

### E. T. A. HOFFMANN, MIMESIS KAO EGZISTENCIJALNA MANIFESTACIJA

#### Prilog genezi romantike

Velik je broj njemačkih književnika, koje Goethe, taj patrijarh njemačke literature, nije trpio. Među njima počasno mjesto pripada velikom bolesniku romantizma Ernestu Theodoru Amadeusu Hoffmannu. Već i sam Hoffmannov život sušta je suprotnost literarnom zdravlju vedroga Goethea. Goethe provodi svoj život u Weimaru kao visoki činovnik dvora, kojim vlada prosvijetljeni monarh. Hoffmann počinje kao trijezan i savjestan sudac. »Nitko, tko ima trunak zdravog razuma i zrelog rasuđivanja neće najboljeg umjetnika cijeniti ni izdaleka onoliko, koliko će cijeniti šefa kancelarije, obrtnika, koji je izradio jastuk, da na njemu sjedi savjetnik u vijeću, trgovac u računovodstvu, jer jedan osigurava nužno, a drugi samo ugodno« (Gedanken über den hohen Wert der Musik, s. 53). Napoleonski ratovi značili su privremeni kraj Hoffmannove činovničke karijere — 1808. Hoffmann postaje kapelnik u Bambergu. On se baca u svijet umjetnosti: 1818. muzički je direktor glumačke družine u Leipzigu, pa u Dresdenu. Ali, kada su napoleonski ratovi završili, Hoffmann se, kao po nekom osjećaju dužnosti, kao s nekom gorčinom, vraća u sud, 1816. opet postaje sudski savjetnik. Punih šest godina ovaj halucinatorni umjetnik i narkoman živio je u svijetu trijezne činovničke svakidašnjice. Onda je, shrvan teškom bolešću, umro 26. lipnja 1822. u Berlinu u četrdeset šestoj godini života. »Ausgezeichnet im Amte« urezano je, prema odredbi njegovih pruskih pretpostavljenih, na grobu umjetnika, na kojega će se pozivati Baudelaire, iz kojega će crpsti Wagner i koji će inspirirati generacije njemačkih filologa i estetičara.

Smrt kao da je bila element života za Hoffmanna. Jer Hoffmann nije kao Goethe pisao »... die schöne liebe Tageszeit«, njegova umjetnost nije muževno, apolonsko dnevno sanjarenje. Hoffmann je pjesnik noći, osamljenih majorata u Istočnoj Pruskoj, a njegova noć puna je sablasti, stravičnih halucinacija osamljenih sanjara opsjednutih od đavla. »Nije baš plemenita slika, ali meni se fantazija pričinja kao mlinski kamen, koji rijeka, koja buja sve jače, tjera — čovjek lijeva vino i kolo njegove mašte brže se okreće!« (Höchst zerstreute Gedanken, s. 63). Odricanje od svakidašnjosti nužni je preduslov ove noćne, dionizijske umjetnosti, muzika opet ima najmanje odnosa sa svakidašnjicom. Svaki policijski prefekt odmah će potvrditi, da muzika ne sadrži ništa protiv države i morala (Gedanken über den hohen Wert der Musik, s. 53). Ovakav stav, uza svu pomirljivost prema stvarnosti, koju je Hoffmann dokazao i mučnom savjesnošću svoga činovničkog života, sadrži i duboku klicu ogorčenosti.

»Oni su (pjesnici i muzičari) odlučili ništa manje nego da gledaoca izbace iz svijeta stvarnosti, u kojemu se on tako ugodno osjeća« (Der vollkommene Maschinist, s. 67). Taj gledalac, protiv kojega ustaje Hoffmann, nije nitko drugi nego biće, koje će Baudelaire napasti pod imenom — bourgeois. Izlaskom iz svijeta svakidašnje stvarnosti, u kojemu nam je toliko ugodno, Hoffmann će nas uvesti u svijet čudesnoga, u kojemu je sve moguće. Hoffmann će u plavom plamenu svjetiljke vidjeti salamandre, koji iskaču s iskrama i bore se s duhovima zemlje, koji stanuju u šećeru. U pari će pronaći duhove vode, koji će se umiješati u njihovu sablasnu borbu (Höchst zerstreute Gedanken, s. 63). Hoffmannovo umjetničko doživljavanje nema težine ni granica, ono je dionizijsko, noćno stvaranje čežnje, duboko različito od dobro omeđenog, apolonski vedrog muževnog sanjarenja zrelog Goethea. Cilj umjetnosti je po Hoffmannu, ukoliko se uopće može govoriti o ciljevima umjetnosti, da pjesnici i muzičari svojim satanskim vještinama do te mjere općaraju gledaoce, da zaborave na sebe i potpuno se predadu zavodljivosti fantastičnoga (Der vollkommene Maschinist, s. 68). Da bi to postigli, pjesnici će svoje predstave popratiti muzikom, a u kulisama neće vidjeti samo nužno zlo nego baš prednost, pa će nastojati da na kulisama što vjernije i sa što više detalja prikažu stvarnost (Der vollkommene Maschinist, s. 72). Umjetnički doživljaj nikako se ne smije dijeliti na slikarstvo, muziku i poeziju, jer je integralan i samo kao integralan doživljaj (možda uz droge i alkohol) umjetnički doživljaj može djelovati satanski, hipnotički i može istrgnuti čovjeka iz svakidašnjice.

### *Mimesis kao personalna manifestacija egzistencije*

Što je zapravo umjetnost?

Hoffmann, koji se s toliko prezira odrekao svakidašnjice i politike, duboko se zamislio nad čovjekom. Čovjek, kojega poznajemo iz njegove dnevne svakidašnjice, nije ono, za što ga držimo, on će se posve osloboditi tek noću, pod djelovanjem umjetnosti, alkohola i droga. Hoffmannov satanizam samo je tražilo za buržuja, tražilo, koje će čovjeka preobraziti. Mimesis je za Aristotela organ čovjekova stvaranja, ona objašnjava stvaranje, ali ne i čovjeka. I samo stvaranje odnosi se prema Aristotelu na druge, na one, kojima je namijenjeno, a ne na samog umjetnika. Evo što o tome kaže Hoffmann:

»Nagon oponašanja, koji je toliko svojstven našem rodu i koji ljudi nepravedno toliko ismjevuju, nije ništa drugo nego nagon da pokažemo ne samo stečenu kulturu, nego i kulturu, koja već postoji duboko u nama« (Schreiben Milos... s. 90). Prema tome, nagon oponašanja spada u duboke, egzistencijalne pragnone čovjeka, koji je čovjeku do izvjesne mjere gotovo zajednički s majmunima. Umjetnost, to je čovjek mogli bismo reći. A što je zapravo umjetnost? »Kultura, koja već postoji duboko u nama«, piše obrazovani majmun Milo svojoj prijateljici u Sjevernoj Americi.

Mimesis je, prema tome, egzistencijalni nagon i manifestacija postojanja, saopćenja nas samih drugima, koje prelazi našu svijest i ima korijene u najdubljim slojevima ljudskog bića.

### *A što je umjetnost?*

Za razliku od aristoteličara Hoffmann nije osjećao potrebu da zatvori umjetničke grane u stroge granice i da ih normira, nego je nastojao da odgovori na pitanje — što je zapravo umjetnost? Pošto je pozornicu okarakterizirao kao susret slikarstva, pjesništva i muzike, zahtijevao je, da riječi, radnja i muzika djeluju kao cjelina te da ostavljaju totalni utisak na gledaoca, a ne da muzika, kao u talijanskoj operi, djeluje samo kao slučajni pratilac radnje. On polemizira sa Sacchinijem, koji smatra, da operna muzika ne smije da sadrži ničeg snažnog ni potresnog, što spada u crkvu (Ueber einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik, s. 104).

Naše kraljevstvo nije od ovoga svijeta, kažu muzičari. Jer, gdje u prirodi mi možemo naći prototip naše umjetnosti kao slikari i plastičari? Ton se nalazi svuda, tonovi, to znači melodije, govore viši jezik kraljevstva duha i nalaze se samo u grudima čovjeka.

Ali, ne prožimlje li duh muzike čitavu prirodu kao i duh tona? Mehanički dirnuto tonsko tijelo iskazuje svoju egzistenciju, kada se probudi u život. Bolje rečeno, njegov unutrašnji organizam postaje svjestan. Kako bi bilo, ako bi također duh muzike, pobuđen iz otajstvenoga, govorio melodički i harmonički samo u misteriju? Muzičar, dakle čovjek, u čijim se grudima muzika razvija do jasne svijesti, uvijek je okružen harmonijom i melodijom. Nije prazna slika ni alegorija, kada muzičar kaže, da u mirisima, svjetlu i bojama prepoznaje tonove, da u njihovoj orkestraciji uočava koncert. Isto kao što je (po riječima jednog umnog fizičara) slušanje gledanje iznutra, tako muzičaru gledanje postaje slušanje iznutra, naime unutrašnja svijest muzike, koja vibrira izjednačeno u svom duhu i zvuči iz svega, obuhvaća zvukom sve što vidi. Tako će nenadani impulsi muzičara, nastajanje melodija iz unutrašnjosti, nesvjesna spoznaja, ili spoznaja otajstvene muzike, koja ne može da se izreče riječima, biti princip života i djelovanja muzičara (Johannes Kreislers Lehrbrief, s. 115—116).

Muzika je, prema tome, princip svake umjetnosti; ona je najviše umjetnost; ona je ne samo umjetnost nego i princip spoznaje stvari, štoviše, i princip postojanja. Muzika, a prema tome i umjetnost uopće, potječe iz kraljevstva duha, ona je kult Boga. Ako je mimesis manifestacija postojanja, muzika je jedini oblik stvarnog postojanja i dio nas po kojemu smo mi djeca Božja, organ duše, koji nas približava Bogu.

Kršćanski sadržaj ovog razmišljanja o egzistenciji muzike, čovjeka i ljudske duše može se bolje shvatiti, ako se ima u vidu porijeklo Hoffmannovih stavova iz protestantske službe Božje i njezine izrazite orijentacije prema muzici iz koje su potekli Buxtehude, Schütz, Bach i mnogi drugi.

#### *Hoffmannova baština*

Malo se koji estetičar uopće može pohvaliti tako plodnom baštinom kao E. T. A. Hoffmann. Pošto je nagon za oponašanjem okarakterizirao kao egzistencijalnu manifestaciju, a muziku kao princip umjetnosti i spoznaje stvari, Hoffmann se pridružio estetičkoj diferencijaciji sjevera i juga, klasike i romantike svojih suvremenika A. W. Schlegela, Goethea (Von deutscher Baukunst). Dok je Goethe uspoređivao strasburšku katedralu s klasičnom arhitekturom, Hoffmann ju je uspoređivao s muzikom: »Muzika Sebastijana Bacha odnosi se prema muzici starih Talijana isto kao strasburška katedrala prema crkvi sv. Petra u Rimu« (Höchst zerstreute Gedanken, s. 57). Muziku Hoffmann smatra najspiritualnijom umjetnošću: »Baš zbog svoga posebnog karaktera muzika nije mogla biti svojina antike, gdje se sve orijentiralo na materijalno, težinsko prikazivanje, nego pripada modernom vremenu. Oba suprotna pola, antike i moderne ili poganstva i kršćanstva, jesu u umjetnosti plastika i muzika. Kršćanstvo je uništilo plastiku i stvorilo slikarstvo. Antika u slikarstvu nije poznavala ni perspektive, ni kolorita, u muzici ni melodije (izraz unutrašnjeg afekta u višem smislu, bez obzira na riječi i njihovo ritmičko držanje) ni harmonije. Obje umjetnosti, muzika i slikarstvo, samo su približno potvrđivale svoju ulogu u antici: njih je pritiskala težina plastike« (Alte und neue Kirchenmusik, s. 120). U muzici Hoffmann govori o bojama (Ueber einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik, s.110). Štoviše:

»Ne samo u snu, nego u stanju delirija prije spavanja, naročito onda, kada sam slušao muziku, miješaju mi se u svijesti boje, tonovi i mirisi. Čini mi se, da sve na isti način nestaje u zrakama svjetlosti, te da se moraju ujediniti u čudesnom koncertu. Miris tramocrvenih karanfila djeluje magičnom snagom na mene: nevoljko tonem u polusan i čujem u daljini bujanje i nestajanje dubokih tonova kontrabasa« (Höchst zerstreute Gedanken, s. 57). Ovo mjesto citira i Baudelaire u svom eseju *De la Couleur* (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, *L' Art romantique*, Paris, 1962, s. 109) te osniva na njemu svoju teoriju o melodičnosti boja. Osim toga, ovakova sanjarenja ne razlikuju se mnogo od Freudovih tumačenja snova, koja su postala credo i inspiracija modernog slikarstva. Zaista, Hoffmann je jedan od patrijarha modernog mentaliteta.

Ako se prisjetimo njegova naučavanja, da muzika, riječ, radnja i kulisa treba da djeluju kao cjelina, te da muzika ne treba da djeluje kao slučajni pratilac radnje, postat će nam jasna Wagnerova reforma opere, o kojoj je također pisao i Baudelaire. Izgleda kao da se u panorami modernih estetičkih ideja teško može naći nešto, što nije napomenuto kod Hoffmanna.

Pa ipak, kao otac modernih estetičkih pozicija Hoffmann se svjesno distancira od modernih socioloških previranja. Prezir zvuči iz njegova distanciranja: »Kada se neki umjetnik brinuo za političke događaje dana?... On je živio u svojoj umjetnosti i samo s njom koračao kroz život; sudbonosna teška vremena dohvatila su danas čovjeka željeznom šakom, a bol mu je izmamila tonove, koji su mu inače bili strani« (Höchst zerstreute Gedanken, s. 62.).

Hoffmann piše iz osjećaja reakcije na pozitivistička razmišljanja XVIII vijeka i pridonosi polarizaciji umjetničkih i estetičkih teorija na pozitivističke i idealističke. Svojim izrazito personalnim idealističkim stavom Hoffmann se pridružio tradiciji Davida Humea, Kanta, Schleiermachera, braće Schlegel. Njegotovo objašnjavanje mimesis kao egzistencijalne manifestacije i nastajanja umjetnosti iz dubine ličnosti približilo ga je Kierkegaardu. Njegova teorija poezije zacrtala je danas već priznati stav estetike i filologije, da je *lirika muzika jezika*; njegova teorija poezije otvorila je, ujedno, put egzistencijalističkim interpretacijama poezije Heideggera, Wolfganga Kaysera, Emila Staigera i Damasa Alonsa.

Ivan Lazarović

Upotrijebljeno izdanje: E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen und Schriften*, Goldmann, 1956.