stadig fastere griper inn i hverandre, jeg kan ikke se på ham.]

Det østerrikske ordet "Kopfpolster" kan oversettes med "hodepute". "Polster" betyr bokstavelig "polstring" eller "stopping", så setningen spiller på to plan: På det realistiske nivået rykker jeget hverdagslig "selv hodeputen til rette" idet hun løsriver seg fra omfavnelsen med Malina. På et overført nivå er dette samtidig jeget og Malina som smelter sammen, etter å ha vært to separate

⁷² De fleste stavelsene i disse to eksemplene er betont – slik slagene i en marsj er sterkt betont –, noe som gir en regelmessig (taktfast) rytme (jf. "Marsj: musikk", 2018; Sundberg, 2018).

⁷³ "Malina skal spørre etter alt. [...] Malina skal vite alt".

figurer og talere, til å bli én figur. Malinas "ro" har falt over jeget, slik "dødens ro" kan falle over noen. Jeg-figuren forsøker så å løsrive seg fra Malina, idet hun rykker "til rette" sin egen "hodestopping" – altså det hun har "fylt" hodet med, et fyll som nå heter Malina. Ved avslutningen av andrekapitlet er jeget og Malina igjen blitt parallelle figurer. Helt løs kommer imidlertid ikke jeg-figuren: Etter dette griper de to stadig fastere (altså mer varig) "inn i hverandre", til en slik grad at jeget ikke lenger kan se Malina utenfra. Det er også i andrekapitlet at Malina i en og samme flertydige formulering, "Überlaß es mir", ber jeget om å overlate seg selv og livet sitt til ham – nærmere bestemt *det livet* (av flere tidligere) som hun fortsatt har igjen. Etter å ha irettesatt jeget for utilstrekkelig begrepslig presisjon,⁷⁴ ber han om å få overta den kritiske granskningen av minnene, drømmene og språket hennes:

Ich: [...] So geht es nicht weiter, ich komme nicht weiter, es zeigt sich nichts, ich höre immer nur, leiser oder lauter, eine Stimme zu den Bildern, die sagt: Blutschande. Das ist doch nicht zu verwechseln, ich weiß, was es heißt.
Malina: Nein, nein, du weißt es eben nicht. Wenn man überlebt hat, ist Überleben dem Erkennen im Wege, du weißt nicht einmal, welche deine Leben früher waren und was dein Leben heute ist, du verwechselt sogar deine Leben.
Ich: Ich habe nur eine Leben.
Malina: Überlaß es mir.
(M, s. 233)

[Ich: [...] Så går det ikke videre, jeg kommer ikke videre, det viser seg ingenting, jeg hører ennå bare, svakere eller høyere, en stemme til bildene som sier: blodskam. Det er jo ikke til å forveksle, jeg vet hva det heter.
Malina: Nei, nei, du vet det nettopp ikke. Når man har overlevd, er overlevelsen i veien for erkjennelsen, du vet ikke engang hvilke livene dine var tidligere og hva livet ditt er i dag, du forveksler til og med dine liv.
Ich: Jeg har bare ett liv.
Malina: Overlat det til meg.]

Med dette "Überlaß es mir" – som både kan leses som en befaling, en bønn, et ønske eller til og med en empatisk ytring om å løfte en byrde fra jeget – vokser Malina seg større i teksten. Utover i tredjekapitlet blir jeg-figures grenser mot ham stadig mindre klare, før hun til slutt forsvinner og Malina er alene igjen i leiligheten.

⁷⁴ Weigel gir for øvrig Malina rett i denne irettesettelsen av jeget. Hun hevder at jeget forveksler ordet "Blutschande" (incest) med det nazistiske begrepet "Rassenschande" (raseskam), slik at denne passasjen i *Malina* også kan leses som Bachmanns måte å antydningvis skrive om nasjonalsosialismens utryddelsespolitikk og traumatiske definering av "vi" og "de fremmede" på, altså som Bachmanns "løsning" på framstillingsproblemet i den tyskspråklige etterkrigs litteraturen (Weigel, 2002, s. 331).

5. "ICH" S SKRIFTLIGE TIL-OG-TIL-BEVEGELSE MELLOM IVAN OG MALINA

Jegets skriftlige dobbeltliv – hennes bevegelse mellom å skrive for og mot Malina og å (ønske å) skrive for og til Ivan – er noe av forklaringen på romanens stadige sjangeravbrytelser av seg selv. Summerfield beskriver hvordan spennet mellom ulike litterære modi – hun nevner legende-stoffet, intervjuet og lengre prosaenheter – "opplyser rekkevidden av jeg-figurens liv på en måte som ikke ville vært tilgjengelig i en forløpende fortelling" (Summerfield, 1976, s. 99). Selv om *Malina* ikke utgjør noen fortløpende *fortelling*, kan som nevnt romanen leses som jeg-figurens fortløpende *skrift*. Det er gjennom tekstens til-og-til-bevegelse mellom Ivan og Malina at leseren aner forfatterfiguren "Ich" som overordnet forfatterinstans. Malina og Ivan blir tydelige som figurer nettopp fordi de ikke er subjekter, men ulike skriftavgrensninger av forfattersubjektet "Ich" – som selv forblir uutsigelig eller snarere uutskrivelig som skriftgrense.

5.1 "Ich" som grense for Malina-feltet i Ungargasse 6 og Ivan-livet i "Ungargassenland"

Jeg-figuren tilhører og avgrenser to emosjonelle og kognitive landskaper, som på ulike vis knytter henne til romanens maskuline representasjoner. Det er jegets bevegelse mellom Malina og Ivan som – uten at hun omtales uavhengig av denne bevegelsen – tegner henne tydelig som subjekt. Denne til-og-til-bevegelsen (eventuelt fra-og-fra-bevegelsen), og jegets avhengighet av den, beskrives slik: "Aber wir [her: jeget og Malina] finden schon zueinander, denn ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist"⁷⁵ (*M*, s. 299).

Det minste romanlandskapet er leiligheten i Ungargasse 6, som jeget deler med Malina. To kvinnelige bifigurer knyttes også til leiligheten, og som Malina legemliggjør de prinsippet om orden: (1) Husholdersken Lina – allerede navnet allierer henne med Malina (Achberger, 1995, s. 126; Summerfield, 1976, s. 78) – representerer en praktisk og kroppsforankret type orden. Linas ordensprinsipp vises like før Lina-passasjen, når jeget ønsker å be noen menn om hjelp til å flytte skrivepulten, men Lina insisterer på at hun og jeget kan klare det uten hjelp fra "menn" (*M*, s. 121–122). Lina representerer kanskje jegets selvhevdelse overfor menn, men kan samtidig leses som en variasjon over Malinas begrepslige, ikke-kroppslike eller "mannlige" ordensprinipp

⁷⁵ "Men vi [her: jeget og Malina] finner endelig til hverandre, for jeg har bruk for dobbeltlivet mitt, Ivan-livet mitt og Malina-feltet mitt, jeg kan ikke være der Ivan ikke er, men like lite kan jeg hjemkomme når Malina ikke er der".

(Summerfield, 1976, s. 79, 80). (2) Frøken Jellinek, jegets sekretær, framstår som upersonlig, tiltalende, høflig, flittig og antakelig ung, ambisiøs og eventuelt falsk, ettersom hun:

immer um Erlaubnis fragt, wenn sie ins Bad gehen will. Sie kommt parfümiert zurück, hübsch, groß, schlank und so verlobt, mit einem Assistenzarzt von der Poliklinik, und sie hackt mit ihren langen schönen Fingern beste Empfehlungen in die Maschine, hie und da einen freundlichen oder einen herzlichen Gruß. (M, s. 50)

[alltid spør om tillatelse når hun vil gå på badet. Hun kommer parfymert tilbake, pen, høy, slank og slik forlovet med en assistentlege på poliklinikken, og hun hakker med de lange, fine fingrene sine de beste anbefalinger på maskinen, her og der en vennskapelig eller en hjertelig hilsen.]

Sekretæren hjelper jeget med å besvare formelle brev og telefoner, ofte ved å melde avbud, og kan være jegets selvrepresentasjon som offentlig figur: Hun er en "upersonlig-offisiell" mellomkvinne som gjør at jeget "vinner avstand" nok til å kunne avslå forespørsler (Summerfield, 1976, s. 81). At det fins en sekretær, gjør det mulig for jeget å isolere seg helt fra omverdenen i forelskelsen: Frøken Jellinek er én av måtene jeget beskytter sin egen Ivan-besatte tilstand mot henvendelser som tiltaler henne på andre måter enn som en forelsket.

Samboerskapet med Malina – jeg-figures "Malina-felt" – sammenfaller med leiligheten i Ungargasse 6, og særlig med biblioteket. Når jeget passer kattene til Ivans barn, reagerer Malina på hvordan kattene forstyrrer ro og orden i biblioteket, på skrivebordet og i papirene hans:

Malina bitte ich aber, ein wenig Geduld zu haben, er hat nichts gegen Katzen, aber Katzen in unserer Wohnung, die seine Papiere verstreuen, seinen Schreibtisch abräumen und im Momenten, wo wir es am wenigsten erwarten, Bücher aus das Bibliothek stoßen, sind nichts, was er auf die Dauer zu ertragen imstande ist. (M, s. 121)

[Men Malina ber jeg om å ha litt tålmodighet, han har ingenting imot katter, men katter i leiligheten vår som strør papirene hans utover, som rydder av skrivebordet hans og, i øyeblikk når vi minst venter det, støter bøker ut av biblioteket, er ikke noe han er i stand til å tåle i det lange løp.]

Malina fungerer altså som vokteren av bøker, papirer og andre paraferalia tilknyttet forfattergjerningen (lesning og skriving), mens kattene – ved navn Frances og Trollope – "arbeider hardt" for å rive ned bøker i biblioteket:

Wenn ich sie verscheuche, klettern sie in der Bibliothek herum und verstecken sich hinter den Büchern, sie arbeiten hart, bis ein paar Bücher locker werden und krachend auf den Boden fallen. Dann weiß ich wieder, wo sie sich versteckt haben und ihr Unwesen treiben. (M, s. 120)

[Når jeg skremmer dem bort, klatrer de rundt omkring i biblioteket og skjuler seg bak bøkene, de arbeider hardt til et par bøker løsnes og brakende faller på gulvet. Da vet jeg igjen hvor de har gjemt seg og driver uvesenet sitt.]

Dette får et ekstra lag av betydning når det blir klart at biblioteket kun inneholder bøker av mannlige forfattere, og at kattene som går til angrep på det synes å være oppkalt etter den britiske 1800-tallsforfatteren Frances Trollope (se *JB-EM*, s. 238).⁷⁶ Dette er en av få referanser i *Malina* til et kvinnelig forfatterskap. Det fins flere – eksempelvis siterer jeg-figuren i direkte tale til Malina den italienske lyrikeren Gaspara Stampa (1523–1554) (Summerfield, 1976, s. 40, 111) når jeget forsøker å redegjøre for en drømt søster-figur (*M*, s. 223). Mannlige forfatterskap nevnes derimot i overmål. I tråd med dette, er det på *jeg-figurens* rygg og skuldre at Frances sitter, og det er når *jeg-figuren* leser at katten derfra "ser i bøkene sammen med henne": "Frances [...], der zu mir aufs Bett springt, auf meinem Rücken sitzt, wenn ich lese, bis zur Schulter vorgeht und mit mir in die Bücher sieht"⁷⁷ (*M*, s. 120). Som jeg-fortelleren sier: "Denn Frances und Trollope lesen am liebsten mit mir"⁷⁸ (*M*, s. 120) – altså ikke med Malina. Vendingen "am liebsten" antyder, slik det forankres i motivet av katter i bevegelse, en kopling mellom det kvinnelige forfatterskapet (her: Frances Trollope) og kjærlighet og kroppslig umiddelbarhet. Også Gaspara Stampas ry innen den tyske litterære tradisjonen, slik hun er litterarisert i Rainer Maria Rilkes første Duino-elegi, understreker Stampa som elskende (Summerfield, 1976, s. 40) – altså som *først* elskende og kvinne, *deretter* skrivende. Denne kroppslige, kjærlighetsdrevne og kanskje kvinnelige innfallsvinkelen til litteratur, kontrasteres mot litteratur som tekstobjekt (bok) og tradisjon (bibliotek). Tradisjonen (biblioteket og bøkene) framstilles som mannlig. Malina beskytter dermed en mannlig litterær tradisjon når han vil beskytte biblioteket fra kattene. Riktignok er Malina ambivalent også i denne rollen: Malina er nemlig den som husker å mate kattene når jeget glemmer det (*M*, s. 121). Kattene angriper dessuten biblioteket først når de flykter fordi jeg-figuren – ikke Malina – jager dem bort fra seg ("verscheuche", *M*, s. 120). Dette understreker jegets egen ambivalens overfor den mannlige tradisjonen hun forholder seg til, men også hennes ambivalens overfor den kvinnelige skriftmuligheten kattene representerer: I begge tilfeller dreier det seg om elsk–hat-forhold og en skrivende figurs ("Ich"s) avhengighet av – og samtidige ønske om å glemme eller til og med "rive ned" – det som er skrevet før henne.

⁷⁶ Jeg er usikker på om det her siktes til Frances Milton Trollope (1779–1863), mor til forfatterne Anthony og Thomas Adolphs Trollope, eller til Frances Eleanore Trollope (1835–1913), som var gift med sistnevnte. Begge var britiske romanforfattere.

⁷⁷ "Frances [...], som springer opp til meg på sengen, sitter på ryggen min når jeg leser, går fram til skulderen og ser i bøkene sammen med meg".

⁷⁸ "For Frances og Trollope leser helst med meg"

Leiligheten i Ungargasse nr. 6 er en del av det større – skjønt fortsatt bittelille – landskapet jeg-figuren definerer. Dette noe større landskapet er gatestykket Ungargasse 6–9, som jeg-fortelleren beskriver som sitt "Ungargassenland" (*M*, f.eks. s. 48, 115). "Ungargassenland" omfatter faktisk hele jegets verden (Summerfield, 1976, s. 102). Jegets "Ungargassenland" framstår som et skjørere landskap enn Malina-feltet, men beskrives og som det "egentlige" stedet for romanen, ettersom både Ivan, Malina og jeget bor der (*M*, s. 10). Likevel knytter jeget dette "landet" først og fremst til forholdet med Ivan. Som kjærlighetsobjekt står Ivan for den utenomverdlige "forsikringen" som jeget håper på, men forkaster muligheten av i språket (se avsnitt 5.2). Denne "forsikringen" i verden (men ikke i språket) gjennom Ivan, er stedbundet for jeget. Mer presist er den det stedet som heter "Ungargassenland". Allerede i prologen betinger jeg-fortelleren sted forstått som enhet ("Einheit des Ortes", *M*, s. 10), nettopp i sitt Ivan-forankrete "Ungargassenland". Uten Ivan begrenser jegets verden seg til leiligheten hun deler med Malina i nummer 6 – og også med Ivan kan jegets verden beskrives som svært begrenset. Likevel oppleves ikke romanens verden som begrenset, og heller ikke jeg-figurens: Ivan er det "tegnet" jeg-figuren skal "seire i" (*M*, s. 29) – i "seire" ligger også betydningen "å vinne land". Det er på grunn av kjærligheten til ungareren Ivan at jeg-fortelleren kan betegne Ungargassenlandet som "mitt" (*M*, s. 7, 25, 115), og gjennom dette "landet" har jeget tilgang til hele byen. Enheten med Ivan, stedet for kjærligheten, er altså også en enhet med Wien sett fra Ungargasse (Summerfield, 1976, s. 102). Når forholdet til Ivan ikke fungerer, er det følgelig Wien – og ikke Ivan – som "tier" (*M*, s. 43, 179). Jeget mister tilhørigheten i Ungargasse-Wien, hun mister stedstilhørighet generelt, når hun mister tilhørighet i Ivan (Summerfield, 1976, s. 103–104).

Det er samtidig først mot slutten av forholdet til Ivan at det blir mulig for jeget å reise ut av Wien, slik som når hun reiser til Wolfgangsee for å bo hos Altenwyls (*M*, s. 155–176) – eller i det hele tatt vurdere å flytte fra Ungargasse (Summerfield, 1976, s. 104). Dette virker ved første øyekast paradoksalt, ettersom det nettopp er gjennom Ivan at stedene (Ungargasse og Wien) blir levende og "sikre" for jeget på – hele byen "puster og sirkulerer" jo når jeget går rundt i den sammen med Ivan (*M*, s. 55). Den stedlige forsikringen kommer imidlertid til prisen av at verden og verdensbegivenhetene utenfor Wien og Ungargasse – for eksempel det som skjer i Washington, Moskva eller Berlin (*M*, s. 25) – ikke lenger vedkommer jeget når hun befinner seg i kjærligheten til Ivan (jf. Summerfield, 1976, s. 101). Stedstilhørigheten jeget vinner gjennom Ivan-kjærligheten – hennes "Ungargassenland" – betales med oppløsningen av all kronologi, slik

at jeg-fortellerens tidsforståelse stedliggjøres i et evig "heute": I forelskelsens land lever nemlig jeget "for rikt og komplekst til at det lar seg gjengi i et kronologisk etter-hverandre", hun lever "fjernt fra det nyttige, praktiske og hverdagslige" (Summerfield, 1976, s. 98–99). Til sammenlikning er reisen til Wolfgangsee – jegets eneste forflytning ut av Wien i løpet av romanen – kronologisk berettet av jeg-fortelleren, noe som viser at jeg-fortelleren er i stand til å fortelle i en konvensjonell kronologi (Summerfield, 1976, s. 98).

5.2 Kokebokscenen, jegets språkløse forhold til Ivan, og utopien om en Ivan-skrift

Jeg-fortelleren forankrer den levende samhørigheten og bevegelsesfriheten med Ivan i det språkløse og uutsigelige, altså i det motsatte av skrift og tale, som isteden framstilles som "innesperrende", "kontaktløs" og "smertelig" abstrahert som avsluttet form:

Wenn Ivan und ich schweigen, weil nichts zu sagen ist, also wenn wir nicht reden, dann senkt sich aber kein Schweigen herab, sondern ich merke, im Gegenteil, daß vieles uns umgibt, dass alles lebt um uns herum, es macht sich bemerkbar, ohne aufdringlich zu sein, die ganze Stadt atmet und zirkuliert, und so sind Ivan und ich nicht besorgt, weil nicht abgetrennt und monadenhaft eingesperrt, nicht kontaktlos und in nicht Schmerzliches abgetan. (*M*, s. 55)

[Hvis Ivan og jeg tier, fordi det ikke er noe å si, altså når vi ikke snakker, så senker det seg likevel ikke noen taushet hit ned, men jeg merker, tvert imot, at mye omgir oss, at alt lever omkring oss, det gjør seg bemerket uten å være påtrengende, hele byen puster og sirkulerer, og slik er Ivan og jeg ikke besørget, ettersom ikke atskilt og monadisk innesperret, ikke kontaktløs og ikke avgjort i noen smertelighet.]

Når Ivan og jeget tier *sammen*, tier nettopp ikke Wien. Ivans forsikring av jeget og av byen, er språkløs eller utenforspråklig. For poengets skyld er "besorgt" ikke av meg lest som et adjektiv i betydningen "bekymret" (som nok er en mer gangbar oversettelse og også det som står i Sverre Dahls oversettelse, *Mno*, s. 49), men isteden som verbet "besorgen" (å besørge eller ordne) bøyd i tredjeperson entall. Dette kan virke merkelig i og med at verb bøyes i førsteperson flertall når subjektet er et "oss", som Ivan og jeget her kan se ut som. Imidlertid behandler jeg-fortelleren her Ivan og seg selv som en enhet snarere enn som to atskilte personer, altså trenger de ikke å leses som et "oss". "Ivan und Ich" kan her ses som betegnelsen for enheten "Ich"-Ivan, slik at verbøyningen i tredjeperson entall (et "den"?) gir mening. Som tosomhet er "Ivan und Ich"-enheten (ennå) ikke "besørget" eller ordnet i språk.

Samtidig ønsker jeg-fortelleren at den "forsikringen" – av livet, av språket, av sin egen identitet som elskende og som språklig – hun finner i kjærligheten med Ivan, kunne språkliggjøres. Hun ønsker seg paradoksalt en utenforverdslig, altså utenforspråklig, *setning* som kan "forsikre" betydningsinnholdet den ytrer – en setning som er meningsfull uavhengig av

kontekst. Jeget forestiller seg å kunne høre Ivan ytre denne setningen, "einen Satz, der mich versichert in der Welt"⁷⁹ (*M*, s. 74), men problematiserer i neste øyeblikk sitt eget ønske: "Genügt ein Satz denn, jemand zu versichern, um den es geschehen ist? Es müsste eine Versicherung geben, die nicht von dieser Welt ist"⁸⁰ (*M*, s. 74). En slik setning kan ikke finnes, fordi den ville vært utenforspråklig og dermed ikke noen setning. Senere, når hun blir intervjuet av Herr Mühlbauer, unngår jeget å svare på hvilke bøker hun leser, slik:

Bücher? [...] [N]ein, es geht dabei weniger um die Bücher, es hat vor allem mit dem Lesen zu tun, mit Schwarz auf Weiß, mit dem Buchstaben, den Silben, den Zeilen, diesen unmenschlichen Fixierungen, den Zeichen, diesen Festlegungen, diesem zum Ausdruck erstarrten Wahn, der aus den Menschen kommt. Glauben Sie mir, Ausdruck ist Wahn, entspringt aus unserem Wahn. Es hat auch mit dem Umblättern zu tun, mit dem Jagen von einer Seite zur anderen, der Flucht, der Mittäterschaft an einem wahnwitzigen, geronnenen Erguß, es hat zu tun mit der Niedertracht eines Enjambements, mit der Versicherung des Lebens in einem einzigen Satz, mit der Rückversicherung der Sätze im Leben. Lesen ist ein Laster, das alle anderen Laster ersetzen kann [...]. Nein, ich nehme keine Drogen, ich nehme Bücher zu mir [...]. (*M*, s. 94)

[Bøker? [...] [N]ei, det går stadig mindre i bøker, det har framfor alt med lesningen å gjøre, med svart og hvitt, med bokstavene, stavelsene, linjene, disse umenneskelige fikseringene, tegnene, disse fastsettelsene, denne vrangforestillingen, stivnet til uttrykk, som bryter fram fra menneskene. Tror De meg, uttrykk er vrangforestilling, springer fram fra vår vrangforestilling. Det har også med det å bla om å gjøre, med jaget fra en side til den andre, flukten, medskylden i en vanvittig, størknet utstrømning, det har å gjøre med nedrigheten i en versbinding, med forsikringen av livet i en eneste setning, med gjenforsikringen av setningene i livet. Lesning er en last som kan erstatte alle andre laster [...]. Nei, jeg tar ingen droger, jeg tar til meg bøker [...].]

Her beskrives litteratur som leseaktivitet og lesestoff – bokstavelige rusmidler – snarere enn bøker (objekter). Selve lesningen, flukten fra en setning til neste, beskrives som en ekstatiske jakt etter forsikringer for livet i setningene, og motsatt: etter forsikringer for setningene i livet. Intervjuren, som blir stadig mer fortvilt over jegets svar, etterspør antakelig en oppramsing av bestemte verk som har vært viktige for jegets eget forfatterskap, noe hun aktivt unngår å gi ham.

Den "oppramsingen" av formende litteratur som jeg-figuren nekter å meddele Herr Mühlbauer, kommer isteden i jeg-fortellerens monolog i forkant av intervjuet. I et tekststed jeg kaller kokebokscenen, planlegger jeget å lage mat for Ivan, og saumfarer biblioteket i Ungargasse 6 på jakt etter relevant litteratur (*M*, s. 81–82). Etter å ha konstatert at hun ikke eier en eneste kokebok – og at slike må kjøpes – lister hun opp sin egen lesehistorie, inkludert stedene hun har lest på og lyssettingsdetaljer ned til pærenes watt-styrke. Hun beskriver alt dette – tiden og lesestoffet – som ubrukelig når hun ikke kan bruke det til å lage noe for Ivan (*M*, s. 81). Foruten

⁷⁹ "en setning som forsikrer meg i verden"

⁸⁰ "For holder en setning til å forsikre noen som det har hendt med? Det skulle finnes en forsikring som ikke er av denne verden".

jeget selv, er samtlige av bøkene og forfatterskapene i denne lista forfattet av menn. Jeg-fortelleren lister her opp følgende verk og forfatterskap: "DIE KRITIK DER REINEN VERNUFT", "Locke, Leibniz und Hume", "DAS SEIN UND DAS NICHTS", "Kafka, Rimbaud und Blake", "Freud, Adler und Jung", "eine flammende Rede über die Enteignung des geistigen Eigentums",⁸¹ "LA COMÉDIE HUMAINE", "Proust", "die französischen Moralisten und die Wiener Logistiker", "von DE RERUM NATURA bis zu LE CULTE DE LA RAISON", "Marx und Engels" og "W. I. Lenin" (*M*, s. 81–82).⁸² Her nevnes både filosofer, psykoanalytikere og skjønnlitterære forfattere. Av filosofisk, psykologisk og historisk litteratur regnes: *Kritikk av den rene fornuft* av Immanuel Kant, John Locke, Gottfried Wilhelm von Leibniz og David Hume, *Væren og intet* av Jean-Paul Sartre, den psykoanalytiske og dybdepsykologiske analytiske tradisjonen ved Sigmund Freud, Alfred Adler og Carl Gustav Jung, *Der Einzige und sein Eigentum* av Max Stirner (ifølge *JB-EM*, s. 66), den franske moralistiske tradisjonen og wienerlogikerne, "fra" *Om tingenes natur* av Lukrets (96–55 f.Kr.) "til" François Alphonse Aulards historiske essay *Le culte de la raison et la culte de l'être supreme* (1892) (jeg-fortelleren antyder altså hele tradisjonen mellom disse to verkene), Karl Marx og Friedrich Engels, og Vladimir Lenin. Av skjønnlitteratur nevnes: Franz Kafka, Arthur Rimbaud og William Blake, *Den menneskelige komedie* av Honoré de Balzac, og Marcel Proust. I tillegg til disse spesifikke oppførselene, nevner jeget også at hun har "Geschichte und Philosophie, Medizin und Psychologie getrieben, in der Irrenanstalt Steinhof gearbeitet an den Anamnesen der Schizophrenen und der Manisch-Depressiven, Skripten geschrieben im Auditorium Maximum"⁸³, at hun har notert og notert samt at hun "alltid" og "overalt" har lest aviser, tidsskrifter, pocketbøker – faktisk at hun har "alles über alles gelesen, in vier Sprachen"⁸⁴ (*M*, s. 81–82). I avsnittet etter, lager jeg-figuren mat og pynter seg før Ivan skal komme. For dette har hun nå gått til innkjøp av to kokebøker –

⁸¹ "en flammende tale om ekspropriasjonen av åndelig eiendom"

⁸² Se tabell 4 i Appendix for forklaringer av nevnte verk i kokebokscenen. Boktitler står for øvrig i kapiteler fordi de står slik i *Malina*. Dette er et av de typografiske bruddene *innenfor* jeg-fortellerens monolog (se note 4). Av typografiske brudd har jeg – som nevnt – isteden fokusert på brudd *mellom* jeg-fortellingen og andre sjangertyper.

⁸³ "bedrevet historie og filosofi, medisin og psykologi, utarbeidet schizofrenes og manisk-depressives anamneser på sinnssykehuset Steinhof, skrevet forelesningsnotater i Auditorium Maximum "

⁸⁴ "lest alt om alt, på fire språk"

"ALT ÖSTERREICH BITTET ZU TISCH" og "KLEINE UNGARISCHE KÜCHE" (*M*, s. 83) – som også er faktiske utgivelser skrevet av menn.⁸⁵

Jeg-fortelleren avslutter opprømsingen av alt hun har lest, med følgende punktering. Her grunnes Ivans frelserfunksjon i at han (midlertidig) "befrir" jeget fra tidligere lesning og fra ønsket om å lese, altså (midlertidig) befri henne fra avhengigheten av lesning som rus:

und befreit von allem Gelesenen für eine Stunde, lege ich mich neben Ivan und sage: Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst. Aber du mußt es wirklich wollen, wollen von mir, und ich werde nie verlangen, daß du es liest.

Ivan sagt: Hoffen wir, daß es ein Buch mit gutem Ausgang wird.

Hoffen wir. (*M*, s. 82)

[og befridd for alt lest for en tid, legger jeg meg ved siden av Ivan og sier: Jeg skal skrive denne boken, som ennå ikke fins, for deg, hvis du virkelig vil det. Men du må virkelig ville det, ville det av meg, og jeg vil aldri forlange at du leser den.

Ivan sier: Så håper vi det blir en bok med god utgang.

Håper vi.]

Det er altså ikke bare mat jeget vil lage for Ivan, hun vil også skrive en bok for ham – en bok med en god slutt og som er ulik alt hun har lest. Drømmen om en skjønn og god skrift for Ivan formuleres tidligere i romanen, etter at Ivan finner jegets manuskriptfragment med tittelen "TODESARTEN" (*M*, s. 52). Da ønsker Ivan at all litteratur – inkludert det jeget skriver – istedenfor å være bedrøvelig, ulykkelig og dyster, skulle være som Mozarts "EXSULTATE JUBILATE", altså bare fryd og glede (*M*, s. 5; se òg avsnitt 4.5). Jeget begynner umiddelbart å forestille seg hvordan en slik skrift kan se ut, men fortellerens utmaling av denne drømte skjønnskriften – en skrift i Ivans fortellekonsept – blir hyperbolsk og ufrivillig komisk:

Ein brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE. (*M*, s. 53)

[Et brus av ord tar til i hodet mitt, og så en stråle, noen stavelser funkler snart opp, og ut av alle setningsesker flyr mangefargete komma, og punktumene, som en gang var svarte, svever oppblåste som luftballonger mot hjernetaket mitt, for i boken, som er herlig og som jeg altså begynner å finne, vil alt være som EXSULTATE JUBILATE.]

⁸⁵ Wilhelm Michael Treichlinger har skrevet *Alt Österreich bittet zu Tisch: Aus dem Kochbuch meiner Mütter* (Zürich: Sanssouci, 1960) og Tibor Kovacs har skrevet *Kleine ungarische Küche. Ein Kochbuch mit über 80 Rezepte* (Zürich: Sanssouci, 1960). Bøkene er tilgjengelig for kjøp på nett.

Jeget fortsetter i resten av første kapitlet å arbeide eller fantasere fram denne vakre gledesboken tilegnet Ivan. Under en biltur med Ivan og lykkelig oversvømt av radiomusikk, erstatter hun for seg selv de dystre manuskripttitlene fra tidligere, med en serie titler for den "filmen" hun nå beveger seg i: "MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN", "GLÜCKLICH, GLÜCKLICH MIT IVAN", "GLÜCKLICH IN WIEN, WIEN GLÜCKLICH" og til slutt ganske enkelt "GLÜCKLICH, GLÜCKLICH" (*M*, s. 58). Den høyfrekvente gjentakelsen av "lykkelig", som spiller på/ut kapittel tittelen, virker insisterende (Danielsen, 2007, s. 38), men har også den poetiske effekten at ordet "glücklich" tømmes for mening og blir ren lyd – som om selve den meningstomme lyden faktisk *er* punktet der jeget blir lykkelig med Ivan.

5.3 Hvorfor kan ikke jeg-figuren skrive i Ivans fortellekonsept?

Jegets forankring av lykken med Ivan i språklig meningstømming eller "avspråkliggjøring", antyder allerede umuligheten av å *skrive* i Ivans fortellekonsept. Det gjelder også beskrivelsen av "glücklich"-permutasjonene som titler for en simultan og tenkt *film*⁸⁶ (Danielsen, 2007, s. 38) – en film "der noch nie gelaufen ist"⁸⁷ (*M*, s. 58) – og ikke en lykkelig *bok*. Denne løpende filmen, som har bilradiomusikken som lydspor, er et rent audiovisuelt materiale: "reißenden Bilderfolgen, die mich schwindlich machen"⁸⁸ (*M*, s. 58). Den kan dermed ikke oversettes til skrift uten å bli noe annet – og dermed også bli noe annet enn "lykkelig". I en besvergende og paradoksal passasje som etterfølges av kursivlegenden, ymter jeg-fortelleren om å gjøre Ivan og kjærligheten til ham udødelig *som litteratur*. Hun drømmer om å oppnå denne bokstavelige tidløsheten ved å mane fram en annen medievirkelighet enn den moderne. Her alluderer hun til middelalderens håndskrevne, illuminerte manuskripter, og nevner et umulig år like etter oppfinnelsen av boktrykkerkunsten, samtidig som hun forestiller seg å håndskrive en inkunabel:⁸⁹

mit einer echten Feder, wie es keine mehr gibt, mit einer Tinte, wie man sie nicht mehr findet. Eine Inkunabel möchte ich schreiben [...], denn es sind heute zwanzig Jahre her, daß ich Ivan liebe, und es ist ein Jahr und drei Monate und einunddreißig Tage an diesem 31. des Monats, daß ich ihn kenne, aber dann will ich noch eine ungeheuerliche lateinische Jahreszahl hinschreiben, ANNO DOMINI MDXXLI, aus der kein Mensch je klug werden wird. In die Majuskel würde ich mit einer roten Tinte die Blüten vom Türkenbund zeichnen und verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat. (*M*, s. 61)

⁸⁶ Det refereres også til en rekke faktiske filmer og filmmusikk i romanen (f.eks. *M*, s. 48, 113, 127, 265, 296, 332) – utover tittelen på andre kapittel.

⁸⁷ "som ennå aldri har løpt ferdig"

⁸⁸ "rykkende bildefølger som gjør meg svimmel"

⁸⁹ En inkunabel er en bok trykt like etter oppfinnelsen av boktrykkerkunsten, altså nettopp ikke et håndskrift eller en tegning ("inkunabel", i.d.).

[med en ekte fjær, som det ikke lenger fins noen av, med et blekk som man ikke lenger finner det. En inkunabel skulle jeg gjerne skrive, for det er i tjue år nå at jeg har elsket Ivan, og det er ett år og tre måneder og énogtredve dager på denne månedens 31. at jeg har kjent ham, men deretter vil jeg skrive et uhyrlig latinsk årstall dit, ANNO DOMINI MDXXLI, som ikke noe menneske noensinne vil bli klok på. I majuskelen ville jeg tegne blomstene fra turbanliljer med rødt blekk og jeg kunne skjule meg i legenden om en kvinne som aldri fantes.]

Dette umulige manuskriptet – en inkunabel som skal nedtegne en kjærlighet som er filmatisk snarere enn litterær, en tekst som skal skrives med en fjær og et blekk som ikke lenger fins, en trykt bok som likevel er håndskrevet og tegnet, et årstall som best forstås som 1531, men som bryter konvensjonene for hvordan romertall skal sammenskrives, et jeg som vil gjemme seg i en legende-kvinne som aldri har eksistert, og et kjærlighetsforhold som går tilbake tjue år, men likevel bare har vart i ett år, tre måneder og énogtredve dager – er antakelig legenden om prinsessen av Kagrans hemmeligheter, som begynner like etter dette tekststedet.⁹⁰

En annen grunn til at jeget ikke klarer å skrive i Ivans fortellekonsept, er at Ivan ikke er språkbevisst, men språklig naiv – i motsetning til Malinas og jegets fortellekonsepter (jf. avsnitt 4.5). Naiviteten understrekes av at Ivan går "helt og fullt opp i navnet sitt" (*M*, s. 86) – et navn som både på tysk og norsk er et anagram for "naiv" (jf. Achberger, 1995, s. 112). Dette er også grunnen til at Ivan i minst grad av de tre sentralfigurene kan leses som et fortellekonsept i egen rett, langt mindre noen forfatterinstans som utforskes i romanen: Selv om han – i tillegg til å fungere som "ytre" litterær karakter – nok kunne leses som en del av jeg-figurens personlighet på linje med Malina (Fäcke, 2013, s. 191), gjør Ivans mangel på språkbevissthet det vanskeligere å lese ham som en skriftprodusent.⁹¹ Hvis Ivans naive språksyn hadde fått dominere, ville teksten blitt flat og ufrivillig komisk – da ville både det nyanserte språkspillet, den effektfulle timingen i vekslingen mellom ulike litterære modi, og den møysommelige komposisjonen av ulike typer tekst som utgjør *Malina*, vært umulig. Det er verken mulig eller ønskelig at en forteller eller en forfatterinstans "glemmer" at den er litterær. Ivan er følgelig det minst selvstendige fortellekonsept på det figurrefleksive nivået – selv om det som Malinas fortellekonsept er "livsdyktig" (Fäcke, 2013, s. 192). Ivan representerer snarere et livssyn som inkluderer et språksyn, enn et egentlig *litterært* konsept. Jeg-figuren synes å ane dette når hun forankrer samhörigheten med Ivan nettopp i den språkløse kontakten når de tier sammen (jf. *M*, s. 52).

⁹⁰ Tekststedet viser for øvrig hvordan tallene 1 og 3 assosieres med Ivan. Det er neppe tilfeldig at det fins 13 duologer mellom Ivan og jeget som spesifiseres å skje over telefon (se avsnitt 2.4 og tabell 3 i Appendix).

⁹¹ Kristin Kopp leser likevel Ivan som den egentlige protagonisten i *Malina*, og hevder at den kvinnelige jeg-figuren faktisk ikke er annet enn Ivans fortrenge (krigs)traume (Kopp, 2000, s. 77–78, 85).

Likevel, i og med at hun så tydelig tegnes som et *skriftlig* subjekt, fortsetter jeg-figuren å forsøke å skrive en lykkelig bok for Ivan – da i tråd med fortellekonseptet til det fortalte jeget, nemlig det kjærlighetsdrevne fortellekonseptet i kursivsporet. På grunn av Ivans språklige naivitet, forvandles jegets ønske om å ville nærme seg ham skriftlig til et forsøk på å glemme sin egen språkbevissthet, altså å selv bli språklig naiv:

Ich werde ihm [Ivan] aus St. Wolfgang schreiben, eine Distanz gewinnen, zehn Tage lang überlegen, dann schreiben, kein Wort zu viel. Ich werde die richtigen Worte finden, die Schwarzkunst der Worte vergessen, ich werde schreiben mit meiner Einfachheit vor Ivan, wie die Bauermädchen bei uns auf dem Lande an ihren Liebsten, wie die Königinnen, ohne Scham, an ihren Erwählten. Ich werde ein Gnadengesuch schreiben, wie die Verurteilten, die keine Begnadigung zu erwarten haben. (*M*, s. 152)

[Jeg skal skrive til ham [Ivan] fra St. Wolfgang, vinne en distanse, overveie det i ti dager, deretter skrive, ikke et ord for mye. Jeg vil finne de riktige ordene, glemme ordenes svartekunst, jeg vil skrive med enfoldet mitt for Ivan, som bondejentene hos oss på landet til kjærestene sine, som dronningene, uten skam, til sine utvalgte. Jeg vil skrive en søknad om nåde, som de fordømte, som ikke har noen benådning å forvente.]

Her drømmer jeget om å kunne skrive et brev til sin "elskede" Ivan som er like naivt formulert som uskolerte bondejenters skrift til sine kjære. Leseren innser straks at jeget aldri vil kunne skrive dette brevet, ettersom hun nettopp ikke er språklig "enfoldig", men tvert imot har "lest alt om alt, på fire språk" (*M*, s. 81–82). Det forklarer og hvorfor kursivfragmentene – det nærmeste jeget kommer Ivan i *skrift* – ikke står i Ivans "fortellekonsept", men isteden i den fortalte jeg-figurens kjærlighetsdrevne fortellekonsept. Ethvert forsøk på å skrive naivt fra en språkbevisst posisjon, vil nemlig resultere i sentimentalitet og eventuelt nostalgi snarere en naivitet. Kursivfragmentene og legenden er kanskje sentimentale, men ikke naive: Akkurat som resten av teksten er disse tekststedene språkbevisste og tydelig litterære, faktisk er de høylitterære.

Ivan representerer altså jegets ønsket om å glemme (jf. *M*, s. 82, 152). Til tross for at jeget etter hvert gir opp forsøket på å skrive naivt for Ivan, fortsetter hun å vakle mellom å ville erindre og fortelle og å ville glemme (jf. f.eks. Götttsche, 1987, s. 191). Hun fortsetter å leve i dette mellomrommet. Det er herfra – i dette mellomrommet – at jeget fortsetter å lete etter løsninger som forbinder den skriftlige tradisjonen (alt hun har lest) med *det å skrive* (hennes måte å lese på, en berusende, levendegjørende lese måte).

5.4 Ivan-fikseringen og jegets språklige tunnelsyn

Jegets oppslukthet av kjærligheten til Ivan viser seg på den ene siden som "forbindelse" til virkelighetens umiddelbarhet (Danielsen, 2007, s. 11, 28), altså som stedlig forbindelse til

Ungargasse og Wien (Summerfield, 1976, s. 103–104). På den andre siden gjør jegets forelskelse henne likegyldig til verdensbegivenheter og nyheter (Summerfield, 1976, s. 101). Også innenfor forholdet til Ivan fins altså begge polene i jeg-figuren av å ville glemme og å ville følge med i verden. Det forelskede jegets forsøk på å komme nærmere Ivan, starter som en tilnærming – gjennom Ivan – til virkeligheten utenfor leiligheten i Ungargasse 6. Etter hvert slår denne tilnærmingen over i et så nærsynt perspektiv på kjærlighetsobjektet – besettelse og fiksering på Ivans rutiner (Perloff, 1996, s. 166) –, at jeget utvikler et språklig tunnelsyn: Hun klarer ikke lenger å forholde seg til avstanden som er innskrevet i enhver språkytring. Ivan-besettelsen er språklig, altså er all hennes språkbruk befengt med den. Hun ser ikke lenger forskjell på språkets iboende distanse og kroppens direkte erfaring, slik at hun både forventer og opplever samme type sanselighet gjennom språklige ytringer som av kroppslige fornemmelser:

Das Palatale der Sprache. Ich weiß noch die Worte, die rosten, seit vielen Jahren, auf meiner Zunge, und ich weiß die Worte ganz gut, die mir jeden Tag zergehen auf der Zunge oder die ich kaum hinunterschlucken [sic!] kann, kaum hervorstoßen kann. Es waren auch nicht eigentlich die Dinge, die ich mit der Zeit immer weniger einkaufen oder sehen konnte, es waren die Worte dafür, die ich nicht hören konnte. Zwanzig Deka Kalbfleisch. Wie bringt man das über die Zunge? [...] Eine Münze, ein Schilling etwa, [...] ich habe plötzlich einen Schilling im Mund, leicht, kalt, rund, einen störenden Schilling zum Ausspucken. (*M*, s. 340–341)

[Språkets palatalitet. Jeg vet ennå ordene som har rustet på tungen min i mange år nå, og jeg vet bare så altfor godt ordene som hver dag løser seg opp for meg på tungen eller som jeg knapt kan svelge ned, knapt kan rykke fram (fra tungen). Det var heller ikke egentlig tingene som jeg med tiden stadig mindre kunne kjøpe inn eller se, det var ordene for dem som jeg ikke orket å høre. Tohundre gram kalvekjøtt. Hvordan bringer man det over tungen? [...] En mynt, omtrent en skilling, [...] jeg har plutselig en schilling i munnen, lett, kald, rund, en forstyrrende schilling å spytte ut.]⁹²

Denne språklige forvirringen – jegets tap av evnen til å forstå språk som kommunikasjon –, gjelder ikke bare tale, men også skrift, noe som forklarer hvorfor hun i løpet av romanen blir stadig mindre i stand til å skrive formelle svarbrev. For jeget har språklig kommunikasjon nå blitt en alt-for-intim utveksling, altså for intim å delta i med noen andre enn Ivan (og Malina). For å avvise det hun opplever som uønsket intimitet i brev som egentlig er offisielle, begynner hun å undertegne svarutkastene som "En ukjent" ("Eine unbekannte", f.eks. *M*, s. 80, 108–109, 109–111). Disse brevutkastene makter ikke å anta en formell tone, fordi jeget ikke makter å lese originalbrevet som formelt, nå som språk er blitt sanselig lyd. De forkastete brevene til ulike høyt ærete herrer tas senere opp med et nytt svarutkast til presidenten. Her anklages han for å ha

⁹² Jeg er usikker på hvorfor verbet "sein" i andre setning er bøydd i imperfekt flertall ("waren") og ikke i imperfekt entall ("war") når det står til tredje person entall, "es".

overtredt intimsfæren til jegets foreldre ved å ha gratulert henne med dagen: "Aber Sie spielen da auf einem Tag an, vielleicht sogar auf eine bestimmte Stunde und einen unwiderruflichen Augenblick, der die privatesten Angelegenheiten meiner Mutter betroffen haben muß, vermuten wir auch, anstandshalber, die Angelegenheiten meines Vaters"⁹³ (M, s. 145). Jegets språklige berøringsangst slår her over i komikk. Weigel kaller det en fordreining av "etablerte diskurser i jegets språklige forhold til omverdenen", en fordreining styrt av kjærlighetsdiskursen og jegets fiksering på begjærsobjektet Ivan (Weigel, 2002, s. 325). Göttsche noterer at jegets språklige selvutforskning i de strandete brevene blir en radikal form for språkskepsis, der muligheten av autentisk skriftlig kommunikasjon trekkes i tvil (Göttsche, 1987, s. 195).

Paradoksalt nok blir den Ivan-forårsakete vendingen utover – forankringen i verden som sted gjennom forankring i egen kroppslighet – etter hvert så intens for jeget at skillet mellom kropp og sted oppløses. Dette språklige tunnelsynet eller nærsynet blir uholdbart fordi det forandrer hvordan jeget ser verden, og dermed også hvordan hun ser Ivan. Da snur bevegelsen til en vending innover, bort fra umiddelbar virkelighet – en vending mot Malina (Danielsen, 2007, s. 20). Hele denne buen kan beskrives som jeg-figurens på samme tid språklige og psykologiske selv-utforskning: først forelskelsen, fikseringen på Ivans rutiner, den ekstatiske oppløsningen av setninger og talere i Ivan-/telefon-duologene, kursivskriftens mytologisering av kjærligheten, jegets følelse av å være i ett med et levende Wien – og deretter nærsynet, inderliggjøringen, vrangforestillingen om å selv kunne bli språklig naiv, separasjonsangsten, vendingen mot Malina, den stadige innsnevringen av bevegelsesradius, de mislykkete brevene, radikal språkskepsis og ordene som oppløser seg på jegets tunge, oppløsningen av skillet mellom Malina og "Ich", sprekken som oppstår i veggen og til slutt jeget som kryper inn i den og forsvinner, forstummer, innkapsles idet sprekken blir usynlig. Som Göttsche bemerker, nettopp i forbindelse med palatalisitetet over, er det nemlig jeg-figurens språklig-psykologiske selvutforskning som *fører til* oppløsningen av jeg-instansen (Göttsche, 1987, s. 192). Den språklige "mynten" som forvandles til en fysisk mynt på tungen til jeget idet ytringen av ordet oppløser seg til sansefølelse, er følgelig et dødsvarsel på mer enn én måte.⁹⁴

⁹³ "Men De henspiller her på en dag, kanskje til og med en bestemt time og et ugjenkallelig øyeblikk, som må ha berørt min mors mest private anliggender, la oss også, for anstendighetens skyld, formode min fars anliggender".

⁹⁴ I tråd med gresk mytologi skulle en mynt legges i munnen på en død som betaling til Kharon, fergemannen mellom de levendes verden og dødsriket. Sørget en ikke for dette, ville ikke Kharon frakte den dodes sjel over elva Akheron, men la den bli igjen på elvebredden i en hvileløs mellomtilstand ("Kharon", 2009).

5.5 Vendingen mot Malina og tradisjonen i biblioteket: Er bøkene Malinas?

Ønsket om å "glemme ordenes svartekunst" (*M*, s. 152) i den utopiske boken for Ivan, er ønsket om å glemme andre tekster – som jo er basis for enhver språkbevissthet –, altså å glemme en hel litterær tradisjon og samtid. Dette ønsket, som driver jeget mot Ivan, har sitt motstykke i ønsket om erindring, som driver henne mot Malinas kritiske fortellekonsept. Malina er nettopp en "svartekunstner" med ord: Han er en kontrollert språkbruker som er opptatt av presisjon, men også en herre over sine ord som får viljen sin gjennom dem. Han beordrer jeget, ikke omvendt, og ordrene blir virkeliggjort i romanuniverset. Når "Ich" ikke umiddelbart er i stand til å lystre, utfører Malina like godt sin egen befaling (*M*, s. 320). Malina representerer jegets "dunkle Geschichte", men også kulturell hukommelse og skrifthistorie. Kanskje sammenfaller disse formene for hukommelse, slik at jegets "historie" ikke er annet enn alt hun har lest. Jegets fortiete erindring er "dunkel" fordi den er uklar og skremmende, men også mørk slik bokstaver er mørke.

Det fortalte jegets bevegelse mellom Ivan og Malina sammenfaller med forfatterfigurens "Ich"s veksling mellom å ville glemme alt hun har lest og å ville fortelle og skrive i forlengelsen av en litterær tradisjon. Slutten på jegets idealiserte forhold til Ivan sammenfaller med slutten på førstekapitlet, som er det eneste kapitlet hvor kursivavsnitt forekommer. Denne slutningen – "ich muss jetzt Schluß machen!"⁹⁵ (*M*, s. 178) – markerer samtidig jegets vending mot Malina:

Ich sage: Noch glaubst du mir nicht, und du hast recht, aber eines Tages könnte ich doch anfangen, mich zu interessieren für dich, für alles, was du machst, denkst und fühlst!

Malina lächelt besonders: Das glaubst du doch selber nicht. (*M*, s. 178)

[Jeg sier: Ennå tror du meg ikke, og du har rett, men en dag kunne jeg vel begynne å interessere meg for deg, for alt hva du gjør, tenker og føler!

Malina smiler ettertrykkelig: Det tror du vel ikke selv.]

Her uttrykker jeg-figuren at hun "en dag" håper å interessere seg mer for Malina enn for Ivan, altså at hun "en dag" vil klare å vende all sin ekspressivitet og lidenskap mot skriften og litteraturen til fordel for den språkløse kjærligheten. Også Danielsen leser vendingen mot Malina og bort fra Ivan som jeg-figurens vending bort fra sin umiddelbare kroppslige erfaring og ytre omgivelser til fordel for en litterær distanse virkeligheten (Danielsen, 2007, s. 11). Denne litterære distansen er imidlertid ikke bare roman-jegets distanse til umiddelbart opplevd virkelighet, men også forfatterinstansens distanse til umiddelbar eller automatisk skriftproduksjon

⁹⁵ "jeg må avslutte nå!"

– slik fortløpende skriftproduksjon som preger blant annet Lina-passasjen. Dette vises ved at overgangene mellom ulike utsigelsessituasjoner blir mer uklare i siste kapittel, ettersom jeg-fortelleren får flere lyriske og dramatiske trekk – skjønt det typografiske skillet mellom ulike sjangerspor vedvarer. For eksempel er det cirka 15 sider lange partiet med jeg-fortelling som står mellom to lengre Malina-duologer, og som kun avbrytes av en tre linjer lang Malina-duolog på side 286, utpreget dialogisk (*M*, s. 282–298). Det inneholder blant annet jegets humoristiske utgreiing – iallfall dels rettet til Malina – om forholdet mellom kjønnene og om sitt forhold til menn, (*M*, s. 282–293), jegets fortelling om sine møter med tre, kanskje fire, mordere (*M*, s. 296–297), og jegets fortelling til Malina om Marcells død (*M*, s. 297–298). Fordi kursivsporet ikke videreføres etter førstekapitlet, begrenser sistekapitlets avsnitt-sjangerbrytning seg til prosastykker brutt mot direkte dialog – skjønt typografisk umarkerte ekko av kursivpassasjene nå forekommer *innenfor* jeg-fortellingen (*M*, s. 320, 344; jf. Danielsen, 2007, s. 18). Etter å ha mistet troen på at det er mulig å skrive en vakker og lykkelig bok – altså troen på at det kjærlighetsdrevne fortellekonseptet i kursivfragmentene kan kombineres med Ivans naive fortellekonsept –, konstaterer jeg-fortelleren i et prosaisk negativ til kursivskriftens utopiske "Ein Tag" at: "Kein Tag wird kommen", ettersom "Das Schöne kommt nicht mehr aus mir" (*M*, s. 320).⁹⁶ Malina kommer så inn og finner jeget liggende på gulvet med en bok som hodestøtte. Han beordrer henne til å stå opp, og spør hva hun snakker om skjønnhet for – "Was ist schön?"⁹⁷ (*M*, s. 320). I et ordspill bemerker jeg-fortelleren: "Aber ich kann nicht aufstehen, ich habe den Kopf auf DIE GROSSEN PHILOSOPHEN gestützt, die hart sind"⁹⁸ (*M*, s. 320).⁹⁹ I neste ekko av den kjærlighetsdrevne kursivskriften, annonserer jeg-fortelleren at "en dag" *vil* komme, men denne dagen er ikke lenger utopisk. Nå står "Ein Tag" for tidspunktet da Malina skal overta forvaltningen av jegets historier, dagen da kun Malinas stemme skal finnes i den felles leiligheten: "Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt"¹⁰⁰ (*M*, s. 344).

Både den "harde" kulturelle tradisjonen, og bøkens "hardhet" som objekter snarere enn som fortløpende, berusende skriving og lesning, knyttes til Malina – og også til jeg-figuren etter

⁹⁶ "Ingen dag vil komme [...]. Det vakre kommer ikke lenger ut av meg".

⁹⁷ "Hva er vakkert?"

⁹⁸ "Men jeg kan ikke stå opp, jeg har støttet hodet på DE STORE FILOSOFENE, som er harde".

⁹⁹ *Die Grossen Philosophen* er en bok av Karl Jaspers (*JB-EM*, s. 255).

¹⁰⁰ "En dag vil komme, og det vil kun finnes den tørre klare gode stemmen fra Malina, men ikke noe skjønt ord fra meg lenger, sagt i stor opphisselse".

at hun har vendt seg mot Malina og ikke lenger kan "stå opp" fra tradisjonen. Igjen viser Malina seg som ambivalent, ettersom det er han som løfter jeget opp fra den harde filosofiboken: "Malina zieht das Buch weg und hebt mich auf"¹⁰¹ (*M*, s. 320). "Aufheben" kan bety både å løfte opp og å avskaffe, oppløse. Det kan også bety å oppbevare og ta vare på. Malina beskytter altså jeget mot å være i tradisjonens "hardhet", ved at *han* isteden tar den på seg (jf. "Überlass es mir", *M*, s. 233) – hardheten så vel som tradisjonen. Når Malina trekker boken unna "Ich", tar han tradisjonen fra henne for å ta vare på henne. Samtidig blir Malina tradisjonens ansikt overfor jeg-figuren. Dette markeres blant annet ved at vendingen mot Malina assosieres med filosofen Immanuel Kants hovedverk *Kritikk av den rene fornuft* (1781). Et sted forteller jeget Malina om tiden sin på Filosofisk institutt, hvor hun som en del av doktorgradens muntlige prøver ble hørt i Leibniz, Kant og Hume under dramatiske forhold (*M*, s. 322–323). Til tross for at hun besto prøvene, framstilles Kant som møtet med det rom- og tidsproblemet som ved romanslutt blir fatalt for jeget (*M*, s. 324). Mens hun venter på at Ivan skal komme til det som antakelig er deres siste møte, leser jeget i "en bok" hvor en setning kan spores til nettopp *Kritikk av den rene fornuft* (*M*, s. 340; se *JB-EM*, s. 96–97, 257). Dette tekststedet knytter altså sammen avslutningen av forholdet til Ivan – som også er vendingen mot Malina – med Kants filosofi. Samme Kant-setning repeteres like før romanslutt mens jeget leter etter et skjulested for en bunke brev – antakelig kjærlighetsbrev fra og/eller til Ivan (jf. *M*, s. 352) – som hun verken vil at Malina eller noen andre skal finne (*M*, s. 350–351). Her er det Malina som sitter med "en bok", og jeg-fortelleren "formoder" at det er akkurat denne Kant-setningen han leser (*M*, s. 351).

Når jeget vender seg bort fra Ivan mot Malina, endres måten hun forholder seg til litteratur på. Vendt mot Ivan var litteratur umiddelbar produksjon: å skrive var fortløpende tekstproduksjon (som i Lina-passasjen), å lese var berusende (stemme)produksjon (jf. jegets beskrivelse av lesning i intervjuet). Vendt mot Malina er litteratur blitt til tradisjon og skriftobjekter. I og med at jeget allerede er isolert når denne vendingen skjer, skildres den som en ytterligere begrensning av sted: Nå omfatter leiligheten i Ungargasse 6, og framfor alt bøkene i den, jeg-figurens territorium. Bokobjektene stadig større funksjon i denne verdenen, gjør at jegets og Malinas leilighet kan sies å bli verken mer eller mindre enn et bibliotek. Biblioteket som Ungargasse 6 nå er blitt, er ikke egentlig *delt* av to atskilte figurer, ettersom "Ich" etter hvert

¹⁰¹ "Malina trekker boken bort og løfter meg opp".

helt tilvendes Malina. Til slutt forsvinner jeget helt, og dagen *er* omsider kommet da *kun* Malinas stemme fins. Leiligheten i nummer 6 kan ved romanslutt derfor beskrives som *Malinas* bibliotek.

Flere steder antyder jeg-fortelleren at biblioteket og bøkene i Ungargasse 6 til en stor grad tilhører eller stammer fra Malina. Mens hun reflekterer over nyhetsindustrien, gamle avisers utidige, evige henvendelse i nået, og sin egen avhengighet av avislesning, finner jeget en utgave fra 3. juli 1958 – "auch an diesem Tag, [...] haben sie uns überflüssigerweise drogiert mit Nachrichten, mit Meinungen über Nachrichten"¹⁰² (*M*, s. 267). Jeg-fortelleren virker opprørt over at den utdaterte avisen fortsatt rapporterer internasjonale grusomheter og reklame for 3. juli 1958, når hun verken kan huske eller finne skriftspor av at hun selv var levende da: "Damit wird der Tag erst zum Rätsel, es ist ein leerer oder ausgeraubter Tag, an dem ich älter geworden bin, an dem ich mich nicht gewehrt habe und etwas geschehen ließ"¹⁰³ (*M*, s. 268). Også dette tekststedet avslører at det nettopp er jegets fiksering på Ivan – letingen etter skriftspor av at hun eksisterte som elskende en bestemt dag – som driver jeget ut av kroppens umiddelbarhet, bort fra Ivan, og mot Malina og biblioteket. Også her blir det klart at jegets bevegelse mot biblioteket og arkivet, den skriftlige hukommelsen, sammenfaller med bevegelsen mot Malina. I den fåfengte jakten på beviser for sin egen eksistens som elskende akkurat 3. juli 1958 (skriftspor som ville sammenfalle i tid med det avisen rapporterer av verdensbegivenheter for akkurat denne dagen), spesifiserer jeg-fortelleren at hun leter i nettopp "Malinas bokhyller" ("Malinas Regalen", *M*, s. 268). Senere, når jeget er ute av forelskelsen i Ivan – "Ivan ist nicht mehr Ivan"¹⁰⁴ (*M*, s. 331) –, og det er blitt mulig for henne å tenke på å flytte med Malina fra Ungargasse til en mindre leilighet, grubler hun over hvordan hun skal "das Malina beibringen, dem ich schon einmal eine größere Wohnung suggerieren wollte, seiner vielen Bücher wegen"¹⁰⁵ (*M*, s. 331). Malina har altså ikke bare et par bokhyller i den felles leiligheten, han har så mange bøker at de var grunnen til at jeget en gang tenkte på en større leilighet for dem begge. Dette antyder at brorparten av bøkene i biblioteket i Ungargasse 6 – om ikke alle – er Malinas.

¹⁰² "også på denne dagen, [...] droget de oss med nyheter i overflod, med meninger om nyheter"

¹⁰³ "Dermed blir dagen først til en gåte, det er en tom eller utplyndret dag da jeg ble eldre, da jeg ikke varte meg og lot noe inntreffe".

¹⁰⁴ "Ivan er ikke lenger Ivan".

¹⁰⁵ "meddele Malina det, som jeg allerede en gang ville foreslå en større leilighet for, på grunn av de mange bøkene hans"

5.6 Forfatterfiguren "Ich"s dannelsesgods og biblioteksdrømmen

Opplisting av utenfortekstlige bøker og forfatterskap er avgjørende for å forstå jeg-figuren i *Malina*, ettersom dette understreker at "Ich" først og fremst må leses som en forfatterfigur (jf. Summerfield, 1976, s. 89–90). Summerfield beskriver jegets opplisting av tidligere lest litteratur i kokebokscenen som så omfattende at den kan sies å være hennes "gesamtes Bildungsgut; sie nennt nicht nur einzelne Bücher [...], sondern auch ganze Gebiete"¹⁰⁶ (Summerfield, 1976, s. 90). Begrepet "Bildungsgut", bokstavelig "dannelsesgods", kan her også formuleres som jeg-figures "bibliotek" eller litterære horisont som forfatter. Opplistingen av jegets bibliotek i det jeg kaller biblioteksdrømmen er også omfattende (jf. Summerfield, 1976, s. 90), og overlapper dels med den i kokebokscenen. I tillegg nevnes en del faktiske bøker spredt rundt om i teksten. Til sammen kan alt dette leses som jeg-figures fullstendige dannelsesgods som forfatterfigur.

Det fins svært mange intertekster og navn på faktiske bøker og forfattere i *Malina*. For eksempel leser jeget, etter en telefonsamtale med Ivan der han formidler at han ikke har tid til å treffe henne, "febrilsk" i "RAUMFAHRT – WOHIN?" (*M*, s. 42). Dette er en antologi om romfart fra 1962 (jf. *JB-EM*, s. 230). Samtidig som Ivan kritiserer jegets manuskripttittel "TODESARTEN" for å være dyster, kritiserer han noen boktitler hun har liggende for det samme. Han nevner spesifikt "AUS EINEM TOTENHAUS" (*M*, s. 52), som spiller på Fjodor Dostojevskis roman *Opptegnelser fra det døde hus* (*JB-EM*, s. 232). Senere, etter et "langt, stumt" og ufullført parti sjakk med Ivan, sitter jeget alene og leser i "RED STAR OVER CHINA" idet Malina kommer hjem, og leser så videre med Malina til stede, blant annet om Lin Piao og "den store marsjen gjennom Kina" (*M*, s. 128–129). Denne rapporten fra 1937 om den kinesiske kommunismens tidlige fase, er en historisk primærkilde skrevet av den amerikanske journalisten Edgar Snow ("Edgar Snow", 2018; *JB-EM*, s. 239). I kofferten på reisen til Wolfgangsee har jeget med seg – som én av et par kriminalromaner – "MORD IST KEINE KUNST" (*M*, s. 168), som kan være Raymond Chandlers *The Simple Act of Murder* (*JB-EM*, s. 245; Øverland, 2013). På samme reise nevnes det at Antoinette Altenwyl skal på premieren av "JEDERMANN" (*M*, s. 171), et skuespill av Hugo von Hofmannsthal (*JB-EM*, s. 245). I Atti Altenwyls bibliotek kikker jeget i bøker om segling (*M*, s. 173) – titlene er typiske og kan være faktiske utgivelser. På togreisen tilbake svinger jeget på Friedrich Nietzsches selvbiografi skrevet 1888 under den satiriske tittelen "ECCE HOMO" (*M*, s. 175; "Ecce homo", 2018; *JB-EM*, s. 246). I andrekapitlet

¹⁰⁶ "fullstendige dannelsesgods; hun nevner ikke kun enkeltbøker [...], men også hele emneområder"

leter jeget etter stedet hun sovnet i "GESPRÄCH MIT DER ERDE", men Malina tar boken fra henne før hun finner det (*M*, s. 222). Denne boken fra 1947 er skrevet av den tyske geologen Hans Cloos ("Hans Cloos", 2018; *JB-EM*, s. 249). I drømmeskildringer refereres det til "KRIEG UND FRIEDEN", Leo Tolstojs romanepos fra 1865–1869 (Børtnes, 2018): Ballsalen fra *Krig og fred* er scenen for både drøm sju og åtte (*M*, s. 192, 193), jeget danser på teppet fra *Krig og fred* i drøm 30 (*M*, s. 235), og Tolstojs tittel spiller med i den første Malina-duologen om at det ikke fins fred, bare krig(er) (*M*, s. 192–193) (jf. *JB-EM*, s. 247–248). I drøm 28, en av drømmene om "de myrdede døtres kirkegård", oversvømmer faren gravene og de levende døde døtrene, som drukner, og kaller det hele en "forestilling" som han gir tittelen "WENN WIR TOTEN ERWACHEN" (*M*, s. 229) – tittelen på Henrik Ibsens siste drama (*JB-EM*, s. 250; Hagen, 2018). *Når vi døde vågner* (1899) er kjent for å tematisere forholdet mellom liv og kunst, kunstner og modell. Dramaet foregår på det norske høyfjellet, og sentrerer rundt gjensynet mellom figurene Arnold Rubek, en billedhugger i siste fase av livet, og Irene, modellen for Rubeks mest kjente skulptur – som hver på sitt vis har blitt "levende døde". I tredje kapittel sitter jeget alene i leiligheten og spiller et parti sjakk mot seg selv ved hjelp av boken "SCHACH FÜR ANFÄNGER" (*M*, s. 258) – også en faktisk utgivelse (*JB-EM*, s. 251).

I tillegg til i kokebokscenen (*M*, s. 80–82), forekommer regelrett opplisting av jeg-figures "Bildungsgut" i drøm nummer seks i andreakapitlet (jf. Summerfield, 1976, s. 90), som jeg kaller biblioteksdrømmen (*M*, s. 189–192). Her fratar en truende farsskikkelse jeget husnøkkel, kaster klærne hennes på gaten, kaster glass etter henne og betaler en gruppe menn for å hjelpe ham å knuse servise samt rive ned jegets bokhyller og bøker. Jeget omtaler følgende drømmeobjekter som min(e)/mitt: "Mein Vater", "meine Kleider", "meine Knien", "meine Büchergestelle", "meine Bücher". Til slutt tiltaler hun boklige personer og forfattere som *sine*: "meine Herren", "meine Dichter unbekannt", "mein Verehrung" (*M*, s. 191). I tillegg til at den grusomme faren er "hennes", omtales altså bøkene, bokhyllene, klærne og hennes kroppsdeler slik – men ikke huset, andre møbler, serviset, farens hjelpere eller naboene.

I kokebokscenen beveget jeget seg ennå mot Ivan som kjærlighetsobjekt, altså hadde hun ingen tålmodighet med det Malina-tilknyttete biblioteket. Også i biblioteksdrømmen er bøkene Malinas forlengelser, men nå er nettopp bøkene jegets kjærlighetsobjekter. Biblioteksinnholdet som listes opp i drømmen er som følger: "die Totenmaske von Kleist", "Hölderlins Bild, unter

dem steht: dich Erde, lieb ich, trauerst du doch mit mir!",¹⁰⁷ "die kleinen Balzacbände", "die Aeneis", "Lukretz und Horaz", "die französischen Bücher", "HOLZWEGE", "ECCE HOMO", "Kürnberger", "Lafcadio Hearn", "Voltaire", "Fürst", "meine Dichter unbekannt", "Pirandello", "Proust", "Chaire Thukydides", "Josef K." (*M*, s. 190–192). Her nevnes følgende forfatterskap og litterære karakterer: Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin, Honoré de Balzac, *Aeneiden* av Vergil, Lukrets, Horats, *Holzwege* av Martin Heidegger, *Ecce Homo* av Friedrich Nietzsche, enten middelder-minnesangeren Der von Kürnberg (ifølge *JB-EM*, s. 136) eller eventuelt Ferdinand Kürnberger, Lafcadio Hearn, Voltaire, enten hovedpersonen fyrst Mysjkin i Fjodr Dostojevskijs roman *Idioten* (ifølge *JB-EM*, s. 247) eller Artur Fürst, Luigi Pirandello, Marcel Proust, den klassiske historikeren Thukydid og hovedpersonen Josef K. i *Prosessene* av Franz Kafka. I tillegg nevnes "de franske bøkene" som jeget har fått fra Malina, samt noen "ukjente diktere".¹⁰⁸ Som i oppramsingen i kokebokscenen av alt jeget har lest, er det òg slående i biblioteksdrømmen hvor eksklusivt mannlig jeg-figuress boklige dannelsesgods defineres. Som nevnt refereres det til kvinnelige forfatterskap i romanen, men de knyttes ikke til bøker som objekter. Kvinnelige forfatterskap knyttes snarere til litteratur som aktivitet – for eksempel kattens bevegelse i tilfellet Frances Trollope, eller selve det å elske i Gaspara Stampas tilfelle. Jegets oppstilling av lest litteratur, alle faktiske boktitler, og forfatterne av fysiske bøker i jegets drømte eller våkne biblioteker, framstår dermed som en entydig maskulin litterær tradisjon.

I biblioteksdrømmen (*M*, s. 189–192) speiles også scenen med kattens nedrivning av Malina-biblioteket (*M*, s. 119–121). Nå er det derimot farsfiguren som står for nedrivningen. Farens nedrivning av biblioteket har en helt annen og entydig negativ undertone sammenliknet med kattens lekne bokangrep. Hovedforskjellen er jegets frykt for farens ødeleggelse:

Ich verstehe nun nichts mehr, aber weiß, daß Anlaß zur Furcht ist, und dann ist die Befürchtung noch nicht das schlimmste gewesen, denn mein Vater ordnet an, daß meine Büchergestelle abgerissen werden sollen, ja, er sagt >abreißen< [sic!], und ich will mich vor die Bücher stellen, aber die Männer stellen sich grinsend davor, ich werfe mich vor ihnen auf den Boden und sage: Nur meine Bücher laßt in Ruhe, nur diese Bücher, macht mit mir, was ihr wollt, mach, was du willst, so wirf mich doch aus dem Fenster, so versuch es doch noch einmal, wie damals! (*M*, s. 190)

[Jeg forstår nå ingenting lenger, men vet at det er grunn til frykt, og så har frykten enda ikke vært det verste, for faren min arrangerer (det slik) at bokreolene mine skal bli revet ned, ja, han sier: >rive ned<, og jeg vil stille meg foran bøkene, men mennene stiller seg foran, hånflirende, jeg kaster meg foran dem på gulvet og sier: Bare la bøkene mine i fred, bare disse bøkene, gjør hva dere vil med meg, gjør hva du vil, kast meg så likevel ut av vinduet, forsøk det så likevel en gang til, som den gang!]

¹⁰⁷ "Hölderlins bilde, som det under står: deg jord, elsker jeg, sørg du dog med meg!"

¹⁰⁸ Se tabell 5 i Appendix for mer utdypende forklaringer av forfatterskap og verk som nevnes i biblioteksdrømmen.

Sammenliknes skildringen av bøker og bibliotek i kattescenen med den i biblioteksdrømmen, blir jeg-figures ambivalente forhold til den mannlige tradisjonen tydelig. I biblioteksdrømmen vil jeget oppgi livet og kroppen for å beskytte bøkene "sine", som hun også behandler som sine nærmeste medmennesker (jf. Summerfield, 1976, s. 90), eventuelt også elskere. I kattescenen ber jeget derimot Malina om å "ha litt tålmodighet" med kattene (*M*, s. 121), til tross for at det er kattene som forårsaker at bøker i biblioteket "*krachend* auf den Boden fallen"¹⁰⁹ (*M*, s. 120, min utheving) – slik farsfiguren i biblioteksdrømmen forårsaker at bokreolene "brakende" knekker: "Die Gesellen mit frostigen klammen Fingern ziehen die Gestelle weg, es *kracht* alles nieder"¹¹⁰ (*M*, s. 190, min utheving). Likevel beskriver jeg-fortelleren kattenes nedrivningsforsøk med en kjærlig bruk av ordet "Unwesen" – et uvesen kattene bedriver mens de har *gjemt seg* i biblioteket (*M*, s. 120). Farsfiguren gjør alt annet enn å gjemme seg: Han forsøker å utestenge jeget fra huset, og dermed også fra biblioteket, før han går til angrep på selve møblelementet som bærer bøkene. Sammen med sine medsamsvorne river faren ikke bare ut bøker av hyllene, de river ned selve reolene, og dermed også alle gjemmesteder i og bak bøkene – gjemmesteder som kattene (med navn som synes å stå for en kvinnelig skriftmulighet) brukte og opererte fra.¹¹¹ Kattene angrep kun bøker (objekter) som ikke var i bruk, men likte at jeget leste i bøker (*M*, s. 120). Slik representerer kattene det fortalte jegets forhold til bøker og lesning, slik dette beskrives i intervjuet ved herr Mühlbauer: For det fortalte jeget (romanfiguren og det kjærlighetsdrevne

¹⁰⁹ "*brakende* faller på gulvet"

¹¹⁰ "Kumpanene med iskalde klamme fingre trekker reolene vekk, det knekker [eller: braker] ned alt sammen".

¹¹¹ Alexandra Kurmann hevder i artikkelen "*What is Malina? Decoding Ingeborg Bachmann's Poetics of Secrecy*" (2016) at Malina ikke egentlig er en figur, men et *sted* – ikke bare det kvinnelige jegets gjemmeded, tilfluktsted og forklodning, men faktisk selve (dobbel)veggen jeget til slutt forsvinner inn og/eller skjuler seg i (Kurmann, 2016, s. 78, 81, 85). Sverre Dahl bemerker i etterordet til den norske utgaven av romanen: "At *malina* på diverse slaviske språk, og *málna* på ungarsk, betyr *bringe*bær, gir vel heller ingen rask oppklaring av gåten Malina" (*Mno*, s. 314). Kurmann mener å ha løst denne gåten, med utgangspunkt i noen historiefaglige tekster som hevder at dette ordet for nettopp "bringebær" ("malina" i entall, "maline" i flertall) var et kodeord blant grupper av tyske og russiske jøder under Holocaust for innbygde skjulesteder for eksempel mellom dobbeltvegger (Kurmann, 2016, s. 80–81). Kurmann leser "the mysterious M/malina as a metaphor for the experience of womanhood in postwar Europe", og hevder at det kvinnelige subjektet i etterkrigstidas Wien "like the original occupants of these hiding spaces [jøder på flukt fra forfølgelse før og under krigen] [...] must suffer the erasure of every trace of her selfhood in exchange for her life" (Kurmann, 2016, s. 86). Samtidig er den uforløste/uforklarte hemmeligheten som romanen kretser rundt, ifølge Kurmann, "a necessarily unspoken mode by which to pay respect to, and protect the memory of, the victims and survivors of the Holocaust" (Kurmann, 2016, s. 87). Selv om dette ikke utgjør noen uttømmende lesning av figuren Malinas betydning(er) i romanen, er det interessant at Malina gjennom navnet alene kan leses som uatskillelig fra det *stedet* i romanen som er leiligheten i Ungargasse 6. Kurmanns lesning understreker både figuren Malina og veggen jeget forsvinner i, som skjulesteder og beskyttelse *mot* fordriving og fortrenning. Hun forstår "mordet" på jeg-figuren som hevdes i siste setning, som punkt der skjulestedet blir en grav fordi ingen kommer og observerer (ser/hører) det kvinnelige jeget (Kurmann, 2016, s. 82, 86).

fortellekonseptet som går under til slutt) er litteratur viktig ikke som tekstobjekter eller tradisjon, men som *aktivitet* – en berusende, kjærlighetsdreven, avhengighetsskapende bevegelse kalt "flukten", "jakten", "det å bla om" (*M*, s. 94). Denne lese måten – som òg er en skrivemåte, ettersom den er produktiv – antydes altså som *kvinnelig* innenfor romanuniverset.

Denne kvinnelige lese-aktiviteten tas helt ut i slutten av biblioteksdrømmen, når jeget "legger seg mellom" de skadde bøkene, løper i pysjamas mellom smadrede bokhyller, og sier "god natt" til bøkernes forfattere og karakterer – som til slutt svarer henne: "Zum erstenmal sagen die Herren heute gute Nacht zu mir, ich versuche ihnen vom Leib zu bleiben, damit sie keine Blutflecken bekommen. Gute Nacht, sagt Josef K. zu mir"¹¹² (*M*, s. 191–192). Jeget beskytter likevel bøkene (som objekter) fra å få hennes blod på sine "kropper". Selv ved berusende, levendegjørende lesning forblir det altså en "rest" i ethvert skriftuttrykk som ikke lar seg gjøre levende – en rest som forblir skrift –, og som dermed ikke tåler å få blod på seg. I intervjuet beskriver jeget denne skriftlige "resten" som "umenneskelig fiksering" (av menneskelighet), fastsettelse av bevegelse og liv, størknet utstrømning, stivnete vrangforestillinger (se *M*, s. 94). Dette som forblir stivnet i enhver lesning, er boken/teksten som objekt. I streng forstand er en litterær tradisjon bare en serie slike objekt-rester. Leseaktiviteten som jeget *utfører*, er derimot alltid ny, ettersom den alltid er i bevegelse og slik alltid i opposisjon til tradisjonen. Jegets måte å lese på, er hennes måte å bevege seg i tradisjonen på – og slik en parallell til kattens bevegeliggjøring av biblioteket: Kattene gjemmer seg blant de stivnete skriftsporene, "utstøter" bøker fra hyllene, og markerer territorium til "hele leiligheten" lukter katteurin (*M*, s. 121). I drømmen gjemmer jeget seg i tradisjonen når hun legger seg ned blant bøkene som om hun var en bok eller de var menneskekropper, hun markerer den som *sin* ved å først kalle bøkene "meine Bücher", og hun gjør bøkene levende slik at hun til slutt kan kalle dem "meine Herren" (*M*, s. 190–191). I kokebokscenen forkaster jeget den mannlige litterære tradisjonen når hun ikke kan bruke den som elskende kvinne. Det er altså jegets lesning eller lese måte – lesning som berusende aktivitet – farsfiguren angriper. Mens bøkene i kokebokscenen framstår som irrelevante *objekter*, er bøkene i biblioteksdrømmen *midler* for å nå målet om ekstase eller rus gjennom levendegjøring, en slag "livrusmidler". Også dette er et spill mellom "ich" og "es" (jf. avsnitt 4.4). Boken som rent skriftobjekt (et "es") kan ved berusende lesning levendegjøres til

¹¹² "For første gang sier herrerne nå god natt til meg, jeg forsøker å bli dem fra livet for at de ikke skal få noen blodflekker. God natt, sier Josef K. til meg".

stemme (et "ich"). Den kvinnelige, kattelike lesemåten drives av utopien om litteratur som "stedfortreder for den menneskelige stemme" (Sverre Dahls oversettelse i *NTNS*, s. 63), eller snarere av vrangforestillingen at det er mulig å lese levende et stivnet uttrykk *til* stemme.

5.7 Malina som bokkropp(er): Er Malina biblioteket?

Biblioteket i Ungargasse 6 – det drømte og det våkne – fungerer som jeg-figures ytre representasjon av sin egen litterære hukommelse som forfatter. Biblioteket er en stedliggjøring av forfattersubjektet "Ich"s litterære dannelsesgods – et dannelsesgods som inneholder flere bøker enn det som fins i Ungargasse 6 (jf. kokebokscenens leseliste). Som både en separat karakter og som en del av jeg-figuren, blir Malinas grenser mot biblioteket og jegets boklige tradisjon ulne. Malina er en uklar og til dels uforløst figur som ikke smelter fullstendig sammen med noen av sine ansikter: Han blir aldri *helt* en liketil biperson i romanuniverset (uavhengig av jeget), men heller aldri *helt* jeg-personens maskuline representasjon, selv-representasjon eller fantasi (avhengig av jeget), han blir aldri *helt* en kropp, men som stemme blir han heller aldri *helt* en ikke-kroppslig figur. Han blir heller aldri *helt* tilknyttet leiligheten i Ungargasse 6: I motsetning til jeg-figuren, som til slutt forsvinner inn i veggen her, har Malina arbeidet sitt på hær-museet og karakteriseres utenfor som innenfor hjemmet av sin profesjonelle identitet. Likevel er det innenfor veggene av denne leiligheten at Malina tegnes tydeligst som en litterær figur med dybde, mens han andre steder kun skildres i forbifarten, skisseaktig – som historiker ansatt ved hær-museet blir han nesten en flat figur. Dette skiller Malina fra jeg-figuren, som blir tydelig som (oppløst) subjekt også på utflukter med Ivan, og slett ikke bare i leiligheten hun deler med Malina. På samme måte – litt, men ikke *helt* – blir Malina frontfiguren for skriftradisjonen i biblioteket og jegets "Bildungsgut". Malina framstår som mer enn vokteren av bøkene i biblioteket: Han legemliggjør samtidig forfattersubjektet "Ich"s litterære hukommelse og tradisjon. Hvis biblioteket er (den symbolske) stedliggjøringen av denne skriftradisjonen, som i romanen er rent mannlig, er Malina (den symbolske) legemliggjøringen av tradisjonen og av biblioteket som sted. I biblioteksdrømmen blir bøkene levende og biblioteket blir kropp, og disse bokkroppene antydes som Malinas forgreininger. At figuropløsningen og figurene glir sammen med en utenfortekstlig skriftradisjon – med jeg-forfatterfigurens litterære horisont – demonstrerer Summerfield når hun behandler boktitler og utenfortekstlige forfatterskap i *Malina*

på samme nivå som romanens mer tilforlatelige bipersoner som Lina og frøken Jellinek (jf. avsnittet "Die Nebenfiguren und Bücher" i Summerfield, 1976, s. 78–93).

I biblioteksdrømmen antydes det at Malina har bygd opp jegets bibliotek ved å gi henne flere eller alle bøkene som utgjør det drømte biblioteket. Eneste gang jeget protesterer mot ødeleggelsen på en selvhevdende og ikke bønnfallende måte, er når en av farens hjelpere behandler bøkene noe bedre enn det de andre mennene gjør, men kun fordi han vil ha henne seksuelt – han appellerer parallelt til faren som jegets hallik. Da river jeget "ihm voller Haß die französischen Bücher aus der Hand, denn Malina hat sie mir gegeben, und ich sage: Sie bekommen mich nicht!"¹¹³ (*M*, s. 191). Her sidestiller jeget bøkene som Malina har gitt henne, med klærne sine og med sin egen kropp. Det er bøker, ikke seg selv, hun river ut av mannens grep, men hun sier: "Sie bekommen *mich* nicht!"¹¹⁴ (min utheving). Lenger ut i drømmen blir det klart at dette ikke er de eneste bøkene i det drømte biblioteket som jeget har fått fra Malina. I en speilvendt beskrivelse av farshjelperens uønskete "omgang med" jegets bøker – nettopp som om bøkene var kropper – minnes jeget i ruinene av biblioteket hvordan hun selv har kjærtegnet bøkene hver kveld, og gir dette som begrunnelse for at biblioteket til slutt ble tilintetgjort: "es hat ja so kommen müssen, denn ich habe sie gestreichelt jeden Abend vor dem Schlafengehen, und Malina hat mir die schönsten Bücher geschenkt"¹¹⁵ (*M*, s. 191). Malina har altså gitt jeget mange bøker – som også er "de skjønneste" –, ikke bare noen franske. Slik antydes Malina som giveren av alle bøkene som nevnes i drømmen.

Den kjærligheten og avhengigheten jeget demonstrerer for bøkene, koples altså til Malina. I og med at jegets bøker her synes å tilhøre samme sfære som hennes kropp og klær, kan jegets egen "omgang" med bøkene i det drømte biblioteket også leses som en form for kroppslig kjærlighet. I den grad Malina er en del av jeg-figuren, blir dette en form for autoerotikk – skjønt, som alltid når Malina er involvert: til dels, men ikke *helt*. Etersom Malina ikke bare er en del av jeg-figuren, men også er en karakter ved siden av henne, rettes det erotiske her både innover (autoerotisk i den grad bøkene også er en del av jegets kroppslighet) og utover (slik bøkene fungerer som separate bifigurer og forlengelser av Malina som ekstern figur). Om bøkene leses som Malinas forgreininger, kan dette sies å være eneste sted i romanen der jegets forhold til

¹¹³ "de franske bøkene ut av hånden på ham, full av hat, for Malina har gitt meg dem, og jeg sier: De får meg ikke!"

¹¹⁴ "De får *meg* ikke!" (min utheving)

¹¹⁵ "det måtte jo gå slik, for jeg har strøket dem (kjærlig) hver kveld før leggetid, og Malina har gitt meg de skjønneste bøker"

Malina beskrives som et gjensidig kroppslig forhold: Jeget snakker muntlig til og kjærtegner bøkene, og skriften snakker muntlig tilbake til henne. På denne måten utmales bøker/bibliotek som bindeleddet mellom jeg-figurens kroppslighet og Malinas. Mer komprimert kan Malina formuleres som jeg-forfatterens boklige kropp(er) eller bibliotekskropp. Dette er en selvrepresentasjon som innebærer en annen kroppslighet, faktisk en annen materialitet, enn jeg-figurens egen. Lesningen av Malina som ansikt for forfatter-jegets litterære tradisjon kan kombineres med lesningen av ham som romanfiguren "Ich"s maskuline selvrepresentasjon – altså mannlige alter-ego, animus-figurasjon, men også drømmebror. I en kombinasjon av disse lesningene kan Malina kalles jegets "forfatterobjekt", det vil si forfattersubjektet "Ich"s selvrepresentasjon som maskulin forfatterposisjon i forlengelsen av en mannlig tradisjon.¹¹⁶

Kanskje er det kroppsliggjøringen av Malina til å *bli* bøkene han har gitt jeget, som gjør at "es so kommen mussen", altså gjør at biblioteket til slutt *måtte* bli ødelagt av farsfiguren i biblioteksdrømmen. Ødeleggelsen skjer fordi faren ikke "tilgir" denne formen for kjærlighet i jeget, men det spesifiseres også at bøkene til slutt er blitt "uleselige" – at de så å si *måtte* bli uleselige (*M*, s. 191). En kropp er nettopp ikke lesbar på samme måte som skrift, og bøker og kropper kan ikke oversettes i hverandre. I biblioteksdrømmen krysses likevel denne grensen, når bøkene blir til fysiske stemmer og personligheter innenfor *Malina*-romanuniverset. Dermed er de ikke lenger bøker, men bokkropper og nå objekter også for jegets fysiske kjærighet – et jeg som "kjenner alle disse skapningene som om de var medmenneskene hennes" (Summerfield, 1976, s. 90). Bøkene er blitt uleselige fordi de ikke lenger er skrift, men stemme. Samtidig fortsetter de å være objekter, og som objekter blir de aldri *helt* levende – slik Malina aldri blir *helt* noe som helst – ettersom de ikke bare er "utstrømning" og bevegelse, men også "stivnet" uttrykk. Kanskje kan biblioteksdrømmen sies å markere et annet sluttpunkt i *Malina*, et parallelt sluttpunkt med romanens siste setning "Es war Mord" (*M*, s. 356). Dette andre sluttpunktet kan isteden kalles: Det ble aldri det hele livet.

¹¹⁶ Se tabell 6 i Appendix.

6. SLUTTORD: "ICH" SOM FORFATTER AV *MALINA*

Jeg leser forfatterfiguren "Ich" som forfatterinstans i romanen som helhet, altså som produsenten av samtlige utsigelsessituasjoner og fortellemåter: Kursivpassasjene er jegets lyrisk-utopiske Ivan-skrift i det fortalte jegets kjærlighetsdrevet fortellekonsept, det narrative hovedsporet med jeg-fortelleren er hennes monolog når hun forsøker å isolere seg selv som figur gjennom å skrive fram sin verden, og det dramatiske sporet er "Ich"s måte å skrive fram direkte tale, en (sam)tale der Malina vinner overtaket – det er nettopp i andrekapitlets *dialoger* at Malina får overtalt jeg-figuren til å dele sitt verdensbilde om "evig krig" (*M*, s. 192–193, s. 247). Slik jeg leser romanen, er altså "Ich" *forfatterinstans* i alle tre sjangerspor, men kun *forteller* i det narrative hovedsporet. Dette skyldes at det er forskjell på jeget som taleprodusent og som skriftprodusent: Som stemme manifesterer hun seg i jeg-fortellerens narrative monolog og i dramatiske dialoger (det fortalte jegets tale). Skriftprodusenten "Ich" kommer derimot ikke til syne – eller til tale – i teksten, ettersom hennes ytringer kan leses som selve romanen.

Slutten på *Malina* kan ikke leses som at "Ich" overlever som psykologisk instans i en språkløs tilværelse, ettersom den psykologiske jeg-figuren avhenger av den språklige (Göttsche, 1987, f.eks. s. 192–193). Selv om verken det fortalte jeget eller jeg-fortelleren overlever "mordet", kan likevel en rest av forfattersubjektet "Ich" sies å overleve som rent språklig subjekt og forfatterinstans. Det forblir åpent i hvilken grad denne skrivende instansen og subjekt-resten skal leses som forfatteren Ingeborg Bachmann (f.eks. Weigel, 2002, s. 321) eller som et *jeg* med sterke trekk av et *det*. Uansett er det denne forfatterinstansen som skriver fram både sistesetningens kryptiske utsigelsesposisjon og den typografiske "kryssklippingen" mellom ulike sjangerspor i *Malina*. Det språklige jeget som "myrdes", er isteden jeget som *taler*, altså jeg-figuren som en "stedfortreder for den menneskelige stemme" (Sverre Dahls oversettelse i *NTNS*, s. 63). Jeg-fortelleren og dramatiske jeg-talere forstummer altså samtidig med den psykologiske jeg-figuren, mens et ikke-psykologisk og rent språklig *jeg/det* forblir skriftprodusent.

Den myrdete jeg-stemmen er dessuten en *kvinnelig* og kjærlighetsdrevet stemme (det fortalte jegets kvinnelige fortellekonsept, jf. Fäcke, 2013, s. 192). Leiligheten, huset eller biblioteket som hun forsvinner inn i veggen i, er den mannlige litterære tradisjonen – en *bokstavelig* minnesamling og objektarkiv. Grobbel skriver, med utgangspunkt i huset som bilde og hukommelsesteknikk, at *Malina* "calls for a historiography that not only restores women to history but also tries to account for their histories", og hevder dette "undermines the traditional

dichotomy between the remembering self and the memory object" (Grobbel, 2004, s. 119).

Kanskje kan jegets forstumming i veggen samtidig sies å forsterke en annen dikotomi, nemlig en mellom stemme og skrift, mellom litteratur som berusende lesning og litteratur som tradisjon, mellom skrift(ut)trykk som menneskelighet og som "umenneskelig fiksering"?

Det viktigste er kanskje likevel ikke å besvare spørsmål som dette. *Malina* er en tekst som aktivt unnviker fortolkning, nettopp ved at den er meningstett og åpner svært mange mulige fortolkningsspor. Romanen kjennetegnes av betydningsoverskudd både på ordnivå, på setningsnivå, og som helhet. Uansett hvilket fokus leseren har – figurasjonen, språkbruken, komposisjonen, sjangerspillet, sammenflettingen med ufullført *Todesarten*-materiale, koplingene til utenfortekstlige personer (blant annet Bachmann selv), eller intertekstualiteten – går teksten i overskudd. Tekstanalyser skal riktignok ikke være uttømmende, men *Malina* går så mye i overskudd at romanen synes å latterliggjøre selve fortolkningsbehovet: Ethvert forsøk på en helhetlig analyse virker ikke bare forenklende, men så forenklende at bestrebelsen fremstår som mer eller mindre meningsløst. Isteden for noen forklaring eller fortolkning, holder *Malina* opp seg selv som eneste brukbare innfallsvinkel til seg selv som tekst. Jeg vil derfor avslutte denne masteroppgaven med å anbefale leseren å lese *Malina*. En like viktig "moral" i romanen er at: "Det gjelder å fortsette med å skrive" (Sverre Dahls oversettelse i *NTNS*, s. 98–99), eller som det heter i Bachmanns egne ord: "Es gilt weiterzuschreiben" (Bachmann, 1982/2011, s. 116).

Referanser

- Achberger, K. (1995). *Understanding Ingeborg Bachmann*. Understanding Modern European and Latin American Literature. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press. Hentet fra <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=50395&site=ehost-live>
- "apokryf" (i.d.). *Bokmålsordboka* [online]. Hentet 2. november 2018 fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+apokryf&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&bokmaal=+&ordbok= begge
- Bachmann, I. (1962). *Vårherre fra Manhattan: Hørespill* (I. Hagerup, overs.). [Sendt av NRK 20. mars 1962] Oslo: NRK.
- Bachmann, I. (1980). *Tredve: noveller* (G. Høst & Å.-M. Nesse, overs.). Serien *Kolon*. Oslo: Gyldendal.
- Bachmann, I. (1982/2011). *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München/Zürich: Piper.
- Bachmann, I.; Albrecht, M. & Götttsche, D. (red.); Pichl, R. (prosjektleder) (1995). *"Todesarten"-prosjekt. Kritische Ausgabe*. Bd. 1, 2, 3.1, 3.2 og 4. München/Zürich: Piper Verlag.
- Bachmann, I. (1997a). *Böhmen ligger ved havet: utvalgte dikt* (S. Dahl, utvalg; K. Haugane, overs.). *Klassikerserien moderne tider*. Oslo: Bokvennen.
- Bachmann, I. (1997b). *Det er rimelig å kreve sannheten av mennesket: essays, mindre skrifter og intervjuer* (S. Dahl, utvalg og overs.). *Bøker om bøker*. Oslo: Bokvennen.
- Bachmann, I. (1998). *Simultan: fortellinger* (S. Dahl, overs. og etterord). *Klassikerserien moderne tider*. Oslo: Bokvennen.
- Bachmann, I. / Celan, P. (2015). *Hjertetid: En brevveksling* (J. H. Monrad & J. Preis, overs. til dansk og etterord). København: Forlaget Vandkunsten.
- Barthes, R. (1968/1994). Forfatterens død. I K. Stene-Johansen (red. og overs.) *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Brecht, B. (1965). *Me-Ti. Buch der Wendungen*. [Fragment]. I serien *Bertolt Brecht: Prosa*, bd. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Danielsen, G. Stuevold (2007). *Å være dobbel: Umiddelbart liv og litterær distanse i Ingeborg Bachmanns Malina* [Hovedoppgave]. Oslo: Humanistisk fakultet, Universitetet i Oslo.
- "Ecce Homo" (2018, 20. februar). *Store norske leksikon*. Hentet 24. september 2018 fra https://snl.no/Ecce_homo
- "Edgar Snow" (2018, 15. juli). *Encyclopædia Britannica*. Hentet 6. oktober 2018 fra <https://www.britannica.com/biography/Edgar-Parks-Snow>
- Eriksson, H. (1997). *Husbands, Lovers, and Dreamlovers: Masculinity and Female Desire in Women's Novels of the 1970's* [Avhandling for graden Doctor of Philosophy in English]. Uppsala: Uppsala universitet / Acta Universitatis Upsaliensis.
- "Ferdinand Kürnberger" (2018, 10. oktober). *Encyclopædia Britannica*. Hentet 23. oktober 2018 fra <https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-Kurnberger>
- Fäcke, J.; Lubkoll, Chr. (red.) (2013). Eine De- und Rekonstruktion der poetischen Sprache in Ingeborg Bachmanns 'Malina', *An den Grenzen der Sprache: Literarische Beschreibungen des Unsagbaren am Beispiel der späten Prosa Ingeborg Bachmanns und Samuel Becketts* [posthum bokutgivelse av ufullført doktoravhandling samt av magisteravhandling], Bibliotheca Academica, Reihe Literaturwissenschaft, bd. 3 (kap. 6, s. 183–194). Würzburg: Ergon Verlag.

- Goplen, Å. (2018, 27. august). "Vladimir Lenin". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Vladimir_Lenin
- Grobbe, Michaela M. (2004). *Enacting Past and Present: The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras*. Plymouth: Lexington Books.
- GuL*: Koschel, Chr. & von Weidenbaum, I. (red.) (1983). *Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. München / Zürich: R. Piper & Co.
- Göttsche, D. (1987). Malina: Die Dekonstruktion des Erzählens, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa, Hochschuleschriften Literaturwissenschaft*, bd. 84 (kap. 6.3.3; s. 188–208). Frankfurt am Main: Athenäum.
- Hagen, E. Bjerck (2018, 22. mai). "Henrik Ibsen". *Store norske leksikon*. Hentet 6. oktober 2018 fra https://snl.no/Henrik_Ibsen
- "Hans Cloos" (2018, 22. september). *Encyclopædia Britannica*. Hentet 6. oktober 2018 fra <https://www.britannica.com/biography/Hans-Cloos>
- HB*: Albrecht, M. & Göttsche, D. (red.) (2013, Sonderausgabe). *Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Helland, F. & Wærp, E. Pettersen (2005). *Å lese drama: Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Höller, H. & Fussl, I. (2017). "Vorwort". I Ingeborg Bachmann; Marie Luise Wandruszka, (utg.), *Das Buch Goldmann*, bok i H. Höller & I. Fussl (serieutg.); R. Fellinggen (seriered.), *Ingeborg Bachmann: Werke und Briefe: Salzburger Bachmann Edition*, Literaturarchiv Salzburg (s. 7–10). München/Berlin/Zürich: Piper Verlag og Berlin: Suhrkamp Verlag.
- "inkunabel" (i.d.). *Bokmålsordboka* [online]. Hentet 2. november 2018 fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=inkunabel&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&bokmaal=+&ordbok=bokmaal
- Janss, Chr. & Refsum, Chr. (2003). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- JB-EM*: Bachmann, J. (1999). *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns "Malina"*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.
- "Kharon" (2009, 14. februar). *Store norske leksikon*. Hentet 19. oktober 2018 fra <https://snl.no/Kharon>
- Kilb, A. (2017, 24. februar). Neue Bachmann-Werkausgabe: Geschüttelt und gerührt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Hentet 9. november 2017 fra <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/ingeborg-bachmann-werkausgabe-bei-suhrkamp-14892466.html>
- Kirchhoff, K.K. (2018, 28. september). "Lukrets". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra <https://snl.no/Lukrets>
- Kohl, K. & Robertson, R. (2006). Introduction. I K. Kohl & R. Robertson (red.), *A history of Austrian Literature 1918–2000* (s. 1–20). Rochester, N.Y.: Camden house.
- Kohl, K. (2006). "Austrian Poetry, 1918–2000". I K. Kohl & R. Robertson (red.) *A history of Austrian Literature 1918–2000* (s. 127–162).. Rochester, N.Y.: Camden house.
- Kopp, K. (2000). The discourse of Trauma – The trauma of discourse: Conquering memory in Ingeborg Bachmann's Malina. I H. Collier Sy-Qiua & S. Baackmann (red.), *Conquering Women: Women and War in the German Cultural Imagination* (s. 75–90). California: Global, Area, & International Archive, University of California. Hentet fra <http://www.escholarship.org/uc/item/1kd1q1d0>
- Kraggerud, E. (2009, 15. februar). "Thukydid". *Store norske leksikon*. Hentet 7. oktober 2018 fra <https://snl.no/Thukydid>

- Kraggerud, E. (2018, 27. september). "Horats". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra <https://snl.no/Horats>
- Krylova, K. (2007). The Function of the Analyst: Bachmann's *Malina* Read Through Lacan. *Focus on German Studies*, 14, s. 37–49. Hentet fra <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/522>
- Kurmann, A. (2016, januar). What is Malina? Decoding Ingeborg Bachmann's Poetic of Secrecy. *Women in German Yearbook*, 32, s. 76–94. Hentet fra <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mlf&AN=2017790455&site=ehost-live>
- "Lafcadio Hearn" (2018, 22. september). *Encyclopædia Britannica*. Hentet 6. oktober 2018 fra <https://www.britannica.com/biography/Lafcadio-Hearn>
- Lennox, S. (1980). In the Cemetery of the Murdered Daughters: Ingeborg Bachmann's *Malina*. *Studies in 20th Century Literature*, 5(1) *Special Issue on Modernism and Post Modernism in Contemporary German Literature*, s. 75–105. DOI: 10.4148/2334-4415.1097
- Lennox, S. (2006). *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*. Amherst/Boston, Mass.: University of Massachusetts Press.
- "Luigi Pirandello" (2009, 14. februar). *Store norske leksikon*. Hentet 7. oktober 2018 fra https://snl.no/Luigi_Pirandello
- M: Bachmann, I. (1971/2016). *Malina* [roman]. *Bibliothek Suhrkamp*, bd. 534. Frankfurt am Main / Berlin: Suhrkamp Verlag.
- "Marsj: musikk" (2018, 20. februar). *Store norske leksikon*. Hentet 6. november 2018 fra https://snl.no/marsj_-_musikk
- McMurtry, Á. (2007, oktober). Reading *Tristan* in Ingeborg Bachmann's *Ich weiss keine bessere Welt* and *Malina*. *German Life and Letters*, 60(4), s. 534–553. DOI: 10.1111/j.1468-0483.2007.00404.x
- Mno: Bachmann, I. (2007). *Malina* [roman] (S. Dahl, overs. og etterord). Oslo: Bokvennen.
- NTNS: Bachmann, I. (1996). *Ny tenkning, nytt språk* (S. Dahls overs., originaltittel *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*). *Litterær palimpsest*, nr. 3. Oslo: Pax.
- Paul, G. (2009). Challenging masculine subjectivity: Ingeborg Bachmann's *Malina*. I P. Georgina *Perspectives on gender in post-1945 German Literature*, kap. 3, *Studies in German literature, linguistics, and culture* (s. 67–95). Rochester, N.Y.: Camden House.
- Reinhardt, G.W. (1976, 1. mars). Form as consolation: Thematic Development in Ingeborg Bachmann's *Malina*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 33(1), s. 41–64. DOI: 10.1080/00397709.1979.10733400
- Rzadkowska, J. (2016, 6. desember.) "Carl Gustav Jung". *Store norske leksikon*. Hentet 24. september 2018 fra: https://snl.no/Carl_Gustav_Jung
- "Schwerenöter" (i.d.). *Duden online*. Hentet 23. oktober 2018 fra <https://www.duden.de/node/770020/revisions/1780627/view>
- Smidt, K. (2009, 14. februar). "William Blake". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/William_Blake
- "spillerom" (i.d.). *Bokmålsordboka* [online]. Hentet 2. november 2018 fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=spillerom&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&bokmaal=+&ordbok=bokmaal
- Suhrkamp/Insel (i.d.). "Ingeborg Bachmann Werkausgabe". Hentet 24. oktober 2018 fra https://www.suhrkamp.de/ingeborg-bachmann-werkausgabe_1375.html
- Summerfield, E. (1976). *Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman 'Malina'*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

- Summerfield, E. (1978). Ingeborg Bachmanns sprachverständnis. *Neophilologus*, 62(1), s. 119–130. DOI: 10.1007/BF01514315
- Sundberg, O. K. (2018, 20. februar). "Rytme: musikk". *Store norske leksikon*. Hentet 6. november 2018 fra https://snl.no/rytme_-_musikk
- Svendsen, L.F. Händler (2017, 10. juli). "Immanuel Kant". *Store norske leksikon*. Hentet 24. september 2018 fra https://snl.no/Immanuel_Kant
- Svendsen, L.F. Händler (2017, 29. september). "Logisk positivisme". *Store norske leksikon*. Hentet 6. november 2018 fra https://snl.no/logisk_positivisme
- Svendsen, L.F. Händler (2017, 1. oktober). "Filosofiens historie". *Store norske leksikon*. Hentet 24. september 2018 fra https://snl.no/filosofiens_historie
- Teigen, K.H. (2016, 6. desember). "Alfred Adler". *Store norske leksikon*. Hentet 24. september 2018 fra https://snl.no/Alfred_Adler
- Teigen, K.H. & Rzdakowska, J. (2018, 23. august). "Sigmund Freud". *Store norske leksikon*. Hentet 24. september 2018 fra https://snl.no/Sigmund_Freud
- Tranøy, K.E. (2017, 21. desember). "Karl Marx". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Karl_Marx
- Universität Salzburg (i.d.). "Salzburger Bachmann Edition". Literaturarchiv Salzburg, Universität Salzburg. Hentet 9. november 2017 fra <https://www.uni-salzburg.at/index.php?id=207772>
- Weigel, S. (2002). Om den andres polyfoni: Traumatisering og begjær i Ingeborg Bachmanns imaginære selvbiografi *Malina* (Chr. Janns, overs.). I I. Iversen (red.) *Feministisk litteraturteori*, Oslo: Pax, s. 319–336.
- Wessel, E. (2018, 26. september). "Franz Kafka". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Franz_Kafka
- Winther, T.O. (2016, 30. desember). "Arthur Rimbaud". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Arthur_Rimbaud
- Winther, T.O. (2017, 22. februar). "Jean de la Bruyère". *Store norske leksikon*. Hentet 6. november 2018 fra https://snl.no/Jean_de_La_Bruy%C3%A8re
- Winther, T.O. (2017, 12. oktober). "François de la Rochefoucauld". *Store norske leksikon*. Hentet 6. november 2018 fra https://snl.no/Fran%C3%A7ois_de_La_Rochefoucauld
- Winther, T.O. (2018, 15. juni). "Jean Paul Sartre". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Jean-Paul_Sartre
- Winther, T.O. (2018, 28. juni). "Honoré De Balzac". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Honor%C3%A9_de_Balzac
- Winther, T.O. (2018, 29. juni). "Marcel Proust". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra https://snl.no/Marcel_Proust
- Winther, T.O. (2018, 23. oktober). "Voltaire". *Store norske leksikon*. Hentet 23. oktober 2018 fra <https://snl.no/Voltaire>
- Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus* (C. K. Ogden, red.; B. Russell, introduksjon). International Library of Psychology, Philosophy, and Scientific Method. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. / New York: Harcourt, Brace & Company, Inc. Project Gutenberg, hentet 30. april 2017 fra: www.gutenberg.org/ebooks/5740.
- Wittgenstein, L. (1953/2003). *Filosofiske undersøkelser* (M.B. Tin, overs.; Åmås, K.O., innledende essay). *Bokklubbens kulturbibliotek*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Øverland, O. (2013, 16. april). "Raymond Chandler". *Store norske leksikon*. Hentet 6. oktober 2018 fra https://snl.no/Raymond_Chandler

Appendix

Tabell 1

Utsigelsesposisjoner i det narrative hovedsporet.

Narrativt hovedspor			
Utsigelsessituasjoner	Narrativ monolog	Brev og svarbrev	Passasje med jegets svar i intervju
Utsigelsesposisjoner	Jeg-forteller	Brevskrivende jeg	Romanfiguren "Ich"
Forankring av utsigelsesposisjoner	Romanfiguren "Ich"	Romanfiguren "Ich"	
Motiv i fokus	Romanfiguren "Ich" og hennes verden	Romanfiguren "Ich", de mottatte brevene hun forsøker å besvare (disse er ikke utskrevet)	De utelatte intervju spørsmålene, intervjueren Herr Mühlbauer, jegets tale
Typografisk markering	Løpende prosa	Egne prosaavsnitt med åpningshilsen øverst og iblant undertegnelse nederst	Rekke av sju egne prosaavsnitt som hver innledes med "1. Frage:.....?", "2. Frage:.....?" osv., deretter enkelt linjeskift, deretter "Antwort: "
Verbform	Ofte presens	Brevskrivende presens	–
Plassering	I hele romanen (prologen samt 1.–3. kapittel)	1. og 3. kapittel	1. kapittel
Sidetall (<i>M</i>)	–	I første kapitlet: s. 71–72, 80, 106–111, 145–148 I tredje kapitlet (testamentutkast): s. 345–347	s. 96–103

Note: Innenfor den løpende narrasjonen forekommer kortere avbrudd av jeg-fortellerens monolog som er utskilt fra typografisk normaltekst ved for eksempel en serie enkle linjeskift eller ved at ord er satt i kapiteler. Dette gjelder romanfiguren "Ich"s lister (*M*, s. 77, s. 106), reklameskrift og titler på bøker eller manuskripter, men også jeg-fortellerens gjengivelse av direkte tale innenfor det narrative hovedsporet. Jeg regner ikke dette som brudd med jeg-fortellerens monolog. Kun tekst som både står i helt egne avsnitt (dobbel linjeskift over og under) og som avsnittsinternt er gjennomgående markert annerledes enn typografisk normaltekst, regner jeg som brudd med denne.

Appendix

Tabell 2

Utsigelsesposisjoner i kursivsporet.

Høylyrisk parallellspor (kursivavsnitt)		
Utsigelsessituasjoner	Høylyrisk legende (legende-kursivavsnitt)	Høylyrisk profeti i form av dramatisk monolog (profetiske kursivavsnitt)
Utsigelsesposisjoner	Tom utsigelsesposisjon / rent skriftsubjekt (et lyrisk <i>jeg</i> eller <i>det</i>) =	Prinsessen fra legenden (direkte tale)
Forankring av utsigelsesposisjoner	Forfatterinstans / romanens skriftprodusent	Prinsessen (fra fiksjonen innenfor fiksjonen)
Motiv i fokus	Prinsessen og hennes (mytiske) historie	En framtidig og forløsende "Ein Tag" hvor prinsessen igjen skal møte den fremmede.
Typografisk markering	Avsnitt satt i kursiv og skilt fra annen tekst ved dobbelt linjeskift over og under.	
Verbform	Preteritum	Presens futurum
Plassering	1. kapittel	
Sidetall (M)	Legende-passasje (10 avsnitt): s. 62–69 Ekko av legende (to eller tre avsnitt): s. (140), 156, 171	Sju eller åtte avsnitt: s. 123–124, 140, 142, 144–145

Note: Første kursiverte avsnitt på side 140 skifter midtveis verbform fra presens futurum til preteritum samtidig som "sie" skifter betydning fra *de/dem* til *hun* (altså prinsessen). Dette kursivavsnittet kan altså regnes både som et legende-avsnitt og som et profeti-avsnitt.

Appendix

Tabell 3

Utsigelsesposisjoner i det dramatiske parallellsporet.

Dramatisk parallellspor				
Utsigelsessituasjoner	Innledende personliste	Dramatiske dialoger (direkte tale)		
		Flere talere samtidig		Ren dialog
		Koriske dialoger / sang	Ivan-/telefon-duologer	Malina- duologer
Utsigelsesposisjoner	Forfatterinstans (romanens skriftprodusent)	Dramatiske talere (Ivan, "Ich", Ivans barn (Béla og András)), bilradio, Pierrot-skuespiller i Stadtpark, Malina og "Ich" som synger	Dramatiske talere ("Ich" og Ivan) (Unntak: Malina og "Ich", s. 176)	Dramatiske talere ("Ich" og Malina)
Forankring av utsigelsesposisjoner	Dramaets "personer": Ivan, Béla og András (Ivans barn), Malina, "Ich", "Zeit", "Ort"	Steder (bil med radio/barn, Stadtpark med syngende skuespiller, siderom på fest med klaver)	Dramatiske personer ("Ich" og Ivan) (Unntak: Malina og "Ich", s. 176)	Dramatiske personer ("Ich" og Malina)
Motiv i fokus	De dramatiske personene og deres utsagn			
Typografisk markering	Avsnitt skilt fra annen tekst ved dobbelt linjeskift over og under			
	Liste med overskriften "Die Personen". Navn og beskrivelse atskilt av kolon. Skifte mellom navn markert ved hengende innrykk.	Musikalsk notasjon med eller uten tekst fra Schönbergs op. 21. Enkelt linjeskift for barnesang.	Kun enkelt linjeskift som replikkmarkør. Avbrutte setninger er replikker.	Navn og kolon som replikkmarkør. Hele setninger er replikker.
Plassering	Først i prologen	Prolog og 3. kapittel	1. og 3. kapittel	2. og 3. kapittel
Sidetall (M)	s. 7–8	Notasjon: s. 12, 337 "Ich"–Ivan-tale over bilradio: s. 59 Ungarsk barnesang: s. 136	"Schimpfsätze" (ansikt til ansikt, fire stk.): s. 85–86, 103–104 Ansikt til ansikt? (én stk.): s. 266–267 "Telefonsätze" over telefon (13 stk.): s. 36, 40, 41–42, 51, 73–74, 79, 103, 141, 153–154, 178, 310–311 Malina–"Ich": s. 176	30 stk: s. 186–187, 192–193, 216–218, 222–223, 230–233, 243–244, 247, 255–256, 257–260, 271–275, 277, 279–282, 286, 298–314, 321, 324–331, 334–335, 348–350

Note: Det fins fire eksempler på en tredje type replikkavsnitt i *Malina* (M, s. 43, 104–105, 355–356). Denne typen er – som duolog-avsnittene – utskilt med dobbelt linjeskift over og under, samt enkelt linjeskift for replikkskifte. Som i Malina-duologene er replikkene hele setninger (skilletegn etter hver replikk), men som i Ivan-/telefon-duologene har ikke replikkene personhenvisninger. Dette likner iblant monologiske replikker (se avsnitt 2.4).

Appendix

Tabell 4

Forklaringer til verk og forfatterskap nevnt i kokebokscenen (M, s. 80–82).

Jeg-fortellerens liste over egen lesning (M, s. 81–82)	Anmerkninger om forfatter og utgivelse (jf. JB-EM, s. 236)
"DIE KRITIK DER REINEN VERNUFT"	Immanuel Kants hovedverk, utgitt 1781. Kant forsøker her å definere hvordan og hvilken metafysisk kunnskap som er mulig, ved å forene rasjonalisme og empirisisme i transcendent idealisme (jf. Svendsen, 2017, 10. juli).
"Locke, Leibniz und Hume"	De empiristiske filosofene John Locke (1632–1704) og David Hume (1711–1776), og den rasjonalistiske filosofen Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646–1716) (jf. Svendsen, 2017, 1. oktober).
"DAS SEIN UND DAS NICHTS"	Den franske filosofen Jean-Paul Sartres hovedverk, utgitt 1943, regnes til eksistensialismen (Winther, 2018, 15. juni).
"Kafka, Rimbaud und Blake"	Den tyskspråklige jødiske forfatteren Franz Kafka (1883–1924), født i Praha i dagens Tsjekkia (Wessel, 2018), den franske poeten Arthur Rimbaud (1854–1891) (Winther, 2016) og den engelske poeten og billedkunstneren William Blake (1757–1827) (Smidt, 2009).
"Freud, Adler und Jung"	Psykiaterne Sigmund Freud (1856–1939), Alfred Adler (1870–1937) og Carl Gustav Jung (1875–1961). Freud regnes som grunnlegger av psykoanalysen, en behandlingsform der pasientens drømmer, symptomer eller ytringer analyseres for å avdekke et ubevisst og ofte seksuelt innhold – eksempelvis et barndomstraume (se f.eks. Teigen & Rzaczkowska, 2018). Sentrale begreper er fortrenning, ego og super-ego, ødipuskomplekset (jf. Teigen & Rzaczkowska, 2018). Adler og Jung tok utgangspunkt i, men skilte seg senere fra freudiansk psykoanalyse. Adler grunnla individualpsykologien, som ble viktig for personlighetspsykologien (Teigen, 2016). Jung grunnla analytisk psykologi (en dybdepsykologi) der sentrale begreper er arketyper, det kollektivt ubevisste og skyggen (Rzaczkowska, 2016).
"eine flammende Rede über die Enteignung des geistigen Eigentums"	Dette er antakelig Max Stirners (1806–1856) utgivelse <i>Der Einzige und sein Eigentum</i> (se JB-EM, s. 66).
"LA COMÉDIE HUMAINE"	Honoré de Balzacs (1799–1850) flerbindsverk <i>Den menneskelige komedie</i> , bestående av flere bøker og romaner som blant annet bindes sammen av at samme karakterer opptrer i flere av bøkene (Winther, 2018, 28. juni).
"Proust"	Marcel Proust (1871–1922), fransk forfatter, mest kjent for sjubindsromanverket <i>På sporet av den tapte tid</i> , utgitt mellom 1913 og 1927 (Winther, 2018, 29. juni).
"die französischen Moralisten und die Wiener Logistiker"	De franske moralistene var franske forfattere som, stort sett på 1600-tallet, skrev reflekterende, skildrende og aforistisk/essayistisk om moral og samfunn – eksempelvis Jean de la Bruyère (1645–696) og François de la Rochefoucauld (1613–1680) (Winther, 2017, 12. oktober; 2017, 22. februar). "Wienerlogikerne" refererer antakelig til wienerkretsen og den logiske empirismen (nypositivismen), som oppsto i 1920-tallets Wien inspirert av Ludwig Wittgensteins <i>Tractatus Logico-Philosophicus</i> (1922) (Svendsen, 2017, 29. september).
"von DE RERUM NATURA bis zu LE CULTE DE LA RAISON"	Fra den romerske dikteren Lukrets (ca. 96–55 f.Kr.) læredikt <i>Om tingenes natur</i> til François Alphonse Aulards historiske essay <i>Le culte de la raison et la culte de l'être supreme</i> fra 1892 (JB-EM, s. 236; Kirchhoff, 2018) – og tilsynelatende alt imellom.
"Marx und Engels"	Karl Marx (1818–1883) og Friedrich Engels (1820–1895) regnes som grunnleggerne av marxistisk historisk materialisme. Deres mest kjente felles utgivelse er <i>Det kommunistiske manifest</i> (1848), og <i>Kapitalen</i> er Marx' hovedverk (Tranøy, 2017).
"W. I. Lenin"	Vladimir (Iljitsj) Uljanov) Lenin (1870–1924) var en russisk revolusjonær, marxistisk politiker og skribent som ble Sovjetunionens øverste leder etter oktoberrevolusjonen i 1917 (Goplen, 2018).

Appendix

Tabell 5

Forklaringer til jeg-figurens "Bildungsgut"-opplisting i Biblioteksdrømmen (M, s. 189–192).

Opplisting av litteratur i jegets drømte bibliotek (M, s. 189–192)	Anmerkninger om forfatter/utgivelse (jf. JB-EM, s. 247)
"die Totenmaske von Kleist"	Dødsmasken fra Kleist spiller på Heinrich von Kleists (1777–1811) ikke-autentiske "Lebendmaske" i Kleist-huset i Frankfurt (Oder) (JB-EM, s. 247).
"Hölderlins Bild, unter dem steht: dich Erde, lieb ich, trauerst du doch mit mir!"	"Hölderlins bilde, som det under står: deg jord, elsker jeg, sørg du dog med meg!" Sitatet er fra Friedrich Hölderlins (1770–1843) dikt "Dem Sonnengott" eller "Solguden" (JB-EM, s. 247).
"die kleinen Balzacbände"	Honoré de Balzacs <i>La Comédie Humaine</i> (JB-EM, s. 247).
"die Aeneis"	Vergils (70–19 f. Kr.) <i>Aeneiden</i> (JB-EM, s. 247).
"Lukretz und Horaz"	De romerske dikterne Lukrets (ca. 96–55 f.Kr.) og Horats (65–8. f. Kr.) (Kirchhoff, 2018; Kraggerud, 2018).
"die französischen Bücher"	De franske bøkene tilsvarener kanskje de franske moralistene som nevnes i kokebokscenen?
"HOLZWEGE"	<i>Holzwege</i> av Martin Heidegger (1889–1976) (JB-EM, s. 247).
"ECCE HOMO"	<i>Ecce Homo</i> av Friedrich Nietzsche (1844–1900) (JB-EM, s. 247).
"Kürnberger"	Ifølge Jens Bachmann er dette den middelalderske "Minnesänger"-en Kürnberg (JB-EM, s. 136). Det fins for øvrig en østerriksk forfatter ved navn Ferdinand Kürnberg (1821–1879) ("Ferdinand Kürnberg", 2018).
"Lafcadio Hearn"	Den amerikanske forfatteren og oversetteren Lafcadio Hearn (1850–1904) er kjent for å ha introdusert det vestlige språkområdet for japansk litteratur ("Lafcadio Hearn", 2018).
"Voltaire"	Voltaire (1694–1778), fransk forfatter og filosof som regnes til opplysningstida (Winther, 2018, 23. oktober).
"Fürst"	Ifølge Jens Bachmann henviser dette til den fiktive fyrst Mysjkin i Fjodr Dostojevskijs roman <i>Idioten</i> (JB-EM, s. 247). Et enkelt Google-søk avslører at det også fins en tysk-jødisk forfatter ved navn Artur Fürst (1880–1926) (min anm.).
"meine Dichter unbekannt"	Jeg har ikke klart å avklare hvilke forfattere "mine ukjente diktere" refererer til.
"Pirandello"	Luigi Pirandello (1867–1936) var en italiensk forfatter som fikk Nobelprisen i litteratur i 1934 ("Luigi Pirandello", 2009).
"Proust"	Marcel Proust (1871–1922) (Winther, 2018, 29. juni).
"Chaire Thukydides"	Thukydid var en gresk historiker (460–395 f.Kr.) (Kraggerud, 2009; se også JB-EM, s. 136). "Chaire" er en gresk hilsen (HB, s. 296).
"Josef K."	Josef K. er hovedpersonen i Franz Kafkas (1883–1924) roman <i>Prosess</i> (se JB-EM, s. 247).

Appendix

Tabell 6

Malina lest parallelt og kombinert på ulike figurnivåer som jegets maskuline selvrepresentasjon.

Figurnivå	<i>Realistisk</i>	<i>Intrapsykisk</i>	<i>Figurrefleksivt</i>
<i>Realistisk</i>	<p>Malina:</p> <p>Parallell figur til "Ich" og andre figurer i handlingen. Jegets brorsliknende samboer.</p>	<p>Malina:</p> <p>Jeg-figurens fantaserte drømmebror (se avsnitt 3.5).</p>	<p>Malina:</p> <p>Det kvinnelige forfatter-jegets selvrepresentasjon som maskulin forfatterposisjon.</p>
<i>Intrapsykisk</i>		<p>Malina:</p> <p>En mannlig side av "Ich" som psykologisk subjekt (jf. f.eks. Summerfield, 1976)</p>	<p>Malina:</p> <p>Det kvinnelige forfatter-jegets legemliggjorte mannlige litterære tradisjon (se kapittel 5).</p>
<i>Figurrefleksivt</i>			<p>Malina:</p> <p>Forfatterfiguren "Ich"s litterære skapning og/eller forfatteren av jeget (jf. Fäcke, 2013, s. 188).</p>

