

Mellem liv og drøm

Om Hofmannsthals essayform

HENNING GOLDBÆK

Så snart man rejser væk fra Europa et stykke tid og vender tilbage med et mylder af billeder fra et andet kontinent, ser man tydeligt, at Europa ikke mere er en operaverden, som amerikanerne mener, eller et langt mere ensartet kontinent end europæerne selv mener, sådan som Adorno konstaterede med sine amerikanske indtryk in mente. Europa har overlevet sin undergang, det lever videre i en postragnarok tilstand, det minder om Enzensbergers essay fra 60erne om kunstens begravelse: hver gang denne begravelse fandt sted, så mødte kunsten selv op i en fantastisk dragt, med boa, slæb, sultanhat og sminke til den store guldmedalje. I de fyrre år efter krigen yndede Vesten at se sig selv som den rige tante, på krydstogt med en luksusliner, der sommetider samlede de skibbrudne østeuropæere op fra deres tømmerflåder og robåde, i dag lever vi i den central-europæiske tidsalder, som ingen ved hvad betyder, men som er en materiel kraft med enorm slagkraft, ikke mindst for kulturen, endnu et begreb, som ingen rigtig ved hvad betyder, men som ingen kan undvære, måske netop af samme grund.

Hvis vi skal være ærlige, så er vi – har vi længe været – hverken fattige eller fine, men fattigfine. Den fattigfine har måske aldrig været fin, han husker knap nok, hvad virkelig fin vil sige, heller ikke hvad virkelig fattigdom er. Og derfor består den fattigfines verden af hallucinationer, den fattigfines lod er rollespillet, iscenesættelsen af sig selv i et forsøg på at være en identitet, som han ikke kender, aldrig opnår og som han tror på lidenskabeligt. Det eneste den fattigfine frygter er afsløringen, at nogen skulle sige, at han slet ikke er fin, aldrig har været det, men

snarere ussel, ynkelig, umyndig, umoden, et offer for blind natur, skæbne, drifter, luner, myter.

Wien er uden tvivl en af de byer i Europa, der minder mest om København, for først er der befolkningen af venlige mennesker i enkelt tøj, med beskedne meninger og vaner, og alligevel mener de, at man har gjort dem ondt, nogen er løbet med noget dyrt og vigtigt, der engang tilhørte dem – hvad, det husker de faktisk ikke – og hver gang de har det godt over et glas øl og skummet har lagt sig, toner billederne frem af det liv, der engang fyldte byrummene, slotssalene og sindene. For at fremkalde dette liv, bruger de et ord, som ingen andre kan sige på samme måde, for de er kosmopolitiske, ikke internationale, eller dannede eller oplyste. Dette ord kosmopolitisk er selve fattigfinedens idé, for i dette ord har man hævet sig op over stort set alle de fadæser, der er knyttet til det moderne menneskes nyere historie: revolutionerne, der åd sine egne børn, krigene, der rystede operettegeneralernes troværdighed, det sociale spørgsmål, der stadig bliver stillet, men aldrig løst. Den kosmopolitiske personage er ikke et borgerligt individ, heller ikke en homo faber, men et menneske med musik i, og hvad det betyder, ved man kun i Tivoli og i Prater og omegn så længe man er der.

De fleste danskere ved nok, at Bang i begyndelsen af *Stuk* lader bankdirektøren sige fra terrassen i Tivoli: „Ja – Liv er her blevet“, og i slutningen, da alt er tabt, hedder det: „Hvor livet er underligt, du.“ Men sådanne efterbilleder er indbegrebet af det kosmopolitiske, det er universelle øjeblikke, hvor noget dæmrer for en, drømmen om den sorgløse tilværelse, der brister som en sæbeboble, festen er ved at

være forbi – hvis der overhovedet var en fest – haven lukker snart, de kunstige stjerner på himlen slukkes, og man må ud i kulden og gå langs de tavse stenmure, indtil alle fortaber sig i gadernes labyrinter stadig med hovedet fuldt af efterbilleder, som man fastholder ved at nynne, fløjte eller synge hen for sig, mens man går afsted med åben frakke og silkehalstørklæde om halsen. For måske viser der sig snart noget.

Men det er sådanne efterbilleder af noget, der måske aldrig har været, som den østrigske fin de siècle-digter Hugo von Hofmannsthal elsker at give liv til. Problemet ved at frakende ham en politisk dømmekraft og analyseevne, ligger i hans tidlige og høje bevidsthed om forskellen mellem rolle og virkelighed. På dette punkt står han ikke tilbage for den unge Proust, der i midten af halvfemserne analyserer den italienske komedies personer, og fremhæver forskellen, uoverensstemmelsen mellem de stereotype roller og den virkelighed de faktisk repræsenterer bag masken, men som ingen ser eller kender, og som de selv glemmer, når de spiller.

Hofmannsthal er uforståelig, hvis man ikke ser ham som en repræsentant for en tragisk kulturkritik, for en kritik, der står mellem formen og livet uden at kunne forene dem. Spaltningen, også personlighedsspaltningen dukker ofte op hos Hofmannsthal. Det er hans Hamlet-holdning: han ser og hører alt det der sker langt borte, krigene, industrien, tempoet, men han handler ikke, han vælger ikke, han leder efter et sted, der hverken er drøm eller virkelighed, og det er essayets form et eksempel på hos ham. En af grundene til at så mange afviser Hofmannsthals voldsomme og hallicinatoriske billeder af blod og ofring, er netop deres tvetydige placering mellem historie og drøm, de er hverken helt uskyldige eller helt uvidende om det der er sket i det 20. århundredes første halvdel.

Uforpligtende er de under ingen omstændigheder, og det er ellers det ord der ofte er blevet brugt om dem, som om Hofmannsthal repræsenterede en særlig eskapisme uden forbindelser til samtidens kunst og kulturliv. De er snarere pornografiske i deres tydeliggørelse af det kunstneriske billede og dets særlige rationalitet i forhold til livsverdenen. I mod-

sætning til mange af de samtidige, var Hofmannsthal ikke livsfilosof, men forsvarede kunsten som form overfor det fortættede liv han så omkring sig.

Både i digtene og de tidlige essays er der en bestemt oplevelsesform, der viser sig at være meget vigtig for Hofmannsthal. Det er digte skrevet „efter læsningen“ og essays skrevet efter foredraget, under alle omstændigheder er det forsøget på at fastholde oplevelsen i sproget og den kunstneriske form, der derved eventuelt bliver sprængt eller spændt til grænsen af dens muligheder.

Essayet om „Poesi og Liv“ fra 1896 er et efterbillede, det har undertitlen „Aus einem Vortrage“, det bygger på et foredrag, som Hofmannsthal netop har holdt om poesi og liv, og derefter har han skrevet det ned. Men det essay vi læser, er ikke virkeligheden – foredraget – eller blot et indtryk, men noget nyt. Hofmannsthal holder i virkeligheden foredraget for os igen, læserne, men uden det borgerlige individs myndige krav på at blive hørt af offentligheden. Tværtimod er det subjekt, der taler nærmest selvudslettende, det dementerer alt det, som det fremsætter i teseform, for lidt senere at genfremsette det samme i en varieret form, så man aldrig ved om det er noget nyt eller noget allerede sagt, der kommer. Men dette skyldes vores hierarkisering, for Hofmannsthals poetik og essayistiske tænkeform opererer ikke med den hierarkisering, som er typisk for den borgerlige tænkning, han radikaliserer i virkeligheden samme borgerlige tænkningsskepsis. Hans sætninger er ophobninger, udføjelser, fortsættelser, supplerende betragtninger, fuldstændig som den talende i modsætning til den skrivende hele tiden standser op, gør håndbevægelser, tøver, kredser om en problematik, der ikke kan præciseres i få ord.

Dermed rammes essayformen imidlertid – ligesom digtene – af netop den formløshed, som Hofmannsthal ellers vender sig imod i sin modstand mod livsfilosofien. For essayformen indoptager formløsheden i sig som stof og materiale. Uden form ingen formløshed, uden formløshed ingen form.

Det som binder dette paradoks sammen, er oversættelsen som essayets nødvendige udtryk. For at

kunne tydeliggøre efterbillederne, må essayets form oversætte dem til et sprog, som ikke kan rumme dem, og det vil sige, at essayet må oversætte det uoversættelige, hele tiden må omskrive og fremstille, omskrive gennem fremstillingen.

Hos Hofmannsthal er det ofte svært at se forskel på essayets form og kunstformerne, for sprogets og billedernes fortættede ambivalens minder om hinanden, men forskellen er i virkeligheden, at det som er en del af kunstværkets erkendelsesform – det hypotetiske udgangspunkt – bliver rendyrket i essayformen. I essayformen kan Hofmannsthal gøre det som han ikke kan gøre i de kunstneriske former: blande liv og kunst og lade dem gå op i omskrivningens og fremstillingens uendelighed og endeløshed. Her ligger der en fare hos Hofmannsthal. I virkeligheden er essayet uendeligt, fremstillingen er der ingen grænser for, og i det øjeblik han ville fortsætte ville der ske et omslag fra fortættethed til gentagelse, fra nyt til stivnet kliché.

Og det forhindrer Hofmannsthal ved at indføre et billede i slutningen af essayet, der på én gang forklarer essayformens umulige projekt og fastholder det i et billede, eller snarere i en lignelse, der leder tanken hen på østlig visdom, når han taler om fiskene, der ikke kan forklare os, hvad havet er, højst at det ikke er af træ. Dermed reflekterer Hofmannsthal essayet i forhold til begrebet. Samtidig med at billedet henviser til gentagelsens og omskrivningens nødvendighed, er det et billede, der løfter argumentationen op over gentagelsen og begrebsligheden, til billedets flertydighed. Og essayet er utænkeligt uden begrebet som sin forudsætning, men også utænkeligt uden at overskride begrebet innovatorisk.

Det jeg som essayformen tænker igennem, er præget af den hypotetiske erkendelse, men især af oversættelsens nødvendighed i forhold til den virkelighed, som er uoversættelig. Der er tale om et mosaikjæg. Det hofmannsthalske jeg er ikke fraværende, det er tilstede overalt, og i virkeligheden er det ikke et vagt jeg, der slæes omkuld af enhver impuls, men tværtimod et jeg, der opløser kronologier og faste sammenhænge. Det sted hos Hofmannsthal, hvor det bliver tydeligt, at hans måde at forholde sig

til virkeligheden på i sine efterbilleder, ikke er subjektiv og tilfældig, det er netop i subjektets fremgangsmåde. Subjektet i hans essays gør op med den fordom, at det jeg, der erkender netop nu, i samme øjeblik, er indbegrebet af den klareste og mest homogene sandhed. I denne form med spring og udfald opløses hierarkiet i den historiske tænkning til fordel for en relativisme. Essayet sætter ikke efterbillederne ind i en samlet fremstilling, men viser netop, at de er forvrængede, ligesom den verden de kommer fra er uoverskuelig fuld af myldrende liv, der hænger sammen på mange måder og ikke kun på én måde.

Der gemmer sig ikke kun en radikalitet i Hofmannsthals jeg og dets mosaikagtige erkendelse, men i oplevelsens og modernitetens baggrund, for faktisk er det slet ikke Wien, der er det topografiske grundlag for hans erkendelse, men Paris. Det fremgår af flere ting, både af hans uddannelse, hans litterære påvirkninger, og af forestillingen om det myldrende liv, som er de kunstneriske former store udfordring. „En hel by fuld af liv“, hedder det om Paris, og i et essay med titlen „Pigen med gulddøjnene“ fra 1905 om Balzacs roman af samme navn – endnu et eksempel på et værk efter læsningen – beskriver Hofmannsthal Paris i vendinger, der næsten ordret går igen i digtet *Manche Freilich* fra 1895:

Og der er nogle...

Og der er nogle som må dø dernede
Hvor de tunge årer rører vandet,
Mens højt oppe andre står ved roret
Og ser fugleflugt og stjerners lande

Og nogle ligger altid med tunge lemmer
ved rødderne af det myldrende liv,
andre sidder i magelige stole
i sibyllers og dronningers kreds
og sidder der som var de hjemme
med lette hænder og løftet blik.

Men der går fra dette liv en skygge
 som når ned til de andres liv,
 og de lette og de tunge skæbner
 er som luft og jord forbundne kar:

Glemte folkeslag til døden trætte
 kan jeg ikke gnide ud af øjnene
 eller beskytte den rystede sjæl
 mod fjerne stjerner tavse fald.

Mange skæbner er vævet ind i min
 og alle spiller livet sammen
 Og min del er mere end dette livs
 slanke flamme eller lette lyre

Mens dette digt har givet anledning til mange diskussioner om Hofmannsthal's sociale engagement, så lægger han selv ti år senere i analysen af Balzacs roman et spor, der kobler digtet sammen med storbylivet og Paris. I slutningen af essayet hedder det nemlig i en beskrivelse, der gør det umuligt at se jegget som andet end et mosaikjæg, der er overalt, oppe i båden og nede i dybet, ligesom i digtet:

Vidunderlige strøm, som sjælen med lukkede øjne giver sig hen til, som den driver afsted på, som en magisk båd, henover voverne, blodrøde, stengrå, eller rosafarvede som konkyljer, og sorte af afgrunden, der skjuler sig nedenunder.

Idet Hofmannsthal forbinder sin livsopfattelse med Balzac, nærmer han sig Den menneskelige Komedies ambitiøse idé: at skildre det moderne liv som en moderne form for Dantes Guddommelige Komædie, altså fra helvede til himmel, med den klare forskel, at Balzac og Hofmannsthal ikke vandrer op mod lyset i tiden, men er i et stort rum samtidigt, et rum med alle modsætninger, med godt og ondt, lys og mørke, og dette mylder er storbyen, som begge digtere vil sammenfatte på én gang og som de rystes over samtidig med at de beruses af den underliggende dynamik og helhed. Det gør de ved hjælp af gentagelsesmønstret, livet bliver et tæppe, hvor personer går igen hos Balzac i de forskellige romaner, som bipersoner eller som hovedpersoner. På samme måde som Hofmannsthal stadig opererer med et

livstæppe, en helhed, som er hele forudsætningen for hans digtning, og som han kalder det sociale, men som snarere er mystik, en intuitiv helhedsoplevelse, som hele tiden presser sprogets udtryksformåen til dets grænser.

Det andet Hofmannsthal har tilfælles med Balzac er panoramaet, der truer med at styrte sammen. Realismen hos Balzac med dens maniske overtydelighed har Adorno beskrevet som et udslag af virkelighedstab, og på samme måde reagerer Hofmannsthal med efterbilleder af liv eller læsning, der på én gang omskriver det oplevede og lader det genopstå i en hypotetisk helhed, der hele tiden skifter karakter, farve, mening, men som først og fremmest peger ud mod en mystisk helhed, som ligger hinsides sproget og hinsides den form, der aldrig må opløses til liv, hvis den overhovedet skal kunne analysere og perspektivere livet.

Mens samtidige repræsentanter for det filosofiske essay som Simmel, Kassner, Lukács og Benjamin prøver at få begrebet til at reflektere sig selv og det som det ikke kan rumme, så stræber Hofmannsthal netop ud over kunsten og digtningen og hen mod begrebet og refleksionen over sproget som det sted, der kan sige det, som digtningen ikke kan sige.

Der findes imellem det filosofiske og det litterære essay en række eksempler på sådanne dobbeltkonstellationer: Poe og Emerson, Proust og Ruskin, Hofmannsthal og Benjamin, Enzensberger og Adorno, Heidegger og Jünger. De har brug for hinanden, de når aldrig hinanden, der vil altid være et tomrum imellem dem – eller snarere et nødvendigt mellemrum som skyldes formernes forskellighed. Men uden den *amour fou*, der består mellem dem, ville ingen af de to essayformer leve så intenst som de gør på hver sin side af den grænse, de må overskride for at opdage deres identitet og hvis skandaløse krænkelser gang på gang udløser en fejde, når det hemmelige møde kommer for en dag.