

SOBRE EL LLENGUATGE CINEMATOGRÀFIC DE WERNER SCHROETER A *MALINA*, A PARTIR DE LA NOVEL·LA D'INGEBORG BACHMANN, AMB GUIÓ D'ELFRIEDE JELINEK

M. LORETO VILAR
Universitat de Barcelona
mlvilar@ub.edu

RESUM

L'article presenta una aproximació al llenguatge cinematogràfic emprat pel director Werner Schroeter a la pel·lícula *Malina* (1991), a partir de la novel·la homònima d'Ingeborg Bachmann, amb guió d'Elfriede Jelinek. Partint de l'estudi d'Ute Seiderer (1994) i la informació subministrada per Juliane Lorenz, responsable del muntatge, l'exposició i anàlisi de la posada en escena se centra en els següents aspectes: la seqüenciació temporal, la *insinuat*ió fílmica, la interrelació dels espais físic i psíquic, la música i el relat visual de la fi de la dona. S'apunta igualment una interpretació dels motius del foc omnipresent, l'esquerda a la paret i el joc de miralls que, juntament amb la recreació de la figura de Malina, materialitzen la dualitat en la psique de l'escriptora protagonista i la seva lluita existencial.

PARAULES CLAU: Ingeborg Bachmann; Werner Schroeter; Elfriede Jelinek; filmació de literatura; identitat fragmentada; heterotopies.

ON WERNER SCHROETER'S CINEMATIC LANGUAGE IN *MALINA* AFTER THE NOVEL BY INGBORG BACHMANN, SCRIPT BY ELFRIEDE JELINEK

ABSTRACT

This paper provides an approach to the cinematic language in the film *Malina* (1991), directed by Werner Schroeter after Ingeborg Bachmann's homonymous novel, script by Elfriede Jelinek. Working on the study by Ute Seiderer (1994) and the information provided by film editor Juliane Lorenz, the exposition and analysis of the *mise-en-scène* focuses on the following items: the temporal sequencing, the *insinuat*io in the film, the interaction between physical and psychological space, the music and the visual narrative of the end of the woman. Explored are also the motifs of ubiquitous fire, the crack in the wall and the game of mirrors. Together with the representation of the Malina character, they materialize the duality in the psyche of the woman writer in the main role and her struggle for existence.

KEY WORDS: Ingeborg Bachmann; Werner Schroeter; Elfriede Jelinek; film based on literature; fragmented identity; heterotopias.

La versió cinematogràfica de la novel·la *Malina* (1971), d'Ingeborg Bachmann, dirigida per Werner Schroeter, s'estrenà el 16 de gener de 1991 a Munic. L'estrena s'acompanyà d'una important campanya publicitària que aprofitava l'impacte mediàtic de la tríada femenina formada per l'autora, Ingeborg Bach-

mann, la guionista, Elfriede Jelinek, i l'actriu protagonista, Isabelle Huppert.¹ La pel·lícula *Malina* era, d'antuvi, la més cara que hagués dirigit mai Schroeter,² un director titllat d'experimental i situat fora de l'escena més internacional del cinema de parla alemanya, representada per noms com Fassbinder, Wenders, Schlöndorff o Haneke.³

La crítica es dividí entre aquells que partien del coneixement de la novel·la de Bachmann, i de la seva biografia –especialment les circumstàncies de la seva tràgica mort a Roma el 1973–, i aquells que avaluaven la pel·lícula sense cap coneixement de l'obra literària de partida. La pel·lícula fou qualificada d'elitista, manierista, hermètica i incomprensible, tot pel seu ús –i abús– d'elements simbòlics. D'entre aquests elements es destacà l'omnipresent metàfora del foc, constant a la darrera mitja hora d'un llargmetratge que en dura dues. La posada en escena fou un altre dels aspectes censurats a la filmació de Schroeter, especialment la successió inconnexa d'imatges, l'absència de fil narratiu o la freqüent asincronia entre imatge i so, és a dir, l'ús d'una tècnica cinematogràfica ratllant el "psicograma" (Seiderer 1994). Les interpretacions sobre l'escenificació de la relació entre Ivan, la dona i Malina foren igualment diverses. En general, aquells crítics que coneixien la novel·la de Bachmann no hi estigueren d'acord, posició que argumentaren assenyalant que, a la pel·lícula, l'evolució de la dona entre Ivan i Malina no es ressegueix amb prou claredat. En la comparació amb la novel·la, alguns crítics trobaren a faltar la ironia bachmanniana, en especial en els diàlegs entre la dona i Malina. Hi hagué altrament qui considerà que Schroeter no recull la crítica socio-cultural de Bachmann.⁴ A la crítica feminista,

¹ El mateix 1991 es publicà el guió d'Elfriede Jelinek amb imatges de la pel·lícula de Werner Schroeter. La portada mostra el cartell de la pel·lícula amb una fotografia en blanc i negre de la cara d' Isabelle Huppert, enfocada des d'una perspectiva lleugerament inferior a l'altura dels ulls i amb una cigarreta encesa –un dels atributs definitoris de la protagonista– a l'angle de la boca. El títol, *Malina*, i els noms d'Huppert, Jelinek i Bachmann apareixen en un fúcsia que contrasta tant amb el fons negre com amb els crèdits en lletres blanques.

² La pel·lícula costà uns 8 milions de marcs, que el productor Thomas Kuchenreuther pagà en part de la pròpia butxaca perquè *Malina* era la seva novel·la preferida (Meyhöfer 1991: 172). Esperava Kuchenreuther d'altra banda un èxit clamorós i internacional, especialment pels seus esforços en la selecció de noms ben coneguts per a la filmació: Bachmann i Jelinek eren *bestsellers*, Huppert i Schroeter estrelles. I al tàndem Schroeter/Jelinek li augurava el mateix èxit que havien tingut Wim Wenders i Peter Handke. Tanmateix, la recepció del públic fou essencialment negativa. Segons Seiderer (1994: 19), que assistí a deu projeccions de la pel·lícula, hi havia qui abandonava la sala abans del final i qui es quedava, però era incapaç d'expressar-se críticament sobre l'experiència. La majoria dels que abandonaven la sala eren dones, algunes amb llàgrimes als ulls i afirmant que la pel·lícula les havia afectat molt tot i que no havien acabat d'entendre el seu missatge.

³ Schroeter és conegut, a més, per les seves posades en escena de peces dramàtiques i òperes. Des de ben jove se sent atret per l'art de Maria Callas, que inspira constantment la seva obra cinematogràfica. El director arribà a conèixer personalment la gran diva el 1973 a París. En una escena de *Malina* (dia 13, seq. 17) inclou la seva veu magnífica.

⁴ Quant a la recepció de la pel·lícula de Schroeter per part de la crítica, vid. Schardt 2011: 96-122; Seiderer 1994: 19-24; Herrmann 2002: 142.

amb Alice Schwarzer al capdavant, molestà la lectura de la història com a auto-destrucció conscient i intencionada de la protagonista, una dona. La mateixa Schwarzer (1991: 42) acusà Schroeter directament de seguir la tendència finisecular de coquetejar amb el masoquisme i manipular tant el text de Bachmann com el guió de Jelinek. Amb tot, la pel·lícula de Schroeter fou guardonada, el mateix any 1991, amb el Premi Cinematogràfic de Baviera a Munic i amb el Premi Cinematogràfic d'Alemanya a Berlín, on li foren concedides tres bandes d'or: per la direcció, el muntatge i a l'actriu protagonista.

L'interès de Jelinek per Bachmann es reflectí en l'acceptació, el 1989, i d'acord amb Schroeter, de la redacció del guió,⁵ un guió escrit més aviat en forma de text per a una representació teatral, ja que no inclou cap informació sobre el muntatge ni sobre les preses de les càmeres. Es compon de 123 escenes, a cadascuna de les quals correspon, a banda del text del diàleg, una breu exposició amb informació sobre el lloc, el moment i l'acció, així com instruccions sobre l'actuació dels personatges. Igualment com ho fa la novel·la, el guió de Jelinek comença amb la presentació i caracterització dels personatges. Tant el llistat de persones i la seva ordenació com la caracterització difereixen però,

⁵ A banda d'aquest interès, en la temàtica de l'obra literària d'ambdues escriptores destaquen els següents paral·lelismes: la consciència femenina, el trencament de la unitat del jo, el dolor de viure, la impossibilitat d'interrelació amb l'entorn i la reflexió sobre el llenguatge i l'escriptura com a forma d'expressió, sobre la pròpia existència de l'escriptor i els condicionaments de la creació literària. El 2003, trenta anys després de la mort de Bachmann, Jelinek palesà en forma literària la seva reflexió sobre l'obra de la seva compatriota i l'evolució de la literatura i la societat d'ençà a la peça *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand* (*La mort i la noia V. La paret*), en la qual Ingeborg Bachmann es reconeix en el personatge d'Inge. Allà Jelinek reutilitza aquella simbologia que caracteritza tota la seva literatura: la sang raja a doll, i la sexualitat, expressada en forma de castració d'un marrà sacrificat, és viscuda només des de la destrucció i la humiliació de l'ésser humà. Jelinek se serveix igualment del seu habitual joc lèxic: repeteix i varia frases publicitàries i empra jocs de paraules que fan que la seva escriptura esdevingui, en primer lloc, críptica, i seguidament, un cop l'espectador ha descobert l'absurditat del missatge, corrosiva. Les escriptores Sylvia Plath i Ingeborg Bachmann són les protagonistes Sylvia i Inge, el text de Jelinek no indica, però, quin és el text que diu cadascuna d'elles. A més, Jelinek insisteix en el fet que això tampoc importa, perquè ambdues representen en realitat a moltes altres. Ella les presenta aquí com a dues sacerdotesses gregues en el moment de dur a terme el sacrifici d'un marrà, una acció de naturalesa arcaica que contrasta amb l'actualitat de la conversa que mantenen les dones mentre la duen a terme. Des de la perspectiva de començaments del s. XXI, les dues icones de l'escriptura femenina es desesperen davant la inutilitat de la seva obra (simbolitzada en la sopa feta amb la sang del marrà), una obra a la qual han dedicat les seves pròpies existències. Sylvia i Inge escorren llavors la sang del marrà i la guarden en dos pots *Tupperware* que carreguen a les seves motxilles. Pugen dalt d'una muntanya on seu un ésser tot embolcallat, però amb ulleres de sol, que menja d'una vaixel·la de firetes. A continuació, les protagonistes serveixen la seva sopa de sang en els recipients de les firetes tot vessant-ne pel terra i muntanya avall. Tots plegats juguen a cuinetes com ho fan els nens. La història acaba amb aquesta escena i quan una de les dues dones recita un fragment de la *Teogonia* d'Hesíode (la castració d'Urà a mans del seu fill Cronos i el naixement de les Erinies i les Nímfes).

essencialment, de la novel·la.⁶ Vegem, com a exemple, la descripció de la protagonista a la novel·la i el guió:

Ich

Österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, es folgen Daten und ein Beruf, zweimal durchgestrichen und überschrieben, Adressen, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse 6, Wien III. (Bachmann 1971: 8).⁷

DIE FRAU

40 Jahre. Eine bekannte Schriftstellerin, österreichischer Paß, Haare bl., geboren in Klagenfurt, wohnhaft Ungargasse 6, Wien III. Sie hat in Philosophie promoviert. Ihren Namen erfährt man nicht. Eine intellektuelle, aber zugleich sensible und zerbrechliche Frau, auf vielerlei Arten gefährdet. Sie kann nicht leben. Verfolgt von Ängsten, verfolgt von Leuten, die ständig etwas von ihr wollen, das sie nicht geben kann, und getrieben von einer Liebe, die IHR nicht genug geben kann, obwohl sie alles von ihr fordert, lebt sie ständig in einem Aufruhr ihres Gefühls gegen ihren Verstand (Jelinek 1991: 5).⁸

Seguint aquest exemple, les caracteritzacions d'Ivan i Malina en el guió de Jelinek (1991: 5-6) també són molt més reveladores (cfr. Bachmann 2002: 5-6). Així, l'Ivan jelinekià és presentat com a amant i traïdor de la dona, un seductor que, impregnat de les tradicionals normes masculines, contempla la vida i les relacions entre el homes i les dones com si fos un joc. Malgrat el fet que fuig de les grans paraules de les grans passions, segueix Jelinek en el guió, Ivan representa per a la dona totes les possibilitats de ser feliç i no s'adona de la catàstrofe que provoca. Malina és definit en el guió com a l'*alter ego* de la dona que, al mateix temps, representa les seves possibilitats masculines, que ella viu com a artista però que no poden fer-la feliç perquè constantment ha de reprimir la seva sensualitat.

Si l'autobiografia mental imaginària de Bachmann (1991: 73) reflectiria doncs, segons el guió jelinekià de la pel·lícula, la impossibilitat de la dona de

⁶ Bachmann anomena i descriu Ivan, els seus fills Béla i Andrés, Malina i Jo (2002: 5-6). Jelinek anomena i descriu la dona, Ivan, els seus fills Bela i Andras, Malina, els comtes Altenwyl, Atti i Antoinette, el pare, la mare, la senyoreta Jelinek i el senyor Mühlbauer (1991: 5-6).

⁷ Cat.: "Jo. Passaport austríac, expedit pel Ministeri de l'Interior. Certificació de nacionalitat compulsada. Ulls cast., cabells bl., lloc de naixement Klagenfurt, a continuació vénen dates i una professió, esborrada i tornada a escriure dos cops, adreces, esborrades tres cops, i al damunt es llegeix en lletra correcta: domicili Ungargasse 6, Viena III" (Bachmann 2002: 6).

⁸ Cat.: "LA DONA. 40 anys. Una coneguda escriptora, passaport austríac, cabell ros, lloc de naixement Klagenfurt, domicili Ungargasse 6, Viena III. Doctora en filosofia. No se'n diu el nom. Una dona intel·lectual, però al mateix temps sensible i fràgil, sotmesa a diversos perills. No pot viure. Perseguida per les pors, perseguida per gent que sempre vol alguna cosa d'ella que ella no pot donar, i arrossegada per una relació que no li dona el suficient A ELLA, tot i que li exigeix tot a ella, viu en una agitació constant del sentiment contra l'enteniment". Si no s'indica d'altra manera, les traduccions són de l'autora per a aquest article.

viure simultàniament la sexualitat i la creativitat (Jelinek 1991a: 92),⁹ per a l'actriu Isabelle Huppert (1991a: 29) *Malina* tracta de la lluita d'una dona i del seu dolor existencial. A diferència de la interpretació més estesa, que considera que són les tres figures masculines –Malina, Ivan i el pare– els que converteixen la dona en víctima, l'actriu considera que ella mateixa és la principal responsable del seu sofriment. Per Huppert (1991: 29), el fet que la dona es condueixi a sí mateixa, de manera conscient i intencionada, cap a l'autodestrucció és al mateix temps la prova de la seva vitalitat i independència de qualsevol instància social i/o masculina. Aquest posicionament és, segons Huppert, el que col·loca el personatge de Bachmann per damunt del típic discurs feminista. En aquesta interpretació coincideix amb el director Werner Schroeter (1990: 98), qui, a més, afirma que si la morta –referint-se a Bachmann–, Jelinek i ell fossin de la mateixa opinió sobre *Malina*, llavors la pel·lícula fóra probablement un melodrama (Schroeter 1990: 99).

L'estudi del llenguatge cinematogràfic de Schroeter a *Malina* a continuació se centrarà en l'exposició i anàlisi dels següents aspectes: la seqüenciació temporal, la *insinuatio* fílmica, la interrelació dels espais físic i psíquic, la música i el relat visual de la fi de la dona a través dels motius del foc omnipresent, l'esquerda a la paret i el joc de miralls que, juntament amb la recreació de la figura de Malina, representen i semantitzen la dualitat en la psique de l'escriptora protagonista i la seva lluita existencial.

1. LA SEQÜENCIACIÓ TEMPORAL

Partint del guió de Jelinek, Schroeter fa una ordenació cronològica de les escenes¹⁰ per tal que corresponguin als darrers quaranta dies de la vida de la protagonista. A la pel·lícula el pas dels dies s'indica a través de senyals no verbals com ara els canvis d'indumentària de la dona, essent l'excepció més important el poema que recita la veu en *off* de la protagonista a l'inici de les seqüències 1 i 49, l'autor del qual és l'actor que interpreta el paper d'Ivan, Can Togay:

⁹ En una entrevista amb Alice Schwarzer afirma Jelinek que aquesta impossibilitat radica en la influència d'un pare fort que anihila la creativitat de les filles –i fills–, i que ella mateixa només superà gràcies a l'ascendent igualment fort de la mare. A la comparació concreta amb Ingeborg Bachmann qui, segons Schwarzer, no s'hauria revoltat creativament a través de l'orgull, com Jelinek, sinó amb la humiliació, i qui, a més, hauria estat víctima d'una relació incestuosa, Jelinek respon: "Also jetzt ganz überspitzt: Die Bachmann ist auch ermordet worden, ist auch zugrunde gegangen. Während ich überleben werde. [...] Allerdings nicht glücklich" (Ara doncs ben exagerat: La Bachmann també fou assassinada, va sucumbir. Mentre que jo sobreviuré. [...]) Sense ser feliç, és clar) (Jelinek 1989: 54).

¹⁰ En el muntatge s'eliminaren 28 escenes de les 123 del guió original de Jelinek. El llistat de seqüències i diàlegs de la pel·lícula i la seva correspondència amb el guió jelinekià es publica a Seiderer 1994: 147-226. El rodatge tingué lloc entre el 5 de juny i el 9 d'agost de 1990 a Viena i els voltants (les escenes d'exterior, en cafès i locals i en l'habitatge d'Ivan), al Salzkammergut (les escenes a casa dels Altenwyl) i als estudis cinematogràfics Bavaria de Munic (les escenes en l'habitatge de la dona i Malina) (Seiderer 1994: 18).

Schau, es verlieren um mich herum die Engel ihre Flügel
und tragen mich, wie man Kranke trägt.
Sie tragen mich zum Himmel.
Und dann,
wenn ich mal wiederkehr' und in dieser Gegend wandle,
verwechseln sich dann Zeit und Ort
und du und ich und andere (Seiderer 1994: 165, 202).¹¹

El poema és, a més, un indicador verbal doble. A la seqüència 1 (0:03:07-0:05:35), converteix la dona en narradora del seu propi estat: sap que és un ésser fràgil –malalt–, que no pertany del tot a aquest món, més enllà del temps i l'espai. A la seqüència 49 (1:08:34-1:09:06), el poema és en canvi un indicador de l'inici de la fi, de manera que parteix la pel·lícula en dues parts, essent la cesura el dia trenta-un (que ocupa de la seqüència 47 a la 52).

A la primera part de la pel·lícula (0:03:07-1:08:33), que correspon al primer capítol, *Feliç amb Ivan*, de la novel·la de Bachmann i a les escenes 5-70 del guió de Jelinek, s'escenifica l'estat anímic de la dona a l'inici d'un procés esquizoide. Per tal de reflectir-ho, cada dia es mostra, generalment, en una única seqüència: dia 1, seq. 1; dia 2, seq. 2-3; dia 3, seq. 4; dia 4, seq. 5; dia 5, seq. 6; dia 6, seq. 7-8; dia 7, seq. 9; dia 8, seq. 10; dia 9, seq. 11; dia 10, seq. 12-13; dia 11, seq. 14; dia 12, seq. 15; dia 13, seq. 16-18; dia 14, seq. 19; dia 15, seq. 20; dia 16, seq. 21; dia 17, seq. 22; dia 18, seq. 23-24; dia 19, seq. 25-26; dia 20, seq. 27; dia 21, seq. 28; dia 22, seq. 29-31; dia 23, seq. 32; dia 24, seq. 33-35; dia 25, seq. 36; dia 26, seq. 37; dia 27, seq. 38; dia 28, seq. 39; dia 29, seq. 40-44; dia 30, seq. 45-46; dia 31, seq. 47-48. Schroeter es val aquí, a més a més, de l'asincronia entre so i imatge: l'espectador sent un diàleg o escolta una música que pertany a una seqüència anterior a la que ja ha començat a veure, o a l'inrevés.

A partir del dia trenta-unè, en canvi, i amb comptades excepcions, a cada dia li corresponen vàries seqüències (1:08:34-1:57:17). Al segon capítol, *El tercer home*, de la novel·la de Bachmann i a les escenes 71-91 del guió de Jelinek pertocuen els següents dies i seqüències de la pel·lícula de Schroeter: dia 31, seq. 49-52; dia 32, seq. 53-56; dia 33, seq. 57. Al contingut del tercer capítol, *De les darreres coses*, de la novel·la i a les escenes 92-123 del guió corresponen els següents dies i seqüències de la pel·lícula: dia 34, seq. 58-59; dia 35, seq. 60-64; dia 36, seq. 65; dia 37, seq. 66-67; dia 38, seq. 68; dia 39, seq. 69-71; dia 40, seq. 72-73. Això fa que el ritme, al final de la pel·lícula, s'alenteixi: els dies esdevenen, des de la perspectiva de la dona, més llargs, cosa que significa també un turment major i el començament de la darrera etapa de la seva malaltia.

En l'àmbit metafílmic Schroeter es val del rerefons visual dels crèdits inicials (0:00:57-0:03:06) per tal de recrear un viatge de la Puszta (núvols, riu) a Viena (una porta s'obre i mostra la ciutat), passant per una *natura morta* (cova

¹¹ Cat.: "Mira, al meu voltant els àngels perden llurs ales / i em duen com es duen els malalts. / Em duen cap al cel. / I llavors, / quan torni i passegi en aquest indret, / es confondran el temps i el lloc / i tu i jo i d'altres."

de gel, cambra buida, trencadís, esquelet d'ocell). A continuació, la narració fílmica dels primers dos dies de la vida de la protagonista que mostra la pel·lícula (seq. 1-3; 0:03:07-0:07:30) –coincidint amb *l'expositio* de la novel·la de Bachmann (2002: 6-22) i les escenes 1-4 del guió de Jelinek (1991: 8-13)– introdueix el tema de la fragmentació identitària, juntament amb els motius de *l'animus*, l'escriptura, la tendència a l'autodestrucció i la necessitat d'autocomprovar-se en el mirall. Tanmateix, Schroeter emprà encara el recurs de la *insinuatio* fílmica (Seiderer 1994: 107-108), o avanç temàtic, per a activar les emocions de l'espectador abans d'aquest inici i, fins i tot, de la projecció del títol i els crèdits.

2. LA INSINUATIO FÍLMICA

La *insinuatio* (0:00:05-0:00:56) que obra la pel·lícula *Malina* suposa una introducció ben provocadora en el discurs fílmic. En forma de malson –corresponent a un episodi del segon capítol, *El tercer home*, de la novel·la de Bachmann (2002: 200-203) i a l'escena 82 del guió de Jelinek (1991: 105-107)–, Schroeter presenta una escena de violència extrema que planteja l'origen del trauma identitària d'una persona, alhora que n'anticipa les fatals conseqüències. Es tracta d'un enfrontament desigual entre la dona protagonista i el pare, de nit, al terrat. El pare bufeteja la dona i intenta llençar-la daltabaix. Com que no ho aconsegueix, li tira testos. Apareix llavors una nena a qui el pare agafa i llença del terrat al carrer. De cop, la dona és al carrer i es troba amb Malina, qui li exigeix que se'n vagi amb ell, sinó, l'amenaça tot assegurant que el pare ha volgut matar-lo, no es tornaran a veure. A la policia que ha arribat Malina diu, no obstant, que es tracta d'una festa familiar i que no passa res. Finalment la dona troba un home mort al carrer, un desconegut, i se li acosta. Amb la mirada dirigida cap al seu interior, la dona posa llavors la cara junt a la del mort, formant un eix de simetria perfecta. Mentre el rostre de la dona, al damunt, està il·luminat i es troba en el punt de mira de la càmera, la cara masculina roman al dessota, a l'ombra. D'aquesta manera, la *insinuatio* fílmica materialitza un fenomen psíquic, la dualitat identitària femenina (exterior, visible) i masculina (interna, oculta) de la protagonista. Schroeter representa a més amb dos personatges diferents, la dona i el mort desconegut / la dona i Malina, una fragmentació que té lloc en la psique de la dona. I ho fa de forma que les imatges aparentment contradueixen el missatge que transmeten: Malina, una figura que al llarg de la pel·lícula només existeix per a la dona, dialoga aquí amb els policies.

El causant del trencament identitària de la dona és, com també s'exposa a la *insinuatio*, el pare. En el diàleg previ a la violència contra la dona, el pare li fa ensenyar les seves mans “blanques” i l'acusa de creure's superior en una al·lusió velada a la seva feina d'escriptora. Pel fet de no realitzar cap feina manual bruta, o de força, i dedicar-se a una activitat “inútil” –l'escriptura–, als ulls del pare, la dona s'hauria de sentir culpable. Aquest és el trauma que li impedeix d'escriure, i de viure.

La *insinuatio* introdueix igualment el tema de la mort. A la pel·lícula, la seqüència del terrat és protagonitzada per tres figures: el pare, la dona i la nena. El fet que la dona i la nena tinguin un aspecte molt semblant,¹² i portin totes dues un vestit vermell,¹³ fa pensar que probablement la criatura representi el jo infantil de la dona. A la pel·lícula, a més, la nena només és present en el món de la inconsciència, en tres dels somnis de la dona:¹⁴ la *insinuatio*, el somni a la casa dels pares i l'escena de l'orgia de la festa de cap d'any.

A la *insinuatio* la dona ha de contemplar la mort de la nena de la mà del pare. Mentre que tant en la novel·la de Bachmann com en el guió jelinekià la violència física del pare consisteix a llençar testos a la dona, alguns dels quals cauen daltabaix del terrat, el llenguatge cinematogràfic representa visualment la realitat en la psique de la dona. Així, quan l'espectador espera veure el cos inert de la nena al carrer, les imatges de la filmació es corresponen amb la percepció psíquica de la dona: el mort és un home, un home desconegut que pot ser molt bé la representació de l'*animus*, tal com el defineix Carl Gustav Jung (1963: 100-102) –la figura masculina compensadora del caràcter femení en la psique d'una dona, expressió dels valors “assenyats” transmesos pel pare i les altres autoritats que al llarg de la vida han tingut influència sobre ella.¹⁵ Segons això, la imatge de l'home mort a la *insinuatio* de la pel·lícula representaria l'esperança de la dona de que allò destruït sigui només el seu principi masculí, aquí identificat essencialment amb la figura del pare.¹⁶

La segona aparició de la nena a la pel·lícula té lloc en el somni a la casa dels pares de la dona (1:10:15-1:10:52; dia 31, seq. 51; en el guió: escena 75, Jelinek 1991: 96). La mare duu a la mà les flors per a la vida de la dona –que aquí

¹² Interpreta el paper de la nena Lolita Chammah, la filla d'Isabelle Huppert.

¹³ La nena duu el mateix vestit vermell en totes les escenes en què apareix. Només a la *insinuatio* coincideix, però, el color del vestit de la nena amb el de la dona.

¹⁴ En el guió de Jelinek (1991: 111-112, escena 87), en canvi, la nena només apareix en el somni de l'orgia.

¹⁵ Per Jung l'*anima* és llavors, a la inversa, la figura femenina present en l'home.

¹⁶ El motiu de la dualitat *animus/anima* s'escenifica de nou a la pel·lícula (0:03:07-0:05:35; dia 1, seq. 1) quan la dona escriu un llistat d'anagrames entre els quals apareixen ambdós termes: “MALINA / ANIMAL / MÉLANIE / ANIMUS / ANIMA / IVAN / NAÏF” –Huppert escriu “naïf” en francès, en la forma masculina. Abans de iniciar-se el rodatge es redactà, partint del guió de Jelinek, un segon guió que combinava les llengües dels actors principals, el francès (amb traducció de Patricia Moraz) i l'alemany. La pel·lícula es rodà, però, íntegrament en francès, la llengua d'Isabelle Huppert, i posteriorment, després del muntatge, se sincronitzà a l'alemany. En el guió de Jelinek (escena 1; 1991: 9-10) el llistat difereix lleugerament: “MALINA / ANIMAL / MELANIE / ANIMA / ANIMUS / Sie streicht nach einer Weile ANIMUS dick durch. / IVAN / NAIV / Ivan rahmt sie dick ein. Vielleicht auch noch: BACH. MANN.” (MALINA / ANIMAL / MELANIE / ANIMA / ANIMUS / Al cap d'un moment ratlla fort ANIMUS. / IVAN / NAIV / Encercla fort Ivan. Potser també a més: BACH. MANN.). Segons aquest llistat, Malina seria identificable amb l'*animus* de la dona. En el guió jelinekià, a més, la separació dels lexemes del cognom “BACH.MANN” pot interpretar-se en el sentit d'un intent de visualitzar la dualitat en la pròpia persona d'Ingeborg Bachmann. A la novel·la el motiu de l'*animus* apareix al segon capítol (Bachmann 1971: 237; 2002: 223) en el somni de l'orgia, just abans de l'assassinat de la nena.

va vestida de nena petita, amb un vestit de color rosa– i el pare les fa caure a terra i les trepitja embogit. La dona xiscla i dóna cops al pare mentre la mare intenta recollir les flors. A diferència de l'acció a la *insinuat*io, i com a contrapunt al seu missatge simbòlic, aquí és la nena, dreta darrera la finestra, qui observa la destrucció de la seva persona adulta simbolitzada en les flors. Quan la càmera enfoca la cara de la nena, l'espectador veu com ella efectivament serra els llavis en senyal de dolor.

A l'escena de l'orgia organitzada pel pare (1:23:55-1:25:21; dia 32, seq. 56; en el guió: escena 87, Jelinek 1991: 111-112), la nena i la dona tenen per primera vegada contacte corporal i visual. Entren a l'habitatge on se celebra l'orgia donant-se la mà. La dona, ara amb un vestit negre, cerca el seu *animus*, o projecció masculina ideal, i el crida tres vegades. Quan veu el pare entre les dones nues, sota el piano, sembla com si aquest ideal es trenqués. Llavors la protagonista pren la nena a coll i es dirigeix cap a una altra cambra. Allà, però, una dona apunta una pistola a la criatura i li dispara, en nom del pare. Segons Seiderer (1994: 68-69) la figura de la nena en aquesta escena pot interpretar-se com a projecció de la *persona* jungiana de la dona, és a dir, com la màscara que hom es col·loca per enfrontar-se al món. D'acord amb això, en aquesta seqüència la dona perdria ambdues connexions: la interior en la figura de l'*animus* –el pare– i l'exterior en la *persona* –la nena–. A més, tenint en compte que l'únic instant en què la nena i la dona es miren als ulls és el moment en què la nena mor, podem deduir també que la dona pren plena consciència de la destrucció de la seva *persona*, la màscara o imatge social.

3. LA INTERRELACIÓ DELS ESPAIS FÍSICS I PSÍQUIC

A la versió cinematogràfica de la novel·la *Malina* Schroeter explota els espais com a escenaris de l'evolució de la dona cap a la seva fi sobreposant de manera visual els eixos físic i psíquic. L'espai físic, material, està format per l'exterior (Viena) i l'interior (els habitatges). L'espai psíquic, immaterial, es constitueix en la ment de la dona protagonista.

L'espai físic exterior és ocupat en primer lloc per l'Ungargasse de Viena, on la dona i Malina tenen el domicili, i també Ivan. La figura del jo a la novel·la es refereix a aquest entorn d'una manera molt emotiva anomenant-lo "el meu país de l'Ungargasse" (Bachmann 2002: 23, 45). Per a ella és un espai tancat en si mateix, inspirador de la seva pròpia existència –per la seva banda, Schroeter veu el rodatge a l'Ungargasse vienesa com a cerca del *genius loci* (1990: 97). Així, la pel·lícula mostra com les sortides de la dona més enllà de l'Ungargasse¹⁷ són

¹⁷ Els diferents indrets que la dona visita allunyant-se de l'Ungargasse configuren el marc topogràfic de la història. L'espai exterior es focalitza en el Naschmarkt, l'oficina de correus, la sala de conferències a l'Acadèmia d'Arts Plàstiques, la boutique Braun al Graben, la Platja de Gänsenhäufel al Danubi, la mansió dels comtes Altenwyl, el Museu d'Història Militar on treballa Malina, les catacumbes de la catedral de Sant Esteve, un cinema, un carrer i un parc indeterminat.

generalment nefastes i incòmodes –com mostra la pel·lícula, quan surt de casa, la dona sempre sembla tenir pressa. Allà l'espectador descobreix, a més, un espai caòtic, sovint partit per elements simbolitzant límits (el vidre d'un aparador, la vora de l'aigua o les vies del tren): al carrer hi ha transeünts aturats, embadalits davant d'un aparador buit (0:05:38-0:05:53); al cafè, el cap d'una dona adormida –èbria– i amb una cigarreta a la boca cau damunt la taula (0:38:10-0:38:14); uns nedadors van caminant fins a la vora de la Platja de Gänsehäufel i llavors resten estàtics, mirant l'aigua (0:19:05-0:19:19); a l'andana de l'estació de Bad Ischl, al Llac Wolfgang, unes figures immòbils resten dretes ben a prop de la via (1:00:56-1:01:20). Són imatges que mostren la percepció mental de la dona d'una realitat que ella no pot interpretar i amb la qual no interacciona, però que li mostra el camí cap a l'abisme. Per això es mou amb malaptesa en aquest espai exterior, amenaçador per a ella: en diverses ocasions, per exemple, la dona és a punt de ser atropellada al travessar el carrer, tot i que ella mai se n'adona, com ara quan veu Ivan per primera vegada des de la parada de flors del Naschmarkt i el va a trobar (0:07:56-0:07:58), o quan ella i Ivan surten de l'habitatge i es dirigeixen al cotxe per anar a la platja de Gänsehäufel (0:17:42-0:17:47). Més endavant (1:38:00-1:39:05; dia 37, seq. 66), l'espectador veu la dona desorientada vora la rasa d'una obra dins la qual uns obrers la miren tot bevent cervesa. La sang de la menstruació li regalima cames avall però, quan s'atansa a una transeünt per preguntar la direcció i poder tornar a l'Ungargasse, no aconsegueix establir una comunicació. Significativament, la càmera oscil·la entre l'enfocament des de dalt –on és la dona– i la perspectiva des de l'interior de la rasa, visualitzant el perill i la imminència de la caiguda a l'abisme: aquesta és la darrera seqüència de la pel·lícula en un espai exterior.

L'espai físic interior està constituït essencialment per l'habitatge de la dona i Malina, on tenen lloc més de la meitat de les seqüències. Hi ha cinc cambres, a banda de la cuina, el bany i el passadís. Un indicador aparent dels àmbits de poder de la dona i Malina a l'habitatge és el fet que, de les cinc cambres, Malina només n'ocupa una, mentre que la dona gaudeix de l'ús exclusiu de les altres quatre: la sala on treballa, el menjador, el dormitori, i la "cambra fosca". Ambdós, la dona i Malina, respecten altrament els espais que els corresponen. Malina no està mai sol a l'espai de la dona, hi va quan ella el crida o per fer alguna cosa plegats. Amb l'excepció de la darrera seqüència, i a diferència de la dona, que es mou entre les portes interiors de les seves habitacions, Malina hi entra sempre des del passadís. Des d'allà, però, observa la dona a través dels quadrats que formen els vidres de les portes, controlant-la, i alhora avaluant-la, taxant-la. La dona trenca només una vegada aquesta mena de pacte i entra a la cambra de Malina d'amagat, quan vol recuperar la capsa de pastilles per dormir. Així, l'espectador pot veure la cambra de Malina, per bé que només sigui

nats, l'església de Sant Miquel, l'estació de l'Oest, l'hotel Sacher, una obra, així com diversos cafès i restaurants.

en una seqüència (la 71, corresponent al dia 39; 1:47:23-1:48:17). Ben significatiu és, d'altra banda, el fet que l'esquerda de la paret –on a la novel·la i el guió té lloc la desaparició de la dona, mentre que a la pel·lícula, com veurem, la dona es desintegra en el mirall, és a dir, en el reflex de la seva pròpia imatge– apareix en un punt intermedi i d'ús comú: en el passadís que hi ha entre la cuina i el bany.

La importància de l'habitatge rau, per a la dona, en el fet que feina i vida privada coincideixen allà, això a diferència de *Malina* i Ivan, que viuen en un lloc i treballen en un altre. A l'habitatge, l'escriure cartes i el telefonar esdevenen, a més, mers símbols de la impossibilitat de la dona de comunicar-se amb l'espai exterior. Les cartes rebudes resten sense llegir i les escrites sense enviar. I la dona només telefona a Ivan, amb qui, no obstant, manté unes converses mancades de contingut, per bé que ella les esperi amb deler.¹⁸ El punt àlgid d'aquesta alteració és, amb tot, l'escena del dia trenta-cinquè (seq. 64) en què l'espectador sent el telèfon que sona i veu com la dona, asseguda a terra entre els manuscrits que cremen, ni es dirigeix cap a l'aparell ni agafa l'auricular, però fa amb la mà la forma de l'auricular i parla al dit com si telefonés. És com si el telèfon només sonés dins el cap de la dona, visualitzant així la progressió del seu procés esquizoide.

L'altre espai en què transcorre la realitat de la dona és la pròpia ment, el lloc de les al·lucinacions i els somnis. Les al·lucinacions es corresponen amb la imaginació activa de la dona i representen una realitat de creació subjectiva que tant pot ser idíl·lica com anihiladora. Sempre tenen lloc en espais oberts: un paisatge gelat, la Puszta i un paisatge a la vora del Danubi. Els somnis, en canvi, representen la imaginació passiva i són el reflex del patiment de la dona causat per l'experiència de la violència en el passat. S'escenifiquen en espais tancats: l'habitatge dels pares de la dona, una sala de ball, un palau de gel, l'habitatge d'uns desconeguts (l'escena de l'orgia) i una sala d'audiències, amb l'excepció del somni que té lloc al llac Wolfgang, l'únic en un espai obert. La localització dels escenaris en què Schroeter situa les al·lucinacions i els somnis de la dona accentua, per tant, la correspondència entre la progressiva reducció de les seves capacitats comunicatives i l'empetitiment claustrofòbic dels espais en què es representa el seu deliri.

Cronològicament, la interacció de la dona amb els espais físics pot concretar-se de la següent manera: a partir del dia trenta-u la dona ja no aconsegueix comunicar-se amb l'espai físic exterior. Llavors s'inicia el tancament en l'espai físic interior. Els senyals de l'exterior li arriben encara, però no hi ha intercanvi,

¹⁸ Cal assenyalar que ni el lector de la novel·la ni l'espectador de la versió cinematogràfica poden seguir completament els diàlegs telefònics. L'espectador es troba, a més, en notable desavantatge. Fins i tot aquella frase que diu Ivan a la dona per telèfon, una que el lector de la novel·la coneix de primera mà: "Ich will dich sofort hierhaben!" (Vull tenir-te aquí de seguida!) (Bachmann 1971: 74; 2002: 69), l'espectador només la sent en l'eco de la veu de la dona quan la repeteix: "Hast du eben gesagt, du willst mich sofort hierhaben?" (Has dit que vols tenir-me aquí de seguida?) (dia 10, seqüència 13; Seiderer 1994: 175; Jelinek 1991: 31).

o bé aquest té lloc solament amb l'espai psíquic dominat per les al·lucinacions i els somnis. Els dos darrers dies representen, finalment, el grau màxim d'aïllament: la dona es replega en el seu món mental fins a la seva desaparició física (cfr. Seiderer 1994: 50).

4. LA MÚSICA

La banda sonora de la pel·lícula *Malina* és original de Giacomo Manzoni, compositor i filòleg italià.¹⁹ Aplicant, però, un ús "ideològic" de la música i la tècnica del *collage* (Schroeter 1990: 98), el director inclou, a més, fragments de sis peces que tenen una transcendència especial en el context de les seqüències que acompanyen, servint de marc als somnis i les al·lucinacions de la dona i suggerint sonorament el seu camí cap a la destrucció.²⁰

El primer fragment configura el rerefons de la seqüència 11, corresponent al novè dia. La dona i Ivan, feliços, fan una sortida a la Platja de Gänsehäufel, on juguen a escacs. La música de fons és *Omaggio a Josquin* (1987), de Giacomo Manzoni,²¹ cantat per Diane Rama, una peça elegíaca que sembla anunciar, malgrat el marc natural del *locus amoenus* on es troben la dona i Ivan, el final tràgic de la seva història. La lletra segueix en aquest sentit el *rèquiem* de la litúrgia catòlica: "Requiem aeternam / Dona eis / Domine et / Lux perpetua / Luceat eis" (Dona'ls, / Senyor, / descans etern, / i que la llum perpètua / els il·lumini) (0:17:53-0:19:14).²² Les dues seqüències següents (12 i 13), corresponents al desè dia, podrien confirmar aquesta interpretació premonitòria negativa de la música escollida per a l'escena vora l'aigua. A la primera, la dona es troba a casa seva, a la cambra de treball, i escriu a mà una mena de testament, la carta al Sr. Schönthal, on diu: "Die, die Sie zu kennen glauben, existiert nicht mehr" (Aquella que vostè creu conèixer, ja no existeix) (Seiderer 1994: 175; Jelinek 1991: 30). Seguidament sona el telèfon. És Ivan, que li diu que vol tenir-la a casa seva de seguida, una frase que la fa feliç i que ella repetirà a d'altres seqüències. Més tard, a casa d'Ivan, la dona plora per primera vegada. Cerca en Ivan una realitat, la seva pròpia reafirmació, quelcom que ell no pot oferir-li.

¹⁹ Entre l'obra de Giacomo Manzoni hi figura música per a escenes del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, també sobre textos de Hölderlin, Nietzsche i Emily Dickinson, així com composicions en honor a Robespierre, al Che Guevara o a Josquin Desprez. Manzoni ha traduït, a més, tractats teòrics musicals d'Adorno i Schönberg a l'italià.

²⁰ Quant a la música a la novel·la de Bachmann vid. Götsche (2002: 303-307).

²¹ Homenatge a Josquin Desprez (ca.1440/50-1521), en forma de transcripció de l'obra de Desprez *Nymphes des bois*, un lament per la mort de Jean Ockeghem, sobre un poema de Jehan Moline.

²² Cfr. *Rèquiem* de Mozart (KV 626). A la novel·la de Bachmann, la felicitat de la figura del jo amb Ivan també es relaciona amb la música de Mozart, però amb el motet *Exultate Jubilate* (KV 165). No obstant, allà també s'entreu la impossibilitat de realització de la felicitat, un cop Ivan ha afirmat que, a banda dels seus fills, ell no estima ningú més. Llavors la narradora diu: "JUBILATE. Abocada a un abisme, encara se m'acut com hauria de començar: ESSULTATE" (Bachmann 1971: 57; 2002: 53).

El segon fragment musical correspon a la seqüència 17 del tretzè dia. És el moment en què la dona estripa el full que acaba d'escriure a màquina, dient: "Wenn man etwas weiß, kann man nicht mehr darüber sprechen" (Sobre allò que se sap, ja no se'n pot parlar) (Seiderer 1994: 178), una frase que en el guió de Jelinek (escena 27) apareix en forma de comentari: "Wenn man etwas weiß, kann man eben nicht mehr darüber sprechen. Eine originelle neue Wittgenstein-Variante" (Sobre allò que se sap, realment ja no se'n pot parlar. Una nova i original variant de Wittgenstein) (Jelinek 1991: 36).²³ Seguidament la dona camina per la cambra molt agitada i dóna un cop als llibres de les lleixes. La peça musical escollida és l'òpera *Oberon* (1826) de Carl Maria von Weber, unes notes de l'ària de Rezia *Ocean Thou Mighty Monster*, en un enregistrament de la soprano Maria Callas.²⁴ En aquesta òpera, d'argument enrevessat, es fa una defensa de l'amor capaç de superar tots els entrebancs a través de la història de la princesa àrab Rezia i el seu estimat Huon. A l'ària escollida, Rezia, que ha arribat a una illa deserta després del naufragi del vaixell en el qual escapava amb Huon, atalaia l'horitzó, on descobreix un objecte que no pot reconèixer. Quan finalment s'adona del que és, la vela del vaixell de l'estimat, Rezia esclata en clams de felicitat: "No, it is no bird, I mark. / Joy! it is a boat! a sail! / And yonder rides a gallant bark, / Unimpaired by the gale! / O transport!" (0:26:39-0:27:05). La selecció d'aquest fragment musical sembla assenyalar una reflexió sobre el paper que la dona vol que tingui Ivan en la seva vida: ella el veu com al seu "salvador", com Huon a l'òpera de Weber. El diàleg de la seqüència següent (la 18, del mateix dia tretzè), que té lloc a l'habitació de la dona, amb Ivan, que acaba d'arribar, sembla un indicatiu d'aquesta interpretació, a més de confrontar l'esperança de la dona amb la realitat: Ivan li diu que ell no és Jesús i que no pot salvar-la. La dona respon que, si no ho és, se li assembla prou, i insisteix: "Wenn du mich schon nicht erlösen kannst, kannst du mich gegen das Feuer versichern?" (I doncs, si no em pots salvar, que em pots assegurar contra el foc?). A això Ivan respon en un to entre burleta i desafiant: "Da hat doch sicher Malina schon daran gedacht." (En això segur que ja hi ha pensat Malina.) (Seiderer 1994: 179; Jelinek 1991: 39).

El tercer fragment musical correspon a la seqüència 30 del dia vint-i-dosè que transcorre al cinema, on la dona, Ivan i els dos fills d'ell veuen una

²³ La frase del *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, és: "Wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen" (Sobre allò de què no es pot parlar, hom ha de callar) (1963: 9). A la pel·lícula (0:10:24-0:12:42; dia 5, seq. 6), al final de la conferència que la protagonista dóna a l'Acadèmia d'Arts Plàstiques sobre els límits del llenguatge, tot esmentant Wittgenstein i Heidegger, es mostra novament la dualitat identitària amb Malina, aquí una mena d'àngel de la guarda: a la dona li cauen els fulls i només reprèn el fil després de l'intercanvi de mirades amb Malina, doncs és ell qui li fa recobrar la seguretat en si mateixa.

²⁴ Ingeborg Bachmann admirava Maria Callas, com també ho feia Werner Schroeter. Bachmann escoltà Maria Callas en directe a La Scala de Milà el 1956 en una posada en escena de *La Traviata* de Verdi. Vid. *Hommage à Maria Callas* (1964), de Bachmann, i *Maria Callas Porträt* (1968), de Schroeter.

pel·lícula de dibuixos animats, una versió en blanc i negre del conte del *Califa Cigonya* (1826) de Wilhelm Hauff.²⁵ A la imaginació de la dona, però, pren forma una història paral·lela, la història de la princesa de Kagran²⁶ amb el rerefons del *Paisatge dels salzes* (0:47:01-0:50:34). A la posada en escena del relat bachmannià, Schroeter es val del simbolisme d'una figura de creació pròpia. És el violinista, que ha aparegut anteriorment a l'escena de l'aparador i a la de la Platja de Gänsehäufel, per bé que en cap d'elles l'espectador hagi pogut sentir la música que toca. Ara el violinista introdueix la història de la princesa de Kagran, en la qual el rei hússar apareix identificat físicament amb el pare de la dona,²⁷ i l'espectador pot sentir la seva música. Aquest detall tan significatiu i el fet que, més endavant, Ivan sigui mostrat com a príncep salvador de la dona, identificada amb la princesa de Kagran, assenyalen el violinista com a una figura integrada en l'espai del conte. Això, tot i que no pugui ésser integrat en el temps del conte, el dels hússars, com ho denota la seva indumentària, que ha de ser actual per tal de visualitzar el seu lligam amb el present real de la dona. D'aquesta manera, el violinista esdevé l'intermediari entre dues èpoques, el temps de les grans migracions (s. IV-VI) i el s. XX, i entre dos mons, l'imaginat i el real. Es pot deduir, per tant, que la funció del violinista de Schroeter és d'activar l'al·lucinació de la dona. Ell és qui sembla ajudar-la a recrear la història de la princesa de Kagran. A diferència del cec que sembla veure-hi –a la seq. 10, a la botiga de roba, i a la seq. 28, al cafè–, el violinista tindria, doncs, la funció de fer veure l'invisible (cfr. Seiderer 1994: 65).

Al final de la projecció de dibuixos animats, la princesa Lusa s'ha casat amb el califa Yazid, amb la qual cosa han aconseguit tots dos desactivar l'encanteri que els havia convertit en òliba i cigonya respectivament. Feliç, la bella Lusa canta llavors uns versos d'òpera: “Durch dich und deine Liebe / wird die Welt erst wieder schön...” (Amb tu i el teu amor / torna el món a ser

²⁵ No es troba, en els crèdits de *Malina*, cap esment a aquesta versió. Juliane Lorenz, responsable del muntatge, indica en un correu electrònic personal (3.1.2016) que ni entre la seva documentació de la pel·lícula *Malina* ni entre la documentació del director Werner Schroeter, no hi ha cap referència a l'origen d'aquesta versió en dibuixos animats del conte del *Califa Cigonya*. Lorenz assenyalava però que ha de tractar-se d'una pel·lícula alemanya antiga, probablement dels anys 1930/40. Agraïxo a Juliane Lorenz la seva disponibilitat i la informació.

²⁶ El relat *Els secrets de la princesa de Kagran* inclou, a la novel·la de Bachmann (1971: 62-69; 2002: 58-65), nombroses referències a la lírica de Paul Celan. Jelinek (escena 46; 1991: 64-67) en repeteix algunes al guió cinematogràfic i també n'afegeix d'altres en forma de cites exactes, p. ex.: “Denn du weißt ja, du weißt” [variant de Celan: *Soviel Gestirne; Niemandrose*]; “Ich weiß ja, ich weiß” [variant de Celan: *Soviel Gestirne; Niemandrose*]; “Sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte...” [variant de Celan: *Umsonst malst du Herzen ans Fenster; Mohn und Gedächtnis*]; “Pickt den Stern aus meinen Augen, eh er funkelt, / Reißt das Gras aus meinen Brauen, eh es weiß ist, / Wirft die Tür zu in den Wolken, eh ich stürze” [cita exacta de Celan: *Wer wie du; Mohn und Gedächtnis*].

²⁷ Interpreta el paper del rei dels hússars el mateix actor que interpreta el paper de pare de la dona, Fritz Schediwy.

bonic...) (0:49:52-0:50:34) (Seiderer 1994: 190).²⁸ Aquesta fi coincidirà amb el final feliç de la història de la princesa de Kagran: ella i el príncep –la dona i Ivan– s’abracen en un paratge lluminós i idíl·lic²⁹ –un altre *locus amoenus*– però que és alhora commovedorament cursi, com els versos.

A la pel·lícula de Werner Schroeter, la història de la princesa de Kagran és, com hem dit, una al·lucinació creada a la ment de la dona. Primer es projecta sobre la pel·lícula de dibuixos animats que ella veu al cinema amb Ivan i els seus fills. El final de la història de la princesa de Kagran apareix, però, en mig de la celebració de l’aniversari dels nens (0:57:32-0:59:25), just en el moment en què Ivan i la dona comencen a separar-se, en principi amb projectes de sortides diferents, ell amb els nens al llac de la Lluna, ella a casa dels Altenwyl al llac Wolfgang. Això és, després del primer “avís” d’Ivan abans de l’excursió a la platja de Gänsehäufel al Danubi, quan li diu a la dona que ell només estima els nens i ningú més,³⁰ i després que l’espectador hagi vist que la dona “separa” físicament Ivan dels seus fills al seure entre ell i els nens al cinema. Ara, a la festa d’aniversari, els nens bombardegen la dona amb pastís en un joc desagrada-

²⁸ Aquest fragment musical –dins de la pel·lícula de dibuixos animats del *Califa Cigonya*– és l’únic que no s’indica de manera explícita als crèdits de *Malina*. En un correu electrònic personal (15.7.2015), Ute Seiderer, que assistí al rodatge com a estudiant de direcció en pràctiques, assenyala un possible parentiu entre les notes inicials del fragment i el començament de la cançó *Durch dich wird die Welt erst schön* (Amb tu el món és bonic), que Johannes Heesters i Dora Komar cantaven a la comèdia *Karneval der Liebe* (1943, dir. Paul Martin). Per la seva part, Juliane Lorenz assegura en el correu electrònic esmentat abans (3.1.2016) que la banda sonora de la versió en dibuixos animats del conte del *Califa Cigonya* integrada a *Malina* és l’original de la pel·lícula antiga en blanc i negre, com també ho és la cançó. La versió de la sincronització alemanya de *Malina* consultada per Lorenz en els seus arxius recull, per a l’escena 46 (*takes* 614-638), la referència a la pel·lícula de dibuixos animats amb la indicació del títol *Califa Cigonya* i les preguntes del responsable de la sincronització, Florian Hopf, al director Werner Schroeter sobre si vol mantenir el so original o bé cal introduir un nou text que pronunciaria una veu narradora. En aquest cas, assenyala Lorenz, hauria calgut introduir també un nou fragment musical, o bé sobreposar la pròpia banda sonora de la pel·lícula *Malina*. Això hauria contravingut, tanmateix, el plantejament de no modificar la versió original de la pel·lícula de dibuixos animats. A més, conclou Lorenz, havien constatat la sorprenent correspondència entre la cançó que sona a la versió de *Califa Cigonya* i les escenes de la història de la princesa de Kagran que s’hi combinen. Lorenz identifica els versos que segueixen als que hem citat aquí –i als quals se sobreposa, a *Malina*, el diàleg de la princesa de Kagran i el príncep / la dona i Ivan– de la següent manera: “Die Welt kann noch so glühen und kein Tod wird uns geschehen. / Ach wie viele sehen hab ich mich in Dich verliebt... / Und dass Du in Deinen Flügen (oder: Flügeln?)...” (Encara que cremi el món, la mort no ens haurà. / Ai, molts veuen que m’he enamorat de tu... / I que tu tot volant [o: amb les teves ales?]). Agraeixo a Ute Seiderer i a Juliane Lorenz la seva disponibilitat i la informació.

²⁹ Aquest paisatge està localitzat a la desembocadura del Morava en el Danubi, un indret ple de salzes. Kunze (1985: 105-119) assenyala els paral·lelismes entre *Els secrets de la princesa de Kagran* a la novel·la de Bachmann i la narració *Els salzes*, d’Algernon Blackwood, apareguda en alemany el 1969 dins el volum *Das leere Haus. Phantastische Geschichten*. El guió de Jelinek podria recollir aquest fet al introduir el rerefons del *Paisatge dels salzes*.

³⁰ La dona no comenta aquesta afirmació d’Ivan, només es posa les ulleres de sol.

ble. Ella mateixa seu a taula tota empastifada i incòmoda però sense queixar-se, ridiculitzada per tots, talment en un final d'opereta.

El quart fragment musical correspon al dia vint-i-sisè (seq. 37). Són unes línies de l'ària de Leonore *Komm' Hoffnung, laß den letzten Stern*, de l'òpera *Fidelio* (1805) de Ludwig van Beethoven, en un enregistrament de Lotte Lehmann. En aquesta òpera Beethoven tematitza la confluència d'una figura femenina i una masculina en una persona. De fet, ja el títol recull moltes vegades aquest detall, sovint s'anomena l'òpera *Fidelio/Leonore*. Leonore és l'amant esposa de Florestan, empresonat i a punt de morir. Per a salvar-lo, es fa passar per home, prenent el nom de Fidelio, i comença a treballar com a carceller a la presó on es troba el seu espòs. Poc a poc es va guanyant la confiança dels superiors fins que, després de diverses peripècies, aconsegueix alliberar Florestan. Llavors tothom descobreix el secret de Fidelio, que torna a ser Leonore. El començament de l'ària de Leonore diu: "Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern / Der Müden nicht erbleichen! / O komm, erhell' mein Ziel, sei's noch so fern, / Die Liebe, sie wird's erreichen" (Vina, esperança, no deixis que s'extingeixi / el darrer estel dels lassos! / Ah vina, il·lumina el meu destí, tan llunyà encara, / l'amor, ell ho aconseguirà) (0:55:50-0:57:36). Aquest dimorfisme Leonore/Fidelio és també el que es dona en les figures de la dona i Malina i que es palesa en aquesta seqüència de la pel·lícula, en la qual el so s'avança a la imatge. La dona i Malina jeuen a terra, en el requadre il·luminat de la porta. Ella diu: "Malina, glaubst du, man kann getrennt werden durch einen Dritten? Natürlich meine ich nicht uns damit. Wir können nicht getrennt werden" (Malina, penses que dos poden ser separats per un tercer? No vull pas dir tu i jo, és clar. A nosaltres no ens pot separar ningú). Ell pregunta tot seguit: "Und warum gerade wir nicht?" (I per què precisament a nosaltres dos no?), i ella respon: "Weil es uns nur gemeinsam geben kann oder gar nicht" (Perquè nosaltres només existim plegats, o no existim) (Seiderer 1994: 195; Jelinek 1991: 78).³¹

El cinquè fragment musical és el que es repeteix amb més insistència. Schroeter escull com a marc musical de les principals escenes dels somnis i les al·lucinacions de la dona l'ària *Non piangete i casi miei*, de l'òpera *Antigona* (1772), de Tomaso Traetta. Això, indubtablement, per la rellevància de l'argument de la història d'Antígona de Sòfocles, model per excel·lència de la víctima de l'amor fratern.³² La primera seqüència de la pel·lícula amb música de

³¹ A més, en una al·lusió a l'escriptura com a definitòria de l'existència de l'autor, Malina intenta prendre el llapis a la dona, dient: "Man müßte dir nach deinem Tod die Finger brechen, damit du dein Werkzeug hergibst" (Un cop siguis morta, t'haurien de trencar els dits. Així et quedaries sense l'eina). Ella li ho vol fer repetir, però Malina només contesta: "Na, verstehst du denn keinen Spaß mehr?" (Au va, és que ja no entens una broma?) (0:56:37-0:56:60; Seiderer 1994: 195; Jelinek 1991: 78). La dona respon que allò no fa cap gràcia.

³² Ella és qui s'enfronta al rei de Tebes, Creont, que ha manat deixar el cadàver de Polinices, el germà d'Antígona mort al front d'un exèrcit enemic atacant la ciutat de Tebes, sense sepulturar. Tanmateix, Creont no és un dèspota malvat, sinó que representa les lleis de la polis, unes lleis escrites i arbitràries, i ell és estricte en la seva observació. Amb tot, al final, quan ja és massa

Traetta correspon al somni del dia trenta-unè (seq. 52; 1:11:46-1:13:38). És el somni del ball de la germana de la dona, Eleonore, que no és sinó una autòmata, i el pare. Mentrestant, la soprano Jenny Drivala canta l'ària triomfal d'Antígona:³³ "Non piangete i casi miei, / non v'affanni il mio tormento, / quest'è l'unico momento / della mia felicità" (Seiderer 1994: 214). A aquesta segueix una seqüència de la realitat corresponent al dia trenta-dosè (1:13:39-1:14:12): la dona i Malina són a la cuina, Malina esmorza i descobreix que la llet s'ha fet agre, com en un senyal de l'inici de la davallada definitiva. Tot seguit es mostra la rememoració del somni de la seqüència anterior, que continua (1:14:13-1:17:04). Apareix Malina, amb qui la dona balla. En un moment determinat ella es deixa anar de Malina i segueix la soprano, captivada per la seva figura i la seva veu. Roman una breu estona amb ella, que canta:

Fursi barbari gli dei,
fu si avversa a me la sorte
che riguardo la mia morte
come un segno di pietà.

Non piangete i casi miei,
non v'affanni il mio tormento,
quest'è l'unico momento
della mia felicità (Seiderer 1994: 215)

Més tard, la dona abandona la sala amb Malina. Ell és qui recull els guants que ella deixa caure varies vegades i que podrien simbolitzar la seva esperança. Així pot interpretar-se la incursió a la realitat (1:17:05-1:17:54) que segueix a aquesta escena (dia 32, seq. 54): la dona i Malina són a la cambra fosca, el terra és sembrat d'espelmes. En aquest context de dol, la dona reconeix en Malina la seva única taula de salvació. La imatge següent correspon a una al·lucinació (1:17:55-1:19:04). La soprano i la dona són cara a cara, de perfil davant la càmera, com si la dona fos el reflex de la soprano, que seria l'original, en un mirall. De fet, la dona mou els llavis resseguint el text de l'ària d'Antígona que l'altra canta: "quest'è l'unico momento / della mia felicità". D'aquesta manera es destaca una nova dualitat, la de la dona i la soprano. A aquesta segueix igualment una seqüència cabdal de la realitat (1:19:05-1:21:00). La dona i Malina es troben davant del mirall de la paret a la cambra de treball i ella veu que hi ha una esquerda al sostre, indici d'aquella altra esquerda que la seva ment crearà més

tard, es deixa moure per la pietat. Antígona, en canvi, només accepta la llei de la família, la llei no escrita però inalterable, anterior i de rerefons religiós, i que li exigeix d'enterrar el germà. Cadascú defensa, per tant, un dret vàlid. No obstant això, com que ambdós són incompatibles, Antígona ha de morir.

³³ La soprano Jenny Drivala de la versió cinematogràfica representà també el paper de la filla d'Edip a l'escenificació de l'òpera *Antígona* que s'estrenà el 24 de juny de 1988 al Festival de Spoleto i que presentà el mateix Werner Schroeter. A *Malina* Drivala duu el vestit original d'aquella posada en escena (Seiderer 1994: 70).

endavant a la paret. Així, a les seqüències del dia trenta-novè, la dona canta l'ària triomfal d'Antígona tota sola, ja no li cal el model de la soprano perquè ha recuperat la seva pròpia veu.³⁴ Ara, però, resta presa en el món de les al·lucinacions i els somnis. De fet, l'espectador la veu primer enfeïnada intentant tapar l'esquerda de la paret (1:42:43-1:43:12), més tard (seq. 71) la dona és al llit amb Ivan i, tot fregant-li agitadament la cama, canta (1:46:00-1:47:00): "l'unico momento / della mia felicità". Abans d'anar-se'n, Ivan li diu: "Ich muß heute unbedingt mit dir sprechen! Ich glaube, ich muß es dir jetzt sagen" (Avui sens falta he de parlar amb tu. Em sembla que t'ho he de dir ara) (Seiderer 1944: 222; Jelinek 1991: 143). És el comiat i, per a la dona, la constatació de la seva fi.

El sisè i darrer rerefons musical correspon igualment al dia trenta-dosè, ara a la seqüència 56 que visualitza el somni de l'orgia durant la festa de cap d'any, moment previ a l'assassinat de la nena que camina agafada de la mà de la dona (1:24:20-1:25:18). Des de damunt del piano una dona nua canta una cançoneta descarada, el cuplé de Claire Waldoff *Wer schmeißt denn da mit Lehm*, cantat per Franziska Fischer:

Die Menschen heutzutage
sind alle so nervös,
über jede kleine Kleinigkeit,
da wer'n [werden] s'e [sie] giftig böse.

Schimpft einer uff'n [auf den] andern,
dann trag ich voll Humor,
damit er nicht mehr schimpfen soll,
mein kleines Ständchen vor:

Wer schmeißt denn da mit Lehm,
der sollte sich was schäm'n,
der sollt' da mal was andres nehm'n
als ausgerechnet Lehm.

'ne junge Frau, die stößt sich
an einem spitzen Stein,
der Bräutigam sagt liebevoll:
"Mein armes Engelein! ..." (Seiderer 1994: 210-211).³⁵

La nena d'aquesta seqüència, identificable amb el jo infantil de la dona introduït a la *insinuatio*, i també amb la seva projecció o imatge social, és assassi-

³⁴ A la novel·la, Bachmann inclou el cant com a metàfora del principi femení. Allà les frases del jo apareixen com en una partitura, amb indicacions del ritme i l'execució. Malina, en canvi, parla.

³⁵ Cat.: "La gent avui en dia / està tan nerviosa, / per la cosa més petita / s'empenya d'allò més. // Quan un n'insulta un altre, / llavors canto amb humor, / perquè pari d'insultar, / la meua cançoneta: // Qui és que tira fang, / se n'hauria de dar vergonya, / que agafi una altra cosa / que no just fang. // Una noieta va i topa / amb una pedra punteguda, / el promès li diu amorós: / 'Pobre angelet meu!...'"

nada en acabar la cançó. A través de l'encontre de les mirades de la dona i la nena en aquest instant, Schroeter mostra, com hem assenyalat anteriorment, la consciència de la protagonista de l'aniquilació de la seva màscara social.

A través de les sis peces musicals escollides, Schroeter ressegueix, per tant, l'evolució de la dona protagonista cap a la seva fi. El camí s'inicia amb una història d'amor connotada de forma negativa des del començament per una música elegíaca. La dona llavors, a la manera de la princesa Rezia, vol veure el seu salvador en un amant que no la pren seriosament i la ridiculitza com a un personatge d'opereta. L'evocació del dimorfisme Leonore/Fidelio sembla insistir encara en l'aspecte positiu de la dualitat de la dona i Malina, per bé que la culminació és destructiva. Musicalment s'emmarca, no obstant, en l'àmbit del cabaret grotesc.

5. EL RELAT CINEMATOGRAFIC DEL FINAL DE LA DONA

El final de la pel·lícula escenifica, seguint la novel·la de Bachmann, la desaparició de la dona. Les divergències són tanmateix considerables i venen donades fonamentalment per tres elements simbòlics de l'escenografia de Schroeter: el foc, l'esquerda a la paret i el mirall, així com per l'actuació de la figura de Malina en la darrera seqüència.

5.1. El foc

Com a un dels atributs de la dona apareix, tant en el guió com en la pel·lícula, i juntament amb la màquina d'escriure, les cartes i el telèfon, la cigarreta, un objecte incendiari que representa l'addicció de la dona i la seva tendència autodestructiva. No obstant això, la cigarreta només és present en l'escenificació de la realitat, mai en els somnis. El foc, en canvi, apareix exclusivament en els espais interiors i en els somnis i s'introdueix verbalment en diverses seqüències de diferents dies.

A l'escena del novè dia (seq. 11) a la platja de Gänsehäufel amb Ivan, la dona li explica el conat d'incendi a la Facultat de Filosofia el mateix dia que va defensar la seva Tesi doctoral tot i que a ella no li va passar res. Diu: "Nein, ich bin nie in Rauch aufgegangen, nie. Leider. Ich bin immer dageblieben" (No, jo no he pujat mai en forma de fum, malauradament. Jo sempre resto" (0:18:53-0:18:58; Seiderer 1994: 174; Jelinek 1991: 29), probablement una referència a la *Fuga de mort* de Paul Celan i a les cambres de gas dels camps d'extermini. Són, en qualsevol cas, unes paraules interpretables com a expressió del desig de la dona de deixar d'existir, desaparèixer, esfumar-se.³⁶ En el diàleg que té lloc el

³⁶ En aquest sentit vid. també el que la dona diu al Sr. Mühlbauer a l'entrevista del dissetè dia (seq. 22): "Hier, ausgerechnet an seinem brüchigsten Ort, hat das Jahrhundert einige Geister zum Denken befeuert, und es hat sie verbrannt, damit sie zu wirken beginnen! Es hat sie verbrannt! Durch den Schornstein gejagt!" (Aquí, justament en el seu punt més fràgil, és on el segle ha encès els esperits, i els ha cremat perquè comencessin a tenir ressó. Els ha cremat! Per-

tretzè dia (seq. 18) entre la dona i Ivan, ja esmentat, ella li demana –una primera sol·licitud d’ajut de la dona a Ivan– si pot assegurar-la contra el foc i ell respon que Malina segurament ja deu haver pensat en això. A l’entrevista amb el Sr. Mühlbauer del dissetè dia (seq. 22), i per tal de respondre la pregunta sobre “la gran època”, la dona parla de l’incendi del Palau de Justícia vienès del 15 de juliol de 1927, un incendi que fou producte dels enfrontaments entre el Partit Socialista i els partits conservadors, però que restà sense influència sobre l’evolució política posterior. Com aquell incendi, l’opinió de la dona tampoc té cap importància, perquè el Sr. Mühlbauer canvia la cinta i l’esborra. En aquella mateixa entrevista, la dona explica al Sr. Mühlbauer: “Ich schreibe mit meiner verbrannten Hand über das Wesen des Feuers” (Escric amb la mà cremada sobre la naturalesa del foc) (0:32:48-0:32:50; Seiderer 1994: 182), una frase present al guió de Jelinek (1991: 45) i a la novel·la de Bachmann (2002: 90) en francès: “Avec ma main brulée, j’écris sur la nature du feu”, com a referència probable a la mà cremada de Gustave Flaubert i que pot relacionar-se amb la figura del pare, doncs fou el pare de Flaubert qui va cremar la mà del fill, sense voler, tirant-li aigua bullent al damunt. A l’al·lucinació del dia trenta-unè (seq. 49), la dona crida la mare i la germana en mig d’un paisatge de gel i diu que escriurà un llibre sobre la guerra. Malina intenta retornar-la a la realitat i li demana qui és el seu pare, a la qual cosa ella respon que no ho sap. Més tard, l’al·lucinació segueix (seq. 50), però llavors el paisatge de gel apareix envoltat de flames com si el pare, personificació del principi de la guerra i la destrucció, fos simbolitzat en el foc.

A partir del dia trenta-quatrè, però, en què la dona incendia els seus escrits a la cambra de treball i després es crema el braç al fogó de la cuina, els esments al foc cessen de manera abrupte. Ara bé, des del moment en què no es parla del foc, és quan la seva presència esdevé constant. De fet, a la darrera mitja hora de la pel·lícula el foc apareix en el rerefons de totes les escenes que transcorren en l’habitatge de la dona i Malina. Amb tot, el fet que ni Malina ni Ivan percebin el foc –ells no es cremen ni fan res per apagar el foc que veu l’espectador–, només possibilita una interpretació, i és que l’incendi es troba en un espai al qual ells no tenen accés, en l’interior de la dona.

5.2. L’esquerda a la paret i el mirall

A diferència de la novel·la de Bachmann i el guió de Jelinek, en els quals la dona desapareix dins la paret, a la pel·lícula ella desapareix en el mirall, això després de comprovar que no hi ha cap esquerda a la paret. Així es veu a la seqüència setanta-tresena, corresponent al quarantè dia, el darrer de la dona. Malina i ella estan davant de la paret, la dona treu la cinta adhesiva amb què havia tapat

seguit xemeneia amunt!) (0:33:00-0:33:11; Seiderer 1994: 182; Jelinek 1994: 46). Es tracta d’una referència inequívoca a les cambres de gas dels camps d’extermini nazis i a la intel·lectualitat que en fou víctima.

l'esquerda (visible a l'espectador, 1:52:48-1:52:54), i tots dos observen que la paret és intacta (l'espectador veu ara que no hi ha cap esquerra, 1:52:55-1:52:60). Amb aquestes imatges, i mostrant que quan la dona es col·loca davant, l'esquerda, que té forma de llamp, sembla partir-li la cara (dia 39, seq. 69; 1:43:42-1:44:26),³⁷ Schroeter ubica l'esquerda de la paret en la ment de la dona, i la interpreta com a element de fragmentació i destrucció.

Més tard la dona es troba a la cambra de treball, davant del mirall. Diu a Malina que, si no l'atura, serà un assassinat. Ell repeteix "assassinat" i ella replica: "Ja. Aber du wirst es nicht gewesen sein" (Sí. Però no hauràs estat tu) (Seiderer 1994: 225; Jelinek 1991: 149). Tot seguit la dona desapareix en el mirall (1:53:00-1:54:10), que, en lloc de partir la seva imatge, com l'esquerda, l'ofereix doble. Així, a la interpretació de l'esquerda com a metàfora de la fragmentació, Schroeter contraposa ara la interpretació del mirall com a metàfora de la dualitat identitària. Si la primera és interna, mental, i condueix a l'extinció de la dona, la segona és externa, social, i possibilita la supervivència de la seva màscara o imatge pública: de les dues identitats en desapareix una, la dona, i en resta una altra, Malina.³⁸ Schroeter, no obstant, desmunta amb la seva "coreografia visual" (cfr. Herrmann 2002: 142) totes les seguretats de l'espectador, que no s'adona que la dona es troba davant el mirall fins que la veu allunyar-se'n. Això és perquè, en primer lloc, es tracta d'un mirall gran, que agafa tot el fons de la imatge i, en segon lloc, perquè la càmera no té la perspectiva de l'eix de simetria, sinó que està situada lleugerament cap a la dreta, és a dir, en el terreny de la realitat.

5.3. La figura de Malina

Amb la posada en escena de la figura de Malina, Werner Schroeter aconsegueix representar la seva existència com a element de reafirmació en la psique de la dona: Malina només s'interrelaciona amb la dona, amb la sola excepció de la conversa amb els policies en la *insinuat*io, i és obvi que ningú més el veu ni sent.³⁹ Solament Ivan –una mena d'adjuvant de la figura del pare en la destruc-

³⁷ També al començament d'aquesta seqüència l'espectador veu l'esquerda i com la dona intenta tapar-la amb cinta adhesiva (1:42:46-1:43:14). Més tard Malina treu la cinta adhesiva i l'espectador veu, amb ell, que no hi ha cap esquerra a la paret (1:44:27-1:44:38).

³⁸ A la versió cinematogràfica cal parar esment encara en dues altres escenes en què es mostra igualment la dualitat de la dona, però respecte a d'altres figures: el mort desconegut i Malina. A la *insinuat*io es mostra, com s'ha assenyalat anteriorment, la conjunció dels caps de la dona i el mort desconegut simbolitzant la identitat masculina i femenina d'un mateix ésser. En la seqüència 51, corresponent al dia trenta-unè, Malina es col·loca al damunt de la dona. El rostre de la dona està il·luminat com en la *insinuat*io, però aquí apareix al dessota del de Malina, en una posició d'inferioritat. A més, Malina ocupa la imatge en una major proporció, que inclou els muscles i el tòrax, i fins i tot sembla forçar la dona cap avall, com si volgués fer-la desaparèixer de l'enfocament de la càmera.

³⁹ Un exemple gairebé irònic d'aquesta particularitat el trobem en l'escena amb Lina (dia 20, seq. 27), quan es tracta de canviar una calaixera de lloc. Un altre és l'escena al restaurant de

ció de la dona–, copsa i segueix amb sarcasme el seu joc patològic i esmenta Malina, com hem vist, quan ella li demana si la pot assegurar contra el foc.

Vegem amb l'exemple de la segona seqüència, corresponent al segon dia (0:05:36-0:06:52), com Schroeter aconsegueix representar visualment la realitat psíquica de l'existència de Malina i el seu domini sobre la dona (cfr. Herrmann 2002: 134). Malina i la dona són al carrer, de costat, a la parada del tramvia, conversant. El rerefons està dividit en una part d'ombra i una de llum per una línia vertical que es troba just a la meitat de l'enfocament. Malina és davant de la part fosca, la dona davant de la il·luminada. La seva indumentària s'adequa a aquesta divisió: ell duu una jaqueta fosca, ella en canvi un abric clar. El fet que la màniga de la jaqueta de Malina sobresurti de la "seva" meitat de la imatge i ocupi, tapi, la màniga de l'abric de la dona, indica que la part fosca es troba davant de la clara. Així, també fa la sensació que Malina, envaint la part de la dona, no només domina l'escena, sinó que fins i tot sembla que empeny la dona cap a fora. Després de passar un vehicle per davant d'ells, l'espectador veu que Malina ha desaparegut de la imatge però, curiosament, la seva conversa amb la dona segueix. Solament la meitat esquerra de la imatge –on era Malina– resta ara fosca, com si es tractés d'un error de la cinta. La dona ara ha girat el cap i, sense mirar enlloc, té una expressió distesa. Molt significatiu és, en el sentit de la divisió identitària de la dona, el tema del diàleg amb Malina:

Die Frau: Es hat dich in meinem Leben immer schon gegeben, zumindest deinen Platz in mir. Aber dafür bin *ich* immer abwesend. Wenn ich mich hinsetze und etwas schreiben will, wird mir besonders schmerzlich bewußt, daß ich abwesend bin. Es ist, als ob ich gar nicht da bin.

Malina: Sag das doch mal bei deinem nächsten Interview, daß es dich gar nicht gibt. Das würde unseren Haushalt entschieden entlasten.

(*Ein Kleintransporter fährt vorbei; danach ist Malina „verschwunden“.*)

Die Frau: Ich hab's mir aber erspart, dich zu früh kennenzulernen.

[Malina:] Jedenfalls hab' ich dir erspart, mit dem

Kopf auf die glühende Herdplatte zu fallen oder in der Badewanne zu ertrinken oder dauernd irgendwelche Sachen zu verlieren.

[Die Frau:] Ich danke dir, Malina! Jaz in ti! [Slowenisch: Ich bin du!]

[Malina:] In ti in jaz. [Slowenisch: Du bist ich.] (Seiderer 1994: 166-167).⁴⁰

l'Hotel Sacher (dia 36, seq. 65) en què Malina no s'asseu, sinó que es queda dret darrere la dona, concentrada en la carta.

⁴⁰ Cat.: "La dona: Tu sempre has existit en la meua vida, al menys el teu lloc en mi. Jo, justament per això, sempre em trobo absent. Quan m'assec i vull escriure quelcom en sóc dolorosament conscient, de que em trobo absent. És com si no hi fos. // Malina: Digues-ho en la teua propera entrevista, que no existeixes. Això simplificaria definitivament la nostra llar. // (*Passa una furgoneta, després Malina ha 'desaparegut'.*) // La dona: Però m'he estalviat de conèixer-te massa aviat. // Malina [veu en off]: De totes maneres, sóc jo qui t'ha estalviat de -----
caure de cap

En els darrers dies, però, Malina ha perdut la raó de ser com a *alter ego* de la dona. Ja no és capaç de reassegurar-la de la seva existència, ella resta tancada en el món de les al·lucinacions i els somnis. La pel·lícula llavors posa en escena com el principi masculí se sobreposa al femení i aconsegueix sobreviure.⁴¹

A la seqüència final, la 73, del quarantè dia, Malina actua de la següent manera. Primerament destrueix totes les restes de la dona a l'habitatge que ells dos ocupaven, els crema quan ell mateix semblava, hem afirmat, no percebre el foc omnipresent. Més tard, el telèfon sona tres vegades. La primera, Malina només diu que s'han equivocat de número. La segona vegada té lloc una conversa. Malina diu a Ivan –l'espectador sap que només pot ser Ivan, ja que mai ha trucat ningú més– que allà no hi ha “cap dona”, “ningú” (Seiderer 1994: 226; Jelinek 1991: 151) –que es digui així. Aquest nom, que Malina i Ivan evidentment coneixen, resta però desconegut per a l'espectador, com ho és també per al lector de la novel·la.⁴² Llavors, quan Ivan demana a Malina quin és, doncs, el seu, de nom, Malina penja l'auricular sense respondre, això a diferència del que fa a la novel·la i el guió, on diu el seu nom (Bachmann 1971: 356; 2002: 333; Jelinek 1991: 151). Ivan coneix aquest nom perquè, en una escena anterior (dia 13, seq. 18; Seiderer 1994: 179; Jelinek 1991: 39), parlant de la necessitat d'una assegurança contra el foc, com hem dit, l'ha esmentat irònicament a la dona. Ara, però, Ivan no s'enfronta amb l'espai psíquic de la dona, i Malina només existeix allà. És per això, potser, que el Malina de Schroeter no diu el seu nom: perquè, amb la desaparició de la dona, ell també hauria d'haver deixat d'existir. Tanmateix, l'espectador el veu, i això ara no pot ser a través de la perspectiva d'una dona que ja no hi és. Quan el telèfon sona per tercera vegada, Malina no el despenja, deixa que soni perquè ho fa en un espai immaterial, la psique de la dona.

Malina pren a continuació uns fulls de l'escriptori, buida el cendrer a la finestra, i s'asseu al sofà a llegir. En off se sent la veu de la dona que declara el seu present acabat: “Es war Mord” (Ha estat un assassinat) (Seiderer 1994: 226; Jelinek 1991: 151).⁴³ Del pis que crema, Malina només salva un llibre, que pren

sobre el fogó encès, o d'ofegar-te a la banyera, o de perdre coses constantment. // La dona [veu en off]: T'ho agraeixo, Malina! Jaz in ti! [en eslovè: Jo sóc tu!] // Malina [veu en off]: In ti in jaz. [en eslovè: Tu ets jo.]”. La línia discontinua indica un canvi de seqüència. Correspon a l'escena 98 del guió de Jelinek (1991: 120) i mostra la imatge d'un nen que crida monòtonament “Hallo, holla, hallo, holla, hallo, holla...” (Seiderer 1994: 167) des de les reixes de la finestra d'un pati interior.

⁴¹ Considerant afirmacions de Bachmann en diverses entrevistes i l'opinió de crítics com ara Hans Mayer, Seiderer (1994: 97) associa el nom de “Malina”, que dona títol a la novel·la de Bachmann, amb l'adjectiu “masculí” en francès (*mâle*) i anglès (*male*). Segons aquesta correspondència, el llibre estaria escrit des d'una perspectiva masculina.

⁴² El lector de la novel·la sap, tanmateix, que aquest nom comença amb la mateixa lletra del nom d'Ivan: “unsre identischen, hellklingenden Anfangsbuchstaben, mit denen wir unsre kleinen Zettel unterzeichnen” (les nostres inicials idèntiques, de so clar, amb què signem les nostres petites notes) (Bachmann 1971: 29; 2002: 27).

⁴³ Cfr. Herrmann 2002: 135-136, sobre les diferents interpretacions en referència a la problemàtica de la veu narradora a la novel·la de Bachmann.

de les lleixes just abans de sortir. És aquest, per tant, el llegat de la dona. I és, igualment, la primera novel·la, l'única acabada, del cicle *Todesarten* (Menes de mort) que havia esbossat la dona, com la mateixa Ingeborg Bachmann. A la darrera imatge, Malina surt i tanca la porta, camina en direcció a la càmera fins que la pantalla s'enfosqueix pel seu cos, com si l'ull de la càmera s'apagués en la figura de Malina. Dins, el telèfon segueix sonant. I la pel·lícula conclou amb la conjunció del que l'espectador veu, la foscor de Malina, i el que sent, el so evocador de la dona.

Partint de l'aproximació a la seqüenciació temporal, la *insinuatio* fílmica, la interrelació dels espais físic i psíquic, la música i el relat de la fi de la dona a través dels motius del foc, l'esquerda a la paret, el joc de miralls i l'acció de Malina, podem concloure que el llenguatge cinematogràfic de la pel·lícula *Malina*, del director Werner Schroeter, basada en la novel·la homònima d'Ingeborg Bachmann, amb guió d'Elfriede Jelinek, aconsegueix representar i semantitzar la fragmentació/dualitat en la psique de l'escriptora protagonista i la seva lluita existencial. El medi cinematogràfic certament redueix i concentra la pluridimensionalitat del text bachmannià reinterpretant alhora el guió jelinekià, però reïx en la materialització, visual i sonora, del camí d'un jo (Bachmann 1971: 8; 2002: 6) / una coneguda escriptora (Jelinek 1991: 5) cap a l'autodestrucció, captivant, proposant i provocant l'espectador.

BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA

- BACHMANN, I. (1971), *Malina*, Roman, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BACHMANN, I. (1991), 23.3.1971, "Interview mit Veit Mölter", dins *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Koschel, C. i Weidenbaum, I. von (eds.), Munic; Zuric, 73-80.
- BACHMANN, I. (2002), *Malina*, Trad. Pilar Estelrich, Barcelona, Edicions 62.
- GÖTTSCHE, D. (2002), "Bachmann und die Musik", dins *Bachmann-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Albrecht, M. i Götttsche, D. (eds.), Stuttgart, Weimar, Metzler, 297-308.
- HERRMANN, B. (2002), "Malina", dins *Bachmann-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Albrecht, M. i Götttsche, D. (eds.), Stuttgart, Weimar, Metzler, 130-144.
- HUPPERT, I. (1991), "Ich treibe die Teufel aus". André Müller spricht mit der Schauspielerin Isabelle Huppert, dins *Die Zeit*, 4.4.1991, 29-30.
- HUPPERT, I. (1991a), "Phänomen unerwideter Leidenschaft. Kein Verständnis für die Ausschließlichkeit", Interview mit Monika Großkopf, dins *Münchener Merkur*, 15.1.1991, 29.
- JELINEK, E. (1989), "Ich bitte um Gnade". Alice Schwarzer interviewt Elfriede Jelinek, dins *Emma*, 7/1989, 50-55.

- JELINEK, E. (1991), *Isabelle Huppert in "Malina". Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek*. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schroeter, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- JELINEK, E. (1991a), "Interview mit Egbert Hörmann", dins *Vogue*, 1/1991, 92, 94.
- JELINEK, E. (2003), "Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)", dins *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berlín, Berliner Taschenbuchverlag, 101-143.
- JUNG, C. G. (1963), *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, Zurich, Stuttgart, Rascher.
- KUNZE, B. (1985), "Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran. Die ungewöhnliche Quelle zu der 'Legende' in Ingeborg Bachmanns 'Malina'", dins *Modern Austrian Literature, Journal of the International Arthur Schnitzler Association*, vol.18, núm.3/4, 105-119.
- MEYHÖFER, A. (1991), "Partitur der Verzweiflung", dins *Der Spiegel*, 3/1991, 171-172.
- SCHARDT, M. M. (ed. juntament amb HEIKE KRETSCHMER) (2011), *Über Ingeborg Bachmann. Porträts, Aufsätze, Besprechungen 1959-1992, Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten*, vol. 2, Hamburg, Literatur&Wissenschaft.
- SCHROETER, W. (1990), "Die Tote, die Jelinek und ich", entrevista de Stefan Grisseemann, dins Schardt, Michael Matthias (ed. juntament amb Heike Kretschmer) (2011), *Über Ingeborg Bachmann. Porträts, Aufsätze, Besprechungen 1959-1992, Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten*, vol. 2, Hamburg, Literatur&Wissenschaft, 96-100.
- SCHROETER, W. (1991), *Malina* [DVD], Alemanya/Àustria, Concorde Filmverleih. Versió francesa amb subtítols en anglès disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=L98QUCVMbWQ>> [consulta: 11.07.2015].
- SCHWARZER, A. (1991), "Die Hölle ist die Hölle", dins *Die Zeit*, 18.01.1991, 42.
- SEIDERER, U. (1994), *Film als Psychogramm. Bewußtseinsräume und Vorstellungsbilder in Werner Schroeters "Malina" (Deutschland, 1991)*. Mit Sequenzprotokoll und vollständiger Dialogliste im Anhang, Munic, Diskurs-Film-Verlag Schaudig&Ledig.
- WITTGENSTEIN, L. (1963), *Tractatus logico-philosophicus*, dins *Schriften*, vol.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.