Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 129 2008

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2009 och för recensioner 1 september 2009.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

Abstracts har språkgranskats av Magnus Ullén.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-26-1
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2009

Allt blott fragment utan mening?

Semantiska oscillationer i tre dikter av Hugo von Hofmannsthal

Av TORSTEN PETTERSSON

Detta är en studie av dikter av Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), men den har också två mera allmänna syften: att utförligt beskriva en litterär teknik som jag kallar ”semantiska oscillationer” och att exemplifiera en litterär reaktion på sekulariseringsprocessen. I samband med det första syftet framträder ytterligare en generaliserbar iakttagelse: problemet att litteraturvetenskapliga analyser kan frestas att reducera komplexa texter till ett enda meningsalternativ.

Hofmannsthal är en klassiker men hans omfattande produktion i många genrer har överlevt i mycket varierande utsträckning. Moraliteten *Jedermann / Envar* spelas varje sommar i det fria inför utsålda auditorier vid festspelen i Salzburg, men hans övriga dramatik har sjunkit undan. Däremot lever hans libretti starkt världen över i Richard Strauß-operor som *Der Rosenkavalier / Rosenkavaljeren*, *Die Frau ohne Schatten / Kvinnan utan skugga* och *Arabella*.[1] Bland novellerna är många glömda men några knäsatta som centrala modernitetsdokument, framför allt det språkskeptiska s.k. Chandosbrevet och dubbelgångarskildringen ”Reitergeschichte” / ”Ryttarberättelse”. Tydligast etablerad som helhet är lyriken, till stor del skriven av en mycket ung författare på 1890-talet.

Hofmannsthals dikter gör på ytan ett traditionellt intryck genom sitt konstfärdiga bruk av bunden vers och sin till synes sammanhängande textprogression. Vid närmare påseende visar de sig emellertid vara präglade av spänningar, anakoluter och tvetydigheter som undergräver intrycket av organisk form och enhetlig innebörd. Sådana kvaliteter är i forskningen otillräckligt uppmärksammade, låt vara inte helt försummade. Som det kommer att framgå, har Hofmannsthalforskningen haft en olycklig tendens att utnyttja författarens samtida eller retrospektiva diktkommentarer som auktoritativt begränsande meningsdeterminering och därtill använt allusivt aktiverade intertexter på samma sätt. Denna intentionalism och övertolkade intertextualitet har fungerat som en del av en övergripande fastän ofta outtalad inriktning på att i texten leta fram en enda logiskt sammanhängande innebörd. I kontrast mot det pendlar Hofmannsthals dikter ofta mellan olika innebörder som inte samlar sig till en ”kontenta” men bygger upp läsupplevelsen genom en splittringens funktionalitet.

Samlaren, årg. 129, 2008, s. 122–162

Inför den typen av texter kan en tolkning komma till korta också då den inte förfaller till ensidig meningsdeterminering. Det sker genom att den alltför lättvindigt nöjer sig med att beteckna texten som tvetydig ("ambiguous") eller textens respektive författarens hållning som ambivalent. En sådan beteckning är inte nödvändigtvis felaktig i sammanhang såsom litteraturhistoriska handböcker där det krävs en mycket kortfattad sammanfattande beskrivning. Men i en ingående diktanalys är den ett alltför trubbigt instrument. Dels kan den som en väletablerad etikett verka så självförklarande att uttolkaren inte tillräckligt analyserar de element som i en text bygger upp tvetydigheten, dels ger den en felaktig bild av läsarens uppfattning av texten i läsprocessen. I en text som ställer olika meningsalternativ mot varandra kan vi i själva verket inte se dem båda absolut samtidigt. Snarare varseblir vi dem turvis var för sig även om vi i efterhand kan sammanfatta vår upplevelse som t.ex. "ambiguity". Begreppet "semantisk oscillation" undviker dessa blindskär. Det tvingar för det första uttolkaren till en beskrivning av oscillationens poler och ger för det andra en bättre bild av den faktiska läsprocessens successiva framskridande på mikronivå. I det följande ges detaljerade exempel på detta.

Beträffande Hofmannsthal återspeglar de semantiska oscillationerna en central tendens i hans œuvre att gestalta både livets smärtsamt upplevda fragmentering och en strävan efter syntes. Explicit framträder denna strävan i det magistrala programföredraget "Der Dichter und diese Zeit" / "Diktaren och denna tid" (1906).[2] Där sägs diktaren vara den som "in sich die Elemente der Zeit verknüpft" / "i sig förbinder (sam)tidens element" och av diverse fenomen skapar "die Welt der Bezüge" / "förbindelsernas värld". Detta projicerar Hofmannsthal också på läsarna som sägs längta efter och av diktaren kräva "die einzig unerläßliche dichterische Leistung [...], die Synthese des Inhaltes der Zeit" / "den enda oundgängliga diktarprestationen [...], syntesen av (sam)tidens innehåll" – samtidigt som detta är något som diktarna enligt Hofmannsthal ofta inte lyckas uppnå.[3] Implicit möter samma strävan och problemmedvetenhet i tematiken och tekniken i hans dikter.

I bakgrunden avtecknar sig en aspekt av modernitetens sekulariseringsprocess: i och med att Guds kulturella ställning som världens organiserande centrum försvagades uppstod frågan om vilken helhet som kan skönjas i dess mångahanda fenomen eller i individens personlighet. Tre andra litterära exempel från Hofmannsthals livstid kan belysa detta allmänna sammanhang. Som Björn Sundberg har påpekat, finner vi hos Strindberg från och med infernoåren "en upplevelse av meningsförlust och fragmentarisering" som bryts mot en förhoppning om en gudomlig plan för tillvaron.[4] Längre fram skulle W. B. Yeats i "The Second Coming" (1921) beskriva en liknande upplevelse med orden "Things fall apart, the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world"; detta utmynnar i en föreställning om en kommande apokalyps där Jesu återkomst på jorden ersätts av att någon okänd best skall födas i Betlehem.[5] Ett tredje

exempel, med en mer psykologisk än existentiell eller social accent, finner vi hos huvudpersonen i Mikael Lybecks *Tomas Indal* (1911): ”Hos mig har ingenting centralt hållit själen och dess inneboende krafter samman, därför har den under tyngden af sin ökade erfarenhet splittrats och gått sönder.”[6] Att Hofmannsthal är så upptagen av fragmenteringens problematik är alltså samtidigt karakteristiskt för hans författarskap och representativt för en reaktion kring sekelskiftet 1900 på den framskridande moderniteten.

På ett rimligt utrymme kan tre av Hofmannsthals dikter analyseras med den detaljprecision som de förtjänar. Jag väljer då för det första de två som först publicerades tillsammans som ett par i tidskriften *Blätter für die Kunst / Blad för konsten* för januari 1896; båda var skrivna under år 1895.[7] De är ”Ballade des äußeren Lebens” / ”Ballad om det yttre livet”, den klassiska meditationen över livets meningslöshet och fragmentering, väl företrädd också i svenska antologier för universitetsbruk, och ”Ein Traum von großer Magie” / ”En dröm om stor magi”, som presenterar den motsatta föreställningen om syntes. De har också den fördelen att de uppvisar semantiska oscillationer i en relativt enkel respektive en mycket komplicerad form. Sedan följer en analys av författarens sista betydande dikt ”Vor Tag” från 1907. Den anknyter till ”Ballade” genom sitt påfallande bruk av en fragmenterande ettordsanafor men utvecklar också ytterligare oscillationstekniker. Därtill visar den att detta grepp och dess livsfilosofiska bakgrund inte begränsade sig till författarens tidiga produktion. Genomgående, och särskilt vad gäller ”Ballade”, kommer analysen av denna tematik och teknik att förutsätta en mer allmän inledande utredning av den dikthelhet inom vilken de utspelar sig.

I. Melankolisk ambivalens inför en fragmenterad tillvaro

Ballade des äußeren Lebens

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
5 Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

10 Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende, und totenhaft verdorrte…

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
15 Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch groß und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
20 Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Ballad om det yttre livet

Och barnen växer upp med djupa ögon
som inget vet, de växer upp och dör,
och alla människor vandrar sina vägar.

Och beska frukter mognar och blir söta
och faller nattetid som döda fåglar
och ligger några dagar tills de multnar.

Och ständigt blåser vinden, och vi hör
och yttrar ständigt mångahanda ord
och känner våra lemmars lust och trötthet.

Och vägar löper genom gräs, och orter
finns här och där, med facklor, träd och dammar,
och hotfulla, dödslikt förtorkade. . .

Varför har dessa byggts? och liknar aldrig
varandra? och är så otaligt många?
Och varför växlar skratt och gråt och blekhet?

Vad gagnar oss allt det och dessa lekar
– vi är ju evigt ensamma och stora
och söker på vår vandring inga mål.

Vad gagnar det att vi sett mycket sådant?
Ändå är mycket sagt med ordet ”kväll”.
Det dryper sorg och djup begrundan ur det

som mättad honung ur en hålig kupa.

Den fragmenterande blicken

Utan namns nämnande är denna ”Ballad om det yttre livet”[8] en terzindikt som består av treradiga strofer med femtaktig jambisk vers. Rimschemats implikationer tar jag senare upp i relevanta sammanhang, men rytmen kan här kommenteras. Den enda tydliga avvikelsen från den jambiska rytmen är rytmschemats betoning av den andra stavelsen i ordet ”Tiefsinn”, som normalspråkligt betonas på den första (rad 21). Därtill kommer en lite egendomlig betoning av ”von” snarare än ”nichts” (2) och en överbetoning av obetonade stavelser i långa ord såsom de sista stavelserna i orden ”drohende” och ”totenhaft” (12). Det sistnämnda är emellertid nästan oundvikligt i bunden vers av någon längd och förekommer ofta mer ymnigt än här. Därutöver kan noteras att dikten aldrig byter ut den första jamben i en rad mot en troké – en versteknisk möjlighet som till exempel Hjalmar Gullberg ofta utnyttjar i sina terzindikter. Då allt detta vägs samman får ”Ballade” betecknas som ovanligt regelbunden från rytmisk synpunkt. Men ligger det något tillkämpat i denna jämna rytm, en ordningssträvan med sammanbitna tänder?

Ett påfallande drag i dikten är de fyra första strofernas anaforiska uppräkningsstruktur. Var och en av dem består av en mening som börjar med ”Und”, och då detta ord också knyter ihop satser och fraser förekommer det i de fyra stroferna inte mindre än sexton gånger; nio gånger inleder det rentav en rad i en frappant spetsposition. Att vi med ett ”Und” kastas in i diktens första rad ger därtill ett intryck av att redan denna början är en fortsättning: listan över tillvarons disparata element kunde ha inletts tidigare, liksom den ofullbordade meningen och de tre punkterna i slutet av den fjärde strofen antyder att den skulle kunna förlängas. I världen finns alltså detta *och* detta *och* detta *och* detta… obegränsat och oorganiserat.

För en sådan fortsatt uppräkning är terzinformen särskilt väl lämpad. Liksom blankversen är den i princip obegränsat lång, men drivs mer än den framåt utan slut. I varje terzin ”ropar” den mellersta raden efter sin mönsterenliga rimfullbordan i den följande terzinens första och tredje rad, men därmed har redan en ny ”ropande” mellersta rad

introducerats. Diktens avslutning förutsätter sedan inte bara en allmän avrundning utan ett mönsterbrott då den sista terzinens mellanrad ges en enda rimmande motpart: den ensamma sista raden som dock enligt mönstret kan synas fortsätta skugglikt med ytterligare två rader, följda av ytterligare strofer...

Vilka element har då valts ut för världsbeskrivningen? Det är dels förgänglighet – barn växer upp och dör, frukter mognar och multnar, fåglar faller döda till marken – dels aktiviteter som inte tycks leda någon vart: människor går sina vägar, vinden blåser, vi pratar och känner vår kropp, orter finns här och där. Intrycket av något poänglöst och repetitivt förmedlas för sin del även av uppräkningsstrukturen, som parataktiskt lägger till det ena elementet efter det andra men utan att beskriva vare sig orsaker eller följder. Som forskningen ofta har konstaterat ställer dikten olika fenomen ”bezuglos und gleichgültig nebeneinander” / ”utan sammanhang och likgiltigt bredvid varandra”.[9] Normalt sett finns det till exempel en sammanhängande linje i att barn växer upp, lever och dör eller frukter mognar, faller och multnar. Men här ses också dessa fenomen som element att iaktta och löst räkna upp snarare än förena till en meningsfull gestalt; typiskt nog saknas i det första fallet (vuxen)livet som mellanled. Sedan fortskrider sönderfallet så att de utvalda elementen ofta inte ens har en sådan linje, utan framställningen flackar från multnande frukter till vind, till prat, till kroppslighet, till landsvägar och orter, till sinnestillstånd. Mot den bakgrunden kan man förstå diktens smått gåtfulla genrebeteckning som en markering av ironiskt sorgmod: vi väntar oss att tillvaron och dess beskrivning skall ha ett sammanhang och en poäng som en ”ballad”, en linjär berättande dikt à la Goethes ”Erlkönig” / ”Älvakungen”, men i själva verket möter vi sönderfall och poänglöshet.[10]

Det löst uppräknande synsätt som förmedlar detta intryck vill jag kalla *den fragmenterande blickens princip* i dikten. Den utgör ett genomgående drag i de fyra första stroferna och en viktig grund för de sju följande raderna. Ofta spelas den spänningsfyllt ut mot vardagsförnuftets implicit underliggande synsätt.

Raderna 13–19 övergår från utsagor till frågor, men bevarar den anaforiska uppräkningsstilen och framhäver explicit det tidigare antydda intrycket av meningslöshet i tillvaron. ”Und”-anaforen upprepas tre gånger, och fyra gånger formuleras den likaledes spetsställda frågan ”varför?”: genom just detta frågeord (”Wozu” och det första ”Was”) eller genom de till sin innebörd snarlika orden ”Was frommt(s)” / ”vad gagnar det?”.

Ytligt sett är frågorna lättbegripliga. Deras retoriska natur låter förstå att det inte finns något tillfredsställande svar. Alternativt kan man betrakta dem som redan besvarade av de fyra första stroferna: det finns ingen orsak eller grund för tillvaron, det finns bara alla möjliga element bredvid varandra. Djupare sett kräver emellertid samtliga frågor empati eller eftertanke, var på sitt sätt.

Frågesekvensen inleds på raderna 13–14 av tre sammanlänkade frågor (vilket alltså gör att det finns sammanlagt sex frågor, låt vara endast fyra inledda av frågeord). De kan verka naiva i och med att vardagsförnuftet lätt tillhandahåller sina svar: ”dessa (orter)”[11] har byggts upp för att människor behöver dem, de är så många för att det finns så många människor och de är olika varandra för att de har byggts under olika tider under varierande kulturella och geografiska förhållanden. Sådana banala svar faller emellertid utanför ramen för diktens världsbild och den fragmenterande blickens princip. Det gäller för läsaren att empatiskt tillägna sig denna princip i de fyra första stroferna för att på basis av dem kunna känna sig vilsen och förbryllad inför orternas kaotiska myckenhet och variationsrikedom.

Talande är därtill den extrema iakttagelsen att ”dessa (orter)” *aldrig* liknar varandra. Det visar hur djupt den fragmenterande blicken når: den splittrar till och med det enkla perceptuella mönsterseende som konstaterar att olika orter visserligen inte är identiska men dock *liknar* varandra som nätliknande ansamlingar av hus, gator, torg etc. För denna blick är däremot inte bara fenomenen isolerade från varandra, utan varje fenomen sönderdelat i sina minsta beståndsdelar. Då dessa skärskådas i detalj och inte underordnas mönsterseendets generaliseringar kan man faktiskt säga att inga fenomen liknar varandra. Därmed riskerar världen att helt upplösas och individen att stå fullkomligt rådlös inför den – så långt drivs den fragmenterande blicken i ”Ballade”.

Empati kräver även diktens följande fråga (15). Den inkännande läsaren svarar inte förnumstigt att människor en gång för alla är sådana att de i olika situationer ibland skrattar, ibland gråter eller bleknar. Snarare förstår han eller hon att dessa reaktioner inför den fragmenterande blickens sammanhangsdestruering verkar som märkvärdigt lösryckta och poänglösa beteendevariationer.

Franz Norbert Mennemeier har i detta påpekat det obeväpnade ögats naivitet, ”dieser Blick, als hätte man noch nie gesehen” / ”denna blick, som hade man ännu aldrig sett”.[12] Man kunde också säga att detta synsätt – och egentligen de två uppräkningssviterna som helhet – lånar något av barnens djupa ögon i den inledande raden. Vi uppmanas på sätt och vis att se världen såsom små barn som storögt gör många olika iakttagelser av t.ex. ansiktsuttryck, men som ännu inte har lärt sig de konventionella förklaringar som vill föra ihop fenomenen till en begriplig helhet. Här praktiseras det som pennan säger till diktaren i dikten ”Gute Stunde” / ”God stund” från 1894: ”reden will ich / Große Dinge mit kindischem Mund!” / ”tala vill jag / stora ting med barnslig mun!”.[13] Parallell är också en passage i ”Nox portentis gravida” / ”Natten mättad av förebud” från februari 1896:

Der Dichter hat woanders seinen Weg,
Und mit den Augen der Meduse schauend
Sieht er das umgelegene fahle Feld
Sogleich entrückt und weiß nicht wie es ist [...][14]

Diktaren har sin väg på annat håll,
och skådande med en medusas ögon
ser han det omgivande blacka fältet
snabbt bortryckt, och han vet ej hur det är [...]

Även här fallerar den konventionella blicken, men mindre radikalt än i ”Ballade” eftersom det oseende tillståndet begränsas till en särskild människotyp, diktaren, som längre fram i dikten utvecklar sin egen uppfattning av fältet.

Framför allt pekar fragmenteringen i ”Ballade” naturligtvis framåt mot Chandosbrevet, novellen ”Ein Brief” / ”Ett brev” som år 1902 i samband med författarens skaparkris beskriver meningssammanhangens och språkets sönderfall. Lord Chandos fingeras där år 1603 skriva till sin vän Francis Bacon att han tidigare hade uppfattat ”das ganze Dasein als eine große Einheit” / ”hela tillvaron som en stor enhet”, men att hans skaparkraft nu förlamas av att den upplevelsen har gått förlorad:

> Es gelang mir nicht mehr, sie [Menschen und ihre Handlungen] mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.

> Jag lyckades inte längre gripa dem [människor och deras handlingar] med vanans förenklande blick. Allting föll för mig sönder i delar, delarna åter i delar, och ingenting lät sig längre omfattas av ett begrepp.

Denna kärna i ett av de centrala europeiska modernitetsdokumenten finner vi alltså redan i ”Ballade”, skriven sju år tidigare: i den rena uppräkningens gestaltförnekande avhierarkisering, i den fragmenterande blickens sabotage av konventionella meningsmönster. Men på sitt sätt är dikten återigen radikalare än parallellen eftersom den presenterar tillståndet som en allmängiltig livsfilosofi medan det i novellen av Lord Chandos psykologiseras och individualiseras som ”eine Krankheit meines Geistes” / ”en sjukdom i mitt psyke”.[15]

Balladens följande fråga ”Was frommt” / ”Vad gagnar” (16) frestar knappast till banala svar utan känns uppenbart riktig i sin retoriska tillspetsning: i sista hand vet vi verkligen inte hur vi gagnas av allt det tidigare nämnda eller av ”diese Spiele” / ”dessa lekar” (med en allmän syftning på allt som vi människor håller på med). Emellertid kräver den långa frågan eftertanke på ett annat vis. I denna sjätte strof kontrasteras ju

”dessa lekar” med vår natur som vuxna i trefaldig förundran. Den första poängen är uppenbar: lekar är för barn men vi är stora. Den andra är bara lite svårare att förstå: ”lekar” förutsätts uppenbarligen vara sociala tillfällen för mer än ett barn, medan vi som vuxna är evigt ensamma. Svårbegripligast är den tredje poängen, men den tycks vara strukturerad så, att lekar förutsätts ha en idé och ett mål medan det ingår i vår natur som vuxna att irra omkring utan mål. Denna kontrast bygger alltså på en partiell omdefinition av fenomenet lek, som vi ofta betraktar som inbegreppet av nonchalant tidsfördriv utan djupare mening, men som här indirekt tillskrivs ett klart syfte. Vid närmare eftertanke verkar detta riktigt. Utifrån sett ter sig leken kanske planlös och meningslös, men för den som är inne i den är den meningsfull, ofta bestämd av tydliga regler och möjliga vägar mot delmål och slutlig framgång.

Mer överrumplande är då den omdefinition som gäller kontrastens andra pol, vår verksamhet som vuxna människor. Vad dikten säger är ju att vi ”vandrande aldrig söker några mål” (18). I förstone kan detta verka artificiellt och osant, för visst är det väl tvärtom så, att vi alltid orienterar oss mot olika mål även om vi kanske aldrig finner något slutligt mål för vår tillvaro? Hur kan dikten vända på denna till synes självklara om ock banala sanning och hävda att vi aldrig ens *söker* några mål?

Svaret ligger än en gång i den blick på tillvaron som de fyra första stroferna frammanar. I den sjätte strofen inbjuds läsaren att se separat på själva vandrandet, långt från målet, kanske på det faktum att målet aldrig uppnås – och då är det inte längre så uppenbart att människor verkligen söker ett mål. Den radikalt fragmenterande blicken ser bara detta ensamt för sig: ett vandrande som verkar planlöst (vilket för övrigt redan har antytts i diktens tredje rad där människor ”går sina vägar”, alla till synes i var sin disparata riktning). Karakteristisk är också radens rent språkliga utformning. Vardagsförnuftet skulle formulera tanken ”vi söker inga mål *fastän* vi vandrar” eller ”vi vandrar *men* vi söker inga mål”. En sådan kontrastiv sammankoppling av två fenomen i samma logiska rymd skulle emellertid avvika från den fragmenterande blickens princip. I stället möter återigen den rena uppräkningen, där presens participet ”wandernd” motsvarar ”vi vandrar *och* (vi söker aldrig några mål)”.

Oproblematiskt begriplig och livsfilosofiskt övertygande är sedan den nittonde raden, som ståtligt sammanfattar allt det ovanstående. Javisst: vilken nytta har vi till slut av att ha sett så mycket av den mångfald som världen erbjuder?

Vändningen

Diktens första nitton rader består alltså av två anaforiska partier på tolv respektive sju rader strukturerade kring den gestaltlösa upprepningens ”och” respektive desillusionens ”varför, vad gagnar?”. Som exempel följda av kommentar stöder de varandra i sin

betoning av livets intighet. I sin samtid anknyter de till sekulariseringsprocessen, men de kan också sättas in i ett vidare kulturhistoriskt sammanhang. Där kan de jämföras med den vanitasförkunnelse som möter i *Predikaren* och i barockdiktning som Andreas Gryphius ”Es ist alles eitel” / ”Allting är fåfängt”,[16] men också med den livsleda som den katolska kyrkan under medeltiden brännmärkte som dödssynden ”acedia”. Det är i grunden samma hållning som Amiels och Tegnérs mjältsjuka eller Leopardis diamantpelare av odödlig ”noia” / ”leda”.

Men sedan inträder hos Hofmannsthal en skarp vändning. Den förebådas av att den nittonde raden, ”Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?”, visserligen tankemässigt sammanhänger med den föregående texten men till sin form avviker från den. Radens sista ord bryter nämligen terzinmönstret genom att inte rimma på ”sind” i den sjuttonde raden. Därmed upprepas en formavvikelse i början av dikten, som sammantaget har rimschemat x-a-x, a-b-a, b-c-b, c-d-c, d-e-d, e-f-e, g-x-f, g (där ”x” betecknar ett radslut som inte rimmar). Det är en lek med traditionen och en konstnärlig finess eftersom ett mönster med små avvikelser snarast är estetiskt mer tilltalande än den absoluta regelbundenheten. Men det är också en spricka i traditionens byggnad, en deformering som ikoniskt motsvarar utsagornas bild av en värld som har gått upp i fogarna. Rytmschemat disciplineras till strikt regelbundenhet men rimschemat krackelerar.

Den nittonde radens brott mot rimschemat signalerar alltså en skarp förändring, som sedan semantiskt inträder i den tjugonde. Det är ett grepp som avviker från den vanligen jämnflytande terzinformen och närmast påminner om sonettens *volta*, vändningen i tanke- och/eller känsloutveckling som enligt traditionen gärna skall inträda mellan dess åttonde och nionde rad (och då även framhävs av en nystart i rimschemat). I en sonett är denna vändning ofta subtil, men i”Ballade” framträder en påfallande pendling bort från missmodets världsbild. Den markeras av orden ”Und dennoch”: likväl, ändå, trots allt som har sagts, väger begreppet ”Abend” /”kväll” tungt. Ur ordet rinner sorg och ”Tiefsinn” – riktigt ordagrant ”djupsinne”, men i sammanhanget snarare ”eftertanke, begrundan” med drag av ”svårmod”.

Vad innebär då denna markanta men gåtfulla formulering? Två decennier efter att ha givit ut dikten gjorde Hofmannsthal följande notis i anteckningssviten *Ad me ipsum / Till mig själv*:

> Bedeutung des Abends. (Der Mann des Abends.) Der Abend als Erfüllung: etwas millenarisches [sic]. Im ”Tor und Tod” vorzeitiger Abend.”[17]

> Kvällens betydelse. (Kvällens man.) Kvällen som fullbordan: något kiliastiskt. I ”Dåren och döden” förtidig kväll.

Kvällen vore då enligt en forskares intentionalistiska tolkning

> auf eine Art, die nicht näher bezeichnet wird, Ziel und Ende der im Tag dahineilenden, vielfältig zerspaltenen Welt. Der Abend dürfte darüber hinaus symbolisch für die Erfüllung der Zeit schlechthin, für die mögliche Heraufkunft und das Dasein eines ganz Anderen stehen; der Ausdruck Millenarisches (Chiliastisches) [in *Ad me ipsum*] rechtfertigt diese Annahme.[18]

> på ett sätt som inte närmare beskrivs, mål och slutpunkt för den mångfaldigt splittrade värld som ilar fram under dagen. Därutöver torde kvällen symboliskt stå rätt och slätt för tidens fullbordan, för ett möjligt framträdande och en existens av något alldeles annat; uttrycket ”millenariskt” (kiliastiskt) [i *Ad me ipsum*] motiverar detta antagande.

Ett liknande tolkningsförslag är allmänt intertextuellt och utgår från att kvällen i tysk poesi ofta betecknar en tid av ro och besinning då dagens slit och strävan dämpas och hårda konturer sveps i ett försonande ljusdunkel som öppnar sig ut mot rymden och oändligheten (som i början av Pär Lagerkvists ”Det är vackrast när det skymmer”). Även om man inte helt parallelliserar ”Ballade” med en sådan idyll kan man mot den bakgrunden komma till uppfattningar som:

> [Der Abend] läßt im Dichter die Ahnung von einer schöpferischen Ordnung aufstehen, in der alles seine Stelle, seinen Bezug, seinen Sinn besitzt. Was ihm bisher Chaos, sinnloses Spiel und ungeheurer Leerlauf erschien, es schlösse sich hinter den Schleiern der äußeren Erscheinung endlich doch zum schöpferischen Ring. Im Wort ”Abend” erspürt der Dichter die erlösende, befreiende Antwort.[19]

> [Kvällen] får hos diktaren en aning om en skapelseordning att uppstå, en ordning i vilken allting har sin plats, sin förbindelse, sin mening. Det som hittills har synts honom vara kaos, meningslös lek och oerhörd tomgång, det skulle bakom den yttre uppenbarelsen trots allt äntligen sluta sig till en skapande krets. I ordet ”kväll” känner diktaren det förlösande, befriande svaret.

> The word ”evening” transcends the duality of life and death by unifying them in a continuous process in which the transition from one thing to another – growth and decay, formation and decomposition – will be for ever repeated. [This is the] consolatory message of *Abend* [...][20]

> [”Abend” ist] für Hofmannsthal eine großartige poetische Chiffre, eines jener tiefsinnigen Worte, vor denen das ganze verkehrte Wesen davonfliegt. Der Abend führt zusammen, was der Morgen trennt [...][21]

> [”Kväll” är] för Hofmannsthal ett storslaget poetiskt kodord, ett av de djupsinniga ord, inför vilka hela tillvarons förvända väsen flyger sin kos. Kvällen för samman vad morgonen skiljer åt [...]

Om dessa tolkningar vore korrekta så skulle kvällens löfte om en förlösande meningsfull helhet vara helt och hållet positivt, något att välkomna med ogrumlad glädje. Men i själva verket knyter dikten till ordet ”Abend” inte bara ”Tiefsinn” utan också sorg (”Trauer”) och dessutom den melankoliskt tungflytande honungen. Detta motsäger tydligt dessa tolkningar – deras märkliga efterhandsintentionalism,[22] respektive övertolkade intertextualitet, kan inte stå upp mot dikttextens besked. Ett tilläggsargument mot dem är därtill att de har en viss svårighet med ordet ”dennoch”: snarare än en kontrast vore det väl inom deras ram en följd av livets meningslöshet, ett ”deshalb”, att kvällens antagna löfte om förlösning väger så tungt.

Jag menar att man gör de tre sista raderna bättre rättvisa genom att allmänspråkligt tolka ”Abend” som en konventionell metafor för livets slutskede och ett förebud om döden.[23] Den underliggande logiken i ”Ballade” är då tanken att det efter lamentot över livets elände vore naturligast att lugnt välkomna den annalkande döden; att hänvisa till den vore inte att säga något uppseendeväckande. Men nu markerar ”Und dennoch” / ”Och likväl” att det inte är så: vår spontana reaktion är att ordet ”Abend”, som betecknar livets slut, säger åtskilligt och är förknippat med sorg. Diktens vändning innebär då framför allt att sorgen och den djupa reflektionen inte längre gäller livets länge lamenterade intighet utan tvärtom den stund då detta ostrukturerade konglomerat av meningslösheter upphör att existera. Det är som en plötsligt inzoomad upplevelse av en dödsbädd, där den kroniskt otillfredsställde dock så gärna vill fortsätta att leva. Sedd i det ljuset är dikten besläktad med versdramat *Der Tor und der Tod / Dåren och döden* från 1893 och en av dess centrala satser: ”Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin” / ”Först då jag dör känner jag att jag är”.[24]

Rent begreppsligt ges ingen förklaring till den plötsliga pendelrörelsen, ingen mirakulöst nyupptäckt mening i livet. Och de tre sista radernas motvikt till det tidigare missmodet har också sin melankoli, i påminnelsen om den förgänglighet som redan beskrevs i de två första stroferna och i bilden av den tungt droppande honungen. Trots denna dämpning av potentiell optimism fungerar de tre sista raderna som en mild tröst och en motvikt mot det tidigare missmodet, en ”elegiac solace”.[25] Utan att egentligen desavouera missmodets världsbild gestaltar de den mänskliga livsviljans *quand même*: det är sorgligt att livet tar slut, vi vill trots allt leva även om vi inte riktigt vet vad det är bra för. Denna upplevelse utgör uppenbarligen en del av vårt inre liv – vad balladen handlar om enligt sin titel är ju det ”yttre” livet, livets ram och förutsättningar, här till största del beskrivna som något yttre också i betydelsen visuellt iakttagbart.[26] Det är en

avgränsning som lämnar fältet fritt för människans inre upplevelse av livets sammanhang och värde trots all dess yttre intighet.

Detta demonstreras också på två sätt av diktens formella gestaltning. För det första bryter ett sammanhangstänkande igenom i de tre sista radernas språkliga form. Det har inte heller tidigare saknats totalt. Man kan med Peter Michelsen notera att det parataktiskt fragmenterande bruket av ”und” uppvisar ett undantag: det ”und” som står som sjätte ord i den sjunde raden kopplar syndetiskt ihop vårt språkbruk med den planlöst blåsande vinden.[27] Det är en i och för sig nedslående parallell men trots det en kombinatorisk insikt som avviker från den fragmenterande blickens princip. Detsamma gäller jämförelsen att frukter faller ”wie tote Vögel” / ”som döda fåglar” (5): ett visserligen kort kombinatoriskt språng, eftersom en frukt och en död fågelkropp är ganska lika varandra, men dock ett utslag av en mänsklig tankeverksamhet som inte bara passivt registrerar det yttre livets sammanhangslösa växlingar. Efter *voltan* blommar sedan dessa små groddar upp. De tre sista raderna består av en enda komplex mening, som sinnrikt sammanfogas genom olika tankeled representerade av den identiskt sidoordnande appositionen ”Abend” – ”Wort” / ”kväll” – ”ord”; den underordnade relativbisatskopplingen ”daraus” / ”därur”; och den metaforiskt sidoordnande jämförelsen ”wie” / ”som”. En speciell koppling av abstrakt och konkret företas genom visualiseringen att djupsinnet och sorgen ”rinner” ur ordet ”Abend”. Och slutligen tas genom jämförelsen med bikupan ett hisnande tankesprång som går långt utöver den enkla likheten i ”wie tote Vögel”. Så får vi i slutraderna inte bara en presentation av människans inre som en existentiell motvikt, utan också en demonstration av hur det kan fungera som en psykisk instans som börjar bearbeta de beklämmande disparata sinnesintrycken.

För det andra gäller detta i slutändan dikten som helhet. Medan den kompromisslöst har blottlagt tillvaron har den samtidigt transformerat dess obegriplighet och grundlöshet till konst: till rytmisk, eufonisk, suggestiv dikt. Så är trots allt slutets vändning inte helt oförmedlad, ty hela tiden medan vi har blickat utåt har vi ju, kanske utan att tänka på det, befunnit oss inne i diktens gestaltning och därmed i det mänskliga medvetandets innervärld. Det är också därför som ”Ballade” i läsupplevelsen snarare är milt melankolisk än djupt upprivande. Den världsbild av meningslös fragmentering som begreppsligt sett, i en tolkning som den ovanstående, är närapå mänskligt outhärdlig har känslomässigt mildrats genom sin samtidiga filtrering genom det poetiska medvetandet. Annorlunda uttryckt uppstår melankolin genom en konstant spänning mellan utsagornas innebörd av förtvivlan och deras formella skönhet. ”Und fallen nachts wie tote Vögel nieder” / ”Och faller nattetid som döda fåglar” (5): å ena sidan ett nedslående exempel på meningslöshet då frukterna som når sin söta mognad bara faller till marken för att förmultna – å andra sidan en upplyftande estetisk njutning i liknelsen (ja, en fallande frukt är som en död fågel!), en beundran för författaren som formule-

rat den och en tillfredsställelse över att författaren och läsaren tillsammans kan skapa denna kommunikation inom språket och den litterära traditionen. ”Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?” / ”Vad gagnar det att ha sett mycket dylikt?” (19): å ena sidan ett blytungt utdömande av poänglösheten i alla livets upplevelser – å andra sidan stiligt sagt: vi känner behaget i det lite gammaldags ”frommt”, som också fonetiskt är skönare än ”nützt”, och i det smått kanslispråkliga ”dergleichen” (jämförbart med svenskans ”dylikt”) som med ett lätt stilbrott väl fångar den talandes ringaktning för alla de uppradade upplevelserna.

I denna dubbelhet är de två elementen inte varandras motsatser på samma nivå, som i den egentliga semantiska oscillationen. Snarare härrör deras motsatta effekter från en semantisk respektive en stilistisk nivå. Därför kan de möjligen uppfattas tillsammans i en kontinuerlig spänning – som svarta utsagor i gyllene ljussättning, så att säga. Men å andra sidan kommer läsaren sannolikt att i de nitton första raderna successivt rikta sin uppmärksamhet mot än det ena, än det andra elementet. Det uppstår då en ständig mikrooscillation mellan det nedslående innehållet och den upplyftande formuleringen.

I de tre sista radernas beskrivning av livsviljans ”trots allt” vilar det en djup psykologisk insikt, men också en nödvändig estetisk motvikt till det föregående. Utan att kännas uppenbart amputerad kunde dikten tänkas sluta med sin nittonde rad: ”Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?”. Men i den formen, som ett rent lamento, skulle den vara alltför entonig, alltför mycket av en invand vanitasförkunnelse. Tack vare sitt slut – som är långt ifrån ”ein inkongruentes Anhängsel” / ”ett inkongruent påhäng”[28] – lyckas den kombinera en under sekulariseringen invand känsla av meningslöshet med en ny synvinkel som inför konstnärlig komplexitet och fulltonighet.

Därmed har diktens pendelrörelse dock inte helt upphört. Man bör notera ordet ”hohl” i den sista raden. Det betecknar honungskakornas nätverk av små håligheter där honungen samlas, men det har också en bildlig betydelse av ”substanslös” i uttryck som ”das klingt hohl” / ”det klingar ihåligt” eller ”hohle Phrasen” / ”ihåliga fraser”. Strängt syntaktiskt är den betydelsen inte relevant i denna sista mening. Ändå är den svår att helt utesluta eftersom ”hohl” i denna bemärkelse med ett enda ord sammanfattar den ihålighet i livet som så mycket av dikten har handlat om. Diktens avslutande tröst är alltså inte bara dämpat melankolisk – med tanken på döden präglad av djupsinne och sorg – utan pekar också ut en möjlig pendling tillbaka till missmodet. Den antyds av att honungen inte meningsfullt samlas och nyttiggörs utan bara rinner, kanske i samma meningslösa slöseri som de mogna frukterna som bara föll till marken i diktens andra strof.

Så finner vi i ”Ballade” dels en kontrast mellan den fragmenterande blicken och vardagsförnuftet, dels tre former av semantisk oscillation. Under de nitton första raderna placeras läsaren för det första i en ständig spänning eller mikrooscillation mellan utsa-

gornas desperata nihilism och det välbehag som alstras av formens estetiska behärskning. För det andra pendlar sedan missmodets världsbild i en vidare båge skarpt över till slutets livsvilja. Och för det tredje antyds en pendling tillbaka genom det livsfilosofiska ekot i ”hohl” och den kanske till ingen nytta rinnande honungen. Ingendera polen i dessa oscillationer förmår att klart övertrumfa den andra: mellan förtvivlan och skönhetsupplevelse, mellan missmod och livsvilja, etablerar dikten oupplösta och rörliga spänningsfält som sätter dess till synes trygga traditionella form i gungning. Av läsaren krävs då öppenhet för dessa rörelser snarare än en inriktning på bara en poäng.

Det kravet skärps sedan mångdubbelt i den dikt som publicerades tillsammans med ”Ballade”.

II. Ett grandiost försök till synkretism

Ein Traum von großer Magie

Viel königlicher als ein Perlenband
Und kühn wie junges Meer im Morgenduft,
So war ein großer Traum – wie ich ihn fand.

Durch offene Glastüren ging die Luft.
Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde,
Und durch vier offne Türen ging die Luft –

Und früher liefen schon geschirrte Pferde
Hindurch und Hunde eine ganze Schar
An meinem Bett vorbei. Doch die Gebärde

Des Magiers – des Ersten, Großen – war
Auf einmal zwischen mir und einer Wand:
Sein stolzes Nicken, königliches Haar.

Und hinter ihm nicht Mauer: es entstand
Ein weiter Prunk von Abgrund, dunklem Meer
Und grünen Matten hinter seiner Hand.

Er bückte sich und zog das Tiefe her.
Er bückte sich, und seine Finger gingen
Im Boden so, als ob es Wasser wär.

Vom dünnen Quellenwasser aber fingen
Sich riesige Opale in den Händen
Und fielen tönend wieder ab in Ringen.

Dann warf er sich mit leichtem Schwung der Lenden –
Wie nur aus Stolz – der nächsten Klippe zu;
An ihm sah ich die Macht der Schwere enden.

In seinen Augen aber war die Ruh
Von schlafend- doch lebendgen Edelsteinen.
Er setzte sich und sprach ein solches Du

Zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen,
Daß sie herkamen trauervoll und groß:
Das freute ihn zu lachen und zu weinen.

Er fühlte traumhaft aller Menschen Los
So wie er seine eignen Glieder fühlte.
Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß.

Und wie tief unten sich die Erde kühlte,
Das Dunkel aus den Tiefen aufwärts drang,
Die Nacht das Laue aus den Wipfeln wühlte,

Genoß er allen Lebens großen Gang.
So sehr – daß er in großer Trunkenheit
So wie ein Löwe über Klippen sprang.

.....

Cherub und hoher Herr ist unser Geist –
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist:

Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne
– So ahnte mir, da ich den Traum da fand –
Und redet mit den Feuern jener Ferne

Und lebt in mir wie ich in meiner Hand.

En dröm om stor magi

Långt kungligare än ett band av pärlor
och djärv som unga hav i morgondoft,
så var en väldig dröm – såsom jag fann den.

Igenom öppna glasdörrar gick luften.
Jag sov på marknivån i paviljongen,
och luft gick genom fyra öppna dörrar –

och hästarna i sele sprang igenom
rummet, och spann av hundar löpte redan
förbi min säng. Men av en enda åtbörd

från Magikern – den Förste, Store – var
helt plötsligt mellan mig och ena väggen:
hans stolta nickar och ett kungligt hår.

Och bakom honom ingen mur: det uppstod
en praktfull vidd av avgrund, dunkelt hav
och gröna ängar då han höjde handen.

Han böjde sig och lyfte djupen uppåt.
Han böjde sig så att hans fingertoppar
drog genom marken som om den var vatten.

Men av en källas vatten bildades
ofantliga opaler i hans händer
och föll tillbaka klingande i ringar.

Med lätt och spänstig kropp tog han ett språng –
som blott av stolthet – mot den närmsta klippan.
Hos honom tappade all tyngd sin makt.

Men inne i hans ögon rådde lugnet
av sov- och ändå levande smaragder.
Han satte sig och sade Du till dagar

som för vår blick låg dolda i historien,
och de kom åter sorgliga och stora:
han gladdes åt att skratta och att gråta.

Han kände drömlikt alla människors lott,
som sina egna lemmar. Inget var för honom
nära och fjärran, inget stort och litet.

Och liksom jorden kylde sig djupt nere,
och dunklet höjde sig ur djupen, natten
vältrade ljumheten ur trädens toppar,

avnjöt han hela livets stora gång
så starkt – att han i djup berusning gjorde
luftsprång bland klipporna som unga lejon.
.....

Kerub och högste herre är vår ande –
bor ej i oss, och ställer ut bland stjärnor
sin stol och lämnar oss föräldralösa:

men Han är elden i vårt innersta
– så kändes det när jag fann drömmen där –
och samtalar med eldarna i fjärran

och bor i mig som jag bor i min hand.

”Ein Traum von großer Magie”[29] utvecklar oscillationstekniken i ”Ballade” samtidigt som den tematiskt söker efter ett svar på dennas livsåskådningsproblematik. Den grundläggande situationen är till att börja med en helt annan.[30] Medan ”Ballade” generaliserar och riktar blicken utåt, handlar större delen av ”Ein Traum” om ett enskilt tillfälle i en inre värld. Den första strofen ger en entusiastisk men vag karakteristik av den kommande drömmen, de två följande av den sovandes yttre situation och hans ordinära dröm om hästar och hundar, eventuellt med incitament från verkligheten utanför. Från slutet av rad nio följer sedan i stroferna fyra till tretton den livfulla beskrivningen av den centrala drömmen om den gåtfulle Magikern. Han frambesvärjer vida landskap som han likt en jätte kan vidröra med sin hand och ta stora språng i. Han kan också kalla det förflutna till sig och drömlikt känna ”alla människors lott” (31) så att han ”(av)njöt allt livs stora gång” (37). Med Magikerns hänförda språng över klipporna avslutas sedan drömmen och det inträder ett slags *volta* motsvarande slutet av ”Ballade”. Som i den dikten signaleras det av en avvikelse från rimschemat – i ”Ein Traum” den enda i hela dikten – då ”Trunkenheit” (38) inte motsvaras av ett perfekt rim utan endast av halvrimmet ”Geist” (40). Därtill markerar även en rad av punkter övergången till ett annat utsagemodus.

I de sista sju raderna befinner vi oss utanför drömmen, som rad 44 om att finna drömmen åsyftar utifrån på samma sätt som tidigare rad 3. Dessutom inträder här generaliseringar om världens tillstånd som skiljer sig från den tidigare långa beskrivningen av ett enskilt skeende. Därigenom är ”Ein Traum” i detta avseende spegelvänd mot ”Ballade”, där efter vändningen generaliseringarna byttes mot reaktionen på ett enskilt tillfälle: att någon säger ”kväll”. Ett slags spegelvändning innebär också det förhållande att medan slutpartiet i ”Ballade” utgör en kontrast och en gensaga så erbjuder slutpartiet i ”Ein Traum” snarare en sammanhängande fortsättning, ett försök att dra slutledningar ur drömmens innehåll.

En existentiell ram ges i den näst sista terzinen: ”vår ande” bor långt från oss och har lämnat oss föräldralösa. Men medan det första ”er” (42) avser denna ”unser Geist” så syftar det andra ”Er” (43) på det föregående ”tankesubjektet”, nämligen Magikern (detta ”Er” skall alltså läsas med stark kontrastiv betoning). Det markeras av det kontrastiva ”Doch” och av versalen i ”Er”, som är analog med att Magikern tidigare – också bortom tyskans allmänna versalisering av substantiv – hade försetts med versal i ”des Ersten, Großen” (10; i anslutning till det och till ”Er” skriver jag ”Magikern” med versal). Därtill sägs ju ”unser Geist” *inte* bo i oss och därför behövs en annan syftning för den som är ”eld för oss i den djupaste kärnan” (45) och som ”lever i mig” (46).[31] Och slutligen står det klart att den sista terzinens beskrivning av elden i vårt inre passar väl in på Magikerns uppträdande i ett inre psykiskt skeende som en dröm.[32]

För diktens innebörd är det viktigt att fokusera den semantiska oscillationen i de centrala begreppen ”Magiker”, ”ande” och ”dröm”. Den har i ”Ein Traum” förts längre än i ”Ballade” i och med att vart och ett av dessa begrepp egentligen består av två eller flera tankemönster lagda på varandra. Denna heterogenitet har dock varit svår att acceptera för Hofmannsthalforskningen, som vi snart skall se. Vad gäller Magikern har den försökt reducera innebörden till endast ett mönster per tolkning; beträffande ”vår ande” och drömmen har den tenderat att inte observera alternativa mönster.

Magikerns identitet och syntetiseringsförmåga

För Magikerns del framträder fyra disparata signaler för identifikation. Den *första* pekar mot en skapargud. En sådan syftning är den rimligaste tolkningen av att han beskrivs som den ”Förste, Store” Magikern, och den bekräftas sedan av att landskapet i rad 13 ”uppstod” bakom hans hand.[33] Två strofer längre fram följer sedan en *andra* signal i form av allusioner till Goethe: bland annat till Suleikas ”Dichtrische Perlen” / ”Diktpärlor” i *West-östlicher Divan* och diktaren som mäktigt griper in i floden Eufrat i ”Lied und Gebilde” / ”Sång och bild”;[34] längre fram kan Magikerns tyngdlösa tillstånd kopplas till Goethes Euphorion som ”Genius ohne Flügel” / ”Genius utan vingar”.[35] På

denna grund har en huvudlinje i receptionen sedan länge varit att identifiera Magikern med diktarrollen i allmänhet och särskilt med Goethe.[36] Nyligen har också en allusion till Herders beskrivning av Shakespeare upptäckts och slutresultatet blir då en bestämning av Magikern som ”nichts anderes als eine Personifikation poetischer Traditionen” / ”inget annat än en personifikation av poetiska traditioner” – och sedan trots allt mer specifikt: ”Bei dem Magier handelt es sich nicht um irgendeinen Dichter, sondern um Goethe. Der *Traum von großer Magie* ist eine Goethe-Hommage.” / ”Vad gäller Magikern så handlar det inte om vilken diktare som helst, utan om Goethe. *Ein Traum von großer Magie* är en hyllning till Goethe.”[37] I denna typ av läsning blir den inledande anknytningen till en skapargud ett problem som bortförklaras som en hänvisning inte till en kronologiskt ”Förste” skapare utan till en arketypisk ”förstrangig” poet;[38] eller metaforiskt tolkas om som en blott ”gudalik” skapare,[39] eller som att konstnären står på samma nivå som Gud.[40]

Även bortsett från detta är den renodlade diktaridentifikationen problematisk för att den knappast motsvaras av Magikerns beteende. Han talar visserligen till det förflutna för att besvärja fram det (27) och samtalar med eldarna i fjärran (45), d.v.s. stjärnorna som omger ”unser Geist”. Men detta hör till hans märkliga självförsjunkenhet i världen. Diktarens uppgift att språkligt kommunicera något till en publik företrädd av drömmaren förbigås helt. Magikerns enda strävan är upplevelsen och njutningen av tillvaron i dess helhet. När man har observerat denna *tredje* signal framstår det som närmast absurt att betrakta Magikern helt och hållet som Diktaren/Goethe. I så fall skulle denne ju framstå som en autistisk hedonist för vilken världen är inget annat än ett privat rusmedel! En rimligare syn på den delen av dikten är att Magikern genom sitt beteende framstår antingen som ”dionysisk svärmare” enligt Nietzsches beskrivning,[41] eller som en drömmare helt upptagen av en underbar dröm – en bestämning som framhävs av att hans upplevelse av alla människors lott beskrivs som just ”traumhaft” / ”drömlik” (31).

En *fjärde* signal ger sedan den avslutande beskrivningen av Magikern som eld i vår djupaste kärna (43). Detta ”uns” syftar uppenbarligen på alla människor, och därigenom blir det i ytterligare ett avseende problematiskt att hävda att Magikern helt och hållet vore diktaren, särskilt Goethe,[42] eftersom han som sådan möjligen kunde bo i alla diktare men knappast i alla människor.[43] I ljuset av denna rad framstår Magikern närmast som en bild av människans fantasi, som tillerkänns en sällsynt kraft som kontaktlänk till det förlorade högre jaget, ”unser Geist”.

Från den synvinkeln att man frågar sig vad Magikern egentligen representerar är det ett problem att han framstår som irreducibelt heterogen: än som Gud, än som diktare/Goethe, än som dionysisk svärmare, än som vilken som helst människa med fantasikraft. Denna oscillation tillåter inget entydigt svar, och de forskare som ställer in sig på

ett i sammanhanget otjänligt konsekvenstänkande och försöker leverera ett sådant svar blir tvungna att undertrycka eller förvränga delar av diktens signaler. Men om man tar dikten som drömbeskrivning på allvar är de växlande signalerna snarast tillfredsställande trovärdiga. Magikern kan då ses som en visuellt slående men begreppsligt mångtydig gestalt, antingen simultant mångformig eller nyckfullt växlande i sin identitet.[44] Då båda formerna är karakteristiska för drömmens sätt att presentera sitt material har Hofmannsthal i drömmens natur så att säga funnit ett mimetiskt alibi för sin benägenhet att etablera semantiska oscillationer.

Vem Magikern är kan alltså inte slås fast, men vad han gör kan bestämmas. I hans lek med landskapet är det ludiska delvis till bara för sin egen skull, som det är i drömmen och fantasin, och utan att det på varje punkt skall tolkas allegoriskt ett mot ett. Men Magikern har också en tydligt framträdande, livsfilosofiskt väsentlig egenskap: en starkt syntetiserande förmåga. Som vi har sett rör han sig utan möda i rummet över land, hav, berg. Lika fritt rör han sig i tiden, då han får längst förgångna dagar att stå upp i nuet (28–29), och i ”alla människors” själsliv då han i gränslös empati känner deras lott som sina egna lemmar (31–32). Detta stora syntetiserande medvetande når allt så att ”inget [är] nära eller fjärran”, och det förstår allt inifrån dess egenart så att ”inget [är] litet eller stort” (33), vilket vi också har sett i hans umgänge med landskapet. Sålunda kan Magikern till slut i extatisk druckenhet avnjuta ”allt livs stora gång” (37).

Dessutom kan denna kontakt med människors själsliv tydligen bli reciprok. Först har den talande fått gissa sig till Magikerns själsliv på basis av hans yttre: ”Wie nur aus Stolz” / ”Som blott av stolthet”, ”In seinen Augen aber war die Ruh” / ”Men i hans ögon var lugnet” (23 resp. 25). Sedan får han emellertid direkt kunskap om vad Magikern ”kände” och ”(av)njöt” (31 resp. 37) och i vilken själsförfattning han tog sina språng (38). Den direktkontakten ges en ytterligare förklaring i den sista terzinen: Magikern utgör alltså egentligen en kraft i den talandes djupaste inre. Och här utsträcks dessutom, i en sista mäktig syntes, kraftens verkan bortom jordelivets gång då den sägs ”tala” med ”eldarna där i fjärran” (45), stjärnorna bland vilka anden har sitt säte.

Fragmenteringens stora livsproblem i ”Ballade” är alltså i ”Ein Traum” närvarande genom sin grandiosa lösning. Tack vare en kraft i människans inre kan hela tillvaron upplevas som en sammanhängande helhet snarare än som ett konglomerat av separata element. Lösningen ligger inte i den tvetydiga avlägsna andens förmåga att hålla ihop världen utan i samma inre mänskliga kraft som antyds i slutet av ”Ballade”. Det är en viktig likhet, låt vara att denna kraft i det ena fallet består av livsviljans försiktiga *quand même*, i det andra utgör grunden för ett storslaget universellt organismtänkande.

Trots den parallellen skulle syntesen kunna framstå som en nyckfullt inkonsekvent omkastning i förhållande till den tidigare diktens betoning av fragmenteringen, om det inte var för det faktum att den organiska upplevelsen i ”Ein Traum” är tillfällig och av-

slutad genom raden av punkter. Detta abrupta avbrott signalerar att helhetsskådandet trots allt bara utgör ett benådat ögonblick. Det är en mänsklig möjlighet, vilket dock inte hindrar fragmenteringen från att vara ett giltigt tillstånd vid många andra tillfällen, kanske de flesta. Här exemplifieras den inledningsvis beskrivna huvudlinjen i Hofmannsthals tankevärld: fragmentering betraktad som ett faktum i tillvaron, än lamenterat som ofrånkomligt, än tillfälligt övervunnet genom diktarens syntetisering.

”Vår ande”, drömmen och diktens talare

Liksom Goethekopplingen för Magikerns del etableras även för ”unser Geist” en pol i den semantiska oscillationen av en litterär allusion. Det är ett Paracelsuscitat som Hofmannsthal hade mött vid sin Schopenhauerläsning: ”Damit aber das Fatum wohl erkannt werde, ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb [von] ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne.” / ”Men på det att ödet må bli väl igenkänt är det så, att varje människa har en ande som bor utanför henne och ställer ut sin stol bland de högre stjärnorna.”[45] Som synes övertas detta som en beskrivning av ”unser Geist” i de delar av den näst sista strofen som jag nedan kursiverar:

> Cherub und hoher Herr ist unser Geist –
> *Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne*
> *Setzt er den Stuhl* und läßt uns viel verwaist:
>
> Kerub och hög Herre är vår ande – / *Bor inte i oss, och ut bland de högre*
> *stjärnorna / Sätter han stolen* och lämnar oss mycket övergivna.

Till en del – och som en naturlig tolkning av själva formuleringen ”unser Geist” – är det inte orimligt att se denna som någon form av nyplatonsk daimon, den enskilda människans ande som dock kan befinna sig utanför henne: ”dem Genius, dem Daimon der Griechen wesensgleich” / ”i sitt väsen lik genius, grekernas daimon”.[46] Detta är forskningens nästan allenarådande tolkning av ”unser Geist”,[47] oberoende av hur denna i övrigt förstås.[48] Därvid har man inte tillräckligt uppmärksammat de icke-kursiverade delarna av strofen, som rimmar illa med den tolkningen. Pluralformen ”vår” ande (som inte står hos Paracelsus) kan enligt min mening inte förklaras med att individens avskildhet från sin daimon är ”die allen gemeinsame Lage” / ”det för alla gemensamma läget”[49] – daimon är ju trots allt för var och en bara ”min”. Snarare tyder formuleringen på en för alla gemensam gud och inte en individuell daimon. Då denne sedan sägs vara ”hoher Herr” / ”hög herre” betecknas den också med ett traditionellt substantiv för Gud. Även i övrigt gestaltas anden som en gemensam gudsfigur, närmare bestämt enligt deus absconditus-traditionen: som en gud som har dragit bort och läm-

nat oss ”verwaist” / ”föräldralösa, övergivna”. Detta antyds också av riktningsackusativen ”[setzt] in die obern Sterne”: stolen som placeras ut bland de högre stjärnorna har alltså tidigare stått närmare oss. Att anden därtill är kerub erinrar om att just keruber efter syndafallet var satta att hålla Adam och Eva borta från paradiset och dess ursprungliga gudsgemenskap (1 Mosebok 3:24).[50]

Så tecknas en bild av människan i en sekulariserad värld, övergiven av Gud, men utan att detta klart sägs ut. I stället oscillerar innebörden i passagen omellan två poler: ”vår ande” som personlig daimon respektive ”hög herre” och Gud. Det transcendenta framstår alltså än som en förlängning av människans inre, varje individs andliga jag, än som en självständigt existerande gemensam gudsfigur. I en speciell form framträder här den uttunning av gudsbegreppet som i hela den västerländska kulturen utgör en förhandlingsstrategi i spänningen mellan kristen tradition och sekularisering.

Vid sidan om Magikern och ”vår ande” utgörs ett tredje fokus för semantisk oscillation av drömmen och dess status. Det första intrycket är att drömmen i denna fiktionsvärld är solitt etablerad som kunskapskälla, långt bortom det hallucinatoriska eller projektiva. Både i början och i slutet betonar den talande att han ”fann” drömmen (3 och 44), såsom man finner något som redan har en självständig existens, och den sista terzinen beskriver också Magikern i en utsaga formulerad utanför drömmen. Dikten tycks sålunda placera sig i den tradition – inspirerad av Ciceros *Somnium Scipionis* eller den gammalengelska *The Dream of the Rood* – där drömmen utgör ett privilegierat epistemologiskt modus som ger tillgång till en kunskap bortom den empiriska. Men detta visionära skådande utgör trots allt bara en pol i den oscillerande helheten. Det framgår av slutet:

Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne
– So ahnte mir, da ich den Traum da fand –
Und redet mit den Feuern jener Ferne

Und lebt in mir wie ich in meiner Hand.

Dock Han är oss eld i den djupaste kärnan / – så ante mig, då jag fann drömmen
där – / och talar med eldarna där i fjärran // och lever i mig som jag i min hand.

Den självsäkra utsageformen i den del av meningen som omsluter tankstrecken tycks här stöda drömmens höga kunskapsstatus. Men i kontrast mot det ställs för det första hela meningen under den osäkra aningens egid: allt detta ”ahnte mir” / ”ante mig”. För det andra finner vi här vid närmare påseende inte ett kunskapsinstruments öppning utåt, utan snarare en märklig inre rundgång: Magikern är eld i vår djupaste kärna

och just i denna kärna fann den talande drömmen (”da ich den Traum *da* fand – ”, min kurs.). Drömmen är alltså nära förbunden med Magikern, ja kanske rentav producerad av honom. Om landskapet där han rör sig sägs det: ”es entstand [...] hinter seiner Hand” / ”det uppstod bakom hans hand [ett landskap]”. Landskapet uppstår således genom Magikerns inverkan, skapat av honom. Då blir rundgången total. Magikern rör sig i det landskap som han själv har skapat, och denna rundgång kan sedan anses fortsätta i hans relationer till det förflutna och till alla människors öden.

Från den synpunkten kan den talande i diktens avslutning delvis ses som en otillförlitlig berättare som av drömmens rundgång har lurats att sätta tilltro till Magikern och rentav hans kontaktmöjlighet med de höga transcendenta sfärerna. I andra dikter av Hofmannsthal förekommer det faktiskt situationer där ”one begins to doubt the veracity of the speaker's contention”[51] eller där man kan iaktta att ”die Sprechinstanz selbst sich des drohenden Selbstverlusts nicht bewusst ist” / ”talinstansen själv inte är medveten om den hotande jagförlusten”,[52] d.v.s. inte förstår den fulla innebörden av sin egen gestaltning. Signaler om att detta kan vara fallet också i slutet av ”Ein Traum” är den märkvärdigt abrupta inledningen av slutpartiet, den överraskande hänvisningen till den höge herren borta bland stjärnorna, som på inget sätt har förberetts av drömmen; osäkerheten signalerad rent innehållsmässigt av ”So ahnte mir, da ich den Traum da fand”; och radens prosaiska stilnivå, som påminner oss om att den talande nu befinner sig utanför drömmens benådade tillstånd och är hänvisad till att utnyttja sitt begränsade vardagsförstånd för att tolka dess innebörd – kanske utan större framgång.

Men det är naturligtvis inte heller hela sanningen. Parallellt kvarstår en som kunskapskälla tillförlitlig dröm och en intressant avslutande utläggning av dess betydelse. Här framträder också dubbelheten i hela fenomenet ”Magiker”: å ena sidan någon som har kontakt med universums dolda men reella krafter, å andra sidan en illusionist som genom skickliga trick lurar oss att se något som saknar all realitet. Mellan dessa två poler oscillerar dikten som litterär dröm.

Syntes i läsupplevelsen?

Då vi granskar ”Ein Traum” som helhet finner vi i ett avseende en påfallande skillnad gentemot ”Ballade”. Den sistnämnda karakteriseras av en brist på livsåskådning, en oförmåga att finna något samlande perspektiv på de iakttagna fenomenens mångfald. I ”Ein Traum” förekommer däremot ett överflöd av konkurrerande livsåskådningar aktiverade av detaljbeskrivningar och allusioner. I historisk ordning är de alltså: kristendomen och dess tro på Gud som Skapare; nyplatonska daimonföreställningar representerade av Paracelsuscitatet; romantikens föreställning om poeten som världsorakel förnyad av sekelskiftets så kallade konstreligion och här aktualiserad av allusionerna

till Goethe och Shakespeare; Nietzsches föreställning om dionysisk helhetsupplevelse; samt en allmän bild av människan som en fantasibegåvad varelse.

Från den rationella tankens och den akademiska diskursens synvinkel kan vi inte annat än hålla dessa isär och beskriva dikten som en oscillation mellan dem. Emellertid blir det småningom klart att dikten i själva verket strävar efter en synkretistisk syntes av alla dessa åskådningar: de läggs på varandra för att de skall smälta samman.[53] För en sådan läsupplevelse står Magikern modell. Såsom han upplever hela tillvaron i en stor syntes, så försöker diktaren gjuta ihop ett stort antal livsåskådningar för att möta existensen lika fullt och helt som Magikern. Detta är en grandios, en svindlande ambitiös strävan under vars egid auktoriteter som kristendomen, nyplatonismen, Goethe och Nietzsche reduceras till att tillhandahålla idéer som är värdefulla men bara en del av helhetsbilden. Den stora syntesen presenteras av denna dikt!

Lyckas den med detta? Inte på en begreppslig nivå, men å andra sidan är det inte heller diktens inriktning; den försöker inte kombinera olika livsåskådningar genom ett logiskt resonemang om deras inbördes förbindelser. Snarare fungerar den just som en dikt. Som sådan manar den oss, inte att *tänka* på livsåskådningarna men att *uppleva* dem som en helhet. I betraktande av deras skillnader blir detta ett krävande test på hur känsliga vi är som diktläsare.

Vi får dock hjälp av två viktiga faktorer. Den första är Hofmannsthals suggestiva verssmide. Här liksom i ”Ballade” består det av rytmiskt mycket regelbundna terziner med som sagt en enda liten avvikelse från rimschemat. De invaggar oss i ett mindre rationellt psykiskt tillstånd där vi kan bli receptiva för en upplevelse av de logiska motsatsernas sammanfall. Den andra faktorn är den adekvat valda skildringen av en dröm – ett fenomen som vi vet kan kombinera till synes oförenliga element. Under dessa faktorers inflytande kan vi minnas vår nödvändiga, genom lärdomsarbete förvärvade begreppsliga kunskap om de olika undertexterna, men också låta dem alla smälta ihop i den stora syntes som dikten frambesvärjer. Några ögonblick fungerar denna sällsynta magi: ”Cherub und hoher Herr ist unser Geist” – ängel, *deus absconditus* och min individuella daimon i en gestalt! Och något liknande gäller för de övriga disparata livsåskådningselementen, i stil med Magikerns druckna upplevelse av alltomfattande enhet.

Mot denna stora syntes av livsåskådningar spjärnar emellertid de många oscillationer som vi har kunnat konstatera: Magikern som Gud, Goethe, dionysisk svärmare respektive fantasimänniska; Magikern som visionär respektive illusionist; ”vår ande” som personlig daimon respektive allmängiltig Gud; drömmen som sanndröm respektive en psykisk projektion; och den talande i diktens slutparti som tillförlitlig respektive otillförlitlig. Inga av dessa poler bör undertryckas i en harmonierande strävan att låta den andra dominera. De är alla nödvändiga för den komplexa helhetsbilden att dikten ger

tröst i fragmenteringens värld – men samtidigt genom sina mångfaldiga oscillationer antyder att denna tröst är en illusorisk projektion. Så pekar diktens teknik fram mot modernismens splittrade form, liksom den klarsynt identifierar tillvarons fragmentering som en problematisk kärnpunkt i den sekulariserade moderniteten.

III. Kristendomen som möjlig livsmening

Hofmannsthal skrev största delen av sina dikter under 1890-talet. Kring sekelskiftet försvagades hans poetiska kreativitet och den erfarenheten bidrog till krisstämningen och språkskepticismen i Chandosbrevet från år 1902. Efter det ägnade sig författaren fram till sin död 1929 åt dramatiken och prosan men lyckades ännu skriva två dikter av betydelse, ”Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer” / ”Den gamle mannens längtan efter sommaren”, tillkommen senast våren 1907, och ”Vor Tag” / ”Inför dagen”, färdigställd den 7 augusti 1907.[54]

Vor Tag

Nun liegt und zuckt am fahlen Himmelsrand
In sich zusammgesunken das Gewitter.
Nun denkt der Kranke: ”Tag! jetzt werd ich schlafen!”
Und drückt die heißen Lider zu. Nun streckt
5 Die junge Kuh im Stall die starken Nüstern
Nach kühlem Frühduft. Nun im stummen Wald
Hebt der Landstreicher ungewaschen sich
Aus weichem Bett vorjährigen Laubes auf
Und wirft mit frecher Hand den nächsten Stein
10 Nach einer Taube, die schlaftrunken fliegt,
Und graust sich selber, wie der Stein so dumpf
Und schwer zur Erde fällt. Nun rennt das Wasser,
Als wollte es der Nacht, der fortgeschlichnen, nach
Ins Dunkel stürzen, unteilnehmend, wild
15 Und kalten Hauches hin, indessen droben
Der Heiland und die Mutter leise, leise
Sich unterreden auf dem Brücklein: leise,
Und doch ist ihre kleine Rede ewig
Und unzerstörbar wie die Sterne droben.
20 Er trägt sein Kreuz und sagt nur: “Meine Mutter!”

Und sieht sie an, und: "Ach, mein lieber Sohn!"
Sagt sie. – Nun hat der Himmel mit der Erde
Ein stumm beklemmend Zwiegespräch. Dann geht
Ein Schauer durch den schweren, alten Leib:
Sie rüstet sich, den neuen Tag zu leben.

Nun steigt das geisterhafte Frühlicht. Nun
Schleicht einer ohne Schuh von einem Frauenbett,
Läuft wie ein Schatten, klettert wie ein Dieb
Durchs Fenster in sein eigenes Zimmer, sieht
Sich im Wandspiegel und hat plötzlich Angst
Vor diesem blassen, übernächtigen Fremden,
Als hätte dieser selbe heute nacht
Den guten Knaben, der er war, ermordet
Und käme jetzt, die Hände sich zu waschen
Im Krüglein seines Opfers wie zum Hohn,
Und darum sei der Himmel so beklommen
Und alles in der Luft so sonderbar.
Nun geht die Stalltür. Und nun ist auch Tag.

Inför dagen

Nu ligger vid den blacka himlens rand
ovädret hopsjunket och ryckande.
Nu vet den sjuke: "Dag! nu skall jag sova!"
och sluter heta ögonlock. Nu sträcker
i stallet kvigan sin robusta mule
mot kylig morgonluft. Nu stiger luffarn
mitt i den stumma skogen smutsig upp
från fjolårslövens mjuka bädd och kastar
närmaste sten med skamlös hand mot duvan,
som omtöcknad av sömnen flyger bort,
och skräms av vad han gjort då stenen dovt
faller till marken. Och nu ränner vattnet,
som om det ville störta efter natten
i mörkret, utan medkänsla och vilt,
med kylig andedräkt, medan däruppe
Frälsaren och hans moder sakta, sakta
samtalar på den smala bron: helt sakta,
och dock är deras lilla samtal evigt
och oförstörbart såsom stjärnorna.

Han bär sitt kors och säger blott ”Min mor!”
och ser på henne, och hon säger ”Ack,
min son!”. – Nu förs ett stumt och sorgset samtal
av himmelen och jorden. Sedan skakas
den tunga gamla kroppen av en rysning:
den rustar sig att leva denna dag.

Nu stiger spöklikt gryningen. Nu smyger
en yngling utan skor ifrån en kvinna,
springer som skuggor, klättrar som en tjuv
genom ett fönster till sitt rum och ser sig
i spegeln och blir plötsligt rädd
för denna bleka utvakade främling,
som om i natt den mannen hade mördat
den gode gossen, som han en gång var,
och nu kom för att tvätta sina händer
med öppet hån just här i offrets handfat,
och som om himlen därför var så sorgsen
och allt så underligt runtom i luften.
Nu knarrar stallets dörr. Nu är det dag.

”Vor Tag” består alltså av 38 blankversrader och tillämpar liksom ”Ballade” genomgående en anaforisk upprepningsstruktur. Av de tretton meningarna inleds nio med ”Nun”, en med ”Und nun” och endast tre på annat sätt: ”Er trägt...”, ”Dann geht... ”, ”Sie rüstet sich...” (20–25). (Jag betraktar alltså på raderna 3, 20 och 21 de tre replikerna inom citationstecken inte som separata meningar utan som en del av den mening som de inramas av.)

Fragmenteringen och den projicerande tanken

Det som på detta vis skildras är individer i en tidsmässigt fixerad situation, den tidiga morgonen som visserligen upprepas varje dag men som här skärskådas en viss morgon här och ”nu”. Inom denna ram förs vi från det ena fenomenet till det andra. Dessa är ibland rumsligt åtskilda (inledningens ”filmklipp” från ovädret till sjukbädden, till stallet, till skogen, till floden, och slutradens klipp från ynglingen i sitt rum till stallet). Ibland är det uppenbart eller åtminstone tänkbart att de olika företeelserna ligger intill varandra (kontinuerliga ”kamerasvep” från floden till bron med dess Kristus- och Mariastatyer, till den kringliggande himlen och jorden, där vi möter gryningsljuset, i vilket vi ser någon smyga sig hem). Men även i det senare fallet är fenomenen separata – de befinner sig bredvid varandra men interagerar inte. I den meningen är denna fik-

tionsvärld lika fragmenterad som den i ”Ballade”, låt vara att den är både samlad i tiden och lätt att föreställa sig inom den givna rumsliga ramen.

Detta intryck beror framför allt på den anaforiskt uppsplittrande ”Nun”-tekniken, snarare än på traktens fragmentering som sådan. Simultana händelser i samma miljö är i detta avseende neutrala och kan också skildras mera sammanbundet som delar av en helhet. Det kan iakttas i Hofmannsthals sju år tidigare dikt ”Glückliches Haus” / ”Lyckligt hus”, vars beskrivning relaterar till varandra en gammal man som spelar orgel på en balkong; två personer som ”ihm zu Füßen” / ”vid hans fötter” fäktas på lek nere på marken; en fågel i trädet dit fäktningsljudet stiger; och en kvinna som fågeln ser amma sitt barn nere vid brunnen. Allt detta samlas dessutom i blicken hos en vandrare som ser tillbaka på huset och konstaterar att det utgör en underbar bild av frid.[55]

Den värld som möter i ”Vor Tag” är däremot inte bara obehagligt fragmenterad, utan väcker olust även i sina enskilda beståndsdelar. Här finns ett enda klart positivt element, den starka unga kon som vädrar morgonluft. Allt annat är oroväckande. För sjuklingen kommer dagen visserligen med en lättnad, men endast efter en genomkämpad natt; för luffaren är den anledning till en poänglös aggression mot en duva, och hos honom ligger också skräcken strax under ytan då han blir skrämd inför sig själv (”graust sich selber”, 11) av något så harmlöst förutsägbart som att den sten som han har kastat landar på marken. Flodens vatten ser ut att vilt vilja störta sig ut i mörkret och Kristusfiguren med sitt kors avporträtteras i lidandets stund under Golgatavandringen. Sedan följer himlens ”dialog” med jorden, inte bara stum utan ”beklämmande” (23). Hjärtskärande är jordens belägenhet: att än en gång behöva rusta sig för en ny dag är en tung uppgift som sänder ”en rysning” (24) genom dess gamla kropp. Hela naturen lider alltså under tillvaron och gryningen är ”spöklik” (26). Sedan återvänder vi till människans värld, präglad av ynglingens oro över frambrytande sexualitet och hans märkliga skräckfantasi om ett mord.

Särskilt berörande blir allt detta under titeln ”Inför dagen”. Dels frammanar den en skärande kontrast mot en traditionell entusiastisk föreställning om gryning och en ny dags början; den inställningen understöds av den inledande scenen med den starka unga kon men detroniseras sedan grundligt. Dels påminner titeln oss om att det som vi ser – till exempel jordens mödosamma uppgift och ynglingens upprördhet – kommer att fortsätta in i den dag som nu börjar. Den tunga tillvaron går vidare.

Denna värld presenteras alltså anaforiskt som en uppräkning, en löst hopfogad lista. Å andra sidan har elementen arrangerats så, att det är lätt att föreställa sig förbindelser mellan dem: likheten mellan ovädret och sjuklingen betraktade som febertillstånd i naturen och hos människan; kontrasten mellan sjuklingen och den starka unga kon;[56] uppvaknandet hos både kon och luffaren; kontrasten mellan det likgiltiga vattnet och Jesu moders medkänsla;[57] eller mer avlägset likheten mellan natten som har smugit

bort (13) och den smygande ynglingen (27) eller skrämseln hos luffaren (11) och ynglingen som kommer hem (30). Två gånger markeras sådana förbindelser uttryckligen: en kontrast av ordet ”indessen” (”medan däremot”, 15) och en likhet av påpekandet att det är ”som” ville vattnet störta efter natten ut i mörkret (”Als wollte…”, 13–14).

Franz Norbert Mennemeier menar att diktens gestalter blir till roller ”die auf umgreifende Realität deuten” / ”som tyder på genomgripande realitet” och hävdar om förbindelserna dem emellan: ”Im Spiel und Widerspiel der Vorstellungen zeichnen sich sinnhafte Bezüge ab.” / ”I föreställningarnas spel och motspel avtecknar sig meningsfulla relationer.”[58] Min tolkning är den motsatta: förbindelserna utgör inga ”meningsfulla relationer” som återspeglar en ”genomgripande realitet”, utan är bara just ”föreställningar”. Dikten utvecklar antydningarna i ”Ein Traum” att den trösterika helhetssyn som formuleras kan vara en illusorisk projektion. Som en grundläggande princip i ”Vor Tag” framträder nämligen motsatsställningen mellan å ena sidan fragmentering och fenomenens relativa meningslöshet och å andra sidan människans benägenhet att genom mentala operationer skapa ett intryck av mönster och mening. Den illustreras genomgående i dikten, samtidigt som den lyfts fram för avslöjande beskådan.

Denna benägenhet, som kan kallas ”den projicerande tanken”, framträder i tre huvudformer. Den första är alltså kontrasten mellan fragmenteringen och de – i förhållande till fenomenens karaktär – godtyckliga förbindelser som vi som meningssökande läsare lockas att skapa mellan dem: i själva verket har ju exempelvis sjuklingen inget att göra med kon, flodens vatten inget att göra med de kristna statyerna på bron.

Projektionens andra form är besjälningen. Den antyds ambivalent för ovädrets del: att det ligger hopsjunket och rycker gör att det kan ses som ett djur,[59] varpå det parallelliseras med kon. Otvetydigt blir det fråga om en liknande besjälning då jorden sägs ha en skälvande kropp (24). Som personifikation möter den därtill då natten sägs ha ”smugit bort” (13) och framför allt i den frapperande beskrivningen av flodens snabbt flytande vatten. Inte nog med att det är ”vilt” i sin strömning, och som ”ville” det följa natten i mörkret. Det är dessutom ”unteilnehmend”: ”icke-deltagande, utan medkänsla”. Vilket märkligt adjektiv! Hur kan man vänta sig att flodens vatten skall visa känslor av deltagande och därför särskilt påpeka deras frånvaro? Svaret ligger i ett slags ordlek. Vattnet är rent fysiskt ”kallt”, men som det råkar sig använder till exempel tyskan och svenskan denna temperatur också för att beteckna bristande medkänsla och empati hos en människa. Här visar dikten mycket tydligt hur den mänskliga tanken åker i väg på en fantasifull projektionsutflykt från att vattnet är fysiskt kallt till att det kantänka vore ”kallt, kallsinnigt, utan medkänsla”. Detta i kontrast mot att vi mycket väl vet att en sådan emotionell föreställning är närmast löjeväckande irrelevant i förhållande till vattnets natur. Något mindre extremt gäller detsamma himlens ”dialog” med jorden och bilden av jorden som en skälvande, levande ”kropp” (23–24).

Den projicerande tankens tredje form är miniatyrberättelsen. I ett fall har den placerats i ett individuellt medvetande (32–37), hos den som har smugit hem i gryningen. Han är uppenbarligen en yngling som fram till denna natt har sett sig själv som en pojke (33). Genom nattens kärleksmöte – tydligen hans första – uppfattar han sig som så förändrad att den som nu stirrar emot honom i spegeln känns som en främling (31). Här börjar berättelsen, tydligt markerad som en projicerad föreställning med ett ”Als” (32), ett ”wie” (35) och verbens konjunktivformer. I den ser ynglingen sitt nya, sexuellt erfarna jag som det förra jagets mördare, som nu har tagit sig till mordoffrets, det förra jagets, rum för att där hånfullt tvätta – eller om man så vill: ”två” – sina händer. Detta makabra dubbelgångarmotiv ligger så långt från den bokstavliga situationen att det än en gång gör oss uppmärksamma på hur verklighetsfrämmande den projicerande tanken kan vara. Då denna sprider sig så att det imaginära mordfallet sägs göra himlen ”så beklämd” (36) och allting i luften ”så underligt” (37) – allt detta i personens överhettade föreställningsvärld – avslöjas sedan också en vanligare typ av besjälning och känsloprojektion som illusorisk.

Robert Vilain hävdar att ”Vor Tag” ”sets up a [...] tension by describing the effects of ’Beklommenheit’ [beklämning] and leaving the explanation of its cause until the very end”.[60] Det är en märklig synpunkt som skulle förutsätta att hela dikten var berättad av ynglingen, som då skulle ha projicerat sin beklämning på landskapet. Så är det ju inte, utan snarare så, att landskapet i fiktionsvärlden faktiskt är beklämmande. Detta noterar diktens opersonlige berättare och ynglingen oberoende av varandra, och därtill söker ynglingen en illusorisk orsak till detta i att himlen och luften kantänka reagerar med sorg på hans förlorade oskuld (36–37). Berättaren anger å sin sida inte explicit någon orsak till landskapets tillstånd; implicit tycks orsaken för honom närmast ligga i existensens natur exemplifierad av jordens och himlens ”beklämmande” dialog (22–23) och jordens möda att än en gång samla sig till en ny dag (23–25).

Mordberättelsen kastar ett retrospektivt ljus över diktens tidigare miniatyrberättelse, den som gäller Frälsaren och hans mor (15–22). Som jag antydde i den inledande diktbeskrivningen, förstår man redan i och för sig att utgångspunkten är de religiösa statyer, de s.k. ”Marterl”, som förekommer på den katolskt präglade landsbygden i Österrike och södra Tyskland. Det är alltså inte fråga om en ren vision av två religiösa gestalter, utan i diktens fiktionsvärld står det faktiskt en Jesus- och en Mariastaty på den lilla bron. Att det är en ren projicerad föreställning att dessa talar med varandra framhävs sedan också av analogin med den senare, uppenbart fingerade miniatyrberättelsen om ”mördaren”: diktens berättare *föreställer sig* statyerna som en levande Jesus, som under Golgatavandringen tilltalar sin mor, och som en levande Maria som medlidsamt svarar honom. Under den projicerande tankens allmänna egid i ”Vor Tag” framstår denna religiösa föreställning som illusorisk.

Det dubbla perspektivet

Emellertid röjer dikten här en spännande dubbelhet. Den religiösa miniatyrberättelsen beskrivs nämligen också som verklig. Den är varken placerad i en karaktärs medvetande eller markerad med ett ”als ob”, och dess verbformer står genomgående i ett handfast presens indikativ. Därtill faller berättaren här för första och enda gången ur ramen för sin allmänna deskriptiva inriktning på det som är här och nu och de associationer som det kan leda till. Med självsäker allvetenhet och i ett oändligt breddat tidspanorama hyllar han Jesu och hans moders samtal som något lika evigt och oförstörbart som stjärnorna däruppe (18–19). Allt detta förlänar den lilla Kristusberättelsen en annan karaktär än de övriga mänskliga föreställningarna som avviker från den bokstavliga verkligheten. Den framställs som sann.

Å andra sidan kan denna märkliga avvikelse inte utradera vare sig den projicerande tankens princip eller den kulturhistoriskt baserade bilden att betraktelsen i själva verket gäller två statyer av sten. Det uppstår en semantisk oscillation med ett irreducibelt tvåfaldigt resultat: den kristna föreställningen om Frälsarens lidande ses *både* som sann och världsuppfyllande *och* som bara ytterligare en form av människans envisa benägenhet till illusoriska projektioner. Slutresultatet av detta må betecknas som ambivalens eller splittring, men den religiösa och den sekulariserade världsbilden kan i själva verket inte kontempleras absolut samtidigt utan endast genom att läsaren i en pendlingsrörelse fokuserar än den ena, än den andra.

Eftersom litteraturvetenskapen gärna lyfter fram en enhetlig innebörd i litterära texter är det inte så förvånande att forskningen har haft svårigheter att hantera denna oscillation i Hofmannsthals dikt. Dikten har kommit att delas itu i sina två poler. Den ena av dessa företräds av Erwin Kobel, som framhäver att dikten ”nicht eine Darstellung des Zerfalls, der Wirrnis, der Sinnlosigkeit [ist]” / ”inte [är] en framställning av sönderfall, förvirring, meningslöshet”, utan befinner sig ”in Gottes Ewigkeit” / ”i Guds evighet”.[61] Den andra polen representeras av Werner Schwan som i utförlig polemik med Kobel ser dikten som ”[eine] illusionslos-skeptische Perspektive” / ”ett illusionslöst-skeptiskt perspektiv” på tillvaron: fragmenteringen är ofrånkomlig och den för Kobel centrala Kristusscenen ”strahlt [...] nicht aus auf die übrigen Gestalten und Situationen” / ”strålar [...] inte ut över de övriga gestalterna och situationerna”.[62] Ingendera forskaren beaktar på allvar diktens egenartade dubbelhet eller de mekanismer som den bygger på.

I detta känner vi igen forskningens tendens från dess kommentarer till ”Ballade” och ”Ein Traum”, och här liksom där är det snarare i tvesynen som diktens innebörd och funktion skall sökas. En skillnad avtecknar sig dock. Medan polen av skeptiskt framhävd projektionsmedvetenhet är i stort sett gemensam, skiljer sig ”Vor Tag” från

de två andra dikterna genom att motpolen består av religionens möjlighet,[63] snarare än människans inneboende psykiska kraft. Den inscenerar i vår läsupplevelse den nyare europeiska idéhistoriens motsägelsefulla arv av kristen tradition och frambrytande sekularisering. Det gör den lika elegant som inträngande. Utan att behöva ett enda explicit påpekande får dikten oss att uppleva detta dubbla perspektiv genom sin språkliga form: nykter beskrivning och als ob-projektion, verklighetens indikativ och föreställningens konjunktiv. Som när vi betraktar en bild som än är anka, än hare, får vi pendla mellan att se Kristusscenen än som projicerad mytologi, än som världsuppfyllande sanning.

”Vor Tag” framhäver också att något står på spel här, att livsåskådningsfrågan inte kan distanseras som ett rent teoretiskt problem. Som i ”Ballade” ställs människans existentiella behov på sin spets, denna gång av att vi så tydligt ser hur diktens värld präglas av sjukdom och skam, av genomgående oro med skräck strax under ytan, av jordens kamp för att orka leva ännu en dag. I en sådan värld är något existentiellt svar, något stöd av nöden. ”Vor Tag” erbjuder i form av kristendomen ett sådant svar – och undergräver det på samma gång.

Därmed avrundar dikten på ett värdigt sätt Hugo von Hofmannsthals väsentliga lyriska produktion: dess reflektioner kring helhet och fragmentering, kring tillvarons mening och meningslöshet; dess själsstyrka att hålla sådana livsåskådningsfrågor öppna; och dess förmåga att för denna tematik utveckla de semantiska oscillationernas adekvata poetiska form.

Jag tackar Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet som beviljade mig en forskningstermin hösten 2007 och därigenom gjorde det möjligt för mig att från början till slut arbeta fram denna artikel. Likaså vill jag uttrycka min erkänsla gentemot Fjärrlånsavdelningen vid Uppsala universitetsbibliotek som har förmedlat en stor del av sekundärlitteraturen.

NOTER

1 Samtliga översättningar av titlar och textpassager är artikelförfattarens.

2 Föredraget hölls i december 1906 i fyra tyska städer. Se Hans-Albrecht Koch, *Hugo von Hofmannsthal*, München 2004, s. 177.

3 Hugo von Hofmannsthal, ”Der Dichter und diese Zeit. Ein Vortrag”, i förf:s *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*, Frankfurt a. M., 1951, s. 264–98 (här: s. 282, 283 resp. 288). Överförd på en samhällelig nivå representeras syntetiseringssträvan av att Hofmannsthal hyllar det mångkulturella Österrike som en helhet av olika kulturer och som en brobyggare mellan Västerlandet och Österlandet. Se Martin Stern, ”Hofmannsthal und das

Ende der Donaumonarchie", i Karl Pestalozzi & Martin Stern, *Basler Hofmannsthal-Beiträge*, Würzburg 1991, s. 251–65 (här: ssk. s. 256).

4 Björn Sundberg, "Tecken ristade av Skaparens hand" (2003), i förf:s *Oidipus öga. Nedtecknat om litteratur och teater*, U.o. 2006, s. 85–98 (här: s. 85). Jfr även Ola Hansson-citatet i n. 53 nedan.

5 William Butler Yeats, "The Second Coming" (1921), i Harold Bloom m. fl. (red.), *The Oxford Anthology of English Literature. Volume II. 1800 to the Present*, Oxford & New York etc. 1973, s. 1700.

6 Mikael Lybeck, *Tomas Indal. En början och ett slut*, Stockholm 1911, s. 106.

7 "Ballade" skrevs uppenbarligen mellan april och 4 juni 1895, "Ein Traum" mellan 14 juli och oktober månad 1895. Det tidskriftsnummer som de publicerades i utkom de facto redan i december 1895. För dessa uppgifter och en diskussion av det komplicerade bevisläget, se Eugene M. Weber, "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 63, 1969, s. 284–328 (här: s. 310–13).

8 Originalet citeras ur Hugo von Hofmannsthal, *Die Gedichte*, red. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt a. M. & Leipzig 2000, s. 23. Artikelförfattarens översättning bevarar originalets femtaktiga jambiska meter men inte rimmen. Det gör det möjligt att kombinera relativ texttrohet med en lyrisk stil som ger en uppfattning om originalets litterära kvaliteter för läsare som saknar full kontakt med tyskan. Samma principer gäller i fortsättningen alla versöversättningar satta som dikter. Andra översättningar är däremot exakt texttrogna och sålunda ofta inte identiska med versöversättningarna.

"Ballade" har för övrigt av Bertil Malmberg översatts med bevarad rytm och rimfläta men till priset av både språklig stelhet och betydande avvikelser från originalet (som i stroferna 4–6 omformas till oigenkännlighet), se Sven Lindner (red.), *Tysk lyrik*, Stockholm 1971, s. 67–68. Rena prosaöversättningar av "Ballade" – exakta men opoetiska – återfinns i Lennart Breitholtz (red.), *Litteraturens klassiker i urval och översättning. Europeisk lyrik mellan romantiken och första världskriget*, Stockholm 1974, s. 34–35, och i Sverker Göransson & Börje Räftegård (red.), *Modern utländsk lyrik från Baudelaire till Biermann. Originaltexter. Prosaöversättningar. Kommentarer*, Stockholm 1975, s. 98.

9 Wolfgang Schneider, "Ein 'Dennoch' von gehobener Trauer", i *Frankfurter Anthologie* 26, 2003, s. 83–85 (här: s. 83). Liknande iakttagelser redan hos Franz Norbert Mennemeier, "Hugo von Hofmannsthal. *Ballade des äußeren Lebens*", i Benno von Wiese (red.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, del 2, Düsseldorf 1956, s. 303–17 (här: s. 304–05 och 309–10) och Walter Franke, "Hugo von Hofmannsthal: Ballade des äußeren Lebens", i Rupert Hirschenauer & Albrecht Weber (red.), *Wege zum Gedicht*, München & Zürich 1968, s. 273–78 (här: s. 274 och 276). En egenartat avvikande tolkning ger Gerhard Bogner, "Hugo von Hofmannsthal. Ballade des äußeren Lebens", i *Interpretationen moderner Lyrik*, Frankfurt a. M. 1969, s. 30–39. Han ser särskilt i de tre första stroferna ett stort sammanhang. Det förutsätter dock dels spekulativa associationer som att barnens djupa ögon vore "herb" / "beska" liksom frukterna, och människornas vägar "süß" / "söta" såsom frukterna sedan blev (s. 32), dels en otillbörligt förenklad läsning av "und" som självklart sammanbindande (s. 35).

10 Jfr den svårtolkat lapidariska men möjligen likartade poängen i Walter Franke, ”Hugo von Hofmannsthal: Ballade des äußeren Lebens”, 1968: diktens titel ”ist im Sinne der Verkehrung, als Oxymoron zu verstehen” / ”är att förstå i omkastningens anda, som oxymoron” (s. 276).

11 Syftningen hos ”diese” / ”dessa” i trettonde radens ”Wozu sind diese aufgebaut?” / ”Varför är dessa uppbyggda?” är något vag. Jag väljer att läsa ”aufgebaut” normalspråkligt som ”uppbyggd, uppförd” och då blir korrelatet för ”diese” framför allt ”Orte” (svårligen ”Wege”, som är ”gebaut” men inte ”aufgebaut”, och definitivt inget mer avlägset ord i de föregående raderna). Jag noterar dock alternativet hos Mennemeier, ”Hugo von Hofmannsthal. *Ballade des äußeren Lebens*”, 1956, s. 312, att se ”diese” som syftande på allt det föregående i dikten och därmed på hela världen, som då är ”aufgebaut” i betydelsen ”konstruerad som kuliss” (det senare även hos Schneider, ”Ein ’Dennoch’ von gehobener Trauer”, 2003, s. 84). Det är en spännande och i dikthelheten kongenial läsning, men den synes mig alltför mycket pressa både verbets betydelse och den pronominala syftningen.

12 Mennemeier, ”Hugo von Hofmannsthal. *Ballade des äußeren Lebens*”, 1956, s. 305.

13 Hofmannsthal, *Die Gedichte,* 2000, s. 98. Datering enligt Weber, ”A Chronology of Hofmannsthal’s Poems”, 1969, s. 308.

14 Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 24. Datering enligt Weber, ”A Chronology of Hofmannsthal’s Poems”, 1969, s. 315–16.

15 Hugo von Hofmannsthal, ”Ein Brief”, i förf:s *Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1988, s. 126–41 (här: s. 129, 133 resp. 127). Å andra sidan är dikten mindre extrem i sin syn på språket. Dess eget språkliga uttryck låter sig visserligen underordnas den tredje strofens resignerade påpekande att vi ständigt talar och förnimmer många ord, men denna bild av leda och upprepning ligger ännu långt från det språkets sönderfall som beskrivs i Chandosbrevet. I betraktande av diktens språkliga raffinemang är detta snarast en fördel. I den senare texten uppstår det nämligen en märklig inkongruens då skribenten framhäver sin språkliga oförmåga (s. 131–32) – i de långa retoriska periodernas suveränt behärskade språkliga form!

Novellen finns översatt av Horace Engdahl som ”Ett brev” i *Obegripligheten* (Kykeon 4), Lund 1992, s. 43–53.

16 För en jämförelse med dessa två undertexter, se Rudolf Dirk Schier, ”Die Metamorphose des Wortes. Zu Hugo von Hofmannsthals ’Ballade des äußeren Lebens’”, i *Österreich in Geschichte und Literatur* 18, 1974, s. 218–26. Av *Predikaren* behandlar Schier dock endast kap. 3 trots att kap. 1, 5 och 7 också är relevanta som exempel på traditionell vanitasförkunnelse.

17 Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, i förf:s *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M. 1959, s. 211–44 (här: s. 224). Kurs. i orig.

18 Mennemeier, ”Hugo von Hofmannsthal. *Ballade des äußeren Lebens*”, 1956, s. 315.

19 Franke, ”Hugo von Hofmannsthal: Ballade des äußeren Lebens”, 1968, s. 277. Hänvisningen till Guds skapande ordning gör att Franke här – utan att nämna enskilda paralleller – placerar in dikten i kvällsbetraktelsens religiöst vinklade tradition som man kan se företrädd av t.ex. Paul Gerhardts ”Abendlied”, Andreas Gryphius ”Abend” och Matthias

Claudius ”Abendlied”, samtliga lättillgängliga i Leonard Forster (red.), *The Penguin Book of German Verse*, Harmondsworth 1975, s. 115–17, 133 resp. 173–74.

20 Freny Mistry, ”The Concepts of ’Death’ and ’Evening’ in Hofmannsthal’s ’Ballade des äußeren Lebens’ (1895)”, *Modern Austrian Literature*, 7: 3–4, 1974, s. 77–86 (här: s. 83).

21 Schneider, ”Ein ’Dennoch’ von gehobener Trauer”, 2003, s. 85.

22 Beträffande notisen i *Ad me ipsum* tillkommer – vid sidan om den principiella frågan om intentionalism och notisens problematiskt långa tidsavstånd från diktens tillkomst – dessutom det att kommentaren till begreppet ”kväll” inte explicit knyter det till något annat verk än versdramat *Der Tor und der Tod / Dåren och döden*.

23 Ett liknande symbolvärde i författarskapet har påpekats i den andra av ”Terzinen über Vergänglichkeit” / ”Terziner över förgängligheten”: ”so wie die Menschen beim Anblick des Meeres den Tod verstehen, wissen die Mädchen beim Anblick des Abends, dass sie jetzt sterben werden” / ”såsom människorna förstår döden då de ser havet, vet flickorna då de ser kvällen att de nu kommer att dö”, se Klaus Wieland, ”Formen und Funktionen personaler Identitätskonflikte in der Lyrik Hugo von Hofmannsthals”, *Recherches germaniques*, 31, 2001, s. 85–111 (här: s. 90). Dikten återfinns i Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 29–30. Den skrevs i juli 1894 enligt Weber, ”A Chronology of Hofmannsthal’s Poems”, 1969, s. 310.

24 Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, i förf:s *Gesammelte Werke in zwölf Einzelausgaben. Gedichte und Lyrische Dramen*, Stockholm 1946, s. 269–92 (här: s. 292).

25 H. A. Hammelmann, *Hugo von Hofmannsthal*, London 1957, s. 13.

26 Jfr att Manfred Hoppe, *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Berlin 1968, s. 112, påpekar att dikten skildrar det kaotiska yttre liv som inte har bragts till en meningsfull ordning av en inifrån människan verkande ”Macht der Magie” / ”magins makt”.

27 Peter Michelsen, ”*Abend*. Zu einigen Gedichten Hugo von Hofmannsthals”, i Hinrich Siefken & Alan Robinson (red.), *’Erfahrung und Überlieferung’: Festschrift for C. P. Magill*, Cardiff 1974, s. 136–50 (här: s. 144).

28 Mennemeier, ”Hugo von Hofmannsthal. *Ballade des äußeren Lebens*”, 1956, s. 314. En innehållsmässigt kritisk kommentar till vändningen ger Mennemeier på s. 305: för den som inte vill ta diktens existentiella problematik på allvar tycks ”die ’positive’ Schlußwendung […] jenen Unernst in seinem Rechte zu bekräftigen” / ”den ’positiva’ vändningen på slutet […] bekräfta en sådan brist på allvar som riktig”.

29 Citerad enligt Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 33–34. I rad 5 har tryckfelet ”ehner” rättats till ”ebner” i enlighet med den av författaren godkända utgåvan Hugo von Hofmannsthal, *Die gesammelten Gedichte*, Leipzig 1910, s. 23.

30 Över huvud replikerar Hofmannsthals dikter sällan varandra utan representerar i de flesta fall en individuell infallsvinkel på författarskapets tematik. Härav följer för det första att de i mångsidig substans kan jämföras med Stefan Georges och Rainer Maria Rilkes lyriska produktion, som visserligen är mycket mer omfattande men å andra sidan innehåller många stycken som liknar varandra. För det andra leder dikternas *hapax legomenon*-karaktär till att det i Hofmannsthalforskningen inte finns någon konsensus om vilka dikter som

hör ihop och bör analyseras tillsammans, utan varje forskare presenterar sitt eget nya urval inom ramen för sin studie. Det gäller också denna artikel.

31 Varför kan man inte tänka sig en semantisk oscillation som låter det andra ”Er” stå för ”der Geist” vid sidan om Magikern? Därför att polerna i oscillationerna inte handlar om något så simpelt som den direkta motsägelsen i att någon skulle sägas inte bo i oss men ändå vara eld i vår djupaste kärna.

32 Denna tolkning av syftningen hos ”Er” är den allmänna – se t.ex. Martin Stern, ”’Ein Traum von großer Magie’. Genese und poetologische Bedeutung”, 1991 (1969), i Pestalozzi & Stern, *Basler Hofmannsthal-Beiträge* 1991, s. 25–47 (här: s. 38); Jost Schneider, *Alte und neue Sprechweisen. Untersuchungen zur Sprachtematik in den Gedichten Hugo von Hofmannsthals* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 18), Frankfurt a. M. 1990, s. 261; och Olaf Hildebrand, ”Dichtung als intertextuelle Zauberei. Zu Hofmannsthals *Traum von großer Magie*”, i Olaf Hildebrand (red.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln, Weimar, Wien 2003, s. 164–85 (här: s. 181). Att jag utförligt argumenterar för denna tolkning beror på att den trots allt inte är självklar. Missförståndet att ”Er” syftar på ”Geist” framträder hos Geneviève Faucard, ”Une expérience privilégiée du moi et sa fonction dans le lyrisme de Hofmannsthal”, *Études Germaniques*, 27, 1972, s. 388–406 (här: s. 403), och hos Christoph König, *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen 2001, s. 104. Karakteristiskt nog är båda tolkningarna koncisa, ungefär en och en halv sida långa. Vid en utförligare behandling av dikten skulle missförståndets konsekvenser ha blivit tydligare och kanske lett till en korrigering.

33 Hoppe, *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, 1968, s. 109–10, ser i första hälften av drömmen Magikern just som Gud och finner därtill Hofmannsthals läsning av H[ermann] Knackfuß *Michelangelo* (Bielefeld 1895 och senare) så betydelsefull att han menar att diktens talare ”den Schöpfungstraum Michelangelos nachträumt” / ”på nytt drömmer Michelangelos skapardröm”. Jfr samma uppfattning om den första beskrivningen av Magikern hos Schneider, *Alte und neue Sprechweisen*, 1990, s. 258, och den gåtfullt modifierade ståndpunkten hos Stern, ”’Ein Traum von großer Magie’”, 1991 (1969), s. 45: Magikern ”übernimmt die göttlichen Funktionen, doch ohne selbst ein Gott zu sein” / ”övertar de gudomliga funktionerna, dock utan att själv vara en gud”.

34 Hänvisning enligt Hildebrand, ”Dichtung als intertextuelle Zauberei”, 2003, s. 169–70; den förstnämnda parallellen redan i förbifarten hos Karl Pestalozzi, *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*, Zürich 1958, s. 39–40.

35 Se Schneider, *Alte und neue Sprechweisen*, 1990, s. 259.

36 Så redan till exempel hos Stern, ”’Ein Traum von großer Magie’”, 1991 (1969), s. 43–44, som dock också ser drag av Nietzsche och Stefan George i Magikern. Ett specialfall är Hans Steffen, ”Das sich selbst erlebende Ich. Hugo von Hofmannsthals ’Ein Traum von großer Magie’”, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 18, 1974, s. 506–20. Han sätter likhetstecken mellan ”Magiker” och ”Konstnär” (s. 518) men slår därtill spekulativt fast: ”der Magier [...] ist der Wille des Lebens” / ”Magikern [...] är livsviljan” (s. 516). Tolkningen bygger på att Schopenhauer säger att livsviljan är omedelbart tillgänglig i drömmen – i ”Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt” / ”Försök över an-

deskådande och det som sammanhänger därmed", som Steffen dock inte kan visa att Hofmannsthal ens hade läst (s. 515).

37 Hildebrand, "Dichtung als intertextuelle Zauberei", 2003, s. 175 resp. 178; parallellen till Herders Shakespeareessä utläggs på s. 173–74.

38 Enligt Stern, "'Ein Traum von großer Magie'", 1991 (1969), s. 43, avser beskrivningen av Magikern som den "Förste, Store" "weniger Historisches [...] als vielmehr Rang: der Ur-Künstler, der Ur-Dichter, der Archetyp" / "inte så mycket något historiskt [...] utan snarare ställning: urkonstnären, urdiktaren, arketypen".

39 Hildebrand, "Dichtung als intertextuelle Zauberei", 2003, s. 167: "gottähnlicher Schöpfer" / "gudalik skapare".

40 Så hävdar Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen 1970, s. 137, att Magikern "als Künstler mit Gott auf einer Stufe steht, ein 'alter Deus' ist, ein Schöpfer wie dieser" / "som konstnär står på samma nivå som Gud, är en 'alter Deus', en skapare som denne". Tanken utarbetas dock inte närmare med hänvisning till de många textpassager som i så fall måste syntetiseras.

41 Se Jürgen Sandhop, *Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals* (Analysen und Dokumente 38), Frankfurt a. M. 1998, som på s. 120–29 driver en tes "vom Magier als dionysischem Schwärmer" / "om Magikern som dionysisk svärmare" (s. 128).

42 Så hos Hildebrand, "Dichtung als intertextuelle Zauberei", 2003, s. 179: "Der *Traum* wird damit als Allegorie auf das Fortwirken Goethes im Geist des nachgeborenen Dichters lesbar" / "*Drömmen* kan därmed läsas som en allegori över hur Goethe fortsätter att verka i den senfödde diktarens ande". Denna låsning är desto märkligare som Hildebrand på samma sida konstaterar att syftningen i "unser Geist" står "im anthropologischen pluralis" / "i antropologisk plural", d.v.s. syftar på människor i allmänhet.

43 Som Schneider, *Alte und neue Sprechweisen*, 1990, s. 261, dock hävdar: "Anstelle unseres eigenen Geistes [...] lebt in uns zum Beispiel derjenige Goethes" / "I stället för vår egen ande [...] lever i oss till exempel Goethes ande".

44 En ansats till det senare synsättet – dock utan hänvisning till drömlogiken – finns i påpekandet att "der Gottmagier im zunehmenden Maße Züge aufzuweisen beginnt, die wir als Momente des Weltverhältnisses des Literaten herausgearbeitet haben" / "Gudsmagikern i växande utsträckning börjar uppvisa drag som vi har arbetat fram som moment i litteratens förhållande till världen" (Hoppe, *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, 1968, s. 111). Schneider, *Alte und neue Sprechweisen*, 1990, påpekar att Magikern först verkar som "ein göttlich-übermenschliches Wesen" / "ett gudomligt-övermänskligt väsen" (s. 258) men underordnar sedan detta en genomgående betoning av hans roll som diktare, särskilt Goethe (s. 259–62).

45 Cit. enl. Grete Schaeder, "Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der Turm-Dichtung", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 23, 1949, s. 306–50 (här: s. 312). Schopenhauerkällan är uppsatsen "Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen" / "Om den synbarliga avsiktligheten i individens öde".

46 Stern, "'Ein Traum von großer Magie'", 1991 (1969), s. 38.

47 Fram till Hildebrand, "Dichtung als intertextuelle Zauberei", 2003, s. 179–82. En variant är Werner Kohlschmidt, "Hofmannsthals 'Ein Traum von großer Magie' und Rilkes 'Der Magier'", i förf:s *Die entzweite Welt: Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung* (Glaube und Forschung 3), Gladbeck 1953, s. 69–76. Han har inte fångat upp Paracelsusallusionen men ser på samma sätt "unser Geist" som en mänsklig själsförmögenhet som i sin strävan att nå de högre sfärerna har övergivit människan och lämnat henne tudelad (s. 72). Om en egentlig allmängiltig *deus absconditus* handlar det alltså inte heller här.

48 Den viktigaste skillnaden gäller daimons roll för människan. Huvudfåran i forskningen inleddes av den som först drog uppmärksamhet till Paracelsusallusionen: Schaeder, "Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie", 1949, s. 312. Hon framhäver i anslutning till Schopenhauer daimons ställning som en del av världens harmoni och ordning. En avvikelse från denna tradition markerar Sandhop, *Die Seele und ihr Bild*, 1998, s. 130–31. Han påpekar att andens placering bland stjärnorna, som för Paracelsus är ett positivt tecken på människans kontakt med det transcendenta, hos Hofmannsthal blir ett negativt tecken på isolation.

49 Stern, "'Ein Traum von großer Magie'", 1991 (1969), s. 38.

50 En liknande idé om förlorad existentiell gemenskap möter i dikten "Weltgeheimnis" / "Världshemlighet", i von Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 22, skriven 1894 enligt Weber, "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", 1969, s. 308. Där sägs det att alla människor en gång kände till världshemligheten, som dock nu har gått förlorad.

51 Ada Schmidt, "The Limited Speaker in Hugo von Hofmannsthal's Lyric Poetry. A Study in Significant Form", *Germanic Review*, 37, 1962, s. 207–17 (här: s. 209). Den ifrågavarande dikten "Mein Garten" / "Min trädgård" återfinns i von Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 218. Den skrevs senast i december 1891 enligt Weber, "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", 1969, s. 300.

52 Wieland, "Formen und Funktionen personaler Identitätskonflikte in der Lyrik Hugo von Hofmannsthals", 2001, s. 109. Den ifrågavarande dikten "Manche freilich..." / "Många visserligen..." återfinns i von Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 32. Den skrevs senast i februari 1896 enligt Weber, "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", 1969, s. 314.

53 En belysande samtida kommentar till varför en sådan strävan kunde synas nödvändig ger Ola Hansson i "Böcklins fantasi", i förf:s *Kåserier i mystik* (1897), *Samlade skrifter*, IX, Stockholm 1921, s. 239–40: "Vår tid är måhända mer än någon annan en olustkänslornas tid. [...] denna olustkänsla: motsatsen, konflikten, klyvningen, har även förlagts in uti den enskilda individualiteten; denna kan icke återspegla en allbyggnad i dess harmoniskt vilande och avslutande enhetlighet, utan dess liv blir på sätt och vis blott ett individuellt utrasande av kampen mellan den oöverskådliga mängden av idéer och system, världsgåtelösningar och världsförbättringsutopier. Allting vacklar och flämtar, utom oss och inom oss; aldrig har mänskligheten så smärtsamt saknat den arkimediska punkten, och aldrig har hon varit den så fjärran."

54 Därefter författades endast två tillfällesdikter år 1910 respektive 1914 och en snabbt hopkommen kantattext för Richard Strauß år 1914. Samtliga dessa uppgifter enligt Weber, "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", 1969, s. 325–26.

"Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer" återfinns i Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 43–44, "Vor Tag" citeras enligt samma utgåva, s. 14–15.

55 Hofmannsthal, *Die Gedichte*, 2000, s. 26. Datering enligt Weber, "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", 1969, s. 324.

56 Bägge iakttagelserna hos Franz Norbert Mennemeier, "Hugo von Hofmannsthal. *Vor Tag*", i Benno von Wiese (red.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, del 2, Düsseldorf 1956, s. 292–302 (här: s. 294–95).

57 Påpekad av Robert Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism* (Oxford modern languages and literature monographs), Oxford 2000, s. 336.

58 Mennemeier, "Hugo von Hofmannsthal. *Vor Tag*", 1956, s. 295.

59 Så hos Mennemeier, "Hugo von Hofmannsthal. *Vor Tag*", 1956, s. 294.

60 Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*, 2000, s. 338.

61 Erwin Kobel, "Magie und Ewigkeit. Überlegungen zu Hofmannsthals Gedicht 'Vor Tag'", i *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 2, 1977, s. 352–92 (här: s. 361 resp. 377).

62 Werner Schwan, "Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Vor Tag*: kein Blick in den Zauberspiegel", i *Hofmannsthal-Forschungen*, 8, 1985, s. 277–90 (här: s. 288 resp. 287). Schwan kunde ha sökt stöd i en tidigare partiell tolkning, iakttagelsen att i Jesu och Marias samtal "that which endures, which is 'ewig,' is simply the grief of a mother for the death of her son", se Michael Porter, "Elements of Hofmannsthal's Lyric Style. 'Erlebnis' and 'Vor Tag'", i *Modern Austrian Literature*, 7: 3–4, 1974, s. 87–108 (här: s. 100).

63 Denna beaktas även i andra verk av Hoffmansthal, mestadels i dramerna och prosan, se Wolfgang Nehring, "Religiosität und Religion im Werk Hugo von Hofmannsthals", i Karlheinz F. Auckenthaler (red.), *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern etc.1995, s. 77–98, och Stefan Keppler, "Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal", i *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 2005, s. 247–68.

ABSTRACT

Torsten Pettersson, *Allt blott fragment utan mening? Semantiska oscillationer i tre dikter av Hugo von Hofmannsthal. (All Is But Fragments Devoid of Meaning? Semantic Oscillations in Three Poems by Hugo von Hofmannsthal.)*

This article studies three poems by Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), but it has two further objectives: to describe the workings of a poetic technique termed "semantic oscillations" and to exemplify a literary reaction to secularization.

The first nineteen lines of "Ballade des äußeren Lebens" (1895) exhibit a tension or micro-oscillation between the desperate nihilism of a meaningless, fragmented world and the consolatory pleasure of the exquisite phrasing. The depressive world view then swings over to a will to live but a further swing back is introduced by the emptiness suggested by "hohl" in the last line.

In "Ein Traum von großer Magie" (1895) there are multiple semantic oscillations: the Magician is described as God, as Goethe, as a Dionysian dreamer, and as a man endowed with the

gift of imagination; "unser Geist" is seen as a personal daimon and as a God common to all; the dream is presented as true and as a hallucinatory projection; and the speaker in the final section of the poem as both reliable and unreliable.

The world of "Vor Tag" (1907) is fragmented and filled with anguish. The human mind forges links between phenomena and endows them with meaning, but this is revealed as gratuitous projection. The religious mini-narrative about the suffering of Christ is similarly presented as a projection — but also as a true story determining the nature of the cosmos. Between these opposite perceptions the reader is left to oscillate.

Faced with these oscillations in the three poems, scholars have often reduced the meaning of the poems to one or the other of the opposite poles in an attempt to render a unitary meaning. However, all disparate elements of meaning and the oscillation between them are essential to a complex poetic vision which offers solace in a fragmented and meaningless world, while concomitantly suggesting that this solace is an illusory projection. As well as adumbrating the splintered forms of modernism, the technique of semantic oscillations thus adequately embodies fragmentation and lack of meaning as a problematic kernel of secularized modernity.