

Joanna Roszak

"W każdy nerw, o każdej porze": o szaleństwie w "Malinie" Ingeborg Bachmann

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 105-114

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Roszak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

„W KAŻDY NERW, O KAŻDEJ PORZE”. O SZALEŃSTWIE W *MALINIE* INGEBORG BACHMANN

Korzyść z moralnej przemocy jest taka, że ten typ dyskursu poddawany ostrej cenzurze od wielu lat wywołuje efekt obcości i natychmiast przyciąga uwagę rozmówcy (...).

M. Houellebecq (2006: 204)

Nawet gdyby przypadek albo demon rządziły ogółem światów, nie miałabym powodu żałować, że tak żyłam.

S. Weil (cyt. za: Miłosz, 1960)

„(...) wyraz jest szaleństwem, wypływa z naszego szaleństwa. Liczy się również przewracanie kartek, gonitwa od jednej strony do drugiej, ucieczka, współudział w szaleńczym, zakrzepłym wylewie życia w jednym jedynym zdaniu, ubezpieczenie wtórne zdań w życiu. Czytanie jest nałogiem, który może zastąpić wszystkie inne nałogi lub czasami zamiast nich intensywniej pomaga wszystkim żyć (...). Nie, nie zażywam narkotyków, zażywam książki”¹ – takie słowa padają w *Malinie*, imaginacyjnej autobiografii Ingeborg Bachmann, pierwszym i jedynym opublikowanym za życia autorki ogniwie projektowanego przez nią cyklu *Todesarten*. *Malina* to retencyjny zbiornik czarnych myśli, epatuje szaleństwem, obnaża atawizmy miłości. Co ciekawe, znajdowała się na drugim miejscu listy bestsellerów „Spiegła”, zaraz po *Love story* Ericha Segala. Szaleńcami jawią się w niej mężczyźni, Malina i Ivan, szalona jest kobieta: poddaje się usi-

¹ Cytaty pochodzą z: Bachmann, 1980: 99 (dalej w nawiasach po cytacie podaję tylko numer strony).

dleniu, co prowadzi ją do autodestrukcji. Ujawnia się prawdziwość łacińskiej formuły *amantes-amentes*, zakochani jak szaleńcy.

W funkcji szaleńca-krzywdziciela występuje w powieści także ojciec opowiadającej. We śnie bohaterka pogrąża się w wykreowanych przez niego groźnych wizjach. Do Ivana mówi: „Jeśli gdzieś było napisane «letnia moda», ja czytałam «letni mord»”(233). Warto wspomnieć oburzenie Elfriede Jelinek – reakcją na wyeliminowanie przez reżysera filmu *Malina*, Wernera Schoetera, rozdziału dotyczącego ojca bohaterki i pokazanie zniszczenia jako samozniszczenia. Autodestrukcja kobiety jest bowiem spowodowana faszyzmem mężczyzn. Żywioł pisania tylko chwilowo odgrywa rolę apotropaicznego kręgu. Później kobieta konstruuje zdanie i wstrzymuje ze strachu oddech. Bachmann, mówiąc o męskim absolutyzmie i kobiecej niemocy, pisze jednocześnie przeciw nim i przeciw językowi oprawców, czyli mężczyzn.

Z zażywaniem książek idzie w parze na kartach *Maliny* palenie papierosów. Podobnie w życiu samej Bachmann. Philippe Lejeune pyta: „Czy w refleksji nad autobiografią nie miesza się pojęcie tożsamości z podobieństwem?” (Lejeune, 1975). Elfriede Jelinek przestrzegała, aby śmierci Bachmann w płomieniach nie „rzutować *ex post* na całe jej dzieło, widzieć je tylko przez ten filtr” („*W ogóle mnie nie ma...*” 1997: 45; Winter, 1991: 9). Wiele znajduję w *Malinie* symptomów paktu, buduje się mapa śladów i szczelin biograficznych. Narratorka zdradza na przykład, że ma takie same inicjały imienia i nazwiska jak Ivan (30). Nazwiska mężczyzny nie znamy, pozostaje imię – Ivan-Ingeborg. Autor *Paktu autobiograficznego* pisze: „kwestia wierności (problem «podobieństwa») zależy w ostatecznym rozrachunku od kwestii *autentyczności* (...) związanej z uczuciem imion własnych” (Lejeune, 1975: 39).

Polska recepcja biografii i twórczości Ingeborg Bachmann – w przeciwieństwie do niemieckojęzycznej – jest zadziwiająco skromna. Przywołany niżej wiersz Anny Piwkowskiej *Trzy drogi do jeziora* koresponduje z tytułem jednego z zawartych w tomie *Symultanka* opowiadań Ingeborg Bachmann:

Ingeborg,
już drugi raz
Zasnęłaś z papierosem
po zbyt dużej dawce leków nasennych.

(...) Ingeborg,
rozdłubywałaś palcem ranę serca
jak mała dziewczynka
kawałek urodzinowego tortu (...).

Ingeborg Bachmann urodziła się 25 czerwca 1926 roku w Klagenfurcie jako pierwsze dziecko Olgi i Matthiasa Bachmannów (por. Albrecht, Göttsche, 2002). Studiowała filozofię, psychologię, germanistykę i historię sztuki w Grazu, Innsbrucku i Wiedniu. Stefan Kaszyński podkreślał jej niezwykłość i zwał ją „osobą auratyczną” (Kaszyński, 2006: 166). Należała do Grupy 47, zainicjowanej przez Hansa Wernera Richtera. Tak wspominał on pierwsze prezentacje jej wierszy: „Nie Paul Celan z *Fugą śmierci* wywarł na nas najsilniejsze wrażenie. To Ingeborg Bachmann. Czytała cicho (...). Niektórzy mówili nawet, że ona «płacze» swoje wiersze” (Plantiko). Rozgłos przyniosły jej dwa tomy poezji: *Die gestundete Zeit* (*Czas odroczonej*) z 1953 roku i *Anrufung des grossen Bären* (*Wezwanie Wielkiej Niedźwiedzicy*) z 1956.

Gdy spotkała w 1963 roku w Berlinie Witolda Gombrowicza (Bachmann była tam stypendystką fundacji Forda), czuła się przegrana (por. Gombrowicz, 2002: 132-133). Podobnie odczytała stan ducha autora *Operetki*. Postrzegając Gombrowicza jako dyskretnego. Zwraçała uwagę na niuanse w byciu człowieka z człowiekiem: „Ivan i ja: świat zbieżny. Malina i ja, ponieważ stanowimy jedno: świat rozbieżny. Do Maliny mówię «ty» i do Ivana mówię «ty», ale te obydwie «ty» różnią się intonacją” (137). Podobnie jak bohaterka jej powieści, zażywała książki, ale umiała czytać ludzi.

Utwory Bachmann to dokument rozpacz, krzyk sprzeciwu, zapis burz w szklance wody i na otwartym morzu. Odzwierciedla się w jej twórczości szczególna kongruencja procesu życiowego i pisarskiego. Do jej depresyjnych stanów przyczynił się nieudany, urwany w 1962 roku związek z Maxem Frischem i wydanie przez niego *Powiedzmy, Gantenbein* (1964, wydanie polskie: 1969). W osobistych opowiadaniach *Montauk* (1975, wydanie polskie: 1978) Bachmann pojawia się niejednokrotnie jako była kochanka, jedna z najważniejszych kobiet w życiu Frischa:

Kobieta, którą wówczas kochałem, studiowała filozofię, pisała o Wittgensteinie, doktoryzowała się z Heideggera. W., który ją tego dnia po raz pierwszy zobaczył, nie mógł wiedzieć, że jej nazwisko obito mu się już o uszy (...). Znajomość filozofii u kobiety, która ze mną żyła, to mu się wyraźnie nie mogło pomieścić w głowie (...) (Frisch, 1978, s. 49).

Jadę z nią do Frankfurtu; w czasie jej pierwszego wykładu (...) trzymam jej płaszcz na kolanach. W przyszłości chce jeździć do Frankfurtu sama; któregoś razu na peronie, kiedy po nią wychodzę, staje na mój widok głęboko zmieszana. Co takiego było w telegramie, który na drugi dzień tak ją wytrącił z równowagi, pozostaje jej tajemnicą. (...) Kiedy odwiedzam ją w Neapolu, nie pokazuje mi domu, w którym mieszka, ani nawet ulicy; rozumiem to. Prześladowuje ją nieustanna obawa, że ludzie, z którymi utrzymuje bliższe stosunki, będą

się nawzajem spotykali. (...) czego się boi? Pewnego razu jedziemy do Klagenfurtu; pokazuje mi fontannę ze smokiem (...); jestem, mówi, pierwszym mężczyzną, któremu to pokazuje, i pokazuje mnie rodzinie. Potem, w Rzymie, znowu zrywa związek między przeszłością a teraźniejszością; nagle staje jak wryta i grzbietem dłoni dotyka wysokiego czoła: Nie, proszę cię, nie idźmy tą ulicą (...). Nie pytam. Człowiek ze swoimi tajemnicami wydaje siebie (Frisch, 1978: 150-151).

Ingeborg nie żyje. Po raz ostatni rozmawialiśmy w 1963 w rzymskiej kawiarni, przed południem; słyszę, że w tym mieszkaniu, w DOMU ZUM LANGENBAUM, znalazła w zamkniętej szufladzie mój dziennik; przeczytała go i spaliła. Pod koniec niedobrze to znosiliśmy, i ja, i ona (Frisch, 1978: 155).

Ostatnie godziny jej życia stały się *sui generis* legendą, pożywką dla brukowej prasy. W *Malinie* czytamy: „Codzienny pożar tak upiornego pałacu (...) To codzienne palenie...” (96). Szczególna interaktywność książek Bachmann ujawnia się, gdy pojedyncze zdania *Maliny* zapowiadają wydarzenia wydanego pośmiertnie *Przypadku F.* Zapętłają się losy bohaterów, następuje irracjonalna irracjonalność. O Mirandzie z opowiadania *Wy szczęśliwe oczy* pisze Bachmann, przepowiadając własną historię: „Mogłaby zamawiać msze dziękczynne za wszystkich kierowców, którzy jej nie przejechali, stawiać świece świętemu Florianowi za każdy dzień, kiedy nie spaliła mieszkania zapalonymi papierosami, które odłożyła, szuka ich i chwala Bogu znajduje, nawet gdy wypaliły dziurę w stole” (Bachmann, 1975: 105). W nocy z 25 na 26 września 1973 Ingeborg Bachmann doznała ciężkich poparzeń. W ich wyniku zmarła w Rzymie 17 października. Jej twórczość pisarska stanowiła komentarz do towarzyszącego poczucia braku, skupiała się na wnikliwym studiowaniu samotności.

Nim przejdę do wyraźnego w *Malinie* obłądzenia w sensie psychicznym i do językowej przemocy, kilka zdań poświęcę kategorii wyjściowej – szaleństwu czytania i pisania, „zażywania książki” (por. Hotz, 1990: 187-190). Te dwa szaleńcze pola w *Malinie* się warunkują, nie funkcjonują niezależnie. Ruth Keller, bo tak brzmiał pseudonim Austriaczki, w literaturze szukała punktu oparcia. *Malina* otwiera szerzej oczy, może być zbójczą lekturą, by przywołać kategorię stworzoną z materii Mickiewiczowskiej przez Wojciecha Karpińskiego. Wywołuje w odbiorcy uśpionego szaleńca-czytającego. Ujawnia się demoniczna siła literatury. Z greckiego *daimon* jest przecież demon nadprzyrodzoną potęgą (por. Kopalński, 1985: 202).

Ivan wszedł w życie narratorki, „aby przywrócić spółgłoskom moc i uchwytność, aby na nowo otworzyć samogłoski (...) aby na (...) wargach znów pojawiły się słowa (...)” (30). Kobieta zamyka się w Ivanie, walczy z miłosną klaustrofobią.

bią. Bohaterka mówi jednak do Maliny: „Żyć to czytać stronę, którą ty przeczytałeś, albo zaglądać ci przez ramię, kiedy czytasz, czytać razem z tobą i nic z tego nie zapominać” (328, por. Komendant, 1993: 63). Krótko przez sceną finałową – fragment: „kładę się na podłodze, myślę o mojej książce, przepadła mi gdzieś, nie ma żadnej pięknej książki, (...) nie przychodzi mi już do głowy ani jedno zdanie. A taka byłam pewna, że istnieje piękna książka i że znajdę ją dla Ivana” (342). Narratorka nosi książkę w sobie. Od kiedy zapada się we własne wnętrze, księga zostaje tłamszona. W kodzie powieści tylko Malina ma moc przywrócenia możliwości pisania (por. Lindemann, 2000: 30). Elfriede Jelinek powiada, że dla kobiety pisanie jest aktem przemocy, „ponieważ podmiot żeński nie jest podmiotem mówiącym. (...) Ostatecznie nie ma takiej przestrzeni, w której mogłaby mówić, dopóki nie zniknie w ścianie, jak to się dzieje u Bachmann. (...) Dziwi mnie, że literatura kobieca jest bardziej nasycona przemocą (...) nie ma chyba drugiej autorki współczesnej, która z taką ostrością jak Bachmann zajmowałaby się walką płci” („*W ogóle...*”, 49-50). Ważne stało się dla autorki *Pianistki*, że istnieje wiele „rodzajów śmierci” (sformułowanie przejęte przez Bachmann od Brechta).

Malina to stenografia walk, precyzyjnie odmierzonych ataków, popadania w stan uśpienia, powolnego wykańczania. Powieść epatuje wielością straconych głosów, uświadamia niemożność zrobienia życiowej korekty, *coup de grâce*. Wydaje się, że czasem przemoc jest jak intensywna poezja: „Potem krwawiące koty na łańcuchach zlizują krzyk stodoły ze zranionej sierści. To wiersz” (Jelinek, 2005: 20). Michel Foucault zestawiał: „Stąd owa bliźniacza możliwość i niemożliwość pisania i istnienia, stąd ów głęboki związek pisania i szaleństwa (...)” (Foucault, 1999: 161). W *Malinie* pola szaleństwa nachodzą na siebie. Na jej kartach dzieje się samorzutna dyfuzja oszalałych pól. Powierzchnia nieciągłości to ta, w której pojawia się przyjaciel pierwszoosobowej narratorki, mający niemal ponadludzkie zdolności Malina, personifikacja jednego z najważniejszych demonów powieści, demona miłości. „Skąd może wiedzieć, że grałam czarnymi, bo czarne, wedle jego obliczeń, w końcu by przegrały. Malina sięga po moją szklankę whisky. Skąd może wiedzieć, że to moja szklanka” (136) – nie pojmuje I. Malina łagodzi okoliczności bólogenne, nie pyta o kochanka narratorki – Ivana, o jego dzieci i koty, których nie lubi, ale kiedy trzeba, nie zapomni ich nakarmić. *Crescendo* sytuacja jednak się odwraca. Niespodziewanie ujawnia się w *Malinie* zły duch, następuje deziluzja. Z powieściowej sfery nieciągłości, pola łagodzącego, przechodzi w obszar krzywdzenia, przedzierzga się w zmorę, z adherenta staje się mordercą. Mamy do czynienia z szaleńczą metanoją.

Świat wolny od szaleństwa to w *Malinie* świat niemożliwości. Dynamicznemu szaleństwu urodzonemu z zachwyty mężczyzną wtóruje zatraskujące ko-

bietę w niej samej szaleństwo z przerażenia. Nie potrafi podejść do drzwi własnego mieszkania, „nie kończący się ból całkowicie, sprawiedliwie i równomiernie godzi w każdy nerw, o każdej porze” (75). Można powtórzyć pytanie Roy’a Portera, „czyż nie jest obłąd tajemnicą tajemnic?” (Porter, 2003: 11). Człowiek jawi się jako bałagan, trwoga, szaleństwo (por. Skwara, 1999: 76). Punktem zwrotnym staje się w tym ogniwie *Rodzajów śmierci* (czy może – jak sugeruje Anna Nasiłowska – *Sposobów umierania*) ujawnienie nowej postaci demona Maliny. Nieuchronnie postępuje proces zapadania się kobiety w siebie, a w finalnej scenie w ścianę. Już wcześniej relacjonuje: „to jest silniejsze ode mnie, tracę rozum, odchodzę od zmysłów, dostaję obłądu, ale Malina mówi jeszcze raz: Uspokój się, połóż się. Kładę się i myślę o Iwanie (...)” (217). Nieco dalej obłąd ustępuje remisji: „Malina zapala światło, Malina przynosi wodę, ustępuje szaleństwo, wzrasta oszołomienie (...)” (218). Niebawem zacznie się ich oddalanie, śmierć w Malinie, w szparze ściany:

(...) nasze oddalanie się od siebie jest bardziej okropne niż wszystkie starcia. Żyłam w Iwanie i umieram w Malinie.

Malina wciąż jeszcze pije kawę. (...) podeszłam do ściany, wchodzę w ścianę, wstrzymuję oddech. (...) ściana otwiera się, jestem w ścianie, a Malina zobaczy tylko rysę, którą już dawno temu widzieliśmy. Będzie myślał, że wyszłam z pokoju (379).

Kroki, wciąż kroki Maliny, cichsze kroki, najcichsze kroki. Znieruchomienie. Żadnego alarmu. Żadnych syren. Nikt nie spieszy z pomocą. Jest to stara, bardzo mocna ściana, z której nikt nie zdoła wypaść (...).

To było morderstwo (381).

Przypomina się opis aktu miłosnego w *Amatorkach* Elfriede Jelinek: „może heinz nabierze kiedyś takiego rozmachu, że przeleci przez brigitte i przez ścianę na drugą stronę. ale dziś ma go tyle, żeby umiejętnie się w niej usadowić. szczyt precyzji. dla brigitte to katusze” (Jelinek, 2005, 2: 47). Werner Brück interpretuje zniknięcie w ścianie jako przekroczenie granicy, moment wyczerpywania się przestrzeni, zderzenia ducha apollinijskiego z dionizyjskim. Dla badacza program powieści motywowany został przez filozofię mowy. *Tractatus logico-philosophicus* postrzega on jako prowokację dla pisarki, wskazuje na fakt niegodzenia się Bachmann z Wittgensteinowską dyrektywą: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”.

Ściana – kojarząca się z barierą, trudnością nie do pokonania – powraca także w jej lirykach.

Ciężar róż zsunął się bezgłośnie obok ścian
 a poprzez dywan prześwituje ziemia.
 Światło serca złamało lampę.
 Ciemność. Kroki.

Rygiel zasunął drzwi przed śmiercią (Bachmann, 2004: 46).

Tłumacz, Cezary Napierała, wyjaśnia, iż utwór zrodził się podczas pobytu autorki *Symultanki* w Paryżu, na początku lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy zaprzyjaźniła się z Paulem Celanem. Poznała go 16 marca 1948 roku w mieszkaniu malarza-surrealisty, Edgara Jené. Powieść Bachmann niewolna jest od oczywistych parafraz Celanowskich wierszy, jak w baśniowym wycinku *Maliny*, nazywanym *Tajemnica księżniczki von Kagran* (por. Böttiger, 2002: 59). W *Malinie* mowa o skoku w ścianę, w biografii Antschela o skoku do Sekwany. Oba noszą znamiona gestów symbolicznych, działają wbrew czasowi, bo czas i porządek wszechświata nie były porządkiem ani Celana, ani Bachmann, ani bohaterki *Maliny*. Stają oni w poprzek – także metaforycznej – epoce pieców. *Malinę* postrzega się nawet jako *hommage* dla Celana, jej pierwsze wydanie (1971) przypada na rok po jego samobójczej śmierci. Zbigniew Świątłowski zauważa:

oschłość serca przemienia rzeczywistość w gigantyczną «komorę gazową» – miejsce męczeńsko powolnej śmierci istot pragnących kochać i być kochanymi. Doprowadzając to postępowanie do ostatecznej konsekwencji w otwierającej epicki cykl *Todesarten* powieści *Malina* (...) postawi (Bachmann – J.R.) znak równości między okrucieństwem i przemocą faszysty (...) a bezkrwawą wojną «silnych» przeciwko «słabym»: mężczyzn przeciwko kobietom (Hasło *Ingeborg Bachmann*, 1996: 13-14).

Przemoc się centralizuje, mężczyzna czerpie satysfakcję z przekonania o sile i płynącej z niej wyższości. Bachmann mówiła, że pojęcie „rodzaje śmierci” obejmuje także zbrodnie. Bezbronność bohaterki powieści łączy się z psychiczną destrukcją, jak podkreśla Anna Nasiłowska: mamy do czynienia z „wątkiem psychicznego zabójstwa” (Nasiłowska, 1997: 140). Należy tu mówić o konstrukcji kobiety jako ofiary (*Frauen als Opfer*) (Bartsch, 1988: 410). Stefan Kaszyński zauważa „rozpadającą się osobowość kobiety” (Kaszyński, 1999: 232), zaś w odniesieniu do bohaterki *Przypadku F.* stwierdza Sabina Kienlechner: „podczas gdy jego (psychiatry – przyp. J.R.) żona nadal mieszka w luksusowym wiedeńskim mieszkaniu, jej dusza systematycznie, choć niedostrzegalnie, ulega zniszczeniu” (Kienlechner, 2004: 59).

Horyzont oczekiwań – by Jaussovskie pojęcie z dziedziny estetyki recepcji przenieść na relację między bohaterami powieści – okazał się drastycznie inny, a punkt oparcia, jakim był dla bohaterki *Malina*, zniesiony. Ostatnie zdanie powieści brzmi:

„To było morderstwo” (381). Moc samogłosek została w Malinie podwójnie utraczona. Bezpieczny demon ościenności przeszedł w niszczącego demona okoliczności. Tu pogłębia się skaleczenie, zaczyna proces wciskania się w precyzyjnie skonstruowaną szczelinę, rysę wydrążoną odepchnięciem. Powieść Bachmann opowiada o śmierci miłości i z miłości. Malina staje się bierny. Nie tamuje procesu zapadania się kobiety w siebie, w ścianę, w obszar wrogi i niebezpieczny. Stosuje terapię wstrząsową, akceleruje psychiczne zniszczenie. Malina nie przyszedł na ratunek, zrodził się na nowo jako element destrukcyjny. Następuje w powieści nagła reorientacja. Bezczynność Maliny zezwala na psychiczną śmierć kobiety. Sfera psychiki bohaterki-narratorki odgrywa w powieści kluczową rolę, jest płaszczyzną dziania się. Joanna Ślósarska zauważa: „Pojawiają się (w *Malinie* – przyp. J.R.) (...) kształty zintegrowane ze świadomością kreującego podmiotu, uzależnione w przejawach od jego nieświadomych potrzeb” (Ślósarska, 1992: 7). Poemen twierdził, iż demony mogą być tylko „wewnętrznymi twórcami naszej wyobraźni” (Sagan: 130). Czy może zatem odzywa się Malina jedynie jako głos rozsądku, twór czysto wymaginowany przez bohaterkę? Helmut Böttiger uważa go za męską część osobowości narratorki, mieszkającą w jej głowie, czynnik stabilizujący jej uczucia: „To Malina ostaje się w magicznym zakończeniu książki – żeńska bohaterka znika w pęknięciu ściany” (Böttiger: 57-58). W jednym z passusów powieści padają słowa narratorki: „Jestem także tworem Maliny” (111). Nasuwa się porównanie z Jungowskimi kategoriami animus-animus. Malina jawiłby się zatem jako Nikt. Rolf Löchel stwierdza, iż słowo „nikt” funkcjonuje u Bachmann jako zaimek wskazujący, drugie imię. *Niemand* to niedokładny anagram słowa „Malina” (*unvollständiges Anagram*) (Löchel). W powieści Bachmann drugie imię pojawia się, gdy mamy do czynienia z kolaboracją Maliny, tragicznym *qui pro quo*. W klauzuli powieści czytamy: „Żadnego alarmu. Żadnych syren. Nikt nie spieszy z pomocą. Jest to bardzo mocna ściana, (...) której nikt nie zdoła otworzyć” (381).

W miejscu pęknięcia w ścianie rozpada się także czytelnicza spójność interpretacji. Ostatecznie podważone zostaje uczucie Maliny. To również moment, gdy – poprzez szczelinę w interpretacji – zaczynamy czytać nie tylko sobą, ale i siebie. Nazwany zostaje demon powieści. Doris Hildesheim łączy ostatnie zdanie utworu, *Es war Mord*, z zanikaniem komunikacji (Hildesheim, 2000: 133-137). Pisze, że rola Maliny jako przyjaciela, terapeuty, obrońcy – choćby przed przedawkowaniem tabletek czy spożywaniem alkoholu – już nigdy się nie powtórzy. Wskazuje dalej na motyw samobójstwa („«dzisiaj» to słowo, które powinno być zastrzeżone dla samobójców, dla wszystkich innych po prostu nie ma sensu, «dzisiaj» to dla nich jedynie określenie dowolnego dnia, (...) zdają sobie sprawę, że znów muszą pracować osiem godzin (...), wypijają kawę, zapomną o czymś”, pisała Bachmann w *Malinie* (7).

Jak zapewniał Al Alvarez, policja w Londynie spośród wyławianych z Tamizy rozróżnia ciała tych, którzy zostali sprowokowani przez nieszczęśliwą miłość: „Kochankowie niemal zawsze mają pokaleczone palce od rozpaczliwego czepiania się filarów mostu. Za to dłużnicy idą na dno jak betonowe kloce, nie stawiając oporu i nie zmieniając w ostatniej chwili zdania” (Alvarez, 1997: 77). Narratorka powieści w filarze ściany znalazła szczelinę. Augustyn uważa zło za dziurę w bycie, brak. Leszek Kołakowski dodawał, iż jest to brak aktywny (Dymarski, 1999: 187). Nagły brak Maliny i Ivana to właśnie aktywna luka w bycie narratorki. Ich obecność nosi piętno oksymoronu, przejawia się w braku działania i w ich nieobecności. Odważyłabym się na zestawienie powieści Ingeborg Bachmann i *Boskiej Komedii*. Wszak – przyjdą mi w sukurs słowa Ignacego Matuszewskiego: „w poemacie Dantego wszystko wypływa i układa się symetrycznie dokoła jednej idei: «miłości, co słońce porusza i gwiazdy». Bóstwo – to miłość, brak miłości – to szatan” (Matuszewski, 1899: 93). Podobnie Ivan i Malina, pogłębiają brak miłości, im bardziej ich nie ma, tym bardziej wyjaławiają życie bohaterki. Za niemożnością panowania nad brakiem idzie niemożność władania słowami, obawa rozpadu. Kończące w powieści autorki *Czasu odroczonego* poczucie niespełnienia, fragment po fragmencie przeradza się w koszmar, wywołuje postrzępioną, chaotyczną narrację, odzwierciedlała szaleńczą destrukcję.

„W całej pełni uświadamiamy sobie istnienie tylko tych istot ludzkich, które kochamy” – stwierdza autorka *Szaleństwa miłości. Intuicji przedchrześcijańskich* (Weil, 1993), Simone Weil. W 1955 roku Bachmann poświęciła jej jeden ze swoich radiowych esejów: *Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weils*. Francuska filozofka pisała, że niemal każdy kocha jakiś totalitaryzm, badała tożsamość kochanego i nienawidzonego. Pytała: „Czy zawsze odczuwa się potrzebę kochania w innej formie tego, czego się nienawidzi, i odwrotnie?” (Weil, 1996: 476). I gdzie indziej Weil dodawała: „tu na ziemi miłość nie może osiągnąć celu swego pożądanego. Musi przebić Niebo i przedostać się na drugą stronę. Jeśli tego nie czyni, zamienia się częściowo w nienawiść. Jak przebaczyć drugiemu człowiekowi, że wciąż jest inny?”. Przebicie nieba – przebicie ściany. Simone Weil pisze o szaleństwie miłości. Bachmann opowiada o miłości niemożliwej.

Bibliografia

- Albrecht M., Götttsche D. (2002), *Bachmann. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar.
 Alvarez A. (1997), *Bóg bestia. Studium samobójstwa*, przeł. Ł. Sommer, Warszawa.
 Bachmann I. (2004), *Hôtel de la Paix*, przeł. C. Napierała, „Odra”, nr 2.
 Bachmann I. (1980), *Malina*, przeł. S. Błaut, Warszawa.

- Bachmann I. (1997), *Przypadek F.*, przeł. K. Jachimczak, posł. A. Nasiłowska, Kraków.
- Bachmann I. (1975), *Symultanka*, przeł. A. M. Linke, Warszawa.
- Bartsch K. (1988), *Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Améry's „Bewältigungsversuche“*, „Literatur und Kritik”, Nr. 229-230.
- Brück W., *Nietzsche-Wittgenstein-Bachmann. Was Kunst kann*, <http://www.phil.uni-sb.de/projekte/kunst/recenseo/nwb1k.html> (dostęp z 2 VII 2007)
- Dymarski Z. (1999), *Filozofia diabła Leszka Kołakowskiego*, w: *Studia z dziejów filozofii zła*, pod red. R. Wiśniewskiego, Toruń.
- Foucault M. (1999), *Obowiązek pisania*, przeł. T. Komendant, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybr. i oprac. T. Komendant, tłumacze różni, posł. M. P. Markowski, Warszawa.
- Frisch M. (1978), *Montauk*, przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1978.
- Gombrowicz R. (2002), *Gombrowicz w Berlinie*, przeł. A. Kilar, „Przegląd Polityczny” 2002, nr 57-58.
- Hasło *Ingeborg Bachmann*, oprac. Z. Światłowski, w: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*, pod red. M. Zybury, Warszawa-Wrocław 1996, s. 13-14.
- Hildesheim D. (2000), *Ingeborg Bachmann: Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in „Malina” und „Antigone“*, Berlin 2000.
- Hotz C. (1990), *Ingeborg Bachmanns Tod. Der Dichterin eigener Tod*, in: „*Die Bachmann*”.
- Houellebecq M. (2006), *Możliwość wyspy*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa.
- Jelinek E. (2005), *Amatorki*, przeł. A. Majkiewicz, J. Ziemska, Warszawa.
- Jelinek E. (2005), *Wykluczeni*, przeł. A. Majkiewicz, J. Ziemska, Warszawa.
- Kaszyński S.H. (1999), *Choroba miłości*, w: *Summa vitae Austriacae. Szkice o literaturze austriackiej*, Poznań.
- Kaszyński S.H. (2006), *Szyfr poetycki Ingeborg Bachmann*, w: *W cieniu habsburskich krajobrazów. Trzyście esejów o literaturze austriackiej*, Poznań.
- Kienlechner S. (2004), *Pisarz na niemieckiej pustyni. Co Ingeborg Bachmann widziała i słyszała w Berlinie*, przeł. A. Rosenau, „Zeszyty Literackie”, nr 86.
- Komendant T. (1993), *Książki sprawczynie zła*, „Literatura na Świecie”, nr 1-2-3.
- Kopaliński W. (1985), *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Lejeune Ph. (1975), *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty”, nr 5.
- Lindemann E. (2000), *Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*, Würzburg.
- Löchel R., *Niemand heißt Malina. Ingvild Folkvord zu drei Prosa-Werken von Ingeborg Bachmann*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6092 (dostęp: 2 VII 2007)
- Matuszewski I. (1899), *Diabeł w poezji. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze przez Ignacego Matuszewskiego*, Warszawa.
- Miłosz Cz. (1960), *Diariusz paryski*, Paryż, nr 4.
- Plantiko R., *Die Konstellationen Ingeborg Bachmanns*, <http://astrologix.de/artikel/bachmann.htm> (dostęp 2 VII 2007)
- Porter R. (2003), *Szaleństwo. Rys historyczny*, przeł. J. Karłowski, Poznań.
- Plantiko R., *Die Konstellationen Ingeborg Bachmanns*, <http://astrologix.de/artikel/bachmann.htm>
- Skwara M. (1999), *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław.
- Ślósarska J. (1992), *Rozum, transcendencja i zło w literaturze*, Warszawa.
- „*W ogóle mnie nie ma...*” z *Elfriede Jelinek rozmawia Riki Winter*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 1997, nr 1-2.
- Weil S. (1993), *Szaleństwo miłości*, przeł. M. Plecińska, Poznań.