

Manieryzm w sieci, czyli problem z normą klasyczną

*

WOJCIECH BAŁUS

I

Spośród sześciu funkcji języka, wyróżnionych i opisanych przez Romana Jakobsona, metajęzykowa dochodzi do głosu jedynie w specyficznych warunkach¹. W komunikacji naukowej pojawia się wtedy, gdy używane pojęcia tracą swą gładką poręczność, a dyskurs prowadzony przez badaczy rwie się. Terminy takie jak „przedstawienie dewocyjne”, „postgotyk” czy „westwerk”, o nieustalonej w pełni definicji i zakresie znaczeniowym, wywołują dyskusje nad prawidłowością ich stosowania i granicami sensowności. Do pojęć takich należy i manieryzm oraz związane z jego funkcjonowaniem słowa maniera i manieryczność. Problem z nimi jest jednak nieco innego rodzaju: uczeni nie tyle spierają się o prawidłowe posługiwanie się owymi wyrażeniami, ile wciąż na nowo ustalają ich semantykę, aksjologię i stopień uniwersalności. W niniejszym tekście postaram się wskazać na niektóre uwarunkowania, dlaczego tak się dzieje.

II

Słowo manieryzm wprowadzone zostało do rozważań o sztuce w roku 1792 przez Luigiego Lanziego w *Storia pittorica della Italia* na określenie trzeciego okresu w dziejach florenckiej i rzymskiej szkoły malarskiej, który charakteryzować się miał prymatem „praktyki”, polegającej na kopiowaniu mistrzów, i naśladownictwem nie natury, ale idei, rodzących się w głowach artystów². Włoski badacz nie cenił owej epoki, stąd i sam termin nie zyskał w jego rozprawie zbyt pochlebnych opinii. Ostatecznej deprecjacji pojęcia dokonał w połowie wieku XIX Jacob Burckhardt, malarstwo manierystyczne obdarzając epitetami „fantastycznej samowoli”, „niegodnego zwyrodnienia” i „zepsucia”³.

¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 77–124, tu: s. 85–86.

² J. Shearman, *Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 18; – D. Arasse, *Die manieristische Renaissance*, [w:] D. Arasse, A. Tönnemann, *Der europäische Manierismus 1520–1610*, München 1997, s. 7–47, tu: s. 9.

³ M. Thimann, *Ein Denkraum der Unbesonnenheit? Zur jüngeren Debatte um den Manierismus in der Kunstgeschichte*, [w:] Sturz in die Welt. *Die Kunst des Manierismus in Europa*, katalog wystawy, München 2008, s. 26–35, tu: s. 26.

Przedstawiano w nim – twierdził – „efekty bez uzasadnienia, ruchy i napięcia mięśni pozbawione konieczności”⁴. Także Alois Riegl pięćdziesiąt lat później nie pochwałał manieryzmu. Widział w nim sztukę epatującą układami linii i form oraz powierzchowną grą z zastanymi wzorami. Brak wewnętrznego uduchowienia, świadome naśladowanie Michała Anioła i Rafaela oraz dążenie do walorów dekoracyjnych wynikało – jego zdaniem – z kontrreformacyjnej niechęci do sztuki. „Jak początkowo w okresie starochrześcijańskim, tak i znowu teraz, w ścisłych kręgach kościelnych uważano, że sztuki przedstawiające niezbędne są jedynie do wypełniania zadań użytkowych i dekoracyjnych” – twierdził Riegl⁵. Nieco później deprecjonujących określeń użył Max Jacob Friedländer w odniesieniu do manieryzmu antwerpskiego. Zjawisko to przeciwstawiał prawdziwemu stylowi, który – według niego – zawsze wyrastał spontanicznie z artystycznego geniuszu. Manieryzmowi przypisywał natomiast cechy konwencjonalności, naśladownictwa, chłodu i zmęczenia, co w najlepszym razie prowadzić mogło do pustej wirtuozerii⁶.

Negatywne pojmowanie manieryzmu wiązało się z ujemnym wartościowaniem samego terminu maniera. Giovanni Pietro Bellori w żywocie Annibale Carracciego pisał: „Tak tedy, gdy przeminął ten wiek szczęśliwy, zanikła wkrótce wszelka forma i artyści porzucając studium natury zarazili sztukę manierą lub – jak może lepiej powiedzieć – fantastyczną ideą opierającą się na praktyce, a nie na naśladowaniu [natury]”⁷. Owa praktyka, a więc powielanie ugruntowanych formuł i rozwiązań, co sto lat wcześniej zauważył Lodovico Dolce, miała prowadzić do tego, że wszystkie kształty i twarze na obrazach wyglądały podobnie⁸.

Pejoratywne znaczenie manieri pogłębił w XIX wieku Arthur Schopenhauer. Celem sztuki – w jego opinii – powinno być ukazywanie idei, rozumianej po platońsku. W *Świecie jako woli i przedstawieniu* pisał, że „uchwycona idea jest prawdziwym i jedynym źródłem każdego istotnego dzieła sztuki. Swą pierwotną siłę czerpie tylko z samego życia, z natury, ze świata”⁹. Ponieważ idea jest rodzajem pełni i doskonałości, przez co nie podlega parcelacji i fragmentacji, przekracza ona ludzkie zdolności poznawcze. Można ją jedynie oddać w formie naocznej jako efekt genialnego natchnienia. Na miarę człowieka skrojone są natomiast pojęcia. Powstają one dzięki pracy

⁴ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Zweiter Teil: Mittelalter und neuere Zeit, III: Malerei*, Leipzig 1904, s. 911.

⁵ A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, hrsg. A. Burda, M. Dvořák, Wien 1908, s. 154.

⁶ A. Born, *Antwerp Mannerism: A Fashionable Style?, [w:] Extravagant! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530*, ed. K.L. Belkin, N. van Hout, katalog wystawy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen 2005, s. 10–19, tu: s. 11.

⁷ G.P. Bellori, *Żywoty malarzy, rzeźbiarzy i architektów nowożytnych*, tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. naukowa i uzupełnienia M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 277–288, tu: s. 277.

⁸ C.H. Smyth, *Mannerism and „Maniera”*, [w:] *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, t. 2: *The Renaissance and Mannerism*, ed. E. Gombrich, Princeton 1963, s. 174–199, tu: s. 177.

⁹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 1994, s. 365.

naszego umysłu poprzez abstrakcję danych doświadczalnych i ich uogólnienie. I właśnie takie działania w sztuce prowadzą do pojawienia się manieri. Filozof stwierdzał: „naśladowcy, słudzy manieri, *imitatores, seruum pecus* (Horacy, *Listy* 1, 19) wychodzą w sztuce od pojęcia, karbują sobie w pamięci, co się podoba i robi wrażenie w prawdziwych dziełach, wyraźnie sobie to uprzytomniają, ujmują w pojęcia, czyli abstrakcyjnie, i potem naśladowują jawnie lub skrycie w sposób celowo zamierzony”¹⁰. Maniera jest więc u Schopenhauera – podobnie jak u Dolcego i Belloriego – efektem „praktyki”. Artyści konstatują, na czym polega istota dzieł genialnych, a następnie powielają owe wzory. Proces uchwytywania cech przypomina tworzenie pojęć. Jednak „pojęcia” stosowane w sztuce owocują powstawaniem dzieł martwych, bo pozbawionych treści przysługujących unaocznianym ideom. Filozof konkludował: „Wszyscy naśladowcy, wszyscy słudzy manieri ujmują w pojęcie istotę cudzych wzorowych osiągnięć, ale pojęcia nie nadadzą nigdy życia wewnętrznego dziełu”¹¹.

Negatywne rozumienie manieryzmu ukształtowało się więc jako wynik rozpatrywania manieri w kategoriach wtórności i naśladownictwa. Według zwolenników owego poglądu, artyści XVI wieku przestali tworzyć spontanicznie i zwrócili się ku przetwarzaniu dzieł dojrzałego renesansu. W efekcie powstała sztuka udziwniona, dekoracyjna i czasami wirtuozerska. Za Schopenhauerem określić ją można mianem „zmanierowanej”¹². Była ona efektem bądź „zwyrodnienia”, jak chciał Burckhardt, bądź pustej wirtuozerii, za czym optował Max Friedländer, bądź wreszcie kontrreformacji, jak dowodził Riegl. Tak czy inaczej, charakteryzowała ją wewnętrzna pustka oraz żerowanie na wcześniejszych dokonaniach. Manieryzm dawał się wytłumaczyć i opisać wyłącznie przez odniesienie do pewnej normy, w tym wypadku pełnego odrodzenia, gdyż zmanierować da się tylko to, co już uprzednio istniało.

III

Przewartościowanie manieryzmu dokonało się mniej więcej w okresie I wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. Walter Friedländer, koncentrując się na włoskim malarstwie po roku 1520 i analizując dzieła Michała Anioła, Pontorma, Rossa i Parmigianina, wyróżnił szereg cech charakteryzujących ówczesną twórczość. Malarstwo manierystyczne powstało – jego zdaniem – w opozycji do dokonań dojrzałego renesansu. W miejsce naśladownictwa natury, ujętego w normy stylu idealnego, posługującego się zaczerpniętymi z antyku proporcjami oraz wzorami kompozycyjnymi, wprowadzono rozwiązania dysonansowe. Pojawił się wydłużony kanon postaci ludzkich i niejasność stosunków przestrzennych zarówno w relacjach postaci do tła pejzażowych,

¹⁰ Ibidem, s. 365–366.

¹¹ Ibidem, s. 366.

¹² Ibidem, s. 366.

jak i w odniesieniu do perspektywy (labilność w odczytywaniu elementów położonych bliżej / dalej, walka pomiędzy płaskością a głębią). Rytmiczność układów kompozycyjnych zastąpiła ich wcześniejszą symetrię¹³. Sztuka manierystyczna wyrosła z subiektywizmu i w przeciwieństwie do obiektywizmu dojrzałego renesansu opierała się nie na idealnych zasadach, lecz na sztuczności. Była tym samym nadal „idealistyczna”, ale tylko w sensie – pozytywnie tym razem interpretowanej – uwagi Belloriego, że malarze ówczesni postępowali za „fantastyczną ideą opierającą się na praktyce”, a nie naśladowali natury. W konsekwencji, jak pisał Friedländer, w twórczości manierystycznej „nie idzie więcej o to, by zobaczyć przedmiot na nowo stworzyć artystycznie, tak »jak się go widzi« [...], ani też nie o to, jak pojedyncza jednostka dostrzega go jako formę zjawiska – »jak ja go widzę« – lecz (jeśli wolno użyć wyrażenia negatywnego) jak »się go nie widzi«, a z czysto artystycznie autonomicznego powodu chciałoby się, by był on widziany”¹⁴.

Tak zdefiniowany manieryzm badacz nazwał stylem antyklasycznym. Określenie to wypuklało przede wszystkim opozycyjność manieryzmu względem dojrzałego odrodzenia. Friedländer pisał, że nowy styl zastąpił dawny, klasyczny, i „przeciwstawił normatywnemu zrównoważeniu renesansu subiektywistyczną i rytmiczną figurację oraz irrealne kształtowanie przestrzeni”¹⁵. Ale nazwanie manieryzmu antyklasycyzmem pozwalało też na pozbycie się negatywnych konotacji terminologicznych. Autor świadomy był, że manieryzm w jego czasach funkcjonował jako pojęcie prześmiewcze, antyklasycyzm zaś był wciąż traktowany jako negacja normy¹⁶, niemniej jednak – w dziesięć lat po publikacji *Podstawowych pojęć historii sztuki* Heinricha Wölfflina – opozycja klasyczny / antyklasyczny zdołała już nabrać cech czysto opisowych, tracąc wymiar aksjologiczny¹⁷. Historia sztuki przyjęła ostatecznie równoprawność istnienia stylów opartych na normie wyrosłej z antyku i całkowicie jej zaprzeczających. Tym samym manieryzm mógł zostać zaliczony do „normalnych” zjawisk w dziejach sztuki europejskiej.

Nazwanie manieryzmu stylem antyklasycznym i pozbawienie go znamion „zwyrodnienia” otwarło cały wachlarz kolejnych odczytań i interpretacji. Najważniejszą koncepcję utrzymaną w nurcie antyklasycyzmu sformułował około dziesięć lat przed Friedländerem Max Dvořák¹⁸. Nie negował on zależności powstającej wówczas sztuki od dokonań dojrzałego renesansu. „Pierwsze wrażenie – pisał – jest wrażeniem mało samodzielnej sztuki epigońskiej, której postępy zdają się głównie polegać na przekształcaniu wzorów. Do tej widocznej niesamodzielności odnosi się określenie *manieryzm*; oznacza ono sztukę, której przedstawiciele przekształcili testament mistrzów dojrzałego renesansu

¹³ W. Friedländer, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der Italienischen Malerei um 1520*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 46, 1925, s. 49–86, tu: s. 50–53.

¹⁴ Ibidem, s. 51.

¹⁵ Ibidem, s. 84.

¹⁶ Ibidem, przyp. 1, s. 50–51.

¹⁷ M. Thimann, op. cit., s. 26.

¹⁸ H.H. Aurenhammer, *Max Dvořák (1874–1921)*, [w:] *Klassiker der Kunstgeschichte*, t. 1: *Von Winckelmann bis Warburg*, hrsg. U. Pfisterer, München 2007, s. 214–226, tu: s. 220–221.

w manierę”¹⁹. Ale owa pozornie naśladowcza sztuka późnego Michała Anioła, Pontorma, Parmigianina, Tintoretta, El Greca i Breugla była dla badacza wyrazem nowej duchowości, gdyż – zgodnie z założeniami *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* – wszystkie przejawy twórczości artystycznej interpretował on jako ucieleśnienie światopoglądu²⁰. „Tak więc – argumentował – wcześniej czy później musiał nadejść moment, kiedy ta wzburzona, myślowa i uczuciowa powaga życia upomniała się o swe prawa i chrześcijański subiektywizm zaczął zwyciężać nad pogańską obiektywnością, a duch nad materią. »Szczyt ma bardzo wąską krawędź; po 1520 nie powstało już żadne czyste dzieło«, powiada Wölfflin, co oznacza, że doskonały kanon nie był trwałą normą, jak w antyku, lecz był oparty na subiektywnym chceniu [Wollen], stadium mniej lub bardziej przejściowym w powszechnym strumieniu rozwoju, który ledwo osiągnięty zaraz został przewyżniony. To przewyżnienie polegało na tym, że w miejsce doskonałości postawiono – według mniemań dogmatyków ubiegłego stulecia – »samowolę« [Willkür]. Samowola w sztuce jest przeciwieństwem obiektywnej reguły, jest subiektywnością, fantastycznością i nieskrępowaną pełnią życia wyobraźniowego i uczuciowego, które kruszy wszelkie kajdany. Te siły przewyżniły renesans; nie znużenie lub stopniowy upadek [wygrały – W. B.], lecz – przeciwnie – nowe ruchliwe życie”²¹.

Manierizm był więc dla Dvořáka przejawem twórczego fermentu, momentem odświeżenia europejskiej duchowości. Był to okres niebezpieczny, gdyż polegał na destabilizacji dotychczasowego porządku. Z tego powodu nie mógł trwać wiecznie. Jako chwila kryzysowa wyłonić powinien z siebie nową, trwałą formację światopoglądową i artystyczną. „Jak we wszystkich duchowych rejonach – pisał uczyony w rękopiśmiennym szkicu tekstu na temat Oskara Kokoschki – także w sztuce antynaturalizm był wstępem do nowego idealizmu, a ów idealizm musi wcześniej czy później prowadzić do nowych idealnych form, których ojczyzną nie jest jednak świat zmysłów, lecz królestwo ducha”²². Dlatego po manieryzmie XVI wieku nastąpił w Europie barok.

Potraktowanie manieryzmu jako momentu twórczego kryzysu ducha pozwoliło też Dvořákowi na dostrzeżenie paraleli między wiekiem XVI a okresem końca I wojny światowej. Tak jak malarstwo El Greca – pisał – było „kulminacją ogólnego europejskiego ruchu artystycznego, którego celem było zastąpienie renesansowego materializmu przez spirytualistyczną postawę ducha ludzkiego”²³, tak po I wojnie światowej „tajemnicze prawo

¹⁹ M. Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*, t. 2, München 1927, s. 118.

²⁰ L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974, s. 22–32, szczególnie s. 28–29; – J. Bakoš, *Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers*, [w:] *L'Art et les révolutions*, Section 5: *Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours*, red. H. Olbrich, Strasbourg 1992, s. 53–72, tu: s. 56–57.

²¹ M. Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst...*, s. 191.

²² Cyt. za H.H. Aurenhammer, *Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu „Variationen über ein Thema“ (1920/21)*, [w:] *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*, hrsg. P. Werkner, Wien 1998, s. 34–40, tu: s. 39.

²³ M. Dvořák, *El Greco i manierizm*, tłum. A. Porębska, [w:] *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, oprac. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 545–563, tu: s. 562.

ludzkiego losu” skierowało świat „w stronę nowego, duchowego, antymaterialistycznego wieku”²⁴. Widać to było w całej kulturze: „w myśli filozoficznej i naukowej, gdzie prymat przejęły idealistyczne kierunki, w naukach przyrodniczych, gdzie gruntownie zdewaluowane zostały przesłanki pozytywizmu, dotąd uważane za niewzruszone, w literaturze i sztuce, które – tak jak w średniowieczu i w okresie manieryzmu – zwróciły się ku absolutowi ducha, niezależnego od zmysłowej wierności naturze”²⁵.

Manieryzm w interpretacji Maxa Dvořáka nabrał nowego znaczenia. Stał się nie tylko akceptowalnym stylem antyklasycznym, ale i wyrazem ważnego prądu duchowego, polegającego na przewyżczeniu materializmu. Nabrał w ten sposób znamion metahistorycznych: choć wiedeński badacz akcentował związek manieryzmu z XVI wiekiem, to jednak wyraźnie wskazywał, że porównywalne tendencje mogą pojawić się w innych okresach dziejowych; zawsze wtedy, gdy budzi się spirytualistyczny ferment, na przykład w dwudziestowiecznym ekspresjonizmie²⁶.

Od koncepcji Dvořáka blisko już było do poglądów traktujących manieryzm jako powtarzający się w dziejach czas antyklasycznej i spirytualistycznej reakcji. Tak podszedł do owego zagadnienia Ernst Robert Curtius, pisząc o stałej polaryzacji klasycyzmu i manieryzmu i nazywając ten drugi „konstantą” kultury europejskiej²⁷. Krok następny uczynił Gustav René Hocke, dokonując wydzielenia „najważniejszych »manierystycznych« epok w historii Europy: Aleksandrii (około 350–150 p.n.e.), okresu srebrnej łaciny w Rzymie (około 14–138), późnego średniowiecza, »świadomej« epoki manierystycznej od 1520 do 1650, romantyzmu, zwłaszcza romańskiego, od 1800 do 1830, a także niedawno zakończonej, lecz wciąż żywo oddziałującej epoki od 1880 do 1950”²⁸. Manieryzm według autora *Świata jako labiryntu* był „pewną »stałą« europejskiego ducha, manifestującą się w rebelii bądź w ucieczce przed światem, w oskarżaniu świata i w lęku przed nim, w deformacji, konstrukcji, w ekspresjonizmie, surrealizmie i abstrakcji”²⁹. Podobnie rozumował i Arnold Hauser, za Hansem Sedlmayrem, widząc w manieryzmie efekt wyobcowania (*Entfremdung*), owocującego zarówno w wieku XVI jak i XX porównywalną sztuką spirytualistyczną i surrealistyczną³⁰.

²⁴ Ibidem, s. 563.

²⁵ Ibidem, s. 563.

²⁶ W. Bałus, *Max Dvořák betrachtet Tintoretto oder über den Manierismus*, „Ars”, 44, 2011, nr 1, s. 26–44, tu: s. 39–40.

²⁷ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 277–278; – J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 119–134, tu: s. 130–131.

²⁸ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współczesnie*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 8.

²⁹ Ibidem, s. 8.

³⁰ A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964; – J. Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 177–189, tu: s. 182.

Zdefiniowanie manieryzmu jako przejawu postawy antyklasycznej pozwoliło na jego pozytywne przewartościowanie. Sformułowano więc katalog cech nowego stylu, przeciwstawiającego się renesansowej normie, choć operującego elementami zaczerpniętymi z tej tradycji. Przypisano następnie owym nierealistycznym rozwiązaniom wartość spirytualistyczną, wyraz plastyczny duchowego fermentu. Wskazywano też na pokrewieństwa manieryzmu z duchowością średniowiecza i pewnymi cechami gotyckiej figuracji. „Manieryzm – pisał w jednym ze swych wczesnych tekstów Jan Białostocki – podobnie jak sztuka średniowieczna, wiąże realizm przedmiotów z formami oderwanymi od natury, dokładność przedstawiania z abstrakcyjną formułą, rzeczywistość ziemską spleta z bytami nadmysłowymi; artysta manieryzmu, podobnie jak w średniowieczu, dowolnie obiera stopień realności rozmaitych partii obrazu”³¹. Stąd niedaleko już było do potraktowania owego kierunku jako zjawiska ponadhistorycznego, powracającego co jakiś czas w kulturze europejskiej.

IV

Antyklasycyzm i spirytualizm manieryzmu nie okazały się jednak rozwiązaniem w pełni satysfakcjonującym. Erwin Panofsky zwrócił w swej *Ideji* uwagę na znamieny dualizm sztuki XVI wieku. Wskazywał on, że z jednej strony akcentowano wówczas głęboką niechęć wobec wszelkich reguł i norm, natomiast z drugiej dążono do ścisłej, rozumowej kontroli w odniesieniu do budowy obrazu i nadal bardzo ceniono wzory antyczne³².

Wieloznaczność manieryzmu stała się też punktem wyjścia dla Wernera Hofmanna. Próbuąc wyjaśnić krytykowany w połowie XX wieku stylowy chaos powstającej wówczas sztuki, przypomniał on terminy „styl” i „maniera” w rozumieniu Johanna Wolfganga Goethego³³. Adaptując je do własnych celów, badacz powiązał ze stylem postawy „klasyczne”, zmierzające do jedności i jednolitości środków artystycznego wyrazu, z manierą zaś artystyczną wolność, owocującą pluralizmem formalnym, prymatem „sztuczności” nad „naturalnością”, uznaniem dzieła sztuki za substytut absolutu i dowartościowaniem roli idei w procesie twórczym³⁴. Tak zdefiniowany manieryzm mógł służyć zarówno do opisu sztuki XVI, jak i XX wieku. Jego istotą okazywała się bowiem nie antyklasycyzm, lecz *Möglichkeitssinn* – upodobanie w wielorakich możliwościach³⁵. Sztuka spod znaku manieri zdolna była operować zarówno zestawem chwytów klasycznych, owocujących dziełami

³¹ J. Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu...*, s. 180.

³² E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, tłum. J.J.S. Peake, New York-Hagerstown-San Francisco-London 1968, s. 79 i passim.

³³ J.W. Goethe, *Proste naśladownictwo natury, maniera, styl*, tłum. A. Palińska, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 97–101.

³⁴ W. Hofmann, „Manier” und „Stil” in der Kunst des 20. Jahrhunderts, [w:] idem, *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, s. 232–248.

³⁵ Ibidem, s. 248; – W. Hofmann, *Le maniérisme du XVI^e siècle et l'art moderne*, [w:] *Actes du XVII^e congrès internationale d'histoire de l'art*, La Haye 1955, s. 545–550.

wirtuozerskimi, jak i formami ekspresyjnymi, mrocznymi lub przerafinowanymi i nienaturalnymi. Ważne było wyłącznie przeciwstawianie się jednej normie jako zasadzie artystycznej teorii i praktyki.

V

Na początku lat 60. ubiegłego stulecia wydawało się, że wreszcie nadszedł kres kłopotów z manieryzmem. Stworzono wówczas spójną, historycznie ograniczoną i terminologicznie jednoznaczną koncepcję owego zjawiska. Anglosascy badacze – głównie Craig Hugh Smyth i John Shearman – dokonali daleko posuniętej rehabilitacji pojęcia manieri. Wskazali, że negatywne znaczenie tego słowa rozpowszechniło się dopiero w XVII wieku. Wcześniej miało ono pozytywne konotacje i oznaczało tyleż wytworne zachowanie, co i dobry gust oraz „ideał estetyczny, do którego trzeba było dążyć świadomie abstrahując od natury i idealizując ją”³⁶. Tym samym sztuka manierystyczna przestała być wyrazem dążeń antyklasycznych, ekspresją niepokoju lub przejawem zmanierowania. Zamieniła się w wirtuozerską grę z regułami dojrzałego renesansu, które były w pełni przez jej twórców akceptowane, choć jednocześnie przeznaczone do kombinatorycznych przekształceń: *nella regola una licenzia*³⁷. „Kiedy więc – pisał Shearman – przystępujemy do poszukiwania w sztuce XVI wieku tendencji, które mielibyśmy prawo nazwać manierystycznymi, logika nakazuje, abyśmy od nich wymagali nasyceń – że się tak wyrażę – manierą, a zarazem by brak w nich było tych cech, które są z pojęciem manieri sprzeczne, to znaczy napięcia, brutalności, gwałtowności i ujawnionej namiętności. Żądamy od nich zatem zróżnicowania, wyrafinowania, wymyślności, a od dzieł sztuki, by były wygładzone, wysubtelnione i wyidealizowane, inaczej mówiąc szukamy troskliwie wyhodowanych roślin cieplarnianych. Manieryzm, zgodnie z tradycją, powinien przemawiać językiem wyrazistego, choć nienaturalnego piękna, nie zaś językiem beładnym, wyrażającym groźbę i rozpacz; słowem powinien to być styl bardzo stylowy”³⁸.

Manieryzm z antyklasycznego ekspresjonizmu zamienił się więc w *stylish style*. Przestał być przeciwieństwem dojrzałego renesansu, a stał się jego wysublimowaną kontynuacją. Całkowicie stracił przy tym negatywne konotacje. „Sztuki manierystycznej – podkreślał Shearman – nie na-

³⁶ J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia...*, s. 127. – Na związki manieri i dobrych manier pierwszy szeroko zwrócił uwagę G. Weise, *Maniera und Pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, „Romanistisches Jahrbuch”, 3, 1950, s. 321–403. – O relacjach pomiędzy pojęciami *maniera*, *giudizio* i *gusto* pisał Robert Klein w roku 1961. Przedruk w: idem, *Judgment and Taste in Cinquecento Art Theory*, [w:] idem, *Form and Meaning. Writings on the Renaissance and Modern Art*, transl. M. Jay, L. Wieseltier, Princeton 1981, s. 161–169.

³⁷ C.H. Smyth, op. cit., s. 193 i 197; – J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia...*, s. 127.

³⁸ J. Shearman, op. cit., s. 18–19.

leży utożsamiać ze sztuką zmanierowaną³⁹. Inni niż dotychczas artyści zaczęli też pełnić funkcje głównych przedstawicieli kierunku. Shearman w swej książce ledwo napomyka o El Grecu czy Tintoretcie, Smyth zaś wręcz umieszcza Rossa, Pontorma, Beccafumiego, Tintoretta i El Greca w osobnym nurcie, faktycznie antyklasycznym, który jednak z prawdziwym manieryzmem nie miał nic wspólnego⁴⁰. Nie oznacza to, że ów ostatni autor nie zakładał możliwości „degeneracji” maniery. W rękach ludzi małego talentu *stylish style* mógł się – jego zdaniem – zamienić w złą, pustą i zepsutą sztukę⁴¹.

VI

Pojawienie się „minimalistycznej” koncepcji Smytha i Shearmana Jan Białostocki nazwał schyłkiem kariery manieryzmu, który nadszedł po tryumfie wizji „maksymalistycznej”, a więc po antyklasycyzmie Friedländera, Dvořáka i wielkiej wystawie amsterdamskiej „Le Triomphe du maniérisme européen” z roku 1955⁴². Ów schyłek nie zakończył się jednak ani definitywnym zejściem pojęcia ze sceny historii sztuki, ani zupełną akceptacją *stylish style*. Werner Hofmann podtrzymał w wiedeńskiej wystawie „Czar Meduzy” swe dawne poglądy i *unctim* pomiędzy twórczością w XVI i XX wieku⁴³. Christine Tauber, pisząca w ostatnim czasie o sztuce na dworze Franciszka I, zarówno poglądy Dvořáka, jak i Shearmana zaliczyła do ujęć redukcjonistycznych⁴⁴. Pomiędzy obydwoma biegunowymi ujęciami pojawiła się też propozycja nowa – wysunięta przez Daniela Arasse’a – manieryzmu jako swoistej *lingua franca* europejskiej sztuki dworskiej. W ujęciu francuskiego badacza używanie maniery nie musiało wcale stać w sprzeczności z poczuciem kryzysu duchowego. Wiek XVI przyniósł wszak reformację, wojny religijne, utratę władzy przez Medyceuszy, *sacco di Roma* oraz początki świadomości, że kosmos nie jest bezpiecznym i zamkniętym systemem z ziemią w centrum, lecz nieskończonym i groźnym „otwartym wszechświatem”. Manieryzm był dla Arasse’a – zgodnie z określeniem Roberta Kleina – „sztuką sztuki”, czy też „hipersztuką”, zrodzoną z cyzelowania jakości artystycznych („praktyka” Belloriego)⁴⁵. Mogła ona zarówno wyrażać estetyczne ideały, jak i poczucie zagrożenia, a także

³⁹ Ibidem, s. 22.

⁴⁰ J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia...*, s. 129.

⁴¹ C.H. Smyth, op. cit., s. 195.

⁴² J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia...*, s. 119–121; – idem, *Dwa typy międzynarodowego manieryzmu: włoski i północny*, [w:] idem, *Pięć wieków...*, s. 212–219, tu: s. 212.

⁴³ *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, hrsg. W. Hofmann, katalog wystawy, Wiener Künstlerhaus, Wien 1987.

⁴⁴ Ch. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009 (= Studien aus dem Warburg-Haus, t. 10), s. 52–53.

⁴⁵ R. Klein, *L'art et l'attention au technique*, „Storia di Filosofia”, 34, 1964, nr 1–2, s. 363–372.

stanowiąc inscenizację wirtuozerii w obliczu kruchości podstaw władzy i labilności powszechnego porządku⁴⁶.

Nie ma więc do dziś jednolitej wizji manieryzmu. Emil Maurer zrezygnował w swej książce z definicji pojęcia, zadowolając się wyliczeniem wszystkich, obecnych w historii sztuki stanowisk i koncentrując się na wizji ludzkiej figury jako kwintesencji zjawiska⁴⁷. Ten stan rzeczy każe zastanowić się nad naturą samego terminu „manieryzm” i prowokuje do podjęcia próby znalezienia w jego semantyce przyczyn chronicznej niejednoznaczności.

VII

Dyskusja o istocie manieryzmu rozpoczęła się w XX wieku od rozważań na temat jego stosunku do normy antycznej i właściwie nigdy całkowicie tego pola nie opuściła. Problemy z definicją antyklasycyzmu i manieri bezpośrednio dotyczą zagadnienia klasycyzmu. Sergiusz Michalski, pisząc o zjawisku neomanieri w sztuce XVIII wieku, stwierdził że „manieryzm zawiera zawsze coś z ponadczasowej, dyspozycyjnej alternatywy odchodzenia od kolejnych upostaciowień sztuki klasycznej”⁴⁸. Ale i manieryczność rozważana jest w podobnym kontekście. Mieczysław Porębski, budując swój model przekształceń stylowych sztuki nowoczesnej, wyróżnił okres manieryzacji. Miała to być faza rozwojowa, „w której nie działają już *sklasycyzowane* [podkr. moje – W.B.] normy poprzedniego, mitotwórczego etapu”⁴⁹.

Wszystkie właściwie podstawowe pojęcia historii sztuki, co pokazał Ernst Gombrich, odnoszą się jakoś do pary przeciwieństw klasycyzm/antyklasycyzm⁵⁰. Rozszerzając tę opozycję dalej, można – jak to czynili strukturaliści – utworzyć graf, uzupełniając główne terminy ich dwoma kolejnymi zaprzeczeniami zgodnie z zasadami semantyki podstawowej. Elementarna struktura znaczenia, argumentował Algirdas Julien Greimas, „musi być pomyślana jako rozwinięcie kategorii semicznej binarnej, typu biały *vs.* czarny, której terminy pozostają w stosunku przeciwieństwa i każdy z nich zdolny jest stworzyć nowy termin ze sobą sprzeczny”⁵¹. Tak postąpiła Rosalind Krauss, budując model modernizmu. „Zaczynam od kwadratu”, pisa-

⁴⁶ D. Arasse, op. cit., s. 15–47.

⁴⁷ E. Maurer, *Einleitung*, [w:] idem, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien – Essays – Berichte*, München 2001, s. 9–17, tu: s. 9–14.

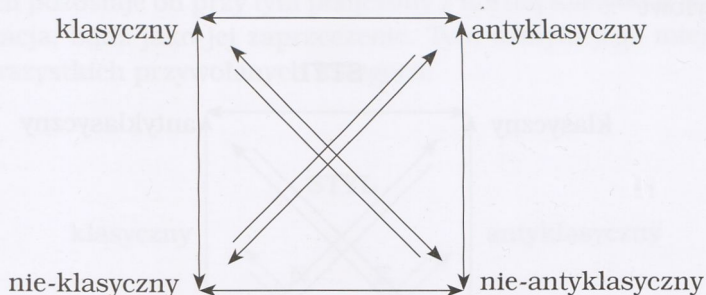
⁴⁸ S. Michalski, *Neomanierystyczne zjawiska w malarstwie między barokiem a romantyzmem*, [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981, s. 127–145, tu: s. 145.

⁴⁹ M. Porębski, *Styl epoki*, [w:] idem, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 185–214, tu: s. 205.

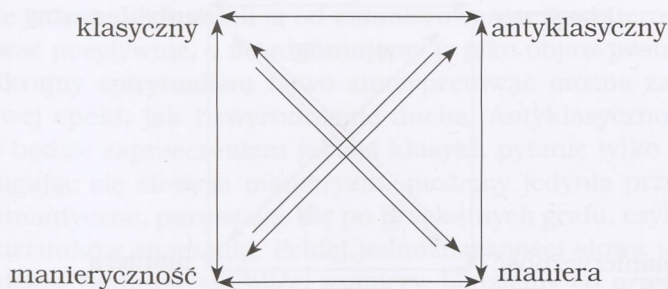
⁵⁰ E. Gombrich, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*, [w:] idem, *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, London-New York 1971, s. 81–98.

⁵¹ A.J. Greimas, *Elementy gramatyki narracyjnej*, tłum. Z. Kruszyński, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 55–89, tu: s. 59.

ła. „Chcę, by ten kwadrat przedstawiał uniwersum, system myślenia w jego całości, system, który jest ujęty w fundamentalną parę opozycji i zarazem z niej wygenerowany”⁵². W naszym przypadku każdy z czterech terminów, umieszczonych w narożnikach figury, przeciwstawiony zostanie dwóm leżącym obok i poniżej (lub powyżej). Jednocześnie każde z użytych słów będzie podobnie nacechowane do słowa usytuowanego po przekątnej:

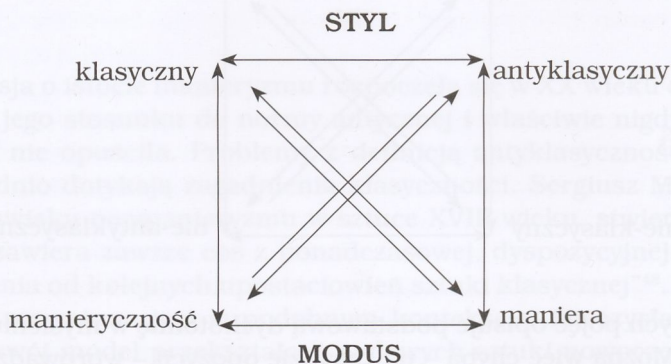


Para górnych pojęć opisuje podstawową dychotomię w myśleniu historyków sztuki. Można więc chyba – na zasadzie opozycji – wprowadzić u dołu terminy szczegółowe charakteryzujące manieryzm, bardziej zrozumiałe niż określenia zaczynające się od „nie”. Jeśli zatem to co „antyklasyczne” oznacza system wartości odwrotnych do normy klasycznej, czyli styl manierystyczny w ujęciu Friedländera lub Dvořáka, to, co jest nie-klasyczne, da się utożsamić z negatywnym rozumieniem manieryzmu, czyli z manierycznością. Natomiast zaprzeczeniem stylu antyklasycznego, a jednocześnie jakąś wariacją klasyczności, będzie maniera Smytha i Shearmana. W tej sytuacji kwadrat nasz przybierze uściśloną postać:

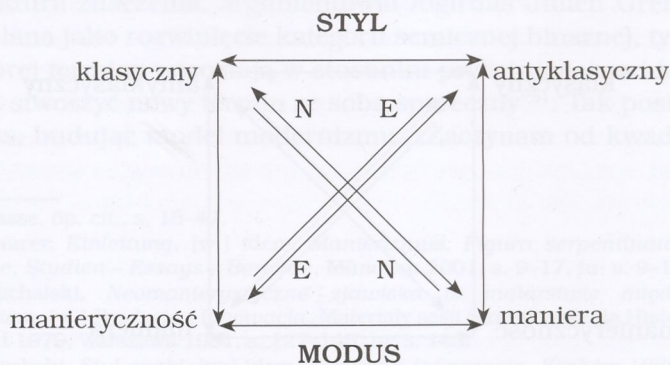


⁵² R.E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.-London 1994, s. 13; tłum. polskie: *Optyczna podświadomość*, tłum. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 357–434, tu: s. 368.

Tak zestawione pojęcia uwidaczniają – jak sędzę – trudno początkowo dostrzegalną niearbitralność grafu. Okazuje się bowiem, że górna oś pozioma opisuje zjawiska stylowe w najmocniejszym tego słowa znaczeniu, a więc dwie elementarne normy, którym można przypisać różne treści szczegółowe, takie jak renesans, neoklasycyzm, barok czy gotyk. Natomiast oś dolna zawiera terminy słabsze, powiązane bądź z indywidualnymi stylizacjami artystów, bądź ze zjawiskami o mniejszej skali, wynikającymi jednak zawsze ze świadomego wyboru środków ekspresji. Są to więc pewne *modi* stylowe⁵³:

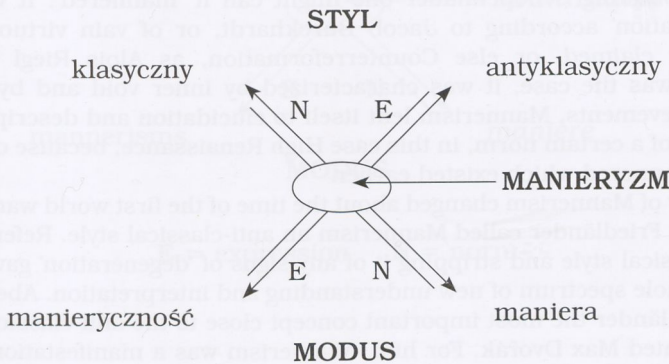


Pozostają jeszcze osie ukośne. Przekątna pomiędzy słowami klasycyzm i maniera dotyczy stosowania normy, która w przypadku manieri ulega wzmocnieniu, urastając do rangi podstawowego wyznacznika tworzonej sztuki. Przekątna przeciwna wskazuje na ekspresję, istotną w antyklasycyzmie, a przerysowaną w stanach zmanierowania:



E = ekspresja **N** = norma

Poszczególnym pojęciom, ujętym w grafie, można też przypisać dalsze cechy. Stylowi klasycznemu odpowiada więc równowaga materii i formy, cielesności i duchowości, a antyklasycznemu zdecydowana przewaga duchowości. Maniera jest wirtuozerią i grą z normą klasyczną, manieryczność zaś stanem zepsucia i „chorego” ducha. Gdzie jednak umieścić sam manieryzm? Z przeglądu stanowisk badawczych wynika, że może on być albo stylem antyklasycznym i duchowym, albo wirtuozerią manieri, albo zdegenerowaną manierycznością, albo kombinacją tych postaw. We wszystkich przypadkach pozostaje on przy tym połączony z normą klasyczną bądź jako jej kontynuacja, bądź jako jej zaprzeczenie. Tym samym jego miejsce jest pośrodku wszystkich przywołanych kategorii:



Oznacza to, że pojęcie manieryzmu ze swej natury uwikłane jest w strukturalną sieć słów, budujących jego sens. Przez to jednak termin ów nigdy nie stanie się jednoznaczny. Dzieje się tak dlatego, że żaden z elementów składowych grafu nie jest oczywisty; mało tego, każdy z nich zależny jest od pozostałych. Manierę można rozumieć jako wirtuozerskie rozwinięcie klasyki, ale jedynie krok dzieli ją od zmanierowania. Zmanierowanie da się wartościować pozytywnie, o ile zdefiniujemy je jako objaw postawy antyklasycznej. Skrajny spirytualizm łatwo zinterpretować można zarówno jako zaczyn nowej epoki, jak i zwyrodnienie ducha. Antyklasyczność co prawda zawsze będzie zaprzeczeniem jakiejś klasyki, pytanie tylko jakiej. A zatem, posługując się słowem manieryzm, możemy jedynie przesuwając jego akcenty semantyczne, poruszając się po przekątnych grafu, czyli wybierając któryś z kierunków znaczenia. Pełnej jednoznaczności słowa jednak nigdy nie osiągniemy. Sytuując się bliżej manieri, będziemy co prawda dalej od manieryczności i kryzysu, ale nie poza nimi. Mówiąc o antyklasyczności, nie porzucimy całkowicie „zdegenerowania” i wirtuozerii. Dowartościowując normę, wcale nie pozbywamy się nadmiaru ekspresji (i na odwrót). Wybierając określoną opcję semantyczną, stale będziemy czuli na plecach oddech krytyków. Z zakłętą kręgą strukturalistycznego kwadratu wyjścia nie ma.

Mannerism caught in a net, or problems with the classic norm

*

The term 'mannerism' was first used in art discourse in 1792 by Luigi Lanzi in his *Storia pittorica della Italia* to describe the third period in the history of Florentine and Roman school of painting, said to be characterized by the primacy of 'practice', which meant copying of masters and imitation of not nature, but of ideas born in the artists' heads. The negative understanding of Mannerism resulted from viewing *manière* in the context of its secondary, imitative nature. According to the proponents of this approach, 16th century artists had neglected spontaneity and turned instead to the processing of masterpieces of the mature Renaissance. The effect was bizarre art, decorative, sometimes tending to virtuoso displays. Following Schopenhauer one might call it 'mannered'. It was a result of 'degeneration' according to Jacob Burckhardt, or of vain virtuosity as Max Friedländer claimed, or else Counterreformation, as Alois Riegl maintained. Whichever was the case, it was characterized by inner void and by preying on earlier achievements. Mannerism lent itself to elucidation and description only in the context of a certain norm, in this case High Renaissance, because only that can be made mannered which existed earlier.

The view of Mannerism changed about the time of the first world war and shortly after. Walter Friedländer called Mannerism an anti-classical style. Referring to it as an anti-classical style and stripping it of any signs of 'degeneration' gave the beginning to a whole spectrum of new understanding and interpretation. About ten years before Friedländer the most important concept close to the anti-classical approach was formulated Max Dvořák. For him, Mannerism was a manifestation of creative ferment, a moment of rejuvenation of European spirituality. Treating Mannerism as a moment of creative spiritual crisis Dvořák discerned parallels between the 16th century and the period at the end of the first world war.

Once Mannerism had been redefined as a manifestation of an anti-classical attitude, its view could be revised in a positive way. A catalogue of characteristics of the new style was formulated as opposed to the Renaissance norm, but using elements drawn from this tradition. Then these unrealistic solutions were ascribed spiritual values, an artistic expression of spiritual ferment. From here it was only a small step to treating Mannerism as a superhistorical phenomenon which time and again recurs in European culture.

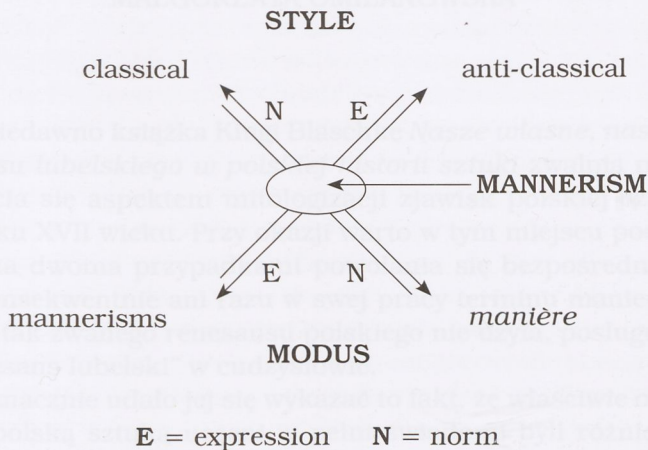
However anti-classicism and spirituality of Mannerism did not prove to be a fully satisfying solution. In his *Idea* Erwin Panofsky pointed to a specific duality of 16th century art: there was, he claimed, on the one hand deep dislike of all rules and norms, and on the other strict rational control in terms of the structure of a painting and continuing high regard for ancient patterns.

In the early 1960s it seemed that the problems with Mannerism were finally over. We had a coherent concept of this phenomenon – historically restricted and unambiguous in terms of terminology. Anglosaxon researchers, mainly Craig Hugh Smyth and John Shearman, largely vindicated the ideas of *manière*. Mannerism was no longer an anti-classical expressionism and became a stylish style.

Jan Białostocki called the appearance of Smyth's and Shearman's concepts the decline of Mannerism which came following the triumph of anti-classicism of Friedländer, Dvořák and the large Amsterdam exhibition *Le Triomphe du maniérisme européen* in 1955. However this decline did not result in the final disappearance of

this notion from the pages of history of art, nor in the complete acceptance of the stylish style.

Virtually all basic notions in history of art, as has been demonstrated by Ernst Gombrich, refer in some way to two opposites – classical versus anti-classical. If we were to extend this opposition further, we can, as the structuralists have done, draw a graph and complement the main notions with two other opposites in accordance with the principles of basic semantics.



This means that by its very nature the notion of Mannerism is entangled in a structural net of words which construct its sense. However by the same token this term is never going to be unambiguous.