

Spøkelsesskrift

Språk, identitet og frigjøring i Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) og Hélène Cixous *Le jour où je n'étais pas là* (2000) i lys av *écriture féminine*

Ingrid Kvamme Fredriksen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Oslo
veileder: Irene Iversen
vår 2010

Sammendrag

I min masteroppgave *Spøkelsesskrift. Språk, identitet og frigjøring i Ingeborg Bachmanns Malina (1971) og Hélène Cixous Le jour où je n'étais pas là (2000) i lys av écriture féminine*, tar jeg for meg etiske og språkfilosofiske problemstillinger hos Cixous og Bachmann ut i fra romanene deres. Jeg trekker inn Derridas begrep *hauntologi* for å beskrive hvordan identitetene settes i spill der målet er en fri tenkning hvor fortellerne kan vende blikket tilbake på seg selv.

I første kapittel diskuterer jeg det som kan sees som Bachmanns og Cixous formuleringer av poetikker: Bachmanns foredragsrekke *Frankfurter Vorlesungen* og Cixous essays "Sorties", "La venue à l'écriture" og "La rire de la Meduse". Disse poetikkene har mange likheter: Begge forfattere tar utgangspunkt i en språkfilosofi som stiller spørsmålsteget ved muligheten for forståelig kommunikasjon i betydningen å skape en stabil forståelse av enhetlige, ukompliserte størrelser. Som forfattere forsøker de å finne en vei ut av tausheten om det "uforståelige". Jeg vil vise at for Bachmann dreier det å komme vekk fra "frasene" seg om en eksistensiell krise: det moderne subjektets situasjon som fremmedgjort i verden. I den moderne litteraturen dekonstrueres stabiliteten til "jeget" og de litterære navnene, uten at de mister sin "aura", den mystiske utstrålingen vi tillegger dem. Dermed har den et grenseutvidende potensial som kan hjelpe oss å forstå det som er fremmed for oss. Det etiske og estetiske fremstår som "hjerterets" erfaringer.

Jeg viser at Cixous essays kan leses som poetikker der målet er å komme vekk fra språkdiskursen organisert som som et hierarki der alle "kvinnelige" kategorier underordnes som fravær i motsetning til et maskulint sentrum: logos. I stedet for å bekrefte systemet kan kvinnen ta plassen som systemets negasjon og erstatte det med en språklig gaveøkonomi der både subjektet og "det andre" har plass. *Écriture féminine* skal danne utgangspunkt for en revolusjonær tenkning som hjemsøker og destabiliserer systemet av forståelighet (Loven) ved å skrive frem det fortrenget: kvinnen, kroppen og det ubevisste. Skriften og lesningen fremstår som en måte å gi plass for flere språk og identiteter i selvet, et uttrykk for kjærligheten til den andres egenart.

I neste kapittel analyserer jeg fortellermåten i Cixous roman *Le jour où je n'étais pas là* (2000). Cixous tematiserer et personlig tabu som dukker opp i form av spøkelse: fortellerens sønn med Downs syndrom som døde på et sykehus i Algerie for mange år siden. Når fortelleren forneker minnene om sønnen blir han levende for henne. Teksten spiller med ord i en betydningskjede som "fremkaller" sønnen via tegn for han. Familiealbumet "la livret de famille" et bilde på *Le jour où je n'étais pas là*: Tiden der er en "fortidsnåtid" i uorden, der bildene danner en ny orden og nye sensasjoner av forbindelser for fortelleren. Sønnen blir en plass for skriften i kraft av sitt nærvær/fravær, som et tomrom i selvet som gjør at fortelleren hjemsøkes av en hel befolkning. Fortellerens mangel på holdepunkter tematiseres ved en stum Gud og hennes "rasjonelle" motsats:

moren. Teksten utgjør en rasjonalitetskritikk der en forlatt, trebent hund blir tegn for sønnens "mongolske folk". Ansvarsfraskrivelsen for "det andre" kobles Adolf Eichmann og holocaust.

I lys av dette analyserer og tolker jeg Bachmanns roman *Malina* (1971). "Jeget" er også her i dobbelt forstand et moderne litterært "jeg": et subjekt i teksten, kastet ut i verden uten noe forsvar mot inntrykkene, og et språklig, ustabil produkt av teksten som ikke garanteres av noe. Hun skriver frem all identitet i romanen som ustabile litterære konstruksjoner, knyttet til hennes tidsbegrep "Heute", et forsvarsverk for å holde fast ved en forestilling om enhet, som ikke er tett. Skriften hennes hjemsøkes av en angst hun ikke vet hva skyldes. I jegets splittede erindringsarbeid tar speilfiguren Malina plassen som dialogpartner. Kjæresten Ivan vil derimot få henne til å fortrenge sin "dunkle erindring" og rette skriften mot et gudommelig prinsipp. Jeg viser at jegets forhold til Ivan er spenningsfullt fordi hun vil at de skal realisere en kjærlighetsutopi der de trer ut av samfunnets orden sammen. Ivans språkutopi dreier seg derimot om å bekrefte den språklige og samfunnsmessige diskursen. Sjakkspillene med Ivan viser hvordan den mannlige speilingsstrukturen Cixous beskriver fortrenger jegets annethet som kvinne og fratar henne stemme som forfatter. Dette speiler fortrenghingen av et u-hjemlig rom i "huset Østerrike" som jeget rommer inne i seg. I kapittelet om drømmene settes det rene idealet for språket i forbindelse med nazistenes utryddelse som et "renhetsprosjekt". Faren i drømmene fremstår som et gjenferd fra fortiden og en speiling av jeget og Ivan, der det hjemlige blir u-hjemlig. Jeget når erkjennelse via drømmene, som gir plass til hennes blinde flekker, kroppen og det ubevisste gir tilgang til et annet språk, *écriture féminine*.

Deretter analyserer jeg *Malinas* metarefleksjon. Romanens form representeres ved metahistorien "Die geheimnisse der Prinzessin von Kagran". Det som er igjen etter prinsessen når hun dør er en levende historie som ikke kan bli stum, på grunn av de mange mulighetene til lesninger i spillet med identiteter i en historie som ikke "går opp". Jeg ser på avslutningen av romanen som en tematisering av dette. Malina fremstår som en gåtefull, spøkelsesaktig speiling av jeget, selve navnet Malina uttrykker en genealogi av identiteter som trenger inn i jegets skrift og er der hun ikke er. Malina representerer et dialogisk prinsipp som tillater henne å tenke i motsetninger. Fordoblingen jeg/Malina dekonstruerer dikotomiske forestillinger om adskillelse av det kvinnelige og det mannlige fordi de er tett sammenvevde. Malina representerer et annet kjærlighetsprinsipp, rettet mot det som ikke lar seg innfange i forståelsesrammene. Jeget forsvinner til slutt inn i veggen fordi hun åpner seg for "alt" og dermed går i oppløsning som menneskelig "selv". Dermed blir *Malina* leselig som en historie om hvordan "det andre", fortrenkes i systemet av forståelighet.

I siste kapittel trekker jeg linjen tilbake til etikken som springer ut fra språkkritikken i Bachmann og Cixous tekster. Jeg kaller det en "trebent etikk" med Cixous "trebente hund" som metafor. Romanene demonsterer litteraturens bekræftende kraft: den gjør det mulig å tenke det utenkelige, uten at identitetene oppløser seg selv til ingenting. Leseren kan gjøre seg selv leselig.

Forord

Mange beskriver hoderystende første møte med Bachmanns litteratur, man blir kastet inn i noe ukjent, tilsynelatende uten orienteringsmuligheter, og samtidig møter man en inntrengende stemme, som vil formidle noe viktig, uten at man forstår hva det er. For meg var det nødvendig å gå en omvei til bøkene hennes. Jeg hadde et seminar om annen stor og forvirrende kvinnelig forfatter, Hélène Cixous, med en entusiastisk, nerdete og impulsiv foreleser - dr. Esther von der Osten. Hun kom til å nevne Bachmann i samme åndedrag som Cixous. Samtidig vant Elfride Jelinek Nobelprisen i litteratur, og navnet Bachmann dukket opp igjen. Med hodet mitt overspent av kreativ bruk av kritisk teori satte jeg meg ned med novellene til Bachmann, og ble fortapt. Både Cixous' og Bachmanns tekster er eksempler på at krevende litteratur kan gi mye mer tilbake en mer lett tilgjengelig, hvis man først gir seg i kast med det. Det er det jeg har forsøkt å gjøre.

Tusen takk til alle som har hjulpet meg, både på Freie Universität Berlin og Universitetet i Oslo. Spesielt takk til min tålmodige og kritiske veileder Irene Iversen, og også til Helgard Mahrtdt som har kommet med viktige innspill til denne oppgaven. Ich bedanke mich herzlich bei Dr. Esther von der Osten und Professor Dr. Johanna Bossinade. Vielen Dank auch dem DAAD für dessen Unterstützung. Ikke minst, takk til familie og venner, Astrid, Ellen og Åsa, mamma og pappa.

Innhold

1. Innledning.....	1
Om verkene og forfatterne.....	1
Prosjekt.....	3
Tekstgrunnlag, forskningslitteratur, metode.....	5
2. Bachmanns og Cixous' teoretiske essays – krigserkæringer mot "frasene".....	7
Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen (1959-1960).....	7
Hélène Cixous' antiteoretiske essays.....	18
3. Hélène Cixous' Le jour où je n'étais pas là (2000).....	28
Navnløshet og orienteringsløshet.....	29
Spillet med ord som spill med identitet.....	30
Fortellingen i fortellingen: La livret de famille.....	33
Spøkelsessønnen som plass for skriften.....	34
Gud ringer!.....	37
En drømt sannhet – fordoblingenes politiske sprengkraft.....	38
Cixous vs. dekonstruksjon – litteraturens bekræftende kraft.....	41
4. Ingeborg Bachmanns Malina (1971) – En farlig erkjennelsesprosess.....	43
"Ein Ich ohne Gewähr" Det splittede, erindrende, spøkelsesaktige jeget.....	44
Jeget og hennes dobbeltgjenger – Malina.....	49
Ivan: en halvrasjonell verden.....	51
Marerittet fra fortiden – en sjokkartet "annen" erindring.....	64
5. Menneskelig, altfor menneskelig: Metarefleksjon i Malina.....	73
Fortellingen i fortellingen – Hemmelighetene til prinsessen fra Kagran.....	73
Malinas seier. Et farvel til poesien og en ny begynnelse.....	77
6. En trebent etikk.....	91
Fraværets nærvær.....	94
Overalt og ingensteds.....	95
Form: dialog.....	96
Tekstens problem og lesningens løsning.....	97
7. Litteratur.....	99

1. Innledning

Om verkene og forfatterne

Både Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) og Hélène Cixous' *Le jour où je n'étais pas là* (2000) er gode eksempler på den enhetlige fortellingens sammenbrudd i den moderne verdenen. Romanene fremstår som episodiske, fragmenterte og forvirrende, de er usedvanlige fulle av forventningsbrudd, selvmotsigelser, og det Wolfgang Iser kaller "ubestemtheter" og "tomme plasser".¹ Identitetene glipper og overlapper hverandre. De er også fulle av sitater som undergraver skillet mellom verk og adskillelsen i selve sjangersystemet. Ustabiliteten og polyfonien gjør romanene forvirrende og "uforståelige". De minner om Henry James karakteristikk av romaner som "loose, baggy monsters".² Romanene utfordrer leseren: hvor langt kan man strekke seg i lesningen av en roman?

Opprinnelig ville Bachmann at *Malina* skulle utgjøre *ouverture* til en "katalog" over måter å bli myrdet på, under tittelen *Todesarten*, men hun rakk ikke å fullføre de andre utkastene før hun døde. Verken i *Malina* eller de andre utkastene forekommer det noe konvensjonelt "mord". Tekstene viser derimot hvordan forskjellige typer annethet, det som ikke passer inn i forståelsesrammene, stadig fortrenses, og hvordan alle ting dermed bærer bud om vold hvis man gransker dem inngående. Responsen *Malina* fikk er ironisk i så måte. Samfunnets manglende evne til å "innordne" romanen gjorde at Bachmann, som hadde hatt status som Østerrikes lyriske "superstjerne", ble stemplet som en "fallen lyriker".³ På 80-tallet begynte forskere å lese *Malina* med nye øyne, i sammenheng med fragmentet *Der Fall Franza*, som satte undertrykkelsen av kvinner i forbindelse med postkolonialistisk kritikk. I denne sammenhengen fremsto *Malina* som en sterk kritikk av et vestlig, patriarkalsk system.⁴ Også *Malina* rommer en analyse av krig og kvinneundertrykkelse som resultat av voldsstrukturer i språket og samfunnet, men langt mer ambivalent. Krigen viser seg som en historie i jeget⁵. I prosessen med å fortelle blir jeget mer og mer ødelagt, til slutt forsvinner hun i veggen og hennes mannlige dobbeltgjenger *Malina* overtar fortellingen. Det erklæres at det har skjedd et mord, men om det er mord, selvmord, eller om fortelleren virkelig er død er uklart.

Le jour où je n'étais pas là har ikke noen lang resepsjonshistorie bak seg, siden boken kom ut i

-
- 1 Isers grunntanke er at tekster aldri er "helt ferdige", og at det alltid finnes ubestemte punkter i teksten som må "fylles ut" av leseren. Iser bruker begrepene ubestemtheter" (Unbestimmtheiten) eller "tomme plasser" (Leerstellen). Jfr. Iser, Wolfgang (1993): *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore.
 - 2 Henry James omtaler romaner som *De tre musketerer* og *Krig og fred* i dette berømte utsagnet: "what do such large loose baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically mean?" (James 1962: 84).
 - 3 Jfr. Bartsch 1997: 128 og Höller 1987: 225.
 - 4 Jfr. Bartsch 1997: 1-17 og Albrecht og Göttische 2002: 127-144
 - 5 Jeg har valgt å kalle fortelleren for jeget fordi det som jeg viser er et viktig poeng at hun taler som et "jeg". Hun har heller ikke noe navn i teksten.

år 2000. Cixous kunne betegnes som en "fallen teoretiker", i alle fall hvis man sammenligner oppmerksomheten de paradigmedannende feministiske teoretiske tekstene hennes fra 70-tallet fremdeles får med oppmerksomheten som blir skjønnlitteraturen hennes til del. Selv legger Cixous mest vekt på litteraturen sin og kaller teorien en "protese" (Cixous 1994: 14) *Le jour où je n'étais pas là* er likevel en svært reflekterende roman, men i likhet med *Malina* bruker den en litterær, poetisk måte til å fremstille språkkritikk, i form av alternativer til det fastlåste språket. Cixous bruker gjennomgående sin egen biografi som ytre handling. Den personlige historien er utgangspunkt for å fabulere og tenke. Cixous' forteller nærmer seg en personlig tabubelagt hendelse – døden til sin lille sønn med Downs syndrom som hun hadde etterlatt han på et sykehus i Algerie. Denne hendelsen kobles til en større sammenheng, og også til andre verdenskrig.

I begge romanene er virkeligheten en magisk-realistisk indre virkelighet der grensene mellom alle identitetene settes i spill. Hos de to forfatterne vil jeg analysere hvordan måten de overskrider identiteter på dreier seg om et moralsk, politisk prosjekt, et prosjekt som ikke kan få noe annet enn en litterær form. Det handler om å gi plass til å tenke "det andre", gjennom litteratur som åndelig frigjøring. De skaper litterære, auratiske spøkelseseksistenser som hjemsøker våre vante forestillinger, som et etisk prosjekt for å utvide mulighetene for hva som er tenkelig.

Ingeborg Bachmanns (1926-1973) og Héléne Cixous (1937-) har begge akademisk bakgrunn. Som jeg vil vise i neste kapittel har begge en forbindelse til sin tids radikale språkfilosofi, men skaper seg en selvstendig posisjon i forhold til den. Språkkritikken førte til at begge tok avstand fra det teoretiske språket. Begge opplevde andre verdenskrig, noe som preger tankene deres om forfatterens eksistensielt viktige oppgave i samfunnet. En fundamental forskjell er at Bachmann, som vokste opp i Klagenfurt, Østerrike, hadde en far som hadde vært aktiv nazist og selv hadde deltatt i en nazistisk ungdomsorganisasjon. For henne var krigen forbundet med en altoverskyggende skyldfølelse for den nasjonale katastrofen. Cixous vokste derimot opp som jøde i Algerie. Selv om hun sto på ofrenes side opplevde hun krigen som barn, på avstand, som jøde hadde hun et helt annet identitetsproblem enn Bachmann. Arbeidet deres med andre verdenskrig har altså diametralt forskjellig utgangspunkt. Cixous er også yngre, og lever og skriver fremdeles.

Denne forskjellen preger naturlig nok den skjønnlitterære skrivemåten deres. Begge skriver med eksistensialistiske og surrealistiske elementer. Når Bachmann kaller *Malina* sin "selvbiografi" er det som en åndelig, imaginær sådan⁶, en tematisering av egne tanker om spørsmål rundt krig og vold, i forhold til ønsket om å skape et nytt språk som kan redde menneskene. Cixous' tekster har et mer direkte utgangspunkt i hennes personlige erfaringer, som hun bruker når hun tematiserer volden i

6 "Eine geistige imaginäre Autobiographie." (GuI: 119)

samfunnet og språkprosjektet til forfatteren. De gjør altså motsatte litterære bevegelser: Bachmann fra det generelle, allmenne til det personlige, Cixous fra det helt personlige, fragmenterte til det allmenne. *Malina* markerer en overgang fra en dyrking av noe opprinnelig, et enhetlig opphav, en "sannhet", et "absolutt språk" eller en "gud", til en bevegelig, ukontrollerbar, flerstemmig "ånd", der jeget går under. *Le jour où je n'étais pas là* har allerede foretatt en slik overgang, men beholdt jeget. Begge viser som vi skal se det problematiske ved å holde fast ved den tenkningen de utfordrer til: der jeget både er seg og de andre – en hel befolkning eller et ubegrenset hav av muligheter.

Prosjekt

Denne oppgaven er en analyse av Ingeborg Bachmanns roman *Malina* og Hélène Cixous roman *Le jour où je n'étais pas là*, lest i lys av forfatterens poetikker, med vekt på en dekonstruksjonistisk innfallsvinkel til Cixous' tanke om en "kvinnelig" skrift, *écriture féminine*. Så vidt jeg har kunnet se er det ikke blitt gjort noen systematiske sammenligninger mellom Bachmanns og Cixous' poetikk og skrivemåte, selv om *écriture féminine* ofte blir nevnt i forhold til Bachmann, og Cixous har skrevet om Bachmann som en av sine litterære forbilde.⁷ Bachmannforskere har likevel i stor grad sett på ting som forbindes med en klassisk forståelse av *écriture féminine*; hvordan den kvinnelige kroppen og psyken kommer til uttrykk i skrivemåten. I nyere Cixousforskning⁸ kommer det frem andre sider ved Cixous som jeg mener det er interessant å se på i forhold til Bachmann. Denne forskningen er dekonstruksjonistisk orientert, særlig i forhold til filosofien til Jacques Derrida, som Cixous også hadde et nært vennskap til.⁹ Den dreier seg om hvordan Cixous skriver med et dobbelt blikk, ved å skape subtile sammenhenger over tilsynelatende tekstlige brudd, hvordan identitetene i romanen forskyves, oppløses og gjenoppstår som noe annet. Det er ikke lenger enn to år siden det ble skrevet en masteroppgave på universitetet i Oslo om den dobbelte identiteten i *Malina*, men jeg tror dette fokuset på Cixous og Bachmann vil bidra til en ganske annerledes lesning.

Forhåpentligvis vil også denne lesningen avdekke hittil litt oversette sider av Cixous i Norge, hennes sterke og insisterende alvor bak latteren, hennes opptatthet av den eksistensielle smerten, i likhet med Bachmann, som skriften er en måte å komme ut av med. Både Bachmann og Cixous tar utgangspunkt i at grensene for språket utgjør grensene for vår verden, derfor er det å utforske hva språket kan gjøre det samme som å undersøke mulighetene våre.

Fokuset i arbeidet med Ingeborg Bachmanns roman *Malina* har gjerne vært i forhold til

7 Cixous holdt en forelesningsrekke på University of California der hun blant annet snakket om Bachmann, som er utgitt som Cixous, H. (1993): *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, New York.

8 Se spesialnummeret om Hélène Cixous i *New Literary History*, Vol. 37, NO. 1, Winter 2005.

9 Jfr. de mange bøkene Derrida og Cixous har skrevet om hverandre: Derridas *Geneses, genealogies, genres et le genie, le secrets de l'archive* (2003) og H. C., *Pour la vie, c'est à dire* (2002) og Cixous' *Insister. A Jacques Derrida* (2006) og *Jaques Derrida. Portrait de un jeune saint juif* (2001) i tillegg til *Voiles* (1998), som de skrev sammen. Alle sammen er utgitt på Galilée: Paris.

Bachmanns forhold til eksistensialismen, i forhold til forfatterens biografi og hvordan etterkrigsvirkeligheten fremstilles eller en feministisk analyse av hvordan romanen tematiserer en undertrykkelse som utsletter det kvinnelige. I et slikt lys virker en positiv lesning av romanen oppsiktsvekkende, men Bachmann oppfattet selv *Malina* som en fortellerteknisk seier, hun hadde lykkes å finne språket til å skrive den boken hun alltid hadde visst at hun måtte skrive¹⁰ (Gul 99f.). Når jeg er opptatt av utveier i romanen er det ikke for å fortrenge tragedien¹¹ på handlingsplanet, men for å se nærmere på romanen som uttrykk for en skrivemåte som gjør at skriften ikke stopper selv etter den kvinnelige jegfortellerens symbolske død.

Både Bachmann og Cixous er svært reflekterte og bevisste forfatter, med helt bestemte forestillinger om hva de vil oppnå med skrivingen. Jeg vil derfor forholde meg til dem som teoretikere også i forhold til egne tekster, men ikke som den endelige autoriteten. Nettopp det autoritære, fastlåste språket er det de selv erklærer krig mot.

Jeg vil begynne med en komparativ analyse av Bachmanns og Cixous poetikker. Å finne et representativt utvalg av teoretiske tekster i Bachmanns og Cixous' omfattende forfatterskap er ikke lett. Jeg legger hovedvekt på Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* (1959-1960), og tre av Cixous' tidlige "teoretiske" tekster fra 1970-tallet: essayene "Sorties" (1975), "Le rire de la Meduse" (1975) og "La Venue à l'écriture" (1976). Etter min mening regnes de med rette som de tydeligste formuleringene av deres litterære tenkning. Siden disse poetikkene er blant deres tidlige tekster vil jeg til en viss grad sette dem i kontekst med senere utsagn i intervjuer og senere tekster som går lenger i å skape hybrider mellom litteratur og teori. Poetikk-essayene vil bli lest med henblikk på å belyse deres litteratursyn og skrivemåte, altså vil jeg ikke diskutere riktigheten av tesene deres, eller forsøke å skape et overblikk over hele deres filosofi. Med denne teoretiske bakgrunnen er det lettere å finne forskjeller og likheter i Bachmanns og Cixous' måte å skrive på. Det var Cixous' roman *Le jour où je n'étais pas là* (2000) som gjorde meg oppmerksom på likhetene mellom Cixous og Bachmann, derfor er det naturlig å bruke denne romanen som inngangsport til deres identitetsoppløsende skrivemåte. Med bakgrunn forfatterens arbeid med teori vil jeg analysere identitet og identitetsoppløsning i *Le jour où je n'étais pas là* og *Malina*, med vekt på det kvinnelige jegets identitet. Min tese er at identitetsoppløsningen i romanene henger sammen med jegets fortelling av historien, men at denne fortellingen ikke bare undergraver hennes eksistens, men også skaper en type undergravende skrift, *écriture féminine*, knyttet til hennes posisjon som fortrenget. Med utgangspunkt i den konkrete analysen vil jeg til slutt diskutere det litterære språket som en

10 "Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: dass ich immer gewußt habe, ich muss dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe (...)" (Gul 99f.).

11 Noen vil kanskje stusse ved dette ordet. Jeg vil vise at *Malina* kan leses som en gresk tragedie i Aristotelisk forstand, i den betydningen at hovedpersonen har en fatal feil som blir hennes bane.

frigjøringsstrategi, og se på romanene som et uttrykk for etiske prosjekter.

Tekstgrunnlag, forskningslitteratur, metode

De siste årene har tilgangen på tekster av Bachmann blitt stadig større, i tillegg til at forskjellige versjoner av tekstene hennes har blitt tilgjengelig. Jeg vil forholde meg til *Malina* og hennes øvrige tekster slik de ble utgitt i hennes levetid, og har sitert fra hennes samlede verker – *Werke* fra 1978. Jeg siterer de fleste av Bachmanns tekster med en vanlig forkortelse for det: nummeret på den enkelte boken (romerske tall) og sidehenvisning (arabiske tall).

Også tekster som ble gitt ut i forfatterens levetid siterer jeg av praktiske grunner fra denne utgaven, rett og slett fordi den er mest brukt i Bachmannforskningen. I 1995 kom det ut en ny kritisk utgave, med omfattende kommentarer og inkludering av forarbeidene til de forskjellige tekstene i *Todesartenprosjektet*. Denne utgaven er vanskelig tilgjengelig i Norge, derfor bruker jeg den ikke. Bachmannforskningen er splittet i forhold til hvilken utgave som er best å bruke, ettersom utgaven fra 1995 skaper et nytt tekstgrunnlag der store deler ikke var ment for publisering fra forfatterens side.

Valget av tekstutgave får ikke store konsekvenser for min analyse, siden emnet mitt er teksten som ble ferdig i forfatterens levetid, *Malina* slik den er blitt kjent. Noen kommentarer og notater fra den kritiske utgaven av *Todesarten*-prosjektet fra 1995 siterer jeg med betegnelsen TA , nr. og sidehenvisning. Betegnelsen "GuI" og sidehenvisning er en utbredt forkortelse som henviser til de mange intervjuene med Ingeborg Bachmann i *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews* (1983).

Bøkene til Cixous er så nye at det er naturlig å bruke førsteutgavene. Betegnelsen "J" og sidehenvisning viser til originalutgaven av *Le jour où je n'étais pas là*. Cixous' språk er såpass komplisert at det har vært en stor hjelp for meg å bruke oversettelsene av til norsk og engelsk, med nyttige utdypninger i fotnoter. Cixous' teoretiske tekster blir sjelden lest på originalspråket og er vanskelige å få tak i på det. Fordi de bare er ment å belyse hennes skrivemåte, har jeg av praktiske grunner valgt å sitere teoretiske refleksjoner i norsk og engelsk oversettelse. Betegnelsen "N" og sidehenvisning viser til den norske samlingen oversatt av Sissel Lie, *Nattspråk*. Alle andre tekster vil bli sitert på vanlig måte med etternavn, årstall og sidehenvisning.

Av den tidlige Bachmannresepsjonen forholder jeg meg først og fremst til Hans Höllers monografi¹², en god og grunnleggende lesning av Bachmann som en eksistensialistisk forfatter.¹³ Bachmannforsker Sigrid Weigel har veldig interessante teoretiske refleksjoner om Bachmanns

12 Höller, H. (1987): *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*. Athenäum: Frankfurt am Main.

13 Bartsch, K. (1997): *Ingeborg Bachmann*. Metzler: Stuttgart.

"positiv-negative" skrivemåte, som en "tredje vei" i forhold til poststrukturalistisk språkrefleksjon og feministisk rasjonalitetskritikk. Spesielt hennes massive monografi fra 1999 har vært viktig i denne lesningen.¹⁴ En annen relativt ny bok som er spesielt interessant i denne konteksten er Heike Hendrix' lesning av *Todensarten-syklusen* fra 2005¹⁵ som leser figurene i *Malina* som representanter for "åndelige maksimer" på jegets "mentale scene", i et oppgjør med tidsånden.

En av Cixous' beste lesere er etter min mening Jacques Derrida, selv om lesningen hans er vanskelig tilgjengelig. Av språklige grunner har det ellers vært nødvendig for meg å lese mest mulig av den engelskspråklige Cixousresepsjonen. Dessverre virker den amerikanske feministiske resepsjonen ikke helt oppdatert, med referanser og henvisninger som sjelden er nyere enn 90-tallet. I 2006 kom det ut et spesialnummer av *New Literary History*¹⁶ om Cixous, med originale og dekonstruksjon-inspirerte lesninger av Cixous' nyeste bøker. Denne utgivelsen har vært sentral i mitt arbeid.

Metoden min kan karakteriseres som en feministisk dekonstruksjon, orientert i forhold til Cixous og Bachmanns egen tenkning. Jeg forsøker å lese teoretiske tekster av begge forfatterne som poetikker i sammenheng med litteraturen deres. Jeg setter Bachmanns og Cixous' lek med binære motsetningspar, der identitetenes forskjellighet undergraves, i forbindelse med et begrep lånt fra Derrida som han introduserer i *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993) (heretter *Marx' spøkelser*): *hauntologi*.¹⁷ Derrida bruker dette begrepet for å tematisere spøkelsesaktige eksistenser som både er og ikke-er, og som hjemsøker teksten. Ved hjelp av *hauntologi* forsøker han å gi navn til en tenkemåte som gjør en annen tenkning, (all tenkning) mulig – å tenke spøkelset innebærer en dekonstruksjon av alle tankemessige uangripelige kategorier. Derrida påpeker at vår forståelse alltid har blinde flekker, det som vi ikke ser, men som viser seg i oss som en hjemsøkelse: "Overalt hvor det er et jeg, *es spukt* [spøker det], *ça hante* [hjem søker det]" (Derrida 1996: 156). Spøkelsene er det usynlige som blir synlig i en indre virkelighet: "Spøkelset er også, blant andre ting, noe man forestiller seg, noe man tror å se og som man projiserer: på en imaginær skjerm, der hvor det ikke er noe å se. (...) Fra den andre siden av øyet, som en visireffekt, ser det oss, selv før vi ser det eller før vi i det hele tatt ser" (Derrida 1996: 124). Spøkelseseksistenser er ikke intakte, de kan trenge inn i oss nettopp på grunn av sitt fravær, fordi de unngår få en fast plass i systemet av forståelighet, og dermed kommer til å destabilisere det, og betrakte betrakteren.

14 Weigel, S. (1999): *Ingeborg Bachman: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Zsolnay: Wien.

15 Hendrix, H. (2005): *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Königshausen & Neumann: Würzburg.

16 *New Literary History*, Vol. 37, No 1, Winter 2006.

17 Derrida introduserer dette begrepet på side 33. i den norske utgaven av Derrida, J. (1996): *Marx' spøkelser: gjeldsstaten, sorgarbeidet og Den nye internasjonale*. Pax: Oslo.

2. Bachmanns og Cixous' teoretiske essays – krigserkæringer mot "frasene"

"Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns."

Franz Kafka

Det er god grunn til å stjele et triks fra Derrida og krysse over teoretisk i tilfellene Bachmann og Cixous. Begge to har en sterk uvilje mot å skrive og uttale seg som teoretikere, noe som henger sammen med deres poetikk som forfattere. De blir ikke mindre interessante som (anti)teoretikere av den grunn. Posisjonen deres i de teoretiske essayene deres kan ikke kalles en mellomposisjon mellom det å være forfatter og teoretiker, snarere en ikke-posisjon, de forsøker å sno seg unna og skape sin egen poetikksjanger. Begge går til angrep på det automatiserte hverdagspråket. De vil skape et nytt språk for å uttrykke en ny tenkning. De forsøker å demonstrere hva de mener i tekstene sine, som godt kan kalles manifeste, der den nye litteraturen blir til idet de skrives.

Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen (1959-1960)

Selv om Bachmann skrev doktoravhandling i filosofi om Heidegger, uttalte hun selv i et tidlig intervju, i 1955, at Wittgenstein var den viktigste av de "åndelige bestrebelsene" hennes¹⁸ (GuI: 12). I forbindelse med lanseringen av *Malina* fortalte hun om hvilken formulering i Wittgensteins språkfilosofi som hadde gjort mest inntrykk på henne – Wittgensteins beskrivelse av at grensene for språket utgjør grensene for verden: "'Die Grenzen meine Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.' (...) sie haben mir einfach etwas bewusst gemacht, was wohl schon in mir gewesen sein muss" (GuI: 83). Bachmann både avviser og bekrefter her innflytelsen Wittgenstein har hatt på henne. Hun hevder at hun *oppdaget* en språkforståelse hos ham som *allerede hadde ligget i kime hos henne* som ung. Wittgensteins bidrag var å oppklare enkelte ting hun hadde en anelse om, men ikke var i stand til å få klarhet i selv. Dette er uttrykk for en typisk "Bachmannsk" holdning, ikke kokettering. Utgangspunktet hennes som foreleser på Universität Frankfurt er at de viktige innsiktene allerede ligger i oss selv, at vi kan ane dem, selv om vi ikke helt kan nå dem, fordi språket for det ikke er tilgjengelig for oss. Denne holdningen antyder likheten, men også den store

18 Bachmann uttaler at selv om man kan føre mye i tekstene hennes tilbake til selvbiografiske opplevelser, er "åndelige bestrebelsene" vel så viktig, og for henne var det viktigste for henne arbeidet med Ludwig Wittgenstein: "Selbstverständlich würde man auch manches in meinen Arbeiten auf Biographisches zurückführen können. Begegnungen mit der Wirklichkeit, mit Orten, Ländern und Menschen sind oft wichtig gewesen und können in verwandelter Form nach Jahren wiederauftreten. Wichtig sind aber auch geistige Begegnungen, und mir war die wichtigste die mit dem Werk des Philosophen Ludwig Wittgenstein." (GuI: 11).

forskjellen mellom henne og Wittgenstein. Bachmann ønsker å søke et litterært språk for de tingene vi opplever er *på vei over grensen* til hva det er mulig å snakke om for oss. Wittgenstein vil derimot avklare hva som er mulig å snakke om med logiske, verifiserbare setninger, og *setter opp grenser* for språket. Det vi ikke kan ytre oss om basert på konkret erfaring, med et språklig begrepsapparat for, kan vi ikke forstå på en adekvat måte.¹⁹ Disse tingene bør man tie om: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (Wittgenstein 2006: Satz 7.).

Selv om Bachmann hevder at Wittgenstein ikke hadde stor innflytelse på henne viser essayene hennes hvordan hun har arbeidet intensivt med hans språkfilosofi. Man kan si at hun utviklet sin selvstendige litterære posisjon som et motstykke til hans.²⁰ Bachmanns ambivalente forhold til filosofi og teori lar seg paradoksalt nok forstå med bakgrunn i hennes lesning av Wittgensteins språkfilosofi.²¹ I likhet med resten av Wiener-skolen, hadde Wittgenstein en streng vitenskapelig forståelse av filosofien. Konsekvensen for Wittgenstein av at det ikke er mulig å felle sikre, allmenngyldige dommer om forholdene i verden, er at filosofiens oppgave må bli å analysere det logiske systemet, språket, og sette grenser for hva som er språklige, logiske feilslutninger. I sitt essay om Wittgenstein skriver Bachmann om hvordan Wittgensteins logiske språkforståelse førte til at han overhodet ikke kunne uttale seg om virkeligheten, som blir redusert til noe utenfor oss som utøver kontroll over oss (IV: 16). Hun tegner opp et bilde av Wittgenstein innesperret i seg selv, utenfor en tilfeldig verden splittet i fenomener fullstendig isolerte fra hverandre²².

I filosofien hans finner hun et underliggende paradoks: Wittgenstein opererer likevel med en forestilling om det man ikke kan snakke om, uten å bedrive en form for "halvrasjonalisering". (Bartsch 1997: 19). Bachmann karakteriserer dette som hans fortvilede opptatthet av det utsigelige ("verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche") (IV 12), som hun mener fyller livsverket hans med en spenning som gjør at det til slutt nuller ut seg selv. Hun viser til at Wittgenstein bryter egne regler om taushet i siste setning av *Tractatus Logico-Philosophicus* og erklærer at det som ikke lar seg utsi, likevel viser seg, og er det mystiske. "Es gibt allerdings das Unaussprechliche. Dies zeigt

19 Se Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* og *Tractatus Logicus Philosophicus* i Wittgenstein, L. (2006): *Tractatus logico-philosophicus. Werksausgabe Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1945. Philosophische Untersuchungen.* Suhrkamp: Frankfurt am Main. ss. 7-86 og 225-580.

20 Jfr. Bartsch 1997: 17f.

21 Mye kan sies hvilke teoretikere og forfattere Bachmann har blitt pavirket av, det er ikke emnet for denne oppgaven. Jeg velger blant annet å ikke gå inn på Bachmanns arbeid med filosofen Martin Heidegger som hun skrev sin doktoravhandling i filosofi om- *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (Dissertation, Wien 1949) utgitt av Pichl, R. München: Piper, 1983. Dette fordi det en omfattende problematikk som er sekundær i forhold til temaet i denne oppgaven. Av samme grunn vil jeg heller ikke ta for meg innflytelsen fra samtidens teoretikere som Bachmann etablerer sitt ståsted i forhold til, ut over det som er naturlig i forhold til lesningen her.

22 Diesseits der "Grenzen" stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern "Grenze" sind. Der Weg über die Grenze ist jedoch verstellt. Es ist uns nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen" (IV: 20 f.).

sich, es ist das Mystische" (Wittgenstein 2006: Satz 6.522).²³ Bachmann forstår det slik at Wittgenstein også opplever at de *mest vesentlige* tingene i våre liv ikke lar seg redusere til *mulige* vitenskapelig-filosofiske spørsmål.²⁴ Dette omtaler hun som "hjertets mystikk" hos Wittgenstein – "Ethisches und Ästhetisches als mystische Erfahrungen des Herzens" (IV: 120). På den ene siden har han trofastheten til idealet om sannhet og etterrettelighet, på den andre siden forneker han ikke det "andre" som man ikke kan snakke. Det etiske og estetiske er det vi erfarer kroppslig eller intuitivt, med følelsene, og gjelder spørsmål om moral og kunst.

Når Bachmann kritiserte Heidegger for "metafysikk" – at han søker tilgang til en transcendens (das Nichts), er det altså fordi det *filosofiske idealet* hennes var strengt vitenskapelig. Som filosof bedriver han forkledd "halvrasjonalisering". Heidegger hadde vært profilert nazist, noe som skaper advarende klangbunn. Bachmann mente at vitenskapsfolk, politikere og filosofer overhodet ikke kan uttrykke enkelte fenomener²⁵ (GuI: 90). Å sette ord på disse tingene må være litteraturens oppgave. Dermed havnet hun i en vanskelig posisjon når hun som første forfatter noensinne fikk S. Fischer forlags gjesteprofessorat for poetikk på Johann Wolfgang von Goethe Universität Frankfurt i vintersemesteret 1959/60²⁶. De fem forelesningenes titler illustrerer noen av de viktigste temaene hos Bachmann: det lyriske språket, subjektets situasjon, navn og identiteter, utopi.²⁷ Jeg tar for meg forelesningene for seg, men forsøker å vise bevegelsen og sammenhengen mellom dem, og hvordan Bachmann forsøker å overkomme avstanden til "uitsigelige" for å fremme en evne til erkjennelse eller fornemmelse i tilhørerne. Hva en slik *Wahrnehmung* innebærer, vil jeg forsøke å svare på i denne gjennomgangen.

"Fragen und Scheinfragen" – språket mot våpnene

Bachmann tar utgangspunkt i orienteringsløsheten i forhold til samtidslitteraturen, og mener at den er vanskelig tilgjengelig nettopp fordi vi er nær den (!): "weil wir zu nahe daran sind, überblicken wir nichts, erst wenn die Phrasen einer Zeit verschwinden, finden wir die Sprache für eine Zeit und

23 Jfr. Bartschs diskusjon av Bachmanns analyse av Wittgenstein i Bartsch 1997: 18-23.

24 I siste *Satz* i *Tractatus logico-Philosophicus*, der Wittgenstein kommenterer om han i det hele tatt har kommet frem til noe vesentlig, skriver han at vi "ikke føler det": "Wir fühlen, daß selbst, wenn all *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind." (Wittgenstein 2006: Satz 6.52).

25 "alles, was uns heute die Soziologie, die Psychiatrie und andere Disziplinen zu sagen haben, mag ja sehr interessant sein, auch das Material, das sie zusammentragen, vielleicht sogar die Weise, in der sie es interpretieren. Aber für einen Schriftsteller bleibt noch etwas ganz anders zu tun. (...) denn die Sprachen der Wissenschaft können bestimmte Phänomene überhaupt nicht erreichen, auch nicht ausdrücken" (GuI: 90).

26 Forelesingsserien hadde fått tittelen "Fragen zeitgenössischer Dichtung", men ble senere endret til "Probleme zeitgenössischer Dichtung" – problemer med samtidslitteraturen/diktningen. Dette henger sammen med at Bachmann ikke var interessert i å stille spørsmål og gi svar, men snarere var opptatt av problemer som ikke lar seg "oppklare" på denne måten. (Bartsch 1997: 34).

27 I Fragen und Scheinfragen (Spørsmål og skinnspørsmål) II Über Gedichte (Om dikt) III Das schreibende Ich (Det skrivende jeg) IV Der Umgang mit Namen (Omgangen med navn) og V Litteratur som utopi (Litteratur som utopi).

wird Darstellung möglich. Auch von den heutigen Phrasen werden uns nur die kräftigsten bewußt. Hätten wir das Wort, hätten wir die Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht" (IV 185). Den gode nye litteraturen går i kamp med språket på en måte som er utfordrende, fordi vi ikke ser hvordan dagligspråket vårt er preget av "fraser", utover de aller mest påfallende klisjeene. Med "fraser" mener Bachmann altså ikke bare gjenkjennelige klisjeer, men *alle* vanlige standardiserte uttrykksmåter. Man kan si at Bachmann vil at språket skal desautomatisere, og slik sett slekter på formalistisk teori, men det dreier seg om mye mer enn en ny personlig åpenbaring av verden. Det litterære språket må danne en motstand mot den fastlåste tenkemåten som danner grunnlaget for alle konflikter og all krig, og åpne opp for en genuin mellommenneskelig forståelse.

Bachmann tar her stilling i en av de store debattene som har vært i litteraturvitenskapen det siste århundret.²⁸ Hun sier krasst at samtidens litteraturdiskurs har blitt en "børs" med et "nett av gunst og ugunst" (IV 186), man må velge mellom de som hevder litteraturen skal ha betydning for samfunnet, og de som står for "l'art pour l'art"²⁹ som fremhever litteraturen som en autonom, rent estetisk ikke-kommuniserende negasjon av virkeligheten³⁰ (IV 186). Hun avviser problemstillingen som et "skinnspørsmål" – en falsk problemstilling som leder til "fraser". I stedet vil hun forsøke å gå en "tredje vei" ut av den "babylonske språkforvirringen" (IV 186)

Bachmann inviterer til å tenke med forfatteren i forhold til hva det innebærer å skrive litteratur. Spørsmålet blir dermed forfatterens eksistensberettigelse: Hvorfor skrive? I vår tid har man ikke lenger en forestilling om at litteraturen har et "oppdrag", hverken fra Gud eller samfunnsaktører.³¹ Et mulig oppdrag kunne være en forpliktelse ovenfor *sannheten*. Men slik sett er forfatterens situasjon verre enn noensinne. Uten å nevne det direkte, sikter hun spesielt til situasjonen i den tyskspråklige verdenen etter andre verdenskrig, der kunst viste seg som mulig propagandamiddel. Etterkrigstiden språkkrise førte til at mange overhodet ikke ville skrive på tysk lenger, noe som forklarer Bachmanns sterke eksistensialisme. Den spesielle tyske krisen ser hun i sammenheng med det som det har blitt vanlig å betegne som eksistensvilkårene i det moderne: en ny virkelighet som stadig er i forandring, som har ført til en allmenn usikkerhet i alle forhold.³² Menneskenes identitet

28 Bachmann ble kjent med filosofen Theodor Adorno mens hun oppholdt seg på universitetet i Frankfurt, her tar hun også avstand fra hans posisjon i litteraturdebatten (Albrecht og Göttische 2002: 12).

29 I Norge kalles dette som kjent gjerne "Kunst for kunstens skyld".

30 Bachmann nevner en rekke eksempler på begreper som har blitt innført for å gi navn til den nye "uforståelige" litteraturen, enten for å avvise den som negativ, eller omdefinere selve negativiteten til noe positivt: "das Alogische, Absurde, Groteske, anti-, dis- und de-, Destruktion, Diskontinuität, es gibt Antistück, den Anti-Roman, vom Anti-Gedicht war noch nicht die Rede, vielleicht kommt es noch" (IV 185). Det er ikke nødvendigvis navnesettingen i seg selv Bachmann kritiserer, men det at navnene blir "fraser" som kommer i stedet for et forsøk på en forståelse. Bachmann harselerer og med mer konservative litteraturidealer: "Gestaltetes" - det formede, "Schöpferisches" - det skapende, "Wesentliches" - "det vesentlige" (IV 185).

31 "(...) wozu, seit kein Auftrag mehr da ist von oben und überhaupt kein Auftrag mehr kommt, keiner mehr täuscht?" (IV 186).

32 "(...) eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber" (IV 188).

– "jeget", menneskenes grep om språket og dermed forståelsen av tingene er også rystet, siden forholdet mellom jeget, språket og tingene er et tillitsforhold, og den naive tilliten til de stabile forestillingene ikke lenger er mulig.³³ Dermed isoleres menneskene også fra seg selv.

Bachmanns sentrale eksempel på den moderne kriseerfaringen er paradoksalt nok det tidligste litterære dokumenteringen hun kan finne – den tyske dikteren Hugo von Hofmanstals *Brev fra Lord Chandos*. Det litterære brevet er velkjent i en tyskspråklig kulturkrets som en nøkkeltokst fra slutten av det 19. århundret. Men grunnen til at hun har valgt akkurat denne teksten ser ut til å være at litteraturen uttrykker problemene hun nevner mer *inntrengende* enn hun kan fremstille det som "teoretiker". Hofmanstal bruker bildet med den greske myten om Tantalus som ble plassert ved en vannkilde og et frukttre, men idet han strakk seg etter vann eller frukt ble det rykket vekk. På samme måte opplever Hofmanstal at han fortvilet strekker seg etter språket.³⁴ For en forfatter er det å ikke kunne finne et adekvat språk for tingene en eksistensiell krise, språket er livsnødvendig. Hofmanstal forstår at det ligger mer bak tingene enn det hverdagspråket klarer å innfange. Abstrakte ord som "ånd", "sjel" eller "legeme" gir ikke mening for han lenger, ikke minst oppfatter han helt vanlige setninger som uttrykker lettvinde dommer om mennesker som falske: "Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern (...) Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich" (Hofmanstal sitert i IV: 189). Disse utsagnene er eksempler på det Bachmann kaller "fraser", som andre språkbrukere ville oppfatte som sannheter. Slike korte dømmende oppsummeringer kan umulig uttrykke sannheten om mennesker slik Hofmanstal opplever dem, som komplekse, nesten ubegripelige eksistenser. Frasene er uutholdelige påstander for de som ønsker å "ha språket" i Bachmanns forstand. Hofmanstal beskriver hvordan han studerer sin egen hud med lupe, og ser et helt landskap der. Denne måten å se alle tingene dele seg opp og vise seg fra nye sider gjør at han føler seg fanget i en malstrøm: "Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarten und in die ich wieder hinein starren muß" (Hofmanstal sitert i IV 189). Hofmanstals beskrivelse viser tydelig risikoen i det å virkelig ville se fenomenene åpne seg opp, slik Bachmann vil dikteren skal gjøre. Det innebærer å trekke alt i tvil og å miste grepet om tingene, de blir en malstrøm som Hofmanstal ser seg oppslukt av og som leder han inn i intetheten. Likevel mener Bachmann forfatterne *må* rette seg mot dette, fordi det er den eneste måten å skape noe litterært nytt og dermed skape et nytt rom

33 "Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert." (IV 188) Dette minner om Walter Benjamins berømte beskrivelse av menneskenes "sprengte verdensbilde" i essayet "Fortelleren". Benjamin beskriver hvordan moderne kriseerfaringer gjør fortellingen av storslagne, enhetlige historier umulig, det å beskrive et fenomen nesten uoverkommelig. Bachmann kjente Benjamin personlig (Albrecht og Gottsche 2002: 10).

34 "Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgestreckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen." (Hofmanstal sitert i IV 189).

for tenkning. Å skrive er altså samtidig en destruktiv og skapende erfaring.

Bachmann skiller seg skarpt fra rene estetikere ved å påpeke at forfatteren må *erfare* konflikten med språket. Bildet hun bruker er at et nytt språk må ha en ny "gangart" som resultat av et moralsk, erkjennelsesmessig "rykk"³⁵ Dermed understreker hun at språket ikke er en Wittgensteinsk "verktøykasse" som man bare kan benytte seg av, men noe man kan forsøke å omskape, noe *levende og bevegelig*. Hvis man leser disse forelesningene som poetikk-manifester, er det interessant å sammenligne med hvordan det futuristiske manifestet også vektlegger dynamikken, men som er opptatt av det instrumentelle, og bruker bilen som bilde på bevegelsen. Bachmanns manifest retter seg *mot* en slik språkforståelse. Når Bachmann mener man skal sprengre grensene og innfange en hel verden, må det paradoksalt nok skje *innenfor egne menneskelige grenser*, moralsk, språklig og erkjennelsesmessig: "(...) er muß im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen" (IV 192). Språket har ikke noen egen bevissthet, et levende språk kan bare oppstå sammen med en erkjennelsesmessig oppvåkning, i arbeidet med de ordene vi (allerede) har til rådighet. Et ritual er en magisk handling, noe som kan sette oss i kontakt med det utenfor oss, men det er også gjentagelsen av en kode. Selv om den absolutte mystiske forståelsen er uoppnåelig, vil noe konkret de gjentatte forsøkene skriveprosessen er komme med i verket som et nytt språk som åpner for ny tenkning: "Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuen Gefühl, neuem Bewußtsein" (IV 195). Verkene er altså en kime som åpner opp for at vi kan nærme oss en sannhet, ved å fornemme, føle og begripe det som er adskilt fra oss.

"Über Gedichte" – "uunnselig litteratur?"

Bachmann foregriper forelesningen om dikt i den forrige forelesningen, ved å skrive om Simone Weils bilde om "poesi som brød". Hun hevder et at hvis man skal se poesien som livsnødvendig, måtte det være fordi den er uspiselig: "Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiederwecken (...) scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht [sein](...), um an den Schlaf der Menschen rühren zu können" (IV 197). Vi trenger poesien fordi den vekker lengsel og vekker menneskene fra en erkjennelsesmessig "søvn".

Lyrikken har tradisjonelt blitt regnet som den mest upolitiske av alle former for litteratur, konsentrert rundt det estetiske, derfor er det påfallende når Bachmann velger nettopp den for å

35 Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begeiget, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.(...) Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und dieser Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt. (...) (IV 192).

tematisere forholdet mellom litteratur og politikk. Forelesningen er på et nivå et svar på Theodor Adornos kjente postulat om at man ikke kan skrive dikt etter Auschwitz.³⁶ (Albrecht og Göttische 2002: 191). Som en av Østerrikes mest kjente lyrikere kunne ikke Bachmann la være ikke være å ta denne påstanden alvorlig. Den tyske katastrofen *må* få konsekvenser for språket.

Bachmann fremhever selv det paradoksale i å hevde at lyrikken kan ha noen politisk virkning, dikt er tilsynelatende uanselige. Diktenes politiske mulighet ligger i at de mer enn andre sjangre utforsker sitt eget nasjonale språk, noe som gjør dem uoversettelige, men som mer enn andre språklige uttrykk utvider lesernes mulighet til erkjennelse, siden evnen til erkjennelse henger sammen med hva man har språk for.³⁷

Bachmann mener at fascismen har sin estetikk, og at den moralsk ikke-ansvarlige geniestetikken har en forbindelse med fascismen³⁸. Det finnes altså ikke noe moralsk "nøytralt" språk. Som motsats fordrer hun en moral som ikke lar seg falsifisere ("nichts Liquidierbares"), men som dikterne hele tiden må finne frem frem til på nytt: "die Maßstäbe [muss] immer neu errichtet werden" (IV 206). Denne moralen kan ikke skilles det å skape et nytt språk. Moralene kan knyttes til Bachmanns sannhetsbegrep – det å granske tingene inngående for å forsøke å se alle sider ved dem. Det dreier seg også om ansvarlighet: diktningen skaper nye definisjoner ("neue Definitionen") (IV 208) både språklig og tankemessig, og må stå til ansvar for dem. Hun viser til Franz Kafkas tanke om at en bok må være en øks for det frosne vannet i oss. "Ein Büch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich" (IV 211). At boken skal åpne menneskene opp menneskenes indre hav innebærer ikke moralske formaninger – de allerede gitte "frasene". Derimot må diktene åpne for en erkjennelse som muliggjøres av lidelsen.

Bachmanns sentrale eksempel på en slik diktning er Paul Celans. Celan var en poet som sto Bachmann svært nær³⁹ også litterært, mange av diktene hennes fremstår som poetiske svar på dikt av Celan, ved å ta opp motiver derfra.⁴⁰ Celan er ikke bare et godt eksempel fordi han som holocaustoverlevende svarer på Adornos postulat om at det ikke er mulig å skrive dikt etter Auschwitz. Celan viser ny vei ved å forsøke å finne et nytt poetisk språk for smerte- og

36 "(...) nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, daß frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht warum es möglich ward, heute Gedichte zu schreiben" (Adorno, T. W 1976: 30).

37 "Wo sie neue Fassungskraft haben, ist die so inwendig in der jeweiligen Sprache und manifestiert sich nicht auch im Auswendigen, wie in Romanen, in Theaterstücken" (IV 200 f.).

38 Bachmann insisterer på kravet om en moral og henvender seg direkte til studentene, som hun går ut i fra oppfatter henne som snever (og underforstått; naiv og overdrevent eksistensialistisk) når hun vil plassere skyldspørsmålet i *forgrunnen* for alle spørsmål om kunst. Hun minner om hvordan to av sin tids store diktere endte som forsvarere av fascismen: "Ich halte es für durchaus nicht zufällig, daß Gottfried Benn und Ezra Pound (...), daß für jeden beiden Dichter (...) nur ein Schritt war aus dem reinen Kunsthimmel zur Anbieterung mit der Barbarei" (IV 206).

39 I 2009 ble en stor del av brevsamlingen mellom Celan og Bachmann utgitt på tysk i boken *Herzzeit*, som avslørte at de to på et tidspunkt hadde et kjærlighetsforhold, som de også tok opp igjen etter at Celan var blitt gift.

40 Jfr. Böschstein, B. og Weigel, S. (red.) (1997): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan - Poetische Korrespondenzen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

lidelseserfaringene. Om diktsamlingen *Sprachgitter* påpeker hun at Celan har mistet alle kjennetegn på moderne lyrikk, metaforer og det hun kaller "ordenes forkledning". I stedet kommer han til nye definisjoner ved å undersøke på nytt forholdet mellom ord og verden.⁴¹ Bachmann mener han nærmer seg språkets yttergrense. Celan er i likhet med Hofmanstal både skadet av virkeligheten og på søken etter den: "wirklichkeitswund und wirklichkeitsuchend" (IV 216).

Bachmann tok opp igjen denne sammenhengen mellom smerte og erkjennelse i takketalen for "Hörspielpreis des Kriegsblinden" (1959). Hun omtaler en tilstand som bare blir muliggjort av smerte som gjør at vi begriper det vi ikke kan sanse eller forstå logisk: "wir begreifen, was wir doch nicht sehen können". Kunsten skal altså åpne øynene for det som bare kan sees med et indre øye, som hun antyder de krigsblinde har større forutsetninger for: "das alles soll die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen"(IV 275). Litteraturen skal strekke seg mot det vi aner når vi bruker uttrykket at noe har "åpnet øynene mine".

Das schreibende Ich – det moderne "jeget" i oppløsning

I sin tredje forelesning flytter Bachmann fokuset vekk fra jeget som person, og over til hvordan jeget viser seg i en tekst, som innstillinger og holdninger i den litterære teksten. Det at det moderne stabile identiteten er rokket ved, viser seg i "jeget" den moderne litteraturen. "Jeg", påpeker Bachmann, er vår vanligste "frase", som i realiteten ikke kan omfatte de myriadene av partikler ("Myriaden von Partikeln") en virkelig person utgjør. Forestillingen vi har om oss selv er noe vi ikke kan være sikre på, det er en "drømt substans" ("geträumter Substanz"). "Jeget" fremstår i sin ytterste konsekvens som et mysterium.

Bachmann forsøker å lage en oversikt over ulike typer "jeg" slik de viser seg i litteraturen. I vår sammenheng er det interessante at hun viser "jeget" som et spekter av tekstlige muligheter, for å kunne forklare hvordan den moderne litteraturen mer enn noensinne leker gjemsel med jeget. Jegets identitet i skrift har alltid vært usikker fordi tekstens språkkonstruksjon "jeg" er et "Ich ohne Gewähr" (IV 230). Når jeget ikke garanteres av mennesket utenfor teksten er det forsvarsløst mot leserens projeksjoner. Bare moderne litteratur behandler denne problematikken bevisst, hevder hun.

Hovedeksempelet hennes er Becketts forkrøplede "jeg", Mahood fra romanen *Den unevnelige*, som søker seg selv, men som knapt har noe "jeg" å søke: Han er et enbent og enarmet ikke-menneskelig vesen i en blomsterpotte. Mahood har ikke noe tiltro til språket, og kan ikke forholde seg til seg selv og verden på noen vanlig måte. Det har skjedd en "likvidering av innholdene overhodet". Jegets språk er selvmotsigende, usikkert på alt språk, alle vanlige konvensjoner, og på

41 "Nach einer schmerzlichen Wendung, einer äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt, kommet es zu neuen Definitionen." (IV 216).

seg selv. (IV 235) Denne forståelsen av Becketts "jeg" minner som vi skal se om "jeget" i *Malina*. For Bachmann dreier den nye fremstillingsformen seg mindre om formeksperimenter og mer om å finne en adekvat fremstilling av en erkjennelsesmessig og identitetsmessig krise. Hun beskriver hvordan også fremstillingen av fortiden endrer seg med den moderne forståelsen av omskiftelige, u håndgripelige "jeg": "Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr in die Gesichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält". Når jeget ikke lenger er noe stabilt, er "Historien" og "verden" en omskiftelig erfaring som oppholder seg *i jeget*. "Jeget" i moderne litteratur har og får ingen tillit, og kan ikke garantere for stabile forestillinger, bare dekonstruere dem. Jeget triumferer likevel fordi det ikke kan dø. Leserne godtar "jeget", fordi jeget er "vår" menneskelige representant i teksten: "Es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! (...) Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme" (IV 237).⁴² Når Becketts "jeg" virker fullstendig oppløst og uten troverdighet overlever det likevel så lenge det fortsetter å fortelle. Det makter han å overkomme oppløsningen den moderne krisen har skapt og tale til oss.⁴³

Der Umgang mit Namen – navnenes "aura"

I forlengelsen av refleksjonen rundt litterære identiteter behandler Bachmann også de litterære navnene som stedfortredere, men spør seg om ikke navnene også er mer enn det. Hun bruker uttrykket "aura", det vil si hvilken strålekraft ut over seg selv navnene har.⁴⁴ Bachmann beskriver hvordan navn er nødvendige for oss for å skape orden og betydning i verden: "(...) das Gefühl der Namenlosigkeit uns selbst und der Welt gegenüber befällt uns oft. Darum bedarf es der Namen, Gestaltennamen, Ortsnamen, Namen überhaupt" (IV 240). Navnene kan altså forstås som det som skaper en følelse av forbindelse mellom subjekt, ord og ting, som forhindrer følelsen av tilfeldighet og løsrevethet, manglen på forbindelse til virkeligheten. Et navn er altså ikke bare et navn i diktningen, heller ikke et symbol, men selve innbegrepet på subjektet i romanene, som blir virkelige for oss i kraft av navnet. Hun påpeker at litterære navn på personer og steder underlig nok gjerne fester seg mer enn virkelige navn i oss, fordi de bærer med seg en fortryllende litterær "verden". "Auf dem Zauberatlas ist es eingezeichnet, wahrer, viel wahrer" (IV 239).

Når vi opplever at litterære navn har en sterkere "aura" enn virkelige navn, forteller det at vår

42 Det at jeget er "platzhalter der menschlichen stimme" er et begrep hun har lånt fra Adorno (Albrecht & Göttische 2002: 191).

43 I *Malina* dør derimot jeget, stemmen hennes forsvinner i veggen, noe vi kommer tilbake til.

44 Dette uttrykket er hentet fra lesningen av Walter Benjamin, som blant annet bruker uttrykket om den eldre kunsten, og mener den moderne kunsten har tapt sin "aura". Benjamin bruker begrepet om det som gir mennesker og ting sin unike utstråling. Jfr. Benjamin, W. (1991) *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Gyldendal: Oslo.

tilknytning litteraturens referansepunkter er "mystisk", sterkere enn opplevelsen av tilknytning til virkeligheten. Bachmann bryter her ned skillet mellom virkelighet og litteratur – spesielt siden virkeligheten er noe som erfares av subjekter som har blitt usikre i forhold til verden, og som klamrer seg til "sikkerheten" til de litterære størrelsene. Moderne forfattere, påpeker Bachmann, har en tendens til å leke med navnesettingen både for å dekonstruere og rekonstruere disse orienteringspunktene: Kafkas "K" eller "Joseph K" fremstår som gåtefulle tegn, likevel får han oss til å godta navnene fordi han går så konsekvent til verks med å bygge opp usikkerhet og unøyaktighet. Identiteten er i bevegelse, derfor er det heller ikke mulig å forestille seg at "K" kan slå seg til ro.⁴⁵ Bachmann påpeker at navnene også kan holdes tilbake fra leseren for å skjule et tabu, som i William Faulkners *The Sound and the Fury*, fordi det har skjedd noe tabubelagt og de skyldige skjules. Denne strategien skal vi se Bachmann og Cixous benytter seg av. Bachmann mener at Faulkner løsner oss fra forbindelsen til navnene og identitetene for å "kaste oss ut i virkeligheten".⁴⁶ Ved å bli fratatt orienteringspunktene våre, ser vi virkeligheten på nytt uten den meningen vi har tillagt den. Bachmann avslutter med å vise til at Proust får til å gjøre begge deler: setter navnene inn i et "magisk lys" og *samtidig vise* hvor tomme de er, forkaste dem som uttrykk for *eiendomsarroganse*; "sie als leere Hülsen weggeworfen, als Anmaßung eines Eigentums gebrandmarkt" (IV: 256). Dermed skaper han rom for motsetningsfull selvgranskende tenkning, der vi ikke mister holdepunktene helt, men tenker med de auratiske navnene som dekonstruerer vår virkelighetsoppfatning.

Literatur als Utopie – mot en ny forståelse

Tematisk sett gjør Bachmann en sirkelbevegelse, der siste foredrag peker tilbake på det første. I denne forelesningen er det leseren, ikke forfatteren som er det sentrale, og spørsmålet er hva litteratur egentlig er. Bachmann hevder det utopiske er det grunnleggende i litteraturen, ikke som en fjern og teoretisk forestilling, men knyttet til vår egen *erfaring*. Hun slår fast at det ikke finnes noen objektive "dommer" om litteratur, bare *levende*. "Litteraturen" er et "ønskebilde" som vi speiler oss selv og våre egne idealer i⁴⁷ Derfor er den et "rike med ukjente grenser" ("ein Reich von unbekanntem Grenzen" (IV: 257): den innebærer utallige mulige fremtidige lesninger.

Verkene selv er noe fremmed, som Bachmann beskriver invaderer oss i lesningen og dermed kan overkomme adskillelsen mellom når de blir skrevet og vår egen tid: "Mit der Kraft aus allen

45 "K. Ist nur vorstellbar auf dem Weg, aber nicht am Ziel, schon des Namens wegen" (IV 247).

46 "Die Methode Faulkners ist eigentlich die: uns abzubringen von der Namen, um uns umweglos, erklärungslos in die Wirklichkeit zu stoßen." (IV 253)

47 "Sie ist ein Wunschbild, daß man sich zurechtkorrigiert, in dem man Fakten stehnläßt und andere ausmerzt" (IV: 257).

Zeiten drückt sie gegen uns" (IV 259f.). Litteraturen har denne kraften i seg nettopp fordi den er *mer ubestemt og mer uuttømmelig kilde* til tanker enn noe annet område.⁴⁸ Bachmann mener det utopiske er *forutsetningene* som ligger i *verkene selv*: "Dieser Voraussetzungen, die in den Werken selber liegen, möchte ich versuchen, die "utopischen" zu nennen" (IV 259f.). Det utopiske er altså ikke menneskenes "ønskebilder", men muligheten litteraturen har til å skape noe nytt som ikke er en ren projeksjon. Litteraturen selv er "sterk" i den forstand at den er full av sterke gamle, og sterke nye erkjennelser, som kan presse oss til å endre forståelseshorisonten vår. Det er umulig så lenge vi bare speiler oss i litteraturen. Bachmann bruker det filosofiske uttrykket *emanasjon*, som litt banalt kan oversettes som "aha-opplevelse", en sensasjon eller åpenbaring av ny erkjennelse.

Alle verk, hevder Bachmann, inneholder kimen i seg til å endre vår forståelse ved å bli levende i møtet med vår bevissthet. De kan ikke avvises definitivt, fordi det avhenger av oss hvordan vi opplever dem. De kan heller ikke innordnes, fordi møtet med dem innebærer noe fremmed, uuttømmelig som ikke kan plasseres i noe system. Også *manglene* kan inspirere oss til ny tenkning. For å bruke Bachmanns organisk orienterte retorikk, er det nettopp det som ikke er umiddelbart fruktbart, det vi ikke forstår, som kan inspirerer oss til å avhjelpe verkene, og bli medskapere av dem. Dermed tar leserne del i forsøket på realisering av det utopiske.

Når litteraturforskerne ikke lykkes med å komme frem til vitenskapelig konsensus er det altså ikke på grunn av deres utilstrekkelighet, men på grunn av litteraturen selv.⁴⁹ Bachmann polemiserer mot en litteraturdefinisjon som "summen av alle skriftige åndsbestrebelse", ettersom "ånden" ikke bare er noe skriftlig "gitt", men noe som virkelig gjøres i lesningen. Litteraturen er en "*språkdrøm*", som oppstår som et *forsøk* rettet mot en språklig utopi. Hun understreker at *hver eneste glose, syntaksform, periode, interpunksjon og symbol tar del i denne språkdrømmen*. Enhver lesning er ufullendt, verket er i seg selv fullendt, fordi kimen til alle mulige lesninger er verket. Litteraturens sprengkraft er det grenseutvidende potensialet, begrensninger vil derfor ikke innfange den.⁵⁰

Bachmann avslutter med å ta opp tråden fra første forelesning. Målet for dikterne i samtiden må

48 "(...) ihr Anrücken mit starken alten und starken neuen Erkenntnissen macht uns begreifen, daß keines ihrer Werke *datiert* und *unschädlich* gemacht sein wollte, sondern daß sie alle die Voraussetzungen enthalten, die sich jeder endgültigen Absprache und Einordnung entziehen" (IV 260).

49 "Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüber setzt, diese Literatur also, wie eng sie auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruh und eine Hoffnung der Menschen. Ihre vulgärsten und präzisesten Sprachen haben noch teil an einem Sprachraum; jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und jedes Symbol erfüllt etwas von unserem nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum." (IV 268)

50 Å skrive en akademisk oppgave om det Bachmann selv anså som sitt hovedverk med et slikt utgangspunkt, er paradoksalt. Først og fremst mener jeg likevel det er interessant å se på hvordan Bachmann forsøker å anspore ulike lesninger hos leseren, og bringe ordene og identitetene i bevegelse i forhold til hverandre. Romanen kan i tråd med Bachmanns tanker vanskelig plukkes fra hverandre for at man skal studere delene, men jeg vil se på hvordan hun forsøker å få disse delene til å leve, hvordan hun skaper bevegelse på betydningsnivå.

være å anstrenge seg med vårt "dårlige språk", for å omforme det: "sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen" (IV 270). Et "ødelagt språk" som tysk kan og må brukes. Å dikte dreier seg dermed om *mimesis*, men ikke om en etterapning som tjener til gjenkjennelse: en etterapning av *det anede*. Diktningen er knyttet til det vi nesten kan (be)gripe, det som glipper for oss. Det utopiske ved litteraturen er altså ikke et "negativ til det bestående" som Adorno hevder, men snarere i forbindelse med den, ikke som passiv, distansert protest, men i aktiv krig med vår forutinntatte opplevelse av verden. Den kan bringe oss mot kontakt med det som er fremmed for oss, det ukjente i oss selv, andre mennesker, tider, verden "selv", en *kontakt* som hun antydnet åpner opp for en ufalsifiserbar moral. Vi kan si at den er skapes av en *åpenhjertig* forståelse. I en tale etter utgivelsen av *Malina*, takketalen for "Anton Wildgans Preis" (1972) tok Bachmann opp igjen noe av det samme. Hun beskriver hvordan vi ikke kan unnsnippe grensene i samfunnet, men kan rette oss mot det utopiske innenfor våre grenser. Her snakker Bachmann ikke bare om språket, men om *kjærlighet, frihet* og "enhver ren størrelse": "Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe". Diktningen forblir et håp for fremtiden om en utvidelse av mulighetene våre, rettet mot det uoppnåelige fullkomne. Denne spenningen forklarer det kjente paradoksale Bachmannsitetet som følger: "Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten" (IV 276). I avslutningen av forelesningsrekken på universitetet i Frankfurt postulerer hun et lignende paradoksalt håp. Hun siterer dikteren René Char, som hun mener oppsummerer det hun har forsøkt å si, at litteraturen er rettet mot fremtiden, og at dens helende kraft ligger i realiseringen av det mulige av det som virker uoppnåelig. Diktningen et svar der vitenskapelig logikk i Wittgensteins forstand kommer til kort i forhold til det etiske og estetiske som "hjertets erfaringer". Den gjør det mulig med et paradoksalt håp for fremtiden: "På sammenbruddet av alle bevis svarer dikteren med en salve fremtid" (Char sitert i Bachmann 1996: 100).

Hélène Cixous' antiteoretiske essays

Sett i forhold til Bachmanns alvorlige, insisterende eksistensialistiske forelesninger er det lett å umiddelbart oppfatte Cixous som mer "tøysete", men Cixous og Bachmann har mer til felles enn det som lar seg se ved første blick. I *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985) anklager Toril Moi Cixous for å innta et apolitisk holdning som hevder er "forstyrrende". Hun viser til at Cixous uttaler at hun legger vekt på det *poetiske fremfor det politiske*: "the distance posited here

between the political and the poetic is surely one that feminist criticism has consistently sought to undo" skriver Moi (2003: 122). Moi avspeiler en vanlig kritikk av Cixous som mindre relevant som politisk feminist, fordi essayene hennes er for litterære, for lite politiske. Denne konflikten dreier seg egentlig ikke om at Cixous oppfatter politikk som underordnet, men om at Cixous oppfatter det politiske språket som undertrykkende og det poetiske språket som frigjørende.⁵¹ Den politiske kraften hos Cixous ligger i at hun forsøker å åpne opp politiske muligheter ved hjelp av det poetiske språket. Likheten mellom Cixous og Bachmanns syn på litteraturens oppgave illustreres ved at Cixous også siterer Kafkas uttalelse om at en bok må være en øks mot det frosne havet i oss (Cixous 1993: 17). Cixous oppfatter i likhet med Bachmann mennesker som vesener med ubegrenset potensial – med et indre "hav" som kan fryse til og som en bok bør åpne opp.

Cixous utformet tankene sine om en poetisk "kvinnelig skrift" – *écriture féminine* på midten av 1970-tallet samtidig som franske feministene som Julia Kristeva og Luce Irigaray. De undersøkte språket som hovedinstrumentet for undertrykkelsen av kvinner. Samtidig oppfattet de språket som selve muligheten til å undergrave kvinneundertrykkelsen, og la kvinners kropp, begjær og unike erfaringer bli hørt (Weil 2006: 153). Tankene deres har blant annet bakgrunn i arbeid med psykoanalytisk teori. De franske feministene var spesielt opptatt av ødipuskompleksets⁵² relevans i forhold til kvinner. I deres lesning er ikke faren, men *moren* den første omnipotente skikkelsen, i den førverbale fasen i barnets liv der barnet og moren utgjør en enhet (Tolan 2006). Dermed oppstår det et paradoks i fransk feminisme: På den ene siden blir moren fremhevet som som "gudinne" og det første kjærlighetsobjektet: en essensialistisk fundert oppvurdering av kvinnen. På den andre siden tar Cixous, Kristeva og Irigaray utgangspunkt i Jacques Lacans arbeid med den preødipale identiteten som uutformet og kjønnsløs. Lacan analyserer seksuell forskjell som fundert i språket, først når barnet kommer inn i språket og opplever seg selv som et "jeg", får det begrep om seksuell forskjell, og forskjell mellom mennesker overhodet. Språket til omgivelsene skaper oss, derfor kan det aldri være noe essensielt "jeg". Denne forståelsen av språket danner grunnlag for en ikke-essensialistisk forståelse av identitet. (Tolan 2006). Som vi skal se er det å gi plass for å tenke det paradoksale noe Cixous i likhet med Bachmann har en spesiell forkjærlighet for, for å gi plass til det den (skinn?)rasjonelle språkdiskursen stenger for.

I Lacans analyse trer kvinnene inn i "farens lov" når de går inn i språket, men de franske feministene ser på muligheten til å utnytte den kvinnelige posisjonen som språkets fortrenge til å

51 Jfr. Brays kritikk av Moïs lesning av Cixous (Bray 2004: 13f.).

52 Freud beskriver hvordan gutter gjennomlever en krise fordi de har levd i en intens forening med sin mor, men så må avvise moren og akseptere farens autoritet. Guttene vil oppleve sjalusi i forhold faren som motstander. Derfor har Freud valgt navnet "ødipuskompleks" - i den antikke greske myten om Ødipus fikk hovedpersonen barn med sin mor og drepte sin far. (Freud 1997: 156ff.).

bedrive språkkritikk. Her bygger spesielt Cixous i stor grad på Jacques Derridas dekonstruksjon av "vestlig metafysikk". Språkkritikken hans kan forstås som en radikalisering av Wittgensteins tanker, en kritikk av hvordan måten vi bruker språket på skjuler at alle våre forestillinger er konstruksjoner. Man kan si at Wittgenstein er språkkritiker på makronivå ved å se på hvordan vi tar betydningen av setninger og etableringen av kommunikasjon for gitt, når vi i realiteten ikke har noen garanti for at vi deler de samme forestillingene: det finnes ikke noen objektiv "sannhet" i verden, bare subjektive oppfatninger av virkeligheten. Derrida bedriver språkkritikk på mikronivå, ved å se på språkets bestanddeler og hvordan betydninger forskyves, at språket er ustabil og paradoksalt.

Derrida er opptatt av tanken om språket som et system av forskjell, der A er A fordi det ikke er B. Derrida sår tvil om denne adskillelsen av identitetene ved å forestille seg et "opphav" som kunne garantere for det stabile systemet av forskjell. Neologismen hans – *différance* uttrykker et slikt tenkt "forsskjelliggjøringssted". Derridas valg av navn er ironisk, det er et navn som i seg selv undergraver tanken om stabil identitet. Navnet skiller seg fra det franske ordet *différence* (forskjell) med en uheyrbar "a" i talen: den uttrykksformen vestlig filosofisk tradisjon regner som det mest "forståelige". *Différance* er også en umulig forestilling: den kan ikke være del av systemet av forskjeller selv. Dermed kan den vanskelig garantere noe logisk språkssystem, i følge den binære logikken kan den egentlig ikke eksistere. Den unnslipper systemet og gjør det mulig på bakgrunn av *ingenting* (Derrida: 2001: 230). *Différance* uttrykker all identitet paradoksalt nok i konstant bevegelse, i "forskjelliggjøringen" i tid og rom. Identiteten er ikke noe positivt, bare et ustabil negativ i forhold til andre identiteter, fordi det bare eksisterer som forestilling i relasjon til dem. *Différance* undergraver altså det Derrida kaller en "logosentrisk" vestlig metafysikk, som tar for gitt at det finnes ting som er utenfor forskjelliggjøringsbevegelsen, en opprinnelig "sannhet", en opprinnelig "mening", og en "stabil identitet" som eksisterer "i seg selv", uten relasjon til andre identiteter. Derrida avslører de forutinntatte ideene og begrepene som "blinde flekker" i tenkningen. Det subjektet "ikke er" vil alltid spøke i det subjektet "er", derfor undergraves skillet mellom det man forsøker å adskille. Dette paradokset danner mye av bakgrunnen for at både Derrida og Cixous interesserer seg for nærværet av det "negative" fraværet, spøkelseseksistenser, det som er og ikke-er.

"Sorties" (1975) – Ut av den logiske metafysikken

Som Bachmann mener Cixous at subjektet ikke er intakt. I likhet med Bachmann kan man si at Cixous skriver for å innfange "sannheten" bare hvis det er forstått som det som går ut over vanlige begrep om sannhet, altså det forståelsesrammene våre ikke klarer å fange inn. Cixous skriver som

forfatter, ikke filosof, derfor er det heller ikke så problematisk for henne som for Derrida at hun forsøker utforske muligheten for innsikt når utgangspunktet er at muligheten for vesentlige objektive innsikter allerede er nullet ut.

Cixous' mest kjente essay, i alle fall i den engelskspråklige verden, "Sorties" er en litterær utforskning av den "vestlige metafysikken". Opprinnelig ble essayet publisert i *La Jeune Née* (Den nyfødte kvinnen), som hun ga ut sammen med Catherine Clement. Et fransk øre hører også "Là je n'est" i tittelen på boken – "jeget er ikke" eller "der hvor jeg ikke er". Dette gir ekko i teksten på mange måter, kvinnen/jeget er alltid et annet sted enn der man vil definere henne. (Sellers 1991: 143). Å skrive er å gi plass til det som ikke er en del av det konstruerte "jeget" og "kvinnen", eller som Bachmann mener, det som ikke får plass i de stivnede "frasene".

"Sorties" er Cixous' mest "teoretiske" essay. Hun forklarer hvordan språket er organisert rundt en "blind" mannlig logisk hierarkisk orden. Den er bygget opp rundt binære strukturer som knyttes til og språklig skaper de to kjønnene. Det "mannlige" prinsippet favoriseres fremfor det "kvinnelige", fordi det mannlige forstås som "det ene", positive som eksisterer "i seg selv", mens det motsatte kvinnelige prinsippet bare utgjør negasjonen av det første. Denne språklige organiseringen beskriver Cixous som Loven som organiserer alt tenkelig i opposisjoner; i kunst, religion, familie, språk, relasjoner. Eksempler på slike motsetningspar er mannlig/kvinnelig, aktiv/passiv, sol/måne, kultur/natur, dag/natt, far/mor, forståelig/uforståelig, fornuft/følelser, logos/pathos (Cixous 1986: 63). Cixous harselerer med systemet ved å stemple det som en sentring rundt "fallos": *fallossentrisme*. For Cixous er denne språklige fortrenghingen en voldsstruktur, en kamp for å underlegge seg det "andre" der det som ikke er "nærværende" drepes. (Cixous 1986: 64)

Det at det "kvinnelige" underordnes som det uforståelige "andre" gir kvinner paradoksalt nok et fordelaktig utgangspunkt for Cixous. I dette systemet er "kvinnelige subjekter" en selvmotsigelse. Kvinner kan vanskelig tro på diskursen, og kan avsløre identitetenes paradoksale konstruksjon. De er frie til å undergrave kategoriene. Kvinnene blir da ikke motsetningen til mannen, men negasjonen til systemer som vil dele, kategorisere og forme hierarkier overhodet, de som ikke godtar ideen om en autoritær, logisk, mannlig "enhet" men omfavner det dynamiske mangfoldet. Dette gir dem en fordel i forhold til å skape et nytt språk som en mulighet til å skape et nytt samfunn. (Tolan 2006: 336). De kan velte hele verdensordenen.⁵³ Cixous vil altså gi plass til det feminine som spøkelseseksistens som hjemsøker og destabiliserer den fastlåste tenkemåten.

⁵³ "So all the history, all the stories would be there to retell differently, the future would be incalculable, the historic forces would and will change body (...)" (Cixous 1986: 65).

Cixous leser ikke bare "det andre" som det kvinnelige, men ser det i en historisk sammenheng med en postkolonialistisk kritikk: alt gjennom historien har blitt ordnet ut i fra "keiserdømmet til det 'selv-samme'". Hun setter det i sammenheng med sin egen barndomsopplevelse som europeisk jøde i det kolonialiserte Algerie. Cixous beskriver at hun allerede ved tre-fireårs alder opplevde at verden var "delt i to" og at "store, edle, avanserte landene" hadde konstruert deres posisjon som herrer over alt de så på som "rart" (Cixous 1986: ss. 63-130).

Alt som ikke er logos kan altså utgjøre et alternativ til den vestlige, maskuline ordenen. Samtidig hevder Cixous det er en forbindelse til kvinnens spesielle situasjon som alternativ til fallos. Kvinnen som potensiell mor representerer en mulighet til å forholde seg til "den andre" på en annen måte. Kvinners forbindelse er ikke bare til andre mennesker, men til kroppen og det ubevisste som kommer forut for ordenen: "There is a bond between woman's libidinal economy, her *jouissance*, the feminine Imaginary – and her way of self-constituting a subjectivity that splits apart without regret" (Cixous 1986: 90). Kvinnen er knyttet til "de andre" gjennom en kjærlighetsøkonomi, der ting kan skilles uten at de likevel adskilles klart. *Jouissance* er et begrep Cixous har overtatt fra Lacan, som veldig forenklet uttrykker en lidenskapelig overskridelse av "Loven" om adskillelse, som også uttrykker øyeblikk av overskudd i litteraturen. (Bray 2004: 27). Kjærlighetsøkonomien kommer til uttrykk skrift som overskridelse av skillet mellom selvet og den andre, der begge kan eksistere. Cixous skisserer en kvinnelig økonomi i motsetning til en mannlig økonomi i forhold til gaven. Det maskuline dreier seg om en investering, en gave som skaper forpliktelse. Den feminine gaven er derimot betingelsesløs, ikke-kalkulert, til glede for den andre.

Derrida overtar senere analysen om det kvinnelige som kategoriens negasjon.⁵⁴ Cixous skiller seg likevel fra Derrida ved å hele tiden knytte kvinnen og kvinnekroppen til positive "kvinnelige" egenskaper, noe som har gjort at hun blir kritisert for å tro på en "sann" essensiell kvinnelighet. Cixous er også tilsynelatende mer opptatt av det litterære språkets skapende funksjon enn Derrida, med fødselen som metafor. Språket er ikke noe som utligner seg selv, men noe som er preget av overskudd. Cixous skriver at hun og Derrida møter hverandre *forskjellig* i det franske språket: "the common gesture regarding the French language (...) The gesture that we make together differently together" (Cixous 2007: 87). Cixous sikter til at hun og Derrida ved første øyekast minner om hverandre på grunn av leken med språket, ved å utnytte "rom" av indre motsetninger og tvetydighet for alt det er verdt når de skriver. Begge viser språket som spill *mellom* motsetningsopposisjonene, og skaper dermed bevegelige rom i lesningen.

54 Jfr. Derrida, J. (1979): *Spurs. Nietzsche's Styles / Eperons. Les Styles de Nietzsche*. University of Chicago Press: Chicago.

"Le rire de la Meduse" (1975) – Skriftens revolusjonerende kraft

Cixous mener selv at hun og Derrida ikke kritiserer hverandre ved å påpeke feil: "We see clearly the other's blindness. But we are careful not to say, don't you see what you don't see?" (Cixous 2007: 20). Det betyr ikke at Cixous ikke kommer med kritikk av Derrida. I en fiktiv samtale med broren sin sier hun at Derrida løper etter sin egen hale: "*As if one could catch what runs after us, like Jacques Derrida running after language that ran after him while trying to circumvent it.*"⁵⁵ (Cixous 2007: 23). Cixous antyder at den jødiske teoretikeren og mannen Derrida prøver å omskjære språket til å ligne seg⁵⁶. I sine essays mener Cixous man blir ført av gårde av språket. Seksualiteten og det ubevisste åpner for alternative måter å oppfatte og forstå verden på. Derrida som teoretiker prøver derimot å fange språket, ved å plukke det fra hverandre og se på bestanddelene⁵⁷. Denne kritikken kan tolkes så langt som at Derrida fallisk prøver å "beherske" språket, som Cixous påpeker er umulig. Her både ligner og skiller Cixous' forståelse seg fra det Bachmann kaller et "ritual", teksten som et resultat av den "mystiske" skriveprosessen, for å åpne opp for "det anede", med utgangspunkt i den indre tilstanden til forfatteren. For Cixous dreier det seg ikke om forfatterens *vilje til språk*, men om *viljene i* forfatteren – kroppens, språkets og "de andres", det ubevisste som forfatteren blir overrasket av. Som kvinne er det altså naturlig for Cixous å ta utgangspunkt i sin egen situasjon og kropp. Hun vil likevel ikke fordre "ren" kvinnelig erkjennelse, snarere av å åpne opp for det bokstavelig talt u-hørte.

"Medusas latter" blir gjerne lest som selve manifestet til Cixous (Weil 2006: 162). Hun både omtaler og manifesterer en skrift som lar seg rive med, som er poetisk, fabulerende og paradoksal, og dekonstruerer grensene mellom virkelighet og rasjonalitet og drøm og fiksjon. Navnet viser til den greske myten om Medusa, en kvinne som ble forvandlet til et uhyre med slangehår, med blikk som forvandler menn(esker) til stein. Medusa kan sees som et fallossentrisk symbol på kvinnen som det uforståelige, fryktede "andre", med slangehår som i freudske termer symboliserer et uttall fallosser. Medusas latter oppløser det skremmende ved Medusa, som gjør at det forsteinede blir levende igjen (Lie 1996: 9). Samtidig uttrykker Medusa den potensielt truende kraften i en kvinnelig, undergravende skrift. Et annet sentralt bilde som har blitt et begrep i feministisk litteraturteori er tanken om at kvinner skriver med "hvitt blekk". I likhet med Bachmann har Cixous har en forestilling om det førspråklige, det vi aner, men ikke umiddelbart har språk for, som hun knytter det til kroppen og det symbiotiske, førspråklige forholdet til moren, som dermed blir den poetiske

⁵⁵ Forfatterens utheving.

⁵⁶ I Cixous, H. (2004): *Portrait of Jaques Derrida as a young Jewish saint*. Columbia University Press: New York omtaler Cixous mer eksplisitt det biografiske som viktig i forhold til Derridas tekster.

⁵⁷ Jfr. Cixous 2007: 29.

skriftens opphav. Kvinnene kan skape med kroppen for å gi rom til det uunnselige, symbolisert ved den hvite morsmelken. Cixous slår fast at denne skrivemåten ikke lar seg definere og fastholde. Det betyr ikke at den ikke kan eksistere, langt mindre at den er ufarlig. I det at den ikke lar seg underkaste noen definisjon, i mangfoldet og friheten ligger denne skriftens styrke:

Umulig å *definere* en kvinnelig skrivepraksis, umuligheten vil bestå, for man kan aldri *teoretisere* denne praksisen, lukke den inne, gi regler for den, noe som ikke betyr at den ikke finnes. Men den vil alltid gå ut over den diskurs som styrer det fallossentriske systemet: Det finner sted og vil finne sted et annet sted enn innenfor de territorier som er underkastet det filosofisk-teoretiske herredømme. Den kan ikke la seg tenke av andre enn subjekter som knuser automatisme, løper i ytterkantene som ingen autoritet noensinne kan få til å underkaste seg. (N: 64f.)

Fra en bevegelig ikke-posisjon skal kvinnene altså skrive "seg" og desautomatisere de språklige forestillingene. Subjektet i skriften er i permanente metamorfoser, hinsides en statiske logiske ordenen. Bare en slik skrift, som setter alt i bevegelse, kan kalles "*écriture féminine*". Cixous' tanker om litteraturens utopiske muligheter kjennetegnes i likhet med Bachmanns av *ubestemtheten*. *Écriture féminine* er en skrift som unndrar seg å bli teoretisert, fordi den er i opposisjon til all rasjonell diskurs. Det å skrive *écriture féminine* retter seg mot fremtiden, handling, og realiseringen av det Cixous i motsetning til Bachmann postulerer som en *mulig* utopi. Hvis det som ikke har fått stemme i samfunnet slipper til mener Cixous det vil utgjøre en revolusjonerende kraft. Dette kan skje hvis kvinner "skrive seg selv" for å la kroppen og det ubevisste slippe til: "Skriv deg: Det er nødvendig at kroppen din lar seg høre. Da vil det ubevisstes ressurser velle frem" (N: 62). Cixous velger seg "den gale kvinnen" som representant for utøveren av kvinneskrift. Dette er ikke tilfeldig: galskap og kropp er av de tingene som underordnes i et dikotomisk system. Når kvinnen uttrykker seg med kroppen og galskapen sin, skaper hun forvirring i kategoriene, ettersom talen er en overordnet kategori, og i følge binær logikk ikke kan knyttes til kroppen. Cixous har blitt sterkt kritisert for skjønning av kvinners situasjon som "hysterikere" (Weil 2006: 162). Det viktige i "Medusas latter" lest som litterært essay er ikke oppvurderingen av den gale kvinnen som empirisk fundert "sannhet", men *muligheten* slike innfallsvinkler gir til å snu opp ned på ting, å gi rom for "kvinnelig, uforståelig svakhet" som styrke. Det stumme, uforståelige "andre" blir kilder til en "annen" innsikt og en "annen" skrift. Man kan si at Cixous snakker om det etiske og estetiske som *kroppens* mystiske erfaringer. Cixous påpeker at å fjerne subjektet fra kroppen er samme som å ødelegge muligheten til å uttrykke seg: "Sensurerer man kroppen, sensurerer man på samme tid pusten, talen" (N: 61). Hun mener i likhet med Bachmann at skriftens forandrende kraft ligger i at den utgjør diskursens blinde flekk. Å skrive "kvinnelig" handler altså ikke om selvrealisering, selv om man tar utgangspunkt i seg selv. Snarere dreier det seg om å åpne opp "alt". Jeget er aldri "rent",

men knyttet til duet gjennom forskjellen som passerer mellom dem. Disse "kvinnene" er beslektet med Bachmanns beskrivelse av bøkene, de er en *kime* – den mangfoldige åpne utopiske *muligheten*. Medusas latter er bygget opp rundt paradokser. Som eksempler på utøvere av kvinneskrift lister Cixous opp en rekke menn: Kleist, Genet, Artaud og Joyce. Cixous beskriver kvinnelig skrift som det som lett oppfattes som en positiv kvinnelig selvrealisering. Som gudinne-mor velger hun uhyret "Medusa". Cixous vil at kvinnene skal bli sett og hørt gjennom skriften, samtidig hevder hun at kvinner skriver med "hvitt blekk", en skrift som nødvendigvis må bli usynlig. I stedet for å kritisere Cixous for inkonsistens kan man like gjerne si at hun selv har lagt sin egen kritikk inn i teksten. Kritikerer kan komme til å avsløre seg selv som forsvarer for logosentrismen. Hvitt blekk forneker det empirisk og logisk "gitte". Cixous "dreper" den potensielt teoretiske teksten, for å la den bli "født" som en litterær, med plass for flere sider av kjønn, skrift og moderskap enn det "frasene" tillater.

Parallellen til Cixous ide om hvitt blekk, Celans "svarte daggrymelk" har ikke fått mye oppmerksomhet i Cixousforskningen, trolig fordi Cixous gjerne leses som feminist, ikke forfatter. Cixous stiller seg i samme poetiske tradisjon som Bachmann ved å hentyde til Celans berømte dikt om holocaust, "Todesfüge". Dermed setter Cixous, selv jøde, nesten umerkelig teksten inn i en større sammenheng enn i forhold til kvinner. Også for Cixous danner katastrofen andre verdenskrig en antydning bakgrunn for nødvendigheten av å finne et annet språk, som ikke tillater undertrykkelse og vold mot "det andre". I tillegg knytter hun teksten sin til en tekst skrevet av en mann i en outsiderposisjon, på en speilvendt måte. Hun åpner også for å vie oppmerksomhet til et underlig kvinnelig element i Celans dikt. Cixous interesserte seg sterkt for Celan og ser ut til å ha vært veldig bevisst spillet med denne litterære konteksten. I *Jours de l'an* (1990) skriver hun at brystene sine har blitt "svarte" og flommer over av "svart melk", og siterer direkte fra "Todesfüge" (N 118f.).

"La Venue à l'écriture" (1976) – Veien til skriften

Overgangen fra "Sorties" til "Le Rire de la Meduse" og til "La Venue à l'écriture" viser hvordan Cixous beveger seg lenger og lenger vekk fra en teoretisk skrivemåte til en mer eklektisk litterær, samtidig som tekstene blir mer og mer selvbiografiske. Et av Cixous viktigste bilder er sin personlige flerspråklighet: at hun er "født inn i" mange språk – tysk, fransk, arabisk og engelsk. "Velsignelse: Min skrift er født av minst to språk. I mitt språk er det de "fremmede" språkene som er mine kilder, mine sinnsbevegelser." (J: 34). Flerspråkligheten viser at det ikke finnes noe definitivt språk, siden mening på et språk aldri helt kan oversettes til et annet. Det finnes altså ikke noe "logisk sentrum" (Sellers 1991: 26). Cixous oppfordrer i stedet for å prøve å underlegge seg

språket å omfavne mangfoldigheten til *språkene*. Å skrive er ikke å søke den "ene, objektive sannheten" men finne alternative meninger, muligheter og retninger.

Cixous vil motsetning til Bachmann ikke ta avstand til et bestemt språk, i form av kritikk av surrealistisk og futuristisk retorikk eller filosofi: "If one can speak of a 'personal tradition', in my own tradition I have never conceived of poetic writing as separate from philosophy. / To me writing is the fastest and most efficient vehicle for thought: it may be winged, galloping, four-wheeled, jet-propelled etc. – according to the urgency" (Cixous 1994: xxi f.). Hun deler altså ikke Bachmanns krav om originalitet eller en personlig stil, men fordrer tilsynelatende en eklektisk skrivemåte – man tar det man trenger der man finner det, etter behov. Cixous bruker ordet *voler* som er oversatt til norsk som "stjele-fly", fordi Cixous spiller på dobbeltbetydningen "stjele" og "fly" (note i N: 69). Å stjele-fly vil si å ta med seg kjente språkelementer inn i en kontekst der de blir levende på nytt, på samme måte som ordene i det Bachmann kaller "dårlig språk".⁵⁸

Cixous sammenligner skriften med en fødsel. For å føde trenger man åpenhet og mottagelighet, man må la seg rive med, og samtidig ha styrke og kraft selv. Å skrive er både passivt og aktivt – Cixous forstår språkene som gaver som blir gitt oss. Cixous skiller seg fra Bachmann når hun hevder språkene rommer en egen erkjennelse forfatteren har som oppgave å gi rom til. Et annet sentralt bilde Cixous bruker, er at skriften må behandles med samme varsomhet som et nyfødt barn. Cixous idealforfatter gir plass til det som ikke er (det våkne) jeget. Derfor skriver hun at jeget slik hun fremstår i tekstene, egentlig er summen av alt "det andre", stemmer som "synger i tekstene hennes" fordi de "tvinger seg frem".⁵⁹ I en senere tekst, *Vivre l'orange* (1979), kommenterer hun dette indre rommet for "det andre". Å "leve appelsinen" er et bilde på det hun forsøker å nærme seg i skriften. Her føler hun på et tidspunkt skyld på grunn av opptattheten med den indre "appelsinen". Hun blir oppringt av noen som forteller om en virkelig politisk krise i Irak. Cixous kommer til at "my love of the orange is political too" (Cixous 1979: 90). Å gi rom for "det andre" er en politisk, etisk handling i samfunnet. Å være forfatter for Cixous innebærer det problematiske ønsket om ta inn over seg "alt" i skriften, også det mest uhyrlige, de millioner av ofrene for de tyske konsentrasjonsleirene: "to be able to arrive alive a woman in front of an orange full of life, we must be able to live six million cadavers" (Cixous 1979: 76). Cixous setter altså også skriften i forbindelse med det å uttrykke smerten og lidelsen.

Å skrive på denne måten koster: I "La Venue à l'écriture" iscenesetter Cixous seg selv som en som går til kamp mot "Loven", men også er nødt til å gå til kamp mot seg selv. Cixous "Lov" er ikke en rent språklig diskurs som i Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*, også en metafysisk, den er det

⁵⁸ På fransk betyr samme ord, "voler", både stjele og fly. Cixous bruker det i kontekster der det kan bety begge deler.

⁵⁹ "Hélène Cixous er ikke meg, det er de som synger i min tekst, fordi deres liv, deres plager, deres styrke tvinger dem til å klinge" (N: 50).

gamle testamentets lov, en symbolsk fallisk "Farens" lov, men hun beskriver det også som "Morens" lov, den er omverdenens "lov", alle typer føringer og maktstrukturer, ytre og indre. Loven skaper normene for språkbruk, som hindrer forfatteren i å uttrykke seg fritt og gjøre det skjulte synlig. I likhet med Bachmann bruker Cixous bildet med å det skjulte, ved å se med et indre blikk: "Skriften min betrakter. Med øynene lukket" (J: 23). Det man sanser er bare det ytre, mens bevegelsen, forskjellen mellom tingene skapes i det indre. Å "se alt" som Cixous ønsker, er spesielt ikke "lov" for en kvinne. Cixous manifesterer derfor motmiddelet språklig ved å forbinde kvinnens og sjelens øye med språkets kraft: "l'oeil d'âme. L'oeil dame". (note i N: 24) Dermed skaper hun i teksten den forbindelsen med "altet" kvinner blir nektet. Hun beskriver seg selv som en liten mus som er invadert av en profetisk kraft, ikke fra en Gud men fra et ukjent indre landskap.⁶⁰

I likhet med Bachmann er Cixous veldig bevisst på at idet man skriver ordet "jeg" på et papir, mister det referansen til et virkelig jeg og blir noe potensielt truende, et "Ich ohne Gewähr". Hun oppfordrer likevel til å kaste seg ut i det og slippe kontrollen, og omfavner det irrasjonelle mer eksplisitt en Bachmann: "Slipp deg løs! Slipp alt!"(N: 11)⁶¹ Å "slippe seg løs" innebærer ikke å bare å gå inn i kroppen, også å bruke skriften for å gå ut av den egne, begrensede kroppen, å miste seg selv og være alle andre. For Cixous er altså ikke målet å finne en essensialistisk posisjon som "kvinne", heller ikke som en "tredje posisjon" utenfor et binært mønster. Hun ønsker å sette jeget i bevegelse og gjøre mulig en fullstendig frigjøring av det, drevet av nødvendighet. Skriften mener hun i likhet med Bachmann er det som tar plassen for fraværet mellom jeget og verden, og også for døden.⁶² Skriften kan likevel ikke avhjelpe eksistensiell smerte, fordi det ville være å gjøre den til en falsk metafysisk trøst; den er det som hindrer stagnasjon, som alltid vekker opp.

Å lese for Cixous er ikke mindre krevende, å lese er det samme som å skrive, leseren leser seg selv på samme måten som forfatteren skriver seg selv. "Lese: Skrive hver sides ti tusen sider, få dem frem i lyset, få dem til å gro og vokse så vil siden formere seg. Men for å få det til må det leses: Elske med teksten. Det er den samme åndelige øvelsen" (N: 36). Skriften er altså knyttet til generøsitet på mer enn en måte: Å lese er å videreføre teksten, å ta del i en kjærlighetsutveksling der den som gir ikke vet ikke hva som blir gitt, og den som tar i mot vet ikke hva som blir tatt imot.

⁶⁰ Cixous går til motangrep mot de som reiser spørsmålet om "retten til å skrive" som er så sentralt for Bachmann. Likevel er ikke posisjonen hennes ikke så annerledes. Cixous motsetter seg spørsmålet om rett og plikt fordi det er en innsnevring og utestengning. Likevel vil skriften hennes søke en ufalsifiserbar moral knyttet til forbindelsen med "det andre". Ved å forsøke å virkelig skrive autentisk for seg selv, skriver man også politisk. Skriften er slik Cixous ser det er ikke noe man velger, men en personlig lidenskap, en egenskap. I likhet med Bachmann ser hun på den som noe som springer ut av lidelse, fravær og tap. For å skrive må man ha "mistet seg selv" og mistet kontrollen som stenger for skriften.

⁶¹ Dette gir ekko av surrealisten André Bretons surrealistiske manifest og hans oppfordring til sine mannlige kunstnerkolleger om å slippe alt, og alle de forestillingene de tidligere har hatt. "Lâchez tout." (Lie 1996: 11)

⁶² "Skribe: For å ikke gi plass for døden, for at glemselen skal vike, for å aldri bli overrasket over avgrunnen. For å aldri resignere, trøste seg, snu seg mot veggen og sovne igjen som om ingenting var skjedd, som om ingenting kunne skje" (N: 23).

3. Hélène Cixous' *Le jour où je n'étais pas là* (2000)

I believe that one can only begin to advance along the path of discovery, the discovery of writing or anything else, from mourning and in the reparation of mourning. In the beginning the gesture of writing is linked to the experience of disappearance, to the feeling of having lost the key to the world, of having been thrown outside. Of having suddenly acquired the precious sense of the rare, of the mortal. Of having urgently to regain the entrance, to breath, to keep the trace.

(Cixous i *De la scène de l'inconscient à la scène de l'Histoire. Chemin d'une écriture, sitert i Sellers 1994: xvi*)

Å skrive for å bøte på et tap er et gjennomgangsmotiv i Cixous tekster. I romanen *Le jour où je n'étais pas là* er tapet knyttet til et personlig tabu. Fortelleren, som ligner Cixous, gjenopplever fødselen og døden til sitt første barn, en baby med Downs syndrom som hun overlot til moren sin som arbeidet som jordmor på et sykehus i Algerie. I romanen er sønnens død et tabu i den grad at man må lese veldig langt (til s. 45) før man i det hele tatt har noen forutsetning for å forstå at boken dreier seg om en sønn som er død. For å forsøke å slutte seg til det viktigste som har skjedd, må man lese hele boken. Leseren blir altså som i nød til å forsøke å samle spor og forsøke å sette sammen et bilde av det, på samme måte som fortelleren i hennes mer eller mindre ufrivillige assosiasjonsstrøm. Teksten kommer stadig tilbake til samme dato: 1. mai, den dagen fortelleren ikke var der, mens sønnen døde. Jeget er både nærværende og fraværende i teksten fordi selve mangelen, det som var, og nå ikke-er, åpner opp for det kreative rommet i teksten. Tapet av sønnen oppleves i teksten som et tap av selvet der den fortrenge sønnen kan fremkalles som spøkelse som hjemsøker jeget. Språket er det som ikke går tapt, det som bevarer, med ord.

Før kapittelinnledningen er det en side med en liten innledning. Vi befinner vi oss om natten, i skumringen, skillet mellom virkelighet og drøm er opphevet og minnene kommer tilbake. Forfatteren spør seg hvordan hun kan bli kvitt et minne om en feil som kommer tilbake fortiden. Hun er nødt til å skjule det. "Comment enfourir le souvenir d'une faut qui revient d'un lointain passé? C'est l'aube, elle revient envore, il faut absolument l'enfourir" (J: 9). Hun skriver at hun begraver minnet i en liten leirpote, en "pot de terre", altså egentlig en potte av jord. Denne jordfestingen av minnet hennes er en liten begravelse, og samtidig et tabu. Hun begraver potten først med jord, så med is. Det at det er vinter, at bakken er frossen, og at hun har is over "kisten", sender signaler om at hun har frosset eller stivnet til som menneske. Boken begynner med at hun begraver fortiden, og samtidig sin døde sønn, feilen det refereres til som ikke kan nevnes. Det er noe bibelsk over det hele, etterpå vasker hun hendene sine før hun tørker tårene. Hun hevder at det som plager henne, som leseren enda ikke vet hva er, ikke dreier seg om en forbrytelse, snarere om en feil, som ikke er hennes: "Celui-ci, c'est une faute, et ce n'est pas la mienne" (J: 9). Likevel leder beskrivelsen en til å tro at hun vil glemme som en forbrytelse, i alle fall noe skammelig. Oppgaven i

historien blir å finne feilen og forsøke å rette den opp. Fortiden og begravelsen lar seg ikke begrave: I denne lille begynnelsen nevnes mange viktige temaer som kommer tilbake i boka: minnene fra fortiden, begravelsen, barnet, skylden, forbrytelsen, feilen og fortrenghningen. Algerie spiller rollen som et bakteppe i romanen, der handlingen boken dreier seg rundt fant sted. Forskyvningen fra en leirpote til en kiste er en typisk bevegelse hos Cixous, fordi handlingene i bøkene hennes finner sted i en indre, drømmeaktig virkelighet. På et nivå kan romanen sees som en psykoanalytisk prosess der fortiden manes frem gjennom (dag)drømmer.

Navnløshet og orienteringsløshet

Historien og verden i *Le jour où je n'étais pas là* er omskiftelige erfaringer i jeget, og viser dermed det Bachmann omtalte som en moderne "Geschichte im ich" (se s. 15). Jeget er ikke stabilt, men retter skriften mot det hun ikke vet, og en handling som fant sted når hun ikke var der, knyttet til en usikkerhet i forhold til hennes eget selvilde. Cixous kan sies å demonstrere det Bachmann mener med at navn ikke bare er navn i litteraturen (se s. 15f.). Bachmann beskrev Kafkas navn som navn med en "nøyaktig usikkerhet", det samme kan sies om navnene til Cixous. Hvis vi "tenker med" navnene som orienteringsholdepunkter, forsøker romanen å desorientere oss. Stedet er startpunktet for drøm, fiksjon og skrift for fortelleren.⁶³ Teksten retter seg hele tiden mot fortidens Algerie, men stedet personene befinner seg på nå blir ikke opplyst. De befinner altså i på et ikke-lokalisert fordoblet sted, mellom det stedet de er, og det stedet de ikke er, der grensene mellom nåtid og fortid er flytende. Datoen er alltid første mai, men fra forskjellige tider fortelleren gjenopplever. Sentrale personer får ikke navn, hverken fortelleren eller moren hun snakker med i store deler av boken, dermed virker fortellingens undergraving av skillet mellom dem sterkere. Vi får vite navnet til den døde sønnen "Georges", som deler navnet "Georges" med den avdøde faren til fortelleren, noe teksten skaper forvirring med. Mangelen på stabile navn gjør at leseren opplever fortellerens egen orienteringsløshet. Identitetene i romanen blir usikre, og forbindelsene mellom ord og elementer i teksten tydeligere. Man kan si at de tar plassen for navnene som identitetsmarkører.

Når navn dukker opp er det gjerne tvilsomme navn som demonstrerer de stabile forestillingenes tvilsomme integritet. Fordoblingene gjør det mulig for fortelleren å stille spørsmålstegn ved for eksempel offer/overgriperdikotomien. I begynnelsen av boken forteller at hun har fått et brev fra Romania, som samler inn penger til barnehjemmene der. For å få inn penger viser de et bilde av en liten jente – "Irina", som mangler deler av armen, som visstnok har blitt spist av en annen eldre

63 Jfr. Mireille Calle-Grubers diskusjon av stedene i Cixous litteratur: "Hélène Cixous's Imaginary Cities: Oran-Osnabrück-Manhattan — Places of Fascination, Places of Fiction*" i *New Literary History*, Volume 37, Number 1, Winter 2006.

jente, også "Irina" som var i ferd med å dø av sult. Barnehjemsbestyreren som hadde hørt men ignorert hylene til den lille jenta heter også "Irina". Spørsmålet om det går an å dele inn i offer og overgriper i denne sammenhengen er påtrengende. Den minste Irina, "offeret" smiler tilsynelatende uberørt på bildet. Den eldre Irina, "overgriperen" påpeker fortelleren ikke egentlig spiste, men handlet instinktivt.⁶⁴ Hun er et barn, ikke tilregnelig. Den eldste Irina, "den passive tilskueren" er derimot voksen, og hadde ansvaret for barna, men var utslitt fordi hun måtte passe på 97 barn. Rollene deres i tragedien kan ikke fastslås en gang for alle. At de deler samme navn viser at det er flere sider ved en "Irina". Jeget får høre denne historien via et brev, noe som neppe er tilfeldig, brevskrivningen garanterer ikke for noen sannhet fordi "jeget" bak brevene er et jeg som ikke lenger er garantert av noen. Fortelleren vet ikke om historien er oppdiktet eller sann, noe som setter betydningen i bevegelse. Brevskriveren blir en metakommentar til fortelleren som et "Ich ohne Gewähr".

Spillet med ord som spill med identitet

I kapittelet⁶⁵: "JE NE PENSE JAMAIS À MON FILS LE MORT" (J: 45) skjer det bokstavelig talt en gjenfødelse av sønnen og fortellerens minner i teksten. Dette kapittelet er et godt utgangspunkt for å se på Cixous' bruk av språklige virkemidler for å oppløse å skape en virkelighet samtidig. Kapittelet starter paradoksalt: fortelleren skriver at hun aldri tenker på sønnen sin og tenker dermed på han med sin ikke-tenkning. Jeget leker gjemsel med seg selv. Vi kan si med Freud at det at hun benekter er tegn på arbeidet med en fortrenkning: Fordi hun ikke vil tenke på han begynner han å hjemseke henne som spøkelse fra fortiden. Fortelleren tenker allerede i tittelen på en negerende, selvmotsigende måte. Gjennom en assosiasjonsstrøm husker hun graven til sønnen, og kommer til å tenke på familiearkivet, fotoalbumet "la livret de famille", som hun har forsøkt å redde fra ødeleggelse, men som hun mister utover gulvet slik at det befinner seg i kaos. Dermed kommer hun for første gang til å se fotografiene av både sin avdøde og nålevende sønn ved siden av hverandre. Denne "scenen" er et vendepunkt i fortellingen. Det fører til den både bokstavelige og metaforiske "fødselen" av sønnen i boka, dermed kan jeget snakke med moren sin om hva som egentlig skjedde i Algerie. Utgangspunktet for denne analysen vil være avsnittene som utløser denne "fødselen". Jeg vil ta for meg enkelte punkter som kan sees i forbindelse med Bachmanns *Malina* i forbindelse med Derridas tanke om *différance*, deler som kan være relevante for refleksjoner om hva litteratur er for

64 "Je dis *dévorer* et non manger car pendant le repas Irina ne mangeait pas, elle se dépêchait, sans réfléchir." (J: 15)

65 *Le jour où je n'étais pas là* delt inn i mindre deler uten klart markerte titler, men med uthevet skrift i begynnelsen, noe jeg vil omtale som titler fordi det er betydningsfullt i Cixous verker hva som utheves. Cixous selv foretrekker betegnelsen "frø", ut fra dem skal teksten og lesningen "spire": "[they] are the seeds, the embryos from which something collected itself and allowed me to go ahead. (Cixous 1997: 45).

Cixous og Bachmann.

Cixous bruker gjerne metonymier, eller som Mairead Hanrahan karakteriserer det som: "slipping between words" (2003: 103). Cixous har sagt at hun "skriver med øret" (N: 140), i lesningen er det lurt å lese med øret og være oppmerksom på ord som hun danner en lydlig forbindelse mellom, også når de i utgangspunktet ikke regnes for å være etymologisk beslektede. Slik får Cixous språket til å bli levende. I *Le jour où je n'étais pas là* er det gjennomgående forbindelser ordene "ne", "née", "nais", "niais", und "nez". Dermed etableres en forbindelse mellom nektelse og fødsel, og nesen. Den jødiske bakgrunnen til fortelleren er et identitetsproblem for henne fordi den "jødiske nesen" (nez) skilte henne fra resten av samfunnet i Algerie. Denne delen av identiteten ville hun operere bort, men lot være fordi det ville innebære å symbolsk ta avstand til det jødiske fellesskapet. Sønnen med Downs syndrom er derimot født med en ikke-jødisk nese. Fordi han skiller seg ut er han ikke del av det jødiske fellesskapet, han motales som "mongolsk" og "asiatisk".⁶⁶ Han blir fornektet av fortelleren (niais), men blir likevel født (née) i teksten. Nesen refererer derfor både til fravær og nærvær. Den både skiller menneskene og forbinder dem.

Hanrahan påpeker at tekstens "Cixous" identitet som jøde blir endret etter fødselen av sønnen: "Producing a mongolian child also produces a mongolian mother" (2003: 103). I oppveksten i Algerie under annen verdenskrig ble hun opplært til å oppfatte seg selv som kvinne og jøde som "den andre". Men hun har født en sønn som er "de andres andre". Fortelleren kan identifisere seg med og likevel ikke identifisere seg med sønnen sin. For Hanrahan blir dermed alle identitetene satt i spill, noe som reflekterer Cixous spill med språket: "The paronomasias in Cixous's writing, then, the pronounced slippage between similar words is a reflection of an equally prominent slippage from identity to identity (...) the return of the "niais" puts them all into circulation – and none more than the distinction between child and mother" (2003: 102). Spillet med ord setter alle identitetene i bevegelse, der alt viser seg *både* som negasjon av jeget, *og* som en del av henne.

Et lignende spill finner vi i avsnittene som leder til "fødselen" (J: 47-51.). I det første avsnittet minnes hun det uklare fotografiet på graven til sønnen sin. I Frankrike er det en tradisjon for å plassere fotografier av de døde på gravene deres med en flaske olje med en veke i som lykt ved siden av. Fortelleren forestiller seg hvordan hun så den forvridde sorgen i det fattigslige, litt groteske ikonet, der hun ser selve døden i øynene på fotografiet: "J'ai vu la mort en photo : j'ai vu la mort. Tout est brouillé, coupé, abandonné. La tête et juste une petite portion du corps. Pas de corps. L'impuissance du mort navré. C'est bien lui. Le mort en photo." (J: 47f.). Fortelleren søker etter ord i boken, for å dekke over mangelen på en forklaring av sønnens død. Denne mangelen speiles også i

⁶⁶ Jeg har valgt å bruke betegnelsene "mongol" og "mongolsk" på sønnen fordi Cixous gjennomgående spiller på dobbeltbetydningen til det franske ordet "mongolien": den ikke helt politisk korrekte betegnelsen "mongoloid" og det asiatiske folket mongoler. Jfr. bruken av termen "Mongol child" *New literary history, Vol. 37, No 1, Winter 2006*

bildet av sønnen på graven, som er like uklart som representasjonen av sønnen i teksten. Alt er utvasket (*brouillé*), oppkuttet (*coupé*), oppgitt og forlatt (*abandonné*). Over alt ellers i denne delen av boka blir stadig ord med lyden "é" gjentatt, noe som skaper en form for lydlig understrekning når ordene "*brouillé*", "*coupé*" und "*abandonné*" stilles sammen. "*Coupé*" kan også bety kuttet vekk, som moren gjorde da hun forlot sønnen. I ordet "*abandonné*", som også kan bety forlatt, kan man høre ordet "*né*". Her skjer det en motsetningsfullt bevegelse: når hun skriver gjen-begraver Cixous begravelsen (Hanrahan 2003: 101). Samtidig kan man si at hun graver opp, både språklig og erkjennelsesmessig. Avvisning og tilnærming, død og fødsel blir satt i bevegelse i forhold til hverandre samtidig. Dette er et godt eksempel på hvordan Cixous bygger opp teksten rundt "umulige" assosiative forbindelser. Gravpyntingen, som er ment å være noe vakkert, for å hedre og skape forbindelse med erindringen av den døde, blir noe grotesk, som avskjærer en slik forbindelse, en nedverdiggelse eller de-hedring: "*le déshonoré d'un mort*" (J: 48). Dette avsnittet gir ekko av begynnelsen, det er vinter (februar), lykten og graven skaper en nattlig atmosfære.

Betydningen er altså aldri stabil, konteksten er noe bevegelig i løpet av lesningen.

Et paradoks er at det er idet fortelleren ser sønnen igjen at hun forstår at han er borte for alltid, fordi illusjonen om nærværet på fotografiet understreker at han ikke er nærværende. Fotografiet som skal suggerere bevaring, blir til innbegrepet på forgjengeligheten. Man bruker et fotografi for å fastholde et øyeblikk, som bare et øyeblikk etter er borte, øyeblikket på fotografiet er derfor samtidig tilstedeværende og fraværende, fordi det er et øyeblikk på et fotografi, og ikke lenger i virkeligheten. Tilstedeværelsen på fotografiet av sønnen blir en påminnelse om fraværet av den avbildede. Fotoet blir selve døden – "*la mort en photo*". Fotografiet er noe konkret, men sønnen i bildet kan bare sees på avstand: "*On voit le manque de poids de l'éloigné*" (J: 48). Barnet er i en ikke-posisjon, han har på den ene siden en type materialitet, men ingen vekt. Fotografiet er et identitetsfoto (*photo d'identité*), men denne identiteten er uthvisket. Sønnen er og er ikke. Han har en annen type eksistens, som et slags spøkelse, tilstedeværende i sitt fravær i det halvt utslettede bildet. I dette avsnittet skjer det en umarkert overgang i tempus mellom perfektum til presens og perfektum partisipp, og også fra det upersonlige "man" til det personlige "jeg".

Denne overgangen viser at det som ikke kan skje likevel kan skje i teksten, om bare for øyeblikk: Det kan oppstå en ekstase, det Cixous omtalte som *jouissance* (se s. 22), hvor begrensede kategorier som tid, sted, liv, død og personlig identitet oppøses. Fortelleren tenker på flammen på sønnens grav: "*je ne puis faire l'évocation: car je ne fais rien d'autre: une brève et frêle évocation pas plus grosse qu'une veilleuse*" (J: 48). Her blir det fortalt at "noen" har tent dette lyset for henne. Det er som om den påfølgende setningen utvikler seg av seg selv, delsetning avløser delsetning, som om fortelleren ikke lenger vet hvem som forteller, og ikke en gang hva hun forteller. Hun ser

fotografiet av sønnen som et fotografi gjennom olje, samtidig blir erindringene "fremkalt".

Fortellingen i fortellingen: La livret de famille.

I denne fremkallelsen av erindringen blir det skapt en assosiativ "bro" til det neste avsnittet om familiealbumet som fortelleren har forsøkt å reparere – "la livret de famille". Her blir sønnen også fremstilt som spøkelse: "mon fils le vent". Han er som en vind som blåser gjennom rommet, "ingenting", men noe man likevel kan fornemme.

Fortelleren forklarer at årsaken til boken vi leser er et uventet glimt fra familiealbumet "livret de famille": "cette lueur inattendue" (J: 29). Også i dette avsnittet samler fortelleren flere personer og tider, akkurat som de samles i "la livret". I familiearkivet "la livret" er alle familiemedlemmene og all deres historie samlet. Albumet skaper sensasjoner av sammenheng mellom identitet på grunn av måten bildene er organiserte på. Romanen er også et forsøk på å skape en sammenheng mellom det som er adskilt, og oppbevare de forskjellige fortidene på samme tid. Derfor er det ikke å trekke det veldig langt å se "la livret" som en bilde på romanen, der uordenen i albumet fortelleren forsøker å ordne avspeiler uordenen i fortellingen. Som *Le jour où je n'étais pas là* forteller "la livret" en historie:

cela fit un récit, d'une modernité inattendue où les événements se moquent de l'ordre du temps, c'est ainsi que suivant la direction de la lecture d'Ouest en Est, je divorçai à gauche avant d'avoir mis ma fille au monde à droite dans le livret, ensuite, sur le tableau suivant je vis soudain et pour la première fois de mon existence et de ma mémoire côte mes deux fils précédés et donc décédés avant d'être reconnu né. (J: 49)

Her tematiserer Cixous ved hjelp av "boken i boken" romanens form: "la livret de famille". Tiden i "la livret" er en "fortidsnåtid", samtidig fraværende og nærværende. Datoen i romanen er alltid første mai. På grunn av datoen befinner alt seg på samme plan tidsmessig. Man kan karakterisere tiden som et "arkiv" av tider som tilsynelatende er kaotisk kastet sammen, der fortiden rykker nåtiden bakover til samme plan. Datoen refererer til sønnens død men er også datoen for gjenfødelsen i teksten. Den samme datoen refererer altså både til begynnelse og slutt, liv og død, og setter tiden i bevegelse. Vi blir fortalt at selv om begivenhetene er fra langt tilbake forteller "la livret" en historie med en uventet modernitet eller aktualitet ("modernité inattendue"), der begivenhetene gjør narr av tidenes orden og enhet ("moquent de l'ordre du temps"). Tiden i boken oppstår som sensasjoner der avstanden mellom fortid og nåtid overkommes. Fotografiene hjemsøker fortellerens hukommelse som som fraværets nærvær. I uordenen i "la livret" blir begravelsen av sønnen plassert før fødselen hans, han blir altså erklært død før han er gjenfødt ("reconnu né"), akkurat som i romanen. På denne måten blir ordene "livret" og "né" forbundet med hverandre, det litterære blir koblet til fødselen. Romanen tematiseres som et arkiv som ikke er

ordnet riktig, alt ligger hulter til bulter og dukker bare opp, man kan ikke helt vite hvor man skal begynne å lete etter ting. Arkivet er en prosess, og blir konstruert først når fortelleren forsøker å finne frem i materialet. Denne erfaringen gjør også leseren. Det blir skapt en genealogi mellom tingene som fordrer intuisjon.

Fortelleren forsøker å ordne albumet for å få kontroll over fortiden, men den tar i stedet kontroll over henne. Avsnittene blir fulgt av det "uventede glimtet", fortelleren ser for første gang sin avdøde og nålevende sønn sammen i "la livret", som to fotografier. "Mes deux fils me faisaient face, je n'avais jamais vécu cela" (J: 49). Carola Hilfrich påpeker hvordan subjektets suverenitet i Cixous tekster hele tiden blir utfordret. (2006: 226). Det er det som skjer i dette avsnittet. Sønnene blir ikke beskrevet som fotografier, snarere som levende mennesker. De fremstilles helt likt, som om de skulle vært tvillinger, og smelter sammen i det begge vender blikket mot moren. De interagerer også etter hvert med fortelleren, slik leseren også må forsøke å interagere, for å overhodet forstå noen ting. Man kan si at sønnene her leser moren, slik hun leser dem. Når fortelleren ser sønnene sine, merker hun symptomene på svangerskap som fører til den både metaforiske og konkrete fødselen i teksten.⁶⁷ Sønnen/sønnene trenger inn i kroppen hennes, for så å komme ut igjen. Man kan si at Cixous viser det Bachmann omtalte som *emanaşjon*, en sensasjon eller åpenbaring i skriftarbeidet.

Spøkelsessønnen som plass for skriften

"The self is a people" påpeker Carola Hilfrich om Cixous' forteller, fordi fortelleren er "composed of all the others without whom she is not" (2006: 226). Bevisstheten til fortelleren blir paradoksalt nok bygget opp av de personene hun ikke er, som en forvridning av det binære systemet, der identitetene stadig må defineres ved hjelp av andre. Identiteten blir en prosess av identifikasjon. Derfor trenger de andre inn i selvet, og blir en del av det.

"Ghosts and shadows have to be evoked as new paradigms" påpeker Laurent Dubreuil (2006: 110). Han hentyder til Derridas begrep om spøkelser i *Marx' spøkelser*. Dubreuil viser til at spøkelsene representerer en annen form for væren, som ikke har noen plass i de logiske tankemønstrene vi er vant til å tenke med. Den døde sønnen hverken er eller er ikke, han er et spøkelse, som vinden. "Though their form of being is incomplete, they are not nothing. They are less and more" skriver Dubreuil (2006: 110). Sønnen representerer den andres andre og fraværets fravær. På den måten representerer han noe *radikalt annet*, en blind flekk i systemet av forståelighet, spesielt til stede nettopp på grunn av fraværenhet.

⁶⁷ "Je n'y avais jamais pensé pensé-je, je n'avais jamais fait le rapprochement, les voir couchés ensemble sous mes yeux maintenant, deux frères devant leur mère, et cela m'arrive tout d'un coup et cela m'arrivait du plus lointain de mon être cela courut mes nerfs à la vitesse de l'éclair comme court par le corps l'annonce de la grossesse" (J: 49).

Sønnen er knyttet til opposisjonen mellom negasjon og fødsel i teksten og skriften. Sønnen beskrives som spøkelset som har fått skriftens plass: "A la place de l'écriture: *mon fils, le commandant fantôme de l'écriture*. L'écriture fantôme de mon fils le mongolien. Je lui donnai la place de l'écriture. Le blanc sans frontières, l'inqualifié, l'inqualifiable" (J: 116-17).⁶⁸ Sønnen representerer det grenseløse, ubestemmelige, et fortrengt rom i selvet. Derfor har han blitt selve det hvite papiret, grenseløst, uten logikk. Å forsøke å (be)gripe han, vil egentlig si å samtidig å la det dobbelt andre trenge inn i seg selv. Sønnen er en type *svanger negasjon*. "Lack and ghost (...) permit the progression of the narration in developing thought that challenges bipolar philosophy" påpeker Dubreuil (2006: 108). Gjennom eksistenser som sønnen får Cixous muligheten til å dekonstruere den binære logikken i språket og sette alt i bevegelse, for å kunne gi rom for en annen tenkemåte der fortelleren hjemsøkes av alt "det andre".

Sønnen er som jeg har vist noe som "skjer" med den aktiv-passive fortelleren. Hanrahan påpeker at dette er fordi fortelleren selv har blitt leselig. "If her son is now "happening" to her, it is because *she* has become readable. And she has become readable, because the book has intervened. The book is reading her" (2003: 109). At boken leser henne kan man forstå som at fortelleren har blitt objekt for en slags psykoanalyse, og skriver seg selv i teksten som en prosess som fortolkes av henne selv (og leseren) underveis. Men Hanrahan påpeker at også boken selv griper inn, og leser henne.

For å forstå hva Hanrahan kan ha ment med dette må vi se nærmere på teksten. Det finnes flere eksempler på at boken har "overtatt skrivingen". Senere i teksten blir boken en tydeligere interagerende part, men allerede den delen vi har tatt for oss, finner vi spor av bokens stemme. Sønnen er noe som skjer med fortelleren, som skaper en fremkalling av det skjulte. Det kan være mer interessant å se på denne delen enn slutten fordi den deler med *Malina* de logiske bristene og hintene i teksten om at det finnes "noen andre" som snakker i tillegg til fortelleren. "Fødselen" av sønnen blir for eksempel skildret i tredje person, og teksten skifter som vi har sett også nesten umerkelig perspektiv og tid, som om boken selv har overtatt fortellerperspektivet, og den opprinnelige fortelleren er redusert til en karakter blant de andre.

Eric Prenowitz skriver i sin innledning i spesialutgaven av tidsskriftet *New Literary History* om Cixous' flerspråklighet som et av hennes viktigste kjennetegn: "It is as if she speaks more than one language at once" (2006: x) Som vi husker fra de teoretiske tekstene til Cixous utgjør språkene mer enn nasjonalspråk, språkene er det som bærer med seg forskjellige språklige perspektiver eller

⁶⁸ Jfr. Hanrahan, M. (2003). "Of Three-Legged Writing: Cixous's *Le jour où je n'étais pas là*." *French Forum*, Vol. 28, No. 2, Frühling 2003, ss. 99-113. [09. juli 2007]: http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/french_forum/v028/28.2hanrahan.html Hanrahan ser sønnen som "a place of writing" for Cixous. (2003: 106).

"stemmer". Cixous omtaler språkene ikke bare som forskjellige stiler, men også som forskjellige viljer. Man kan si at det foregår en kamp mellom stemmene i Cixous' tekst mellom forskjellige stemmer som vil tildekke eller avdekke.

Cixous omtaler selv boken som en person med en annen vilje enn henne. "The book wants what I do not want" (2002: 424). Boken skaper en åpning for "the shameless depths, far, far away from the world hurrying by in the street" (Cixous 2002: 419). Når hun skriver opplever hun altså at det er en annen vilje som trenger inn i henne, som avslører henne, og tar henne vekk fra den virkeligheten hun kjenner. Man kan si at det er denne opplevelsen av "det andre" i skrivingen som hun beskriver som bokens vilje som dekonstruerer alt det vante. Hun kommenterer at hun selv dermed selv blir en av mange karakterer i boken: "it arrives in time to remind me that I too am a character in the book, and that no one is here to settle on a meaning or truth" (Cixous 2002: 431). Boken kan se fra flere sider enn forfatteren selv, dekonstruere hennes autoritet og gjøre henne leselig.

Man kan finne flere ordspill som kommenterer konflikten mellom viljen til tildekning og avdekning i teksten vi har sett på. For eksempel kan man merke bokens vilje med ord som "dispersion" (som minner om (si person eller si hvem: "dis personne") og "dislocation" (si lokalisering eller si hvor: "dis location") i avsnittet om "la livret de famille". Det kan sees som en insistering fra boken om å la det usagte bli sagt i teksten. Direkte etter blir personene og stedet knyttet til den fortrenkte historien nevnt. "Dispersion" følges av benevnelsen av bestemoren (Omi) og moren, "dislocation" følges av benevnelsen av landsbyen i Algerie.

Senere, når boken blir en person, er rollen den har å få fortelleren til å ta opp de tingene hun ikke kunne tenke seg selv. Boken ber henne om å spørre om det hun ikke vil spørre om; om moren har glemt hva som har skjedd: "— Demande-lui — dit le livre — non dis-je — demande-lui si elle a oublié dit le livre — mais c'est un question absurde dis-je — mais quand même" (J: 189).

Tegnsettingen understreker fortelleren og bokens sammenvevning. Boken vet mer enn fortelleren, fordi den representerer hele hennes ubevisste, den har et overblikk på tvers av forestillinger om hva som er "absurde spørsmål".

Hanrahan spiller på denne måten å skrive på når hun skriver at Cixous "is digging up, discovering. (...) *the secret*" (2003: 101). Hun demonstrerer dermed Cixous' dobbelte bevegelse, begravelsen og oppgravingen. Det franske ordet "dis" betyr tale. Hvis fortelleren lenge har tildekket, gjør det at hun at boken tvinger henne til å grave opp det tildekkede, hun mister eneretten til å være den talende.

Gud ringer!

Fortelleren minner om det moderne jeget slik Bachmann beskrev henne i *Frankfurter Vorlesungen*. Hun mangler faste holdepunkter i forhold til virkeligheten, noe Cixous i tematiserer ved hjelp av telefonen og telefonens illusoriske forbindelse til omverdenen. Gud selv er på telefonen. Hun beskriver at hun ikke hører noe når hun tar telefonen: "Le téléphone vient sonner un coup. Il n'y a personne. Lorsqu'il n'y a personne au téléphone, j'entends bien que c'est Dieu qui pense". Når hun ikke hører noen i den andre enden, tror det må være Gud. Fordi hun tror det, er det Gud: "Je crois (...) que c'est Dieu, donc c'est" (J: 16). Ingen andre kan gi henne noen ledetråd i forhold til hva som er sant eller ikke. Nettopp fordi han er taus tror hun det er Gud som ringer, Gud eksisterer ikke for henne, men hvis han eksisterer, er det som en stum Gud i en meningsløs verden. Gud gir ikke svar på de vanskelige spørsmålene hun stiller seg.

Derrida påpeker at det at det påfallende ofte er telefoner i Cixous' tekster henger sammen med en genealogi av ord hos henne, som går igjen i forbindelse med telefonsamtalene:

Fils – som på fransk betyr både tråder og sønn/sønner, og også henviser til bokens "røde tråd"
Le fil est coupé – tråden er kuttet/ kuttingen av den moderlige tråden/navlestrengen
Coup de fil – telefonopprigging⁶⁹

I telefonsamtalen ("un coup") sier jeget at hun sier "ja" til Gud, uten å "kutte han av" ("sans coupure") (J: 16) Hun holder muligheten oppe for kontakt med Ham. Fortelleren har som vi husker kuttet ut sønnen (Georges) ved å kutte det moderlige båndet til han (J: 47). Hun var redd for å kutte seg vekk fra faren sin (Georges) ved å kutte i nesen sin: ("J'ai craint de me couper mon père") (J: 59). Moren i boken har en tendens til å kutte jeget av og er usedvanlig flink til å utrydde og ordne saker. "Personne au monde ne sait couper et mettre un terme comme ma mère" (J: 106). Moren var også jordmor da navlestrengen til sønnen ble kuttet (J: 53, 98). Dermed forbindes moren, opphavet til fortelleren, med Gud. Oppsiktsvekkende nok er det en *mor* som innehar den mannlige, rasjonelle, praktisk orienterte posisjonen, det var hun som overtok ansvaret for sønnen etter at datteren forlot han. Den jordnære moren utgjør også et verdslig prinsipp, og hun kutter fortelleren av ved å høre på radioen (J: 106). Moren er fortellerens viktigste samtalepartner i boken, samtalene dreier seg om hva som egentlig skjedde med sønnen da fortelleren ikke var der. Moren passet på sønnen men påstår hun ikke var vitne til sønnens død når fortelleren "tar opp tråden/sønnen" ("je note, en renouant le fil") (J: 101). Fortelleren har i sin tid gitt moren radioen som gave. Radioen demonstrerer dermed en forlengelse av telefonmediets manglende kontakt med Gud – det gjensidige

⁶⁹ I Derrida J. (2006): *Geneses, Genealogies, Genres and Genius. The Secrets of the Archive*. Edinburgh University Press: Edinburgh setter Derrida disse systematisk i sammenheng med en annen roman av Cixous, *Manhattan*, noe jeg dessverre ikke kan gå inn på her.

kommunikasjonsbruddet mellom mor og datter i forbindelse med sønnen, og jegets manglende tilgang både til historien om sønnen og til opprinnelsen, sannheten og verden.

Man kan si at moren har rollen som jegets motsatte "dobbeltgjenger". Når jeget møter henne blir formen dialog. Cixous skaper inntrykk av at scenene med moren er mer troverdige og mer "virkelige" enn resten av boka: Tilsynelatende er de basert på at fortelleren tar de opp på bånd. Etter hver viser det seg at båndopptageren aldri har virket. Moren blir tatt i løgn og endrer standpunkt, hun innrømmer at hun var til stede og bestemte at de ikke skulle prøve å operere sønnen fordi han var "mongolsk" og alvorlig syk.⁷⁰ Moren, det mest solide "holdepunktet" i boka blir en rasjonalitetskritikk der hennes (skinn)rasjonelle væremåte er en måte å skjule sannheten. Det hun sier er ikke mer "virkelig" enn fortellerjegets drømmeaktige fremstilling.

En drømt sannhet – fordoblingenes politiske sprengkraft

Dekonstrueringen av moren som logisk sentrum kan leses i sammenheng med romanens rasjonalitetskritikk i forhold til "det andre". Fortelleren gjenopplever i begynnelsen av romanen et minne som er et forvarsel om sønnens ankomst i teksten, som i likhet med de tre Irinaene er forbundet med tallet tre. Datoen er første mai. Fortelleren ser en trebent hund som halter av gårde, som hun synes synd på, men ikke adopterer. Cixous lar den trebente forlatte hunden holde en monolog der den gjentar at den er snill: "gentil! gentil! gentil! Je suis gentil. (...) c'est seulement un peu moins de pattes, ça n'empêche pas d'exister" (J: 21). Hunden eksisterer, selv om feilen ved den får den til å bli ignorert. Menneskenes anvarsfraskrivelse i forhold til hunden dreier seg om en *feil* – den har ett ben for lite. Scenen med den trebente hunden kan ikke bare sies å være en ren metafor for den døde sønnen. Den er hjerteskjærende i seg selv. Senere dukker det opp et dikt eller en sang i teksten der et "mongolsk kor" gjentar at de er "snille snille snille". Sønnens "feil", at han har et kromosom *for mye*, "trisomi" ("*Trisomique, terme médicale conseillé*") (J: 67) blir foregrepet av den trebente hunden. Men teksten undergraver også skillet mellom dyr og mennesker. Fortelleren identifiserer seg selv med hunden. Hun skriver at hun selv halter til en "imaginær himmel: "parfois je bondis au ciel fântome" (J: 44). Denne identifiseringen er et eksempel på det Derrida kaller *la pensée de l'animal*, en "poetisk" og "profetisk" måte å tenke ikke bare på dyr og mennesker, men også å se annerledes på verden.⁷¹ Dyr og døde ting fremstår ikke stumme, språkløse vesener, men kan få stemme gjennom den spøkelsesaktige eksistensen til fortelleren og ta over synsvinkelen. Hos Cixous er det gjerne når "det andre" kommer til orde, i form av for sønnen eller den trebente

70 "(...) il était déjà mongolien mais d'avoir en plus les séquelles d'une maladie pareille" (J: 188).

71 Jfr. Segarra, M. (2006). Hélène Cixous's Other Animal: The Half-Sunken Dog. *New Literary History*, Vol. 37, No. 1, Winter 2006, ss. 119-134 http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1segarra.html

hunden, at teksten går over i poetisk sang, ofte kaller hun disse delene "kor". Skriften overkommer avstanden mellom det skrivende jeget og tingene med *jouissance*.

Fortellerens måte å fortelle om sønnen på viser hvordan han er fortrenget fra en diskurs av forståelighet. Hun spiller på dobbeltbetydningen til "mongolien" ved å omtale sønnen som et menneske fra et folkeslag: "mongolene"(les mongoliens). Når sønnen får et eget folkeslag, og på den måten sin egen eksistens, virker utslettelsen av hans "folk" fordi de er en "feil" grotesk. Teksten snur på den vanlige måten å tenke på "mongolene", ikke som en mangel, men som et tillegg til verdens folkeslag, en *tredje mulighet* for menneskene. Hans ikkeplasserbarhet i systemet, som tillegg, får en ironisk klangbunn når hun kaller han "mongol". Mongolene er et allerede eksisterende asiatiske folkeslag, det finnes ikke ekstra plass for et "mongolsk" folkeslag til.

Moren, som har en typisk "vanlig" pragmatisk holdning til de fleste spørsmål, tar ikke noen spesielle hensyn til "det andre", hun mener at en trebent hund må skytes⁷². Det litt oppsiktsvekkende ved morens helt motsatte holdning er at hun også synes det kan være riktig å drepe mennesker. Fortellerens måte å tenke på, der alt representerer muligheter, gjør at fortelleren ikke får noen privilegert tilgang til sannheten. Fortelleren minnes at moren har sagt at det kanskje hadde vært riktig å drepe den "mongolske", i alle fall hadde hun valget mellom å drepe han og å adoptere han.⁷³ Dette nekter moren for å ha sagt. Med dette får sønnen og den haltende hunden en tildels overlappende identitet i teksten. Fortelleren påberoper seg ikke noen overordnet moralsk posisjon i forhold til disse etiske spørsmålene, tvert imot lur hun på om moren slik hun oppfatter henne er et resultat av sine egne projeksjoner. Hun kan ha funnet opp minnet om at moren tenkte på å drepe sønnen for å overføre skyldfølelsen som hjem søker henne på moren.⁷⁴ Når broren hennes senere forteller at moren sørget for at sønnen ikke skulle gjennomgå en risikabel operasjon da hjertet hans sviktet, beundrer hun moren for hennes handlekraft, fordi hun tok en sterk beslutning. Moren var knyttet til sønnen, det var hun selv som forlot han. Fortelleren beskriver at sønnen kommer tilbake til boken for å bli del av en "trebent familie", moren, broren og sønnen, der hun er det manglende benet, den som ikke var der: "la mort est enfin entrée avec une grande simplicité dans notre vie et dans notre famille qui en cet instant pouvait être comparée à un chien à trois pattes. Il y avait mon fils ma mère mon frère et je n'y étais pas" (J: 184). Fortelleren selv er underordnet i boken sin, hun

72 Moren "skyter datteren ned" med sin sterke overbevisning, der det franske ordet for å skyte (abattre) får tre ekstra b-er: "– Un chien à trois pattes il faut l'abattre, et c'est tout, a dit ma mère en quadruplant le b du mot abattre, et en l'abattant devant moi avec toute la force de sa conviction." (J: 24).

73 Dette understrekes ved at de to mulighetene blir en overskrift: "TOUT DE SUITE J'AI EU DEUX POSSIBILITÉS, je les vois nettement dit ma mère, ou bien de le tuer ou bien de l'adopter." (J: 73)

74 "Et si c'était moi qui avais inventé toute cette histoire de suppression, et si c'était moi qui me faussouvenais de l'avoir entendue me dire nettement: j'ai pensé à le tuer mais je n'ai pas osé." Fortelleren påpeker videre at vi ikke har kontroll over oss selv "nous ne nous possédons" ved å vise til at vi blir *hjem søkt* "nous sommes tous possédés" (J: 77)

er spøkelsesbenet til den trebente hunden, den som beskriver de andre som en treenighet. Hun sier selv at hun har overtatt tårene moren aldri gråt⁷⁵ Mens moren handler, flykter datteren. Men hun tar alle ting på seg, morens sorg, sønnens død, lidelsen til alle levende vesener. Hun blir selv en åpen bok, tomrommet som kan samle "alt".

Gjennom hele boken er det referanser til rettssaker. Det refereres tidlig til rettssaken mot Adolf Eichmann, i filmen *Un Spécialist*, en film fortelleren beskriver at hun spesielt lite lyst til å se. Hun setter dermed sin egen unnfalighet i forbindelse med en større, mer grotesk og katastrofal unnfalighet. Jeget åpner for at hun bevisst søker å bli minnet om det i forhistorien som hun forsøker å fortrenge.⁷⁶ Samtidig som hun sier hun ikke vil nevne ord som "espèce, spécial" (J: 30) avgrensede kategorier som utløser assosiasjoner hun som jøde ikke vil tenke på, men som også minner om den "andre" – sønnen. Dette settes i forbindelse med Eichmanns fortregning og fraskrivelse av sitt medansvar for holocaust. Avsnittet om Eichmann viser trusselen med tenkemåten romanen utfordrer til. Etter filmen sjekker fortelleren fødselsdatoen til Eichmann og er lettet, hun ville ikke kunne leve med det om den var i nærheten av datoene knyttet til noen av sine nære venner og familie. På grunn av den syntetiserende, hjemsøkte måten hun tenker på, opplever hun at datoenes sammenfall er en potensiell trussel: Eichmann kunne smitte over på dem hun var glad i. Hun sier selv "Je suis poreuse. Pour un rien, pour une recontre brève, pour l'effleurement à mes oreilles je prends froid ou folie ou frayeur" (J: 33). Alt kan smitte ved berøring, også ondskap, galskap og frykt.

Boken gir uttrykk for en dialogisk konklusjon. Fortelleren kritiserer sin egen sensitive væremåte, at hun egentlig aldri har reddet noen, bortsett fra en katt "Je n'ai sauvé personne. Sauf un chat pour un million d'abandonnés". Moren hevder at det kan man ikke forholde seg til – man må bare lære seg å leve med det – å leve, å forlate, å drepe, å ikke se, å neglisjere: "On ne peut pourtant pas ne pas vivre, dit ma mère. Vivre abandonner tuer ne pas regarder délaissier" (J: 107). Moren foreslår tausheten. Boken slutter ved at jeget symbolsk lukker døren til åstedet – klinikken: "J'au laissé la porte de la Clinique se refermer derrière moi" (J: 190). Cixous ser ut til å ha mistet troen på skriftens revolusjonerende kraft i verden. Sluttet virker som en resignasjon. Likevel fortsetter tenkningen i boken å virke fordi slutten er lite tilfredsstillende. Forslaget om å resignere og tie om "det andre" vekker leserens motstand.

75 Når moren sier sannheten, gråter datteren over morens offer, som den som alltid har måttet være den som handlet, ikke gråt: "Tandis que ma mère ne déposait rien que la vérité j'avais aux yeux toutes les larmes qu'elle n'a jamais versées car, tenant toute sa vie" (J: 189)

76 "(...) c'est justement le film qu'on n'a *surtout-pas-envie* de voir qu'on a quand même envie de voir" (J: 31)

Cixous vs. dekonstruksjon – litteraturens bekræftende kraft

Hanrahan påpeker at *Le jour où je n'étais pas là* inviterer til å bli lest metalingvistisk: "(it) invites reading metalinguistically, as a metaphor for the writing process". (2003: 101). Skriveprosessen er annerledes enn den språkbruken som er kjent i lingvistikken. Den spøkelsesaktige sønnen er et bilde på det Hanrahan betegner som skriften som en *tredje vei – difference*: "For Cixous (...) writing is the site of an *ongoing* splitting or opening of the self through which it becomes possible not only for her otherness – her other self, herself as other – but for her others to achieve inscription"(Harahan 2003: 111). "Jeget" maskerer ikke sin egen splittelse, men viser seg som bevegelig, mer enn én. Cixous tilbyr den iherdige leseren en refleksjon om skriften som oppløsning av alle typer identiteter, altså både på ord-, begreps- og personnivå. Å skrive og å lese blir å gå inn i "noe annet" og bli invadert av det fremmede. Det skjer som vi har sett en logisk umulig glidning mellom ord, begreper og identiteter som kan sees i lys av Derridas (ikke)begrep *différance*. Som Derrida stiller Cixous spørsmålstegn ved opposisjonene og viser hvordan forskjellen ikke er stabil, men i bevegelse, og at tingene ikke er klart adskilte fra hverandre.

Spørsmålet er om Cixous dermed kan kalles Derridas litterære motstykke. Dubreuil påpeker at Cixous går videre der filosofien slutter, der Derrida ikke lenger kan argumentere: "Literary writing would be seen as a continuation of philosophy beyond the frontiers of argumentation" (2006: 111). Cixous kan utforske filosofi som "hjerterets mystikk" (se. s.). *Différance*, det som er hinsides kategorier for eksistens, har en likhet med Derridas *hauntologi* -begrep, det som ikke er, som kan knyttes til Cixous' litterære spøkelser. I Cixous' litteratur, påpeker Dubreuil, finnes det likevel en *bekræftende kraft*: "the *affirmative* force of literature" (2006: 113). Dette kan man si gjelder for all litteratur. Ingenting oppheves eller slutter å være i litteratur, fordi en del av kontrakten med leseren er at man vet at man leser litteratur, hvor alt er mulig, ikke filosofi, der et begrenset sett regler gjelder. Selv om Derrida setter reglene i bevegelse, skriver han likevel filosofi, som gjør at leseren forventer en argumentativ logikk. Når Derrida ved hjelp av argumenterende logikk opphever logikken, dekonstruerer han også sin egen tekst. I en litterær tekst er det annerledes. Som leser opplever man ofte at tingene blir *mer virkelig* når man leser, selv om det man leser er oppdiktet (ikkeeksisterende-eksisterende) fordi det blir underliggjort, man kan se verden tydeligere, på en annen måte. Å omtale Cixous som en dekonstruerende språkfilosof ville derfor være å redusere det *levende* ved litteraturen, som ikke selvdestrueres, selv om logikken i teksten ikke går opp.

"The book delivers a presence that does not trust in opposition and that passes through antinomies" skriver Dubreuil. "Cixous's fictions should not be read as theoretical treatises, because the unified concept is always *disseminated* into a multitude of *concrete* and *mutable* artifacts and characters" (2006: 109). Med dette mener han at elementene i tekstene til Cixous *både* kan være det

de er, og gi ekko av eller være noe annet. Cixous "sønn" er samtidig spøkelse, foto, mangelen, den trebente hunden, skriften, selve boken, men man har alltid også følelsen av at han er en konkret gutt som en gang har levd. Fotografiene i "metateksten" "la livret" viser til død, forgjengelighet, bevaring, familie, identitet og oppløsningen av denne, de forteller fortellingen, men er også rett og slett "fotografier" i teksten. Cixous negerer altså ikke muligheten av betydning på grunn av den stadige forskyvningen av all betydning. I tekstene hennes skjer det i stedet alltid en skapelse av noe nytt i møtene mellom leser og tekst, forfatter og tekst og elementer i teksten, som ikke kan reduseres vekk på grunn av indre motsetninger, fordi det overhodet ikke finnes noen forventning om enhet. I litterære tekster lar det utenkelige seg tenke. Slik sett kan man se tekstene hennes som det som utslipper filosofiske regler, og litteratur som noe "radikalt annet", fordi litteraturen, som Bachmann også påpeker, beholder sin "aura".

4. Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) – En farlig erkjennelsesprosess

Denn, was meint man eigentlich damit, die ganze Gesellschaft beschreiben, die Bewusstseinslage in einer Zeit? Das heißt doch nicht, daß man die Sätze nachspricht, die diese Gesellschaft spricht, sondern sie muss sich anders zeigen. Und sie muss sich radikal anders zeigen, denn sonst wird man nie wissen, was unsere Zeit war. Und die Krankheit, die Folter darin, und die Krankheit der Welt, und die Krankheit dieser Person, ist die Krankheit Unserer Zeit für mich.

Ingeborg Bachmann (Gul 71)

Malina betydde mye for Bachmanns prosjekt med å finne den riktige "gangarten" for den nye erkjennelsen hun ønsket å uttrykke. Det dreide seg om hennes personlige situasjon: hun lette etter en hovedperson og en stemme som kunne representere henne. Som kvinnelig forfatter opplevde Bachmann det selv som underlig at hun så ofte valgte seg mannlige fortellerstemmer.⁷⁷ *Malina* springer ut av et forsøk på å utforske bakgrunnen for undertrykkelsen av "det kvinnelige" og et ønske om å gi en stemme til det "kvinnelige jeget". Men Bachmann uttaler at seieren med *Malina*, som hun opplevde som "å finne seg selv" i skriften, var å ikke skjule eller undertrykke det kvinnelige jeget, og *likevel* legge vekt på det mannlige jeget.

Mange av samtidens feminister oppfattet *Malina* som et uttrykk for resignasjon (Bartsch 1997: 11). Romanens kvinnelige "jeg" fremstår som svakt, hjelpeløst, og enda mer angstfylt enn Cixous forteller. Også jeget i *Malina* lever gjennom andre: Fortellerens liv er dominert av tre menn som preger hvert sitt kapittel – kjæresten Ivan, som hun har et konvensjonelt, femtitallsaktig forhold til i kapittelet "Glücklich mit Ivan" og en mystisk "far" som tar fra henne språket, mishandler og dreper henne igjen og igjen i drømmekapittelet "Der dritte Mann". I kapittelet "Von letzten Dinge" fører hun lange diskusjoner med samboeren Malina. Til slutt forsvinner hun inn i veggen. Språket hennes er borte, likevel fortsetter fortellingen, og det erklæres at hun har blitt myrdet: "Es war Mord" (III 337). *Malina*, som viser seg som hennes mannlige dobbeltgjenger, står igjen.

Romanen virker ikke særlig brukbar som feministisk kamplitteratur, i betydningen solskinnshistorie om en feministisk, sterk heltinne som frigjør seg selv. Å tilby en slik metafysisk "trøst" sto Bachmann fjernt. I tråd med Kafkas tanker ville hun, i likhet med Cixous, skrive bøker som fungerer som en "øks mot det frosne havet i mennesker". *Malina* er et uttrykk for en *indre virkelighet*, der også samfunnet og historien viser seg i jeget som "Geschichte im Ich" (Bartsch 1997: 130). Romanen uttrykker et språklig overskudd i forsøket på å overkomme fraværet,

⁷⁷ Jfr. Bachmanns egen uttalelse: Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: dass ich immer gewußt habe, ich muss dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wusste: Sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden (...) warum ich so oft das männliche Ich nehmen musste. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen, und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen" (Gul 99f.).

meningsløsheten og angsten til jeget, en polyfoni som gjør romanen til motsetningsfull, fascinerende lesning.

Bachmann har tilsynelatende tatt et stort skritt fra poetikken i *Frankfurter Vorlesungen*, og, i likhet med Cixous, gjort analysen av kvinners posisjon som fortrenge i språkspillet, og dermed også samfunnet, til utgangspunktet for romanen. *Malina* er langt mer feministisk i denne betydningen enn *Le jour où je n'étais pas là*. Cixous har selv interessert seg for *Todesartenprosjektet*.⁷⁸ Cixous' lesning av Bachmann viser at for begge er det at forfatterens eksistensielle situasjon, smerten, tvilen og troen på at språket er noe som ikke kan løsrives fra kvinnelig identitetsproblematikk, grunnleggende. "What she writes is dangerous because Auschwitz is always there in every human being" skriver Cixous om Bachmann (1993: 19). Hun føler seg beslektet med Bachmann fordi begge skriver tekster der det foregår en indre krig, forankret i en personlig smerte. Men hun hevder at Bachmann går lenger enn henne i å utforske denne personlige splittelsen, noe hun setter i forbindelse med den østerrikske litterære etterkrigs konteksten: "In France we also say that there is war, but we also say that we are subjects of peace. But for Austria there is only war" (Cixous 1993: 19). Cixous leser Bachmann i sammenheng med blant andre østerrikeren Thomas Bernhard. Østerrike tok ikke noe etterkrigssoppgjør, men regnet derimot seg selv som offer for nazismen. Skyldspørsmålet i *Malina* er i motsetning til *Le jour où je n'étais pas là* i utgangspunktet allment, knyttet til et nasjonalt tabu. Hvis *Malina* leses som en kriminalgåte, der spørsmålet er hvem som har "myrdet" det kvinnelige jeget, dreier det seg ikke om et "mord" i tradisjonell forstand. Fortrengningen av det kvinnelige jeget er beslektet med fortrengningen av "det andre", det som ikke passer inn i de rene, enhetlige (forståelses)rammene, som også nazismen var uttrykk for. Jeget går ikke fri for rettergangen, men plasseres i likhet med Cixous heltinne i sentrum for den, i et drømmeaktig erindringsarbeid.

"Ein Ich ohne Gewähr" Det splittede, erindrende, spøkelsesaktige jeget

Det dukker stadig opp hint i *Malina* om at jeget blir "myrdet" og refereranser til "mordere". En av jegets "mordere" ser umiddelbart til å være den moderne erfaringen slik Bachmann omtalte den i *Frankfurter Vorlesungen* – en språklig og erkjennelsesmessig krise. Fortelleren har mistet følelsen

78 Litt overraskende legger Cixous ikke størst vekt på kritikken av et patriarkalsk system, og forsøket på å skape et "kvinnelig språk" i Bachmanns *Todesarten*-syklus, men på *smerten* tekstene uttrykker, som hun setter i forbindelse med forfatteren Ingeborg Bachmanns livshistorie. Cixous leser nærmest vulgærbiografisk i lys av flammesymbolikken som et forvarsel om den virkelige forfatterens egen død – Bachmann døde som følge av en brann: "The writers I feel close to are those who play with fire, those who play seriously with their own mortality, go further, go too far, sometimes go as far as catching fire, as far as being seized by fire. How terrible to learn how Ingeborg Bachmann perished burned by fire, that is, by truth – in 1971 in Rome" (Cixous 2003: 19). Forfatteren Cixous dikter altså rundt forfatteren Bachmann som om hun skulle ha vært en av sine egne litterære personer.

av forbindelse mellom seg selv og tingene, og prøver å finne tilbake til språket på nytt for å få grep om verden. Samtidig fremviser teksten språkvirkeligheten til jeget som ustabil konstruksjon. Jeget er i dobbelt forstand "ein Ich ohne Gewähr" – et subjekt i teksten, kastet ut i verden uten forsvar mot inntrykkene, og et språklig produkt av teksten som ikke garanteres av noe.⁷⁹

Malina er full av hemmeligheter, leseren er, som i *Le jour où je n'étais pas là*, nødt til å forsøke å samle spor og sette sammen et helhetsbilde av det. Hva fortelleren egentlig vil er uklart, man kan si at også hun både forsøker å begrave og grave opp. I begynnelsen av romanen skriver hun først at hun vil fortelle: "Ich muß erzählen. (...) Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört" (III 23), så at hun ikke vil fortelle: "Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung" (III 27), et indirekte sitat fra Hölderlin.⁸⁰ Tenkemåten til jeget er i bevegelse mellom selvmotsigende ytterpunkter. Hvis *Malina* representerer en ny "gangart" er det heller ikke med *ett* nytt språk – snarere *mange*. Bachmann praktiserer kunsten å *stjele-fly*, for å bruke et uttrykk fra Cixous. Romanen er ikke bare full av sitater, men også elementer fra forskjellige sjangre som eventyr, sang, drama, lyrikk, musikk, film og opera. Irmela von der Lühe påpeker at forfattere gjerne bruker språket for å skape en poetisk motvekt mot en erfaringsmessig oppløsning. I *Malina* skaper selve fremstillingsformen en sjangerblanding som bringer den fortellermessige enheten til et episk og språklig sammenbrudd (Luhe 1989: 136). Dermed mister vi som i *Le jour où je n'étais pas là* også illusjonen av den enhetlige historiens garanti for jegets enhet. Jeget går språklig i oppløsning på samme måte som Becketts *Mahood* slik Bachmann beskriver han i *Frankfurter Vorlesungen* (se s. 14). Her hevder Bachmann at jeget ikke kan dø, fordi jeget er "Platzhalter der Menschlichen Stimme" (IV 237). I *Malina* går identitetsoppløsningen tilsynelatende så langt at også jegets stemme løses opp. Jegets navn er ikke nevnt i boken, akkurat som det ikke er nevnt i tittelen på boka, slik man kunne vente av en selvgranskende roman fortalt i første person. Når tittelen derimot er navnet på hennes mannlige motstykke "Malina", gjør det identiteten til jeg-fortelleren til noe som er usikkert i seg selv. Allerede i tittelen er hun fortrent. Som vi skal se bruker Bachmann i likhet med Cixous både navnene, og mangelen på navn, for å desorientere leseren.

Litterære konstruksjoner på en scene: Rollelisten

For å se nærmere på hvordan fortellingen både konstruerer og dekonstruerer troverdigheten til sine "enheter": navnene, tiden og stedet, skal jeg se på inngangsporten til romanen, en rolleliste som

79 Jfr. Weigel: "Durch die Metamorphose der ersten Erzählperson in eine Stimme ohne Identitätsgewähr und personale Einheit kann sie zum Medium eines polyphonischen Romans werden, dem auch Töne der Dissonanz eingeschrieben sind." (Weigel 1999: 232).

80 Dette er en referanse til Hölderlins *Hyperion* der teksten lyder: "Ich erzähle nicht, ich werde nicht erzählen, ich kann nicht erzählen, es ist mehr als eine Störung in meiner Erinnerung (...) ich zerbreche an jeder Erinnerung." (Hölderlin sitert i Hendrix 2005: 102).

presenter de sentrale personene: Ivan, Malina, og jeget, og oppgir tiden for fortellingen – "Zeit: Heute" og stedet – "Ort: Wien" (III 12). Rollelisten er en forvirrende nøkkel til romanen. Dramaformen bryter forventningene til en roman ved å presentere personene som litterære konstruksjoner på en "scene". Rollelisten er også lite egnet til å danne seg et bilde av personene.

Presentasjonen av Ivan er kort og leksikonaktig. Vi får oppgitt fødselsdato, 1935, og opprinnelsesland, Ungarn, og litt om bakgrunnen hans, og at han jobber med penger. Det står at vi ikke skal få vite hvor arbeidsplassen hans er – "Um keine unnötige Verwicklungen für Ivan und seine Zukunft heraufzubeschwören"(III: 11).

Den eneste ytre beskrivelsen vi får av Malina, er at alderen hans er ubestemmelig i forhold til utseendet. Likevel får vi opplyst en alder. Han blir førti "i dag": "Heute vierzig Jahre alt geworden", men han får i motsetning til Ivan ingen fødselsdato. Dermed kan man heller ikke slutte seg til når rollelisten er skrevet. Vi får vite at Malina i likhet med jeget er forfatter, av en "apokryf"⁸¹. Han kan altså tolkes som forfatter av "kjetterske" tekster, men vi får ikke vite hva slags uautorisert "tillegg" han har skrevet. Malina er ansatt som statstjenestemann av klasse A i det østerrikske hærmuseet – av "kamuflesjegrunner" ("aus Gründen der Tarnung"), men vi får ikke vite hva som skal kamoufleres. Hva han *egentlig* jobber med er en gåte, også hvilken sammenheng det har med bakgrunnen hans. Han er opprinnelig historiker, med kunsthistorie som bifag. Vi får vite at dette har gjort det mulig for han å få en posisjon "auf dem er vorrückte, ohne sich zu bewegen" (III 11f.).

Av jeg-fortelleren selv – "Ich" får vi får en ytre beskrivelse – av dokumentene hennes. I det østerrikske passet står øyefargen, brun, og hårfargen, blond, og at hun er født i Klagenfurt. Som den Cixous døde sønns "photo d'identite" er identitetsfotoet hennes mest egnet til å viske den selvstendige identiteten hennes ut: Personopplysningene om jeget er identiske med Bachmanns egne (Albrecht Göttische 2002: 132). Denne eneste konkrete ytre beskrivelsen vi noensinne får av noen personene fungerer altså som en undergraving av den litterære integriteten. Bachmann fordobler mer forkledt enn Cixous. Vi får vite at det finnes flere opplysninger: "es folgen Daten und ein Beruf" (III 12). Det eneste vi får vite om dem er at de er strøket over og skrevet på nytt flere ganger. "Ich" får ikke noe navn, og blir dermed ikke noen "person", men et mystisk "dokument".

Hele romanen er ellers fortalt i nåtidsform, men rollelisten gir inntrykk av at det dreier seg om noe som har skjedd i fortiden, som den kamouflerte "virkelige Ivan" må skjermes for å bli knyttet til. Malinas eksistens blir enda mer mystisk, han ser ut til å ikke gjøre noe, ikke bevege seg overhodet i stillingen sin, likevel rykker han fremover eller blir forfremmet. Jeget i rollelisten er en kjønns- og kroppsløs distansert forestilling, et etterlatt dokument og en gåte.

81 Apokryf (fra gresk *ἀπόκρυφος* (*apokryfos*), «skjult»). Et ikke anerkjent skrift, ofte brukt som en betegnelse på et tillegg til Bibelen.

Romanens tematisering av fremstillingen av forestillinger tydeliggjøres av leken med dramaformen. *Malina* starter på et slags nullpunkt, der de viktigste personene presenteres som uklare karakterer i et kriminaldrama, som antyder at leseren blir nødt til å spille rollen som etterforsker. Rollelisten blir et ironisk element i romanen. Den bygger opp troverdighet med fakta, men maner til en mistenksom lesning ved å undergrave dem. Den tørre, saklige presentasjonen i passivform virker fremmed sett opp mot jegets poetiske, insisterende fortellerstemme. Likevel inviteres vi til å lese det som hennes egen fremstilling, fordi hun selv kommenterer valget av de to siste opplysningene vi får i den: "Zeit: Heute" og "Ort: Wien". Tiden og stedet fremstår altså tilsynelatende som enhetlige. Men tiden for fortellingen kan ikke egentlig være nåtid. Det som er en mulig tid i et skuespill er en umulig tid i en roman, fortellerjeget kan ikke "oppleve" idet hun skriver om det, bare erindre. Hennes tidsenhet blir nødvendigvis dobbel.

Tidens og stedets "enhet" og kroppens protest

Vi vet at tiden går i romanen, jeget går på kafe og på kino med Ivan, dag blir til natt. Likevel holder jeget alltid fast ved en enhet: *Heute*. Mens tiden i Cixous' roman tematiseres som et "arkiv", tematiserer Bachmann "Heute" som en form for absolutt tid. Vårt første møte med jegets karakteristiske fortellerstemme, er når hun reflekterer selv over sitt "i dag". Tidsangivelsen er en konstruksjon hun har valgt og som ikke er uproblematisk for henne. Hun har reist den som et forsvarsverk for å beskytte seg selv:

Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, "heute" zu sagen, obwohl man jeden Tag "heute" sagt, ja, sagen muß, aber wenn mir etwa Leute mitteilen, was sie heute vorhaben – um von morgen ganz zu schweigen –, bekomme ich nicht, wie man oft meint, einen abwesenden Blick, sondern einen sehr aufmerksamen, vor Verlegenheit (...) denn durch dieses Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen und davon schreiben, oder nur sagen, in dieser höchsten Angst, was sich zuträgt, denn vernichten müßte man es sofort, was über Heute geschrieben wird(...). (III 12)

Allerede i denne setningen opplever vi jegets problemer med å uttrykke seg. Setningen er så lang og oppstykket at det er vanskelig å lese uten å få pusteproblemer selv.⁸² Kroppen protesterer mot jegets "enhet": angsten hennes viser seg i selve språket.⁸³ Jeget viser hvordan hun er fjernet fra medmenneskene sine, og også har en distanse til seg selv; hun anklager seg selv og reflekterer rundt hvordan hun må fremstå sett utenfra. Holdningen til ordet "Heute" hindrer henne i å uttrykke som andre mennesker, og dermed i å leve. Jeget skiller mellom to tider, "heute" – den vanlige tidsangivelsen som man nødvendigvis må bruke i det daglige, og sin egen forståelse av tiden.

82 Jfr. von der Fehrs beskrivelse av leserens pust i Bernhards tekster i von der Fehr, D. (2008): "Tektsten som puster og som smitter. Det performative i Thomas Bernhards tekster" i *UTFLUKT* # 2/3 2008: Performativ tekst, ss. 43-48.

83 Jfr. Kanz behandling av angstmotivet i språket i Kanz, C. (1999): *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Metzler: Weimar.

"Heute" er ikke det samme som frasen "heute". Begrepet innebærer en intens oppmerksomhet rundt nået, og fortielsen og fortrenghningen av fortiden og fremtiden i forsøket på å innordne alt. "Heute" slik hun forstår det, er et uttrykk "bare selvmordere burde få lov til å bruke".⁸⁴ (III 11). Bare de forstår nåtiden, i likhet med jeget, som et anker de *må* klamre seg til, samtidig som de forstår at tiden er noe grenseløst og truende. For alle andre er "i dag" et uttrykk for en inautentisk fortrenghning – "å leve i nået". For "de andre" må hennes forståelse av tiden fremstå som verdensfjern. Som hun selv påpeker er blikket hennes tvert imot veldig oppmerksomt, preget av forlegenhet ovenfor det hun forsøker å betrakte. Refleksjonsevnen står i kontrast til det hun senere karakteriserer som en patologisk tilstand. Den pågående kampen mot språket og tvilen om hvordan alt skal beskrives preger skriften: alt som skrives om nåtiden burde egentlig "ødelegges straks".

Fortellerjeget minner om Bachmanns beskrivelse av Hofmanstal, som ikke lenger kan bruke det vanlige språket, men betrakter tingene så inngående at det svimler for han. Det antydes i at jegets måte å oppfatte verden er selvmorderisk, og at konstruksjonen av et anker av nåtid til å klamre seg fast i, for å glemme fortiden og fremtiden, vil være umulig for henne. Hennes absolutte "Heute" hjemsøkes av alt som ikke er "heute" – alt som trenger inn i hennes nåtid i skriften.

Angsten viser seg når jeget skriver om tiden. Man kunne si med Cixous at "kroppen taler" gjennom angstens språk, urytmiskheten i hjertet som forplanter seg som urytmiskhet i teksten. Jeget beskriver selv metafilosofisk kroppens tale som viser seg som skrift, som streker på et elektrokardiogrammet: "diese Arrhythmie (...) die (...) auf einem Elektrokardiogramm festzustellen ist". Legene leter ikke etter årsakene, det kroppen forsøker å fortelle: "es geht nur nicht hervor aus der Zeichnung, daß die Ursache mein Heute ist" (III 11). Angsten er ikke utløst av symptomene, forholdet hun har til verden. Man kan heller ikke regne det som resultat av at jeget er en "undertrykt kvinne". Snarere er måten hun betrakter tingene på, symptomer på en *opprinnelig, tabubelagt smerte*, det "andre" knyttet til hennes "Heute", som har utløst både uttrykksbehovet og uttrykksproblemet – den fysiske og psykiske oppløsningen hun er i.

Jegets nåtidsform er en sammensmeltning av opplevd tid, hjemsøkelsen av en ukjent fortid og den tiden det skrives i, en tredobbelt "umulig tid" som oppløser forestillingen om "tidens enhet". Jeget kan ikke samtidig være både det skrivende jeget og det jeget hun omtaler. Hun konstruerer seg selv og tiden idet hun skriver, samtidig som tiden og kroppen bedrar henne, og åpner opp for det som forstyrrer henne i erindringen. Kroppen, påpeker von der Lühe, gir tilgang til et "annen erindring", erindringens prinsipielt kaotiske side, knyttet til assosiasjoner, det som ikke lar seg planlegge, som setter seg over normene, en grenseoppløsende erindring (Lühe 1980: 135). Når jeget

84 "(...) denn Heute ist ein Wort, daß nur Selbstmörder verwenden dürften, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn, "heute" ist bloß die Bezeichnung eines beliebigen Tagen für sie" (III 13).

erindrer, oppløser hun grensene for sin egen og alle tings faste identiteter. "Heute" er romanens ustabile form konsentrert i et ord, som setter i gang et stort fortolkningsarbeid hos leseren, men som aldri kan forstås fullt ut fordi det ikke er noe stabilt og "forståelig" – snarere en inntrengning av det ustabile, selve mostatsen til en rasjonell, strukturerende tenkning. For å si det med Derridas beskrivelse av tiden i Hamlet – tiden er i ulage, i uorden, den har gått av hengslene, er "out of joint" (1996: 134). Jeget forsøker det umulige: å innfange "alt" og forsvare seg med enhet.

På grunn av jegets "Heute" er stedsangivelsen "Wien", som hun hevder ikke noe hun er kommet til ved en slik "fryktelig tvang" (III 14), likevel ikke en uproblematisk enhet. Jeget beskriver at det ikke først og fremst dreier seg om et "sted", "vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse", der hvor hun, Malina og Ivan bor (III 14). Jeget tegner opp et kart over Wien, men i jegets fremstilling er det indre riket "Ungargasseland" ikke gaten Ungargasse. For å bruke Bachmanns karakteristikk av litteraturen: fortellerens skriftlige sted er et "rike med ubestemte grenser" (se s. 16). Stedet er knyttet til hennes subjektive fordoblede skrift. Som tiden hennes er det både en projeksjonsflate og hjemsoekt et sted. For henne utgjør riket Ungargasse en drøm om at stedet skal gjøre henne sikker i forhold til omverdenen.⁸⁵ Stedets usikkerhet viser seg i et plutselig, illusjonsoppløsende brudd i beskrivelsen av Wien, der jeget minnes hvordan hun hører stemmen til "ein kalkweißer Pierrot mit überschnapper Stimme" og tar inn noteanvisningen fra Schönbergs *Pierrot Lunaire*, når Pierrot synger "O alter Duft aus Märchenzeit" (III 15). Pierrots "sprukne stemme" er et ekko av fortellerjegets egne ustabile musikalske stemme, og noteanvisningene som dukker opp på slutten av romanen, når jeget er i ferd med å gå i oppløsning, er også hentet fra dette stykket. En musikalsk analyse er det ikke plass til her, men Schönbergs avanserte avantgardistiske musikk tematiserer selve klangen i jegets menneskelige stemme. Den androgyne, bleke Pierrot, synger med høye og lave toner som ikke fremstår som en apostrofe til en kjær, kjent eventyr(for)tid, snarere illevarslende og uhyggelig. Jegets sted hjemsoekes av jegets indre musikk. Det "trygge, absolutte stedet" kan man bare godta hvis man godtar jegets "stemme" som en garanti for fortellingen. Hvis man godtar "jeget" og hennes "enheter" blir man stadig rykket ut av illusjonen.

Jeget og hennes dobbeltgjenger – Malina

Ved siden av å kommentere tidens og stedets enhet, beskriver jeget gjennomgående forholdet til Malina i forkapittelet. Jegets fortelling ser ut til å være knyttet til Malina som en tredje "enhet", i bevegelsen mellom ønsket om å fortelle og motviljen mot det. Når jeget på slutten av forkapittelet korrigerer seg selv og sier at *alt* forstyrrer henne i erindringen, entrer Malina "scenen" i

⁸⁵ Stedet er ikke bare fortellerens "verden", men et uttrykk for at hennes verden er garantert av den ungarske kjæresten Ivans tilstedeværelse, noe vi kommer tilbake til.

fortellingen nonchalant, skjenker et glass whisky til henne og sier at det er noe som forstyrrer henne: "Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andere Erinnerung." (III 25). Bachmann undergraver jegets som garanti for fortellingen. Det noe hun ikke vet, en *annen erindring* som ligger bak alt hun skriver. Malina ser ut til å være uberørt og vet tilsynelatende godt hva "hemmeligheten" om erindringen til jeget er. Han forteller ikke, og jeget spør heller ikke. Han får siste ord i kapittelet ved å rett og slett slå fast at slik er det. Dette skaper et bilde der Malina fremstår som allvitende, ikke for å fortelle, men for å ta plassen som dialogpartner jegets indre dialog og få refleksjonen hennes til å ta en ny retning.

Forkapittelet fremstiller forholdet mellom jeget og Malina som gåtefullt. Fortellingen om hvordan jeget ble kjent med Malina er i motsetning til resten av boka skrevet i fortidsform. Malina blir knyttet til fortiden og erindringen. Jeget sier at forholdet til Malina i årevis har vært preget av de "größten Mißverständnissen" og "dummen Phantasereien" (III 17). Siden Malina fremstår som en som forstår jeget, er det nærliggende å tro at det var jeget som ikke forsto Malina, i alle fall er det som vi skal se hun som er den "fantaserende" i boken. Jeget sier at Malina må ha hatt en plass i livet hennes også *før* han var fysisk tilstede i det. Det antydes at dette er skjebnesvangert: "Ich war allerdings von Anfang an *unter*⁸⁶ ihn gestellt, und ich muß fruh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß Malinas Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte" (III 17). Jeget antyder dermed at Malina har sammenheng med hennes endelikt, fordi hun er underlagt han. Likevel er det Malina som har en plass i *hennes liv*. At han har hatt det også før han trådte inn i livet hennes, viser at Malina er svar på et behov hos jeget. Malina fremstår ikke som en som kontrollerer henne. I jegets beskrivelse av sitt første møte med Malina var det derimot jeget som tok kontroll. Hun ville tiltvinge seg Malinas oppmerksomhet, noe som hun opplever som absurd: "Ich, und Malina zwingen!" Jeget forteller at hun fulgte etter Malina på en trikk, men at han plutselig forsvant. Hun finner ikke noen forklaring: "In Luft aufgelöst haben konnte er sich doch nicht" (III 18). Malinas materielle eksistens vises som grunnleggende usikker. Hans første tilsynelatende forsvinning i løse luften står i et speilforhold til jegets forsvinning i veggen i siste kapittel (se s. 87). Både jeget og Malina er spøkelsesaktige eksistenser. Jeget er den som forteller og tar initiativ også i dialogen mellom de to, mens Malina fremstår som en korrigerende instans, som driver jeget til å overraske seg selv.

I sitt andre møte med Malina forsøkte jeget å tvinge til seg hans oppmerksomhet ved å kaste seg på han. Da fikk hun for første gang høre Malinas "stemme": "damals hörte ich zum erstenmal seine Stimme, ruhig, korrekt auf einem Ton: Verziehung" (III 19). Når jeget hørte Malinas kjølige, høflige og upersonlige stemme, satte den henne ut av spill, hun mistet tilgangen til språket: "Darauf fand

86 Forfatterens uthevning.

ich keine Antwort, denn das hatte noch nie jemand zu mir gesagt, und ich war nicht sicher, ob er mich um Verzeihung bat oder mir verzieh, die Tränen kamen so schnell in meine Augen, daß ich ihm nicht mehr nachsehen konnte (...)" (III 19). Malinas kontrollerte måte å si unnskyld på er tvetydig, den kan også leses som at det er hun som blir unnskyldt eller irettesettes. Jegets reaksjonsmønster danner en skarp kontrast til Malinas, hun begynner ufrivillig å gråte. I motsetning til Malina lar jeget seg berøre av alt, i likhet med Cixous forteller. Derfor er også stemmen hennes annerledes. Hun beskriver deres første "misforståelse". Hun kan ikke forstå Malina, fordi de er direkte motsatser. Den stoiske Malina behersker det rasjonelle samfunnets spilleregler, jeget fremstår som følelsenes og det irrasjonelles representant, som ikke kan forholde seg til reglene.

Interessant nok møtes jeget og Malina på et foredrag: "Die Kunst im Zeitalter der Technik", en tittel som minner om Walter Benjamins berømte essay "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", der han skriver om den moderne kunstens tap av "aura", at den ikke lenger kan være mystisk "i-seg-hvilende". Begrepet "aura" husker vi også at Bachmann brukte om de litterære navnene i Frankfurter Vorlesungen, som beholder sin "aura" til tross for at moderne forfatterne selv viser det illusoriske ved dem, ved å leke ved identitetsmarkørene og undergrave deres integritet. (se s. 15f.). En slik lek med identiteten foregår mellom jeget og Malina. Skillet mellom dem er usikkert. Jeget forteller at hun selv "gjenoppsto" som Malina ved å ta hans identitet, drevet av sjalusi ovenfor han: "darum exilierte ich ihn aus Belgrad, nahm seinen Namen, dichtete ihm mysteriöse Geschichten an, bald ein Philister, bald ein Spion, und wenn ich besser gelaunt war, ließ ich ihn aus der Wirklichkeit verschwinden" (III 20). Her fremstår jeget som en skuespiller og som den som dikter opp Malina, hun er den som har kontroll og overmakt over han. I likhet med Cixous fremstilling av fortellerens motsats: moren, kan man ikke vite hvor man har dialogpartneren Malina. Jegets fortelling er grunnleggende upålitelig. Forestillingen om jeget og Malina fremstår som det Bachmann kaller "drømt substans" (se s. 14).

Ivan: en halvrasjonell verden

I likhet med Malina vil kjæresten Ivan at jegets tankegang skal endre retning, men i motsetning til Malina vil han ikke at hun skal erindre, snarere fortrenge, og rette skriften mot lykken. I "Ivans" kapittel, første kapittel, kommer han inn på jegets kontor og tar opp sedler der hun har skrevet: "drei Mörder", "TODESARTEN", "Die ägyptische Finsternis" og "AUS EINEM TOTENHAUS" (III 54). Disse sedlene er hentet fra titler i *Todesartensyklusen*, jegets opprinnelige prosjekt er altså overlappende med Bachmanns. Ivan kjenner ikke igjen håndskriften hennes: "Das ist nicht deine Schrift, hast du das hingeschrieben?" (III 54). Han forstår heller ikke opptattheten hennes av det

mørke: "was ist das für eine Obsession, mit dieser Finsternis" siden han oppfatter henne som "lykkelig" sammen med han: "du fährst doch auch oft vor Freude aus der Haut" (III 54).

Kapittelittelen "Lykkelig med Ivan" innebærer at jeget gjør som Ivan sier og fortrenger det mørke: "krigen og den døende menneskeheten"⁸⁷ (III 44). Hvis man leser romanen som en kriminalhistorie der mysteriet er hvem som har myrdet jeget på slutten, får man et hint om at Ivan er en av "tre mordere", ettersom den negative reaksjonen hans utløses av lappen "drei Mörder". Jegets opprinnelige historiefortelling er et felt ved henne han vil utrydde. Ivan beskriver arbeidsværelset hennes som en "grøft" ("Gruft") der hun omgir seg med bøker som ingen vil ha: "die will doch niemand". Han vil at jeget skal dikte en ny type bøker "die müssen sein, wie EXULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann" (III 54). Ivans begrep om hva som er vakkert er konvensjonelt: det som umiddelbart oppfattes som "skjønt og godt". Ivan viser seg som en leser av den typen Bachmann kritiserte i *Frankfurter Vorlesungen*, som vil ha litteratur som er lindrende og tilfredstillende. I motsetning til jegets spøkelsesmotpart Malina som interesserer seg for å få historien frem i lyset, vil Ivan at hun skal rette seg mot en utopi som gjør at man kan frigjøres fra kroppen og mørket – diktning som metafysikk for å bekrefte en positiv verden.

Ivans språkutopi og jegets kjærlighetsutopi

Jeget overtar prosjektet til Ivan, men som en mer ukonvensjonell kjærlighetsutopi. Når hun vil skrive en utopisk "vakker bok" – "ein schönes Buch finden" er det "für Ivan" (III 62). De skal finne et nytt språk og tre ut av samfunnets orden *sammen*. Her ligger mye av bakgrunnen for den tragiske spenningen i romanen, mellom jeget og omverdenen symbolisert ved Ivan, og i selve prosjektet hennes mellom utopi og virkelighet. Bachmann omtaler som vi har sett den utopiske drømmen om kjærlighet, frihet, og "enhver ren størrelse" som et mål man bare kan strekke seg etter språklig i beskrivelsen av verden. Cixous knytter også skriften til en form for kjærlighet der forfatteren forsøker å skrive "den andre" uten å forsøke å redusere dets "forskjell", med en skrift preget av et lidenskapelig overskudd, for å overkomme atskillelsen mellom jeget og duet. Kjærlighetsbegrepet knyttet til Ivan går derimot ut på det motsatte: å glemme den kjærlighetsfulle beskrivelsen av tingene og rette seg mot noe "guddommelig" utenfor dem. Det er mye som tyder på at første kapittel i Malina må leses som tematiseringen av en feilslått kjærlighetsøkonomi, der jeget forsøker å "leve i Ivan", men i stedet flykter både fra Ivan, verden og seg selv. Hun forsøker å realisere en sublim kjærlighet, men retter seg mot noe som er i verden: Ivan. Dermed er prosjektet hennes i

87 "(...) wenn wir Wein trinken und Schach spielen, wo ist dann der Krieg und wo ist die hungernde, sterbende Menschheit, und tut dir dann wirklich alles leid, oder tut es dir nur leid, weil du die Partie verlierst, oder weil ich gleich einene Riesen hunger haben werde, und warum lachst du denn jetzt, hat die Menschheit vielleicht viel zu lachen in diesem Augenblick?" (III 54).

utgangspunktet spenningsfullt. Ivan er en begrenset, vanlig mann, og kan ikke gå opp i en høyere, absolutt enhet med henne i virkeligheten.

I første kapittel beskrives jegets kjærlighet til Ivan som et rusmiddel som er i ferd med å få jeget til å utslette seg selv og sin egen identitet fullstendig. Hun har gjort seg selv til et spøkelse som lever gjennom Ivan. Kapittelets første setning lyder: "Wider geraucht und wieder getrunken, die Zigaretten gezählt, die Gläser, und noch zwei Zigaretten zugelassen für heute, weil zwischen heute und Montag drei Tage sind, ohne Ivan." (III 26). Denne åpningssetningen er betegnende for hvordan jeget innretter livet sitt etter Ivan i ett og alt. Avhengigheten av Ivan settes i forbindelse med avhengigheten hennes av alkohol og sigaretter. Samtidig hentyder målingen av tiden i sigaretter til en tidsoppfatning som er skapt av Ivan, som røyker sammen med henne (Hendrix 2005: 19). Jeget måler hva hun føler hun kan tillate seg ut i fra Ivan, noe som setter henne i en passiv tilstand, der hun knapt har noen eksistens uten han: "Es heißt Ivan. Und immer wieder Ivan" (III 31). Ivan er det eneste som gir henne mening, han utgjør hele hennes "verden", hun omtaler han som sitt "hus" – "der Haus Ivan". (III 30). Ivan beskrives også som narkomani, men han er hennes "injeksjoner av virkelighet": "Ich denke an Ivan / Ich denke an die Liebe / An die Injektionen von Wirklichkeit. / An ihr Vorhalten, so wenige Stunden nur / An die nächste, die stärkere Injektion (...)"(III 45). Det fremgår av jegets refleksjoner at Ivan ikke bare representerer en negativ kjærlighetsnarkomani, men også et nødvendig, positivt legemiddel. Han helbreder henne. Fordi hun sidestiller han med virkelighet, skaper han den forbindelsen hun trenger med verden, gjør at hun føler seg hel og gir henne tilbake troen på livet: "weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr ganz schlimm sein auf Erden" (III 33). Ivan representerer et håp som gjør at språket hennes blir begripelig og ikke går i oppløsning – "denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen (III 32). Ivan gir henne en tilgang til språket og sammenhengene. Samtidig fortrenger han dermed hennes egenart, erindringsarbeidet med det mørke, skjulte og skremmende. For jeget gjør det Ivan til selve tegnet for utopisk seier: "Ich will siegen, in diese Zeichen" (III 32).

Jeget beskriver sitt "Ungargasseland" som et berusende sted garantert av Ivan. Riket til Ivan er det som fjerner henne fra den politiske virkeligheten, fordi hun har opphøyet sin lille "verden" til et eventyraktig "lykkeland". Wien fremstår som viktigere og større enn all verdens politikk: "Washington und Moskau und Berlin sind bloß vorlaute Orte, die versuchen, sich wichtig zu machen" (III 28). Jegets sted er altså fordoblet mellom det virkelige Wien og et forsøk på en negasjon og flukt fra virkeligheten. "Ungargasseland" er konstruert for å slette den kalde krigens skremmende konflikter fra hennes mentale kart. Hun har nesten sluttet å bevege seg utenfor sin lille verden, men opplever seg ikke som innestengt, snarere som befridd. Alt i jegets lille virkelighet blir

fortryllet av kjærligheten til Ivan, når hun ser en bukett blomster i et butikkvindu opplever hun dem som noe mystisk og magisk: "im Fenster [stand] ein Strauß Türkenbund (...), rot und siebenmal röter als rot, nie gesehen, und vor dem Fenster stand Ivan, weiter weiß ich nichts mehr, denn ich bin sofort mit Ivan gegangen"(III 29). Sammen med Ivan blir fargene sterkere og blomstene ukjente åpenbaringer. De røde türkenbundene⁸⁸ er typiske gravblomster (Hendrix 2005: 167), og dukker opp flere ganger i kapittelet i forbindelse med Ivan, noe som tyder på det dødbringende ved jegets måte å elske Ivan på. Samtidig utgjør kjærligheten en variant av det kjente romantiske motivet med den "blå blomsten"⁸⁹ knyttet til en kjærlighetsutopi.

Livet med Ivan er langt fra romantikernes høye, utopiske idealer. Det er en flukt inn i populærkulturens drømmefabrikk – hun og Ivan går på kino sammen og ser filmer som "DREI SUPERMÄNNER RÄUMEN AUF"⁹⁰, TEXAS JIM, HEISSE NÄCHTE IN RIO" (III 50) eller MICKY MAUS (III 252). Man kan si at jeget ikke ser Ivan, hun vil ikke se det banale og verdslige ved han. Gudommeliggjøringen er en fortrenkning av Ivan selv.⁹¹ Det spiller ingen rolle om Ivan er der eller ikke. Jegets selvutslettende dyrking av handler om å bekrefte egen eksistens. Hun ringer Ivan når hun vet han ikke er hjemme for å materialistisk dyrke forbindelsen med tingene hans: "ich weiß daß niemand antworten kann, aber es kommt mir darauf nicht an (...) soll das Läuten von dort aus allem, was Ivan gehört, sagen: ich bin es, ich rufe an." Ved hjelp av telefonen oppretter hun en illusorisk forbindelse mellom seg og verden – uten kommunikasjon.

Bachmann bruker i likhet med Cixous telefonen som et bilde på den manglende forbindelsen mellom det moderne jeget og verden (og verdens mening). For jeget er det ikke Gud som sitter på den andre siden og ikke svarer, men det er ikke langt ifra, siden Ivan fremstår som avgud. Jeget beskriver hvordan hun kneler foran telefonen, men opplever at sin religiøse, underdanige dyrking er noe skammelig som må skjules ovenfor Malina: "ich knie auf dem Boden vor dem Telefon und hoffe, daß auch Malina mich nie überrascht in dieser Stellung (...) er soll nie sehen, wie ich niederfalle vor dem Telefon, wie ein Moslem auf seiner Teppich (...) Mein Mekka und mein Jerusalem!" (III 45). Det kreative arbeidet med den "andre" erindringen lar seg ikke forene med jegets forsøk på å unnsnippe mørket i seg selv.

88 På norsk heter denne blomsten martagonlinje men den norske oversettelsen er den oversatt det til den nært beslektede røde liljen turbanlilje, som delvis ivaretar referansen til det tyrkiske. Jeg har valgt å beholde det tyske navnet på liljen her.

89 Blomster- og fargemotivet spiller på en Novalis romantiske historie Heinrich von Ofterdingen (1802) der det sentrale motivet er blå blomster, som symboliserer evig grenseløs salighet. I stedet setter Bachmann inn røde blomstene, knyttet til Ivan – liljen türkenbund. Ivan opptrer som frelseren med denne blomsten. (Hendrix 2005: 168)

90 Denne tittelen virker ironisk i forhold til romanens "tre supermenn" som "rydder opp" i jegets liv: Ivan, drømmenes "far" og Malina.

91 Jfr. Lubkolls kapittel om "Das Subjekt und der andere" der hun i tråd med Lacan leser Ivan som et uttrykk for jegets imaginære identifikasjon. (Scottelius 1990: ss. 70-90.)

Brudd på linjen: Det fastlåste, tomme språket

På et nivå er *Malina* en diskursanalyse av kjærligheten, fordi jeget og Ivan representerer to fullstendig ulike språklige posisjoner⁹². Ivans konvensjonelle språkbruk holder seg *på overflaten*. Jeget påpeker at hun snakker i "Kopfsätze, Telefonsätze, Schachsätze" med han. De har ikke noe språk for det mest sentrale for henne – "Gefühlsätze" fordi Ivan ikke gir henne dette språket: "weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe" (III 48). Jegets *diktning* er derimot full av følelser, som hun analyserer sammen med Malina, for å utforske det som er *under overflaten*. Språkbruken til Ivan og jeget kan ikke bare leses, slik den ofte blir sett, som en ren kjønnskonflikt med grunnlag i en dikotomi der kvinnene representerer følelser og menn rasjonalitet. Den er også uttrykk for forholdet mellom forfatteren og samfunnet, der skriften kobles til et kvinnelig prinsipp, som en form for *écriture féminine*. (se s. 24). Jeget interesserer seg ikke for "virkelighet" i vanlig forstand, men for det som er mer "virkelig" enn den sansbare virkeligheten, det Bachmann kaller "hjertets mystikk", det "andre" som vi kan ane i vår indre virkelighet, som Cixous mener kroppen bærer spor av. Jeget ønsker å overkomme avstanden mellom "jeget" og "det andre" og "den andre". Ivan vil derimot glemme fortiden og lever inautentisk "fornuftig" i nået, han forholder seg til det han kan forstå og ignorerer alt annet, men har en forestilling om å "komme ut av kroppen". Denne utopien er det en tom utopi: det dreier seg om noe rent, guddommelig, uten substans. Sigrid Weigel oppfatter det som at Ivan representerer en hverdagslig forståelse i form av en logisk, lineær tenkemåte, der en ting følger en annen (2002: 323). Jeg mener Ivan derimot representerer en form for hverdagslig metafysikk – en "halvrasjonalitet" som går ut på å stille "skinnspørsmål" for å svare dem med "skinn sannheter" som bekrefter forutinntatte forestillinger. Ved å gå opp i Ivan kan jeget også se bort fra "det andre" i henne selv, som viser seg i kroppen hennes.⁹³ Å flykte til Ivan er et svik mot erindringen med Malina: forfatterens prosjekt for å uttrykke kroppen og det skjulte.

Jegets og Ivans virkelighetsoppfatning er på kollisjonskurs. De gjennomgående telefonsamtalene deres demonstrerer hvordan det bokstavelig talt er forstyrrelser på nettet:

Hallo. Hallo?
Ich, wer sonst
Ja, natürlich, verzeih
Wie es mir? Und dir?
weiß ich nicht. Heute Abend? (...)
Ich höre dich nicht gut, kannst du
Was? Ist etwas? (III 38)

92 Jfr. Cecilie Lubkolls analyse av romanen som en diskursanalyse av kjærlighet der jeget og Ivan representerer kvinnelige og mannlige dikotomier i Lubkoll, C. (2007) *Fragmente eine Sprache der Liebe. Sprachutopie und Diskurskritik in Ingeborg Bachmanns Roman Malina*. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität.

93 Jfr. jegets eget utsagn: "Endlich gehe ich auch in meinem Fleisch herum, mit dem Körper der mir durch eine Verachtung fremd geworden ist" (III 36).

De mange telefonsamtalene viser det illusoriske ved forbindelsen mellom de to. De snakker forbi hverandre med det jeget kaller "Halbsätze" (III 38), halve, avkuttete setninger som gjør rytmen stakatto. Meningen blir bokstavelig talt borte. Det er ikke angitt hvem som sier hva i disse samtalene, noe som ved første øyekast gjør dem til forvirrende lesning. Det er likevel ikke vanskelig å gjette hvem som sier hva – at det er jeget som er usikker på alle spørsmål: som slett ikke vet hvordan hun har det, som unnskylder seg fordi hun ikke straks skjønnte hvem det er, men som vet at mer enn alt vil hun fryktelig gjerne møte sin elskede. Det er Ivan som *selv-sikkert* sier at det er han som ringer, som stiller et konvensjonelt spørsmål som forventer et positivt, bekreftende svar, og fastslår at han ikke forstår hva jeget sier. Samtalen slutter med det som trolig er jegets siste forsøk på å få til et møte mellom de to "Aber später bitte, bitte bestimmt" (III 38). Når tråden kuttes, er det trolig av Ivan⁹⁴. Jeget føler seg helt avskåret fra verden når hun ikke får kontakt med Ivan: "wenn das Telefon sich nicht rührt. Wien schweigt" (III 45).⁹⁵ Bachmann gjør en lignende bevegelse som Cixous: her forskyves Ivans taushet som etterkrigs-Wiens taushet og fortrenning av mørket.

I sammenheng med dette begynner jeget å ane det fatale ved Ivan: "Es ist unheilbar. (...) Und ich denke, es wird nicht Ivan sein. / Was immer kommt, es wird etwas anderes sein. / Ich lebe in Ivan. / Ich überlebe nicht Ivan" (III 45). Fordi jeget lever gjennom troen på Ivan kan hun ikke overleve tapet av han. Men hun kan heller ikke "heles", som den Østerrikske historien.

Sjakkspillene med Ivan viser hvordan den mannlige speilingsstrukturen Cixous beskriver. (se s. 20ff.) fortrenger jegets egenart som kvinne og fratar henne stemme som forfatter. Jeget selv utgjør "det andre", truende, derfor vil Ivan fortrenge henne ved å låse henne inne i et ikke-kommuniserende språkspill. Ivan klager over at hun ikke vil fylle rollen som motstander, hun må ha en vilje til å vinne spillet: "du spielst eben ohne Plan, du bringst deine Figuren nichts in Spiel" (III 46). Jeget spiller bare fordi Ivan vil at hun skal spille. Ivan både irriterer seg over og hoverer over henne: "Was hast du jetzt wieder in deinem Kopf, Kraut, Karfiol, Salatblätter, lauter Gemüse. Ah, und jetzt will mich das kopflose, leerköpfige Fräulein ablenken, aber das kenne ich schon, das Kleid verrutscht an der Schulter (...) die Beine zeigt man (...) bis über die Knie (...)" (III 46).

Sjakkspillet blir et seksualisert kjønnsrollespill der Ivan forsøker å underlegge seg jeget ved å "sette henne på plass". At hun ikke ønsker å delta i det spillet på hans premisser, ved å ikke engasjere seg i det, oppfatter han som en trussel. Ivan prøver dermed å språklig å *både* plassere jeget i rollen som en kokett kvinne *og* kritisere det som mindreverdige, og plassere seg selv som hennes intellektuelle over-mann ved å holde en *monolog*. I sjakkspillet gjentas motivet med den passiviserte kvinnen i språkspillet – dronningen er stadig immobil påpeker Ivan ("deine Dame ist

94 Jfr. Weigels behandling av telefonmotivet (Weigel 2000: 543-558). Weigel skriver at telefonscenene tematiserer "die Urszene des Subjekts, das sich überhaupt nur in bezug auf den Anderen konstituieren kann. (548)

95 Jfr. Hendrix sammenkobling av Ivan med det moderne Wien. (Hendrix 2005: 53)

wieder immobil") (III 47). Dermed presenteres en analyse av hvordan kvinner blir plassert i en rolle som er tom – der det ikke er plass for noen "kvinnelig" egenart (følelser, omsorg, det kroppslige osv.) utover når det tjener til å være dikotomisk speilbilde for overlegne "mannlige egenskaper", som det kvinnelige er fraværet av. Jeget kan ikke gå gjennom noen personlig utvikling sammen med Ivan. Han vil innordne fortrenge hennes "annethet" og overta hennes stemme.

Under sjakkpartiet kommer det frem at Ivan ikke er klar over Malinas eksistens. Han spør "Wer ist Malina?" (III 47). Senere i kapittelet snakker jeget med Ivan om at det er "ein Anderer in mir". Ivan avviser det ved å vise til at hun er "sehr weiblich" (III 140). Mens jeget oppfatter Malina som en mann som vandrer rundt i leiligheten, kan altså Ivan ikke se dobbeltgjengeren. Malina fremstår som "den andre" ved eller i jeget.⁹⁶ Ivan er heller ikke interessert i å høre om henne selv: "Es ist unmöglich, Ivan etwas von mir zu erzählen"(III 49). Teksten viser at jeget ser ut til å være klar over det problematiske ved dette. Hun frykter at hvis hun fortsetter å delta i spillet, gjør hun det med sin egen identitet som innsats: "weitermachen, ohne mich auch ins Spiel zu bringen? (III 49). Jeget viser hvordan subjektet blir skapt av språket. Det at hun bruker ordet "spill" fremstår som uttrykk for Ivans infiltrering: "Warum sage ich Spiel? (...) es ist kein Wort von mir, es ist ein Wort von Ivan". Dette viser at jeget i likhet med Cixous' forteller både er seg selv de andre. Ivan kan fortrenge henne i henne selv, fordi hennes egen identitet synes å være knyttet til hennes språklige uttrykk.

Jeget tviholder likevel på forståelsen av verdenen hun deler med Ivan som et utopisk "lovet land" (III 49f.) Det er i denne konteksten Ivan kritiserer litteratursynet hennes. Ikke lenge etter knuser Ivan hjertet hennes: "Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder Selbstverständlich ja, aber sonst niemand" (III 58). Jegets har bygget et utopisk byggverk rundt Ivan helt på egen hånd, et byggverk som ramler sammen: "JUBILATE. Über einem Abgründ hängend, fällt es mir dennoch ein, wie es anfangen sollte: EXULTATE" (III 58). Hun forstår at det skjuler seg en avgrunn under drømmen en jublende "ny begynnelse".

Jegets håpløse tro og det absurde livet

Til tross for illusjonsoppløsningen forsøker jeget å fortsette å tro. At hun fortsetter forholdet er absurd i Camus forstand, slik han beskriver det i *Myten om Sisyfos*. Camus beskriver mennesket satt utenfor en verden av adskillelse, kaos og vold: "På dette punkt i sin streben befinner mennesket seg foran det irrasjonelle. Det føler seg i sitt ønske om lykke og fornuft. Det absurde fødes av denne konfrontasjonen mellom menneskets rop og verdens ufornuftige taushet". Verden kan ikke svare på behovet for mening. Likevel tar man ikke selvmord, men holder fast ved livet, noe som for Camus

⁹⁶ Folkvord påpeker at det er når jeget lokkes mot Ivan at hun blir bevisst sin egen død. (Folkvord 2002: 107)

er en absurd handling.⁹⁷

Som i *Le jour où je n'étais pas là* stumme Gud i telefonen, kan ikke verden tilby jeget noe svar gjennom hennes "gud" og medium for kontakt med den – Ivan. Jeget håper ikke bare at Ivan en gang skal begynne å sette ord på følelser, men også at han en gang skal uttale: "einen Satz, der mir versichert in der Welt" (III 74). Hun vil altså at Ivan skal gi henne det definitive (metafysiske) ankeret i verden i form av en setning. I drømmekapittelet bruker hun Heideggers uttrykk for denne setningen som garanterer for tingenes mening: "Satz von Grund"⁹⁸. Men jeget kommer også frem til en filosofisk erkjennelse allerede i kapittelet med Ivan. En slik "grunn" måtte være hinsides konvensjonelle begreper, noe guddommelig, altså ikke av denne verden: "Genügt ein Satz denn, jemand zu Versichern, um den es geschehen ist? Es müßte eine Versicherung geben, die nicht von dieser Welt ist" (III 74).⁹⁹ Et slikt håp er et umulig håp, Gud viser seg ikke i denne verden. Jegets slutning er helt i tråd med Wittgensteins refleksjoner om at virkelige verdier ikke er *i* verden (Bartsch 1997: 146f.). En verdi "der Wert hat (...) (müß) außerhalb der Welt liegen" (Satz 6.41) Dermed gjennomgår hun en språkfilosofisk utvikling når hun blir hun klar over at verden/Ivan ikke kan tilby henne noe verdimesig anker: "Die Welt kennt keine Versicherung für mich" (III 78). Dermed kommer det dystopiske tilbake i teksten. Dette tematiseres igjen ved husmetaforikken. Huset hennes blir "mørkt": "Ich sitze allein zu Hause und ziehe ein Blatt in die Maschine, tippe gedankenlos: Der Tod wird kommen" (III 79). Denne eksistensielle erkjennelsen er også en peripeti om jegets egen død.

Når jeget fortsetter sitt håpløse forsøk på å realisere en utopi i forholdet med Ivan, tar boken en vending som sjelden får oppmerksomhet i Bachmannforskningen. Den blir ikke bare tragisk, ironien på grunn av misforholdet mellom jeget og Ivan, som hun ser men *ikke vil se*, gjør den absurd. Forsøket på å fortsette å spille en konvensjonell kvinnerolle lykkes ikke fordi jeget er og vil noe mer. Hun har ikke kokebøker fordi hun er en intellektuell som ikke kjenner til matlagning, men har et personlig forhold til "Kafka, Rimbaud, Blake" og "Freud, Adler og Jung" (III 84) Hun kjøper to kokebøker; "ALT ÖSTERREICH BITTET ZU TISCH" og "KLEINE UNGARISCHE KÜCHE". Så prøver hun å overraske Ivan ved å lage noe som ikke står på noen restaurantmeny: "Ich rätsle daran herum, wie ich die gute alte Zeit mit ihrem Schweinefett und ihrem süßen und sauren Rahm mischen kann mit der vernünftigen neuen Zeit, in der es Joghurt gibt, Salatblätter mit Öl und Zitrone beträufelt, und der die vitaminreichen Gemüse dominieren, die nicht gekocht werden dürfen, in der die Kohlehydrate zählen, die Kalorien und das Maßhalten, die Gewürzlosigkeit" (III

97 Jfr. Hendrix som også trekker inn Camus i forhold til jegets eksistensielle situasjon. Hendrix påpeker at Bachmann hadde alle Camus utgivelser i biblioteket sitt. (Hendrix 2005: 140)

98 "Der Satz von Grund lautet: Nichts ist ohne Grund". (Heidegger 1992: 191)

99 Aber da Ivan mich nicht liebt, mich auch nicht braucht, warum sollte er mich eines Tages lieben oder brauchen? Er sieht nur mein glattes werdendes Gesicht und freut sich, wenn er mich zum Lachen bringt (...)" (III 78)

82). Matlagingen hennes blir et metaelement. Akkurat som i diktningen sin tenker jeget dialogisk og i motsetninger, blander tider, steder og identiteter ved å blande vidt forskjellige kjøkkener hinsides søtt og salt, fett og sunt. Forsøket er tragikomisk: heroisk, håpløst og nevrotisk. Hun stresser rundt uten kunnskaper om matlaging og forsøker å kombinere fullstendig ulike "diskurser" for å få de til å gå opp i en høyere enhet. Den "gode gamle tiden" og den "fornuftige nye tiden" blir verken god eller fornuftig – hun dekonstruerer ufrivillig både tradisjonen og det moderne ved å blande alt sammen. Jeget en for analyserende, kreativ og syntetiserende kvinne til å kunne fungere som hus-mor. Hun er ikke i stand til å følge spillereglene til bare én kokebok.

Når jeget og Ivan igjen spiller sjakk, vil hun ut av spillrammene. Hun sier til Ivan "Ich will kein Spiel", men Ivan påpeker at de umulig kan tre ut av diskursen: "Es geht aber nicht ohne Spiel" (III 85). Ivan forsøker å få henne til å følge reglene for det "store spillet" – alt sosialt rollespill og språkspill.¹⁰⁰ Protesten mot å delta i sjakkspillet gjør at Ivan til slutt bruker verbal vold for å få henne til å innordne seg – "Ein kleines Luder bist du. (...) Du bist ja dumm, du verstehst eben nichts (...) Hast du denn das Gesetz nicht verstanden?" (III 85f.). Spillet er egentlig over: mens Ivan er Lovens vokter er jeget i Cixous' forstand negasjonen av Loven.

I det siste sjakkparti er kommunikasjonssammenbruddet mellom dem fullstendig: "es ist die längste, stummste Partie, die wir je gespielt haben" (III 125). Derfor rommer jegets påfølgende påstand om hun og Ivan er en enhet, en "verden": "Ivan und ich: die konvergierende Welt" (III 125) en tragisk ironi. Tilbedningen av Ivan for å unnsnippe det konvensjonelle, inautentiske og meningsløse i verden, er en tilbedning av det hun forsøker å flykte fra. Ivan er jegets morder fordi måten hun elsker han selvmorderisk. Det er likevel lett å forstå henne som menneske: hun holder fast ved det absurde livet sitt.

Det uhjemlige rommet i "huset Østerrike"

I et intervju i Ivan-kapittelet svarer jeget som forfatter på spørsmålene til journalisten "Herr Mühlbauer". Hun bekjenner sin "fryktelige hemmelighet" for intervjueren: "Ich werde Ihnen ein furchtbares Geheimnis verraten: die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld" (III: 97). Forfatterens samvittighetsfulle arbeid med språket fremstår her som en straff fordi det innebærer et ansvar og en avsløring som er vanskelig å leve med. Journalisten vil ikke forholde seg til jegets "bekjennelser". Han sletter stadig deler av opptaket samtidig som han tilsynelatende høflig spør om det er greit. Også her fremstår samfunnets (språk)spill som inautentisk. Herr Mühlbauers spørsmål

¹⁰⁰ Jfr. Lubkoll, C. (2007): *Fragmente eine Sprache der Liebe*. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität.

er byttet ut med et tomme rom (.....?), de åpne skinnspørsmålene hans uttrykker ingenting.

At Ivan og herr Mühlbauer ikke vil ta inn over seg de kompliserte, mørke erkjennelsene jeget vil formidle, gjør dem ikke nødvendigvis til "skurker". Jegets indre er utfordrende: Hun beskriver i intervjuet hvordan hennes indre, som det hun kaller "das Haus Osterreich", rommer en hel verden. "Ich muss gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus (...)" (III 99). En kollektiv hukommelse er en del av hennes hukommelse, flere land og språk og hele historien rommes inne henne. Jegets indre verden inneholder også noe u-hjemlig som hun forteller viser seg i drømmene sine, og som hun ikke vil bebo: "(...) außer im Traum, in diesem geträumten Haus, ohne die geringste Lust, es noch einmal zu bewohnen" (III 99). Hennes uhyggelige "drømte" indre Hus henger sammen med skrivemåten. Hun sier til intervjueren med et indirekte Flaubertsitat: "Avec ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu"¹⁰¹ Dette sletter intervjueren straks ettersom han ikke kan andre språk. Det uttrykker en vesentlig del av både Bachmanns og Cixous' skrivemåte – en skrift er flerspråklig og i dialog med andre litterære stemmer, som ikke er oppbyggelig eller integrerbar i en rasjonell, enkel forståelsesramme. Forfatteren tar selv skade av denne typen flammende erkjennelse.

Fordi "jeget" i likhet med Cixous' forteller er et skriftlig, litterært "spøkelse" kan "Ich" la sin egen identitet forskyves. Bare ved å gå ut av seg sitt våkne, konstruerte "selv" kan hun utforske det fortrenge u-hjemlige rommet i seg. Hun beskriver seg som et dyr som gjør en hellig offerhandling: "Tiere werde ich anbeten in der Nacht (...) vertiert werde ich sein im Traum und mich töten lassen, wie ein Tier" (III 129). Dermed gir også *Malina* uttrykk for *pensée l'animal*. (se s. 38) I likhet med Cixous' forteller kan hun se fra synsvinkelen til det absolutte andre – det ikke-menneskelige og irrasjonelle. Den fortrenge talen til kroppen kommer til uttrykk i drømmene: "Im Einschlafen zuckt es durch meinen Kopf, es blitzt darin, funkelt, verdunkelt mich, es bedroht mich wieder, ist das Vernichtungsgefühl (III 129)" Kroppen utsletter hennes våkne jeg og viser det hun ikke vil se.

Romanen viser at jeget har en annen mulighet til flukt enn å leve gjennom Ivan. Hun kan også flykte inn i seg selv, og la sitt egen identitet forskyves til å bli et rent bilde: den mystiske kvinnen. I Ivan-kapittelet er det en speilscene i prøverommet på en butikk hvor det skjer en glipp – fra butikkens virkelighet til en skriftlig drømt virkelighet, hvor hun bokstavelig talt forsvinner inn i sitt eget speilbilde. Speilscenen er ikke bare uttrykk for narsissisme, også en flukt fra mennene og alt det truende i hennes verden: "Ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor von dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klaftertief,

¹⁰¹ At jeget skriver om ildens natur med sin forbrante hånd er en intertekstuell referanse til Flauberts setning "Avec ma main brûlée, j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu." (TA 3.2: 955).

himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern" (III 135). Speilingen kobles til eventyrdiktningen til jeget, samtidig som det blir klart at hennes strålende speiling av seg selv i Ivan og i verden er noe Malina ikke må se.¹⁰² Når jeget er trygt innkapslet i prøverommet, behøver hun ikke skamme seg over ansvarsløsheten sin, men kan gå inn i selve bildet kvinne. I dyrkingen av sitt eget speilbilde opplever jeget at hun nærmer seg en utopisk, magisk tilstand. Hun slipper det kritiske selvgranskende blikket og trykket fra verden, opplever seg selv som tids- og romløs: Eine Stunde lang kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in eine Legende (...) Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid" (III 136). Jegets går opp i seg selv som rent kunstverk. Bachmann bruker igjen huset som bilde: jeget opplever at hun har blitt det eventyraktige utopiske hun har etterstrebet, som skapt for en kjole man kan bruke i hennes lyse Hus. Men hun er et ikkekommuniserende kunstverk. Hun er til for seg selv – "mit einer Aura für niemand" (III 136). Jeget beskriver at hun går inn og ut av speilet: "Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mi." (III 136). Jegets forsvinning i veggen på slutten av romanen er altså ikke første gang hun løser seg opp som ånd. Hun beskriver det som en befrielse – hun er for et øyeblikk udødelig og "seg selv". Denne momentane enheten der jeget ikke lever i verden eller Ivan men i seg selv kan hun ikke holde fast ved, øyeblikket av udødelig befrielse og betydningsløshet forsvinner. Slutten får en annen klangbunn. Hun vil være ren, men er uren. Jeget er en verden, både seg selv og alle de andre og det andre som trenger inn i henne. Hun ønsker å slippe å romme dette indre Huset.

Ivans tegn

Det kan argumenteres for at Ivan egentlig er en utspaltning av jeget. Ivan har en plass i livet hennes for å fylle en funksjon for henne. Han har fått et typisk eventyrnavn fra ungarsk litteratur¹⁰³, er selv ungarsk drømmeprins i hennes eventyrverden "Ungargasseland". Navnet er et anagram for naiv (Hendrix 2005: 133). Ivan fungerer som en ansporing til en måte å dikte og forholde seg til verden.

Personene i romanen har blitt lest som bærere abstrakte ideer på jegets mentale "scene"¹⁰⁴ og psykoanalysert som rene indre krefter¹⁰⁵. Jeg mener det er riktigere å kalle personene litterære

102Jfr. Schottelius lesning av speilscenen, der hun forklarer det i psykoanalytiske termer som en sublimeringsprosess. "Die imaginäre Einheit entsteht auf Kosten einer Entfremdung und über eine verstellte Sehweise, die im Prozeß des Gemacht-Werdens ihren Ausdruck findet." (Schottelius 1990: 21f.)

103Navnet Ivan slekter på eventyrnavnet "Hans" i Bachmanns novelle "Undine geht". "Hans" betegner her vekselvis alle menn og alle mennesker. (Albrecht og Göttische 2002: 132f.)

104Jfr. Hendrix, H. (2005): *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Königshausen & Neumann: Würzburg.

105Jfr. Schottelius, S. (1990): *Das imaginäre Ich. Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie*. Peter Lang: Frankfurt am Main.

"spøkelseseksistenser". Det at navnet forbindes med en mann som vandrer rundt, gjør at man ikke kan redusere hans egenart vekk til å bli et rent "prinsipp". Han har de merkeligste attributter: en mystisk jobb og to katter: Frances og Trollope, og karakteristiske utbrudd vendt mot barna Béla og Andras: "gyerekek!"¹⁰⁶ på ungarsk, et språk jeget ikke forstår. Ivan viser seg også som en ironi, misforholdet mellom det jeget tror hun ser og det som skinner igjennom i teksten. Ivan kan ikke leses som *enten* en ytre eller indre instans. Som litterær karakter er han seg selv hjemmsøker samtidig noe annet uten at han dermed løser seg opp. Som enkeltperson, representant for den ytre verden (Wien) og livet, men også en naiv drøm inne i jeget, er han en dobbeltfigur i bevegelse. Navnet Ivan tematiserer det paradoksale ved de moderne navnene som Bachmann var inne på i Frankfurter Vorlesungen; han forblir litterær person i kraft av "auraen" til navnet, selv om mye, til og med navnet selv sår tvil om denne integriteten (se s. 15f.).

Et grunnlag for ironi i teksten er det jeget omtaler som Ivans og hennes forening ("vereinigung unserer Namen") som en lydlig forening gjennom gjennom den lyse klangen i selve navnene: "ich werde unseren identischen, hellklingenden Anfangsbuchstaben (...) aufeinander stimmen, übereinanderschreiben". For jeget er det at de har lik forbokstav i navnet et utgangspunkt for at de skal smelte sammen og lage et nytt språk: "den ersten Worten dieser Welt wieder die Ehre (...) geben" (III 32). Vi vet ikke navnet til jeget – hun omtaler seg selv kun som "Ich". Dette opprinnelige utgangspunktet forblir en hemmelighet, hvis ikke hun rett og slett *er* "Ich" – selve "jeget" som sådan. I boken leseren holder i hendene finnes det bare ett annet navn til som begynner på "I" – "Ingeborg". Teksten skaper er usikkerhet der leseren inviteres til å lese forfatterens navn inn i teksten, noe som forrykker stabiliteten. Det at jeget er en stemme i teksten som konstruerer en fiktiv verden gjør en slik en-til-en-slutning umulig. Likevel spøker Bachmann i teksten. Ich er/er ikke forfatteren. Ich er/er ikke Ivan.

Malinas klare og jegets dunkle historiefremstilling

Direkte etter setningen om at Ivan og hun utgjør en enhet: en "konvergierende Welt", skriver hun jeget om Malina: "Malina und ich; weil wir eins sind: die divergierende Welt" (III 126). Malina og hun er en enhet i egenskap av å være motsetninger som utfyller hverandre.

I forkapittelet omtaler fortelleren seg selv som om hun skulle være et uviktig "jeg" for Malina, forbundet med han gjennom en "dunkle Geschichte" som skiller seg fra Malinas egen "klare Geschichte".¹⁰⁷ (III 22). Metarefleksjonen om historien antyder hvorfor Malina tross alt er hos jeget.

¹⁰⁶Ungarsk for barn, som også jeget kan sies å ligne når hun er sammen med dem.

¹⁰⁷"Als wäre ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich führ ihn (...) aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, (...) die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt." (III 22).

Malina er historiker. Hans forhold til historier dreier seg om å få klarhet i den sanne, klare, vitenskapelige delen av dem. Jeget er hans dunkle historie. I slutten av Ivan-kapittelet får vi presentert et alternativ til jegets historeformidling, Malinas beskrivelser fra journalene i hærmuseet: "Ich muß einmal nachsehen in Malinas Büchern: Personwagen Marke Graef & Stift (...) Motor Nr. 287. Die Rückwand durch Splitter vom ersten (Bomben-) Attentat beschädigt, an der Rächten Wagenwand der Durchschuß des Geschossens sichtbar, das den Tod der Herzogin herbeigeführte (...)" (III 171). Den lange beskrivelsen til Malina ville være meningsløst å gjengi i sin helhet. De tørre, rene faktaopplysningene uttrykker ikke noe, selv om de beskriver et viktig politisk mord – skuddene i Sarajevo som drepte Franz Ferdinand og utløste første verdenskrig. Dette viser at historien ikke kommuniserer av seg selv: den rene, etterrettelige historien fremstilles som intetsigende, den setter ikke spor i leseren. På samme måte setter ikke Malina spor uten jeget når hun har vært borte: "die Wohnung sieht aus, als wäre sie seit Monaten nicht bewohnt worden, denn wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung" (III 171). I første Ivan-kapittelet har ikke Malina tilsynelatende ikke spilt noen fremtredende rolle. Her fremstår han som et nesten umerkelig spøkelse i jegets indre og ytre Hus. Så lenge jeget har vært sammen med Ivan, motsatsen til erindringsarbeidet, kunne hun ikke gi Malina betydning. Malina er avhengig av jeget på samme måten som jeget er avhengig av Malina, hun trenger hans metodiske historikerhjelp til oppklaringen, men han trenger henne som kilde og fortellerstemme. Jeget kan sees som en tematisering av Bachmanns tanker om jeget som "platzhalter der Menschlichen Stimme". (se s.15). I denne konteksten fremstår jeget som innbegrepet på det moderne fortellerjeget og fortellingen som en *formidling* der målet er at hun tross umuligheten av erindring skal fortelle historien for at "det andre", historiens ånd, skal trenge inn i oss som en infiltrerende stemme. Jeget sier til slutt: "Ich müß jetzt Schluß machen!" (III 172). Stemmen hennes styrer teksten: med denne erklæringen er hun med ett løsrevet fra Ivan. Malina entrer tekstens "rom" igjen. De beskrives som tett omslynget og "en", jeget kan erindre historien.¹⁰⁸

Når jeget kutter forbindelsen Ivan, kutter hun også på forbryterisk vis forbindelsen til den forståelige, virkelige, våkne verden, og til Ivan som Lovens vokter. Det neste kapittelet foregår i jegets indre drømmeverden, i mareritt om Lovens voktere. Kapittelet slutter med å slå fast at dagen "Heute" er blitt natt, Husenes vinduer har blitt mørke: "Unsere Fenster sind dunkel. Wien schweigt" (III 172). Det skjer en glipp mellom identitetene. Wien blir igjen en person i boken, som fortier. Dermed etableres det en overgang til drømmelogikken og den uhyggelige tematiseringen av andre verdenskrig i kapittelet "Der Dritte Mann".

¹⁰⁸"Malina ist ins Zimmer gekommen. Er hält mich. Ich kann ihm wieder halten. Ich hänge an ihm, hänge mich fester an ihn." (III 172).

Marerittet fra fortiden – en sjokkartet "annen" erindring

Et nytt forsvarsverk: drømt tid

Kapittelet "Der dritte Mann"¹⁰⁹, romanens "Herzstück" i følge Bachmann selv (GuI: 69) begynner med at jeget setter premissene for erindringen av den "dunkle historien" ved å gi rammene for tiden og stedet på nytt. Malina fremstår som en del av jegets skriftarbeid, siden drømmene er en form for dialog med han. Fortellingen til Malina er en form for bekjennelse men også en ny konstruksjon. Jeget har kontrollen og bestemmer at Malina skal vite "alt", men i form av drømmer, ikke direkte: "Malina soll alles wissen. Aber ich bestimme: es sind die Träume von Heute Nacht" (III 174). "Heute Nacht" fremstår som en "absolutt" fortid i likhet med jegets "Heute" som absolutt nåtid. I drømmer er tiden opphevet, tiden er knyttet til kroppen og det ubevisste, som kan uttrykke jegets "andre erindring", men hun er våken når hun forteller til Malina. Vi befinner oss altså som i *Le jour où je n'étais pas là* i en form for skumring mellom dag og natt, tiden er tydeligere enn i første kapittel fordoblet mellom drøm, virkelighet og skrift: "Die Zeit ist überhaupt nicht mehr" (III 174) skriver fortelleren. Det er plass til infiltrering av flere tider og steder. Stedet er det "overalt og ingensteds" – "Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends" (III 174). Drømmens tid lar seg ikke oversette til noe målbart, enhetlig, i-seg-selv-hvilende.¹¹⁰ Dermed kan jegets og Østerrikes fortrenge slippe til, men jeget får mulighet til å skjule seg – det er "bare en drøm".

Kapittelet uttrykker den "andre erindringen" som forstyrrer jeget, men som drøm både skjuler og utsier det det fortrenge. Malina forsøker å hjelpe jeget med å tolke drømmenes gåter. Drømmearbeidet fremstår som en slags psykoanalyse, etter drømmene stiller Malina hele tiden spørsmål som jeget ikke kan svare på, fremfor alt spørsmålet om drømmenes sentrale person, "Faren": "Wer ist dein Vater?".¹¹¹ Det er i lys av metarefleksjonen om tid og sted i drømmekapittelet at vi må lese karakterene og hendelsene i drømmene. Drømmene tematiserer romanens form ved å forsterke den ustabile, konstruerte, tilslørte og samtidig avslørende virkeligheten. De innhenter fortelleren med en ufrivillig bearbeidelse av erindringen fra Heutes nattside: marerittet.

109 Tittelen hentyder til Carol Reeds film *The Third Man*, filmatiseringen av Graham Greens bok med samme navn. Protagonisten Harry Lime søker tilflukt og blir drept i en labyrint av kanaler: det underjordiske kanalsystemet under Wien.

110 I-seg-selv-hvilende er et uttrykk jeg stjal et uttrykk fra Benjamin som han bruker i forbindelse med den eldre kunstens aura. Jfr. Benjamin, W. (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Gyldendal: Oslo. Man sier også gjerne at Gud er i seg selv hvilende. Som jeg vil vise er Malina en bevegelse vekk fra tanken om en innelukket guddom.

111 Jeg har valgt å skrive ordet "far" med stor bokstav for å understreke at det dreier ikke dreier seg om faren til jeget, men om en form for absolutt "Far", på samme måte som jeget skiller mellom "heute" og "Heute".

Den stumme hovedrollen i Farens opera

Alle drømmene jeget forteller Malina er dominert av en farsfigur som stadig spiller nye roller, som igjen og igjen fratrar jeget stemmen og dreper henne. Alle i omverdenen arbeider for han. I den første drømmen tar Faren jeget med til en underlig kirkegård: "der Friedhof der ermordeten Töchter". Detektivleseren spores straks inn på å lese drømmene som en tematisering av den symbolske volden mot kvinner som "drap". Men det viser seg å være problematisk: den som er fratatt stemme i denne drømmen er en mann "den alten Mann, der Totengräber (...) bewegt aber nur lange stumm die lippen". Graveren vil fortelle noe som forblir skjult, men jeget er likevel opprørt over han fordi han har forbrutt seg mot et tabu ved å si navnet på kirkegården. "Er hätte es mir nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich" (III 175). Jeget blir ikke myrdet i denne drømmen. Graveren har fortalt mer en hva *hun* synes burde være tillatt, hun representerer selv Loven.

I den neste drømmen beskriver jeget seg selv som et enslig, vergeløst offer for nazismen, på lik linje med jødene under andre verdenskrig "Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas" (III 175). Faren har utløst gassen ved å ta noen svarte blodigler ned fra veggen, som kan leses som et freudiansk symbol på falloser, noe mannlig som tærer på kroppen og suger livet ut. Jeget er underlig nok ikke sint på Faren fordi han har utløst gassen, men plages av at han har forlatt henne uten å vise en utvei "er hat gewußt, wo die Türe ist und sie mir nie gezeigt" (III 175). Jeget er opprørt fordi Faren ikke har vist henne en måte å unnsnippe. Idet jeget dør, dør en hemmelighet med henne: "Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt" (III 176). Jeget verger seg ikke mot Faren, tvert imot beskytter hun hemmeligheten hun deler med han.

I den neste drøm forsøker jeget derimot å protestere mot Farens vold ved å prøve ordene for negasjon på alle språk: "in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! No! Ném! Ném! Nein!" (III 177). Jeget får først tilgang på det tyske språket etter å ha forsøkt å nekte på de andre språkene. Tabuet som fratrar henne språket kobles altså til det nasjonale tyske tabuet og tanken om at det poetiske språket som negasjon. Faren stikker fingrene i øynene hennes så hun blir blind. Likevel sier hun må fortsette "ich muß weiter gehen" (III 177). Hun smiler mot faren idet han river ut tungen hennes: "Ich lächle also, weil mein Vater nach meiner Zunge langt (...)" (III 177). Jegets drøm utgjør en kritikk av tausheten som strategi. Ingen hører jegets negasjon, når jeget ikke uttrykker seg, bare negerer, bekrefter hun Faren. På en lignende måte som Ivan tidlig blir koblet til fargen rød blir også Farens "rike" i drømmeverdenen koblet til en farge jeget elsker¹¹² – blå. Denne fargen er også det som fratrar jeget språket: "Ein blau riesiger

¹¹²De rødere enn røde türkenbundene.

Klecks fährt mir in den Mund, damit mir keinen Laut vorbringen kann. Mein Blau, mein herrliches Blau, in dem die Pfauen spazieren, und mein Blau der Fernen, mein Blauer Zufall am Horizont" (III 177). Mens Ivan representerer den røde blomsten, representerer altså faren det blå, som kobler han til romantikkens idealer, dyrkingen av natur og den "rene" utopien.¹¹³ Jeget kobler sin språkløshet til dette skjønnhetsprinsippet som hun dyrker på en fatal måte. Hun beskriver at det blå ved Farens hjelp trenger inn i henne "das Blau greift tiefer in mich hinein", og Faren river hjertet hennes ut. Hun er i ferd med å fryse til, hun kommer til en "evig is" (ewige Eis): "Mir hallt es: Ist denn kein Mensch mehr, ist hier kein Mensch mehr (...) ist einer denn nichts wert, und unter Brüdern!" Det finnes ikke verdier lenger, det er ingen mennesker blant hennes "brødre" fordi alle har mistet sin menneskelighet, også jeget selv. Det dukker opp en figur fra Wagners opera: "Der Große Siegfried".¹¹⁴ Han spør hva slags bok jeget søker.¹¹⁵ Først når hun blir trengt opp i et hjørne, på kanten av isen ("Spitze des Poles") hvor det ikke lenger finnes noen utvei mer, skriker jeget "Ein Buch über die Hölle. Ein Büch über die Hölle!" I det jeget har utropt sitt prosjekt til å være å skrive en bok om helvete bryter isen sammen og hun faller selv ned i flammene. Alternativet til den tausheten om det onde bringer henne selv fra å være "død" – taus, tilfrosset og umenneskelig, til å måtte skrive om "ildens natur" med sin "forbrente hånd".

Bachmann benytter seg her av den samme billedbruk som Cixous, det tilfrossete som brytes opp av en selvgranskende, smertelig erkjennelse. I essayene sine omtaler Cixous "den gale kvinnen" som representant for utøveren av kvinneskrift. Jegets i drømmeerindring knyttes også til galskapen: hun våkner opp på et mentalsykehus, også en del av drømmen. Her er håret hennes barbert bort for at legene skal kunne gi henne elektrosjokk. Når hun forteller drømmen til Malina oppdager hun at håret sitt er tilbake. Dette minner om den gjennomgående holocausttematikken¹¹⁶, men har også en link til behandlingen av håret som poetisk uttrykksmiddel. De mange litteraturreferansene opptrer som levende stemmer i teksten, særlig bilder fra Celans diktning. Før jeget går inn i speilet har hun en visjon der hun skriver at en dag vil alle kvinner har gyllent hår: "goldenenes Haar", altså som Margarethe i Celans "Todesfüge". Margarethe viser til det ariske skjønnhetsprinsippet som forsvarte fortrenghningen av det jødiske, representert ved Schulamiths forbrente hår (aschenes Haar). I visjonen til jeget korrigerer hun seg selv: Nein! und im Wind wehte ihr goldenenes Haar" (III 136). I

113Jfr. Hendrix gjennomgående behandling av fargemotivet som symbolsk for et oppgjør med nåtiden og fortiden i Hendrix, H. (2005): *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Königshausen & Neumann: Würzburg.

114 *Siegfried* er den tredje av de fire operaene som tilhører Wagners *Der Ring des Nibelungen*. Wagner var også kjent i tysk kontekst som Hitlers yndlingskomponist. I "Siegfried" ligger også de tyske ordene "seier" (Sieg) og "fred" (Fried), noe som vi må komme tilbake til

115 "Was für ein Büch wird das sein, was wird denn dein Buch sein?" (III 177).

116 I konsentrasjonsleirene ble håret til fangene som kjent barbert bort, som tok fra dem verdigheten. Det kan også sees som en forvaklet rasjonalisering: fangene kunne godt dø, men skulle ikke få lus, og håret ble brukt til å lage sokker til tyske soldater.

Celans tidlige dikt "Im Spiegel" bruker han bildet med det gråtende håret: "und weht die Locke noch vom braunen Haar", et bilde Bachmann tok opp i det kjente diktet "Die gestundete Zeit": "er steigt um ihr wehendes Haar". Motivet med det gråtende håret gjentas senere i *Malina*: "Meine Haare wehen im Wind" (III 166). Det danner et poetisk spill med betydninger der håret ikke ganske enkelt er skjønnhetsprinsippet som fortrenger "det andre", jødene, men også noe spesifikt poetisk og kvinnelig som uttrykker sorgen over holocaust. Det blonde håret plasserer jeget på flere sider av dikotomiene overgriper/offer, språk/språkløshet og rasjonalitet/galskap samtidig. Jeget oppfatter legene som vennlige (freundlich aussehen), men de tar del i utryddelsen av hennes egenart når de vil fjerne angsten som gir tilgang til poetisk erkjennelse. Utveien fremstår som en fortrengning.

De forferdelige drømmene betyr ikke at håpet om skriftens utopi blir borte for jeget, men drømmene skaper ny forståelse av kunstnerens stemme. I en av drømmene er jeget operasangerinne i Farens opera: "In den großen Oper meines Vaters soll ich die Hauptrolle übernehmen" (III 187). Man kan si at jeget rommer en hel opera av stemmer inne i seg, men i farens opera er hun stum. Faren har ikke gitt noen rolle til henne. Jeget forsøker likevel å synge, men musikken overdøver ordene hennes. Drømmen fremstår som en forskyvning av "dialogene" med Ivan, som i realiteten er monologer, der Ivan også gir premissene for hennes rolle. I operaen er det Faren som trekker i trådene. Men jeget gjør opprør ved å glemme rollen og synge etter at publikum har gått: "Dann vergesse ich die Rolle (...) und zuletzt, obwohl der Vorhang schon gefallen ist und die Abrechnung gemacht werden kann, singe ich wirklich, aber etwas aus ein anderen Oper, und in das leere Haus höre ich auch meine Stimme hinaus klingende die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen nimmt" (III 187). Først når den regisserte forestillingen, Farens pengemaskineri, er over, går hun ut av rollen. Igjen dukker det opp et motiv fra Wagner: hun synger fra operaen *Tristan und Isolde*: "So stürben wir, so stürben 'wir'" (TA 3.2: 944). I likhet med Ivan vil ikke motspilleren hennes se jeget i en rolle som han ikke gjenkjenner: "Der junge Mann markiert, er kennt diese Rolle nicht, aber ich singe weiter (...) Der junge Mann geht" (III 188). Jegets stemme en seier, hun har klart å "virkelig synge" ved å gi stemme til de "høyeste høydene" og de "dypeste dypene". Stemmen i operaen minner om spenningen mellom jegets "lykkelige eventyrvirkelighet" i Ivans kapittel, og den dunkle erindringen i drømmekapittelet. Jeget triumferer i dødsøyeblikket, idet hun styrter syngende ned fra grensen for fremføringen – scenen, og ned i den forlatte salen: "Ich habe die Aufführung gerettet, aber ich liege mit gebrochenem Genick zwischen den verlassenen Pulten und Stühlen" (III 188). Hun synger seg ut av Farens rolle, men brekker nakken i det hasardiøse spranget ut av alle begrensningene. Drømmen tematiserer ikke bare den kvinnelige og menneskelige stemmen, også det borgelige samfunnet: Ivan og publikum. Å være virkelig kunstner her betyr det Cixous tematiserer i essayene sine: synge "det andre" (se s. 22-27). Kunstneren må gå ut av rammene, investere alt av seg selv og

prøve å gå ut sitt "selv". Drømmen tematiserer også det Bachmann omtaler som kunstens "uspiselighet", ingen vil ha den (se s. 22). Prisen for å leve ut fordoblingen kunstner/menneske ser ut til å være at mennesket går under i det kunstneren triumferer.¹¹⁷ Det er en sterk ambivalens i jegets "triumf". Hun synger fra nazistenes yndlingskomponist, og ofrer seg selv som menneske i drømmen om en "ren kunsthimmel", kjærligheten er dødelig, og hun blir ikke hørt. Forestillingen hun redder forblir Farens opera – voldssystemet der "det andre" alltid går under.

Tre prinsipper: "Staunend leben", "Schreiben in Staunen" og en hemmelighet

Jeget har muligheten til å angi Faren til politiet og flykte med Malina i en av drømmene.

Tilknytningen til Faren viser seg som sterkere enn forpliktelsen og kjærlighet til skriften og Malina: "Es ist stärker als ich und meine Liebe zu Malina, ich werde weiter leugnen, im Haus brennt Licht (...) ich lege mich neben meinem Vater, in die Verwüstung, denn hier ist mein Platz. (...)"(III 206). Mens Malinas "plass" er *i henne*, på grunn av behovet for arbeidet med erindringen, opplever jeget at sin egen plass er ved Faren, i ødeleggelsen, og vil fortsette å tildekke det Malina vil avdekke.

Det hjemlige Huset viser seg å være u-hjemlig. Faren er også en dødelig trussel mot kjærlighetsutopien jeget knytter til Ivan. I Farens verden blir det vakre og gode forvandlet til sin motsats. I et av marerittene blir jeget og brudgommen hennes overøst med iskaldt vann til de fryser i hjel og ender som isstatuer. Dette kan leses som en referanse til nedkjølingsforsøkene med fanger i Dachau (Hendrix 2005: 189). Faren forklarer elskerinnen Melanie at det er på grunn av "loven om skjønnhet": "sonst würden den beiden die natürlichen Bewegungen, die nach dem Gesetz der Schönheit unerlässlich sind, fehlen" (III 211). Faren bruker i likhet med Ivan det tyske uttrykket for "lov" – "Gesetz" for å uttrykke at de elskende skal fryse fast som tilsynelatende levende isstatuer, stivnet i "naturlige bevegelser". Farens uhyrlige handlinger blir altså legitimert gjennom et skjønnhetsprinsipp.¹¹⁸ Det kan leses som en tematisering av det Bachmann omtalte i forelesningene sine, om den moralsk ikke-ansvarlige geniestetikkens forbindelse med fascismen (se s. 13). Det tematiserer også kunstens betydning for menneskene. Farens kunst avbilder "natur", men dreper det levende og skaper "død" kunst. Bildet antyder at kunst kan fryse menneskene fast, på lik linje med det fastlåste språket. I denne drømmen lever faren i et ispalass som tilsynelatende er vakkert "zum Staunen ist die Einrichtung" (III 210), som virker tiltrekkende å bo i: "es müsse ein Vergnügen sein, in diesem Palast zu wohnen" (III 210). Den forlokkende frosne skjønnheten er bedragerisk, visjonen

117 Jfr. Höller: Immer wieder werden im Roman Spuren gelegt, die in die richtung der Kunst wesen, bei der das Leben nicht in bester Hand ist. Und zugleich werden die Spuren immer wieder verwischt. (Höller 1987: 248).

118Jfr. Hendrix' beskrivelse av drømmescenen som en tematisering av nazistenes "Missbrauch der Romantik (...) Die vor allem in der frühromantischen Tradition beschworene Verbindung von Natur und Schönheit wird hier durch den Vater pervertiert und zur Legitimation grausamer Mordtaten eingesetzt"(Hendrix 2005: 189).

om et eventyrslott forvandler seg til skrekkens høyborg. Dette viser ikke bare til holocaust. Teksten viser at prinsippet om renhet krever utslettelse av alt "urent", og at mennesker er ikke "rene".

Faren og Ivan har flere likheter. De forbindes med en farlig skjønnhet jeget umiddelbart blir forhekset av. Hun er trofast mot dem til tross for Ivans psykiske vold, og Farens fysiske. Farens voldsprinsipp fremstår som en forlengelse av Ivans. I en drøm mottar jeget et brev der identitetene deres blander seg og Faren tar den elskedes plass: "Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen. Krakkrak gebrochen damdidam, meines gebrochen mein Vater krak krak rrrrak dadidam Ivan, ich will Ivan, ich meine Ivan, ich liebe Ivan, mein geliebter Vater" (III 226). Vi kan både høre lyden is som brytes opp, og lyden av musikk. Jeget mottar dette brevet mens hun virrer rundt i pysjamas i ballsalen fra *Krig og fred*. Hun begynner å danse (wiener)vals – "Ich tanze wirklich, didam, dadam" forteller hun. Hun gjenkjenner plutselig Ivans musikk: "Es ist unsere Musik, es ist jetzt ein Waltzer für Ivan" (III 225). Jegets frosne indre hav, illusjonsverden i forhold til "de gode gamle" og "de fornuftige nye" tiden, er i ferd med å løse seg opp.

Både Ivan og Faren knuser hjertet hennes og språket. I neste drøm er Faren blitt far til jegets lille barn, som jeget kaller "Animus" (III 226f.).¹¹⁹ Faren er altså noe som har trengt inn kroppen hennes og blitt del av det hun skaper. Barnet er en forskyvning av Malina, jeget frykter at barnet ikke vil være hos henne "da mein Leben so ungeordnet ist" (III 226) slik hun som vi skal se frykter at Malina en dag får nok av kaoset hennes. Selv om barnet er forbundet med Faren er han ikke underlagt Farens verden av lov og rett: "mein Vater [hat] kein Recht auf unser Kind" (III 226). Han er en uren hybrid, Faren kaller han "Bastard" (III 227) som også springer ut av jeget. Barnet forskyver seg så til å bli diktingen til jeget. Hun sier hun har fått en rett til språket: "daß meine Sätze mich nicht verlassen und daß ich ein Recht habe auf sie" (III 229). Jeget mener hun har funnet det som gjør at hun kan dø med vissheten om en mening: "ich habe die Worte im Satz vom Grunde verborgen, der vor meinem Vater für immer sicher und geheim ist" (III 230). Etter at jeget er død forsøker mennene til faren å finne setningene hennes, men finner bare tre steiner, som tar opp i seg et adjektivene for farens ispalass: "Die erste rötliche Stein (...) der in die Zelle gefallen ist, vom Himmel, sagt; "Staunend leben. Der zweite blaue Stein, in dem alle Blaus zucken, sagt: Schreiben in Staunen". Det to første budskapene kjenner vi. Ivans røde stein står for "Staunend leben" – knyttet til jegets virkelighetsoppfatning i livet med Ivan, der hver minste ting er utgangspunkt for noe fantastisk og overveldende. Farens blå stein er den kunstneriske videreføringen – "Schreiben in Staunen", en poetisk, men farlig skrift som fortryller verden, men som ikke oppnår noen kontakt med den. Den hvite steinen står det derimot ikke noe på: "ich halte schon den dritten weißen strahlenden Stein in der Hand, dessen Niederfallen niemand aufhalten konnte, auch mein Vater

¹¹⁹Jungs betegnelse for den mannlige delen av et kvinnelig jeg (TA 3.2: 957).

nicht, aber da wird es so finster in der Zelle, daß die Botschaft von dem dritten Stein nicht laut wird" (III 230). Mens Ivans kapittel var fortryllet av det røde, og farens forhekset av det blå, er den hvite stenen tilsvarende romanens siste kapittel knyttet til Malina. Mens Faren på et nivå representerer fortiden og Ivan nåtiden, kan det hvite leses som et fremtidsprinsipp, det rene og ubeskrevne friheten, en plass for ny skrift¹²⁰. Jeget overkommer døden og gjenoppstår når hun holder denne steinen i hånden, men hun kan ikke lese budskapet, fordi cellen blir mørk. Vi aner at det ikke kan dreie seg om noe "rent" prinsipp, men et håp for en måte å ødelegge Loven og beholde kjærlighets- og språkdømmen.

Den indre Faren

Mot slutten av drømmekapittelet kaster jeget en schnitzel i ansiktet på Faren. Hun sier hun vil vise at hun kunne gjøre det samme som han: "Nur zeigen habe ich wollen, daß ich kann, was du kannst. (III 232). Denne handlingen har dobbelt bunn, på den ene siden gjør hun opprør mot han og den østerrikske kulturen symbolisert ved det erketyske måltidet. På den andre siden er opprøret en svak etterligning Farens voldelige handlinger (Hildesheim 2005: 146). Rollene snus om. Jeget viser at hun har en del av Faren i seg, at hun ikke er passiv og uskyldig, og Faren reagerer med å bli passivisert og stum "Er hat mir, auf einmal, nichts zu sagen" (III 232).

Det er en tvetydighet i om jeget egentlig har seiret, eller om hun har tapt ved å overta farens handlingsmønster. Faren har en tendens til å konfrontere henne med sin egen motsats: mens jeget forestiller seg selv som det språkløse offerdyret i det hun sovner, konfronterer drømmene henne med Faren i form av en morderisk krokodille – i Donau (III 223f.). Den siste drømmen blandes med dialogen med Malina, der han stadig bryter inn med spørsmålet "Und?" for at jeget ikke skal stoppe å fortelle. Hun erklærer at Faren i drømmene ikke er faren sin og heller ikke moren, "sondern etwas drittes" (III 233). Hva dette "tredje" er blir ikke forklart, men viser seg i metamorfosene hans: Faren er et bevegelig drømmevesen som stadig tar nye former, som aldri er det "ene" eller det "andre", mann eller kvinne. Hun ser Faren bytte kostymer som en russisk dukke, der det ene kostymet skjuler det andre, han er snart moren, snart forretningsmann, statsminister, teaterregissør, militær, slakter, bøddel, konsentrasjonsleirvakt (III 233ff.). Snarere enn å være bare være et uttrykk for patriarkatet, eller en bearbeidelse av en konkret overgrepserfaring, slik farsfiguren gjerne blir lest, viser Faren seg som det konfronterende gjenferdet av volden og gruen i jegets indre altomfattende "Hus".

¹²⁰Jfr. Hendrix' behandling av steinmotivet, der hun også leser den hvite stenen som et rent fremtidsprinsipp: "Die Zahl 'Drei' (...) steht Symbolisch für Vollständigkeit und Vollendung allen Bereichen des Lebens, in der Vereinigung aller Kapazitäten des Menschen und in der gelungenen Verbindung der Zeitachse von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft." (Hendrix 2005: 201).

Når jeget beskriver at Faren ikke lenger har farens stemme, åpner det for at det er stemmene hennes hun hører. Forsøket på eksorsisme i forhold til Faren leder til at jeget opplever at hun selv faller fra hverandre: "ich sage weithin, weil wir immer weiter auseinanderkommen und weiter auseinander und weiter" Samtidig vet hun endelig hvem han er: "Ich weiß, wer du bist. Ich habe es alles verstanden". Hun får igjen roen først når Malina holder rundt henne, slik han gjorde i begynnelsen av kapittelet "seine Ruhe ist auf mich übergegangen" (III 233). Jeget synes å trenge en mannlig speiling for å holde seg sammen.

Jeget sier til slutt at hun har forstått alt, Faren er selve Morderen hennes: "Ich habe alles verstanden. Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder." (III 233). "darum verstehe ich auch, warum er in mein Leben hat treten können. Einer müsste es tun" (III 236). Også Faren har hatt plass i livet hennes før han oppsto som spøkelse. Volden og gruen i det Huset er for mye å leve med, noen måtte ta rollen som indre voldsutøver.¹²¹ Når jeget har fortalt drømmene sine, har hun fått innsikt fordi fortellingen også er noe som skjer med henne, noe hun ikke har kontrollen over. Fortellingen av drømmene har gitt jeget en forståelse av verden der det alltid er krig: "Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg"(III 236). Indre og ytre vold gjør at man blir myrdet igjen og igjen, og ikke kan unnsnippe krigen noe sted. Morderen som viser seg med farens ansikt fremstår som alle instansener som kontrollerer mennesker og utrydder alt som ikke passer inn i "Loven". I sin reneste form er Faren legemliggjørelsen av fascismen, men han forblir en indre demon som ingen slipper fri fra, fordi ingen unnslipper Loven. Jeget gjør en smertelig erfaring som gjør henne i stand til å se "med lukkede øyne", negasjonen av hennes konstruerte "selv" og verdensbilde. Hun er ikke et offer men har medansvar.¹²²

Jegets kjærlighet til Faren er en uhyggelig kjærlighet, preget av angst for og begjær mot Loven. Dermed lar hun seg verken plassere som "offer" eller "overgriper", passiv eller aktiv. Ambivalensen mellom det å se samfunnet som noe fremmed og voldelig utenfra og å være medskyldig er selve utgangspunktet for smerten til jeget. Smerten det dreier seg om her er ikke som mange Bachmannforskere har skrevet om, først og fremst en fysisk smerte, eller en smerte som følge av kvinneundertrykkig. Det dreier seg om en eksistensiell smerte, som følge av å forsøke å avsløre alt, og også seg selv. Faren får også rollen som ond Gud i eksistensialistisk forstand, i en fremmed, kaotisk og voldelig verden uten mening. Jeget omtaler Faren som navn på verdensordenen: "In Namen des Vaters" (III 191). Drømmene viser jegets diktning. De er urene: både et redskap jeget

121Schottelius leser Faren i tråd med Lacan som selve Ur-faren i psykoanalytisk forstand. Emnet i min analyse er ikke noen psykoanalyse av personene, derfor går jeg ikke inn på hennes tolkning. Jfr. Scottelius 1990: ss. 91-133.

122Jfr. Weigel: [Es] geht (...) auch um die Unmöglichkeit "reiner verhältnisse, die sich nur über eine Fortschreibung von Opfer- und Täterpositionen in die Gegenwart und über deren Verwigung herstellen ließen. Vor allem aber wird hier eine aus den Opfern abgeleitete Gesichtphilosophie verworfen: "die Opfer, vielen Opfer zeigen gar keinen Weg!" (Weigel 1999: 499).

bruker for å konstruere et språklig "jeg", og et uttrykk for at kroppen og det ubevisste bedrar henne, et medium der verdens voldelige orden viser seg og en kilden til sannheten.¹²³ Jegets egen skyld og urenhet fremstår som produktiv fordi det muliggjør dialogisk bevegelse, der leseren kan tenke med henne. Det språkløse offeret kan ikke tale. Fordi hun selv tar del i spillet kan hun tale til oss og gi stemme til det "andre": galskapen, kroppen, offeret og dyret.

Teksten setter altså ikke likhetstegn mellom fortregningen av det kvinnelige og holocaust, slik Bachmann ofte kritiseres for å gjøre. Snarere demonstrerer den ved hjelp av drømmelogikkens grenseoverskridning en bevegelig forskjell. Drømmene danner en genealogi av beslektede former for vold, som ikke er det samme: mot seg selv og sin egen kropp, mot dyr, mot mennesker og alt som utgjør ens "andre" og med forskjellige midler: estetisk, språklig, fysisk. For å kunne vise "det andre" bruker drømmene et språk som setter alle skillelinjer i spill – *écriture féminine*. Jeget beholder sitt "selv" som skrivende jeg, men det "andre", kroppen, blir samtidig kilder til en "annen" innsikt og en "annen" skrift. I det urene møtet blir det fortrenge talende.

¹²³Jfr Kanz: Underbevisstheten og kroppen undergraver "disiplinærdiskursen i sivilisasjonsprosessen" og "den hegemoniske diskursen om "kvinnelig" skjønnhet" påpeker Kanz, fordi det viser seg som det ubevisste som kommer til uttrykk. (Kanz 1999: 68)

5. Menneskelig, altfor menneskelig: Metarefleksjon i *Malina*.

Ich erzähle nicht, ich werde nicht erzählen, ich kann nicht erzählen, es ist mehr als eine störung in meiner Erinnerung. (...) Es ist eine Störung in meiner Erinnerung, ich zerbreche an jeder Erinnerung. (III 261)

Som tilsvar på Ivans postulat "EXULTATE JUBILATE" dikter jeget flere visjoner i første kapittel. Alle begynner med "Ein Tag wird kommen" og bærer bud om frigjøring; en dag vil menneskene se med "svartgylne øyne", befris fra alle hemninger og selve materien. Den "rene" i utopien viser seg i andre kapittel som noe farlig, som bare kan realiseres i døden. I tredje kapittel, før jegets død, er illusjonene borte: "kein Tag wird kommen" (III 303) skriver jeget. Kanskje er dette mordet på håpet det mest grusomme i *Malina*. Likevel åpnes det for et forsiktig håp når jeget sier "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"(III 326). Når jegets lidenskapelige, poetiske stemme, "vår representant" i historien blir borte, hva blir igjen da? Denne hemmeligheten ser ut til skjule seg i metakommentarer i romanen, som viser jegets oppløsning som en uungåelig vei mot erkjennelse.

Fortellingen i fortellingen – Hemmelighetene til prinsessen fra Kagran

Den lille historien jeget dikter i første kapittel, "Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran" kan leses som en bearbeidelse av Ivans brutale erklæring om at han ikke elsker henne. For jeget betyr det selve verdens avvisning, følelsen av forbindelse med tingene ødelegges. Fortellingen speiler romanens struktur, og inneholder et spor til en lesning. Før jeget dikter den, eller før denne legenden oppstår i henne via skriften, har jeget sin første urolige drøm og blitt vekket av Malina som forsøker å roe henne. Hun skriver at hun kan skjule seg i en legende: "Verstecken mich könnte ich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat" (III 64).

Historien utgjør et stilbrudd, den er uthevet fra resten av romanen i kursiv, i preteritum, i et eventyraktig, repetitivt språk. Opprinnelig var den ikke med i utkastene til *Malina*. Den ble først innarbeidet i 1970, etter at Bachmann fikk vite at Paul Celan hadde begått selvmord, ved å drukne seg i en elv.¹²⁴ Legenden viser bevegelsen i *Malina* fra det allmenne til det personlige. Siden jegets

¹²⁴ Bachmann hjalp Celan med å etablere seg som dikter (Albrecht og Göttische 2002: 4) og skrev flere essays om han. 2009 ble en stor del av brevsamlingen mellom Celan og Bachmann utgitt på tysk i boken *Herzzeit*, som avslørte at de to hadde et kjærlighetsforhold, som de også tok opp igjen etter at Celan var blitt gift. Denne "skandalen" har ført til enda større interesse for en biografisk lesning av Bachmann. Å bevege seg ut av en litterær fortolkning og over i spekulasjon er en opplagt fare ved å se på det litterære forholdet mellom de to. Jeg forsøker å forholde meg utelukkende til litterære referanser som er viktig for å forstå den fordoblede formen.

indre Hus rommer "alt" rommer det også et personlig sorgarbeid. Bachmanns lyrikk var som vi allerede har sett preget av en poetisk dialog med Celan, der hun tok opp flere av motiver fra diktene hans. Disse bildene bruker Bachmann gjennomgående i legenden. For en leser som kjenner disse forfatterskapene blir legenden flerstemmig: Det skjer en forskyvning mellom Bachmann/prinsessen/jeget og Celan/jegets drømmefigur. De *er* ikke der, men hjemsøker hverandre som forskjellige stemmer i teksten. Legendene er fordoblet som tematisering av holocaust, poesiens muligheter og døden/selv mordet. Det begynner som en eventyraktig kjærlighetshistorie, men eventyrlogikken bryter sammen og den elskede dreper prinsessen. Historien viser ved hjelp av en poetisk drømmelogikk hvordan jeget opplever det Bachmann kalte et erkjennelsesmessig "rykk". (se s. 12). Den "vakre boken" kan ikke tie om det onde eller det "andre".¹²⁵

I fortellingen forkles motiver fra romanen. Navnet Kagran minner om jegets og Bachmanns fødested Klagenfurt. At fortelleren er "prinsesse" spiller på jegets opphøyde forestillinger om seg selv.¹²⁶ Prinsessen blir tvunget til å velge mellom å gifte seg to gamle konger, den ene for hunerne med sine røde ryttere, den andre for avarene med sine blå, som sender tankene til Ivan og nåtiden og Faren og fortiden¹²⁷. Hun trenger en til å redde henne fra det forferdelige. En mystisk svartkledd fremmed dukker opp, som representerer en fremtidsvisjon. Han synger for henne på et ukjent språk: "es klang nur für sie und in einer Sprache (...) von der sie kein Wort verstand" (III 64). Den mystiske fremmede fremstår som et svar på jegets ønske om mening, språk- og kjærlighetsdrømmen, altså et ekko av jegets indre musikk. Han er en dobbeltfigur, som bærer spor av Ivan, men ikke er Ivan, snarere både en projeksjon – det hun vil Ivan skal være, og en ny konfronterende hjemsøkende ånd. Den fremmede legger to fingre på munnen hennes for at hun skal tie, tilsvarende Faren og Ivan som vil ta fra henne språket. Fargen hans er fargen for døden, som også minner om beskrivelsen av de rødere enn røde türkenbundene. Når han innhyller henne i kappen sin er de "svartere enn svarte": "Sie wären schwärzer als schwarz in der Nacht" (III 64). Hun forelsker seg i den fremmede uten å ha sett ansiktet hans, og adlyder han, slik hun adlyder Ivan, Faren og Malina. Fortellingen blir plassert hinsides tiden – den er skrevet i fortidsform, men utgjør en visjon, tiden for grenser mellom navn og land er et tilbakelagt stadium. Likevel blir jeget avgrenset, hun er desorientert og kan ikke snakke, men må flykte også fra den fremmede. Det blir mørkt og jeget må krysse en elv, Donau, der det skjuler seg et grusomt uhyre under overflaten som

¹²⁵Bartsch påpeker at det negative i legenden er et resultat av jegets underliggende ønske om å utsi *sannheten* i form av en "vakker bok": "Ein schönes Buch", das die Zerstörungen, denen die Frau in der symbolischen Ordnung ausgesetzt ist, verschwiege, wäre unwahrhaftig" (Bartsch 1997: 145)

¹²⁶Dette gjentar faren spydig for henne i drømmene: "Du hältst dich wohl für eine Prinzessin, was!" (III 203)

¹²⁷Jfr. Hendrix' fortolkning av *Malina*, hvor dette oppgjøret med den spesielle tyske-østerrikske konteksten er det sentrale i Hendrix, H. (2005): *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Königshausen & Neumann: Würzburg.

gir ekko av Far, krokodillen. Prinsessen har en ganger som bærer henne, men han kan ikke ta henne over til (døds?)riket på den "andre siden". Hesten dør og ber på Malinas karakteristiske måte om unnskyldning: "er verlangte, mit einem schon sterbendem Blick, nach der Verzeihung der Prinzessin"¹²⁸ Prinsessen blir den "andre", den gale, språkløse kvinnen, når hun ikke har gangeren/Malina til å holde henne oppe: "sie raunten, sie lachten, sie schien schrill auf und stöhnten seufzend. (III 67). Prinsessens verden vises som skyggeverden. Det skjer en glipp – Hun ser et spøkelseslys "Geisterlicht". Men det er ikke et lys, det er en blomst, rød som Ivans Türkenbund: "Es war kein Licht, es war eine Blume, gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen" (III 68). Prinsessens kjærlighetsutopi kobles altså til hjem søkelsen. Prinsessen gjennomgår en slags gjenoppstandelse når den fremmede vekker henne fra dødssøvnen – "aus ihrem todähnlichen Schlaf" (III 68). Først etter hennes død synes kjærligheten å kunne gi tilgang det poetiske utopiske språket, hinsides Loven.¹²⁹ Endelig kan hun uttrykke den grenseløse, utopiske kjærligheten: "Sie sagten sich Helles und Dunkles" (III 68), en referanse til diktet "Corona" av Celan.¹³⁰ Det lyse kobler språket deres til skjønnheten, og det mørke til døden. Men leseren får ikke høre det utopiske språket – det kommuniserer ikke med andre enn dem. Språket synes ikke å være tilstrekkelig. Hesten dukker og hun vet at hun må videre, over elven.¹³¹ Dette kan tolkes som at prinsessen fremdeles må overstige en grense. Hun spør om den fremmede ikke må tilbake til sitt folk og han svarer at folket hans er eldre enn alle folk, og spredt for alle vinder.¹³² Dermed sendes det signaler om at den elskede er jøde. Prinsessen forsøker å forklare at de sees om tjue århundrer. Den jødiske elskede kan dermed assosieres med tanken Messias som skal komme tilbake i vår tid. Men legendens kjærlighetshistorie slutter med at prinsessen rir avgårde og den fremmede stikker tornene til den røde blomsten i hjertet hennes:

Er sang ihr nichts mehr zum Abschied, und sie ritt ihrem Land mit den blauen Hügeln entgegen, das in der Ferne auftauchte, in einer fürchterlichen Stille, denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben, und in mitten ihrer Getreuen im Burghof fiel sie blutend von ihrem Rappen. Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß! (III 70)

Ursymbolet på kjærligheten, rosen med tornen, er det som dreper jeget. Bildet med tornen er tatt fra Celans dikt "Stille!": "Ich treibe den Dorn in dein Herz"¹³³ (Koschel 1997: 21). Dermed er slutten på legenden også uttrykk for et poetisk farvel. Prinsessen rir mot Farens blå land som viser seg å

128"Verziehung" er det første ordet Malina sier til jeget.

129Jfr. Hildesheim 2000: 122: "in der Sprache der Fremden fallen Musikalität - die im Romangeschehenen immer für sprachlich nicht vermittelbare Emotionalität steht - und Intellektualität zusammen."

130"Wir sagen uns dunkles" fra "Corona".

131: "Ich muß weiter, ich muß noch den Fluß hinauf" (III 68).

132: "Men Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut." (III 68).

133Dette diktet svarte også Bachmann på tidligere i "legenden" – De skal møtes igjen om 20 århundrer "wenn du mir die Dornen ins Herz treibst" (III 70)

være hennes eget. Idet hun forlater den elskede viser han sitt profane ansikt og bryter bestemmelsen om at det utopiske fremtidige møtet og dreper henne. Sammenkoblingen med tegnene for Ivan tyder på at den elskede tilbyr et falskt håp, troen på det utopiske *i verden*.

Den fremmede gir prinsessen det "vakre" språket, slik Ivan ga jeget tilbake troen på språket. Hesten som holder henne oppe, hjelper henne derimot å uttrykke seg og komme videre, slik Malina tar henne videre fra Ivan og får henne til å overskride eventyrenes Lov. Innsikten prinsessen har fått er farlig, å få den vil si å være døende. Slutten virker mer uhyggelig enn forsonende. Fortellerjeget har ikke lenger noen trygghet i historien hun har diktet. Likevel kan man si at erkjennelsen prinsessen får i dødsøyeblikket er en form for *jouissance*. (se s. 32) Prinsessen smiler. Hun opplever, som Cixous' forteller, det som ikke kan skje, men som likevel skjer i et øyeblikk i teksten, en ekstase eller *emanasjon*, der begrensede kategorier i tid og sted, skillet mellom søvn og våkenhet, liv og død, galskap og rasjonalitet og personlig identitet oppløses.

I andre kapittel, drømmekapittelet, gjentas motiver fra historien i en annen form. Den elskede dør. Døden hans er en paralell til Celans selvmord: han sendes av gårde på en jødetransport *gjennom* en elv – Donau. Jeget møter et sendebud som henvender seg til henne som prinsessen: "Ich frage: Wem, wem haben Sie eine Nachricht zu geben? Er sagt: Nur der Prinzessin von Kagran". Jeget ber budet om å aldri nevne dette navnet. Dette er et hint om at hun vil fortrenge kjærlighetsdrømmen. Budet gir henne likevel en seddel hvor det står at hennes elskede er død. Det betyr at også jegets liv er over: "Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluss ertrunken, er war mein Leben. Ich habe er mehr geliebt als mein leben" (III 195). Når den elskede er død er hennes liv meningsløst.

Tekstens lek med betydningsbærende "spor" både knytter og adskiller personene fra hverandre og til jeget. Det blå utgjør det ariske blåøyde, det naive, farlige skjønnhetsidealet, og den røde rosen kobles til det menneskelige, urene, fremmede, og hjertet hennes Jeget vises som fanget mellom to mordere. Ivan utgjør en ytre trussel: "det fremmede", mens Faren utgjør en indre trussel, det som vil utrydde "det fremmede". Jeget kan velge å ta farens (Lovens/den rene skjønnheten/fascismens) side og utslette "det andre". Det viser seg å være det samme som å myrde kjærligheten og det menneskelige i henne selv. Malina fremhever også denne muligheten for i tredje kapittel: "Töte ihn!"(III 305). Når Malina sier dette er han "ünhörbar und unüberhörbar", altså må hun ha hørt stemmen hans som en indre stemme. Den andre muligheten er å holde fast ved kjærligheten, men da vil også jeget gå under. Jeget skriver hun gjemmer seg *i historien* om prinsessen fra Kagran, ikke at hun *er* prinsessen fra Kagran. I historien er identitetene satt i bevegelse i forhold til hverandre. Som forteller spiller prinsessen alle roller som den som forkler og fordobler, men historien får som i Cixous' roman en overmakt over henne og fører til at jeget selv blir fortrent.

Historien viser det umulige i den utopiske drømmen om et fremtidig radikalt "annet språk". Men den viser også det umulige ved å gå tilbake til fortidens kulturelle uttrykk og nåtidens forsøk på å glemme.¹³⁴ Historien kan tolkes som en gravskrift over holocaust, Celan og poesien. Men metatemaet kan også tolkes som et uttrykk for at jeget likevel aldri gir opp språk- og kjærlighetsdrømmen i forhold til å beskrive virkeligheten. Legenden får sin betydning på grunn av prinsessens kjærlighetsdød, det oppstår det en motsetningsfull historie som ikke "går opp".

Det som er igjen etter prinsessen er en levende historie som ikke kan bli stum. Den betrør hemmeligheter leseren må forsøke å avsløre, men som ikke lar seg avsløre, fordi elementene beveger seg. Det er innsikter som bare kan anes i en overskridelse av det som glipper, som den lallende prinsessen, som drømmer, dikter og tenker dobbelt, i en feber. Historien antyder en tredje morder. Malina er også en uklar "fremmed" knyttet til fortellingen, fremtiden og døden. Hesten Malina er den som sørger for at hun får den overskridende erkjennelsen som dreper henne. Jeget kan ikke unnsnippe Malina. Selv når hun ikke ser at han er der, viser han seg som det hun ikke vil se i teksten. Derfor bryter eventyrene hennes sammen.

Malinas seier. Et farvel til poesien og en ny begynnelse

I siste kapittel, "Von letzten Dinge" er vi tilbake i en tilsynelatende "virkelig" verden i jegets leilighet, der det svake, nedbrutte jeget har har lange dialoger med Malina. Dette kan sees som metasamtaler. Synet på Malina er delt i forskningen, mellom å forstå han som "skurk" eller positiv figur. Jeg vil se på samtalene i siste kapittel som en tematisering av Malina som jegets en blinde flekk, hverken god eller ond, men den "andre i henne". Allerede i første kapittel får vi vite at Malina og jeget kommer fra det jugoslaviske grenseområdet og altså deler språk. Hun sier at hun og Malina pleier å si til hverandre speiluttrykket "Jaz in ti. In ti jaz" (III 20) – slovensk for som du så jeg, som jeg så du. Malina later til å være en del av jeget som hun ikke er bevisst. Med Malina blir Derridas tanker om hjem søkingen i *Marx' spøkelser* foregrepet som litterær tenkning. Malina viser seg som et spøkelse som gjør at hun kan se fra en annen vinkel og se tilbake på seg selv.

Brevene fra Heute og Malinas dialogiske prinsipp

Dialoger er viktige i Malina, fra de ikke-kommuniserende dialogene med Ivan, til de mange dialogene med Malina i siste kapittel. Det uutholdelige ved dialoger tematiseres i refleksjoner rundt

¹³⁴Jfr. Hendrix' lesning av *Malina* som en ironisk kommentar til dyrkingen av Bachmann som poet. Romanen viser "dass es einen Austritt aus der Geschichte in ein Niemandsland einer realitätsfernen Utopie nicht gibt und nicht geben kann." (Hendrix 2005: 11).

korrespondanse – brevet.¹³⁵ Jeget forteller at hun har en svakhet for postmenn "Swäche für Postbeamten" (III 237), og identifiserer seg sterkt med postmannen Kranewitzer som ble arrestert for å ha skjult en mengde brev, fordi han, i jegets fortolkning, innså hva formidlingen av brev innebar: "ein empfindlicher, zarter, großer Mann, dem die ganze Tragweite seines Unterfangens aufgegangen war" (III 241). Jeget skriver selv stadig brev som hun ikke sender.¹³⁶ Malina forstår det som fremstår som ubegripelig selv for jeget, at hun oppfatter den store betydningen av *korrespondanse*.¹³⁷ Her gjentas motivet med den flammende skriften: "Verstehst du, meine flammenden Briefe, meine flammenden Anrufe, meine flammenden Begehren, das ganze Feuer, das ich zu Papier gebracht habe, mit meiner verbrannten Hand – von allem fürchte ich daß es zu einem verkohlten Stück Papier werden konnte" (III 245). Jeget er klar over sin egen skrivemåte: et lidenskapelig, begjærlig forsøk på å overkomme avstand. Den største trusselen for henne fremstår som muligheten for at budskapet skal brenne opp sammen med henne.

I motsetning til Ivan og omverdenen som ikke lytter, fremstår Malina som en samtalepartner. Hans fremste egenskap er å være lydhør. Vi blir tidlig gitt spor som tyder på at Malina er uttrykk for en innvevd stemme i teksten. Jeget og Malina fremstår som en kompleks, sammenvevd eksistens, som en dialogisk skriftlig bevegelse. Malina blir omtalt som forfatter av apokryfer, uautoriserte tillegg (se s. 46). Jeget skriver ikke alltid like "flammende og begjærlig": rollelisten er for eksempel ikke skrevet med en slik skrift. Ivan gjenkjenner ikke håndskriften til jeget i de dystre notatene hennes. I samtalen i siste kapittel viser Malina seg som det som hjelper henne å holde analytisk avstand til tingene. Som han sier: "Du mußt nicht dein Herz an alles hängen und alle deine Reden flammen lassen und alle deine Briefe" (III 245). Jegets "flammende skrift" kan hindre kommunikasjonen mellom subjektet "jeg", det som beskrives og leseren. Malina danner en nødvendig kritisk motvekt ved å hele tiden stille spørsmålstegn ved hennes tenkemåte.

En "naturlig kvinne". Kritikken av dikotomiske forestillinger

I Bachmannforskningen blir Malina og jeget gjerne lest som åpenbare dikotomier.¹³⁸ Man kunne velge å tolke Malina som den "mannlige" delen av prosessen ved å skrive, som gjør jeget i stand til å uttrykke seg, og ikke forsvinne på den kvinnelige siden av dikotomiene – som utslettet offer, i

¹³⁵Weigel sammengligner denne tematiseringen med Derridas "La carte postale": So geht Derridas "Postkarte" von einzigartigem ereignis der Freudschen Psychoanalyse aus (...) zu eine Geschichte des Kuriers (...) (Weigel 1999: 551)

¹³⁶Jeget skriver uhørte ting i brevene som bryter alle konvensjoner, ikke bare for høflighet.. I et av dem skriver hun at den personen som brevet er adressert til (altså henne) overhodet ikke eksisterer: "Sehr geehrter Herr Schöntal (...) Die Person, an die Sie sich wenden, die Sie zu kennen meinen, die Sie sogar einladen, die gibt es nicht." (III 554).

¹³⁷"Malina, der von meiner weiter nicht erklärbaren Schwäche doch weiß und sie begreiflich findet" (III 237).

¹³⁸Jfr. Albrecht og Göttische som oppsummerer forholdet mellom jeget og Malina slik: "Vielmehr bilden sie offenbar zwei Aspekte eines (stereotypen) geschlechtlichen Binarismus." (Albrecht og Göttische 2002: 132).

natten, galskapen og språkløsheten. Romanen presenterer noe som jeg mener må leses som en kritikk av slike dikotomiske forestillinger om det adskilte mannlige og kvinnelige. Omverdenen har dannet seg et bilde av jeget som splittet, som en reduksjon. Jeget forteller Malina om besøket sitt hos en astrolog, Frau Novak, som uttrykker overraskelse over å oppdage at jeget er splittet mellom to mennesker: "Getrennt (...) wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung treten auf eine merkwürdige Weise hervor". Det forstyrrende her er at det mannlige og kvinnelige, fornuft og følelser og produktivitet og destruktivitet ikke er adskilt i jeget.¹³⁹ Frau Novak opplever dette som "Unheimlich", den stiller spørsmålstegn ved hele verdensbilde – jeget virket "sympatisch" og som en "natürliche Frau".¹⁴⁰ Under besøket hos astrologen fremstår jeget med trekk fra Malina, hun kan følge de sosiale spillereglene, men dermed skjuler hun andre deler av seg. Scenen hos astrologen kan leses som en kritikk av det å tviholde på "frasene" som holdepunkter i verden, heller enn å se det som glipper for forståelsen. Det sammensatte jeget stiller spørsmålstegn ved forestillingen om "naturlige mennesker".

Jeget trekker selv sin egen identitet som kvinne i tvil etter hvert som hun avdekker flere sider ved seg selv i skriftarbeidet med Malina: "Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes? Bin ich nicht ganz eine Frau, was bin ich überhaupt?" spør jeget seg (III 277f.). Boken fungerer fremfor alt i dette kapittelet som et (kjønns)identitetsdetektivarbeid for fortelleren.

Det er påfallende at Malina, som skulle være "fornuftens stemme" om man skulle innordne han i et binært kjønnsrollemønster, interesserer seg for den mystikken som astrologen representerer: "Malina wendet sich allem mit einem gleichmäßigen Ernst zu, auch Aberglauben und Pseudowissenschaften findet er nicht lächerlicher als die Wissenschaften (...) auf wie viel Aberglauben und Pseudowissenschaftlichkeit sie beruht haben und auf wie viele Ergebnisse sie vernichten müssen, um weiterzukommen" (III: 249 f.). Malinas *åpenhet* er hans fremste egenskap, det som karakteriserer han sterkest er hans *likegyldige oppriktighet*. Malina inntar en rolle som språkkritiker. For han er vitenskap og overtro like interessant, han ser på det som en del av det samme språkspillet, der vitenskapen ofte viser seg å være like "mystisk" – et byggverk bygget på et fundament av halvrasjonalitet som av og til blir avslørt og forkastet. Malina tar ikke noen mannlig posisjon slik Ivan gjør ved å speile seg, og forsøke å finne bekreftelse i tingene. Likevel fremstår han som *interessert*. Man kan si at Malina forsøker å se *das Ding an sich*, slik det fremtrer, uten seg

¹³⁹Jfr. Bachmanns egen uttalelse om personene: "es sind zwar zwei ineinander verschränkte, aber ungeheuer gegensätzliche Figuren, die nicht ohne einander sein können und die gegeneinander sein müssen" (GuI 87f.)

¹⁴⁰For Frau Novak er det så forstyrrende at synet bedrar henne at hun tror hun må ha forvekslet datoene: "Ich müsse mich geirrt haben mit den Daten, denn ich sei ihr sofort sympathisch gewesen, ich sei eine so natürliche Frau, sie mag natürliche Menschen." (III 248). Jeget fremstår som "sympatisch" fordi hun er et uttrykk for en "ren, kvinnelig natur".

selv som formidlende ledd. Han er altså ingen mannlig "overgriper" ovenfor jeget. Malina er svært tolerant og oppriktig, han har et suverent overblikk og kan ta alle perspektiver inn over seg. Men han kan ikke gi uttrykk for noen eget perspektiv. Jeget beskriver i første kapittel Malina som en mann uten egenskaper, han er uinteressert i kvinner "vor allem aber ist Malina in einem Zusammenhang mit anderen Frauen nicht zu denken" (III 21) og han kan vanskelig la seg forbløffe av noe "(staunt Malina denn überhaupt? ich glaube es immer weniger)" (III 22). I siste kapittel blir Malina karakterisert på en måte som minner om sønnen i *Le jour où je n'étais pas là*: som selve legemliggjørelsen av fravær og distanse: "Dennoch wird er immer Distanz halten, weil er ganz Distanz ist" (III 299). Malina er rett og slett (nesten) ikke et subjekt. Som vi har sett er han et spøkelsesaktig vesen som knapt beveger seg eller setter spor selv (se s. 46, 52f. 63f.). Malina representerer altså "kvinnelige" dikotomier: Det passive, tause, fraværet, det ikke-menneskelige. I forhold til han er jeget den aktive, talende, nærværet, subjektet. Men jeget representerer følelsene og kjærligheten, mens Malina ikke er i stand til å elske noen, bare forstå.

Jeget sier at hun underkaster seg Malina frivillig fordi han er yngre enn henne.¹⁴¹ Som svar på Malinas tilsvarende om at han kanskje kan ha eksistert før henne, snakker hun med en sikkerhet som ellers er sjelden. Hun slår fast at han ikke kan ha vært før henne, at han overhodet ikke er tenkbar uten henne: "Du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir" (III 247). Malina lar seg irettesette og svarer ikke. I første kapittel omtaler jeget seg som derimot som et produkt av Malina: "Malinas Geschöpf" (III 104). Denne selvmotsigelsen viser jegets selvbevissthet. Begge deler er sant: Fordi det er hun som skriver, er det hun som har skapt Malina. Men "jeget" i teksten er også et produkt av det dialogiske erkjennelsesarbeidet med Malina.

Malina fremstår som selve negasjonen av Loven: det som ikke er fanget i menneskers språkspill, sosiale spill og kjærlighetsspill, men fri til å se fra alle perspektiver uten å overta dem. Mens historien og verden viser seg i jeget på en voldsom og uutholdelig måte, kan Malina fungere som medium. Interessant nok reagerer Malina og jeget på forestillingen om at de to skal leve sammen som mann og kone – "Mann und Frau" med latter. Jeget forteller: "wir wussten damit nichts anzufangen. Wir haben sehr gelacht" (III 249). Ingen av dem kan forestille seg at man kunne tenke seg noe slikt om dem, med forestillinger som adskiller og innordner. Jeget og Malina forenes i den lattermilde oppløsningen av Loven.

141 "Ich muss mich freiwillig unterwerfen können, du bist ja etwa jünger als ich" (III 247).

Det politiske som en infiltrasjon gjennom Malina

Der hvor det er et "jeg", vil det alltid være et spøkelse, påpeker Derrida, det som vi ikke ser med vårt bevisste "jeg". Det vi ikke vil se, viser seg for oss, som en hjem søkelse: "Besøkelsen markerer ikke alltid øyeblikket for storsinnet tilsynekomst eller et vennlig skue, den kan bety streng inspeksjon eller brutal husundersøkelse. Konsekvent forfølgelse, ubehagelig konkatenasjon" (Derrida 1997: 124). Vi kan si at det er dette som foregår i *Malina*. Malina har som funksjon å foreta en streng husundersøkelse i jegets indre Hus.

Ut fra det jeg alt har påpekt om hvordan Bachmann bruker Wittgenstein, kan det sies at Malina speiler hans posisjon. Han representerer en metodisk undersøkelse av det problematiske, som han forfølger til ytterste konsekvens. Malina nøyer seg med å høre jegets poetiske inntrykk ("Eindrücke") eller skildringer ("Schilderungen") fra hvilken som helst likegyldig hendelse. Jeget gir uttrykk vil ikke nevne uttrykk som *drei Mördern* (III 250) for han. Hun synes å frykte hva som ville vise seg hvis Malina tvang henne til å forfølge det: "er hätte mir den wirklichen Mörder vorgeführt und mich durch die Konfrontierung zu einer Erkenntnis gebracht" (III 250).

Når Malina selv tier, er det i "beste forstand": "Malina verschweigt auch wirklich nichts, denn er hat, im besten Sinn, nichts zu sagen" (III 250). I tråd med Wittgensteins filosofi tier Malina uten å fortie, i stedet er han fullstendig åpen for jeget. Hun er den kilden han får inntrykkene gjennom: "mit den er alles ausbildet, auszeichnet, auffüllt, vollendet." (III 224). Jeget vil beholde hemmelighetene sine og gjemme dem for seg selv. Malina ser i stedet bak det utsagte: "weil er hinter allem, was gesprochen wird, das Unausgesprochene mitzuhören scheint" (III 250). Malina fremstår ikke nødvendigvis som en uvennlig figur. Jeget påpeker at menneskene blir ikke gjennomskuet – "durchschaut" av han. Snarere blir de sett – "erschaut".¹⁴² Malina kan se det store i dem, de blir "nicht kleiner, sondern größer", men i blikket hans blir menneskene også u-hjemlige "unheimlicher". (III 250)

Bachmann uttalte at hun ikke ville skrive "politisk" på noen vanlig måte: "Aber das Weltgeschehen ist eine Pflichtübung. Ich schreibe keine Programm-musik (GuI: 99). Hun forstår ikke politikk som en offentlig sak, det holder ikke å skrive om hvor "fryktelig" det som skjer utenfor en selv er: "Das bedarf keiner großen Kunst, zu sagen, es ist furchtbar, was in Pakistan geschieht, es ist furchtbar, was dort und da geschieht"(GuI: 116). For å kunne skrive om volden må man ikke skrive om det ytre, men om det indre, det som forplikter, som angår alle mennesker. Det dreier seg om hvordan vi tar del i "mordene" i samfunnet: "was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den anderen" (GuI: 116). I *Malina* viser

¹⁴² Jfr. Höller: *Malina erschaut die Menschen, sie erscheinen so unheimlicher*, er macht eien Wahrheit erfahrbar, die, mit einem Wort von Walter Benjamin, "nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung, die ihm gerecht wird" (Höller 1987: 260).

historien og samtidens konflikter seg som en stadig *infiltrasjon* som trenger inn i kroppen til jeget.¹⁴³ Hvis man identifiserer seg med jeget som menneskelig stemme, identifiserer man seg også med en tenkemåte som tar alt. I arbeidet med å se bak det tilsynelatende sammen med Malina oppdager jeget i siste kapittel at alle ting bærer bud om store og små forbrytelser hvis man ser nærmere på dem: "eine Tonne Kaffee spricht schon von zahllosen Verbrechen" (III 263). Samfunnet er en "Mordschauplatz" (III 276) og spillene jeget har opplevd som "Friedensspiele" er "Kriegsspiele" (III 276). Krigen i henne er også en krig mellom viljer i jeget, hun som vil tildekke, og Malina som vil avdekke. Malinas indre husundersøkelse viser henne som "stor" fordi hun også rommer verden, en indre mordskueplass.

Jeget påpeker at hun trenger både Ivan og Malina. De utgjør de to sentrale tingene for henne, livet og skriften: "denn ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld" (III 284). Det jeget kaller sitt "dobbel liv" er uttrykk for at hun forsøker å holde fast ved uforenelige ting: sitt hverdagslige, spilleriske liv og en skrift der alle ting må inngå og all skyld må fordeles. Malina representerer inntrengingen av alt det hun med Ivans hjelp forsøker å holde ute. Malina utgjør et annet kjærlighetsprinsipp, ansvarligheten ovenfor det som ikke lar seg innfange i de (skinn)rasjonelle forståelsesrammene som også hennes våkne, konstruerte "selv" utgjør. Skriftarbeidet er meningsfylt, men det gjør at hun mister troen på Ivan som tegn for seier, og opplever verden som meningsløs. Som Hofmanstal uttrykker jeget fortvilelse over tingenes fremmede overmakt (se s. 11) krigen hennes mot frasene viser seg å være en krig mot Ivans inautentiske disneyverden, en krig hun ikke tror hun kan vinne: ""[ich] bin besiegt worden von Ivan" (...) MICKY MAUS von Walt Disney. Wer solte siegen, wenn nicht sie" (III 251). Jeget plages av en dyp fortvilelse over den "sovende" byen Wien: "die Leute machen immer früher das Licht aus, es ist niemand mehr wach" (III 246). Fordi hun selv er i ferd med å "våkne" opplever hun at hele byen slipper mørket inn ved å forsøke å fortie.

Når Malina beveger seg rundt, er det altså bare tilsynelatende ubemerkelig. Jeget beskriver Wien som en "tekst" og som en vev. Denne teksten vever ikke Malina i. Likevel har han bidratt til at det har oppstått hull i "veven Wien". "Er webt nicht an dem großen Text mit, an der Textur des Verbreitbaren, das ganze Wiener Gewebe hat ein paar kleine Löcher, die nur durch Malina entstanden sind" (III 299). Malinas sporløshet er bare tilsynelatende. Som hjemmsøkende ånd er han nærværende i kraft av å være fraværets nærvær, som spøkelsessønnen utgjør han det radikalt andre (se s. 34). Gjennom hans inntrengning i jeget, oppstår det tomrom i systemet av forståelighet, hull i "veven Wien". Bachmann bruker her uttrykk som vanligvis blir brukt i beskrivelsen av kvinner. Men Malina er en som "ikke vever" men har bidratt i teksten og den "store veven" – ved å rakne.

143Jfr. Schlinsogs diskusjon av den politiske bakgrunnen for Malina (Schinsog 2005: 78-88).

Hva er i et navn? Tegnet Malina som plass for skriften

Malinas motstand mot å la seg innordne som en enhetlig, mannlig motpol uten å ta del i det kvinnelige jeget, viser seg i selve navnet. Både jeget og Malina stammer fra grenseområdene til Jugoslavia, og språket de sies å snakke er slovensk. Den slovenske betydningen for navnet hans er "bringebær" og også et jentenavn (TA 3.2: 928). Navnet virker som en absurd spøk, det gir Malina et feminint trekk, koblet til et søtt lite bær. Navnet minner om en rekke kvinnenavn i boka jeget dikter, hushjelpen jeget frykter skal snoke i papirene sine, Lina, barndomsvenninnen Lily, elskerinnen til Faren i drømmene: Melanie, en søster hun ikke kan huske hun har: Eleonore. Malinas flytende eksistens gjør at han kan knytte seg til flere roller i skriften til jeget, både som motstander og medhjelper. I andre bøker har Bachmann brukt beslektede navn som Mara, Miranda, Anna, Maria, Wanda. I likhet med Cixous' genealogi av liktlydende ord på tvers av etymologisk beslektethet skaper Bachmann en genealogi av navn der grensene for hvor verket slutter er uklart.

Etymologisk har navnet Malina blitt koblet til det engelske ordet for mannlig – "male", det latinske ordet for ondt – "mal", men også det latinske ordet for dyr – "animal", eller som et anagram for C. G. Jungs *anima*, betegnelsen for det kvinnelige ubevisste til en mann.¹⁴⁴ Disse tolkningene danner et spill med betydninger, som også tas også opp i teksten. Malina er "mannlig" motpart. Jegets drømmer hjemseskes på en lignende måte som Malina av det onde, representert ved Faren. Jeget sier hun vil gi språk i drømmene for det som ikke kan tale, det stumme "dyret". En av formene Faren tar er som krokodille. Anagrammet *Anima* dukker i en av drømmene opp i en annen form, *Animus*, den mannlige siden av et kvinnelig jeg, navnet jeget gir barnet hun har med Faren.

Er Malina i det hele tatt? Jeget forteller i forkapittelet at Malina har hatt en søster, "Maria Malina", en stor skuespiller(!). Journalistene i begravelsen hennes fattet interesse for Malina, selv om ingen kjente til ("niemand kannte") boken hans, og han i det hele tatt ikke "var noen" ("überhaupt 'niemand' war") (III 20). Jegets betoning av "niemand" to ganger i forbindelse med Malina drar trekker hans eksistens i tvil. Opplysningen om omverdenens oppmerksomhet og søsteren bekrefter eksistensen hans på en tvilsom måte. Søsterens navn minner om "Maria Magdalena", det første vitnet til Jesu oppstandelse. Malina er derimot den som står igjen etter jeget, og fortellingen fortsetter. Dermed uttrykker han også en form for gjenoppstandelse.

"Malina" er et ufullstendig anagram for "ingen" – "niemand." påpeker Folkvord (2002: 80). Malina kan være den "niemand" som vil ha jegets bøker (52) og den "niemand" som er våken mens hele Wien sover (se s. 82). Navnet er tydeligere et anagram for "aldri", "niemals". I en drøm sier

¹⁴⁴For en oversikt over de forskjellige tolkningner av navnene: Jfr. Albrecht og Göttische 2002: 132f., Bartsch 1997: 130, Folkvord 2002: 79f., Hendrix 2005: 125f.

jeget til Ivan: "Malina niemals" (III 129). I en annen drøm forteller hun om navnet til Farens elskerinne: "in den stehengebliebenen Sand wieder den Namen (...) MelaNIE und noch einmal MelaNIE (...) nie hätte es das tun dürfen." (III 187). Jeget er forferdet over at Faren har skrevet navnet slik, fordi det avslører noe hun ikke vil se. Malina/Melanie uttrykker forbindelsen mellom far og datter. Navnene viser det glippende i Malinas eksistens. Han har en "aura" som en litterær person, men blir samtidig fornektet på forskjellige måter. Han er og er ikke de andre, som har andre funksjoner enn det som til enhver tid "personen" Malina ser ut til å ha i forhold til jeget. Malina er u-begripelig. Ved hjelp av Malina fremstår jeget som befolket av en genealogi av identiteter som trenger inn i skriften.

Hvis Malina har han en innsikt i jegets ubevissthet, og hjelper henne med å få klarhet i den, uten å selv la seg berøre. I psykoanalytiske termer fungerer han som formidlermedium mellom jeget og detet.¹⁴⁵ Malina virker i likhet med *Le jour où je n'étais pas là*s "sønn" som en *svanger negasjon*, en "plass for skriften" – et hjelpemiddel til å tenke litterært i motsetninger og forskyvninger. I dette lyset lar Bachmanns utsagn om at vekten ligger på det "mannlige jeget" i *Malina* seg forstå, og også at tittelen på boken er "Malina", når Malina ser ut til å ikke spille noen hovedrolle i de tidlige kapitlene. Har setter spor i egenskap av å være *nesten* umerkelig.

Malina er ikke ingen: han har noen merkelige attributter, jobben på hærmuseet, en morgenkåpe og et grønt sjal. Malina en uklar eksistens som hverken "er" eller "ikke er". Samtidig er han et ordnende, analytisk prinsipp som gjør det mulig for jeget å fortelle, å ta del i språkspillet selv om hun bryter spillereglene. Jeget kan ved hjelp av han spille en rolle som en undergravende "spion" (se. s. 51) i systemet. Når jeget konstituerer sin egen identitet i skriften, gjør hun det gjennom en systematisk, intellektuell "mannlig strategi", men uten å miste sitt kvinnelige identitet – hun får stemme knyttet til kroppen og følelsene. Det dialogiske "detektivarbeidet" i forhold til egen identitet er også et arbeid med mulig identitet i språkspillet. For å stjele et uttrykk fra den tyske punkdronningen Nina Hagen – det dobbelte, bevegelige kvinnelige/mannlige jeget er "unbeschreiblich weiblich", kvinnelig på en måte som ikke lar seg fastholde eller forstå.¹⁴⁶

Jeget som leker gjemsel med seg selv

I tråd med at Malina forstår at jeget er i ferd med å "brenne opp" av historiefortellingen foretar de et rollebytte. Malinas rolle som dialogpartner blir å hindre jegets fortelling for å beskytte henne mot seg selv: "Malina unterbricht mich, er schützt mich, aber ich glaube, sein Beschützen wollen führt

145Jfr. Bartsch som også behandler Malinas innsikt i og formidling av "detet". Bartsch 1996: 137

146Jfr. Höller: Die Gleichzeitigkeit von alltäglichen Handlungen und dahinter sich abspielenden inneren Vorgängen verlangt eine detektivische Gedankenarbeit auf Zeiten der Lesers. (Höller 1987: 246)

dazu, daß ich nie zum Erzählen kommen werde" (III 265). Jeget forsøker å triumfere over Malina ved å vise at hun vet det hun ikke kan vite om han: "Malina: Wie kommt du er nur darauf, es ist ganz unmöglich, daß du etwas weißt, du bist ja nicht dabei gewesen. Ich: (...) ich könnte nämlich dabeigewesen sein, auch wenn ich nicht dabei war." (III 289). Jeget kan være der når hun ikke er der! Spillet mellom jeget og Malina utfordrer forståeligheten: Malina er alltid der jeget ikke er.

Dialogene med Malina blir etter hvert mer intensive, med operaanvisninger om hvordan jegets stemme melodramatisk synger ut utrop. Malinas "stemme" er derimot saklig og resonnerende. Stilmessig blir altså formen i romanen mer splittet og flerstemmig etter hvert som fortelleren gjør fremskritt i det skriftlige identitetsarbeidet sitt. Etter hvert som Malina blir mer dominerende blir jegets motstand mot han sterkere. Talen hennes er forvirrende, selvmotsigende og i bevegelse mellom forskjellige musikkanvisninger. Hun erklærer først at hun hater han, og så at hun aldri har hatet han: "(forte) Herr von Malina, Euer Gnaden (...) Eure Herrlichkeit und Allmächtigkeit, ich hasse Sie! (fortissimo) (...) Bitte, behalt mich doch. Ich habe dich nie gehasst" (III 331f.). Alt jeget sier er oppriktig, likevel er ingenting "sant". Malina viser hvor godt han forstår jeget når han sier at han ikke tror noe av det hun sier isolert: "Ich glaube dir kein einziges Wort, ich glaub dir nur alle Worte zusammen" (III 132). Det Malina vet er at jeget alltid lar seg rive med og rommer store motsetninger, stemmen hennes må forstås som polyfon i Bakhtins forstand¹⁴⁷ – talen er en mosaikk, der alt klinger sammen og går opp i en høyere enhet, som i en sang eller et dikt.

Malina påpeker at jeget har blitt så oppløst at hun hverken kan handle eller uttrykke erkjennelse som et "jeg" lenger. Jeget lurar på om han mener at hun nok en gang skal skifte rolle og bli en annen. "Ich: (tutto il clavicembalo) Ach! Ich bin eine Andere, du willst sagen, ich werde noch eine ganz andere sein!" (III 312) Malina mener at hun bare kan "seire" ved å bli værende på et sted, ikke løse seg enda mer opp: "Du musst auf der Stelle bleiben (...) Es heißt immer noch: siegen. (...) Du wirst aber auch nicht mit deinem Ich siegen, sondern –" (III 312ff.). I motsetning til Ivan avbryter ikke Malina jeget, han holder igjen informasjon, men hentyder til en hemmelighet jeget og han deler. Utslettelsen av jeget vil være en form for forløsning, Malina tilbyr henne å la han overta hennes plass. Tegnet for seier i den ytre verden (Ivan) har forsvunnet. Å forsvinne som "jeg" er, slik Malina ser det, hennes eneste måte å "seire" på, i en indre verden. Her får vi en mulig positiv innfallsvinkel til slutten: "Malina" kan være et tegn for seier. I sin selvgransking er jeget i ferd med å bli "seg selv" så mye at hun mister sitt "selv". I veggen påpeker Malina at hun kan være innelukket uten å fortrenge deler av seg selv: "Du wirst dort so sehr du sein, daß du dein Ich aufheben kann" (III 313). Jeget oppnår den høyeste formen for subjektivitet ved å gi opp sitt

147 Jfr. Weigel 1999: 535. Bakhtin karakteriserer Dostojevskij som den første "polyfone" forfatteren, som skriver flerstemmige bøker som går opp i en form for høyere musikalsk enhet. Se Bakhtin, M. M. (2002): "Dostoevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken" i *Latter og Dialog. Utvalgte skrifter*, ss. 148-243. Cappelen: Oslo.

kontrollerende selv.¹⁴⁸ Malinas funksjon ligner Bokens funksjon hos Cixous, som sørger for at det bevisste jeget mister eneretten til å være talende for at hennes indre befolkning kan komme til orde, som reduserer "jeget" til en karakter blant mange.

Malina og jeget leker nærmest en spørrelek rundt spørsmålet om tegnet for hennes seier. Rollene er snudd: jeget spør, og Malina svarer. Jeget har vært en "feil" for henne fordi hennes "jeg" går i oppløsning jo mer hun gransker seg selv – kanskje er tegnet for hennes seier en primat? En mann? En kvinne? Kanskje en gjenstand? "Ich: Es muß schon etwas bei den Primaten und spätestens bei den Hominiden danebengegangen (...) Ein Mann, eine Frau ... seltsame Worte, seltsamer Wahn! Ich, das ist ein Irrtum für mich gewesen. Ist es vielleicht ein Gegenstand?" (III 331). Jegets lek fremmedgjør leseren: Hun reduserer sin skjebne til et spill med ord, der ord og kategorier som "mann" og "kvinne" er uttrykk for en "underlig galskap". Jeget forstår at tegnet for seier er Malina idet hun hører ordet fra drømmene som knyttes til Malina. "Ich: Kannst du es berühren? Malina: Niemals. Ich: Aber du muß mich behalten!"(III 331)

"Niemals", nektelsen, er tegnet for Malina. Ordet uttrykker her både en avvisning av jeget, at han ikke lar seg berøre av hennes ordlek og stemme lenger, og at han ikke kan berøres som litterært spøkelse. Malina har hatt eller vært en historie gjennom jeget, men historien deres er slutt.

De siste ting

Det er mye som tyder i retning av at jeget selv ønsker å dø.¹⁴⁹ Det er som vi har sett stadig tegn for sorg og død i fortellingen. Mot slutten av boken ser jeget lengselsfullt mot veggen, hvor hun har oppdaget at det finnes en sprekk. Den gamle, solide veggen vil ikke åpne seg, men hun sier hun vil tvinge den: "ich werde es erzwingen, dass die Wand sich öffnet, wo dieser Sprung ist" (III 318). Jeget er satt ut av seg selv, befinner seg mellom det bevisste og ubevisste, og har opphevet grensene for sin egen identitet. Dermed er det ikke merkelig når hun til slutt endelig seirer over materien. Jegets siste ord til Malina er en anklage og samtidig en frivillig kapitulasjon. Hennes "Malinafeld" er det som forstyrrer erindringen. Hun ber han overta fortellingen av historien: "'Du allein störst in meiner Erinnerung.' (tempo giusto) 'Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.'" (III 332).

Om Malina "overtar historiene" til slutt, blir han likevel aldri til et "jeg", Malina kan ikke ha noen slik substans. Jeget skriver profetisk om hvordan Malina vil overta historien: "ein Tag wird

148Jfr. Sabine Grimkowski som kommenterer dette slik: "Ein paradoxer Satz – sollte man doch annehmen, daß aus dem Zu-sich-selbst-Kommen das Ich als höchste Form der Subjektivität erwächst und nicht, wie hier, aufgeben wird. Der Satz wird verständlich, wenn man unter *Ich* das erzählende Ich versteht, das siene Identität konstituiert aus dem Wunsch nach Glück und Libe (und daraus, das "schöne" Buch zu schreiben) und aus der gleichzeitigen Negation eines Teils seiner selbst." (Grimkowski 1992: 149).

149Jfr. andre behandlinger av jegets dødsdrift: Hildesheim 2000: 670 og Folkvord 2002: 107f.

kommen, und es wird nur å die trockene heitere gute Stimme von Malina gegeben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt" (III 326). Denne stemmen som lyder som prosa: den er "tørr" men også "varm og god", fordi den gir rom for å formidle og kommunisere. Jegets skriver derimot poesi "opphissede, vakre ord". Når hun forsvinner vil det hun karakteriserer som en "lavere avart" av Malinas overblikk forsvinne.¹⁵⁰ Jeget er et uttrykk for *jouissance*, hennes poetiske, polyfoniske, fortellerstemme oppstår i forsøket på å overkomme splittelsen mellom henne og "det andre". At hun dikter poetisk og gjør ting større enn de er, som et levende, følede vesen gjør henne og erkjennelsen uren. Malina er en vei fra subjektivitet til objektivitet. "Mordet" er bokstavelig talt selv-mord.

Jeget siste ord om Malina er tvetydige. Hun sier at hun blir myrdet av Malina fordi han ignorerer henne: "wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord" (III 335). Likevel er det siste hun tenker hun går inn idet hun går inn i veggen at hun skulle ha skrevet en frikjening av han: "Ich hätte mich auf einem Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina" (III 336). Det skapes en ambivalens: "Morderen" er og er ikke Malina fordi mordet er selvmord. Deretter går jeget inn i veggen. Hun slutter å være et "jeg" og blir omtalt som "det". Selv om stemmen hennes fremstilles som uhørbar kan vi likevel høre den i teksten: Es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!" (III 336). Teksten fortsetter spillet med ord, med en lydlig dobbelthet: når "det" ikke kan skrike (schreien) kan det heller ikke skrive "schreiben". Også her er det rom for ambivalens: Er hun virkelig språkløs, eller finnes det en måte hun kan komme til orde på? Jeget er levende død i veggen, endelig trygg i forhold til omverdenen, men også utslettet fra den synlige verdenen. Ropet som ikke kan høres, er enda en gang en tilkalling av den poetiske kjærlighetsdrømmen knyttet til Ivan. Det er også en protest mot hennes egen utslettelse. "Seieren" er dobbel: er det en seier eller et tap? I tråd med at jeget forsvinner skjer det en veksling av fortellerperspektivet. I tredjeperson fortelles det om hvordan Malina ser rundt seg. Når Malina tilsynelatende har overtatt romanens fortellerposisjon, er det som en ytre, udeltagende observatør, som skriver distansert prosa. Tilsynelatende brutalt utsletter han alle spor etter jeget: han brekker i stykker jegets briller og kaster jegets blå stein, som i den ene drømmen ble knyttet til "schreiben in Staunen". (se s. 69) Dermed kvitter han seg med restene av jegets blikk og fortellerstemme. Når Ivan ringer, benekter han at hun noensinne har eksistert. Vi kan også tolke det han sier som at jeget alltid har vært Malina. Telefonsamtalen med Ivan er annerledes enn jegets mange telefonsamtaler med han. Malina svarer med sikre, avkreftende opplysninger, mens Ivans stemme er uhørbar:

Hier ist keine Frau
Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.

150 "(...) eine sehr niedere abart von seinem Vermögen" (III 250).

Es gibt sonst niemand hier. (...)
Mein Name?
Malina.

På den ene siden uttrykker slutten en seier ovenfor Ivan og Loven, Malina sørger for løsrivelsen fra det patriarkalske kjønnsrollemønsteret, en løsrivelse som var nødvendig¹⁵¹. Malina som forteller har han blitt sterk og frigjort seg fra alle hemninger. Jeget er derimot lukket inne i det (tilsynelatende?) språkløse, i en vegg som symboliserer trygghet, men også det undertrykkende gamle systemet som fratar henne språket: Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann aus der nie mehr etwas laut werden kann. Es war Mord. " (III 337).

Slutten på romanen innebærer flere fortolkningsmessige problemer: Den virker ironisk i forhold til at jegets stemme, som har blitt oppfattet selve garantien for fortellingen i boken, er borte, og fortellingen fortsetter. Malina som forteller fremstår som omnipotent og *samtidig* en person i fortellingen som vender blikket mot seg selv. Det aller største problemet er erklæringen i preteritum på slutten: "Es war Mord". Hvem snakker? Når noen slår fast at det har skjedd et mord, vender det mistanke mot Malina selv. Hvordan kan Malina i det hele tatt mene noe? Jegfortelleren er kanskje ikke likevel fullstendig innkapslet i vegg, men også innkapslet i Malina som fortellingens spøkelse. Hun har gjenoppstått som Malina før (se s. 51), og forsvunnet inn i materien før (se s. 60f.). Selv om forsvinningen nå er endelig, har hun bedt Malina "overta historiene", Malina får dem fra henne. Slutten på romanen minner om rollelisten i begynnelsen, der det også var en annen "stemme" som fortalte. Også slutten undergraver muligheten for stabil betydning i romanen.

Malina er tegnet for boken, og jegets "Malinafeld" har utgjort arbeidet med historien. Man kan lese slutten som at boken *Malina* har kommet til orde. Malina fremstår dermed som spøkelset etter jeget, der stemmen hennes blir hørt i form av en undergravende fortelling. Som jeg har vist står ikke Malina som symbol for patriarkatet, han er snarere en negasjon av Loven. Malina er en språklig konstruksjon skapt av en kvinne, som den mannlige delen av et kvinnelig jeg kan han kan aldri bli en "naturlig" mann. Ved hjelp av Malinas felt: skriften, leker jeget gjemsel med sin egen identitet, der identitetskategorier som "mann" og "kvinne" dekonstrueres som uttrykk for en underlig galskap, noe som topper seg når jeget forsvinner og Malina blir igjen. Man kan vanskelig konkludere med at slutten er uttrykk for patriarkatets eller Lovens seier, slik den ofte blir lest, at fortelleren og fortellingen nå er innordnet, og endelig "satt på plass".

151Jfr. Folkvord som også ser slutten i *Malina* som noe positivt: "(...) der Text (hinweist) mehrmahls darauf, daß der Tod des Ich auch als notwendiger Sublimierungsprozeß verstanden werden kann." (Folkvord 2002: 115).

Malina som tegn for seier: Fra dyrkingen av en enhetlig Gud til flerstemmig Ånd

At jeget som kvinne representerer det guddommelige utgangspunktet i forhold til Malina, undergraver den tradisjonelle binære logikken. Heller ikke det skrivende jeget passer ikke inn i identitetskategoriene, fordi hun en kvinne som er fordoblet gjennom menn: Ivanlivet, Faren, Malina. Når Malina løsriver seg fra henne, mister hun definisjonsmakten fullstendig. Malina er forfatter av en apokryf, et uttrykk som gjerne brukes om ikke anerkjente tillegg til Bibelen. Overgangen fra tematiseringen i begynnelsen, med jegets forsøk på å forsvare seg med "Heute" som en enhet, til det mer overskridende "Heute Nacht" og slutten der hun og Malina diskuterer og hennes egen stemme viser seg som polyfon, før hun til slutt oppløser seg, kan sees som en form for overgang i fortellerprinsippet, fra dyrkingen av en enhetlig Gud, til en flerstemmig, mangfoldig Ånd. "Malina" er tegn for et erkjennelsesprinsipp som ikke favoriserer det rasjonelle, men passerer mellom jeget og det ubevisste som formidlende instans. Oppgaven han har fått er å formidle historiene til "Es" i veggen. Det er også tegnet for ubevissthets i psykoanalysen.¹⁵²

Faren, Ivan og Malina kan sies å tilsvare den kristne treenigheten. Faren fremstår i jegets skrift som en Gud, Ivan som et messiansk prinsipp som jeget forsto som frelseren og Malina som en form for ånd.¹⁵³ Ikke alle delene av denne treenigheten fremstår som uttrykk for en patriarkalsk "Lov": "Faderen, Sønnen og Den hellige ånd. Ånden tar seg av formidlingen, altså overgangen og enheten", påpeker Derrida (1996: 150). Mens de to andre delene av treenigheten er løstrevet fra jeget, er ånden en type inntrenging, som går opp i jeget, og skaper en overgang mellom jeget og det "guddommelige", den verdenen hun føler seg avsondret fra. Ånden er uttrykk for en urenhets og kommunikasjon. Den forsøker ikke å tiltvinge seg "den andre" ved å redusere dens "annethet" slik jeget gjorde med Ivan. I stedet utgjør Ånden skriftens rom slik Cixous beskriver det, der både "jeget" og "den andre" har plass.

På den blå steinen står det "Schreiben in staunen". Det er denne stenen Malina kaster i søpla. Dermed forkaster han drømmen om å forsøke å skrive seg ut av verden for å dyrke et "rent" utopisk prinsipp, det "rene språket". Fornektelsen av virkeligheten gjør kunsten til en blind anerkjennelse av korrumpert ideologi. Malina kaster derimot ikke den første røde steinen – knyttet til den intense kjærligheten til Ivan og verden. På denne steinen står det "Staunend leben". Jegets kjærlighetsprinsipp må likevel ikke forsvinne sammen med Farens skjønnhetsprinsipp. Den hvite steinen står det ikke noe på. Den kan leses som Malinas stein, som ikke representerer noen metafysikk. Det dreier seg som vi har sett om en erkjennelsesmessig "staunen", som ikke er bygget på rene prinsipper, men på erfaring.¹⁵⁴ Man kunne skrevet "wahrnehmen in staunen". Malina er

¹⁵² Jfr. Bartsch som omtaler Malina som et talerør for jegets ubevisste: "detet". (Bartsch 1997: 138)

¹⁵³Jfr. Hendrix 2005: 113 og Höller 1987: 233

¹⁵⁴Weigel påpeker en tredje mulighet for en variant av "staunen": "jenem nachphilosophischen Staunen, von dem

historiker. Hans oppgave er å være åpen for og *formidle* kulturens ubevisste, de historiene fra jegets Hus vi og jeget ikke vil høre. Når han ikke forkaster den første stenen, finnes det likevel håp, kjærligheten er ikke tapt. Kjærligheten og språket representerer et alternativ som undergraver systemet av adskillelse hvis den rettes mot virkeligheten og virkelighetens nattside. Boken markerer med overgangen til preteritum og fortelling i tredjeperson at det poetiske, subjektive språket har blitt et hinder for formidlingen, og språket må bli en form for prosa. Den lyriske, komplekse, overskridende fortellingen som er igjen etter jeget er likevel en fortellerteknisk triumf.

Den fjerde morderen

Ut ifra den triadiske strukturen fremgår det at når jeget snakker om sine "tre mordere" er det de tre indre/ytre personene i livet hennes: Ivan, Faren og Malina. Men jeget sier også at det er en "fjerde morder" som hun ikke trenger å fortelle om til Malina og seg selv: "noch weniger will ich über den vierten sprechen, von dem ihm nichts zu erzählen brauchte" (III 250). Hvem er den fjerde morderen, som både det tenkende og skrivende jeget og Malina er fullstendig klare over hvem er? Så opplevde jeg selv en aha-opplevelse: det måtte være meg selv. Romanen hadde begynt å lese leseren. I lesningen er det *leseren* som hindrer kommunikasjonen, ikke tror på jeget og har vanskelig for å godta hennes altfor menneskelige, fordoblende, poetiske fortellerstemme. Når jeget er livredd for at brevene hennes ikke skal nå fram, er det fordi leseren utgjør en trussel. Jeget setter *formidlingen* av det som er viktig for henne høyere enn sitt eget liv. Ved å dø blir hun levende – hun blir leselig som en historie av hvordan "det andre", urene, menneskelige, fortrenkes i systemet av forståelse, språket. Dermed er døden hennes også en triumf. Jeget og Malina er litterære spøkelseseksitenser som ikke lar seg innordne. Man kan aldri berøre dem, aldri helt nå dem. Hvis Malina er "ond" er det fordi han er en kjettersk kraft i systemet av betydninger, der en ting forstås som en enhet i motsetning til en annen enhet. Jeget dør i Malina, men fortelleren gjenoppstår som et navn, en plagsom figur i lesningen. Bachmann lykkes dermed i å gjøre den bevegelsen hun beskriver Proust gjør, å sette et navn inn i et "magisk lys", som fascinerende, gåtefull litterær person, og *samtidig vise* hvor tomt det er, og forkaste det som eiendomsprinsipp (se s. 16). Malina fremstår som vi har sett i drømmene (se s. 58) som en "Satz von Grund", noe som gjør at hun kan dø med vissheten om at det er meningsfullt. "Malina" er tegnet for romanens grenseoverskridelse, et auratisk tegn som dekonstruerer enhetlig virkelighetsoppfatning. Han/hun overlever som elefanten i rommet, en undergravende ironi. Jegets stemme blir hørbar, boken blir politisk litteratur.

Benjamin schon 1940 angesichts der NS-Politik gesprochen hat: 'das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert 'noch' möglich sind, ist *kein* philosophisches.'" (Weigel 2000: 540).

6. En trebent etikk

Jeg, Oidipus, som intet vet, jeg mestret dog hin
sfinks ved klarsyn, ei ved varselsfuglers flugt.

Sofokles: *Kong Oidipus* (oversatt av Peter Østbye)

Eine einzige Träne, nur im Winkel des einen Augs,
entsteht, kommt aber nicht ins Rollen, kristallisiert sich in
der kalten Luft, wird immer größer und größer, eine
zweite riesige Kugel, die nicht mit der Welt herumkreisen
möchte, sondern sich von der Welt löst und in den
unendlichen Raum stürzt.

Ingeborg Bachmann: *Malina*

Selv om både Ingeborg Bachmann og Hélène Cixous skriver selvgranskende tekster, er bøkene deres mer enn studier av indre landskaper. Mairead Hanrahan bruker den trebente hunden som varsler sønnes ankomst i *Le jour où je n'étais pas l.* som metafor når hun skal beskrive Cixous' stil. Hanrahan påpeker at den trebente hunden tilbyr en refleksjon over romanens struktur. Det benet som mangler, spøkelsesbenet, som er utbyttbart, er et bilde på de mange spøkelsesaktige overgangene i romanen (2003: 111). Ordet "trebent" kan også leses som en nøkkel til en etisk dimensjon ved fortellermåten.

Hunden kan knyttes til Sfinksens gåte i myten om Kong Oidipus. Sfinksen spør om hvem som går på fire bein om morgenen, på to bein om dagen, og på tre bein om kvelden. Svaret er "mennesket". Det krabber rundt på alle fire i "livets morgen", og på to bein midt i livet. Stokken er nødvendig å støtte seg på i alderdommen – et "tredje bein". Det som gjør myten underlig for leseren er at det ikke skilles mellom virkelige og kunstige bein, og det blir heller ikke markert noen hierarkisk orden i forhold til de ulike "gangartene". Alle tre er like gyldige og menneskelige.

Et tredje bein betyr også et ben ekstra, som gjør det mulig å tre ut av seg selv og se seg selv fra utenfra. Cixous' forteller beskriver hvordan hun selv blir til spøkelsesbenet som holder hunden oppe, mens resten av familien er en "trebent familie". Hun er den som ikke var der, tomrom i historien som gjør at hun kan overta plassen for alt det hun ikke er (se s. 39). Ved å identifisere seg med andre ser hun seg selv utenfra. Spøkelsesbenet uttrykker, gjennom å være plass for jegets hjem søkelse av "de andre", det Derrida kaller en *hauntologi*. Gjennom det utbyttbare benet kan fortelleren være medium for en annen erfaring enn den som er tilgjengelig for ens våkne selv. Det

tredje benet er det som gjør det mulig å navigere i skumringen, i møtet mellom selvet og "det fremmede".

Både Bachmann og Cixous gir uttrykk for at skriveprosjektet deres retter seg mot en form for etisk bevissthet, som dreier seg om å inkludere "det andre", det som ikke passer inn i forståelsesrammene våre. Vår vanligste, sterkeste "frase", påpeker Bachmann i sine Frankfurter Vorlesungen, er konstruksjonen av et "jeg". Å erklære krig mot frasene, de fastlåste forestillingene som hindrer innsikt, overblikk og mellommenneskelig forståelse, må innebære å erklære krig mot det fastfrosede jeget, som ikke kan omfatte de "myriadene av partikler" som utgjør et menneske (se s. 14f.).

Som jeg har vært inne på mener både Bachmann og Cixous at forfatterens oppgave er å skrive i stykker "fraser" og åpne opp for en ny forståelse. De viderefører Kafkas tanke om at en bok må åpne opp det frosne havet i mennesket. Begge oppfatter som jeg har vist, volden i samfunnet som et resultat av volden i språkbruken, på grunn av språk og begreper som etablerer skiller, i stedet for å skape forståelse mellom mennesker. I tråd med samtidens språkfilosofi oppfatter de rammene språket skaper som rammene for hva vi i det hele tatt kan tenke. I stedet for å tie om det "uforståelige", utforsker de det som ikke lar seg innordne i en enhetlig, rasjonell tankegang. Bachmann kaller dette "det anede" (se s. 18), Cixous omtaler det som det "andre" i en selv (se s. 22-28). Begge bruker bildet med å se med et indre øye. Selv om man ikke kan tre ut av egne grenser, rommer mennesker en forbindelse med verden, fordi selvet rommer en indre verden. Dette gjør at vi ikke er isolerte, innestengt i oss selv utenfor en verden av tilfeldige fenomener, med et fastlåst, dødt og ikke-kommuniserende språk. Bachmann påpeker at både den litterære skriften og lesningen er felter som kan gjøre det mulig for oss å se sammenhengene som vårt våkne rasjonelle "jeg" ikke kan ta inn over seg. Mens Bachmann ikke spesifiserer hva slags forståelsesrammer hun tenker på, utover å kritisere "skinneasjonalitet" presenterer Cixous i "Sorties" en mer konkret analyse av språkdiskursen som en forståelsesramme sentrert rundt en falsk rasjonalitet (se s. 21 ff.). Cixous viser at språkdiskursen er organisert som et system av binære opposisjoner, sentrert rundt et sentrum: Logos. Dette systemet gjør at det kvinnelige, kroppen og følelsene underordnes som "det andre" i forhold til "det ene": det mannlige, intellektet og subjektet. Dermed stenges det for den frie tenkningen, for eksempel at man kan tenke med følelser og gi språk til kroppen. Kvinnelige subjekter er et paradoks i seg selv. Derfor har de et godt utgangspunkt for å se det paradoksale i systemet. Deres rolle som omsorgspersoner gir dem også et fordelaktig utgangspunkt for å skrive frem "det andre". *Écriture féminine* skulle, som vi har sett, danne utgangspunkt for en revolusjonær

tenkning, en skrift som gir språk til kroppen og følelsene, og skape et rom for både "jeget" og "duet". "Å skrive seg selv" på denne måten er å skrive seg vekk fra "selvet" og skape et skriftlig rom med plass for flere språk og identiteter.

Bachmann mener at språket må få en ny "gangart". Denne metaforen tar høyde for at språket er noe bevegelig og levende, som også krever at leseren beveger seg med teksten. Som leser er det lett å bli kastet av lasset av monstrøse romaner som *Malina* og *Le jour où je n'étais pas là*. Stilmessig er de ikke demonstrasjoner av én ny gangart, snarere mange, som spiller sammen på en måte som undergraver skillene mellom sjangre. Fortellerne går helst omveier for å fortelle en historie. Faktisk er hindrene veien. Verkene består av paradokser, selvmotsigelser og gåter, som setter leseren på sporet av hemmeligheter, hemmeligheter som ikke lar seg avsløre. Det er uklart hvor skillet går mellom drøm og virkelighet. Tiden og stedet er ustabil, personene og identitetene glir over i hverandre. Romanene er anarkistiske tekster som opphever sine egne illusjoner. Det er litteratur som hele tiden tematiserer det som glipper, som blir til gjennom å forsvinne – opplevelser og hendelser blir framkalt og visket ut på nytt. Romanene utnytter flere språk og lager kompliserte sammenhenger mellom navn og tegn. De tar utgangspunkt i at leseren også rommer et indre landskap som kan settes i bevegelse. Å åpne opp for flerstemmigheten er det samme som å åpne for forskjellige måter å tenke på. Romanene fordrer bokstavelig talt en åndelig frigjøring. De oppfordrer til spekulasjon rundt språk, kjærlighet og verdensordenen. Mennesket fremstilles som en anti-orden som i prinsippet kan romme "alt". Fortellerne kan også gå på fire ben – de kan gi uttrykk for *la pensée l'animal* og gi stemme til det språkløse ikke-menneskelige: dyret og galskapen.

Disse tekstene er uttrykk for *écriture féminine*. De representerer en motsats til den enhetlige logiske språklige ordenen – Loven. Fortellerene er knyttet til en kvinnelig posisjon som ikke aksepterer sin posisjon som kvinnelig. De både oppløser og understreker sin egen kjønnethet ved å vise at "det kvinnelige" henger sammen med "det mannlige". Å lese dem er å hele tiden se og se igjen. Begge forfatterenes måte å overskride identiteter på utgjør et moralsk, politisk prosjekt: å gi plass til å tenke "det andre". Man kan si at Cixous og Bachmann dermed har en form for "trebent etikk", som gir rom for mangfoldet. Én identitet eller en stemme har alltid rom for en annen og er dermed også noe utenfor kategoriene, noe tredje. Dette er verken en mangel eller for mye, men et alternativ. Begge romanene viser ikke minst at identitetskategoriene er politiske reduksjoner.

Fraværets nærvær

Det en "feil" knyttet til det kvinnelige jeget som er utgangspunkt for deres skriftlige undergraving. I *Le jour où je n'étais pas là* er hovedeksempel på "det andre" som truer identitetskategoriene, sønnen med Downs syndrom, som stiller spørsmålstegn ved morens jødiske identitet. Som kvinne og jøde er hun vant til å tenke at hun representerer "den andre". Da må sønnen igjen representere "den andres andre". Sønnen blir omtalt som et menneske fra et eget folkeslag, "les mongoliens", dermed blir avvisningen og utryddelsen av hans "folk", fordi de har et kromosom for mye, noe uhyrlig. Den døde sønnens ikkeplasserbarhet i systemet, som tillegg og mangel, får en ironisk klangbunn med dette navnet. Det finnes ikke plass for et "mongolsk" folkeslag til.

I *Malina* blir manglende enhet sett på som en feil ved hovedpersonen. Hun har egenskaper som står i et "merkverdig" forhold til hverandre: det kvinnelige og det mannlige, følelser og fornuft, produktivitet og destruktivitet er ikke atskilte kategorier, men egenskaper som virker sammen og gjør henne til den hun er. Kjæresten Ivan vil ikke vedkjenne seg "det andre" ved jeget, fordi det ikke passer inn i (kjønns)rollemønsteret. At jeget er dobbelt, blir paradoksalt nok sett på som en mangel. Faren spiller rollen som gjenferd av henne selv, som viser en dobbelthet ved henne som hun selv ikke kan leve med.

Begge romanene kan ses som en invitasjon til en selvgranskende rettergang der man tenker med fortellerjeget. Det er nettopp mangelen, det uforståelige og fraværet, som er utgangspunktet for fortellerens skriftarbeid. Fortellerne har ikke klart å integrere en del av seg i sitt våkne selv. Denne delen utgjør alt som stiller spørsmålstegn ved deres selvbylde og verdensbylde. Identitetsarbeidet er motsetningsfullt: Det bevisste selvet forsøker å skjule noe for seg selv, som likevel dukker opp som det ubevisste i teksten.

Cixous tematiserer mangelen eller det fraværende ved hjelp av et personlig tabu som hjem søker fortelleren i form av et skriftlig spøkelse. Fortelleren forsøker å fortrenge minnene om den døde sønnen, men plages av skyldfølelse, og i det hun fornekter sønnen får han overmakt over henne. Hun mister retten til å være talende, og teksten får en egen stemme som motsier henne. Sønnen blir en plass for skriften i kraft av sitt nærværende fravær, et tomrom i selvet som gjør at fortelleren hjem søkes av en hel befolkning, alt det som som knyttes til det fortrente: alt det hun "ikke er".

Bachmann tematiserer den indre virkeligheten mer generelt, som jegets indre Hus. Jeget forsøker å se sitt Hus som lyst og vakkert, og hun vil realisere en språk- og kjærlighetsutopi knyttet til kjæresten Ivan. Men jeget rommer et uhyggelig rom, der gjenferdet Faren konfronterer jeget med ondskapsen inne i henne. Drømmene hennes viser fortiden og krigen som en historie i jeget. Det

er en forbindelse mellom hennes blinde tilbedelse av "det vakre" og fortrenghningen av "det andre", det som ikke passer inn i jegets sublimeringsvirksomhet, som gjør henne apolitisk, som vi så i kapitlet om Ivan. Idealet om renhet innebærer en fortrenghning av "det fremmede", alt som er "urent", og "fremmed" også av den elskede Ivan, kroppen og hennes egen menneskelighet. Det indre Huset hennes besøkes også av en både omsorgsfull og ondskapsful ånd: Malina. Malina er både en person i diktningen og det jeget ikke vil se som viser seg for henne i skriften. Han fremstår, i likhet med den døde sønnen hos Cixous, som en plass for skriften, som hjelper jeget til erkjennelse av seg selv, sitt medansvar og sin evne til vold, både språklig og fysisk.

Overalt og ingensteds

For å dekonstruere og rekonstruere identitene som holdepunkter i lesningen skaper begge romanene ikke bare ett spøkelse, men lar hele teksten være en genealogi av spøkelseseksistenser, fordi alle tingene har spor av hverandre. Spøkelsene utgjør fordoblinger som utfordrer forståelsen, de verken er eller ikke-er. Den døde sønnen er til stede som fotografi, tekst og trebent hund. Ivan, Malina og Faren utgjør jegets "andre" i skriften, fordoblet som indre og ytre, prinsipper og personer.

I begge romanene er det en påfallende mangel på stabile orienteringsholdepunkter: Tiden og stedet er fordoblet ved at drøm og virkelighet, fortid og nåtid går over i hverandre. Tekstene tematiserer dette i metarekommentarer: Cixous' *la livret* "gjør narr av tidens orden", fordi det dreier seg om en kaotisk sammensetning av bilder fra fortid og nåtid som danner nye forbindelser. "Heute" og "Heute Nacht" tematiseres hos Bachmann som konstruksjoner som er ment å utgjøre en absolutt enhet, men som ikke kan være enheter nettopp fordi fortelleren forsøker å innordne "alt" i dem. Cixous lar fortidens Algerie være åsted, mens nåtidens sted fremstår som en uklar fordobling av den. Bachmann bruker nåtidens Wien som sted for en ytre handling, men byen fordobles i jegets projiserte eventyrvirkelighet og marerittene som besøker henne. Begge romanene holder sentrale navn tilbake, også navnet til fortelleren. Som vi har sett dreier dette seg blant annet om å skjule tabuer og hemmeligheter. Når verken "moren" eller "datteren" i Cixous' roman eller "faren" eller "datteren" i Bachmanns roman får navn, undergraver det adskillelsen mellom dem. Både Cixous og Bachmann inviterer også til å lese dem selv som forfattere inn i fortellerskikkelsen, ved å legge ut biografiske spor som peker i retning av biografien deres. Karakterene har gjerne navn som ligner hverandre. Cixous bruker navnene Georges og Georges, og den tvilsomme navnerikken Irina, Irina og Irina. Bachmann danner, som jeg viste i forrige kapittel, en genealogi av usikre identiteter beslektet med Malina, mens navnet Ivan viser Ivan som naiv eventyrhelt.

Når de stabile, atskillende holdepunktene er fraværende eller usikre, kan tekstene leke med andre tegn og forbindelser på en undergravende måte. *Le jour où je n'étais pas là* danner en tekstlig, assosiativ betydningskjede som "fremkaller" sønnen via tegnene som både knytter og skiller fortelleren fra ham, de jødiske identitetsbærerne som sønnen ikke hadde: nesen (nez), ordene for nektelse (ne og niais), og ordet for fødsel (née). Genealogien av ord for telefonsamtale (coup de fil), å kutte (couper), tråder (fils) og sønner (fils) og kuttingen av den moderlige tråden: navlestrengen (le fil est coupé) gjør fortellerens tilknytning og atskillelse til sønnen, moren, faren, verden og Gud til noe både bevegelig og sammenfiltret.

Malina rommer også et spill med tegn som skaper spøkelsesaktige overganger mellom identitetene. Dette skjer ikke først og fremst på ordnivå, men på symbolnivå: rødt og blått, hvitt og svart, is og ild, og bilder som "blomsten" og "Hus" danner et spill av betydninger som viser jegets ubevisste tilknytning til det hun tar avstand fra. Jeget fremstår som et felt som kan romme alle identitetene i romanen. Ved hjelp av erkjennelsesprosessen med Malina kommer hun til seg selv. Hun får en innsikt om seg selv som plass for de andre, en innsikt u-hjemliggjør: som er så truende at hennes konstruerte selv bilde bryter sammen. Hun mister sitt "jeg", som forsvinner inn i veggen.

Form: dialog

Begge romanene kan sies å være skrevet ut ifra et dialogisk prinsipp: Fortelleren blir hele tiden motsagt av ironien i teksten. Forestillingene til fortelleren utfordres indirekte av motsatser som dukker opp i teksten, eller direkte i dialoger. I *Le jour où je n'étais pas là* blir fortelleren konfrontert med blant annet den trebente hunden, og med moren, og til slutt boken selv. I *Malina* er det først og fremst tre "menn" som motsier jeget: Ivan, Faren og Malina. Grensene mellom fortelleren og disse motstanderne utfordres. Det kan trekkes en parallell til det Cixous beskriver som viljene i forfatteren som må få komme til orde, og som får uttrykk i forskjellige "gangarter". *Écriture féminine* handler ikke om å beherske språket eller å ha makt over det, men heller ikke det motsatte. Den setter skillet mellom det ytre og det indre, subjekt og objekt i spill.

Skrivemåten tar ikke én retning, men er en eklektisk, "trebent", gangart på vei mot oppløsningen av selve ideen om enhet. Forfatterne har gjort sitt for å demonstrere at romanene aldri kan tømmes for potensielle nye oppdagelser. Det er lagt inn parallelle fortolkningsarbeid i handlingen i form av metahistorier som understreker den endelige lesningens umulighet, umuligheten av klarhet, renhet og orden. Familiealbumet, la livret de famille, er et bilde på romanen: Tiden i la livret er en

"fortidsnåtid", samtidig fraværende og nærværende, i uorden, der bildene stadig danner nye forbindelser for fortelleren, som ikke klarer ordne albumet endelig. I familiealbumet ser hun for første gang den døde sønnen sammen med sin nålevende sønn, og identitetene deres smelter sammen idet de begge vender blikket mot moren. Dette utløser sønnens "fødsel" i teksten: han er noe som skjer med henne, fordi sønnen og boken har begynt å lese henne. Metahistorien "Die Geheimmisse der Prinzessin von Kagran" er et bilde på *Malina*. Jeget konstruerer en eventyrhistorie som hun kan "gjemme seg i", men i stedet for å skape en tilflukt, bryter eventyrlogikken sammen. Hennes nåtid og fortid hjemsøker eventyrtiden. Prinsessen blir drept nettopp av symbolet for kjærligheten h rosen og tornen. Prinsessens død er en konfrontasjon mellom ønskebildet og det fortrenge. Hun "vet alt" i det hun går i oppløsning i en ekstase der adskillelsen mellom liv og død og all identitet oppløses. Det som er igjen etter prinsessen når hun dør, er en levende historie med mange muligheter til lesninger i spillet med identiteter i en historie som ikke "går opp".

Tekstens problem og lesningens løsning

Cixous og Bachmann viser hvordan strukturer i språkdiskursen har sammenheng med katastrofer som holocaust. Begge tematiserer prinsippet om renhet som et fascistisk prinsipp, som går ut på å utslette alt som ikke passer inn, det som ikke er ønskelig eller forståelig. Hjemsøkelsen av erindringen om den døde sønnen i *Le jour où je n'étais pas là* fører til at fortelleren ser alle måter å forlate noen på i sammenheng med sønnen: man forlater stadig "trebente hunder". I stedet for å aktivt drepe, fraskriver man seg passivt ansvaret for "det andre", det man ikke vil leve med. Adolf Eichmanns ansvarsfraskrivelse for sitt bidrag til holocaust må sees som den uhyrlige, ekstreme mulige konsekvensen av denne logikken. Marerittene til jeget i *Malina* viser det samme på en intens måte. Jeget lever med hele holocaust inne i seg. Drømmene viser hvordan jeget "myrder" Ivan/den fremmede og "det andre" i seg selv når hun holder fast ved troen på en guddom – Faren (se s. 68f.). Hennes drøm som forfatter om ren poetisk negerende skjønnhet, er en stum, passiv anerkjennelse av nazismen, voldshandlingene i samfunnet og volden i henne selv. Jeget må gå i dialog med sine egne dunkle erfaringer, det som gjør henne uren og menneskelig.

I tråd med sitt eget dialogiske prinsipp forholder romanene seg direkte til sitt eget problem. Fortellernes grenseløse måte å forholde seg til andre på er umulig i den virkelige verdenen. De blir maktesløse og passiviserte. *Le jour où je n'étais pas là* kan leses som en problematisering av muligheten til å holde fast ved en identitetsoppløsende tenkemåte. Metaromanen *Malina* kan leses

som enda sterkere problematisering. Den viser en vei fra forfatterjegets sterke vilje til å utvikle et utopisk språk til omfavning av det polyfone i jeget. Man kan si at Bachmann forkaster ideen om én eneste ny gangart, og lar romanen bli et uttrykk for det Cixous kaller å stjele-fly, å ta med seg et uttall stemmer og referanser og gjøre dem levende ved å sette dem i bevegelse. *Malina* markerer en overgang fra en dyrking av noe opprinnelig, et "jeg", et enhetlig opphav, "sannhet", et "absolutt språk" eller en "gud", til en bevegelig, ukontrollerbar og flerstemmig "ånd": Malina. Men den ekstreme konsekvensen er problematisk. Hvis jeget skal åpne opp for "alt" må også selve jeget, den menneskelige stemmen og det menneskelige blikket gå under. Boken blir dermed også et uttrykk for sorg over tapet av det poetiske språket og et gravmonument over et "mord" på det menneskelige.

Selv om ingen betydninger er stabile i romanene, betyr det likevel ikke at tekstene "går i null". Den trebente etikken eller det trebente prinsippet viser seg også i lesningen av disse romanene. Å lese er også å tre ut av seg selv, å gå inn i noe annet, en åndelig utveksling. Som jeg har vist (se s. 15-18), peker Bachmann på vår tendens til å identifisere oss med fortelleren som "jeg" og menneskelig stemme, og tenke med de litterære navnene som mystiske, auratiske orienteringsholdepunkter i en ellers kaotisk verden. Selv om den moderne litteraturen leker med stabiliteten til disse "enhetene", påpeker hun at vi likevel holder fast ved dem og tenker med dem. Litteraturen kan undergrave stabiliteten til forestillingene våre og skape nye forbindelser i språket. Dette krever at vi ikke forsøker å speile oss i litteraturen. Cixous ser, som jeg har vist i min analyse andre kapittel også på lesningen som et rom for en ukontrollerbar ånd, en menneskelig kjærlighetsutveksling med både plass for en selv og "det andre": leseren og det fremmede i teksten. Å lese blir dermed en form for hjem søkelse, man viderefører skriften og leser seg selv via den.

Malina, fortellerjeget, den døde "mongolske" sønnen og den trebente hunden får et spesielt nærvær i tekstene nettopp på grunn av sitt fravær. I litteratur fremstår ikke mangelen på enhet som et uoverstigelig hinder. Kontrakten med leseren går ikke ut på at en kan forvente renhet, enhet og logikk. Litteratur er også en form for drømt virkelighet. Det levende litterære språket åpner for en overskridende, poetisk måte å leve den andre, der skillet mellom liv og død, mann og kvinne er overstigelige grenser. Selve lesningen er, slik Bachmann og Cixous selv påpeker, en identifikasjonsprosess med det som i utgangspunktet er fremmed, der det utenkelige fremstår som et alternativ. Å lese litteratur er også å hjem søkes av ånd, en gangart der man beveger seg fremover med tre ben. Leserens plass som den trebente hundens fjerde spøkelsesben og gjøre forestillingene sine leselige. Fortolkeren ender dermed med å iakttas seg selv fra øyekroken og undersøke hvor grensene går for hva som er leselig og forståelig.

7. Litteratur

- Adorno, T. W. (1976): *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Suhrkamp: Frankfurt a. M.
- Albrecht, M. og Göttische, D. (2002): (red.) *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ss.127-159. Metzler: Stuttgart.
- Bachmann, I. (1997): *Malina* (1997). Bokvennen: Oslo.
- Bachmann, I. (1997): *Ny tenkning, nytt språk*. Pax: Oslo.
- Bachmann, I. (1995): *Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe*. Bd. 1-4. Utgitt av Albrecht, M. og Göttische, D. Piper, München, Zürich.
- Bachmann, I. (1978): *Werke*. Bd. I-IV. utgitt av Koschel, C. og Weidenbaum, C. M. Piper: München, Zürich.
- Bd. I: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen.
- Bd. II: Erzählungen.
- Bd. III: Todesarten: *Malina* und unvollendete Romane.
- Bd. IV: Essays, Reden, Vermischte Schriften.
- Bachmann, I. (1983): *Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews*. Utgitt av Koschel, C. og Weidenbaum, I. v. F. Piper: München, Zürich.
- Bartsch, K. (1997): *Ingeborg Bachmann*. Metzler: Stuttgart.
- Bakhtin, M. M. (2004): "Discourse in the Novel" i *The Dialogic Imagination. Four Essays*. University of Texas Press: Austin, Texas, ss. 259-422.
- Bakhtin, M. M. (2002): "Dostoevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken" i *Latter og Dialog. Utvalgte skrifter*, ss. 148-243. Cappelen: Oslo.
- Benjamin, W. (1991) *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Gyldendal, Oslo.
- Bray, A. (2004): *Hélène Cixous. Writing and Sexual Difference*. Palgrave: Wales.
- Böschtenstein, B. og Weigel, S. (red.) (1997): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan - Poetische Korrespondenzen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Camus, A. (1994): *Myten om Sisyfos. Essay om det absurde*. Cappelen: Oslo.
- Calle-Gruber, M. (1994): "Afterword" i Sellers, S. (red.) (1994): *The Hélène Cixous reader*. Routledge: New York, ss. 207-220.
- Calle-Gruber, M. (2006): "Hélène Cixous's Imaginary Cities: Oran-Osnabrück-Manhattan—Places of Fascination, Places of Fiction*" i *New Literary History*, Vol. 37, No 1, Winter 2006, ss. 217-235. [09. juli 2007]: http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/toc/nlh37.1.html.

- Celan, P (2005): *Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Cixous, H. (2007): *Insister of Jacques Derrida*. Stanford University Press, Stanford, California.
- Cixous, H. (2000): *Le jour où je n'étais pas là*. Galilée: Paris.
- Cixous, H. (1996): *Nattspråk*. Pax: Oslo.
- Cixous, H. (2004): *Portrait of Jaques Derrida as a young Jewish saint*. Columbia University Press, New York.
- Cixous, H. (1994): "Preface" i Sellers, S. (red.) (1994): *The Hélène Cixous Reader*. Routledge, New York, ss. Xv-xxii.
- Cixous, H. (1992): *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Harvester Wheatsheaf: New York.
- Cixous, H. (2006): *The Day I Wasn't There*. Northwestern University Press, Evanston.
- Cixous, H. (1993): *Three Steps on the Ladder of Writing*. Columbia University Press: New York.
- Cixous, H. og Calle-Gruber, M. og (1994): *Hélène Cixous, photos de racines*. Des femmes: Paris.
- Cixous, H. og Calle-Gruber, M. *Rootprints. Memory and life writing*. Routledge: London, New York.
- Cixous, H. og Clément, C. (1986): *The Newly Born Woman*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Cixous, H., Clément, C. & Gagnon, M. (1977): *La Venue à l'écriture*. Union Générale d'Editions: Paris.
- Cixous, H. og Derrida, J. (2001): *Veils*. Stanford University Press: California.
- Cixous, H. og Porter, C. (2002). "The Book as One of Its Own Characters" i *New Literary History*, Vol. 33, No. 3, Sommer 2002, ss. 403-434. [09. juli 2007]: http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v033/33.3cixous.html
- Contempoartensemble, Maria, P.d. "Pierrot Lunaire, Op. 21 – III. Teil: O Alter Duft" (av Schönberg, A) på *Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire*. CD Nr. 47389-5, Arts Music, Reisen.
- Danielsen, G. S. (2007). *Å være dobbel - Umiddelbart liv og litterær distanse i Ingeborg Bachmanns roman Malina*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Derrida, J. (2006): *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*. Spartacus: Oslo
- Derrida J. (2006): *Geneses, Genealogies, Genres and Genius. The Secrets of the Archive*. Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Derrida, J. (1996): *Marx' spøkelser: gjeldsstaten, sorgarbeidet og Den nye internasjonale*. Pax:

Oslo.

- Derrida, J. (1979): *Spurs. Nietzsche's Styles / Eperons. Les Styles de Nietzsche*. University of Chicago Press: Chicago.
- Derrida, J. (2001): *Writing and difference*. Routledge: London.
- Dubreuil, L. (2006): "The Presences of Deconstruction" *New Literary History*, Vol. 37, No.1, Winter 2006, ss. 107-117. [09. juli 2007]: http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1dubreuil.html
- Fehr, D. (2008): "Tekststen som puster og som smitter. Det performative i Thomas Bernhards tekster" i *UTFLUKT* # 2/3 2008: Performativ tekst, ss. 43-48.
- Folkvord, I. (2002): *Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa*. Dr. Art. Avhandling. Germanistisk institutt. Det historisk-filosofiske fakultet. NTNU: Trondheim.
- Folkvord, I. (2006): "The Embodied Subject. Appearing and Dissappearing in Ingeborg Bachmann's *Malina*" i Leahy, C. og Cronin, B. (red.) *Re-acting to Ingeborg Bachmann. New essays an Performances*, ss. 179-189. Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Freud, S. (1997): *The Interpretation of Dreams*. Wordsworth: Hertfordshire.
- Grimkowski, S. (1992): *Das zerstörte Ich – Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza" und "Malina"* Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Grosz, E. (1995): "Ontology and equivocation: Derridas Politics of sexual Difference" *Diacritics*, Vol. 25, No. 2., Sommer 1995, ss. 114-124. [09. juli 2007]: <http://www.jstor.org/view/03007162/ap020094/02a00060/0>
- Göttische, D. (2009): "Ingeborg Bachmann" i Arnold, L. H. (red) *Kindlers literaturlexikon, Bd. 1 A-Bak*, ss. 772-778. Metzler: Stuttgart.
- Göttische, D (2004): "Politische Sprachkritik in I.B.s 'Kritische schriften'" i: *Krieg und Literatur* 10. 2004, ss. 49-64.
- Hanrahan, M. (2003): "Of Three-Legged Writing: Cixous's Le jour où je n'étais pas là." *French Forum*, Vol. 28, No. 2, Frühlung 2003, ss. 99-113. [09. juli 2007]: http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/french_forum/v028/28.2hanrahan.html
- Hapkemeyer, A. (1991): *Ingeborg Bachman: Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Österreichische Akademie der Wissenschaften: Wien.
- Heidegger, M. (1992): *Der Satz vom Grund*. Neske: Pfullingen.
- Heidegger, M. (2007): *Væren og Tid*. Pax: Oslo.
- Hendrix, H. (2005): *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*.

Königshausen & Neumann: Würzburg.

Hildesheim, D. (2000): *Ingeborg Bachmann: Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in "Malina" und "Antigone"*. Weißensee: Berlin.

Hilfrich, C. (2006): "The Self is a People": Autoethnographic Poetics in Hélène Cixous's Fictions? *New Literary History*, Vol. 37, No 1, Winter 2006, ss. 217-235. [09. juli 2007]:
http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1hilfrich.html

Höller, H. (1987): *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*. Athenäum: Frankfurt am Main.

Höller, H. (1998): "Kommentar" i Bachmann, I. og Höller, H. *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen / Ingeborg Bachmann ; Edition und Kommentar von Hans Höller*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Iser, W. (1993): *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore.

James, H. (1962): "Preface to The Tragic Muse" i *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, ss. 70-97. Scribner: New York.

Kanz, C. (1999): *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Metzler: Weimar.

Lubkoll, C. (2007): *Fragmente eine Sprache der Liebe. Sprachutopie und Diskurskritik in Ingeborg Bachmanns Roman Malina*. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität.

Lühe, I. (1980): "Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman 'Malina'" i Arnold, H. (red.) *Text + Kritik. Band 6. Ingeborg Bachmann*, ss. 132-149.

Mayer, M. (red.) (2002): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Reclam: Stuttgart.

Moi, T. (2003): *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory. Second edition*. Routledge: New York.

Prenowitz, E. (2006): "Introduction: Cracking the Book- Readings of Hélène Cixous". *New Literary History*, Vol. 37, NO. 1, Winter 2006, ss. ix-xxvii. [09. juli 2007]:
http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1prenowitz01.html

Schlinsog, E. (2005): *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-projekt*. Königshausen & Neumann: Würzburg.

Schottelius, S. (1990): *Das imaginäre Ich. Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie*. Peter Lang: Frankfurt am Main.

Segarra, M. (2006): "Hélène Cixous's Other Animal: The Half-Sunken Dog". *New Literary History*,

Vol. 37, No. 1, Winter 2006, ss. 119-134 [http://muse.jhu.edu/login?](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1segarra.html)

[uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1segarra.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/new_literary_history/v037/37.1segarra.html)

- Sellers, S. (1991): *Language and Sexual Difference. Feminist Writing in France*. Macmillan: Houndsmills.
- Sellers, S. (red.) (1994): *The Hélène Cixous reader*. Routledge: New York.
- Shiach, M. (1991): *Helene Cixous. A Politics of Writing*. Routledge: London & New York.
- Sofokles (1999): *Kong Oidipus*. Oslo: Gyldendal.
- Thompson, A. (2006): "Deconstruction" i *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, ss. 298-319. Oxford University Press: Oxford.
- Tolan, F. (2006): "New French feminisms: Kristeva, Cixous, Irigaray" i *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, ss. 332-336. Oxford University Press: Oxford.
- Weigel, S. og Bernhard, C. (red.) (2000): *Poetische Korrespondenzen: vierzehn Beiträge. Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Suhrkamp: Frankfurt a. M.
- Weigel, S. (1999): *Ingeborg Bachman: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Zsolnay: Wien.
- Weigel, S. (2002): "Om den andres polyfoni. Traumatisering og begjær i Ingeborg Bachmanns imaginære selvbiografi Malina" i Iversen, I. (red): *Feministisk litteraturteori*, ss. 319-377. Pax: Oslo.
- Weigel, S. (2002): "Zur Genese, Topographie und Komposition von Malina i Werke von Ingeborg Bachmann" i Mathias Mayer (red.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, ss. 220-242. Reclam: Stuttgart.
- Weil, K. (2006): "French feminism's *écriture féminine*" i Rooney, E. (red): *The Cambridge companion to feminist literary theory*, ss. 153-171. Cambridge University Press: Cambridge.
- Wittgenstein, L. (2006): *Tractatus logico-philosophicus. Werksausgabe Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1945. Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.