

# Mateusz Salwa

---

## Metafizyczny manieryzm

---

Sztuka i Filozofia 24, 217-223

---

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Mateusz Salwa*

## METAFIZYCZNY MANIERYZM

**Gustav René Hocke**, *Świat jako labirynt. Maniera i manie w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie* [tłum. M. Szalsza], Gdańsk 2003, ss. 388.

Książka Hocke'a, której tłumaczenie właśnie trafiło do rąk polskiego czytelnika, nie jest pozycją nową – jej pierwsze wydanie miało miejsce w roku 1957. Wpisuje się ona w linię badań, mających na celu dowartościowanie manieryzmu jako autonomicznej, odznaczającej się odrębnymi własnościami epoki w dziejach sztuki. Z tej racji *Świat jako labirynt* jest być może interesujący nie tylko ze względu na sam problem, lecz również z uwagi na proponowaną przez siebie perspektywę. Książka ta ma budowę „manierystycznego” kalejdoskopu – kolejne obrazy przesuwają się przed czytelnikiem z iście zawrotną prędkością – opalizującego różnymi odcieniami znaczeń. Profuzja różnorodnych odniesień czyni z tej książki labirynt, który trudno jednoznacznie umiejscowić w obrębie jakiejś jednej dyscypliny. Wielka manierystyczna narracja, którą szkicuje Hocke, sięga zarówno do dorobku historii sztuki, jak i historii literatury, kultury, filozofii czy nauki.

„(...) Nie chcemy tu – pisze autor – napisać nawet w przybliżeniu kompletnej «historii sztuki», lecz na podstawie szeregu «motywów» (...) próbujemy stworzyć fenomenologię manierystycznych elementów, dotyczących «problematyczności współczesnego człowieka»”. To, co interesuje autora *Świata...* to nie sama historia sztuki, lecz raczej historia sztuki jako historia „form symbolicznych” (przywołuje on zresztą w pewnym miejscu E. Cassirera), prowadzących do poznania samego człowieka. Za swym mistrzem, E.R. Curtiusem, Hocke traktuje manieryzm jako „konstantę kultury europejskiej”. O manieryzmie można według niego mówić w odniesieniu do okresu aleksandryjskiego kultury greckiej, epoki srebrnej łaciny w Rzymie, późnego średniowiecza, właściwego manieryzmu – Hocke określa go mianem „historycznego” – lat 1520–1650, romantyzmu

i wreszcie w odniesieniu do manieryzmu „ahistorycznego”, panującego od 1880 do 1950 roku. Autor *Świata...* traktuje manieryzm nie tylko jako stylistyczną reakcję na klasycyzm, ale używa pojęcia „manieryzm” do scharakteryzowania „pewnego sposobu ekspresji, czy też «gestu» ludzkości”.

Mimo historycznego wymiaru książki, która koncentruje się przede wszystkim na manieryzmie „historycznym”, wszelkie uwagi na temat manierystycznego człowieka mają charakter historyczny, czy raczej ponadhistoryczny – odnoszą się tyleż do florenckich mistrzów XVI-wiecznego malarstwa, co do „manierystycznych” intelektualistów połowy XX w.

Według Hocke’a, manieryzm ma swe źródła w zakłóconych porządkach politycznym i etycznym. Jego podstawową cechą jest poczucie zawieszenia w próżni i związany z tym metafizyczny lęk. Uczucie to wynika z przenikliwości manierystycznego podmiotu, który wiedziony swą ciekawością, *curiosità*, swymi pytaniami, dotyka kwestii wcześniej uchodzących uwadze. Ciekawość ta podsycana jest, by użyć słów Hocke’a, „hieroglificznością bytu”. Dla XVI-wiecznego manieryzmu podstawową zagadką, w której gubił się człowiek, była sprzeczność między nim samym a naturą; dla manieryzmu XX wieku zaś jest nią antynomia człowieka i historii. W obu wypadkach świat jawi się jako tragiczna, nierozwiązywalna sprzeczność, a jedyną w jej obliczu możliwą reakcją podmiotu jest cierpienie. „Pierwotny gest manierystyczny” uwidacznia się nie tylko w płaszczyźnie teoretycznej, ale również w praktyce życiowej. Ideałem manierysty jest dla autora *Świata...* XIX-wieczny dekadent, łączący w sobie zdziwienie, odosobnienie, flaneryzm z towarzyskością, światowym obyciem, wytwornym indywidualizmem i dworskością rodem z *Dworzanina* Castiglione’a. Tak sprzeczną wewnątrznie postawę, ten typ „zmanierowania”, interpretuje Hocke – uciekając się w tym do psychoanalizy – jako reakcję na niewolę społeczną.

Zagadkowość świata najlepiej przedstawia sztuka hieroglifu. Emblem, będący przedziwnym, pełnym geniuszu rebusem, jest kluczem do zrozumienia zagadkowości człowieka. By zrozumieć człowieka manierystycznego, pisze Hocke, „trzeba znać symbole. Stąd korzyść wynikająca z «historii sztuki» jako «historii kultury»”. Pobrzmiwają w tym wspomniane już cassirerowskie echa.

W sztuce najlepiej widoczna jest zależność manieryzmu od klasycyzmu – skomplikowanie, dziwaczność, pokrętność manierystycznych kompozycji nabiera sensu dopiero na tle prostych, klarownych i jasnych kompozycji klasycznych. Manieryzm cechuje się siłami dezintegrującymi,

przeciwdziałającymi klasycznym tendencjom scalającym. Ezoteryczny irracjonalizm sztuki następców Michała Anioła, XX-wiecznej awangardy przeciwstawia się akademickiemu racjonalizmowi. Manieryzm oraz klasycyzm w sztuce są wyrazem „pierwotnych funkcji ludzkości”. Klasyk pojmuje świat w kontekście logosu, manierysta w kontekście tajemnicy. Hocke ujmuje to jeszcze inaczej, posługując się językiem M. Heideggera: w manieryzmie zakrycie dominuje nad prześwitem, w klasycyzmie obecny jest jedynie prześwit. Dla manierysty świat i natura nie są bezpośrednio dostępne, jak dla klasyka – musi on się uciec do pośrednictwa idei. Dla Hocke’a, różnica między manierystą a klasykiem nie tkwi zatem w odmienności celów, jakie przed sobą stawiają – obaj zakładają, że istnieją „treści ukryte” stanowiące zasadę natury, do których pragną dotrzeć – lecz obieranych przez siebie perspektyw, które, z jednej strony, wytyczają im rozbieżne drogi, a z drugiej każą dostrzegać inny obraz „treści ukrytych”. Z tej racji najważniejszym składnikiem sztuki manierystycznej jest koncepcja idei, której rozmaite wyrazy tak pieczołowicie śledzi Hocke.

Z jednej strony, sztuka jest labiryntem hieroglifów, które należy odszyfrować, by osiągnąć poznanie rzeczy. Z drugiej – sam świat jest takimże labiryntem. Granica między fikcją a rzeczywistością poczyna się zacierać: nie wiadomo już, czy życie jest snem-urojeniem, czy nie. Sztuka manierystyczna bierze się ze zbyt wąskich granic przedstawialności obowiązujących w sztuce klasycznej, które nie pozwalają przedstawić manierystycznego świata – antyklasyczna sztuka jest to, przywołując słowa Hocke’a, „tysiąckrotna transpozycja realnego w nierealne”.

Autor *Świata...* wychodzi z założenia sformułowanego przez J.W. Göthego, mówiącego, że wielkie dzieła są ponadczasowe. Pozwala mu to na efektowne, odkrywcze i frapujące, aczkolwiek nie zawsze usprawiedliwione, zestawienia autorów i dzieł, które nierzadko dzieli kilka stuleci. I tak: Pontormo, żyjący w XVI w., nazwany jest *peintre maudit*; porównany jest on z K. Kollwitz czy H. Matissem; Leonardo zapowiada XX-wieczną awangardę; Vasari jest niczym van Gogh; Michał Anioł stosuje te same chwyt formalne co A. Breton; rudolfska Praga jest miastem Kafki i J.M. Rilkego; Mikołaj z Kuzy cierpi na *spleen*; Marino zaś przyrównany jest do Joyce’a, a Arcimboldi do Lautréamonta. Fajerwerki tych karkołomnych – podkreślmy jednak: pełnych polotu i zdradzających miłość do sztuki oraz wyśmienite obeznanie z nią – asocjacji zaakcentowane są umiejętnie zestawianymi ilustracjami. Wszystko to łączy się w manierystyczny obraz przepojony konceptem i ideą. Nic dziwnego zatem, że autor, który kształtował się, zgodnie z jego własną

chronologią, w okresie „współczesnego” manieryzmu, ucieka się czasem do manierystycznych *concelto* – dywagując, na przykład, na temat życia erotycznego (sic!) cesarza Rudolfa, pisze, że było ono „dwuznacznie jednoznaczne”. Ogólnie rzecz ujmując, można określić zarówno metodę badawczą Hocke’a, jak i jej owoc, używając ponownie eksploatowanej przezeń figury, jako *concordia discors*. Zestawienia i wolne skojarzenia mogą budzić sprzeciw i podważać naukowy wymiar książki, lecz z pewnością urzeczywistniają założoną przez autora metodę. Nie pragnie on tworzyć spójnego systemu, lecz „w konkretnych zazębieniach motywów uwidocznic «rzeczywistość ducha»”, tymi „zazębieniami” zaś są ponadczasowe dzieła sztuki, które Hocke skrupulatnie opisuje i interpretuje.

Podstawowym zarzutem, jaki można sformułować przeciwko perspektywie *Świata jako labiryntu*, jest owo przepojenie ideą. Celem tej książki nie jest tylko określenie manieryzmu jako pewnego, ponadhistorycznego, stale obecnego składnika europejskiej kultury, lecz również, w perspektywie historycznej, ukazanie manierystycznych *sensu stricto* korzeni sztuki współczesnej „powinowactwa z wyboru” – jak to określa sam Hocke.

Mimo, że pisząc: „Klasyka bez napięcia, jakie daje manieryzm, staje się klasycyzmem. Manieryzm bez oporu klasyki staje się zmanierowaniem”, stawia *explicite* na równi pierwiastek irracjonalny z racjonalnym, podkreśla ich wzajemne zapośredniczenie, to odnosi się wrażenie, że *implicite* jest on zwolennikiem porządku manierystycznego i, dodajmy, owego manieryzmu ahistorycznego lat 1880–1950. Uznając manieryzm za „konstantę” kultury europejskiej, nie rezygnuje jednak z idei postępu w sztuce: manieryzm współczesny jest ideałem – idealnym dziełem *par excellence* manierystycznym nie jest nic innego, jak *W poszukiwaniu straconego czasu*. Stąd szukanie źródeł współczesnych motywów w sztuce XVI i XVII w. nie jest badaniem historycznym, lecz wykazywaniem „współczesności” tamtych czasów i tamtej sztuki. Manieryzm z lat 1520–1650 jest dla Hocke’a pierwszą antyklasyczną rewolucyjną awangardą, która w konsekwencji musiała doprowadzić do manieryzmu epoki 1880–1950. Wizja *Świata...* jest wizją w pełni teleologiczną – to nie surrealizm Dalego jest manierystyczny, lecz manieryzm Pontorma jest surrealistyczny. Hocke nie szuka źródeł współczesności w XVI w., lecz w pewnym sensie odnajduje źródła złotego wieku manieryzmu w XX w. Jest to wynikiem patrzenia na tamtą epokę przez pryzmat zjawisk najbliższych swym upodobaniom, tj. pierwszej połowy ubiegłego wieku. Z tej racji Hocke może uznać, że sztuka bezprzedmiotowa jest w pewnej

mierze zwieńczeniem dziejów sztuki, i to z tej racji doszukuje się (skądinąd efektownie) jej załączków w dziele Leonarda i uznaje ją za stały element w historii ludzkości. Ujawniają się przy tym preferencje autora, który pisząc tę książkę w 1957 r., zupełnie nie dostrzega sztuki powojennej, interesuje się, z niewielkimi wyjątkami, przede wszystkim symbolizmem, dadaizmem, surrealizmem, tzn. zatrzymuje się u progu „ahistorycznego” manieryzmu. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość autorowi *Świata...* i stwierdzić, że jest on świadomy ograniczeń przyjętego przez siebie punktu widzenia i postuluje ostrożność w interpretowaniu dzieł sztuki tak, by uniknąć deformacji wynikłej z przenoszenia współczesnych pojęć w przeszłość. Świadomie dąży on do tego, bez względu na konsekwencje, by przeszłość wyjaśniała współczesność i odwrotnie – współczesność klarowała przeszłość.

Głównym bohaterem *Świata...* jest *duch ludzkości*, którego dzieje ujęte są w ramy hegłowskiej perspektywy – zauważmy, że relacja między klasyką a manieryzmem jest w ujęciu Hocke’a związkiem dialektycznym – prowadzącej do „manieryzmu nad manieryzmi” sztuki człowieka pierwszej połowy XX w.

Hocke jest autorem, który stara się nadać swym analizom głębszy, aniżeli tylko historyczny sens. Próbuje on stworzyć, jak pisze, antropologię filozoficzną opartą na historii sztuki i kultury. Zrozumieć dla niego manieryzm to znaczy zrozumieć „manierystyczny gest pierwotny”, stojący w opozycji do gestu pierwotnego właściwego klasycyzmowi – oba te gesty, czy też, jak je czasem nazywa, *pragesty*, toczą spór od zarania ludzkości. Jego analizy mają za zadanie przedrzeć się przez labirynt emblematów, idei i dotrzeć do tego, co „ludzkie i arcyłudzkie” tj. do człowieka, będącego „najgłębszą i najbardziej enigmatyczną metaforą”, lub innymi słowy „emblematem Boga” (*nota bene* przez te sformułowania prześwituje „manierystyczny” gust ich autora).

Filozoficzne gusty Hocke’a są doskonale widoczne: na pierwszym miejscu stawia filozofię M. Heideggera, a idąc w ślad za nią, docenia filozofię przedsokratejską; drugie miejsce zajmuje egzystencjalizm – również w wydaniu niemieckim, w postaci K. Jaspersa (książkę otwiera obszerny cytat z tegoż autora). Nie można oczywiście zapominać o fascynacji fenomenologią – swe badania Hocke ustawia właśnie w tej perspektywie. Można się również doszukiwać korzeni w hermeneutyce W. Diltheya – dzieło sztuki rozważane jest w kategoriach ekspresji, zaś „konstantą” samej książki Hocke’a jest koło hermeneutyczne. Autor *Świata...* podkreśla swoje związki z R. Curtiusem, lecz z drugiej strony

jego *cicerone* w kwestiach historii sztuki był niewątpliwie H. Wölfflin i jego teoria epok barokowych i klasycznych.

Kwestią interesującą i wartą uwagi jest fakt, że *Świat...* napisany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX w., wskazuje na wiele „powinowactw” z późniejszymi filozoficznymi propozycjami. Dojrzenie tych związków jest oczywiście możliwe jedynie z dzisiejszej perspektywy – współczesność, jak chce Hocke, wyjaśnia przeszłość. Jakikolwiek faktyczne filiacje są raczej nieprawdopodobne, a owe powinowactwa świadczą jedynie o nowoczesności tej pięćdziesięcioletniej książki i braurze intelektualnej jej autora. Oto kilka z nich; Hocke próbuje analizować jeden z obrazów Parmigianina, zwracając uwagę na grę spojrzeń przedstawionych postaci – to samo kilka lat później robi M. Foucault w swej słynnej interpretacji obrazu Velazqueza i to samo czyni L. Marin w latach osiemdziesiątych, zajmując się Giorgionem. Jego koncepcję świata jako labiryntu emblematów i hieroglifów właściwie niewiele dzieli od Deridiańskiej koncepcji znaku. Synonimem *labiryntu* może być *chiasmea*. Jego analizy poszczególnych motywów artystycznych utrzymane są w duchu rozpraw M. Eliadego – próby odczytania symboli nierzadko starają się dotrzeć do najgłębszych warstw duchowych człowieka, ocierając się przy tym o antropologię i filozofię religii. Podkreślając wizualność kultury europejskiej i problematyzując ją, również wpisuje się w nowoczesne nurty badawcze, podobnie jak czyni to, dowartościowując pierwiastek irracjonalny ludzkiej osobowości i bytu w ogóle. Na koniec, można zauważyć, że podkreślanie filozoficznej roli metafory zbliża go do koncepcji P. Ricoeura – zajmując się, m.in. emblematyką, Hocke balansuje na granicy alegorii i metafory; hieroglif, według niego, odkrywa – jak Ricoerowski symbol – sens świata. W perspektywie współczesnych ekspozycji zestawiających sztukę nowoczesną z dawną, jako prekursorskie jawią się wspomniane zaskakujące skojarzenia autora *Świata...* i budowane na nich interpretowanie sztuki.

By jednak dorzucić łyżkę dziegciu do tej kadzi miodu, trzeba powiedzieć, że wizja XVI- i XVII-wiecznego manieryzmu może być odczytana jako efekt spaczenia italoocentryzmem – większość przykładów i omawianych tekstów to dzieła włoskie. Ponadto, czasem niczym *deus ex machina* pojawiają się pewne postacie – takie jak Kepler, Galileusz czy Kopernik – a autor nie dostarcza bliższych racji dla ich przywołania. Można wreszcie spotkać sformułowania, budzące uśmiech zdziwienia – „W następstwie rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich ponownie wyodrębnia się myślący i czujący podmiot” (s. 91) – lub też zażenowania – w pewnym

momencie odczytuje on rycinę A. Dürera ukazującą senną wizję jako prefigurację atomowego grzyba.

Podsumowując, Hocke, korzystając ze swej szerokiej, momentami „schatzkammerowej” wiedzy, napisał książkę, która oferuje interesującą wizję nowożytności i współczesności. Gdyby szukać innego przykładu podobnie poprowadzonej wielkiej narracji na ten sam temat, to takie *pendant* do *Świata...* można by znaleźć w *Źródłach podmiotowości* Ch. Taylora – obie te książki prezentują podobny rozmach, a przez to podobne defekty. Można się zastanawiać, czemu bliższa jest propozycja Hocke’a: historii sztuki czy filozofii? Prawdopodobnie nie zadowoli ona bardziej „naukowo” nastawionych przedstawicieli tych dziedzin, nie mieści się bowiem w żadnym z tych obszarów. Można się jednak w nią zanurzyć jak w labirynt, czerpać przyjemność z przemierzania go, i wychodząc zeń, patrzeć na sztukę i człowieka nowym, świeżym spojrzeniem.

