

Der vil komme en dag, eller den vil nok ikke komme

Om slutningen som historiografi i Ingeborg Bachmanns Malina

“Es war Mord”, lyder den ikoniske slutsætning i Ingeborg Bachmanns roman *Malina* (1971). Romanens hovedperson, et unavngivent kvindeligt jeg, som er forfatter, er netop forsvundet ind i væggen i sin lejlighed, mens hendes mandlige alter ego, Malina, sidder tilbage. Døden som slutning og som nærtforestående begivenhed farver hele romanen og kommer bl.a. til udtryk i dens midterdel, hvor jegets far gang på gang slår hende ihjel i en række mareridt. Drømmene er et sted, hvor romanens jeg både går i opløsning og består i en forvrænget form. De er variationer over en umulig erfaring: at blive myrdet. Man dør ikke bogstaveligt af at blive myrdet i en drøm, men i romanen hænger døden på sin vis fast ved jeget. Hun skriver som en levende død, der snart skal forsvinde helt.

Overordnet består romanen af en prolog og tre ret forskelligartede dele. Der er et kvindeligt jeg, og hver del fokuserer på jegets relation til en mand, som i den pågældende del virker definerende for jegets være- og skrivemåde. I del 1 “Lykkelig med Ivan” er der Ivan, som jeget er ubegribeligt forelsket i og fuldstændigt underkaster sig, i del 2 er der jegets morderiske far, som optræder i mareridts-scener, i del 3 er der Malina, hendes flegmatiske sambo og en slags alter ego, som sidder tilbage i lejligheden, efter at jeget er forsvundet ind i væggen.

Malina skulle indgå i en romancyklus ved navn *Todesarten (Døds måder)*, som skulle have myrdede kvinder som hovedpersoner. Slutningerne/mordene var altså definerende for hele værket. Bachmann nåede dog kun at færdiggøre og udgive *Malina* inden sin egen pludselige død i 1973. I en introduktion til den ufuldendte roman *Das Buch Franza* (tidligere kendt som *Der Fall Franza*) spidsformulerer Bachmann sit projekt som et arbejde med “forbrydelsens virus”, som ikke kan være forsvundet på 20 år. På lignende vis er mordene i *Malina* kønnede, og de er historisk betingede af 2. verdenskrigs eftervirkninger i det østrigske borgerskab. “Der er altid krig”, står der i romanen (s. 235), og den fortsatte krig har kvinderne som sine ofre. Denne tænkning farver *Malina* og gør det interessant at beskæftige sig med sammenhænge mellem

køn og historiografi. Det vil jeg i denne artikel gøre ved at besvare spørgsmålet: *Hvordan skildrer Bachmann med slutningen på Malina en historisk forankret vold, som har en særligt kønnet karakter?* Min fortolkningshypotese er, at kvindernes overlevelse er umulig. Det skaber et spændingsforhold mellem mordet på det skrivende jeg og bogens eksistens (for en myrdet kvinde er ikke i stand til at skrive en bog).

Hvem er Malina?

Malina er stort set skrevet i præsens, men den slutter i præteritum. “Det var mord”, lyder bogens sidste sætning (s. 338). Det kan af gode grunde ikke længere være jeget, der skriver, for hun er forsvundet ind i en væg og efter sigende blevet myrdet. Derfor antager jeg, at det er Malina, der skriver “Det var mord”.

Men først: tilbage til begyndelsen: “To begin this strange book is already to be put off balance” (Lennox, 99) skriver den amerikanske litterat Sara Lennox skarp-sindigt i sin analyse af *Malina*. Lennox er et hovednavn inden for Bachmann-forskningen. Hendes bog *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann* (2006) er anbefalelsesværdig, ikke mindst på grund af hendes grundige arbejde med de historiografiske aspekter af forfatterskabet. Når hun beskriver en “putting off balance”, skriver hun først og fremmest om Malina, jegets alter ego med det feminint klingende navn:

“ The “Malina” of the title appears to be the first name of a woman but is identified in the initial cast of characters as the last name of a man. (There are in fact plenty of last-name Malinas in the Vienna phone book, yet it is clear that this confusion is intentional). (Lennox, 99)

Prologen består af en rolleliste, hvor Malina optræder for første gang og med sit ganske rigtigt feminint klingende navn, som dog hurtigt viser sig at være efternavnet på en mand, som så senere viser sig at hænge så tæt sammen med det kvindelige jeg, at de på sin vis må opfattes som én og samme person. Forholdet mellem jeget og Malina er en variation over et klassisk litterært motiv, dobbeltgængerens. Det siges nok tydeligst i sætningen: “Malina og jeg, fordi vi er et: den divergerende verden” (s. 124).

En anden i romanen påfaldende relation er Malina og Ivan, som aldrig møder hinanden. De taler dog i telefon helt til sidst, da jeget er forsvundet og Malina nægter over for Ivan, at der har boet en kvinde på adressen. Jegets måde at forholde sig til de to virker modsætningsfuld. Ivan beskriver hun med en heftig forelskelse, Malina i mere neutrale vendinger og i bogens sidste del tiltagende som en trussel mod hendes egen eksistens. Mod slutningen skriver hun: “Jeg har levet i Ivan, og jeg dør i Malina” (s. 336). Idet Malina er en udspaltning af jeget selv, er det den anden, der er livet, og det egne, der er døden. Jeget placerer sig mellem to negativt ladede positioner: 1. liv som håbløs forelskelse (Ivan), 2. overlevelse som underkastelse (Malina). Det er ikke muligt at leve som et kvindeligt subjekt i den verden, jeget beboder, og hun formår til sidst kun at overleve i sit mandlige alter ego. Kun Malina – den del af subjektet som er maskulin, rationel og produktiv – kan blive tilbage og vidne om det kvindelige jeks eksistens for eftertiden.

I slutningen kommer en kønnet vold altså til udtryk i kraft af jegets forsvinden og forstummen og Malinas overlevelse. Det kvindelige subjekt kan kun overleve i sit mandlige alter ego. Forelskelsen i en anden mand er definerende for hende i en stor del af romanen, men det er umuligt for hende at skrive og leve med en helt egen kvindelig stemme.

Sproget som utopi og straf

Malina sidder tilbage og kan overlevere jegets roman til en læser, mens jeget er forstummet inde i væggen. På den måde bidrager romanens slutning til det, jeg i min fortolkningshypotese beskriver som “et spændingsforhold mellem mordet på det skrivende jeg og bogens eksistens”. Jeget er afgået ved døden og kan ikke skrive den roman, som læseren møder. Men spændingsforholdet hænger også tæt sammen med Bachmanns arbejde med det mulige og det umulige i sproget. Her ville det være oplagt at skrive noget om Ludwig Wittgenstein, som Bachmann læste og var inspireret af. Det har Sara Lennox gjort i sit kapitel “Bachmann and Wittgenstein” (s. 195-210).

Det komplekse forhold mellem muligt og umuligt bliver blandt andet afspejlet i romanens hybride genretræk. Der optræder en del forskellige typer af tekst: breve, eventyr, telefonsamtaler, dramatisk dialog, noder m.v. Mangfoldigheden af teksttyper og medier giver romanen et decentreret udtryk. Decentraliseringen af romanens skrift gør den utilgængelig både for jeget, som skriver bogen, og for den person, som læser den. Der er en dobbelthed i, at romanen handler om skriftens utilgængelighed, samtidig med at det er en 400 sider lang roman af Ingeborg Bachmann, som det er muligt at læse.

Forholdet mellem muligt og umuligt i skriften er en vigtig del af Bachmanns poetik. I et interview udtaler hun: “for mig findes der ingen citater” og fortsætter med at beskrive, hvordan hun kun bruger sætninger, som hun gerne selv ville have skrevet, og som “er liv”:

“ For mig findes der ingen citater, men kun de få steder i litteraturen, som altid har ophidset [aufgeregt] mig, de er livet for mig. Og jeg citerer ikke sætninger, fordi de er betydningsfulde, men fordi de virkelig har hidset mig op [erregt]. Sådan som livet [...]. Jeg bruger kun sætninger, som jeg gerne selv ville have skrevet. (Bachmann 1983, 69, egen oversættelse)

Bachmann giver også et konkret eksempel i form af en Flaubert-sætning, som hun har genskrevet i *Malina* og som i parafrase lyder: “Med min forbrændte hånd skriver jeg om ilden”. Citeringen som strategi placerer romanen i et komplekst forhold til litteraturhistorien, hvor jeget er en levende forfatter, men kun i kraft af en række forfattere, som har skrevet før hende. Der bliver opremset mange bøger i *Malina*. Jegets belæsthed skildres i referencer til en lang række kanoniserede, mandlige forfattere. Det er muligt for hende at skrive, men hendes skrift kan kun findes i forlængelse af en mandlig kanon.

Jegets ambivalente forhold til sproget kommer bl.a. til udtryk i følgende citat: “Sproget er straffen. Alle ting må gå ind i det og forgå i det alt efter deres skyld og omfanget af deres skyld” (s. 96). På det straffende sprog må jeget skrive sin roman,

for hun har ikke et andet. Det er umuligt for hende at skrive en bog, som ikke er underlagt det straffende sprog, men det fremstår som en modstandshandling, at hun alligevel skriver en roman og viser straffens sprog frem for sin læser. Bachmann kaldte selv dobbeltheden for “der vil komme en dag”:

“ Jeg tror ikke på dette forbrugssamfund, [...] på den uhyrlighed, som finder sted her. Jeg tror virkelig på noget, og det kalder jeg “der vil komme en dag”. Og en dag vil det komme. Ja, det vil nok ikke komme, for man har jo ødelagt det hele for os, i så mange tusinde år har man ødelagt det. Det vil ikke komme, og alligevel tror jeg på det. For hvis jeg ikke længere kan tro på det, så kan jeg heller ikke skrive. (Bachmann 1983, 145, egen oversættelse)

En positiv indstilling til fremtiden er nødvendig for at det skal være muligt at skrive, også selvom Bachmann på et andet plan forstår håbet som en utopi. Denne utopi kalder hun “der vil komme en dag”. Troen på den dag, som ikke kommer, muliggør skrivehandlingen. *Todesarten*-projektet som både Bachmann og jeget arbejder på, har altså en delvist utopisk karakter, selvom det handler om kvindemord og uendelig krig.

Utopien “der vil komme en dag” optræder i *Malina* i eventyret “Prinsessen fra Kagrans hemmeligheder” (s. 61 ff.) som har en fortidig version af det kvindelige jeg i hovedrollen. Brudstykker af det optræder forskellige steder i romanen. Også her afviger teksten fra den dominerende præsens. På den måde peger eventyret ud over romanens i øvrigt fortættede tid. Eventyret starter med formlen “*Der var engang*” og udspiller sig i præteritum i en art mytisk tid. Desuden bruger Bachmann her futurum til at markere en utopi. I del 1, “Lykkelig med Ivan” skriver hun igen og igen “*Der vil komme en dag*” efterfulgt af forskellige idylliske scenarier. I skildringen af sit eget liv og tættere på romanens brutale slutning har jeget det mindre utopisk:

“ Der vil ikke komme en dag, menneskene vil aldrig, poesien vil aldrig, og de vil aldrig komme, pesten, der findes i os alle, pesten, som de alle er inficeret med, vil rive dem bort, snart, det vil være enden. (s. 304)

Passagen virker paradoks, fordi den er skrevet med et poetisk klingende sprog, mens jeget påstår, at poesien ikke kommer. Sproget er straf og utopi.

På samme måde med jegets skrift: Hun kan skrive, men hun må skrive *Todesarten*, som handler om et liv betinget af døden og mellem menneskelig vold. Derfor er teksten hele tiden præget af det spændingsforhold, som Bachmann kalder “der vil komme en dag”, og som jeg har beskrevet som forholdet mellem mordet på det skrivende jeg og bogens eksistens.

Malina som heteroseksuel komedie

Et andet sted i sin analyse skriver Lennox: “In what voice, then, does a female scholar write about the absence of a female voice? I have realized that my struggle with *Malina*, Bachmann’s struggle to write it, and the struggle she describes in it are all part of the larger war in which we women (against our will and often without our conscious knowledge) are combatants” (s. 91).

Malina er slet og ret en bog, som det er ubegribeligt vanskeligt at udtrykke sig præcist om. Romanen har, som Lennox nævner, en forstumende effekt på den, som forsøger at skrive eller tale om den. Jeg tror ikke på, at det handler om mit, artikelforfatterens, køn, som Lennox skriver. Til gengæld handler det i allerhøjeste grad om jegets køn og hendes kamp for at blive ved med at være i verden og om at ytre sig som et kvindeligt subjekt.

Der er noget komisk over fremstillingen af jegets femininitet, særligt i det romantiske forhold til Ivan. Selvom *Malina* er en ekstremt dystert roman, er der mange humoristiske indslag. Der er fx en scene, hvor Ivan har brokket sig over, at hun altid laver "brød med pålæg", når han kommer på besøg:

“ Nu i aften ser jeg på mine bøger i biblioteket, der er ingen kogebøger, jeg må straks ud og købe nogle, hvor absurd, for hvad har jeg læst indtil videre, hvilken gavn har jeg af det nu, hvis jeg ikke kan bruge det i forhold til Ivan. (s. 78)

I direkte forlængelse af citatet opremser jeget klassiske værker, hun har læst (Kant, Sartre, Kafka, Rimbaud med flere) og til hvilken nytte? Senere følger en lang og underholdende passage, hvor hun fordyber sig i de nu indkøbte kogebøger, køber ind, laver mad, dækker bord osv., altsammen for at tilfredsstille Ivan som hyperkorrekt hausfrau. "Världens mest heterosexualla roman" har den svenske digter og oversætter Jenny Tunedal kaldt *Malina* (Silkeberg & Aanestad, 259), og det virker utroligt rammende, når man læser scener som denne.

I heteroseksualiteten ligger en binær forståelse af jeget og Ivan. Ivan virker ubekymret, naiv og relativt ligeglad med jeget, mens jeget sjældent tænker på andet end Ivan, er sortseende og bekymrer sig meget. Diskrepansen kommer bl.a. til udtryk, da han finder et uddrag af hendes *Todesarten*:

“ Det kan jeg ikke lide, jeg har allerede tænkt på noget lignende, på at alle de bøger, der står rundt omkring i dit gravkammer, dem er der da ingen, som vil have, hvorfor er der kun den slags, der må da også findes andre slags, som EXSULTATE JUBILATE, så man kan gå ud af sit gode skind af bar glæde, du går da også selv tit ud af dit gode skind af bar glæde, hvorfor skriver du så ikke på den måde. (s. 51)

Umiddelbart herpå følger en længere passage, hvor hun forestiller sig EXSULTATE-bogen, hvor farverige kommaer og punktummer flyver rundt som skriftlig konfetti, og bogen spreder en lykkefølelse overalt og kan selvfølgelig ikke skrives af jeget, som er bestemt til at forsvinde ind i væggen.

Det heteroseksuelle kærlighedsforhold i *Malina* er beskrevet sjovt og sørgeligt. Jeget udtrykker sig i så heftige vendinger, at det på én gang virker ægte og som en slags selvudstilling. Forholdet til Ivan er et af romanens udtryk for kønnet vold, fordi jeget kun kan se sin eksistens i kraft af ham og hans ønsker, mens han kun ser ud til at interessere sig for hendes korrekthed: Hun skal lave mad, han skal skrive en glad bog, selvom begge dele passer meget dårligt til hende, forfatteren til *Dødsmåder*.

Døden som drivkraft og slutning

Tiden er mærkelig i *Malina*. Allerede fra prologen skildres den som en latent trussel, der står i forbindelse med døden:

“Så håbløst er mit forhold til ‘i dag’, for det er kun fuld af angst og i al hast, at jeg kan komme gennem dette i dag og skrive om det, eller i det mindste fuld af denne angst sige, hvad der sker, for egentlig burde man straks tilintetgøre det, der skrives om i dag [...]. I dag er et udtryk, som kun selvmordere burde have lov at bruge. (s. 9)

Når jeget skriver ‘i dag’ og situerer sig temporalt i nuet og i dagen, er det under en form for tvang, som er forbundet med angst, ødelæggelse og selvmord. Alligevel er det det, hun gør.

Med sin indledende overvejelse om at skrive ‘i dag’, stiller jeget samme spørgsmål, som den svenske forfatter Mara Lee gør med den feministiske figuration *den elfte timmen*: hvordan er det muligt at skrive så tæt på tilintetgørelsen, som jegets ‘i dag’ befinder sig? Et svar kunne være: at skrive om og med natten og døden. Her er slutningen igen definerende, fordi (selv)mordet allerede fra romanens begyndelse er tilstede og gør romanens tid brudt, sær.

Lee definerer figurationer som: “materialiserede fantasier” (Lee, 17) og indskriver sig i en feministisk tradition med Rosi Braidotti og Donna Haraway som hovednavne. Haraways cyborg og Braidottis nomadiske subjekt er eksempler på feministiske figurationer, fordi de er sammensat af kropslig erfaring og imaginære aspekter (Lykke, 45-47). At skrive i den elfte timmen er at skrive med en konstant bevidsthed om døden som et vilkår:

“Sanningen är den som endast kan yttras inför döden, i den elfte timmen, då livets lögner inte längre är nödvändiga. [...]Skrivandets omöjlighet är att en författare måste skriva utifrån den elfte timmens horisont. Et skrivande fodrat med död. (Lee, 79)

Døden er formgivende for den skrivendes bevidsthed og tid og “fodrer” således skriften. Den fungerer her som afslutning, men også som drivkraft for skrift og liv. Lee beskriver med sin figuration *den elfte timmen*, at døden er nødvendig for skriften. I *Malina* rammesætter jeget romanen som en tekst, der hele tiden peger på sin egen ødelæggelse. Samtidig er jeget en forfatter, som fortsætter med at skrive. Her er døden ikke entydigt en afslutning, men en drivkraft for at leve og skrive.

Natten og døden er tæt forbundne størrelser, både i Lees figuration og Bachmanns roman. Både natten og døden fungerer inden for denne forståelse som et spil mellem skrift og opløsning. Det er muligt at skrive, men kun i kraft af natten-døden-slutningen. Jeget beskriver natten som skriftens tid: “Ensomme overvejelser og erratiske monologer bliver til i natten” (s. 246). Mørket er det sted, det er muligt at skrive fra. “Erratisch”/“erratisk” er (på tysk såvel som dansk) en primært geologisk betegnelse for, at et stykke af en gletsjer har forflyttet sig. Jegets natlige skrift bliver “erratiske monologer”; den kan ikke opholde sig på ét stabilt sted, ligesom *Malina* ikke gør det.

I romanen beskriver jeget over for Malina natten (på sin tidligere arbejdsplads, et nyhedsbureau) som tvedelt. Den første nat kan læses som en tid tættere på Malina, den anden som en tid tættere på det skrivende jeg:

“ Den første nat er fuldt af højt humør [...]. I den første nat er det stadig dagen og dens udsvævelser, der definerer natten. Først i den anden nat slår det dig, at det er nat, alle er blevet mere stille, af og til er der en, der rejser sig for at strække sig, for i al hemmelighed at finde frem til en anden måde at bevæge sig på. (s. 258)

Den første nat er nærmest ikke nat, men daglig, åbenlys bevægelse. Det er den bevægelse, den skrivende i Lees den elfte timmen har ofret for at skrive. Når hun skriver, er jeget ikke den dagligt arbejdende Malina, som repræsenterer den første nat, men det natakitive forfatterjag, som repræsenterer den anden nat og dens *hemmelige* bevægelse.

Figurationen *den elfte timmen* er altså på én gang en slutning og en drivkraft, fordi den både betegner døden og forfatterens arbejde som drevet af dødens nærvær. Den forfatterfigur, som Lee fremskriver, minder ikke så lidt om jeget i *Malina*. Slutningen er definerende i såvel Lees figuration som Bachmanns roman, fordi forfatteren bliver forstået som en produktiv undergænger. Jeget skriver, men hun kan kun skrive om natten, og hun skriver på en bog om døden, som slutter med mordet på hende selv.

Historien i jeget – Bachmanns poetikforelæsninger

Den vold, som kulminerer i mordet på jeget, har altså en del kønnede aspekter. Men mindst lige så vigtig er den historiske kontekst, som er efterkrigstiden. I en række poetikforelæsninger, som Bachmann holdt i Frankfurt i 1960, beskæftigede hun sig med den nyeste litteratur og dens problemer. Ikke så overraskende præger repræsentationskrisen efter Holocaust forelæsningerne. I den forbindelse udtaler hun – og dette er et nøglecitater i Bachmann-forskningen:

“ En forandring, som jeget har erfaret, er, at det ikke længere opholder sig i historien, men at historien for nylig har taget ophold i jeget [...]. S]å længe man stolede på, at det kunne fortælle sin egen historie, var historien garanteret af det, og jeget selv garanteret som person. Siden jeget er gået i opløsning, er der ingen garanti for jeg og historie, jeg og fortælling. (Bachmann 1980, 54, egen oversættelse – Bachmanns kursiveringer)

Historien har taget ophold i jeget. Historien er nu ikke længere en omgivelse men et umuligt eksistensvilkår, som også betinger skriften. Jeget må udtrykke sig, selvom historien har fået det til at gå i opløsning.

Forelæsningerne har gennemgående et ideologisk præg. Hun siger det i sin første forelæsning, når hun beskriver litteraturen som en børs, hvor en forfatter må tage stilling: “Enhver forfatter lever i et net af gunst og ugunst, og det er umuligt at være blind overfor, at litteraturen i dag er en børs” (s. 10). Den nødvendige politiske stillingtagen knytter an til forelæsningernes historiske kontekst: den tysk-østrigske efterkrigstid:

“ De [nye] digte, så forskelligartede som de er, er ikke nydelsesfulde, men rummer erkendelse, som om de i en tid præget af den yderste sprognød, af den yderste kontaktløshed skulle yde noget for at afhjælpe nøden. På grund af den indsats får de en ny værdi, en værdi, som de ikke engang tør at tilstræbe. (s. 39)

Tiden er præget af “sprognød” og “kontaktløshed”. Bachmann tillægger erkendelse højere værdi end skønhed. Det minder om hendes fortolkning af sproget som straffen i *Malina*. Det straffende sprog har ikke en konventionel skønhed, men det rummer en erkendelse, som er historisk forankret.

Bachmann understreger indledende, at et nyt sprog er påkrævet (altid gyldigt, men særligt i dette historiske nu):

“ Et nyt sprog skal have en ny gangart. [...] Vi tror alle sammen, at vi kender det, sproget, vi har jo vores omgang med det; men ikke forfatteren, han kan ikke omgå med det. Det skræmmer ham og er ikke selvfølgeligt for ham, det er der jo også før litteraturen [...] til at blive brugt, men det kan han ikke bruge til noget. (s. 16)

Idet jeget ikke længere kan rummes af historien, men må rumme historien, bliver et nyt sprog nødvendigt. Sproget er et selvfølgeligt redskab for alle andre end forfatteren, som må gøre sig fremmed over for det – som Bachmann gør i *Malina*.

Bachmann afholdt forelæsningsrækken i en overgangsfase af sit forfatter-skab. Hun var et par år forinden holdt op med at skrive digte, som var noget enklere end den senere prosa. Kort tid senere påbegyndte hun arbejdet med *Todesarten*-projektet.

Malina som historiografisk værk

Det skulle efterhånden gerne fremgå af min analyse, at den historisk betingede vold er kønnet vold hos Bachmann. Et krydsfelt mellem historiografi og feministisk teori findes i den amerikanske litterat Elizabeth Freemans begreb *erotohistoriografi*. Hun læser Mary Shelleys *Frankenstein* og Virginia Woolfs *Orlando* som eksempler på historiografi som sansning og kalder sin metode *erotohistoriografi*, idet det sanselige er knyttet til nydelse – deraf præfixet eroto-. Begrebet rummer en forståelse af sansning som knyttet til kroppe med en iboende historicitet. Derved opleves nutiden ikke som påvirket af fortiden, men som en hybrid tid: “Erotohistoriography does not write the lost object into the present so much as encounter it already in the present, by treating the present as hybrid” (Freeman, 97).

Freemans begreb er en god fortolkningsnøgle til at beskrive sammenhængen mellem køn og historicitet i *Malina*, eller med Bachmanns egne ord til at forstå at jeget ikke “opholder sig i historien”, men at historien “har taget ophold i jeget”. *Malina* er som roman i langt højere grad drevet af jeget som karakter end af plot. Derfor er der ikke meget plads til skildringer af konkrete historiske begivenheder, selvom krigen er en central del af jegets identitet og undergang.

Den dagligt-historiske brand

Med få undtagelser beskriver jeget ikke konkrete historiske begivenheder. Det kommer nærmere til udtryk i hendes interaktioner med mænd og i enkeltsætninger og ordvalg som “Der er altid krig” og lignende. Krig og vold præger hele romanen, selv om Bachmann fremstiller krigen på subtil vis, og peger frem mod den ikoniske slutning. I en af de pågældende passager beskriver hun en brand, som hun oplever, hver gang hun passerer Justizpalast i Museumstraße: “[Det er] altid en pinsel for mig at måtte gå gennem Museumstraße forbi justitspaladset [...] I en udvikling er der jo ingenting, som ikke har følger, og denne daglige brand i justitspaladset...” (s. 89).

Her refererer jeget til en kendt historisk begivenhed i Østrigs moderne historie. Wiens justitspalads brændte i 1927 under et sammenstød mellem den nationalistiske bevægelse Frontkämpfervereinigung Deutsch-Österreich og en gruppe moddemonstrerende socialdemokrater, hvor politiet greb ind. 84 demonstranter og 5 betjente omkom. Begivenheden har ikonisk status i relation til Østrigs politiske historie i 1900-tallet og peger frem mod nazitiden (en del medlemmer af Frontkämpfervereinigung Deutsch-Österreich blev fremtrædende nazister, bl.a. Adolf Eichmann).

For jeget er branden aldrig ophørt, den er “daglig”, den sidder fast i hende som en kropslig erfaring. Det er et eksempel på, hvordan Bachmann med “historien i jeget” foregriber Freemans erotohistoriografi – en hybrid nutid erfaret gennem sansning. Det kommer til udtryk i den dagligt-historiske brand; indlejret i romanens angstprovokerende “i dag” findes en dyster historie, for hver dag oplever hun historien ikke som et minde, men som en realitet.

På de myrdede døtres kirkegård

Særligt med udgivelsen af de efterladte fragmenter af *Todesarten* blev det tydeligt, i hvor høj grad Bachmann med projektet nærmede sig vidnesbyrdlitteraturen. Det fremgår af en introduktion til den ufærdige roman *Das Buch Franza*:

“Jeg har ofte, ligesom De sikkert også har, spekuleret på, hvor forbrydelsens virus mon er forsvundet hen – den kan jo ikke pludselig være forsvundet ud af verden for tyve år siden, blot fordi mord ikke mere lovprises, forlanges, dekorerer med medaljer og understøttes her. (Bachmann 2021, 376)

Citatet satte titlen *Todesarten* i et om ikke nyt, så tydeligere historisk lys, nemlig tiden efter 1945 som en fortsat krigstid. Den historiske kontekst optræder i *Malina* i kraft af mordet (i drømmene, i slutningen) og i jegets udsagn som:

“Der er altid krig.
Her er der altid vold.
Der er der altid kamp.
Det er den evige krig.
(s. 235)

I kapitlet “Bachmann and Materialist Feminism – Gender and the Cold War” peger Lennox på lighederne mellem tankegodset *Todesarten* og Theodor W. Adornos forelæsning “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” (“Hvad betyder: bearbejning af fortiden”) fra 1960. Her beskæftiger Adorno sig med nationalsocialismens efterliv som et socialpsykologisk fænomen: “Jeg vil ikke komme ind på spørgsmålet om neonazistiske organisationer. Jeg anser nationalsocialismens efterliv i demokratiet for potentielt mere faretruende end efterlivet af fascistiske tendenser *mod* demokratiet” (Adorno, 2.36, egen oversættelse).

Lennox sætter citatet i forbindelse med Bachmanns forståelse af forbrydelsen som en virus. Både Bachmann og Adorno anser nationalsocialisme for en integreret del af efterkrigstidens samfund i hhv. Tyskland og Østrig (Lennox, 312). I *Malina* oplever jeget som nævnt krigen som noget, der aldrig stopper, og derfor lever hun videre i en tilsyneladende fredstid. På lignende vis mener Adorno, at nazismen lever videre som en del af efterkrigstidens tyske demokrati i højere grad end som en eksplicit modbevægelse.

Ydermere siger han, at mindet er det eneste, de efterlevende kan give til de myrdede (Adorno 1960, 9.52). Men det minde, som Adorno vil kæmpe for at holde ved lige, bliver udryddet inden for romanens rammer, fordi jeget beskriver en skadet erindringskapacitet: “Jeg har en erindringsforstyrrelse, enhver erindring får mig til at få i stykker” (s. 261). Citatet kunne være yderligere en forklaring på, hvorfor jeget udtrykker sig så kryptisk. Ikke-erindringen fungerer som en strategi for jegets selvopretholdelse i løbet af romanen. På trods af denne sløring findes romanen og fungerer udadtil som repræsentation af krigshistorien. Jeget kan skrive sætninger som: “Man dør [faktisk] ikke her, her bliver man myrdet” (s. 235). Der kommer aldrig en konkret forklaring, men teksten emmer af (krigs)historie.

Et sted, som alligevel indirekte har karakter af erindring, er “De myrdede døtres kirkegård”. Kirkegården optræder første gang i begyndelsen af mareridtskapitlet, hvor jegets far i et mareridt viser hende stedet for derefter gang på gang at slå hende ihjel:

“ Min far ser med en befalende mine på den gamle mand, og graveren vender sig, efter dette blik fra min far, frygtsomt om mod mig. Han vil sige noget, men i lang tid bevæger han blot læberne uden lyd, og jeg hører kun hans sidste sætning: Det er de myrdede døtres kirkegård.

Han burde ikke have haft lov til at sige det til mig, og jeg græder bitre tårer. (s. 174)

Det er i sagens natur en ret uhyggelig scene, som peger frem mod dels de gentagne mord i drømmene, dels det endelige mord i bogens sidste sætning.

Ligesom romanens “i dag” rummer traumatisk kollektiv historie, er “de myrdede døtres kirkegård” et billede på en kønnet død, som findes i livet som effekt af europæisk krigshistorie – et nu, som er temporalt sammensat af krigshistorien og den krig, som jeget oplever i sit nu.

“De myrdede døtres kirkegård” minder om erotohistoriografien ved at være en kompleks, kropsliggjort måde at sanse historien på, som igen har at gøre med jegets kompleksitet i romanen. Den begivenhed, som ufravigeligt vil føre hende tilbage til

kirkegården, er, at hun igen og igen skal slås ihjel af sin far. Kirkegården sættes ikke eksplicit i et historisk lys, men der er en tydelig undertone af krigen i beskrivelsen af den. Det er ikke kun på grund af den militaristiske og morderiske faderfigur, men også fordi kirkegården skal rumme et helt kollektiv af myrdede kvinder, som i romanens samtid fortsat er ofre for “forbrydelsens virus”. Kirkegården er derfor det sted, hvor sammenhængen mellem køn og historie kommer tydeligst til udtryk i romanen.

Konklusion

Malina er ikke først og fremmest drevet af sit plot, men af (de)konstruktionen af det skrivende jeg. Bogens vigtigste narrative element er slutningen, hvor jeget på dramatisk vis forsvinder ind i væggen. Det sproglige arbejde er romanens hovedærinde. Her undersøger Bachmann sproget som utopi og straf i sameksistens.

Figurationen *den elfte timmen* er én måde at forklare dobbeltheden på. Her er natten og døden drivkraft for skriften, paradoksalt nok for den levende og produktive forfatter. Jeget er som person og forfatter defineret af sine relationer til tre mænd (Ivan, Malina og hendes far), og sådan bliver køn et hovedtema i romanen. Den vold, som Bachmann skildrer med slutningen på *Malina*, er simultant et kvindemord og en drivkraft for en kvindelig forfatters skrift. Jeget skriver på projektet *Døds måder* og virker hele tiden uhyggeligt bevidst om sin egen død, særligt i mæridtskapitlets gentagne mordscener.

Bachmann selv taler også om et jeg, der har umulige eksistensvilkår. Hun kalder det et jeg, som historien har taget ophold i. Dette er – i lighed med Freemans begreb *erotohistoriografi* – en mulig forklaringsmodel for jeget, som konstant fremstår usikkert og usammenhængende. Hun skriver, at der altid er krig, og at hun har en “erindringsforstyrrelse”. Dette jeg kan ikke bære vidne, fordi hun ikke er i historien, men historien er i hende som en kropslig erfaring. “Forbrydelsens virus” sidder i hende og i det univers, som Bachmann fremskriver i romanen.

Med slutningen på *Malina* skildrer Bachmann et skrivende jeg, som er bestemt til at blive myrdet dels på grund af sine historiske vilkår, dels på grund af sit køn. “Der kommer en dag” skriver jeget i sit eventyr og siger Bachmann i et interview, og troen på den dag er en drivkraft for skriften i *Malina*. Samtidig er romanen utroligt dystert, og det virker fra begyndelsens “i dag” uundgåeligt, at jeget skal dø.

Litteratur

Adorno, Theodor W. (1960): *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?*, <https://youtu.be/xNN1S2jIDkg>, tilgået 19. juli 2022.

Bachmann, Ingeborg (1980): *Frankfurter Vorlesungen Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München: Piper.

Bachmann, Ingeborg (1983): *Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews*, München: R. Piper.

Bachmann, Ingeborg (1995): *“Todesarten-Projekt”, kritische Ausgabe*, München: Piper.

Bachmann, Ingeborg (2021): *Malina*, overs. Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad, København: Grif.

Freeman, Elizabeth (2010): *Time binds, queer temporalities, queer histories*, Durham: Duke University Press.

Lee, Mara (2014): *När Andra skriver, skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Göteborg: Glänta produktion.

Lennox, Sara (2006): *Cemetery of the murdered daughters, feminism, history, and Ingeborg Bachmann*, Amherst: University of Massachusetts Press.

Lykke, Nina (2008): *Kønsforskning*, København: Samfundslitteratur.

Silkeberg, Marie og Ingrid Z. Aanestad (2011): *Att fortsätta med att skriva. Om Ingeborg Bachmanns Malina*, Göteborg: Autor.