

MORFOLOŠKA INERCIJA I PROBLEM MANIRIZMA

Grgo Gamulin

Ono što nas zanima jest, bez sumnje, *određenje pojma*, ali još više od toga *primjena pojma*; takva primjena koja neće biti formalno-stilska, preddvořakovska, dakle arhaična u smislu naših nekadašnjih, a često i današnjih seminara (i u tome Gustav Renè Hocke bez sumnje ima pravo); ali niti »sveobuhvatna« preko svih granica, isključujući tek klasičnu umjetnost, do te mjere, dakle, da nam briše sve bitne razlike velikih, pa i univerzalnih fenomena, te da, na kraju krajeva, i sam pojam učini neupotrebljivim. To se, naime, i događa u trenutku kad se pojam manirizma »poklopi« s *umjetnošću uopće*, ili makar samo s naprednom, dobrom i najljudskijom umjetnošću (i tu počinje naše skromno sudjelovanje u razgovoru, ili u imaginarnom »seminaru«, da upotrijebimo slikovitu denominaciju samog G. R. Hockea, što ga je ovaj otvorio u svojoj posljednjoj knjizi: »Malerei der Gegenwart — Der Neomanirismus«, 1975.¹

Sigurno, naše »aktivno« (dakle kritičko) sudjelovanje u ovom razgovoru može se ticati zaista tek stručne upotrebe pojma; ono stvarno i polazi iz vidnog ugla naše znanosti, povijesti umjetnosti, dakle; što ne znači da ne ulazi i u široko obzorje kulturne povijesti, pa i antropoloških ocjena našeg današnjeg položaja. Što je manirističko u njemu (u tom položaju i u njegovom izrazu), i koje su konzekvencije takve kvalifikacije? — Bez sumnje sam sadržaj i smisao pojma danas su drugačiji, premda ne znam je li i *težina* veća negoli što je to bilo u onom davnom Dvořakovu osvrtu na slikarstvo El Greca (1920), koji je za sve naše seminare između dva rata djelovao kao objavljenje. Cio niz istraživača, pa i samo naše tjeskobno i sudbonosno vrijeme, pridonijeli su tom proširenju i »otežanju« pojma. Jedva da je potrebno uvjeravati nas: ovaj društveni i povijesni »svijet oko nas«, cio horizont što nas zatvara i stiće prema rubu ponora, zaista je svijet između »očajanja i pouzdanja« i Gustav Renè Hocke je sa suverenim mirom na mnogim svojim stranicama ocrtao ovaj povijesni krug koji proživljujemo i doživljujemo.² — Tražili smo i mi u životu i u razmišljanju što dublje poglede da bismo se orijentirali i održali, i tko da bolje od nas (danas) shvati srodno XVI stoljeće? Onaj slom misli, i reda, i povjerenja, i traženje

u tmni, i polet koji je znao stići do raja i do pakla... Kad smo, sa Dvořákom — premda je Werner Weisbach već 1919. počeo s dubljom problematizacijom fenomena — doživjeli duhovnu i ideološku dramaturgiju manirizma, nije li ovaj pojam, čak za trajanja relativne »teoretske pauze« u razdoblju od 30-tih do 50-tih godina, bio borbeni instrument razbijanja konvencija i proširivanja ustaljenih granica u shvaćanju cinquecenta, i uopće u primjeni pozitivističkih metoda istraživanja?³

Shvaćanja Hermanna Vossa, toliko zaslužnog za ovo razdoblje talijanske renesanse, ili čak Aloysija Riegla, ostala su davno negdje otraga »iza« teoretskog razvoja, i iza nas.⁴ — Bitno je, međutim, bilo to što su pojmovi obrazovani u teoriji, pojmovi klasike, klasicizma i manirizma, u međuvremenu dobili, u analitičkoj i kritičkoj primjeni, golemu i plodnu ekspanziju, i prešli su zapravo iz okvira talijanskog cinquecenta na nadnacionalni plan. Bilo je naprotiv potrebno mnogo više vremena da se otkriju *univerzalne* oznake manirizma kao stila. Do »internacionalizacije« manirizma došlo je zapravo poslije rata, čime je konačno učvršćena i definirana upotreba pojma koja se u stručnoj literaturi već dugo upotrebljavala. Značajan »skok« učinjen je u kratkom roku: u knjizi Giuliana Brigantinija iz 1961. krećemo se još u okviru Italije (čak samo Srednje Italije), u knjizi Franzseppa Würtenbergera, 1962, već smo u evropskom obzorju.⁵

U međuvremenu je G. R. Hocke već izveo svoj veliki pothvat s knjigom »Die Welt als Labyrinth« iz 1957. i sa »Manierismus in der Literatur« iz 1959; pothvat se, naime, sastojao u prijenosu pojma iz likovne u ostale umjetnosti, prvenstveno u znanost o književnosti. God. 1964. izlazi zatim veliko Hauserovo djelo s posebnim utemeljenjem pojma u sociološkim oblastima i, naravno, sa širokim kulturnohistorijskim koordinatama. Poslije već zaboravljenog Mihalskog god. 1966. Manfredo Tafuri konkretizira pojavu u oblasti arhitekture, do tada relativno slabo obrađene.⁶

Manirizam je tako sagledan, kao duhovno-povijesna kategorija, kao *opća izražajna* aura određenog vremena, to jest između renesanse i baroka, i ne samo tog razdoblja — a tu i počinje problematičnost prijedloga — nego, u tragu Curtiusa, kao stalna, odnosno alternirajuća alternativa klasici, kao »Urbgebärde«, da upotrijebimo ovaj dobar njemački izraz; kao velik i širok prostor »*duhovno-problematične pozicije*« koji se prostire pretežno iza, ali i prije i za trajanja klasike, u neprekidnoj dijalektičkoj »igri« s klasikom, s tom sretnom ravnotežom i velikom sintezom subjekta i objekta, unutrašnje predstave (idealne, recimo) i svijeta.

I tu se sada otvara problem i povijesne točnosti i metodološke oportunisti: može li se, dakle, manirizam poistovjetiti s tako širokim obzorjem ljudskog stvaranja (stvaranja u sumnji, u istraživanju, u pobuni), a zatim, je li *potrebno*, odnosno je li iz tehničkih razloga *oportuno* ovaj pojam iz njegove povijesne konkretnosti, gdje sigurno označuje i alijenaciju i borbu protiv nje, prebaciti u drugi okvir povijesti i povijesno-umjetničke pojavnosti (makar i s prefiksom: neo-manirizam), a zatim i u golemi natpovijesni shematizam dviju velikih pragesta, »Urbgebärden«, koje se smjenjuju i izmjenjuju?

Navraćajući se na to pitanje (a naravno vodeći računa o tezama Eugenia Battistija) ne znam je li potrebno unaprijed naglasiti bitno značenje

razlike između apsolutizacije ili, barem, generalizacije pojave kao »prageste« i njegova shvaćanja (prilikom primjene atributa: maniristički) kao inklinacije ili tendencije koja se unutar različitih stilskih sklopova po nekoj unutrašnjoj zakonitosti evolucije javlja?

Problem bi se, posve grosso modo, mogao postaviti ovako.

Postoji, bez sumnje, univerzalnost gotike kao izraza i stila, relativno koherentnog u stanovitom vremenu. Njemu je koherencija određena duhovno (dakle u univerzalnom stilu), i obuhvaća sva ili gotovo sva duhovno-povijesna očitovanja vremena. Njena je koherencija određena i morfološki, ali morfologija se iskazuje u pojedinim umjetnostima različito, već prema izražajnim mogućnostima te umjetnosti, i stvara posebne formalno-izražajne manifestacije (sredstva, poetske slike, oblike, zvukove) složene prema unutrašnjim strukturama posebnih smjerova, škola, ličnosti.

Sigurno, svaka univerzalna, ali povijesno i vremenski određena kategorija, potrebna nam u analitičkom i atributivnom procesu, igra neugodnu ulogu Prokrustova kreveta. *Postaje, dakle, još teže primijeniti je izvan njenog vremena.* Pa ipak, mi u povijesti umjetnosti upotrebljavamo atribut gotički, kao gotička produljenost likova, gotička askeza, gotičko stremljenje u arhitekturi... Često upotrebljujemo ovaj pojam i kao supstantiv: gotika Lembruckova (ili romanika Barlachova ili klasika Maillolova). Nazvati, međutim, kategorički neki smjer suvremene umjetnosti gotičkim ili neogotičkim, nije moguće ni zamisliti.

Jednako tako je i barok bio univerzalni stil, epoha čak, i logično je i korisno upotrijebiti ga kao atribut i u ostalim oblastima. Postoje stilske oznake koje možemo nazvati baroknim, a mogu se u različitim razdobljima opaziti težnje ili prikloni prema nekim baroknim oznakama, ali znači li to da neki izraz, čak kad je u najvećoj mjeri »barokan«, možemo nazvati barokom ili neobarokom? Postoje, dakle, tendencije i inklinacije, postoje često još izrazitije: impresionističke tendencije koje se navraćaju;⁷ zatim ekspresionističke, nadrealističke, pa uostalom i naturalističke; pri čemu nije možda preuranjeno primijetiti da upravo *naturalizam* može biti s mnogo prava smatran kao prvotna »Urgebärde«, kao temeljni odnos svakog početka i polaska. Focillon bi rekao: »*Svaki stil prolazi kroz više razdoblja...*«

Naravno, naše usporedbe »grosso modo« zaista su grube i ne posve prikladne. E. R. Curtius i G. R. Hocke mislili su nešto drugo: oni su shvatili manirizam kao polaritetni, čak opozicioni pojam u jednom velikom povijesnom dijalektičkom odnosu: prirodnost — neprirodnost, klasična umjetnost — maniristička umjetnost; ravnoteža u izrazu — problematska ekspresivnost; konvencija u dostignutom idealu apstrahiranja — apsolutna sloboda istraživanja; i nastaje tako jedna uistinu velebna slika kulturne povijesti, točnije, određeni ritam (bez ikakvih »zakonitosti« ili pravilnosti, doduše) u smjeni fenomena, u kojemu se naše simpatije obraćaju ovom drugom polu, buntovnom i istraživačkom koji, u znaku stare hegelijanske negacije *narušava* dostignutu ravnotežu subjekta i objekta, stvaralačke imaginacije i prirode, a *ideja* (recimo ona Zuccarija ili Panofskog), oslobođena izravnog oslona na prirodu, prebacuje težište mašte na *unutrašnju sliku*, na zamisao koja se odvaja i od prirode i od idealnih uzora (od velike manire) i stvara »iz sebe same« što slobodnije i što prodornije.

Ne može ljudska misao odustati od velikih povijesnih i kulturno-povijesnih spekulacija, pa ako nam je špenglerijanska antropomorfna zakonitost odavno postala tuđa i nevjerojatna, zar nam Dvořakov »Idealizam i naturalizam u gotici« ne pruža blistav primjer kulturno-historijske (čak naturopološke) upotrebe stilskih pojmova, i to shvaćenih ne samo kao težnje ili inklinacije, nego kao duhovno ponašanje, kao prageste, da se ponovno poslužimo tim, već simboličkim izrazom. Svaka čast, zato, i Hockeu i Hauseru, i Eugeniju Battistiju koji se, s Haydnom, čak odvojio od njih pokušavši odvojiti *manirizam od antirenesanse*. Pa ipak, kamo bi nas odvele velike spekulacije kad ne bi, s vremena na vrijeme, bile kontrolirane i provjeravane od specijalista i pozitivista?

Potrebno je, dakle, poći od polarizacije koju je Hocke prihvatio: *klasika — manirizam*. Naravno, nećemo shvatiti *klasiku* kao onaj Wölfflinov »uski hrbat« oko 1510. ili 1520. nego kao svako klasično doba procvata i ravnoteže; dakle, čak niti kao Curtiusovih nekoliko »einzelne Gipfel« njegove »idealne klasike«, za razliku od »normalne klasike«; i upitat ćemo se: što nam taj pojam (kao komplement) znači? Nije li to opet jedna generalizacija, koja nam ne pomaže mnogo poslije tolikih specifikacija koje su konkretna izučavanja pozitivizma dosad razradili? Povijest umjetnosti, književnosti itd. imale su, bez sumnje, mnogo koristi od toga pojma i od njegovih terminoloških izvedenica: klasicizam i neoklasicizam, koje su već i historijski uže vezane za određena povijesna razdoblja. Ne vidim, međutim, koristi od ponovnog upućavanja ove pojave i njene hipostaze do jedne od dviju pragesta. Instruktivno je u tom pogledu Curtiusovo poglavlje »Manirizam« (u njegovu temeljnom djelu) iz kojega Hocke ponovno navodi bitna određenja, i to baš ona koja su pod znakom pitanja. Jer bila klasika idealna ili normalna, ona je ipak uvijek na svoj način »uski hrbat«, zlatno razdoblje. »Klasična umjetnost, u tome najvišem smislu, uspijeva samo u kratkim razdobljima cvata« — pisao je sam Curtius.⁸

A sada, da pokušamo misliti deduktivno (što, naravno, ne mora uvijek biti najprikladnije) i to, najprije, s vrlo jednostavnim pitanjem: ako je jedan pol komplementnog polariteta, tj. klasika tako uzak i u povijesti tako rijedak, nije li onaj drugi (nužno) preširok i, gotovo, sveobuhvatan? Ne pokriva li u tom slučaju (čak u kontinuitetu) gotovo čitavu povijest kulture, umjetnosti i književnosti? Naravno, Hocke će s pravom primijetiti: neka opća široka denominacija ne mora brisati mnoge uže, specifične i specijalne denominacije. Točno, tek: *koja je onda od nje korist kao instrumenta u analizi i vrednovanju?*

Pa ipak, niti na to pitanje ne treba odgovoriti naprečac ni odviše jednostavno. Ako smo, za »historijski manirizam«, dakle onaj iz vremena od 1520—1590. godine (ili 1650, pošto smo pojam već proširili na književnost) utvrdili određenu »fenomenologiju«, jasne oznake i popratne pojave, nismo li time ujedno dobili termin koji je upotrebljiv za mnoga druga problemska (možda je nešto točnije reći: problematizirana) razdoblja; ne kao sveobuhvatno određenje, ali kao oznaku za tendencije, pa i neke bitne značajke? Zacijelo, osloboditi se pojmova koje je suvremena kulturna povijest već elaborirala, bilo bi neuputno. Ali jednako tako nije uputna ni nji-

hova *hipergeneralizacija*, i rasplinuće u praznini i u neupotreblivosti. Ne zbog neke filistarske mudrosti: ist modus . . . nego baš zbog oštine u prosuđivanju i primjeni. A pojam manirizma je nama, u povijesti umjetnosti, toliko značio, i ostao nam je u tolikoj mjeri dragocjen i neophodan, da se isplati braniti ga od generalizacija koje ga uništavaju. A isplati se to, zacijelo, i radi same povijesti književnosti i umjetnosti.

Zamislimo, na trenutak, pojam manirizma u njegovim počecima, točnije, ne samo u počecima nego u njegovu prvotnom obliku i poimanju; negdje u radionici Rafaela u 2. desetljeću kad su Giulio Romano, Perino del Vaga i ostali počeli bivati majstori; ili nešto još ranije u predvorju Annunziate u Firenzi, kad su Pontormo i Rosso započeli drugu komponentu manirizma; pa zamislimo onu treću u Sikstini, onu četvrtu u Parmi, i petu u Veneciji, i tako sve do Baroccija, Lillija, El Greca, na Sjeveru do Sprangera i Cornelisa van Harlema, do Hendricka Golziusa, do Bellangea (da samo u slikarstvu uzmemo nekoliko primjera) — što označuje ta umjetnost produljene klasike ili, točnije, alteriranog i variranog klasicizma? Ona označuje *umjetnost morfološke inercije*. Ona je krenula od čudesnih žarišta ravnoteže duha i prirode, idealizacije svijeta i mimezisa, a bila je toliko snažna da je pokrenula evropski makrokozam. Sudarala se s naturalizmom renesanse (i kasne gotike), spajala se s njime u sintezu ili ga je naprosto preplavila. Morfološka inercija renesansne klasike je pojava golemog kulturno-povijesnog i antropološkog značenja — pa kakvi su to morali biti impulsi koji su je pokrenuli! Ona je zapravo zastrla morfološku inerciju kasne gotike — a žarišta u kojima se ova održala broje se ipak među vrhunce likovne imaginacije. Spomenimo samo Grünewalda. Možda je za evropsku civilizaciju imala značenje jednako onome antikne morfološke inercije koja je rodila nekoliko klasicizama, ili im je barem poslužila kao oslon i alibi.

Što je to, zapravo, morfološka inercija? — To je težnja ostvarene ljepote, oblikovane u nekoj stilskoj kategoriji, da *živi* i da se *obnavlja*, prirodna želja dostignutog ideala da potraje (želja ljudi, naravno, da u njemu i s njime požive). Svaka kulturna projekcija nastoji da se perpetuira i to ne samo u svom materijalnom postojanju (to je imanentna osebina svega stvorenog) nego i u svom značenju. Značenje je, naravno, ovisno o heterogenim čimbenicima, ali i o razini dostignute ljudskosti u prethodnom, dakle klasičnom razdoblju; o stupnju dezalijenacije u njemu — no radije bih rekao o *ostvarenom* povijesnom i kulturno-povijesnom stupnju. Emanacija polazi od vrhunaca i širi se u čudno raznolikim valovima, sudara se i križa s bivšim i upravo nastajućim, s golemom raznolikošću svijeta. Od sudara i križanja polaze novi valovi, i zračenja novih hibrida. Tako zapravo i nastaje »čudnost svijeta«. Ovo nesagledivo bogatstvo našeg kulturnog obzorja imamo zahvaliti upravo tom *zračenju koje traje*. Kad bi život djela ili stila, ili samo oblika, bio ograničen na trajanje razdoblja kojemu pripada, koliko bi siromašnija bila i naša prošlost i naša sadašnjost. Radilo bi se tada o čistom *smjenjivanju*, sukcesiji. Ali božanska kvalifikacija svakog duhovnog fenomena sastoji se upravo *u trajanju*; a to trajanje i nije drugo nego zračenje i djelovanje. Ono tek omogućuje raznolikost umjetničkih evolucija, i to endogenih koje se odvijaju u duhu, s eidetičkom sigurnošću viđenog, koje

stvaralačke imaginacije prenose u vremenu i prostoru. U svim razdobljima i školama, a osobito u smirenim i trajnim društvenim formacijama, kad se razvoj egzogenih faktora odvija sporo, oblici postižu maksimalnu *čvrstinu* i *trajnost*, i nastaje tako onaj »život oblika« unutar stila ili unutar jednog perioda, ali u zatvorenim formacijama pratimo ga unutar mnogih škola, čak inter moenia. Snaga i koherencija Siene bila je dovoljna da svoju kasnu gotiku produlji kroz quattrocento sve do Neroccia i Francesca di Giorgia, ali kad je veća cjelina (to jest Firenza i njena humanistička iradijacija u Srednjoj Italiji) stvorila klasičnu renesansu i novu viziju motiviranu velikim humanističkim idealom i čitavom novom ideologijom u međuvremenu razraslom, oblici su postigli univerzalnu snagu zračenja dostatnu da ozrači čitavu civiliziranu Evropu. U dubokim temeljima te ideologije nalazi se naravno »racionalistički odnos« firentinskog (i talijanskog, i evropskog) ranog građanstva, ali to pitanje povijesnog determinizma ne bi trebalo na ovom mjestu počinjati.

Nije moguće promatrati i definirati manirizam bez toga zračenja i nije, naravno, moguće to zračenje koje inercijom golemog impulsa prelazi vremena i prostore, shvatiti i definirati bez klasične umjetnosti s početka cinquecenta. Manirizam je u neku ruku ozračje i produženo zračenje klasike, ali nije samo to; vidjet ćemo, on je i pobuna protiv nje. Manirizam je, dakle, *izvedena umjetnost*, povezana prisno s renesansom, pozitivno i negativno (dok je barok njeno kategorično nijekanje: *nov polazak od prirode*); dijalektika ovih izraza doista postoji, i to u najvećem razmjeru i u najplodnijim oblicima. Ne protivte se slučajno neki teoretičari, a pogotovo »praktičari« i »pozitivisti«, izdvajanju manirizma iz široke oblasti renesanse; oni, dakle, koji prije svega gledaju na instrumente i topose izraza i kojima je najviše do strukturacije oblika »koji putuju« i mijenjaju se. Koji, dakle, gledaju na morfološku inerciju, koja naravno nije isto što i inercija stila. *Inercija stila* je, možda, *klasičizam*, ono epigonsko produljenje klasike; ali to je drugi sklop pitanja koji zacijelo ne izlazi iz ove oblasti (jer klasicizam XVI stoljeća je niža, prvotna »pojavnost« manirizma) i na nj bi bilo dobro navratiti se kasnije.

Manirizam je, zapravo, *pseudomorfoza klasike*, a možda bi trebalo ispričati se zbog uskršavanja ovog zaboravljenog špenglerijanskog termina, kao i objasniti поблиže misao što nam se nameće, aluzivna i defektna, naravno, kao sve interdisciplinarnе usporedbe. Ali zar u »povijesti umjetnosti kao povijesti duha« i onako nismo usred izrazito aproksimativne i »vjerojatne« špekulacije, počevši još od Dvořaka pa do danas? Tako je, zacijelo, i svako određenje pomoću pojma pseudomorfoze čista aproksimacija, pogotovo ako se polje adekvatnosti ne može поблиže specificirati. Adekvacije bi se u našem slučaju sastojale u permanenciji inventara oblika, »čiste« vizualnosti formalnih toposa, pa i stupnju apstrahiranja koji se produljuje i, naravno, mijenja, ali u dodiru s novom realnošću (povijesti u duhu) prima i asimilira nove datosti svijeta.

A to je vrijeme ne samo reformacije i protureformacije, nego i novog poleta istraživanja i misli, empirije i filozofije, pa su se veliki oblici klasične renesanse i ona Wölfflinova »velika gesta« ispunile *n o v i m s a d r ž a j e m* .

pitanjima i sugestijama, i novim doživljajem svijeta i drevnih mita. I stvaralački subjekt izmijenio se i čovjek kome se djelo obraća: zidovi apsurdnog svijeta postali su očitiji, dok sam izraz, sve čistija projekcija *iznutra*, »ideja« unutrašnjeg događaja, postaje labilnija i otvorenija tumačenju već prema različitoj »referencijalnosti« — rekao bi Umberto Eco. Kao u svijetu minerala u kojemu se sastav i bit kristala znaju ponekad posve izmijeniti, ali formalna kristalizacija ostaje ista, tako je i u našem slučaju morfologija u biti ostala klasična ili klasicistička, ili izvedena u smislu najsenzualnije »muzikalnosti« linije (od Parmigianina i Primaticcia do Sprangera), ili El Grecove linearne i kromatske spiritualizacije. Ali u kojoj je tek mjeri svaka »cinquecentistička akademija« uzdignuta do nove »modifikacije« kod Maître de Florea ili Antoina Carona? — a ne mislim samo na njegovu »Sibilu de Júlich-Cleve« nego i na njegove »Trijumfe«. Možda su Tintorettova »Marija Egipatska« i »Marija Magdalena«, uz El Grecov »Toledo«, najviše maniristički krajolici, i sigurno su to primjeri u kojima je i pseudomorfoza već savladana, jer od morfološke inercije u njima nije više ostalo gotovo ništa. Ili, točnije, nije za nju bilo prilike ni potrebe. Koji se sve sadržaji, kakve asocijacije i sanjarije mogu percipirati ili intuirati u tim rasvijetljenim zlatnim i smeđim prostorima, što nas u Bratovštini Sv. Roka na kraju prizemne dvorane (na kraju renesanse) dočekuju svojim mirakuloznim fabulama? Kakav je spektakl rasvjete Cornelis van Haarlem rastvorio u pozadini svoje »Betsabeje« koja uza svu novu sjevernjačku opservaciju, i te kako još odaje zračenje klasike? Što se tek dogodilo s Camillom Procaccinijem, sa Mazzucchelijem, sa Ceranom? Sa bajoslovnim pejzažima Niccole dell'Abate, uza svu očiglednu inerciju na likovima? Sa Jean Justom u kiparstvu, sa Jean Goujonom, sa Germain Pilonom? Nije, dakle, potrebno potražiti Arcimbolda: unutar pseudomorfoze koja je upotrijebila i »izproblematizirala« čitavo formalno nasljedstvo renesanse nastala je velika i nova umjetnost manirizma i iznijela na svjetlo dana novu senzibilnost tada civiliziranog ljudstva koje sada na drukčiji način osjeća *nered svijeta* oko sebe i pokušava da ga odgonetne i svlada. Ne mislim naravno na onu ekstatičnu desperaciju El Greca u Toledu, nego na veliku adekvatnu paralelu u književnosti: na Cervantesa, Calderona, Shakespearea, na sudar s apsurdom, koji je ljudska misao u to vrijeme tako tragično doživljavala. To proširenje pojma na druge medije izraza dalo je, možemo reći, i određenju na likovnom području veću jasnoću i reljefnost, ali je time tek započeta ona curtiusovska dilatacija i generalizacija koja će, u slijedećem stupnju, dovesti do njegove »vremenske eksteritorizacije«, odnosno ekstemporizacije.

Što je metodološki (recimo) opravdano pri svemu tome? — Sve je naravno u načelu dopušteno u kulturno-povijesnom istraživanju, svaka uspořredba i analogija. Pitanje je tek: što je korisno i metodološki djelotvorno u objašnjavanju pojedine pojave, njene geneze i sudbine? U tom pogledu za iskivanje analitičkih instrumenata, odnosno za izvlačenje određenja, temeljno je, čini se, pravilo da ova ne budu *odviše opća*, jer tada u povijesnim znanostima određenja i instrumenti postaju odviše shematski, a na kraju se pretvaraju ili u nategnute spekulacije ili u »opća mjesta«. A upravo to se dogodilo i Curtiusu i Hockeu. Sigurno, ni u tom slučaju ne znači da je

provedeni postupak bio posve suvišan; radi se uvijek o stupnju korisnosti i upotrebljivosti. U slučaju manirizma prostorna eksteritorizacija u istraživanju, to jest prenošenje od mjesta geneze i prve strukturalizacije u Srednjoj Italiji, na evropske oblasti bila je nužna i opravdana; slijedila je, zapravo, putove stvarnog proširenja i samo povijesno zračenje likovne pojave. Počivala je ta eksteritorizacija, dakle, na pozitivnom zapažanju, na konkretnoj analizi djela, škola i pravaca; zato je valjda toliko i potrajala. Trajala je, možemo reći, od prvih naslućivanja obrisa pojave kod Burckhardta (u »Ciceronu«, 1855), u Rieglovim predavanjima oko 1900, do konstituiranja pojma u konkretnoj opservaciji s Hermanom Vossom 1920. A, u teoriji, s Max Dvořakom; i tek poslije toga i poslije diskusija koje su uslijedile, pozitivistička je analiza krenula dalje. Velik utjecaj imale su pri tome već spomenute teoretske diskusije.⁹

Prenošenje pažnje i primjena pojma (i ocjena) na književnost i druge medije plod su, čini se, dedukcije: pošlo se od stanovišta (od razumljivog i »prirodnog« iskustva »povijesti umjetnosti kao povijesti duha«) da su sve umjetnosti u određenom vremenu motivirane i definirane više ili manje istim motivima i određene istim (također: više ili manje) odrednicama, društvenim, kulturnim, psihološkim, te da se ti (tobožnji) »jednaki nazivnici« očituju u nekim bitnim modalitetima i modifikacijama ne samo »ikonografije«, simbola i »sadržaja«, nego i izraza. Pošlo se, dakle, od antropološkog promatranja. Kao i u već »poznatim« i dobro istraženim stilovima, opća duhovna koherencija manirizma ukazala se tako u iznenađujućim oblicima, osobito u književnosti. Već je Hocke pomakao zbog toga gornju granicu manirizma do otprilike 1650. godine — što doista ne treba da unosi neku zabunu; ta odraz povijesnih motivacija na kulturne sfere postojanja, kao i očitovanja »nazivnika« ne moraju se javljati u apsolutnoj sinhroniji.¹⁰

Ali umjesto motivacije i općih nazivnika još uvijek našu pažnju privlače »mehanizmi« odvijanja fenomena i specifična zapažanja u pojedinim umjetnostima. Inercija oblika preuzetih od tradicije sigurno je karakteristična i za književnost. Oni su »naučeni«, utkani u stalan inventar i u njegov odnos prema izrazu, čak u »opći oblik oblika i misli« (Whithaed), i kao naslijeđeni pritisak pročitano i doživljenog tvore onu koherenciju razdoblja koju smo nekada nazivali Stilwollen: To je preuzeta masa figura i tropa, osobito perifraza i metafora, igra s paralelizmima, analogijama i asonancama, i uopće — kao u likovnoj umjetnosti samostalna igra oblicima (čovječjeg tijela uglavnom) — igra i život riječi, koja je od medija postala smisao igre, čak bez obzira na kontekst i na značenje, zapletena u jedinstvo concettizma i metaforike, i zato konvencionalna u ponavljanjima i eventualnim varijacijama; s tipičnim vrhuncima kod Marina i Góngore. U tom misticizmu jezika i reduciranih slika koje jezik nužno donosi, *kristalizacija cjeline* odvaja se čak od ideje, motiva ili neke druge smislene cjeline, i postaje djelo sama za sebe, zatvoreno i ekskluzivno (ali sada na drugi način otvoreno djelo). »Kulturanizmom« nazvao je Hauser tu distingviranu odvojenost od svakodnevnice konvencije i od prosjeka, odnosno formalizmom, koji ovaj istraživač sagleda u likovnoj umjetnosti i u književnosti unutar svojih »analogija formalnih sredstava«.¹¹ Metaforizam je per antonomasiam *iznad* realnosti i iznad opisivanja, kao što su to i preuzeti oblici izraza ljudskog tijela

i klasicizma cinquecenta, u Fontainebleauškoj školi, u Haarlemu, u Utrechtu, u Pragu. To je, bez sumnje, *produljenje minolog iskustva*, tuđe naslijeđeno znanje. Ukoliko je to otuđenje od svog vlastitog bića? Tommaso Campanella zacijelo nije mislio na umjetničko iskustvo kad je u »Metaphisici« (to je onaj famozni citat, već toliko puta navođen) napisao: »*Sapere è straniarsi da se stesso, straniarsi da se stessi è diventare pazzi, perdere la propria identità e assumere una straniera*«. — Ali mogu se ove riječi u punom značenju primijeniti na ovo umjetničko i književno preuzimanje gotovih oblika; na slikarstvo epigona Rafaela i Michelangela, na concettizam u književnosti koji je toliko determinantan za poeziju manirizma, na idolopoklonstvo velike manire u čitavom renesansnom klasicizmu, na misticizam jezika u književnosti. Kako je teško »pronaći« i razlikovati Giulija Romana na vatikanskom Rafaelovu »Uzašašću«! A kako je teško i on sam, kasnije, nalazio sama sebe!

Ovaj automatizam velike manire i inercija ovog »toka oblika« pretpostavke su manirizma, ali, naravno, nisu jedine, a možda ni glavna njegova određenja. Ipak su u tolikoj mjeri njegova pretpostavka i karakteristika da ga nije moguće od njih odijeliti. Ma gdje se javljao i s bilo kojom velikom podlogom: Rafaelovom, Michelangelovom, emilijanskom, mletačkom, on živi s *tim* viđenim i naučenim oblicima, vrlo često i *od njih*, bez obzira koje ikonografske teme i »znakove« razvijao i koje misaone i osjećajne sadržaje nosio.

Stigli smo tako u ovom razmatranju do temeljne postavke naših razmatranja: do potrebe preciznijeg određenja manirizma *kao pseudomorfoze*, i to povijesnog manirizma 16. vijeka, kao i »rikorentnih«, navraćajućih se priklona u nepreglednoj topografiji minulih evolucija, kao sekundarnih izraza, produženih isijavanja velikih manira. To su kasni stilovi, epigonski u velikom smislu riječi, često sinkretistički. U potrazi za njima misao nam može lutati od kasnogotičkih manirističkih situacija, recimo Antverpenskog majstora oko 1520. godine, i Grünewalda ili Altdorfera (a nabrajati ih jedva da bi imalo nekog smisla) do, eventualno, secesije ili nabijevaca — jer treba biti oprezan kad upotrebljavamo obuhvatniji termin simbolizma — koji »polazi« od realizma ili u biti realističkog impresionizma. Drugim riječima, bitna referencija svakog sekundarnog stila je njegov morfološki sloj i naslijeđeni jezik oblika od kojega polazi i koji se *mora* (u onoj mjeri u kojoj se doista radi o manirizmu) nazirati u novoj vizualnoj strukturi — a namjerno ovdje ne upotrebljavam pojam »čiste vizualnosti«. I trebalo bi tek ispitati u kojoj mjeri Gustav Klimt i Egon Schiele proizlaze iz bečkog posljednjeg desetljeća 19. vijeka, ili rani francuski simbolisti (Odilon Redon, Gustave Moreau) iz realizma ili romantizma čak, a nabijevci iz impresionizma, i nije li tu ipak riječ o antitetičnim pojavama. *Dijalektička igra stilova je nešto posve drugo od morfološke inercije koja sama po sebi niti ne mora uroditi pseudomorfozom*. Ova pretpostavlja čvrstu morfološku pozadinu i kontinuitet koji ne bismo mogli vidjeti ni kod flamanskih romanista. Ne podsjeća li nas to naglo, diskurzivno presađivanje italijanizma, više negoli na pseudomorfozu, na jasnu pojavu i primjer sinkretizma? Nije li

i Dürer u svojoj evoluciji (ili u svom dualizmu) u biti sinkretična pojava visokog ranga?¹²

Sinkretizmom, dakle, nazivamo neku stilsku »kategoriju«, no bolje je naprosto reći manifestaciju ili oznaku, u kojoj izražajne kvalitete (označitelja i označenog) još nose vidna obilježja *raznorodnog porijekla* i drugačije *morfologije*. Određena morfološka struktura »polaže se« na drugu i drugačiju, i tako nastaju bizarne simbioze, često veoma plodne i sposobne za nova »ubrzanja«. U slučaju flamanskih i holandskih romanista to su načela i formalni ideali talijanskog cinquecenta položeni na domaću izvornu povijesnu podlogu: od Van Orleya, Quintin Methysa i Jean Gossaerta do, u najvišoj mjeri, Lucasa van Leydena. Na nižoj razini sienski quattrocento pružit će nam u izobilju sinkretične fenomene dodira svoje kasne gotike i firentinske renesanse, sa često derizornim očitovanjima (kod Domenica di Bartolo na primjer); na visokoj razini nije li Gaudenzio Ferrari iznenađujuće »nov«, maštovito imaginativan zbog spoja svoje tradicionalne naracije s velikom davincijskom inovacijom u obližnjem Milanu. U susretima velikih nacionalnih škola mogli su nastati (u vrijeme kad je svaka od njih još imala čvrsto određen specifični značaj) ponekad fantastični hibridi, koje teško da bi mogli izazvati čisti kontinuiteti stila sazdana na vlastitoj tradiciji. Bartolomé Vermejo čini mi se da je sa svojim »Oplakivanjem« tipični i visoki primjer sinkretičnog spajanja; Grünewald je, zacijelo, još više uvjerljiviji primjer, dok je kod Altdorfera kasnogotička dominantna toliko prisutna i snažna da ga možemo tumačiti kao izravno očitovanje gotičkog manirizma, dakle pseudomorfoze u pravom smislu riječi.

Ne znam koliko ima smisla projiciranje ovakvih sintetičnih kategorija, danas, pošto su individualna određenja pojedinih opusa već toliko napredovala. Jer križanja i susreti u tolikoj su već mjeri u znanstvenoj kritici analizirani i specificirani, da nam ovi opći shematizmi mogu samo uvjetno koristiti. Vidjet ćemo kasnije u kojem nam smislu danas mogu koristiti stare stilske kategorije renesanse i baroka. Kakva raznolika i čak proturječna područja pokriva pojam baroka (recimo: Anibale Carraccija i Hobemu ili Brouwera)? A pored toga, sinkretične oznake nalaze se na mnogim pojavama saživljene sa pseudomorfozom određenog stila (najčešće talijanske visoke renesanse). Kontinuitet talijanskog manirizma jasan je i dominantan od Primaticcia i Rossa do Antoineta Carona u Francuskoj, ali je pitanje koliko su urođeni domaći temelji pridonijeli stanovitom sinkretičkom značaju mnoštva umjetničkih djela iz tih širokih kompleksa; a tek Haarlemska škola s polazištem od Sprangerovog talijanizma, oblikovanog u Parmi i Rimu (1566—1575) a s vrhuncem u Cornelisu van Haarlemu i njegovoj »Betsabeji«. Nije li u tim kompleksima izraženo upravo sinkretično križanje manirističke pseudomorfoze sa sjevernjačkim supstratima, duhovnim i morfološkim?

Ono što nam se, u vezi s ovim »općenitostima«, u našem problemu ipak čini važnim naglasiti jest: pseudomorfoza je nastavak, produženje i, nužno, alteracija određenog stila, prihvaćenog naknadno u sredini drugačije strukture (u prostoru ili u vremenu, u geografskom ili u povijesnom smislu) i *položenog* na drugu životnu i duhovnu situaciju. *Ona je zapravo nužna posljedica morfološke inercije*. Prirodno je očekivati da se u novoj hibridnoj strukturi jasno razabire i prenijeta morfologija sa svojom formalnom topi-

kom (kompozicijom, gestama, stavovima i estetskim idealom uopće), ali i novi emotivni i čak »ideološki« supstrati i sadržaji. Linija Michelangelo — Tintoretto — El Greco, ili bilo koja druga (Rafael — Coreggio — Parmigianino), pa već spomenuta produbljenja do Fontainebleaua, Praga, Münchena, Haarlema, klasični su primjeri »formalističkog prenošenja« utvrđenih vizualizacija. Oblici koji se sele, čudesan prizor duhovne autonomije. Povijest umjetnosti zaista kao »život oblika«, a što je bitno: jednoznačnost ranije strukture (oblika) mijenja se i obogaćuje, prelazi u dvoznačnost ili u višeznačnost. Senzualnost El Greca tipičan je primjer, jedan od bezbroj njih.

Tako se polje mogućnosti uvelike proširuje, a u prozračnosti superponiranih strukturalnih slojeva između ikonike i doživljaja (i dalje: znanstvene *analize doživljaja* i njegova *povijesnog značaja*) razabire se upravo ta problematizirana, »moderna« i sofisticirana slojevitost. Inercija oblika, njihova upornost u nastajanju i obnavljanju, nije isto što i inercija stila, jer se stil (cjelina izraza) sa pseudomorfozom mijenja. On preuzima nove ideje i osjećanja, pa čak i ikonografiju, a može se po svom značenju (po smislu označenog) sam preobraziti i u *svoju suprotnost*. Luk prebačen od renesansne klasike do kasnog manirizma na najbolji je način ilustrativan, a i nekadašnja teza Nikolausa Pevsnera o manirizmu kao umjetnosti protureformacije postaje nam tako posve razumljiva i logična: kanoni oblika i kompozicije, geste i ideal klasične umjetnosti od Leonarda i Michelangela do Rafaela i njegove škole i ranog Del Sarta predstavljaju jasan odnos prema svijetu, statičan i majestetičan, i humanističan u svojoj biti. To je izraz ravnoteže stvaralačke ličnosti i prirode, i ravnoteže unutar ličnosti. Pa ipak, upravo velika uloga ljudskog lika i njegove ljudskosti (fizičke i povijesne) kao da je u sebi skrivala neizbježan put prema svjetovnom i ovozemaljskom, i ubrzo je došlo do »institucionalizacije«, do klasicizma akademija i epigona, profanizacije idealnih sustava u službi naracije i glorifikacije. Ne označuju li to novi »sлом sistema« i nužno ponovnu problematizaciju svijeta i života? Ako reformacija nije uspjela ponovno uspostaviti velike likovne tokove, učinila je to protureformacija.

Ali budimo oprezni u generalizacijama: nije značenje Correggia isto kao ono Parmigianina, ili Tintorettovo kao ono Paola Veronesa, ili Tibaldija kao ono kasnih milanskih manirista. Ova čudesna raznolikost manirističkih oblika koji putuju, uvijek prepoznatljivi prema izvorištu, kao i prema transmisijama koje su ih prenosile, pokazuje bogatstvo i logičnost renesansne pseudomorfoze; u njihovim promjenama i mutacijama (sve do sofisticirane preciznosti Jacques de Bellangea, na primjer) očituje se realnost i snaga novih socijalnih i ideoloških struktura koje su ih prihvatile. I, naravno, individualnih: El Greco kao da naprosto nije znao što bi počeo s Michelangelom u Rimu. Bila mu je potrebna Tintorettova transmisija i zato se i vratio u Veneciju. Protureformacija ima gotovo pežorativni prizvuk u kulturno-historijskim kompleksima, ali nova religioznost koju su »njeni umjetnici« izrazili obuhvaćala je na nov i viši način širinu svijeta, zanos postojanja i čuđenje pred tajanstvom života. Doživljajne registre toga složenog spleta odnosa i reakcija jedva da je moguće iscrpiti: od Rossova »Ski-danja s križa« u Volterri do Arcimbolda ili Morazzona. S mnogo opravdanja je moderna teorija provela u tom spletu novu razliku između *neoklasicizma*

i *antirenesanse*. Kod prvoga je morfološka inercija ušla u razumljivu slijepu ulicu konvencije i epigonstva (koji nisu isključili prodore prema realizmu), u slučaju antirenesanse čini mi se da bi pojam upotrebljavan u određenom smislu kod Eugenia Battisti, trebalo još više proširiti, bez obzira na nastavak manirističkih stilizacija. Što je još renesansno kod Marescalchija, ili El Greca, ili Moralesa?¹³

Prijelaz, metamorfoza čak, klasicizma u antiklasicizam, ponegdje potpuno morfološko odvajanje (Arcimboldo), drugdje posve novi »slikarski« način, realistički i koloristički, za nove sadržaje (M. Cavalori, G. Macchietti i sl.) »fenomeni« su izvanrednog općeg antropološkog značenja. Njihov duhovno-povijesni studij, poslije velikih suvremenih inicijativa G. R. Hockea i A. Hausera, bit će daleko lakši i izići će, bez sumnje, iz okvira naših specijalističkih i povijesnostilskih razmatranja.

Uvjeren sam, međutim, da upravo zato treba pojam manirizma ili neomanirizma zadržati unutar njegovih povijesnih i stilskih okvira.

Njegovo estetičko i kulturno-povijesno određenje razrađeno je i obogaćeno od Dvořakovih vremena do danas; do Hausera i Hockea, a u posljednjim njihovim knjigama široko su označene upravo antropološke i sociološke dimenzije pojma. U već spomenutoj knjizi »Malerei der Gegenwart — Der Neomanierismus« (1975) Hocke je još više naglasio bitnu oznaku manirizma, kao umjetnosti »Ideje«, kao »disegno interno« Federica Zuccarija: umjetnost polazi od subjektivne predodžbe, a ne od objektivnih podataka stvarnosti. Mi danas znamo kako treba shvatiti (i pod kojim uvjetima) taj radikalni estetički »subjektivni idealizam« i kako se njegova »praksa« u manirističkom razdoblju ostvarila veoma »uvjetovano«, tj. veoma često s nesumnjivim oslonom na osjetna iskustva i realnost samu. Ali ni to »relativno« prihvaćanje definicije ne može spriječiti plodnu primjenu ove kategorije na široka antropološka područja, kakva je došla do izražaja upravo u spomenutoj knjizi G. R. Hockea (i, naravno, u »Verzweiflung und Zuversicht«, 1974). Naše nedoumice odnose se na subsumiranje neo-nadrealističkih i neo-fantastičnih umjetnika (ako su nam te denominacije uopće potrebne) naše suvremenosti pod taj pojam, odnosno pod pojam neomanirizma.¹⁴

Nedoumice zapravo počinju kod temeljne teze (koju smo i u vezi s Curtiusom već spominjali): »Nova određenja manirizma poduprta su tendencijama da se ovaj pojam istrgne iz određenih uskih datosti epohe i iz sklopa preživjelog, navodno jednostavnog umjetničkog 'stila', i da se upotrijebi kao mjerodavnu opozicionu vrijednost suprotstavljenju svakoj klasici (također u Aziji). Tako mogu postepeno da budu svedeni do pukih pedagoških pomoćnih sredstava svi shematizmi koji su ionako već postali problematični, kao što su romanika, gotika, renesansa, barok, romantika. Već se Paul Valéry tužio na aproksimativnu vrijednost ovih generalizacija. Pedagoški shematizmi akademske historiografije smetaju čak u školskim 'razvojnim nitima'. U antropološkoj estetici nemaju više nikada vrijednost objašnjavanja.«¹⁵

Ne samo u fakultetskoj nastavi i u seminarskoj obuci, nego i u znanstvenom istraživanju, u analitičkom i sintetičkom postupku pri usporedbi, identifikaciji ili razlikovanju, ne samo što ta sredstva definiranja i uočavanja nisu štetna, nego su sve korisnija i neophodnija. Bez njih bi svako

orijentiranje bilo isključeno i upravo preko ovih stilskih kategorija mi se mnogo lakše snalazimo u individualnoj prašumi nebrojenih (*ex definitionem singularnih*) pojava. Štoviše: te se kategorije sve više diferenciraju, i u tome je problem: što više raščlanjene i konkretizirane one tek postaju sve korisnije, a ne suprotnim postupkom uopćavanja. U koliko podrazdoblja je već podijeljena renesansa? Znači li to da je njen pojam postao suvišan? Samo utoliko, ukoliko su njegovu odredbenu funkciju preuzela ta »razdoblja«, ali i tada njegovo kategorijalno, pa i opće antropološko značenje ostaje punovrijedno. Nije li tako (u mnogo većem razmjeru) i s pojmom baroka ili, s manjim stupnjem diferenciranja, s pojmom romantike, impresionizma, ekspresionizma? Svi su ti pojmovi naše kulturne i stilske geneze povijesno i geografski točno situirani; što naravno ne isključuje i njihovu opću upotrebu za oznaku povremenih inklinacija.

Ali ne samo u znanstvenim specijalističkim oblastima, nego i na razini univerzalne antropologije i »povijesti umjetnosti kao duhovne povijesti«, stare stilske ili, točnije, povijesno-umjetničke kategorije ostaju punovažne i neophodne; one bivaju sve dublje i šire istraživane i obogaćivane u svojim kulturološkim sadržajima. To su prvorazredni instrumenti naše kulturne povijesti. Pravač njihova razvoja (i transformiranja) jest, rekli smo već u *raščlanjivanju* i daljnjem *diferenciranju*, a ne u uopćavanju i proširivanju do »prageste«, koja će biti jedina »opozicija« ili alternativa klasici. Što dobivamo sa pragestom koja će obuhvatiti i romantizam i ekspresionizam i nadrealizam? Ona postaje ne samo stilski nego i duhovno-povijesno (*gestesgeschichtlich*) neupotrebljiva, odnosno upotrebljiva samo u smislu opće izražajne orijentacije, poput ostalih većih dihotomija koje su dosada bile postavljene: realizam — idealizam, naturalizam — romantizam, impresionizam — ekspresionizam, uvijek naravno s aproksimativnim vrijednostima, utoliko *više* aproksimativnim što su pojmovi pokrivali *šire* oblasti.¹⁶

U odnosu na »seminar« što ga je Hocke tako znalački proveo u spemnutoj knjizi o suvremenom neomanirizmu, naše stajalište znači bez sumnje vraćanje problema »natrag«: na umjetnost *epigonskog klasicizma* i, nužno, *antiklasike* koja iz njega nastaje, ali uvijek na morfološkoj podlozi koja je u cinquecentu oblikovana. Ne bi se smjelo iz toga zaključiti da je riječ o nekoj apsolutnoj stilskoj inerciji (tada ne bismo došli dalje od, recimo, Daniella da Volterre, Giulia Romana ili Julija Klovića). Sinkretična prepletanja i slobode osvojene u antiklasičnoj pobuni otvorile su neviđene nove mogućnosti. G. R. Hocke s pravom navodi Würtenbergera: »*Sklonost ekscentričnom, prevlast intelekta, ljubav prema hibridnoj misaonoj igri i transformacijama ljudskog tijela do grotesknog i demonskog*«. Ili pak citira Jacquesa Bousqueta: »*Tvrđi obrisi, puni glatki oblici, plastično prikazivanje, naglašena prostornost, sklonost prema geometrijskim formama, izobličena, promjene u perspektivi, male glave, 'figura serpentinata', pretjerane ili 'manirirane' geste; tvrde, hladne boje; neobične atmosferske pojave: smeđa magla, olujni ugođaji*«. Očito, to nisu apsolutno potrebne i uvijek prisutne oznake, nego *moguće*; novom slobodom osvojene, uz gotovo konstantno produžavanje inercije oblika, odnosno unatoč tom produžavanju. U njih se može uklopiti i Tintorettova pejzažna fantastika, i apsolutna pseudomorfoza Bellangeovih precioznih »Žena na grobu«, i »moderna« deskripcija

Cavalorija i Macchiettija (gotovo već izvan morfološkog supstrata). O čemu se dakle radi? Radi se o čitavoj novoj postklasičnoj umjetnosti; do početka baroka, naravno, koji to oslobađanje nastavlja sa drugim »supstratom« i novim izražajnim mogućnostima, ne manje slobodnim i fantastičnim.¹⁷

Pri čemu umjetnost baroka (od Caravaggia i A. Carraccija dalje) treba iz ove kategorije isključiti, a i ne samo iz »historijskog« manirizma. Tako da je gornja granica koja se često navodi, 1650, u likovnoj umjetnosti neodrživa. Bez obzira što se i u likovnoj umjetnosti maniristička inercija na nizu mjesta produljuje znatno preko 1600. godine, čini mi se uzaludnim ignorirati posve drugačiju društvenu i antropološku pozadinu baroka (vidi poslije A. Wölfflin, *Renaissance und Barok*, 1888, osobito *Werner Weisbach*, *Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921), a naravno i njegovu likovnu lingvistik: ponovni polazak od realnosti, realizam baroka drugim riječima, brzo sublimiran u iluzionizmu svake vrste, u novom klasicizmu, u romantici Claude Lorraina, u humanističkoj zatravljenosti Georgesa la Toura, u humanizmu Rembrandta — da intuiramo samo bitne različitosti. Posvjetovljenje i laicizacija, rekao bi Nikolaus Pevsner, ali ako se oslobodimo apsolutizacije u povijesnoj antropologiji (a tome su bili skloni učesnici u vrijeme diskusije iz 20-tih godina) shvatit ćemo svu složenost i proturječnost povijesnih razdoblja. Neće nas iznenaditi što je Pevsner manirizam smatrao izrazom protureformacije (za Weisbacha je to bio barok), ali ćemo brzo uvidjeti da se mnoštvu baroknih umjetnika mogu pripisati mnoge oznake koje se obično pridaju manirizmu: melankolija, sanjarenje, okrutnost, okultizam, dvoznačnost itd.¹⁸

I ne samo baroknim. Što je s romantizmom, simbolizmom, ekspresionizmom, nadrealizmom? Duhovno oslobodilačko značenje manirizma upravo je u rušenju tabua, u otvaranju prema ljudskom unutrašnjem i vanjskom svijetu, a razdoblja koja su slijedila na svoj su način tu »problematizaciju svijeta« nastavila. Barok s bredbježnim oslonom na prirodu i na vizuelne datosti, na osjet i na *posredovano saznanje*, što mu je upravo i omogućilo golemo proširenje registra. »*Maniristički umjetnik sve može*« — bez sumnje, ali nije li barokni umjetnik to na drugi način pokazao, pa kad su nove krize i ovaj barokni (službeni, konvencionalni) krug ideja i oblika opet poljuljale, problematizacija je zauzela nove oblasti. Samo, to je sada romantični, ekspresionistički itd. čovjek i umjetnik, sa svojim ponašanjem i novim vidokrugom.

Neće nas, naravno, ništa spriječiti da i pojam manirizma (definiran općenito u »historijskom« antirenesansnom smislu) upotrebljavamo kao procjenu nekih inklinacija i stanja, pa čak i suvremenih. To je, uostalom, G. R. Hocke u svojoj kulturnoj povijesti suvereno i uredio; i naše odvajanje nije u meritumu zapažanja i sudova, nego u terminologiji. Njegove studije i procjene na apsolutnoj su razini današnje povijesne i kulturnopovijesne misli, i nema mnogo njegovih sudova (i očekivanja) koja ne bismo, poslije iskustava »zapadnih« i »istočnih«, mogli prihvatiti. Baš zato nam se čini da takva generalizacija pojma manirizma nije sretna. Jednako nam izgleda da taj pojam, ne samo kao stilska nego niti kao antropološka ili kulturno-povijesna kategorija, ne može zamijeniti posebne stilske i kulturno-povijesne pojmove koji su mnogo konkretniji, jasniji i operativno djelotvorniji.

¹ Referenca se odnosi na iscrpnu i objektivnu diskusiju koju je, s brižljivo izabranim citatima i svojom refleksijom nad njima, Hocke otvorio u spomenutoj knjizi iz 1975 (str. 205 i dalje). Vodio je autor taj seminar u velikom stilu, ali ipak, vodio ga je kao autor; i dao je, logično, sebi zaključnu riječ. Nije, naravno, smatrao da je diskusija završena, kao što ni jedna diskusija to nikad ne može biti. Upravo zato je, možda, dobro prihvatiti razgovor, makar na suženom području likovne umjetnosti; što ne znači da razgovor ne može biti relevantan i s nekog mnogo općijeg stanovišta, dakle teoretskog. Konačno, i sam pojam je, etimološki potekao iz povijesti umjetnosti, a i prve diskusije bile su slavne i, zapravo, bile su (a mislim u prvom redu na diskusiju između Nikolausa Pevsnera i Wernera Weisbacha) uzoran »seminar« metode »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte«.

² G. R. Hocke, sp. dj., 1975, str. 245 i dalje, osobito 254. — Vidjeti, naravno, i njegovo djelo *Verzweiflung und Zuversicht*, München 1974.

³ W. Weisbach, *Der Manierismus, Zeitschrift für bildende Kunst*, 1919, osobito str. 181. — A dobro je i prisjetiti se kako je u tim davnim vremenima označenim sa »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« baš na pitanju manirizma i baroka razvila za ono doba začudujuću dubinu tumačenja pojava. Kad je Weisbach u svom djelu »Der Barock als Kunst der Gegenreformation«, 1921, sagledao barok kao »funkciju« protureformacije, uslijedila je blistava reakcija N. Pevsnera, *Manierismus und Gegenreformation* (Repertorium, XLVI, 1925), dok se u isto vrijeme pojavljuje članak W. Friedländera, *Entstehung des anticlassischen Stils* (Repertorium, 1925) i antideterministički osvrt B. Crocea, *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation*, 1925. — Werner Weisbach je konačno pokušao rezimirati diskusiju u *Gegenreformation — Manierismus — Barock* (Repertorium, XLIX, 1928), a čini mi se da je potrebno podsjetiti se na te diskusije iz trećeg desetljeća među ostalim i zato, što se u talijanskoj literaturi često znalo javiti mišljenje o apstraktnosti ovakvog raspravljanja i o neefikasnosti sličnog generaliziranja pojma. (Tako G. Briganti, *La maniera italiana*, 1961). Bila je to, možda, logična posljedica jedne duge (i bez sumnje vrlo plodne) pozitivističke orijentacije talijanske znanosti o umjetnosti, i Hocke ima zacijelo pravo kad to tumači time što je duhovno-povijesna metoda toj znanosti u biti (do pojave Manfreda Tafurija i Eugenija Battistija) ostala strana.

⁴ H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz 1920*; A. Riegl, *Die Entstehung des Barock in Rom, 1908*; a tipično je i značajno određenje pojma baš kod ovog posljednjeg kao jednog od najvećih teoretičara vremena: »Što nazivamo manirizmom? Vanjsko podražavanje karakterističnih oznaka umjetnosti Michelangela ili, također, Rafaela u njegovoj posljednjoj michelangelovskoj periodu; ali duhovno produbljenje stupilo je sasvim u pozadinu, ne toliko iz nemoći koliko iz nehtijenja. Nije ga se tražilo u tom strogom reformatorskom vremenu« (sp. dj., str. 153).

⁵ G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma 1961; F. Württemberg, *Der Manierismus. Der europäische Stil* d. 16. Jahrhunderts, Wien — München 1962. — Trebalo bi, naravno, dodati i S. Bégin, *L'Ecole de Fontainebleau; le maniérisme à la cons de France*, Paris 1960. i J. Bousquet, *Malerei des Manierismus*, München 1969, kao djela koja su početkom 60-tih godina izvršila nesumnjivu ulogu dilatacije i ujedno precizacije fenomena.

⁶ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957. i *Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1959; A. Hauser, *Der Manierismus. Die Kriese der Renaissance*, München 1964; M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966. i *L'architettura dell' Umanesimo*, Ed. Laterza, 1969. (na str. 384. može se naći potpunija bibliografija sa područja arhitekture). — Ne znam je li potrebno podsjetiti koliko su baš u ovo poratno doba pozitivistička istraživanja pridonijela preciziranju i fenomenima i pojma; što je rezultiralo nizom specijalnih izložbi u Amsterdamu 1955, u Fort Worthu 1965, u Milanu 1967, i u Napulju. Da ne spominjemo veliko mnoštvo specijalističkih studija, treba se ipak

podsjetiti kako je pojačani interes izazvalo i izdanje starih studija *Dagoberta Freya* (Manierismus als europäische Stilerscheinung, 1964) i nov doprinos *Waltera F. Friedländera*, Manierisme and anti-manierisme in Italien painting, New York 1965. Na kraju je *E. Battisti* u svom *L'antirinascimento*, Milano 1962, bez ikakvih suvišnih generalizacija, unio u ovu problematiku mnogo iznenađujućih informacija i zapažaja i *vratio* problematiku na oštriju distinkciju manirizma i proturenesanse. Uz aprobaciju Manfreda Tafurija uostalom.

⁷ Možda nije naodmet podsjetiti se: dok je *R. Hamann* u knjizi *Impressionismus im Leben und Kunst*, 1908, svojedobno formirao taj stil kao univerzalni i opći, *Werner Weisbach* ga je interpretirao u njegovom ponovljenom navraćanju (*Impressionismus*. — Antike und Neuzeit, Berlin 1911).

⁸ Ovo ishodište Hockeova pa i našega razmatranja potrebno je, možda, ovdje šire citirati: »Ovdje nećemo raspravljati o tome je li riječ manirizma kao oznaka epske u povijesti umjetnosti dobro odabrana i koliko je opravdana. Mi se smijemo poslužiti njome jer je prikladna za ispunjavanje praznine u literarno-naučnoj terminologiji. U tu svrhu moramo, naravno, tu riječ osloboditi svih sadržaja koje joj daje povijest umjetnosti, i proširiti njeno značenje toliko da ona označuje samo još zajednički nazivnik za sve klasici suprotne literarne tendencije, bile one pretklasične, ili postklasične, ili istodobne s bilo kojom klasikom. U tome smislu shvaćen, manirizam je konstanta evropske književnosti. On je komplementarna pojava klasici svih epoha. Bili smo našli da pojmovno dvojstvo klasika — romantika ima vrlo uvjetovan domašaj. Polarnost klasike i manirizma mnogo je upotrebljivija kao pojmovni instrument, kadra je da osvijetli povezanosti koje se inače lako previdaju. Mnogo toga, što ćemo označiti manirizmom, ubraja se danas u »barok«. Ali ta je riječ prouzročila toliko pomutnja, te je bolje da je se klonimo. Riječ manirizam zaslužuje prednost već zbog toga što, u usporedbi s »barokom«, sadrži tek minimum povijesnih asocijacija. Duhovnonaučni pojmovi trebalo bi da se oblikuju tako da bi pružili, po mogućnosti, što manje uporišta »zloupotrebi« (G. R. Hocke, sp. dj., str. 255); E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*, Bern 1948, str. 275; prijevod prema E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb 1971, str. 279.

Da se pojam manirizma moglo i da ga je možda bilo potrebno uopćiti, to je izvan svake sumnje, kao i tvrdnja da se mnogo toga ubraja u barok, što zapravo pripada manirizmu. Na žalost, asocijacije baroka nisu manje teške od »baroknih«, i to ne samo s obzirom na etimologiju, nego čitava razdoblja, škole i oznake koje nisu izgubile pejorativne značajke, a neće ih nikad ni izgubiti. A što bi od pojma i bilo kad bismo ga oslobodili »svih« sadržaja koje mu daje povijest umjetnosti? Isto je tako riječ i pojam manirizma zaista »kadra osvijetliti povezanosti koje se lako previdaju«, ali ona još više zamračuje razlike koje između razdoblja, stilova i različitih »gestika« postoje. Ostaje naravno da se ispita ukoliko nam atribut manirizma, shvaćen kao »rikorentna« inklinacija može, unutar raznih perioda, pomoći da otkrijemo i istaknemo oslobodilačke i istraživačke težnje upravo pomoću prema integraciji upravljene dijalektike klasike i manirizma. O tome je Hocke pisao na str. 263. svog najnovijeg djela, i možda je u tome najplodniji moment razmatranja (na koji se još treba navratiti).

⁹ Posebnu su ulogu, osim njih, u tome odigrale teoretske sinteze, a naravno i pregledi značajnog Burger-Brinckmanova »Handbucha für Kunstwissenschaft«, kao i odgovarajući svesci »Propilaen Kunstgeschichte«.

¹⁰ Za problem prenošenja pojma na književnost i ostala područja najzaslužnije je poslije »Die Welt als Labyrinth« iz 1957. Hockeovo djelo »Manierismus in der Literatur« izišlo 1959. godine. Pored toga značajna su poglavlja *A. Hausera*: Manirizam i barok u povijesti književnosti (tal. izd. 1965, str. 251), te Glavni predstavnici manirizma u književnosti Zapada (str. 278—326). *A. Hauser* je naglasio da je književna povijest u stanju konkretnije i određenije odrediti manirizam upravo zahvaljujući »širem materijalu ideja kojima raspolaže« (str. 251). Moje je mišljenje, međutim, da manirizam pri tome ipak gubi na određenosti, jer gubi vizuelnu očitost formalne analize, tako jasnog i sigurnog medija rasuđivanja u likovnoj umjetnosti; očitost morfološke inercije, dakle.

¹¹ A. Hauser, sp. dj., 1965, str. 254, 264 i dalje. (»Iskustvo koje je u vrijeme manirizma moralo biti odlučeno za koncept jezika i za upotrebu lingvističkih sredstava bila je bez sumnje ideja o autonomnom postojanju riječi i lokucija, obdarenih vlastitom stvaralačkom snagom: Jezik, dakle, misli i komponira za pjesnika.«; str. 264).

¹² Denominacija i pojam pseudomorfoze upotrijebio je u širokom kulturno-historijskom smislu Oswald Spengler u svojoj »Propasti zapada«. Znali su ga ponekad upotrijebiti i neki njemački povjesničari umjetnosti. Mi ga upotrebljavamo u smislu izražavanja novih sadržaja morfoloških struktura nastalih na ranijem i drugačije strukturiranom duhovnom i društvenom supstratu.

¹³ E. Battisti, L'antinascimento — G. Gamulin, Predgovor za Klovića (u M. Cionini-Visani, Julije Klović, Zagreb 1977). — Za problem gornjotalijanskog manirizma vidi G. Testori, Manieristi piemontesi e lombardi del '600, Milano 1967. — Za kasne Firentince vidi M. Bucci, Lo studio di Francesco V, Firenze 1965.

¹⁴ To su današnji umjetnici raznih stilskih oznaka, ali bez sumnje visoke razine i dubokog duhovnog značenja: između podsvjesnih slojeva i namjerne metaforike, uvijek bliži očajanju (»Verzweiflung«) negoli nekom ufanju (»Zuversicht«). To su slikari F. Clerici, Gianfilippo Usellini, E. Brauer, E. Fuchs, B. Elron, L. Fini, Enrico d'Assia, G. Ekhard itd., zatim izvanredni kipar Elmar Hildebrand, pa Gernot Rumpf i drugi; svijet pretvoren u stravu ili u jednostavna čudesa, zasanjan ali često i neljudski izobličen, a opet toliko ljudski, problematiziran do kraja i zato pun smisla i besmisla, dvoličan i dvoznačan, zapravo višeznačan; pa ipak od simbolista i ekspresionista do nadrealista, od Odilona Redona do Maxa Ernsta (o modernoj skulpturi da i ne govorimo) moderna je »ikonografija« stvorila toliko mnoštvo paradoksalnih situacija i »apsurdnih ikona« višeznačnih mračnih smislova, da se o nečem *bitno* novom kod ovih, svakako vrlo originalnih umjetnika, ne može govoriti; barem ne u tom smislu da bi zasluživali novu stilsku denominaciju neomanirizma.

¹⁵ G. R. Hocke, 1975, str. 210.

¹⁶ Vidi vrlo iscrpno G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957. i Manierismus in der Literatur, Hamburg 1959. Pored toga M. Thalmann, Romantik und Manierismus, München 1963. i Zeitsprache der Romantik, Heidelberg 1967.

¹⁷ G. R. Hocke, 1975, str. 214, 215.

¹⁸ N. Pevsner, Gegenreformation und Manierismus, u Repertorium für Kunstwissenschaft, 1925; isti, Beiträge zur Stilgeschichte des Frü — und Hochbarock (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 49, 1928). — W. Weisbach, Gegenreformation — Manierismus — Barock, Repertorium für Kunstwissenschaft, 49, 1928.

THE MORPHOLOGICAL INVERSION AND THE PROBLEM OF MANNERISM

by Grgo Gamulin

The author's starting point is his wish to define as precisely as possible the idea of mannerism for the purpose of its application in analysis as well as in synthesis of art history, thus rendering it serviceable in historical (scientific) sense. The author considers that this idea enters into the wide province of cultural history, and even anthropology, only through a correct historization. The idea really was a factor of smashing conventions since the time of Dvořák and the polemic between Pevsner and Weissbach. The process of generalization

was completed (and has even exceeded the limits) by the establishment of the idea in the sociological provinces by Hanser and in the literary and cultural historical ones. So has mannerism been looked upon as a spiritual-historical category, as an expressive aura of a definite time, lying between the Renaissance and Baroque, and not only of that period — here is where the questionableness of the suggestion begins — but, following in the footsteps of Curtius, as a constant, respectively as an alternating alternative of the classic period, as Urgebärde, as a great and wide space of the »spiritual-problematic position«, extending mostly after, but also before and during the classic period. One can, however, use that idea very carefully, and, only metaphorically, outside its historical time, as proposed by some researchers: always the art upsets the established balance between the subject and object, between the creative imagination and nature, conveying the centre of gravity to an »inside image«.

The essential pre-suppositions for the historical appearance of mannerism are the following: 1) a stylistically defined starting point and the attained secure balance, and, 2) the existence of morphologic inertia. The latter is an epigonous extension of the classic period, in academic mannerism, a phenomenon of no small significance, but without the style = creative strength (Stilbildende Kraft). The morphological inertia, after all, is the aspiration of the realized beauty, formed in a stylistic category, to continue living and to revive — a natural wish of a reached ideal to survive. The significance of that inertia depends, naturally, on several heterogeneous factors, but also on the level of the achieved humaneness in the foregoing period, on the entirety of disalienation in him — but I should rather say on the *realized* historical degree. Collisions and cross-breeds generate new hybrids (syncretisms) and all the unperceivable wealth of our cultural horizon we owe just to that *radiance that lasts*, traversing the limits. Mannerism is its creative alternation, a derived secondary art, intimately tied to Renaissance (with a classical balance on its top), while Baroque is its categorical negation: a new departure from nature and observation. Mannerism is, in reality, a *pseudomorphous classic style* — one should, perhaps, apologize for reviving this forgotten Spenglerian term, and throw some light upon the imposing thought, allusive and imperfect, of course, like all interdisciplinarian comparisons. That time, though, was not only the time of Reformation and Counter-reformation, but also of a new elevation of mind, research, empirism and philosophy, so that the great forms of the classical Renaissance were filled by new contents by questions and suggestions, by a new experience of life and ancient myths. The creative subject has also undergone a change, as has the man who now faces the work. As in the world of minerals, in which the composition and the essence of crystals experience sometimes a complete change, but the formal crystallization remains the same, so has in our case the morphology essentially remained the same, classical (or, more exactly, classicistic), but executed in a sense of the most sensual musical line (from Parmigianino and Primaticcio to Spranger) or El Greco's linear and chromatic spiritualization, etc. The spatial extension of the style particularly leads to changes of *contents* (experience). It often leads to a collision of styles, that is to *syntheretism*, as in the case of the Flemish »Romanesque« artists, and that dialectic play of styles is something quite different from morphological inversion and certainly much more stimulative, although neither in the former nor in the latter case must necessarily arrive at the pseudomorphous classic style. This pre-supposes a solid morphological background and its continuity. In other words: the essential reference of each secondary style consists in its original morphological layer and in the inherited form from which it starts and which should be present in the new visual structure. The style too, naturally, changes with the pseudomorphosis, taking on new ideas and sensitiveness, and even iconography; according to its meaning it may also be transformed into its opposite. Under syncretism we understand a stylistic manifestation in which the expressive qualities still bear visible characteristics of heterogeneous origin and a different morphology. A morphologic structure is laid on another and different one, this resulting in bizarre symbioses, often very fertile and apt for new »accelerations«. No sche-

matisms are, however, necessary in that immense number of systems of coordinates and inter-combinations, of development processes, contributing to the »marvelousness of the world«. The modern theory has, with much justification, found a difference between the classical period and the anti-Renaissance, and between the anti-Renaissance and mannerism (*C. Battisti*).

By engaging in exemplification of these theses, the author had the possibility to touch only tangentially the characteristic phenomena of the European 16th century, and has tried to do that with regard to their essential characteristics, constantly avoiding categorical conclusions, but always insisting on historical definition and the use of terms.