

Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka¹

Wstęp

„Historia krytyki literackiej jest w dużej mierze historią daremnych wysiłków zmierzających do tego, by znaleźć terminologię, która by coś określała. Wielkim sukcesem krytyki literackiej jest fakt, że niektóre z owych terminów – głównie te, które zdefiniował Arystoteles – nadal zachowują w sobie jakieś strzępy znaczenia”² – stwierdził swego czasu (nieco prowokacyjnie?) Ezra Pound. Jakkolwiek nie można odmówić słuszności takiemu twierdzeniu, ponieważ w istocie każda periodyzacja polega na narzucaniu pewnych sztucznych granic zjawiskom, które rozwijały się w sposób płynny i niekontrolowany, to jednak jestem zdania, że w danym momencie historycznym dają się zawsze wyróżnić pewne idee, które kształtują i integrują wszelkie wytwory kultury. Uchwycenie owych idei pozwala następnie na wyznaczanie granic epok oraz charakteryzowanie artystycznych stylów.

Powyższe tezy odnoszą się również, a może przede wszystkim, do epok i stylów, wokół których narosły spory wyglądające na nierozwiązywalne. Taką konfliktogenną kategorią artystyczną pozostaje wciąż – mimo prowadzenia nad nią licznych i wieloletnich badań – manieryzm, a zwłaszcza manieryzm muzyczny. O ile bowiem badacze zgadzają się na istnienie manieryzmu w sztuce i – nieco mniej chętnie, lecz jednak – w literaturze, o tyle wątpliwości co do występowania manieryzmu w muzyce sprawiają, że jak dotąd trudno znaleźć koncepcję,

¹ Niniejsze studium stanowi efekt kilkuletnich badań prowadzonych pod kierunkiem prof. Michała Bristigera, zostało też wykorzystane jako część pracy magisterskiej pod tym samym tytułem, napisanej w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. Marka Prejsa w 2004 roku.

² E. Pound, *Duch romański*. Przełożył i postłowie opatrzył L. Engelking. Warszawa 1999, s. 15.

która by w sposób integralny i całościowy udowadniała bezsporne istnienie owej kategorii w dziejach kultury europejskiej. Nie dziwi to, gdyż rzeczywiście sprzeczne tezy naukowców skłaniają wręcz do wątplenia w sensowność dążenia do nazywania zjawisk sztuki wspólnymi imionami. Gdy zbyt dużą wagę przywiązujemy do rozważań nad terminologią, stajemy nawet – według słów Michała Bristigera – wobec problemu semantycznego: czy badamy wciąż jeszcze manieryzm jako rzeczywistość, do której się ten termin odnosi, czy też jako samo słowo?³ A jeśli jako samo słowo, to czy muzykologia zamienia się w metamuzykologię (czy też historia jakiegokolwiek innej sztuki w metahistorię)? Co taka zmiana wnosi? Chyba nie można pozwalać sobie na czysto konceptualne spekulacje terminologiczne, jeśli nie będą one zakorzenione w faktycznej historii rozwoju muzyki i sztuki.

Taką właśnie niespekulacyjną i syntetyczną wizję przedstawił swego czasu John Shearman⁴. Zapewne dzięki spójności jego koncepcji, lecz także chyba dzięki temu, że jego studium jest jednym z nielicznych dostępnych w języku polskim⁵, Shearman stał się dla wielu polskich badaczy głównym autorytetem w kwestii wyznaczania cech charakterystycznych dla manieryzmu. Moim zdaniem jednak, teoria Shearmana, przy wszystkich swych niewątpliwych zaletach, ujmuje manieryzm dość jednostronnie i w sposób niepełny⁶. Co więcej, mimo deklarowanej postawy obiektywnej, Shearman nie uniknął wartościowania przy opisywaniu manieryzmu, co wynikało głównie, jak się wydaje, z jego poglądów ewolucjonistycznych wyrażających się w traktowaniu manieryzmu jako stylu skrajnie nieekspresyjnego w odróżnieniu od następujących po nim stylów ekspresyjnych. Ponadto, zwłaszcza przy charakteryzowaniu muzyki manierystycznej, badacz dopuścił się pewnych nieścisłości czysto merytorycznych, które należy sprostować.

Spory wokół zasadności periodyzacji oraz potrzeba stworzenia integralnej wizji manieryzmu, uwzględniającej także cechy tego kierunku przez Shearmana pominięte bądź odrzucone, a według mnie konstytutywne i zmieniające obraz interesującego nas stylu, stały się głównym impulsem do podjęcia przeze mnie tego tematu. W poszukiwaniu owych wspomnianych idei kształtujących każdą epokę wychodzę od charakteryzowania manieryzmu w sztukach plastycznych, poprzez retorykę zaś, która decydowała w owym czasie o formie większości dzieł sztuki⁷, staram się dotrzeć również do istoty manieryzmu w literaturze. Główny nacisk

³ Por. M. Bristiger, *Pojęcie manieryzmu w muzyce*. W: *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne*. Red. M. Bristiger. Warszawa 1974, s. 80–81.

⁴ J. Shearman, *Mannerism*. Harmondsworth 1967. Wyd. pol.: J. Shearman, *Manieryzm*. Tłum. M. Skibniewska. Warszawa 1970.

⁵ Obok znanych prac Hausera (A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*. Przekład J. Ruszczyćówny, postłowie J. Starzyńskiego. Warszawa 1974, tłumaczono z wydania: A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1958) oraz Klaniczaya (T. Klaniczay, *Renesans – manieryzm – barok*. Wybór i postłowie J. Ślaski. Przekład z węgierskiego E. Cygielska. Warszawa 1986), którzy jednak nie poruszają problemu muzyki w manieryzmie – przypomnijmy, że Shearman uwzględnił w swojej teorii wszystkie dziedziny sztuki.

⁶ Shearman nie uważa manieryzmu za antyklasycyzy bunt przeciwko renesansowi, ale za spójne i konsekwentne rozwinięcie wybranych założeń artystycznych renesansu, bez świadomości, a tym bardziej dążenia do konfliktu. Zgodnie z jego teorią manieryzm to styl tych artystów, którzy byli zwolennikami zasad zawierających się w pojęciu *maniera*. Idealem manierystów miały być zatem wyrafinowany i skomplikowany język artystyczny wyrażający piękno lub fantazyjną grę kapryśnej wyobraźni, natomiast nigdy gwałtowność, dramat lub rozpacz. Manieryzm, według Shearmana, nie tylko nie jest antyklasycyzy, lecz dodatkowo jego występowanie zostało ograniczone przez badacza wyłącznie do terenu Włoch. „[...] manieryzm był w istocie stylem włoskim – pisze Shearman – a wszędzie, gdzie pojawia się poza granicami Włoch, reprezentuje adaptację włoskich wzorców” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 15).

⁷ Piętnastowieczna, a także szesnastowieczna teoria sztuki oraz muzyki sięgała – z braku antycznych źródeł z własnej dziedziny, na których mogłaby się oprzeć – do starożytnych poetyk, co właśnie

w mojej pracy kładę na poszukiwanie istoty manieryzmu muzycznego, z uwagi na to, że budzi on wśród badaczy najwięcej kontrowersji.

Manieryzm w niniejszej pracy traktuję jako styl, który zaczął się rozwijać we wszelkich sztukach w Europie mniej więcej między 1520 a 1530 rokiem, czas jego wygasania natomiast wyznaczam na lata 1635–1650⁸. Z pełną świadomością, że każda próba syntezy – a zatem i ta – odzwierciedla w sposób nieuchronny przekonania badacza oraz czas, w którym ten żyje, staram się jednak swoje koncepcje wyprowadzać z faktów oraz ustrzec się wartościowania przy doborze i hierarchizacji materiału (które zresztą same w sobie są już pewnym wartościowaniem).

Podstawową tezę mojej pracy jest przekonanie, że manieryzm, jako styl i epoka, faktycznie istniał, a ówczesna kultura stanowiła podobną całość ideową, jaką zakładamy i dostrzegamy w przypadku innych, ustalonych już epok typu renesansu albo baroku.

Manieryzm w sztukach plastycznych

Celowość periodyzacji

O stylu manierystycznym w szesnastowiecznej sztuce włoskiej jako o zjawisku pozytywnym historycy sztuki zaczęli mówić stosunkowo niedawno. Definicja słownikowa⁹ mówi o manieryzmie jako o okresie stylistycznym w sztuce europejskiej między dojrzałym renesansem a barokiem. Najczęściej stwierdza się, że okres ten obejmuje czas od około 1510 lub 1520 do 1600 roku. Co do tych dat jednak nie ma zgodności wśród badaczy. W niniejszej pracy, przyjęto, że manieryzm trwał od początków XVI wieku do 1635–1650 roku.

Osiemnasty i dziewiętnasty wiek postrzegały manieryzm jako upadek renesansu – John Ruskin określał go wręcz jako „groteskowy renesans”¹⁰. Styl ten został zrehabilitowany w XX wieku, zainteresowanie badaczy i artystów wzbudziły bowiem wyraźne analogie ze sztuką współczesną, zwłaszcza ekspresjonistyczną. Jednak w miarę pogłębiania badań nad pojęciem manieryzmu jego zakres wręcz niebezpiecznie się rozrastał. W pewnym momencie termin zrobił tak zawrotną karierę, że teoretycy sztuki stopniowo zaczęli traktować go nieufnie. Jak pisał James Ackerman, określenie to, początkowo tak ułatwiające badania, stopniowo poczęło zagrażać obiektywizmowi percepcji, skłaniając badacza do odnajdywania w dziele sztuki tego, co zgodnie z definicją musiał w nim odnajdywać¹¹.

wpłynęło na przesycenie retoryką całej ówczesnej sztuki. J. Białostocki zauważa, że renesansowi artyści szczególnie chętnie wcielali w życie Horacjaną dyrektywę *ut pictura poesis* (zob. J. Białostocki, *Barok. Styl – epoka – postawa*. Nadbitka z „Biuletynu Historii Sztuki” XX (1958), nr 1, s. 32). Retoryczność sztuki nasiliła się jeszcze w XVII wieku, o czym pisze Argan: „Sztuka XVII wieku nie studiuje już natury, lecz – i to z naukowym niemalże chłodem – studiuje duszę ludzką i wykształca wszelkie środki, które mogą służyć do budzenia jej reakcji” (cyt. za: *ibidem*, s. 33).

⁸ Argumenty za ustalonymi w ten sposób granicami czasowymi podaję w rozdziale poświęconym manieryzmowi w muzyce.

⁹ Zob. M. Wundram, *Mannerism. W: The Dictionary of Art*. Vol. 20. Red. J. Turner. London – New York 1996. O ile nie zostało podane inaczej, wszystkie parafrazy i cytaty ze studiów, artykułów i książek obcojęzycznych w niniejszej pracy są zamieszczone w tłumaczeniu autorki.

¹⁰ Zob. F.B. Artz, *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art. Literature and Music 1300–1830*. Chicago – London 1962, s. 111.

¹¹ Cyt. za: J. Białostocki, *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia*. W: *idem, Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 120. Niemniej jednak po ogłoszonym

Co więcej, pojawiały się koncepcje manieryzmu wycznie powracającego, np. w rozważaniach Ernsta Roberta Curtiusa¹² oraz jego ucznia Gustava René Hockego¹³. O tych teoriach dokładniej napiszę jeszcze później.

Zresztą problem tkwił nie w samym tylko nadużywaniu (lub łagodniej: częstym używaniu) pojęcia, lecz także, a może przede wszystkim, w niezgodności badaczy co do charakteru prądu (czy epoki?) określanego mianem manierystycznego. Po kilku dekadach entuzjastycznego roztrząsania istoty manieryzmu zaczęto zapominać o dziełach, bawiąc się jedynie pojęciem. Można by wysnuć wniosek, że historia badań nad manieryzmem jest przykładem bezsensowności historyczno-naukowych rozważań na temat periodyzacji. Nie wolno jednakże popadać w skrajność – Benedetto Croce lansował pogląd, że kategorie stylistyczne mogą jedynie zadawać gwałt każdemu indywidualnemu i niewymierzalnemu dziełu sztuki. Ernst H. Gombrich słusznie zwrócił uwagę, że jest to argument prowadzący do atomizacji naszego świata.

Nie tylko obrazy – pisze Gombrich – ale nawet rośliny czy przysłowiowe żuki są, każdy, indywidualnymi istotami, każdy jest unikalny. Wyjściem z tej sytuacji nie jest jednak pomijanie wszelkich słów z wyjątkiem nazw własnych. Jak wszyscy użytkownicy języka, historyk sztuki musi raczej przyznać, że klasyfikacja jest koniecznym dla niego narzędziem, nawet jeśli jest przy tym złem koniecznym¹⁴.

Tak więc, choć kategorie stylistyczne mają charakter hipotez, to zarazem należy przyznać, że po tylu stuleciach analiz i rozmyślań nadal uznajemy za celowe wydzielanie okresów historycznych i stylistycznych. Z tego z kolei wypływa wniosek, że musi być coś, co łączy dzieła danej epoki, o czym pisałam już we wstępie do niniejszej pracy.

Socjologiczne podłoże manieryzmu

Najłatwiej doszukiwać się takiego połączenia w pojemnej kategorii ducha czasu, który – odpowiednio wynaturzony i przesadnie wyeksponowany – ciąży nad naszymi wyobrażeniami o XVI wieku. Powszechną świadomość zdominowało chyba najbardziej wyobrażenie manie-

przez Białostockiego zmierzchu pojęcia manieryzmu powstało jeszcze wiele cennych prac (jak choćby obszerne studium M.R. Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture. 1530–1630*. Manchester 1979). B. Otwinowska, broniąc manieryzmu, zauważa, że pojęcie to pełni „pożyteczną rolę fermentu i potężnego katalizatora nowych poszukiwań metodologicznych i analitycznych”, ponadto z badaniami nad manieryzmem wiążą się takie tendencje, jak powrót do europejskiego uniwersalizmu oraz komparatyzm interdyscyplinarny – B. Otwinowska, *Po co manieryzm? (Przeгляд stanowisk)*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. Otwinowska i J. Pelc. Wrocław [i in.] 1984. Podobnego zdania jest M. Żurowski, który na potwierdzenie swoich poglądów omawia poświęcone manieryzmowi studia H. Friedmana, M. Raymonda oraz D. Alonsa, widząc w nich zwiastun nowego kierunku refleksji nad ową epoką – M. Żurowski, *Aktualna problematyka manieryzmu w historii literatury*. W: *Przełom wieków, op. cit.*, s. 78–95.

¹² E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997 (oryginał: E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948).

¹³ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*. Tłum. M. Szalsza. Gdańsk 2003 (oryginał: G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg 1957) oraz G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*. Hamburg 1959.

¹⁴ E.H. Gombrich, *Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals*. W: *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance I*. London 1966, s. 82.

ryzmu jako stylu kapryśnego, abstrakcyjno-dekoracyjnego i spirytualistyczno-fantastycznego zarazem. Dzieła manierystyczne ma cechować wyrafinowanie aż do dziwaczności, przy czym nierzadko tajemniczość dzieła łączy się automatycznie z wyobrażeniem o tajemniczych dolegliwościach psychicznych jego autora, który powinien być co najmniej bardzo „wąty, niebaczny”, a co najważniejsze – „rozdwojony w sobie”¹⁵.

Bliskie omawianej wykładni manieryzmu są teorie rozpatrujące pojawienie się owego prądu w sztuce na tle społeczno-gospodarczym. O takim podłożu manieryzmu mówi np. Tibor Klaniczay¹⁶. Według Klaniczaya, manieryzm – poprzedzony renesansem, który wierzył głęboko w *dignitatis homini* oraz *harmonia mundi* – narodził się w momencie, gdy prawa oraz zasady humanizmu upadły. Harmonijny i – wydawałoby się – tak świetnie poznany oraz opanowany świat zaczęły rozdzierać kolejne wojny. Dotknęły one znaczną część Europy, od Francji poprzez ojczyznę renesansu – Włochy, Węgry aż do Niderlandów. Konflikty zbrojne i narastające problemy ekonomiczne podkopywały dopiero co kształtujący się egalitaryzm renesansowy, w społeczeństwie ponownie dominujące stawały się stosunki

¹⁵ Choć teza taka brzmi zapewne nieco niewiarygodnie, nie należy jej jednak zupełnie odrzucać. „Pontormo był niewątpliwie melancholikiem, tak zwanym *temperamento lunatico*, człowiekiem o charakterze saturnicznym, co wiadomo także z opowieści, które przytacza na jego temat Giorgio Vasari [...]. Pontormo [...] był osławionym, gderliwym mizantropem, który wspinał się do trudno dostępnego, nędznego atelier po drabinie, a następnie wciągał ją na górę, żeby nikt nie mógł go odwiedzić. Vasari nazwał go z tego powodu *«un uomo fantastico e solitario»*. Podobnie jak Leonarda oskarżono go o nekrofiliję. Odgrzebywał na cmentarzach zwłoki, rzekomo nie tylko w celach naukowych” – tak pisze o jednym z przedstawicieli manieryzmu G.R. Hocke (*Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 29). W innym miejscu wyjawia, że kolejny malarz manierystyczny, Parmigianino, popadł w długi, kiedy finansował swoje alchemiczne eksperymenty, następnie po kilkuletniej tułaczce po Włoszech zmarł w obłądnie (zob. *ibidem*, s. 23, 44). O odmienności psychicznej manierystycznych twórców pisze też F.B. Artz (*op. cit.*, s. 116): „Rosso nocami wykopywał ciała na cmentarzach, by rysować je w stanie dekompozycji. Jego życie, upływające wśród przemocy i strachu, zakończyło się samobójstwem”. I jeszcze jedna kontrowersyjna postać: kompozytor, ksiądz Gesualdo da Venosa. Uważany za samouka (w rzeczywistości nie jest to do końca prawdą, gdyż wiadomo, że na jego dworze stałe przebywało wielu zawodowych muzyków udzielających mu lekcji) Gesualdo zapisał się w historii muzyki sześcioma księgami madrygałów, a w historii sensacji między innymi zamordowaniem żony i jej kochanka oraz samotniczym (prowokującym do snucia różnych podejrzeń) trybem życia. Gesualdo zresztą zasługuje na miano nie tyle manierysty, ile ultramanierysty. Wyrzedzając nieco rozważania, należy zaznaczyć, że na temat manierystycznej muzyki księcia wypowiedają się bodaj wszyscy badacze muzycznego manieryzmu, żeby przytoczyć tu choćby poglądy Edwarda Lowinsky’ego i Ludwiga Finschera (poglądy obydwu badaczy w: L. Finscher, *Gesualdos „Atonalität” und das Problem des musikalischen Manierismus*. „Archiv für Musikwissenschaft” 29/1 [1972], *passim*). Ten pierwszy uznaje schromatyzowaną melodię Gesualda za twór zupełnie nowatorski i eksperymentatorski, zarysowując linię biegnącą od XVI-wiecznego twórcy do dodekafonistów wiedeńskich, ten drugi wskazuje na silne zakorzenie Gesualda w zastanej przez niego tradycji tworzenia utworów typu madrygałowego oraz w panującej wówczas powszechnie tonalności modalnej. Ani jeden, ani drugi nie wątpi jednak w manierystyczność Gesualda. Finscher stwierdza, że objawia się ona w paralelach estetyczno-duchowych z epoką, w której tworzył, w jego stylizowaniu się „na manierystę” wzorem uznanych za takich artystów z innych dziedzin sztuki. Ale manieryzm księcia widoczny jest „[...] także w muzycznej mowie i w jej uformowaniu. Manierystycznymi w szerokim sensie chciałoby się już nazwać nagromadzenie mocniejszych muzycznych efektów w zawężonej przestrzeni, skupienie melodycznych wdzięków, przeładowanie zdań, ostentacyjną, kontrapunktyczną gęstość. Manierystyczne w precyzyjnym sensie jest «podwójne mówienie» stałych powtórzeń odcinków [wiersza] [...]. Ale przede wszystkim manierystyczne jest paradoksalne czerpanie z tradycji technicznych szczegółów, dokładny muzyczny odpowiednik wymagania Graciána, aby odwracać do góry nogami elementy retoryki przez sztuczność” (cyt. za: L. Finscher, *ibidem*, s. 15).

¹⁶ Por. T. Klaniczay, *op. cit.*, *passim*.

feudalne. Nawet wielkie odkrycie geograficzne: dopłynięcie do Ameryki, ukazywało swoje ciemne strony¹⁷.

Narastający i wszechobecny kryzys pogłębiał się też na polu intelektualnym, gdzie nowe wynalazki i teorie zamiast tłumaczyć świat, czyniły go coraz bardziej skomplikowanym i nieogarniętym, tak że będący dotąd panem Ziemi człowiek stopniowo stawał się coraz mniejszy i mniej wszechmocny, a odkrycie Kopernika zepchnęło go z centrum kosmosu na jego dalekie peryferie¹⁸.

Zupełnie zaś wiarę w siebie i optymizm renesansowych intelektualistów podkopał kryzys religijny, którego źródła możemy się dopatrywać bądź w doświadczeniu reformacji, bądź też, jak chce Klaniczay, „w nieprzezwyciężalnej sprzeczności między autorytetem, dogmatem, władzą kościelną i świecką, a niezależnym myśleniem, swobodą badania i interpretacji Pisma Świętego oraz wolnością sumienia”¹⁹. Manierizm tak rozumiany jest stylem rozdarcia, poszukiwania swojego miejsca w świecie, który nagle ukazał nowe, nieznane oblicze. Manierystyczni artyści to ludzie zagubieni, w zasadzie zmuszeni do budowania świata od początku.

Do podobnych wniosków dochodzi Arnold Hauser²⁰. Jego przeświadczenie o społecznych korzeniach manieryzmu jest bardzo silne – porównując manierizm z barokiem, zauważa: „Przeciwieństwo obu stylów jest raczej socjologiczne niż historyczno-rozwojowe. Manierizm jest stylem artystycznym międzynarodowej warstwy wykształconej, umysłowej arystokracji, wczesny barok zaś – wyrazem kierunku umysłowego bardziej popularnego, silniej zaakcentowanego uczuciowo i narodowo bardziej zróżnicowanego”²¹. Zdaniem Hausera, naśladowanie wzorów klasycznych przez manierystów było ich sposobem na ucieczkę przed chaosem ogarniającym świat. Zderzenie renesansowego marzenia o łądze z faktycznym bezładem rzeczywistości sprawiło, że sztuką manierizmu rządziła zasada łączenia przeciwstawnych dążeń w obrębie choćby jednego dzieła: naturalizmu ze spirytualizmem, bezkształtności z formalizmem, konkretności z abstrakcją. Malarze likwidowali w swych obrazach jedność przestrzeni i przewrotnie żonglowali motywami, wysuwając na pierwszy plan postacie mniej ważne, a w głębi ukrywając zasadnicze wątki treściowe.

W manieryzmie Hauser dostrzega przeciwne prądy (zazwyczaj splatające się ze sobą, jak na to wskazuje opisana powyżej zasada paradoksów w dziele) – mistyczny spirytualizm

¹⁷ Odkrycie Kolumba miało negatywne konsekwencje kulturowe – ze względu na barbarzyńskie niszczenie przez Europejczyków pałaców Inków, ksiąg Majów i świątyń Meksyku XVI wiek zapisał się w historii ludzkości jako okres zagłady wartości kulturowych – oraz gospodarcze. „Import z Ameryki złota i srebra – pisze Klaniczay – w niespotykanych dotąd ilościach, wzmagał dewaluację pieniądza i powodował stały, zaś po roku 1570 gwałtowny wzrost cen” (*ibidem*, s. 110–112).

¹⁸ Zmiany wprowadzone przez Kopernika w postrzeganiu miejsca Ziemi w Układzie Słonecznym zaowocowały w sposób szczególnie radykalny w teoriach Giordana Bruna, który z centrum wszechświata wyeliminował już nie tylko Ziemię, lecz także Słońce. Bruno uważał, że kosmos, będący bezkresną przestrzenią, pozbawiony jest jakiegokolwiek punktu centralnego, nasz Układ Słoneczny jest zaś jednym z wielu podobnych układów. Te poglądy miały też, jak zauważa Klaniczay, poważne konsekwencje natury filozoficzno-teologicznej: „Ostatecznie rozpadł się antyczny i średniowieczny kosmos, nie pozostawiając w przestrzeni kosmicznej miejsca dla Boga żadnej z dogmatycznych religii. Usuwanie człowieka z centrum na peryferie wszechświata i umieszczanie go w nieskończonej próżni, wyciągnął Bruno ostateczne konsekwencje z kryzysu humanizmu” (*ibidem*, s. 158–159).

¹⁹ *Ibidem*, s. 133–134.

²⁰ A. Hauser, *op. cit.*, rozdz. *Pojęcie manieryzmu* (s. 283–291), *Okres polityki realnej* (s. 291–319) oraz *Powtórna klęska rycerstwa* (s. 319–341).

²¹ *Ibidem*, s. 289.

(dominujący u El Greca) oraz panteistyczny naturalizm (głównie u Pietera Brueghla Starszego). Niezależnie przy tym od przynależności do konkretnego prądu wytwory manierystów przesiąknięte są duchem dezintegracji i poetyką snu²².

Renesans – czas iluzji

Kiedy pisze się o sztuce manierystycznej, w sposób nieunikniony należy postawić sobie pytanie o relację pomiędzy manieryzmem a renesansem. Oczywiście jest, że renesans musiał w decydujący sposób wpłynąć na światopogląd manierystyczny, taką tezę potwierdzają zresztą przez absolutnie wszyscy badacze problemu i nie podlega to w ogóle dyskusji. Niemniej jednak ogólnie przyjęte i zaakceptowane typy związków między XV a XVI wiekiem nie zawsze chyba wystarczają do zrozumienia natury tego drugiego.

Zacznijmy jednak nieco wcześniej, od „jesieni średniowiecza”. Sztuka i filozofia XIV wieku utknęła w martwym punkcie konfliktu między realizmem a nominalizmem. Dodatkowo marazm i beznadziejność dotknęły również techniczną stronę sztuki – na XIV-wiecznych obrazach sfrustrowane – bo wyrażające frustracje swych twórców – postacie poruszały się tylko w dwóch wymiarach: w pionie lub poziomie. Nie znano jeszcze bowiem technik umożliwiających przedstawienie na płaskim płótnie głębi, przestrzeni trójwymiarowej bądź bryły. I wtedy dokonał się przełom, mianowicie rosnąca w siłę nauka wyciągnęła do sztuki pomocną dłoń, w wyniku czego malarstwo i nawet literatura zyskały trzeci wymiar. Wraz z opanowaniem perspektywy ogląd świata przestał być płaski i zaczął sięgać, przynajmniej pozornie, w głąb²³.

To właśnie było główne odkrycie renesansu: sztuka nagle przestała wyrastać z praktyki, lecz zaczęła czerpać z teorii, z nauki. W sztuce i poprzez sztukę szukano nowych dróg do poznania świata. Innymi słowy, sztuka została obdarzona funkcją poznawczą²⁴. Fakt, że artystyczne przedstawienie zaczęło być formą poznania, miał w renesansie dwójakie konsekwencje. Z jednej strony w tym „prawidłowym” przedstawieniu świata na obrazie dopatrywano się możliwości poznania zjawisk natury w ich obiektywnym, rzeczowym charakterze. Z drugiej, za warunek „prawidłowego” przedstawienia uznawano właśnie obiektywne poznanie. Stąd u renesansowych twórców pęd do systematycznych i metodycznych studiów wszelkich zjawisk przyrody, świata zwierzęcego i roślinnego oraz – co oczywiste – człowieka²⁵. Ciało ludzkie nie było już przedstawiane wyłącznie w sposób zewnętrzny, symbolizowane jak w średniowieczu, lecz miało być oddane na płótnie w sposób prawdziwy, anatomicznie, jako twór organiczny.

²² Zob. *ibidem*, s. 287–288.

²³ To właśnie w pierwszej połowie XV wieku Brunelleschi, zachęcany przez astronoma, matematyka i lekarza, Paola Toscanello, rozwija swoją teorię perspektywy centralnej [Zenralperspektive], zob. D. Frey, *Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1964, s. 11.

²⁴ Leonardo da Vinci używał nawet określenia *scientia della pittura* (zob. *ibidem*, s. 12). Podobne w niektórych punktach spostrzeżenia na temat istoty renesansu czyni M. Levey, który do cech owej epoki zalicza m.in.: syntezę starożytności i nowożytnej wiedzy, naukowy naturalizm, upodobanie do formy bezpośredniej (w odróżnieniu od średniowiecznego symbolizmu), dążenie do prawdy zgodnej z obserwacją natury, zastąpienie sztuki pragnieniem wiedzy, podkreślanie osobistej siły twórczej artysty oraz zajmowanie się człowiekiem jako takim – bez względu na to, czy przedstawia się świętego, czy jednostkę zupełnie anonimową, zob. M. Levey, *Wczesny renesans*. Przeł. A. Bogdański, wstęp J. Białostocki. Warszawa 1972, s. 13–37.

²⁵ Zob. D. Frey, *op. cit.*, s. 13–16.

Chęć obiektywnego poznania poprzez sztukę wyraziła się u artystów renesansowych w swoistej uniwersalizacji, obiektywizm zaczęto utożsamiać z uogólnieniem i ujednoceniem. Szczególną cechą sztuki owego czasu było dążenie, by przedstawić przynależność pojedynczych obiektów do całości, by przezwyciężyć izolację ciała oraz przestrzenny dystans między ciałami poprzez nadrzędny system ujednocenia i podporządkowanie pojedynczych zjawisk ich wspólnej przynależności do świata²⁶. Artysta renesansowy tworzył w ten sposób w dziele sztuki twórczą syntezę świata. Poszukiwał form idealnych, praform i wzorców, które by tę syntetyczność najlepiej wyrażały²⁷.

Renesans jest – powtórzmy to – pierwszą epoką, w której teoria wyprzedza praktykę. Nie są zgodne z prawdą obiegowe opinie, że renesans przywrócił do życia antyk czy że odkrył człowieka. Sztuka renesansowa była w zasadzie dosyć nieludzka, zimna i „wyrzumowana”, dążyła do jak najdokładniejszego oddania, np. na płótnie, obserwowanego świata, do stworzenia jak najlepszej iluzji. Renesans budował na iluzjach, i to właśnie one doprowadzą potem do manierystycznej rozpaczki, do manierystycznych udziwnień, które zburzą ową iluzję prawdziwości, jasno pokazując, że sztuka jest tylko sztuką i niczym więcej.

Słynna renesansowa wiara w człowieka polegała na przekonaniu, że świat można ujarzmić za pomocą matematycznych proporcji. Równie matematyczny był ówczesnie stosunek do piękna. Potem, na zasadzie sprzeciwu, w manieryzmie rozpoczął się, trwający w zasadzie do dziś, proces relatywizacji pojęcia piękna, podczas gdy w renesansie postrzegano je właśnie jako układ proporcji i uważano, że można o nim wydawać sądy racjonalne, to w manieryzmie uznano je za niedefiniowalny element dzieła, wykrywalny jedynie poprzez instynktowny osąd oka. Manierystyczni teoretycy pisali, że tak niezbywalnej dla sztuki jakości jak *grazia* nie można się nauczyć.

Manieryści chcieli zatem zindywidualizować sztukę, nie tylko w sensie wyrażania siebie, ale także poprzez odkrycie idealnej, zorganizowanej iluzji. Manierystyczna deziluzja miała nastąpić poprzez ekspresję. Zimna, wyrachowana iluzja renesansowa sprawiła, że cel sztuki przestał być religijny, moralny albo etyczny, a stał się wyłącznie estetyczny, nieludzki. Upadek stylu renesansowego faktycznie miał miejsce między rokiem 1520 a 1530, kiedy Michał Anioł stworzył schody do Biblioteki Laurencjańskiej i wyrzeźbił swoje słynne antyklasyczne postacie w Kaplicy Medyceuszy. Od tego czasu można datować rozprzestrzenianie się nowych wartości w sztuce: kontrast, asymetria, brak równowagi, niejasność, erotyzm, nielogiczność, dysproporcje, intensywność, chromatyka, dysonans – wszystkie one miały na celu uczynienie dzieła sztuki bardziej ekspresyjnym i żywym²⁸.

Ruch i czas – zegar i *figura serpentinata*

W języku formalnym manierystów można zaobserwować nowy stosunek do ruchu. W manieryzmie po raz pierwszy do centralnych założeń artystycznych należy optyczna sugestia ruchu. W rzeźbie zainteresowanie ruchem odbija się w pojedynczych figurach lub grupach,

²⁶ Por. *ibidem*, s. 17.

²⁷ Z takimi poszukiwaniami wiążą się np. słynne renesansowe rysunki, na których ciało ludzkie wpisywane jest w figury geometryczne (okrąg lub kwadrat). Prawdopodobnie jako pierwszy stworzył takie studium Piero della Francesca, od włoskich artystów przejął potem tę metodę Albrecht Dürer (zob. *ibidem*, s. 13).

²⁸ Por. E.R. Wolf, *The Aesthetic Problem of the „Renaissance”*. „Revue belge de Musicologie” IX (1955), nr 3–4, s. 91.

które mogą być oglądane z różnych stron. W praktyce wyrażało się to w przedstawianiu rzeźbionych (a potem także malowanych) postaci w kształcie tzw. *figura serpentinata*²⁹. John Shearman przytacza słowa z *Trattato* Giana Paola Lomazza z 1584 roku, w którym znajduje się najdokładniejsze omówienie owej tak typowej dla manieryzmu figury: „Wszelkie poruszenia ciała tak należy przedstawić, aby postać miała w sobie coś wężowatego, ku czemu natura chętnie się skłania. W dodatku tego sposobu zawsze używali starożytni i najlepsi nowocześni artyści [...]. Postać nie wyda się wdzięczna, jeśli nie będzie mieć formy wężowatej, jak ją nazywał Michał Anioł”³⁰.

To właśnie Michał Anioł uchodzi za twórcę modelu *figura serpentinata*. Pierwszym przykładem jej zastosowania jest jego *Zwycięstwo* z lat 1527–1528, rzeźba powstała na nagrobek Juliusza II. *Figura serpentinata* wyraża nie tylko manierystyczne dążenie do ozdobności i przedstawienia ruchu, lecz także jest objawem wewnętrznego (a nie zewnętrznego, dotąd stosowanego w sztukach plastycznych) punktu widzenia. „Piękno ma być odczuwane poprzez odczuwanie emocji wewnątrz «idei», poprzez *furore*. Płomień staje się metaforą”³¹ – stwierdza Hocke. Manieryści nie postrzegają już świata okiem fizycznym, lecz „duchowym”, patrzą na „idee”, nie na „naturę” – teoretycy uchwycą później to zjawisko w kategoriach *concetto* i *disegno*, o których będzie tu jeszcze mowa.

Kategoria ruchu – oprócz przejawiania się w opisanym powyżej kształtowaniu rzeźbionych i malowanych postaci – znajduje także swoją szczególną realizację w sugestii przemijania.

Manierystyczna fascynacja przemijaniem, a zatem i czasem, w ścisły sposób łączy się z manierystycznym przeżyciem przestrzeni, z dążeniem do nieskończoności w przestrzeni, z iluzją perspektywy. „Jeśli pewne techniki manierystyczne – pisze Hocke – zwłaszcza iluzja perspektywy, unicestwiają przestrzeń, to dzieje się to w oku i poprzez oko, a także za sprawą utraty poczucia czasu. Nie oczy, lecz wzrok jako symbol «wewnętrznego» punktu widzenia, symbolizowany z kolei przez oko, kieruje się z fascynacją na chwiejny świat przemijalności, zmienności [...]”³². Przestrzeń jest unicestwiana przez upływający w niej czas.

Do obrazów najświetniejszych i najbardziej przy tym ewidentnie wyrażających fascynację czasem i jego niszczącą siłą należą *Alegoria* Bronzina, zwana też inaczej *Zwycięstwem Czasu nad Miłością*, *Bachus i Ariadna* Tintoretta oraz *Przypowieść o Ślepcu* Brueghla. Manierystyczne zainteresowanie problematyką czasu przejawia się także w wytwarzaniu ówczasie z upodobaniem kunsztownych zegarów. Takie zegary kolekcjonowali cesarze, książęta i księżniczki. Jednym z najbardziej namiętnych kolekcjonerów zegarów był Rudolf II, którego praski dwór stał się trzecim (po Florencji i Rzymie) centrum europejskiego manieryzmu³³.

²⁹ *Figura serpentinata* może wywodzić się z klasycznego *contrapposto*, o czym pisze Shearman (zob. *op. cit.*, s. 99–100). W *contrapposto*, stosowanym od czasów antycznych, poszczególne części ciała miały się układać asymetrycznie, np. głowa zwrócona była w kierunku przeciwnym niż biodra, jedna noga wyprostowana, druga zaś zgięta itp. Zewnętrznie podobnymi zabiegami uzyskiwano *figura serpentinata*, jednak w niej ruch sprawia wrażenie, jakby płynął harmonijnie przez całe ciało, w *contrapposto* natomiast płynie w przeciwnych kierunkach.

³⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 99.

³¹ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 52.

³² *Ibidem*, s. 127–128.

³³ Zob. *ibidem*, s. 132.

Magiczne oddziaływanie przestrzeni

Do najważniejszych kategorii w dziełach zarówno renesansowych, jak i manierystycznych należy wyrażony w nich stosunek artystów do malowanej przestrzeni. Jak się później okaże, zmiany w organizacji przestrzennej dzieła zaważyły też na formach utworów w pozostałych sztukach, tj. w literaturze i muzyce. Jak już zostało wspomniane, niezmiernie istotnym odkryciem artystów renesansowych była perspektywa, oddawanie trójwymiarowości na płótnie. W jednym z podstawowych studiów na temat relacji renesansu i manieryzmu Walter Friedlaender pisze, że podczas *quattrocenta* nie został jeszcze przewyżniony rozróżnienie pomiędzy przestrzenią konstruowaną w głąb a postaciami znajdującymi się jak gdyby wciąż na powierzchni płótna. Ciało nie są jeszcze umiejętnie osadzone w otaczającym je świecie, co zostaje osiągnięte dopiero na obrazach Leonarda i w późnych dziełach Rafaela. W pierwszej fazie renesansu połączenie objętości malowanych ciał z przestrzenią dokonuje się w sposób wciąż nieumiejętny, często wręcz w tym połączeniu zarysowuje się wyraźna sprzeczność pomiędzy swoistą spirytualizacją i symbolicznością postaci ludzkich a realistycznym i perspektywicznym ujęciem przestrzeni. Rozwikłanie tej dwoistości, podporządkowanie masy i przestrzeni jednej centralnej idei jest osiągnięciem dojrzałego renesansu³⁴.

Taką wyklarowaną sytuację zastali manieryści – musieli odnieść się do idealistycznej, obiektywizującej i normatywnej postawy malarzy renesansowych. Zareagowali sprzeciwem. Michał Anioł, według wielu badaczy pierwszy manierysta oraz wzór i punkt odniesienia dla następnych pokoleń, miał powiedzieć, że „nie ma sensu ustanawianie sztywnych reguł, wedle których powstają postacie regularne jak słupy”³⁵.

W manieryzmie zmieniła się zupełnie relacja pomiędzy artystą a artystycznie oglądanym przedmiotem, odrzucono idealistyczną sztukę, postawę generalizującą, kanoniczność i regularność. „Artysta manierystyczny [...] – pisze Friedlaender – ma prawo lub nawet obowiązek wykorzystać każdą możliwą metodę obserwacji jedynie jako bazę dla uzyskania nowego wariantu [przedstawianego obiektu] [...]. Ta sztuka także jest idealistyczna, lecz nie opiera się na idei kanonu, raczej na *fantastica idea non appoggiato all'imitazione*, wyobrażonej idei niewspartej naśladowaniem natury”³⁶. Zmienia się zatem punkt obserwacji – artysta manierystyczny rezygnuje z zastosowania obiektywnej perspektywy, zamiast zasady „maluję tak jak ktoś widzi” bądź nawet „jak ktoś powinien to widzieć”, przyjmuje postawę malowania „tak jak ja widzę”.

Na obrazach manierystycznych najważniejsze stają się postacie, które malarze starali się obdarzyć pewną widoczną głębią psychiczną, duchowością. Stąd niejednokrotnie eteryczność owych postaci, ich odrealnienie, co wyraża się w znacznym wydłużeniu członków³⁷. Postacie wręcz wypierają przestrzeń. Dziełem, które dobitnie ilustruje te zmiany, jest *Sąd Ostateczny* Michała Anioła³⁸. Fresk odznacza się właśnie nierealną i jakby nie do końca skonstruowaną przestrzenią, rozmiary ciał są zwiększone i dominują w sposób przygniatający nad pozostałymi elementami, nacisk został położony na anatomię kosztem normalności i proporcjonalności³⁹.

³⁴ Zob. W. Friedlaender: *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York 1957, s. 4–5.

³⁵ Cyt.za F.B. Artz, *op. cit.*, s. 120.

³⁶ W. Friedlaender, *op. cit.*, s. 6.

³⁷ Głowa w renesansie stanowiła ósmą lub dziewiątą część ciała, w manieryzmie już dziesiątą, a nawet dwunastą część (zob. W. Friedlaender, *op. cit.*, s. 7).

³⁸ Malowany w latach 1535–1541 na ścianie ołtarzowej w Kaplicy Sykstyńskiej.

³⁹ Por. W. Friedlaender, *op. cit.*, s. 17–18. Podobnie o *Sądzie Ostatecznym* pisze J. Białostocki, który również widzi w nim wiele cech manierystycznych: „Znów ciało ludzkie, jak w nieliczącej się z prawami

Nieco inaczej cechy manieryzmu realizuje na swych obrazach Jacopo da Pontormo, o którym mówi się, że pozostawał pod wpływem Dürera i sztuki gotyku⁴⁰. U Pontorma odrealniona jest już nie tylko przestrzeń, lecz także postacie – ulotne, wydłużone, niemal bezcielesne, niby obdarzone neurotyczną wrażliwością⁴¹. W zbliżony sposób malował inny manierysta Rosso Fiorentino. *Mojżesz broniący córek Jetry* (1523) to kompozycja otwarta, przestrzeń sprawia wrażenie dążenia do nieskończoności. Płaszczyzny splatają się, widz odczuwa jakby zmienne napięcie pomiędzy powierzchnią obrazu a efektem głębi, ruch zdaje się rozsadzać ramy płótna.

Renesansowe zasady perspektywy i odpowiedniości części najbardziej prowokacyjnie lekceważył chyba Francesco Mazzola z Parmy zwany Il Parmigianino. O jego sławnym *Autoportrecie w wypukłym zwierciadle* z 1523 roku tak pisał Hocke:

Piękna niczym maska, młodzieńcza twarz Mazzoli jest gładka, nieprzenikniona, zagadkowa; przez rozmycie płaszczyzn wydaje się niemal abstrakcyjna. W perspektywicznym zniekształceniu wypukłego zwierciadła pierwszy plan zdominowany jest przez olbrzymią rękę, kuriozalną pod względem anatomicznym. Pomieszczenie obraca się w zawrotnym, konwulsyjnym ruchu. Widoczna jest tylko wąska, również zniekształcona część okna; tworzy ona zakrzywiony trójkąt o wydłużonych bokach, a światło i cień zdają się wytwarzać na nim osobliwe znaki, zdumiewające hieroglify⁴².

Cytowany tu już Friedlaender podsumowuje swoje rozważania o manieryzmie w malarstwie stwierdzeniem, że jest to styl, który w miejsce renesansowego wzorca kanonicznego wyważenia wprowadza subiektywną rytmiczną figurację i nierealne uformowanie przestrzeni⁴³. W celu zebrania cech manierystycznej sztuki posłużmy się jeszcze badaniami Lossowa streszczonymi przez Hockego:

[...] światło staje się bardziej wyrazistym czynnikiem kompozycji obrazu, partiom jasno oświetlonym towarzyszą bez płynnego przejścia ciemne płaszczyzny cienia. Jeśli chodzi o kolory: chłodne, jasne, gładkie i „jadowite” tony, pełne białawych, jasnozielonych i żółtych odcieni, ostre kontrasty nasyconych lub zimnych barw. Nowe proporcje przedmiotów i postaci: rozciągnięcie wszystkich długości, szerokość zaś skrócona. Postacie, nienaturalnie wykrzywione, przybierają wymuszone pozy. Sztuka ta wyróżnia się wykwinłą wrażliwością, subtelnym zmysłem smaku, wyczuciem magicznego oddziaływania przestrzeni, bogatszymi możliwościami ekspresji w portretach, zaskakującymi niuansami psychologicznymi⁴⁴.

natury sztuce średniowiecznej, pozbawione ciężenia, krąży w przestrzeni; rój tych wirujących postaci, miotany nieuchronną grawitacją ich wiecznego przeznaczenia, wprawia kompozycję w wizyjne poruszenie. Perspektywa wnętrza, nakrytego przed laty promieniejącymi optymizmem malowidłami sklepienia, zamknięta została teraz wizją patetyczną i wspaniałą, której osobisty akcent potęgował tylko wspólne intelektualistom i twórcom nastroje dominujące pod koniec połowy XVI wieku” (J. Białostocki, *W dobie manieryzmu i kontrreformacji*. W: *idem, Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wydanie zmienione. Warszawa 2001, s. 380). Niemniej jednak należy zaznaczyć, że wielu badaczy widzi w tym fresku Michała Anioła dzieło wczesnobarokowe.

⁴⁰ „Godnym podkreślenia fenomenem jest to, że Pontormo, artysta renesansowy, jeśli chodzi o umieszczenie go w ramach czasowych epoki, imitując późnogotyckiego artystę niemieckiego, stał się bardziej archaiczny i bardziej gotycki niż jego wzór” (W. Friedlaender, *op. cit.*, s. 26).

⁴¹ Jak choćby na słynnym *Zdjęciu z krzyża* z lat 1523–1530.

⁴² G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 15–16.

⁴³ W. Friedlaender, *op. cit.*, s. 35.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 41.

Natura naturata i natura naturans

Powiedziano już, że w manieryzmie zmieniły się relacje na linii artysta – przedstawiany obiekt. Oprócz tego należy sobie uświadomić, że manieryści zmienili też w stosunku do swych poprzedników ogląd natury. Artysta wczesnorenesansowy poddawał się urokowi natury stworzonej – *natura naturata*⁴⁵. Jego zadaniem było naśladowanie jej wyglądu, przy czym dodatkowo „powinien był wybierać z natury najpiękniejsze części, w celu uniknięcia niedoskonałości, które mogą występować w rzeczywistych zjawiskach”⁴⁶.

Jednak pod koniec XV wieku pozycja natury w teorii sztuki została zaatakowana przez filozofów i estetyków. Neoplatonicy uważali naturę za przeciwieństwo rozumu. Dla Ficina natura stanowiła najniższą formę bytu, poniżej „łaski”, „opatrzności” i „przeznaczenia”, była ostatnim z elementów w łańcuchu łączącym formę z materią. Przymierzalnie te myśli Ficina miały duży wpływ na zmianę pozycji natury w XVI-wiecznych systemach estetycznych. *Natura naturata* zaczęto postrzegać pełną niedostatków, natomiast drogi teoretyków sztuki rozeszły się w dwóch kierunkach. Rozwinęła się koncepcja aktywnego naśladowania natury, imitacji natury stwarzającej – koncepcja *natura naturans*, której z jednej strony przypisywano właściwości magiczne, z drugiej zaś część teoretyków mówiła o jej zdolnościach kreacyjnych. U takich myślicieli, jak Telesio, Patrizzi, Paracelsus i Sebastian Franck wiedza o naturze oznaczała stawanie się takim jak natura. Natura jest rozumiana jako żywa jedność, pomiędzy częściami której istnieje niezliczona liczba połączeń. Ficino wyrażał przekonanie, że Bóg stworzył świat jako czujący, ożywiony oraz myślący byt⁴⁷.

Takie myślenie w XVI wieku spowodowało zatem, że chociaż malarze i rzeźbiarze nadal czerpali z bogactwa natury, to wzorem dla nich nie była już *natura naturata*, lecz *natura naturans*. Powtórzmy – miejsce biernej imitacji obrazu świata zajęła aktywna imitacja reguł jego działania. A ponieważ twórcza *natura naturans* była postrzegana jako identyczna z Bogiem, to naśladowanie jej działania w dziele sztuki było tożsame z naśladowaniem Boga⁴⁸. Ficino miał powiedzieć, że człowiek to *Deus in terris*, Bóg na ziemi⁴⁹. A zatem stworzone przez człowieka dzieło sztuki jest równie godne naśladowania jak stworzony przez Boga świat. Być może nawet bardziej, bo w dziele sztuki wszystko jest idealne i poprawione. W ten sposób w manierystycznym XVI wieku imitowanie pięknej sztuki zajmowało stopniowo miejsce wcześniejszego imitowania samej natury. Zwłaszcza chętnie naśladowano dzieła antyczne, które postrzegano jako najdoskonalsze.

Julius C. Scaliger pisał: „Po co zwracać sobie głowę naturą, jeśli wszystko, co chciałoby się naśladować, można znaleźć u Wergiliusza, który jest drugą naturą”⁵⁰. Z cza-

⁴⁵ O stosunku artystów wczesnego renesansu do natury pisze M. Levey: „Renesans odkrył naturę w stopniu nie większym, aniżeli uczyniła to starożytność, dokonał natomiast czegoś nowego w swoim zainteresowaniu się Naturą – uzasadnił pisanie jej przez duże «N» i w końcu doprowadził ją niemal do rzucenia wyzwania chrześcijaństwu” (M. Levey, *op. cit.*, s. 15).

⁴⁶ J. Białostocki, *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*. W: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art NY 1961*. Princeton 1963. Bd. 2, s. 23.

⁴⁷ Zob. *ibidem*, s. 24–25.

⁴⁸ Por. *ibidem*, s. 26–29.

⁴⁹ Zob. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 65.

⁵⁰ Cyt. za J. Białostocki: *The Renaissance Concept...*, *op. cit.*, s. 28. Podobne przekonania można odnaleźć też u późniejszych twórców i myślicieli. W XIX wieku Jean A.D. Ingres pytał swojego ucznia: „Czy myślisz, że jeśli wysyłam cię do Luwru, to mogłoby tam zabraknąć czegoś, co jest w naturze? Wysyłam cię tam jak do natury, ponieważ oni [starożytni i wielcy malarze] sami są

sem jako drugą naturę zaczęto też traktować największych malarzy współczesnych. W 1537 roku Aretino pisał do Michała Anioła: „W twoich dłoniach żyje ukryta idea nowej natury...”⁵¹.

Concetto i disegno

Artysta manierystyczny urastał zatem do rangi twórcy światów równoległych do istniejącego – już nie odtwarzał, lecz przelewał na płótno swoje światy wewnętrzne, których kształt czerpał nie tylko z obserwowanej rzeczywistości, lecz także z literatury, muzyki i sztuki innych malarzy. Przede wszystkim jednak – i w tym kierunku poszły dalej manierystyczne teoria i praktyka – czerpał z siebie samego.

Jako pierwszy rozwinął tę koncepcję Federico Zuccari w traktacie *L'Idée de' pittori, scultori e d'architetti* (wydanym w roku 1607)⁵². Podobnie jak Ficino i neoplatonicy Zuccari wyszedł od platońskiej „idei”, która po rozszerzeniu dała w jego teorii formułę *concetto* rozumianego jako pojęcie obrazu lub obraz pojęcia: „*Concetto* nie jest czymś abstrakcyjnym. Chodzi, zdaniem Zuccariego, o posiadające preegzystencję obrazowe wyobrażenie, które istnieje w umyśle artysty, o *disegno interno*, czyli rysunek wewnętrzny. Ta trójca: *idea – concetto – disegno interno*, zdominowała całą spekulatywną estetykę Zuccariego [...]”⁵³.

Przyjrzyjmy się całemu procesowi zachodzącemu w artyście tworzącym dzieło sztuki. Najpierw w umyśle powstaje *concetto*, wyobrażenie idealne, czyli innymi słowy *disegno interno*, które potem zostaje urzeczywistnione w *disegno esterno*. Zuccari przyrównuje *disegno interno* do zwierciadła, tj. „wyobrażenia i przedmiotu oglądu”. W tej terminologii platońskie „idee” to *disegno Divino interno*, Bóg zaś jest „zwierciadłem siebie samego”. Gwoli sprawiedliwości trzeba dodać, że Bóg tworzy rzeczy „naturalne”, natomiast artysta – „sztuczne”, chociaż ludzka fantazja ma podobną do boskiej moc kreowania „nowych gatunków i nowych przedmiotów” – ma zatem moc demiurgiczną. Czysta imitacja natury jest – jak u Platona – kopią kopii. Inaczej *disegno interno* – to już „ekspresywna forma naszej duszy”.

Disegno esterno jest początkowo tylko tym, czym się zdaje, czyli czymś „bezpierzedmiotowym” (konturem, linią, obrazowym przedstawieniem „rzeczy wyobrażonej lub rzeczywistej”). Sama „linia” zyskuje rangę widzialnej substancji „rysunku wewnętrznego” niezależnie od „manieri”, w której został on stworzony. Dlatego też Zuccari mówi, że sztuka to „obrazowe wyobrażenie w umyśle, wyrażone poprzez linię lub w innej manierze”⁵⁴.

Zuccari wyróżnia trzy formy urzeczywistnienia *disegno interno*, czyli trzy formy *disegno esterno*: *disegno naturale*, kiedy sztuka naśladuje naturę, *disegno artificiale*, kiedy na podstawie natury umysł tworzy własny, sztuczny obraz, oraz *disegno fantastico-artificiale*, kiedy artysta kreuje plastyczny świat pełen osobliwości, pomysłów, fantazji i niezwykłości⁵⁵. Dla Zuccariego najbardziej godni pochwały są ci, których dzieła należą do trzeciej z wymienionych kategorii, ponieważ osiągają oni *effetti meravigliosi*, czyli efekt cudowności

naturą. Czy przypuszczasz, że chcę, byś był naśladowcą [byś ich kopiował]? Nie, chcę, byś wyssał najlepszy sok z [tej – dop. K. S.-K.] rośliny” (cyt. za: *ibidem*, s. 28).

⁵¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 29.

⁵² Zarys estetyki Zuccariego na podstawie: G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 79–83.

⁵³ G.R. Hocke, *ibidem*, s. 81.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 82.

⁵⁵ O trzech rodzajach *disegno esterno* pisze też M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 19 (zob. rozdz. „Forma uczuć lub uczucie formy – opera” w niniejszym studium).

o charakterze ekspresywnym lub nadrealnym. Natomiast niechętnie odnosi się do tych malarzy, którzy naśladowują jedynie naturę – to tzw. *semplici naturali*, bez „teorii”, zaledwie rzemieślnicy sztuki.

Forma manierystyczna – labirynt, hybryda, groteska

Do szczególnie ulubionych motywów w sztuce manierystycznej należał labirynt. Motyw ten oddziaływał na wyobraźnię twórców tak silnie, że możemy mówić wręcz o formie labiryntowej przenikającej np. całe dzieła muzyczne (o czym później).

O labiryncie w manieryzmie pisze przede wszystkim wspomniany tu już kilkakrotnie Hocke⁵⁶. Labirynt wyrażał zamyślenie manierystów do niedostępności, niezrozumiałości, paradoksalnych metafor, zagadek i tajemnic. Oczywiście motyw ten nie był wynalazkiem XVI wieku⁵⁷, lecz właśnie wtedy kult „labiryntowości” wybuchł z wielką siłą. Przykłady można by mnożyć. Przytoczmy kilka za Hockem. Paracelsus napisał *Labirynthus medicorum*, Jan Amos Komensky stworzył poemat *Labirynt świata i Raj serca*, jeden z najważniejszych twórców i teoretyków manieryzmu Baltasar Gracián w swojej alegorycznej powieści *El Criticón*⁵⁸ opisuje świat jako „labirynt intryg, nieprawdy i chimery”, poucza ponadto: „Nie zabłądźmy w tym labiryncie dworskim. Nie wierz w nic, co by ci mówiono, nie przystawaj na nic, czego by od ciebie żądano, nie czyń niczego, co by ci rozkazywano [...]. Wszystkie rzeczy tego świata należy oglądać na opak, by ujrzeć ich prawdziwe oblicze”. Ów zalecany ogląd świata na opak to odwrót od renesansowej iluzji, deziluzja, demaskacja, której służą choćby takie zniekształcenia jak opisywany już *Autoportret* Parmigianina.

Deziluzji służyły też przedziwne zestawienia, odkrywanie nowych związków pomiędzy rzeczami na pozór sobie obcymi (*concordia discors*) lub fragmentaryzacja i rozszczepianie jedności na odległe od siebie części (*discordia concors*). Fuzja sztuk, możliwość zamieniania jednej sztuki drugą, np. rzeźby i architektury malarstwem lub architektury rzeźbą⁵⁹, pozwalały na stwarzanie form udziwnionych, niejednorodnych i hybrydalnych.

Labirynt, hybrydalność oraz magia spletają się w manieryzmie w groteskach. Przykłady malowideł należących do tego gatunku znajdujemy w arcymanierystycznych dekoracjach w Zamku Świętego Anioła w Rzymie: na grotesce autorstwa Giovanniego da Udine małe Wiktorie wyrastają z kielichów kwiatów – „[...] chodzi tu o pozbawione ciężaru ważkopodobne istoty – interpretuje Hocke – o figurki linoskoczków, które unoszą się w powietrzu jak postacie ze snu. Są to hybrydy roślin, zwierząt i ludzi, ulegające ciągłym metamorfozom. Granice między światem roślin, zwierząt i ludzi zatarty się”⁶⁰. Dodatkowo beznogie dziewczęta mają manierystyczne „hipnotyczne” spojrzenie oraz nieruchomy uśmiech.

⁵⁶ Zob. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, zwłaszcza strony 167–174.

⁵⁷ Rysunki labiryntu tworzone już w epoce kamiennej, na planie labiryntu budowano też fundamenty niektórych egipskich piramid, to samo odkryto w przypadku Akropolu w Atenach i grobowca Augusta w Rzymie (historię motywu labiryntu przedstawia pokrótce właśnie G.R. Hocke).

⁵⁸ Cytaty z powieści za Hockem, *ibidem*, s. 172.

⁵⁹ Przykłady takich zamian znajdujemy przede wszystkim w sztuce Michała Anioła (należą do nich choćby nagie postacie na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie będące namalowanymi rzeźbami), prąd ten został rozwinięty przez następnego pokolenie manierystów (Correggio w klasztorze San Paolo w Parmie użył obrazu do zasugerowania obecności elementów rzeźbiarskich i architektonicznych, podobne zabiegi stosował Veronese przy dekorowaniu Villa Barbaro).

⁶⁰ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 116.

Groteska jest wyrazem dezintegracji, fragmentaryczności, a także ciągłej przemiany, kluczenia pomiędzy formami i gatunkami. Oznacza też niezgodność, w tym niezgodność formy i treści. Jak pisał Burckhardt: „Można stwierdzić, że po śmierci Rafaela (1520) nie stworzono już żadnego dzieła sztuki, w którym forma i treść całkowicie by się ze sobą zespały”⁶¹ – słynny badacz pisał to z odcieniem przygany, niemniej jednak należy mu przyznać rację w tym względzie, że manierystycznym treściom odziedziczone po renesansie formy po prostu nie wystarczały (jak przekonamy się też podczas opisywania manierystycznych form w muzyce).

Retoryka w manieryzmie

Droga do retoryki manierystycznej

Badacze manieryzmu często rozpatrują go w zupełnej izolacji od poprzednich epok. Być może wynika to z popularnego przekonania o manieryzmie jako o ślepej uliczce kultury⁶², od którego łatwo przejść do całkowitego oddzielania manieryzmu od reszty europejskich prądów umysłowych.

Tymczasem świadomość ciągłości historii znacznie ułatwia zrozumienie zjawisk w wieku XVI i na początku XVII. Pomiedzy epokami nie ma murów ani ostrych linii granicznych. Nierzadko poprzez historię wędruje jedna idea, modyfikowana tylko nieznacznie przez kontekst. Robert E. Wolf porównuje idee i postawy do aktorów, którzy pozostają wciąż ci sami, choć występują w innym przedstawieniu i przy zmienionej scenerii. Historia jest zatem kontynuacją, płynną fluktuacją poglądów i prądów umysłowych⁶³. Fascynującym tego przykładem jest rozwinięcie się XVI-wiecznej retoryki, której korzenie odnaleźć można nie tylko w antyku, lecz także – bardzo wyraźnie – w średniowieczu⁶⁴.

⁶¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 99.

⁶² Taki pogląd np. u C. Dahlhausa w jego studium *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*. W: *Boetticher Festschrift. «Convivium musicorum» Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechstigen Geburtstag am 19 August 1974*. Red. H. Hüschen, D.-R. Moser. Berlin 1974, s. 43. Skrajne wnioski z przebadania wybranego gatunku muzycznego wyciągnął V. Ravizza (*Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff?* „Musikforschung” nr XXXIV/3 [1981], s. 284). Stwierdził mianowicie, że jedynym gatunkiem mogącym w muzyce uchodzić za manierystyczny jest madrygał (i to nie tylko madrygał Gesualda). W związku z tym pole możliwych badań okazuje się zbyt wąskie, madrygał jest bowiem gatunkiem zbyt peryferyjnym, ażeby stwarzać pretekst do wydzielenia osobnej dla niego epoki. A zatem manieryzm w muzyce nie istnieje ani jako prąd, ani tym bardziej epoka. Możemy ewentualnie mówić o manierystycznym stylu w madrygałach.

⁶³ Zob. R.E. Wolf, *op. cit.* s. 84. Nieco inne ujęcie problemu kontynuacji historii znajdujemy u takich autorów, jak przede wszystkim E.R. Curtius, G.R. Hocke, F. Noske i J. Racek – manieryzm jest przez nich rozumiany jako „konstanta kultury europejskiej” (żeby posłużyć się sformułowaniem z najsłynniejszej w tym zestawie teorii Curtiusa), epoka bądź to powracająca co drugi okres historii na przemian z klasycyzmem, bądź stanowiąca każdorazowo element wybrzmienia i dezintegracji odchodzącego stylu (zob. E.R. Curtius, *op. cit.*; G.R. Hocke *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*; *idem*, *Manierismus in der Literatur...*, *op. cit.*; J. Racek, *Zum Problem des Manierismus in der europäischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der tschechischen Musikkultur. Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970; F. Noske, *Manierismus als Desintegrationserscheinung musikgeschichtlicher Perioden*, *ibidem*).

⁶⁴ Ciekawy pomysł na ukazanie drogi od średniowiecza do XVI-wiecznej retoryki miał R.E. Wolf (*op. cit.*, s. 85–86). Punktem wyjścia jest dla niego średniowieczny symbolizm. Symbol w miarę upływu czasu ulegał dwóm procesom – konwencjonalizacji bądź naturalizacji. Konwencjonalizacja

Rozwój retoryki od starożytności poprzez średniowiecze aż do manieryzmu czytelnie ukazał Curtius⁶⁵. Pisząc o XVI wieku, należy mieć świadomość, że „przejmowanie retoryki starożytnej było czynnikiem określającym ekspresję artystyczną na Zachodzie długo jeszcze po zamknięciu okresu średniowiecza”⁶⁶, co więcej, można powiedzieć, że „tak jak muzyk musi opanować naukę o harmonii, tak wówczas poeta i pisarz [...] musiał mieć we krwi retorykę”⁶⁷. Ze swej strony możemy dodać, że retoryka stanowiła podstawę wykształcenia nie tylko literatów, lecz także muzyków i innych artystów.

Źródła złożonego systemu retoryki XVI-wiecznej upatrywać można w upodobaniu starożytnych Greków do mówienia i wypracowywania artystycznych oracji. „Umiejętność przemawiania” już u Owidiusza stała się sposobem tworzenia poezji. Stopniowe przemiany retoryki doprowadziły w XI wieku do powstania nowego systemu retorycznego, jakim była *ars dictandi* lub *ars dictaminis*. Sztuka ta wyrosła z potrzeb procedury administracyjnej i pierwotnie miała dostarczać wzorów listów oraz dokumentów urzędowych, natomiast jej znaczenie zasadza się głównie na tym, że wzorcowe listy zaczęto ówczas poprzedzać wskazówkami i regułami, co było pierwszym krokiem w kierunku późniejszych o kilka wieków traktatów retorycznych.

Rolę czynnika scalającego całą edukację retoryka zaczęła odgrywać od XII wieku. Takie znaczenie, a nawet jeszcze większe, miała również w wieku XVI. Curtius dostrzega korzenie manieryzmu literackiego właśnie w retoryce. Warto podkreślić, że nie chodzi mu wyłącznie o retorykę pojmowaną jako zbiór tropów i ozdobników, lecz także o retorykę w sensie nauki o konstruowaniu celowego wywodu – wspomina bowiem w pewnym momencie o tym, że manieryzm może brać początek nie tylko od formy językowej, lecz także od treści intelektualnej⁶⁸.

polegała na tym, że początkowo ustalony, czytelny symbol średniowieczny zaczął obrastać nowymi sensami, przy czym jego znaczenie, które najpierw było zamknięte i zrozumiałe samo przez się, stało się znaczeniem otwartym, tłumaczącym się poprzez kontekst. To zmienione zjawisko przestało już być w zasadzie symbolem (tak jak rozumiało go średniowiecze) i zamieniło się w konwencję lub rzecz i w konsekwencji doprowadziło do retoryki i dekoracyjności, które były cenione same przez się i traktowane raczej jako cel niż środek. XVI-wieczna retoryka zatem wyrasta poprzez renesans ze średniowiecznego symbolizmu.

Druga droga od średniowiecza do manieryzmu prowadziła przez naturalizowanie się symbolu: symbole zastygały w alegorie, które domagały się z czasem już tylko odtwarzania (a nie tworzenia). Wobec tego artyści, którym samo odtwarzanie nie mogło wystarczać, poszukiwali nowych sposobów odmalowywania świata w sztuce. Już średniowiecze jednak nie mogło sobie poradzić z konfliktem pomiędzy realizmem a nominalizmem. Bezsila i bezpłodność sztuki owocowały narastaniem atmosfery melancholii, cierpienia i patosu. W XIV wieku, w agonii odchodzącego gotyku ratowano się elegancją, ironią, dystansem i sformalizowaną dekoracyjnością (widać to choćby w *Roman de la Rose*). Podobne zjawisko zaszło właśnie w XVI wieku, kiedy sztuka również brnęła w naturalizm, ozdobną ironię i wyrafinowanie (daleko idące analogie pomiędzy XIV a XVI wiekiem zauważają też inni autorzy, np. G.R. Hocke, który XIV-wieczną sztukę trubadurów i truverów wprost nazywa manierystyczną).

⁶⁵ Na jego też wywodzie opieram się w niniejszym studium (zob. E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 68–85).

⁶⁶ E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 85.

⁶⁷ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 262.

⁶⁸ Zob. E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 288. To stwierdzenie Curtiusa przeoczył zapewne Shearman, kiedy wywód wielkiego literaturoznawcy streścił słowami: „Curtius, zapożyczając termin od historyków sztuki, określa mianem manieryzmu pewne wysubtelnienie stylu, służące jedynie stylistyce [...]” (zob. J. Shearman, *op. cit.*, s. 41). Oczywiście Shearman u Curtiusa szukał potwierdzenia własnej teorii i dlatego zapewne nie chciał zauważyć intencji tego drugiego badacza, który wyraźnie pisze o manieryzmie jako o zjawisku obejmującym o wiele głębsze obszary dzieła niż tylko powierzchowną stylistykę, chociaż i ona odgrywa w rozwoju jednej z odmian tego kierunku niebagatelną rolę.

Specyfika zastosowania retoryki w manieryzmie

Nie wystarczy jednak powiedzieć, że manieryzm wyrasta z retoryki – na retoryce opiera się bowiem w jakiś sposób większość epok. W zasadzie dopiero w XIX wieku retoryka przestała należeć do głównych elementów edukacji, a jej zasady przestały rządzić komponowaniem wszelkich dzieł literackich i innych. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że istnieje różnica pomiędzy ogólnie „klasycznym” zastosowaniem retoryki a jej „manierystyczną” formą. Curtius, pragnąc odkryć istotę tej różnicy, stwierdza:

Klasyk standardowy mówi to, co ma do powiedzenia, w formie naturalnie odpowiedniej w stosunku do przedmiotu. Co prawda „ozdobi” on swoją wypowiedź zgodnie z wypróbowaną tradycją retoryczną, czyli wyposaży ją w *ornatus*. Niebezpieczeństwo tego systemu polega na tym, że w epokach manierystycznych *ornatus* gromadzony bywał w sposób nieopanowany i bezsensowny. W samej więc retoryce ukrywało się jedno z nasion manieryzmu⁶⁹.

Sposobem na wykazanie słuszności owych stwierdzeń jest dla Curtiusa dostarczenie konkretnych materiałów do historii manieryzmu⁷⁰. W tym celu podaje on egzemplifikacje manierystycznego zastosowania kilku wybranych figur retorycznych. Manierystyczne użycia omówienia (*periphrasis*) badacz znajduje u Dantego, jak choćby w wersach: „Gdybyć nie brała go, jak w Elsy wodę,/ toń próżnych myśli, rozkosz nie plamiła,/ jak krew Priama morwową jagodę...”⁷¹. Ta kunsztowna konstrukcja ma wyrazić po prostu myśl: „aby twój beczynny umysł nie stwardniał i się nie zaciemnił”. Innym przykładem manieryzmu retorycznego są udokumentowane przez Curtiusa specyficzne metafory opierające się na uduźwieniach do granic absurdu (kariera w antyku oraz późnym renesansie słowa *hydrops* oznaczającego „puchlinę wodną”, a stosowanego metaforycznie jako określenie niezdrowych i nienasyconych pragnień).

Curtius wyszukuje ponadto pewne powtarzające się na przestrzeni dziejów manieryzmy formalne, do których należą maniera lipogramatyczna, pangramatyczna, poematy figurowe, „zapełniający wers asyndenton”, *versus rapportati* oraz schemat sumacji⁷².

⁶⁹ E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 278.

⁷⁰ „Manierysta pragnie mówić rzeczy nie normalnie, lecz anormalnie – wyjaśnia Curtius. – Przedkłada on to, co sztuczne i afektowane, nad to, co naturalne. Pragnie zadziwić, zaskoczyć, oszołomić. O ile jest tylko jeden sposób mówienia o rzeczach naturalnie, o tyle istnieje tysiąc pienaturalności. Stąd też jest rzeczą krótkowzroczną i bezużyteczną redukcja manieryzmu do systemu, jak to raz po raz nieustannie się czyni. Rezultat tego jest tylko taki, że powołuje się do istnienia sprzeczne ze sobą i wzajemnie się zwalczające systemy, które ścierają się ze sobą bezowocnie. Takie spory raczej wprowadzają zamieszanie, aniżeli sprzyjają zrozumieniu faktów” (*ibidem*, s. 288).

⁷¹ „[...] se stati non fossero acqua d'Elsa/ Li pensier tuoi intorno alla tua mente,/ E' li piacer loro un Piramo a la gelsa...” Tłum. A. Świdarskiej, za: *ibidem*, s. 283.

⁷² Zob. *ibidem*, s. 288–298. Ilustrując wymieniane przez siebie manieryzmy, badacz przywołuje przykłady wręcz zabawne – manierę lipogramatyczną pokazuje, pisząc m.in. o twórczości żyjącego w VI w. p.n.e. poety Lasusa, który przez całe życie pisał poezje bez używania litery σ. Podobne cechy można odnaleźć w wielu rozwijających się w szesnastowiecznej literaturze kierunkach, np. w marinizmie, stylu *précieux*, kulteranizmie i eufuizmie. Choć są one niezależne od siebie, jak również nie można ich utożsamiać z manieryzmem, to jednak wykazują wiele tendencji wspólnych, nie tylko w odniesieniu do siebie wzajemnie, lecz także w odniesieniu do manieryzmu właśnie. Np. o cechach charakterystycznych retoryki marinistycznej pisze A. Nowicka-Jeżowa: „Retoryka marinistyczna, wyrastająca z kultury opartej na fundamencie retorycznym, pozostawała formą organizacji materii poetyckiej; pozbawiona jednak renesansowych uzasadnień poznawczych, moralnych i społecznych, zbuntowana przeciw pięknu doskonałemu, a zmierzająca do igraszek fantazji i błyskotliwych rozwiązań formalnych, absolutyzowała się jako sprawność techniczna, jako umiejętność realizacji i doprowadzania *ad extre*

Concetto⁷³ – manieryzm jako styl puentowania

Jak już powiedziano, sztuczność i nienaturalność mogą kryć się w formie, mogą jednak stanowić pewną regułę budującą całe konstrukcje treściowe. W przypadku manieryzmu „myślowego” być może lepszym określeniem niż „sztuczność” będzie „erudycyjność”, ale erudycyjność również doprowadzona do swoistej przesady.

Głównym czynnikiem charakteryzującym manieryzm tkwiący w treściach utworu jest, według Curtiusa, puentowanie. Typową manierystyczną formą poetycką jest w takim ujęciu epigramat⁷⁴ (oczywiście w rozumieniu nowożytnym, a nie jako antyczny utwór żałobny), dla którego celna puenta jest w ogóle racją bytu. Ale puentowanie – czy też inaczej retoryka jako nadrzędna struktura porządkująca wypowiedź – może być zasadą również w dowolnym innym utworze, także prozatorskim. Teorię zalecanej ostrości i celności myślenia rozwinął w XVI w. w dziele *Agudeza* Baltasar Gracián. Curtius, opisując jego koncepcję, stwierdza, że Gracián poprzez wprowadzenie do myśli teoretyczno-literackiej pojęcia *arte de ingenio* i będącego jej wynikiem konceptu uzupełnił starożytną retorykę.

Skoro przywołano tu pojęcie konceptu (hiszpańskie *concepto* i *conceto*, angielski *conceit*, włoskie *concetto*), konieczne jest jego dokładniejsze wyjaśnienie. Jak wiadomo bowiem, rozwijało się ono także w baroku. Jego „manierystyczne” rozumienie można oprzeć właśnie na systemie Graciána.

Curtius wychodzi w swoich wyjaśnieniach od wyrazu „puenta”⁷⁵ (francuskie *la pointe*), który odpowiada wyrażeniu „ostra wypowiedź” lub „myśl” – po łacinie sens ten oddawano za pomocą wyrazów *acutus* i *acumen*. W tytule traktatu Graciána użyte zostało hiszpańskie pojęcie *agudeza*, natomiast w miarę rozwijania swoich idei autor dla określenia opisywanej „ciężkości” i „subtelności” sposobu wyrażania wprowadza termin *concetto*. Znaczeniowo zarówno *agudeza*, jak i *concetto* splatają się jeszcze u niego z pojęciem *arte de ingenio*.

Łacińskie *ingenium* daje się przetłumaczyć na polskie słowo „talent”. Złożone pojęcie *arte de ingenio* można przybliżyć poprzez połączenie sensów niesionych przez słowa „talent”, „inwencja twórcza” i „rozsądek”. *Arte de ingenio* to sztuka zastosowania swoich talentów, wiedzy i dostępnych środków retorycznych w ten sposób, aby osiągnąć efekt zasługujący

um wszystkich figur skatalogowanych w poetykach. Najczęściej pojawiały się: aliteracje, anadiplozy, anafory, antonomazje, antytezy, chiazmy, *congeries*, echa, eksklamacje, epanalepsy, epifory, gradacje, hiperbole, kontrapozycje, korelacje, oksymorony (te szczególnie pomnożone), paronomazje, peryfrazy, porównania, pytania, sentencje, sylogizmy (ulubione ze względu na skłonność do kreowania iluzji poznawczych), synekdochy. Wielozłożonowe okresy retoryczne wpisywano chętnie w formę *versus rapportati* [...]” (eadem, Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. *Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa 2000, s. 22–23). Najobszerniejszy katalog manieryzmów znaleźć można u G.R. Hockego (*idem, Manierismus in der Literatur...*, op. cit.).

⁷³ Niniejszy rozdział poszukuje rozumienia *concetto* w teorii literatury. Przytoczone w rozdziale „*Concetto* i *disegno*” rozumienie tego terminu w teorii sztuki na podstawie rozważań Federica Zuccariego również zachowuje swoją aktualność.

⁷⁴ Twórcy szesnastowieczni – nie tylko manierystyczni (por. przyp. 71) – ogólnie upodobałi sobie raczej niewielkie formy liryczne. A. Nowicka-Jeżowa jako typowe gatunki poezji marinistycznej wymienia sonet, madrygał, canzonę, odę, elegię, sielankę, list poetycki, panegiryk, burleskę i emblemat, zaznacza przy tym, że „zespół tych form oraz ich współobecność w poezji naśladowców Marina nie są przypadkowe, świadczą o związkach z manieryzmem” (A. Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 24). Autorka przywołuje też nazwiska innych badaczy, którzy odnajdywali cechy wspólne manieryzmu i marinizmu: J.V. Miralla, E. Raimondiego, E. Taddea oraz K. Mrowcewicz (ibidem, s. 24).

⁷⁵ Wykład na temat teorii Graciána: *ibidem*, s. 300–308.

na miano *agudeza*, co oznacza w przybliżeniu „subtelność, przemyślność, dowcip, celność wypowiedzi”.

Powtórzmy jeszcze raz: dziedziny *agudeza* nie tworzą zebrane figury retoryczne. One są zaledwie materiałem i podstawą dla owego systemu. To znaczy, że terminologiczny odpowiednik *agudeza*, jakim jest *conchetto*, również nie polega wyłącznie na zestawianiu ze sobą skomplikowanych i ozdobnych figur mowy. Koncept – wyjaśnia Gracián – „jest aktem umysłowym, który wyraża odpowiedniość między dwoma rzeczami”⁷⁶. Znajduje on zastosowanie zarówno w poezji, jak i w prozie, we wszystkich rodzajach i gatunkach literackich. Każda forma może skorzystać z ozdobności konceptu, z tym, że oczywiście „to, co stosowane jest dla epigramatu, nie nadaje się do kazania”⁷⁷. Żeby przybliżyć czytelnikowi istotę *conchetto*, Gracián układa listę mistrzów w jego stosowaniu. Są to: Ambroży, Marcjalis, Seneka, Tacyt, Pliniusz, Auzoniusz, Florus, Tasso, Góngora, Camões, a także Augustyn i Horacy. W podsumowaniu dzieła Graciána do tak powstałego kanonu dochodzą jeszcze Velleius Paterculus, Valerius Maximus oraz Apulejusz.

Retoryka w malarstwie

Jak pisano wcześniej, termin *conchetto* odegrał również bardzo istotną rolę w manierystycznej teorii sztuki. Nie tylko jednak on, lecz także cała retoryka odcisnęła swoje piętno na umysłowości ówczesnych artystów. Curtius podaje, że Leone B. Alberti doradzał malarzom poznawanie pism poetów i retorów, co miało pobudzić ich umysły do wyszukiwania i formułowania tematów ikonograficznych. Radę tę najwyraźniej stosowano w praktyce, skoro Angelo Poliziano – znawca języka oraz kultury klasycznej – był doradcą Botticellego, co zostało udowodnione przez Aby’ego Warburga. Słynne *Narodziny Wenus* do pełnej interpretacji ikonograficznej wymagają zapoznania się z twórczością autorów starożytnych, z którymi – dzięki ówczesnej poezji i humanistycznej erudycji – obeznany był malarz⁷⁸.

Połączenie nauki o metaforach w antycznej retoryce z manierystycznym malarstwem zauważa z kolei Hocke. Metafora, np. według Arystotelesa, polegała na przeniesieniu znaczeń. Trzy rodzaje takich przeniesień znajduje Hocke w malarstwie Arcimboldiego: przeniesienie ożywionego na ożywione (np. lis jako chytry człowiek) na płótnie wyraża się portretami ludzi utworzonych ze zwierząt, kwiatów lub owoców (portret cesarza Rudolfa II jako Wertumnusa); przeniesienie martwego na ożywione (np. „kamienne serce”) widoczne jest w malowaniu ludzi utworzonych z przedmiotów (obraz *Bibliotekarz*, na którym tytułowa postać skomponowana jest z książek); przeniesienie natomiast ożywionego na martwe urzeczywistnia się w tzw. antropomorficznych krajobrazach (Arcimboldiego i nie tylko), czyli pejzażach namalowanych tak, że po bliższym przyjrzeniu się wyglądają jak twarze lub całe sylwetki ludzkie⁷⁹.

⁷⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 305. To znaczenie pomija Shearman, utożsamiając „koncept” z „kaprysem” i „dziwactwem fantazji” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 22). Z kolei podobne do definicji Graciána jest przytaczane przez A. Nowicką-Jeżową określenie konceptu według Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który koncept traktuje jako operację retoryczną polegającą na postępowaniu dialektycznym, konfrontującym i przewyżającym zewnątrznie postrzegane sprzeczności (A. Nowicka-Jeżowa, *op. cit.*, s. 11). Anatomię konceptu w aspekcie sztuki retorycznej analizuje D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991, *passim*.

⁷⁷ Cyt. za: E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 305.

⁷⁸ Zob. *ibidem*, s. 84.

⁷⁹ Zob. G.R. Hocke: *Świat jako labirynt...*, *op. cit.*, s. 262.

Muzykalizacja literatury i literaryzacja muzyki. Petrarkizm

Nie ulega wątpliwości, że retoryka odgrywała wielką rolę przede wszystkim w XVI-wiecznej literaturze. Zwłaszcza jeśli nie traktuje się jej jako pustego zjawiska bez przeszłości (jak o tym jest mowa powyżej). Dowiedziono też, że retoryka przenikała wszystkie sztuki (również wizualne). Tym bardziej zjawisko to jest czytelne w przypadku muzyki.

Muzyka i literatura w manieryzmie stymulowały się wzajemnie i rozwijały razem. To właśnie w XVI wieku w pełni rozkwitło centralne zagadnienie muzycznego humanizmu, tj. relacji muzyki i języka. Wspólny rozwój poezji i muzyki widoczny jest przy okazji zapoznawania się z XVI-wiecznymi dziełami, znajduje swoje odbicie również w ówczesnych teoriach. „Jest jasne, że teoretycy [literatury – dop. K.S.-K.] pragnęli ustalić, iż poetycka elokwencja imituje uczucia tak samo jak muzyka. [...] W tym samym czasie teoretycy muzyki kładli nacisk na kategorię *catharsis*, ponieważ praktyka muzyczna graniczy ze stylem dramatycznym”⁸⁰.

To wzajemne wpływowanie na siebie obu sztuk sprawiało, że liryka stała się głównym rodzajem literackim, w którym rozwijał się styl manierystyczny. To na gruncie liryki właśnie najlepiej widoczne było dążenie poetów do „muzykalizacji”⁸¹. Nie chodziło przy tym tylko o instrumentację głoskową bądź samo pisanie o muzyce (choć tego typu zabiegi oczywiście również należą do istoty problemu). Niezmiernie ważne jest zrozumienie, że „muzykalizacja” polegała na przenikaniu myślenia muzycznego do wszystkich najbardziej nawet wewnętrznych komponentów utworu poetyckiego, obejmowała jego formę i treść, ponieważ odgrywała decydującą rolę w fazie wewnętrznej konceptualizacji, jeszcze przed konkretyzacją wiersza. Jednocześnie muzyka parlała ku „literalizacji”, semantyzacji, co obydwu sztukom pozwoliło się spotkać w madrygałowych opracowaniach muzycznych poezji lirycznej, a to z kolei stworzyło najbardziej reprezentatywny gatunek dla poetycko-muzycznego krajobrazu manieryzmu⁸².

Włoski madrygał w postaci, która nas interesuje (a traktowany już nie tylko jako gatunek poezji, lecz jako gatunek muzyki wokalne), został stworzony w latach dwudziestych

⁸⁰ M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 23–24.

⁸¹ Na temat kształtującego wpływu petrarkizmu w poezji lirycznej na madrygał patrz niżej w niniejszym rozdziale.

⁸² Madrygał w manieryzmie – według słów Edwarda E. Lowinsky’ego – wyróżniał się szczególnie tendencjami do innowacji i ekspresji (zob. E.E. Lowinsky, *The Problem of Mannerism in Music: an Attempt at a Definition*. W: *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*. Ed. by Bonnie J. Blackburn. Chicago 1989, s. 111). Madrygał jest gatunkiem lirycznym, który ukształtował się w XIV w. w poezji włoskiej. Początkowo był to zwięzły poemacik sielankowy o charakterze żartobliwym i frywolnym, z czasem przekształcił się w krótki utwór, raczej swobodny w budowie (składał się najczęściej z sześciu-dziewięciu wersów zgrupowanych w tercyny bądź w ogóle pozbawionych układu stroficznego o dowolnym porządku rymów), zwykle o tematyce miłosnej, nierzadko zawierający wyszukany i dowcipnie przesadny komplement adresowany do kobiety. Często utwory takie nasycone były motywami bukolicznymi i aluzjami mitologicznymi. Madrygał ewoluował ku treściom coraz mocniej odnoszącym się do miłości nieszczęśliwej. Silne związki z muzyką wpływały na jego wszechobecność, popularność, łączenie słowa z dźwiękiem pozwalało na ciągle zwiększanie efektów dramatycznych. Dzięki temu już w XV i aż do XVII wieku madrygał należał do najbardziej charakterystycznych gatunków dworskiej poezji (uprawianych głównie na zachodzie Europy, ale docierających też na dwór polski – do naszych rodzimych twórców madrygałów należeli m.in. Daniel Naborowski i Jan Andrzej Morsztyn – przykładami madrygałów Naborowskiego są: *Impreza: calando poggiano, to na dół, to do góry* oraz *** (*Cicho, cicho, Kupidynie*), natomiast madrygały autorstwa Morsztyna to np. *Do panny, Milczenie, Do wiarołomnej, Na śniegową grę, Ogień i woda, Pewna broń, Ogień i mróz, Wiosna, Na kwiatki, Ogrodniczka*. Liryki te jako madrygały klasyfikuje A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław [i in.] 1978, s. 98–119).

XVI wieku. W spadku po *frottoli*, swojej poprzedniczce, odziedziczył początkowo prostą, homofoniczną fakturę i podział na kilka zwrotek śpiewanych na tę samą melodię. Jednak właściwa *frottoli* nieskomplikowana oprawa harmoniczna nie pozwalała na wyrafinowanie, do którego dążyli kompozytorzy madrygałowi. Ponadto zwyczaj powtarzania melodii w każdej ze zwrotek zaburzał wymagany ówczesnie ścisły związek muzyki ze słowem – zmieniające się znaczenia słów wymagały wszak zmieniających się figur melodycznych. Madrygał porzucił przeto popularne, frywolne, a czasem nawet nieco nieokrzesane teksty *frottoli* i odkrył dla siebie szlachetne, wysublimowane i głęboko emocjonalne poezje Petrarcki, którego wiersze wraz z dziełami naśladowujących go XVI-wiecznych petrarkistów stały się ulubionym źródłem tekstów dla madrygalistów. Kompozytorzy dążyli do tworzenia muzyki pasującej do silnie zindywidualizowanych i ekspresyjnych słów. Każda linijka tekstu otrzymywała swoją odrębną oprawę muzyczną, a jeśli następowało powtórzenie melodii, to tylko w związku z powtórzeniem słów⁸³.

Słynne manierystyczne metafory i wyrafinowane zabiegi językowe, a na gruncie muzycznym wybujałe malarstwo dźwiękowe i tzw. madrygalizmy stanowią m.in. właśnie efekt owego wzajemnego inspirowania się kompozytorów i poetów. Kiedy w połowie XVI wieku w muzyce pojawia się wiele nowych pomysłów retorycznych mających na celu podkreślenie obrazowania, poeci w związku z tą praktyką zaczynają pisać wiersze wolne, obliczone na wywołanie efektu niezwykłości oraz tworzone tak, jakby autor liryków zawczasu miał już w głowie ten właśnie retoryczny rodzaj muzyki i chciał kompozytorowi stwarzać jak najwięcej okazji do wykazania się kunsztem oddawania dźwiękiem sensu słów⁸⁴. Im bardziej wysublimowane i wyrafinowane były środki poetyckie, tym bardziej niezwykła stawała się muzyka i *vice versa*. Bogactwo środków wyrazu w jednej ze sztuk prowokowało podobną ekspresję w drugiej.

Bliższego wyjaśnienia domaga się tu zjawisko madrygalizmów, skatalogowanych już w późniejszym okresie baroku jako zasób muzycznych figur retorycznych. Podczas gdy dla manierystów pewne „wyrażenia” dźwiękowe pozostawały sposobem żywej ekspresji, dla twórców barokowych przekształciły się one już w skonwencjonalizowany, uporządkowany system, odrzucony następnie z pogardą przez XVIII stulecie. Dzisiaj trudno nam się uwolnić od wiedzy historycznej, niemniej jednak na manierizm należałoby patrzeć tak, jakby nie było po nim baroku. Dopiero wtedy można zauważyć urok, świeżość i eksperymentalny charakter muzyki, która odkryła dla siebie retorykę.

⁸³ Zob. E.E. Lowinsky, *op. cit.*, s. 111.

⁸⁴ Por. M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 63; B.R. Hanning, *Music in Italy on the Brink of the Baroque*. „Renaissance Quarterly” XXXVIII/1 (1984), s. 6–9. Niezmiernie intensywną wymianę pomysłów można też zauważyć pomiędzy muzyką a malarstwem, o czym pisał P. Preiss, *Farbe und Klang in der Theorie und Praxis des Manierismus*. W: *Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970. Preiss wychodzi od dominacji muzyki wśród sztuk w epokach wcześniejszych. Warto pamiętać, że mimo emancypowania się sztuk wizualnych w renesansie muzyka, jako wchodząca w skład *quadrium*, nadal należała do podstawowego wykształcenia wielu artystów. Zmianymi przykładami wykorzystywania muzyki w malarstwie, rzeźbie albo architekturze są Filippo Brunelleschi (który studiował muzyczne proporcje antyku), Sandro Botticelli, Andrea Palladio (obydwaj opierali się w swych dziełach, jeden – malarskich, drugi – architektonicznych, na muzycznej proporcji), Giovanni Paolo Lomazzo (który o proporcjonalności ludzkiego ciała pisał z zastosowaniem terminów muzycznych), Giuseppe Arcimboldo (który eksperymentował z oddawaniem na płótnie dźwięków, przy czym stosował odrębne kolory dla poszczególnych głosów kompozycji muzycznej i pracował nad powiązaniem koloru, dźwięku i światła), Athanasius Kircher (twórca teorii przeprowadzającej analogię między skalą barw i dźwięków) i francuski jezuita Louis Bertrand Castel (który na moment zadziwił świat tworem audiowizualnym o nazwie *clavecin oculaire*).

Nim wrócimy do retoryki, krótkie choćby omówienie należy się jeszcze literackiemu prądowi, który odegrał olbrzymią rolę w kształtowaniu się manierystycznej liryki miłosnej, a o którym już tu była pośrednio mowa, tj. petrarkizmowi. Jadwiga Kotarska pisze, że aż do XVIII wieku linię rozwojową poezji (zwłaszcza włoskiej, lecz nie tylko) wyznaczają petrarkizm i antypetrarkizm⁸⁵. Do naśladowania Petrarke skłaniały późniejszych twórców szczególnie takie cechy, jak ukazywanie przez niego miłości jako zachwiania równowagi uczuciowej, intelektualnej i moralnej, miłości jako źródła cierpienia oraz miłości jako siły rodzącej konflikt między sensualistyczną naturą człowieka a świadomością konieczności wyboru wyższych wartości – te elementy były przez poetów z lubością wyolbrzymiane i przystrajane w liczne antytezy, oksymorony oraz koncepty⁸⁶.

Skoro pod wpływem petrarkizmu rozwijała się nieomal wszelka miłosna liryka manierystyczna, możemy bez wahania założyć silne oddziaływanie tego kierunku w poezji na rozwój madrygału.

Język poetycki włoskiej liryki *per musica* – pisze Alina Nowicka-Jeżowa – naśladował aktualne wzorce literackie, szczególnie więc panujący niepodzielnie od lat sześćdziesiątych XVI wieku model petrarkistyczny, uprawiany w szkole bembowskiej. W kręgu literatury drugiego rzędu petrarkizm tracił oczywiście cechy zarówno wysublimowanego idealizmu *Canzoniere*, jak i arystokratyzmu estetyzującej poezji Bemba; został zdewaluowany i zbanalizowany w powszechnym użytku rymotwórczym. Z biegiem czasu, a szczególnie w drugiej połowie XVI stulecia, tradycyjny kanon poetyki mieszał się coraz częściej z inspiracjami antycznymi oraz bliskimi im treściami hedonistycznymi. W wyniku tego procesu powstawały erotyki obce już duchowi klasycznego petrarkizmu, a stanowiące pokłosie afektowanej i banalnej *manieri*, zwanej *petrarchismo corrutto*⁸⁷.

Z muzykologicznego punktu widzenia o kształtującym wpływie petrarkizmu na madrygały pisze – relacjonując z kolei poglądy Deana T. Mace'a – Barbara Russano Hanning⁸⁸. Nowy styl petrarkizujący zaczął oddziaływać na XVI-wiecznych artystów szczególnie od momentu zdefiniowania go przez Pietra Bemba w jego *Prose della volgar lingua*, opublikowanej w 1525 roku⁸⁹. Według obserwacji Mace'a, królujące wcześniej we Włoszech utwory typu *strambotty* lub *frottoli* zupełnie obojętnie traktowały problem związku muzyki i słów. Styl Petrarke natomiast zaczął być zalecany przez Bemba z uwagi na stwarzane przez niego duże możliwości oddawania rozmaitych uczuć i silnie emocjonalnych sensów dźwiękami. Dodatkowym atutem petrarkizującej poezji był jej walor rytmiczny. Wiersze frottolistów cechowały się prostą, regularną budową zwrotkową, co muzycznie przekładało się na równie nieskomplikowane struktury rytmiczne oraz symetryczne frazy. Struktura rytmiczna wierszy petrarkistów była znacznie bardziej różnorodna i giętka, dodatkowo miały nierzadko zalety czysto brzmieniowe dzięki stosowaniu instrumentacji głoskowej.

⁸⁵ Ten pierwszy widoczny np. w twórczości Pietra Bemba, Wawrzyńca Medyceusza, Roty i Angela Poliziana (zob. J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław [i in.] 1980, s. 24).

⁸⁶ Zob. *ibidem*, s. 25. Te cechy poezji Petrarke zauważa też M. Brahmer: „Dzieje miłości stają się obrazem rozdwojenia, którego Petrarca nie zdołał nigdy przezwyciężyć, zawieszenia między pojętami doczesności a marzeniem o pięknie idealnym” (M. Brahmer, *Śpiewak Laury*. W: *idem, W galerii renesansowej. Szkice literackie*. Warszawa 1957, s. 27).

⁸⁷ A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie...*, *op. cit.*, s. 18–19.

⁸⁸ Zob. B.R. Hanning, *op. cit.*, s. 2–3.

⁸⁹ Bembo nie tylko zdefiniował ów styl, lecz także zapoczątkował w nim istotne z punktu widzenia formalnego zmiany. Postulował mianowicie swobodę kształtu metrycznego liryki madrygałowej, ponieważ zaobserwował, że jedynie wiersz zbliżony do wypowiedzi prozatorskiej nie ogranicza swobody frazy muzycznej i może współistnieć z nią w zgodności rytmu i harmonii (zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie...*, *op. cit.*, s. 31).

Wysiłki kompozytorów manierystycznych zmierzające do urozmaicenia melodyki, rytmiki i harmoniki były zatem odpowiedzią na starania poetów piszących w stylu Petrarcki⁹⁰. We wspólnym staraniu o jak najsilniejsze związanie muzyki z poezją przekształceniu ulegały też same wiersze, które przekształcały i „zaostrzały” – choć nie odrywały się bynajmniej od niego – repertuar charakterystycznych motywów składających się na dziedzictwo wielkiego piewcy wdzięków Laury.

Zespolenie muzyki ze słowem nie było w owym czasie tylko wymysłem teoretyków – taką postawę twórczą deklarowali i wprowadzali w życie również kompozytorzy. Oto, co pisał manierysta Luzzasco Luzzaschi we wstępie do swojej VI księgi madrygałów:

Ponieważ poezja narodziła się jako pierwsza, muzyka szanuje ją i czci jako swą panią, do tego stopnia, że muzyka, przyjmawszy faktycznie rolę cienia poezji, nie śmie uczynić ani kroku, jeśli wcześniej nie zrobi tego jej władczyni. Wynikiem tego jest, że gdy poeta podnosi swój styl, muzyk podnosi ton. Płacze, gdy i wiersz płacze, śmieje się, gdy tamten się śmieje; gdy poezja biegnie, zatrzymuje się, błaga, zaprzecza, krzyczy, milknie, żyje, umiera, wszystkie te afekty i efekty są tak żywotnie wyrażone w muzyce, że to, co właściwie winno się nazywać podobieństwem, wygląda raczej na współzawodnictwo. Widzimy przeto w naszych czasach muzykę nieco inną niż była wcześniej, ponieważ nowoczesne formy poetyckie również różnią się od tych z przeszłości⁹¹.

Retoryka muzyczna

Retoryka muzyczna działa na podobnej zasadzie jak retoryka w wypowiedzi literackiej⁹², określana najczęściej jako *ars bene dicendi* (sztuka dobrego mówienia). Aby precyzyjnie wyjaśnić definicję retoryki, trzeba mieć świadomość historycznej zmienności kolejnych wyrazów owego określenia. Słowo *ars* („sztuka”) w starożytności utożsamiano ze znajomością zasad i reguł. Słowo *bene* („dobrze”) odnosiło się nie tylko do poprawności językowej oraz zgodności słowa z myślą, lecz także – do moralnych i wychowawczych zadań retoryki (jej wytwory miały być *bene*, tj. „godne uznania”). W końcu słowo *dicendi* („mówienie”) odnosiło się zarówno do strony tekstowej, jak i do recytowania napisanego tekstu⁹³. Należy przy tym pamiętać, że podobnie jak w mowie, w muzyce retoryka nigdy nie jest tylko celem samym w sobie, lecz także środkiem służącym nawiązaniu kontaktu ze słuchaczem i przekazaniu mu pewnych treści. Retoryka wszak od starożytności miała trzy funkcje: nauczać, zachwycać oraz nakłaniać wolę słuchaczy do poddania się woli mówcy i przekazywanej przez niego prawdzie (*docere, movere, delectare*).

Heinrich Lausberg pisze, że retoryka przede wszystkim bierze nazwę od swego twórcy, retora. Obok określenia retoryki jako *ars bene dicendi* odnotowuje też nazywanie jej *bene dicendi scientia* („umiejętność właściwego – artystycznego – posługiwania się słowem”). Lausberg jako dwa główne aspekty retoryki wymienia określany przez nią zakres stosowania mowy – ograniczany przez podporządkowanie mowy przedmiotowi „powszechnego dobra”,

⁹⁰ M.R. Maniates traktuje petrarkizm jako jedną z literackich *manier* w XVI wieku, o czym piszę w rozdziale 3.1. A. Nowicka-Jeżowa zwraca natomiast uwagę na to, że również liryczna poezja marnistyczna opierała się w dużej mierze na grze z tradycją petrarkistyczną (A. Nowicka-Jeżowa, *op. cit.*, s. 43).

⁹¹ Cyt. za: D. Stevens, *Carlo Gesualdo*. „Musical Times” CXXXI/1770 (sierpień 1990), s. 410.

⁹² Zauważa to zresztą także Curtius, pisząc, że „istniały jednak również bliskie związki pomiędzy muzyką a retoryką” (E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 84).

⁹³ Zob. M. Korolko, *Słownik pojęć i terminów retorycznych*. W: *idem, Andrzej Frycz Modrzewski. Humanista, pisarz*. Warszawa 1978, s. 213.

wedle którego kształtują się życie publiczne i jego polityczno-etyczne uwarunkowania – oraz (jako drugi z aspektów) celowość stosowania mowy – ograniczana przez narzucenie mowie obowiązku przekonania słuchacza, wytworzenia w nim poczucia „bycia przekonanym”. Lausberg podkreśla ponadto, że retorykę przeciwstawiano gramatyce ze względu na *virtutes* przynależne każdej z tych dwóch sztuk (*artes*). *Virtus* gramatyki to poprawność, natomiast retoryki – *bene*. Z owym *bene* – o czym już napisano – wiązały się nie tylko właściwe, techniczne *virtutes* mowy, lecz także obyczaje mówcy⁹⁴.

W XVI wieku retoryka muzyczna znajdowała zastosowanie tylko w utworach wokalnych, toteż określone figury dźwiękowe występowały zawsze w połączeniu ze słowami. Słowo i muzyka wzajemnie się uzasadniały i tłumaczyły. W 1555 roku Nicola Vicentino pisał: „Tempo powinno być zmieniane na wolniejsze lub szybsze w zależności od słów. [...] Doświadczenie oratora uczy nas takiego postępowania, ponieważ podczas oracji przemawia on raz głośno, raz cicho, raz wolno, raz szybko i w ten sposób silnie porusza słuchaczy; ta zatem maniera zmieniającego się tempa ma silne oddziaływanie na duszę”⁹⁵. A więc żywe jeszcze w manieryzmie i poruszające muzyczne figury retoryczne dopiero w baroku na tyle się skonwencjonalizowały, że mogły występować nawet w muzyce czysto instrumentalnej, w oderwaniu od słów⁹⁶. Różnica pomiędzy manierystycznym a barokowym zastosowaniem retoryki w muzyce polega zatem przede wszystkim na stopniu jej skonwencjonalizowania. Istnieją też pojedyncze odmienności w rozumieniu konkretnych figur przez manieryzm i barok.

Niezależnie jednak od epoki pewne cechy retoryki muzycznej były niezmiennie. Po pierwsze należy uświadomić sobie, że w XVI, a potem w XVII, a nawet jeszcze XVIII wieku procesem komponowania dzieła muzycznego rządzą te same prawa, co procesem przygotowania oracji. Zresztą już Kwintyliusz w *Institutio oratoria* mówi o bliskim pokrewieństwie muzyki i oracji. Kompozytor i orator muszą na drodze przekazania swych zamysłów słuchaczom przejść podobne etapy. Jeśli chodzi o retorykę tekstu, są nam one mniej więcej znane. W muzyce, ze względu na zmianę materiału, z jakim twórca pracuje, zmieniają się również w pewnym stopniu czynności dokonywane przez kompozytora na każdym z etapów – starając się nie poświęcać zbyt wiele miejsca katalogowaniu rozmaitych figur, opiszmy tylko pokrótce właśnie owe etapy tworzenia dzieła⁹⁷.

⁹⁴ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac. i wstępem poprzedził A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 39–40.

⁹⁵ N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rzym 1555. Cytuję za: C.V. Palisca, *Ut Oratoria Musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism*. W: *The Meaning of Mannerism*. Ed. F.W. Robinson, S.G. Nichols. Hannover – New Hampshire 1972, s. 39.

⁹⁶ Czymś innym od suchej konwencjonalizacji jest muzyczny symbolizm: w muzyce manierystycznej mamy np. do czynienia ze zjawiskiem „melosu”, które występuje, kiedy muzyka jest nierozłącznie kojarzona ze swym oryginalnym tekstem, nawet gdy nie jest on obecny lub został zastąpiony innym tekstem. „Melos” zachowuje całą gamę symbolicznych znaczeń związanych z jego oryginalnym, pierwszym użyciem. Jego przykładem może być tekst i związana z nim muzyka w wierszu *Fortuna desperata*, któremu obszerne i niezmiernie interesujące studium poświęciła J.E. Cumming, *The Goddess Fortuna Revisited*. „Current Musicology” 1980, nr 30.

⁹⁷ O retoryce muzycznej piszą obszernie W. Lisiecki w artykule *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*. „Canor” III (1993), nr 3 (6), i C.V. Palisca w dwóch studiach: *Towards an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century*. „Studi Musicali” III (1974) oraz *Ut Oratoria Musica...*, *op. cit.* Pierwotne znaczenia i funkcje poszczególnych terminów retorycznych w literaturze omawia M. Korolko, *op. cit.*, s. 215–235. Lisiecki, co należy zaznaczyć, opisuje retorykę już z punktu widzenia barokowej teorii afektów.

Pierwsze jest *inventio*⁹⁸. Na tym etapie kompozytor przede wszystkim wybiera tekst, który przystroi w szatę dźwiękową. *Inventio* to sztuka korzystania z toposów⁹⁹, gotowych formuł, pomysłów, zwrotów i przepisów, przy czym podstawowym toposem w retoryce muzycznej jest sam tekst, który należy jak najlepiej przedstawić, zbadać jego emocjonalną zawartość i podatność na interpretację, wybrać dla niego odpowiednią tonację, metrum i tempo, potem podzielić na części, a także wyłuskać z niego zwroty oraz słowa, które powinny otrzymać szczególną oprawę w postaci figur retorycznych. Kompozytor mógł robić z tekstem wszystko, na co tylko pozwalały mu fantazja, inteligencja i wiedza.

Po *inventio* następuje *dispositio*¹⁰⁰, czyli nadanie formy wypowiedzi. Pierwszą część *dispositio* stanowi *exordium*¹⁰¹. Często tu zawierał się główny afekt utworu, który odpowiednio nastrojał słuchaczy i przygotowywał ich do tego, co nastąpi potem. Pierwsza faza tekstu to *narratio*¹⁰², po której następuje *propositio*¹⁰³. Po takim wyłożeniu tematu następuje zazwyczaj inny odcinek tekstu, często opracowany w odmiennym charakterze, może ze zmianą tempa czy metrum – to *confutatio*¹⁰⁴, moment, w którym kompozytor zaczyna sobie celowo zaprzeczać i przedstawia kontrargumenty dla swoich tez. Zaprzecza oczywiście po to, żeby natychmiast owe kontrargumenty zbić i potwierdzić jednak punkt wyjścia – ten etap dzieła muzycznego to *confirmatio*¹⁰⁵, w praktyce objawiające się powrotem materiału z początku, często w nieco zmienionej formie. Teraz pozostaje już tylko zakończyć wypowiedź, co zostaje dokonane w *peroratio*¹⁰⁶, kadencjonującym odcinku, czasem czerpiącym z materiału zawartego w *exordium*.

Trzecim, bardzo ciekawym działem retoryki jest *elocutio*¹⁰⁷, czyli ozdabianie mowy za pomocą przede wszystkim figur retorycznych. W twórczości manierystycznych kompozytorów można prześledzić szczególnie silne skoncentrowanie na *elocutio*.

⁹⁸ *Inventio*, czyli nauka o wynalazczości (czy też wyznajdowaniu tematu), było ściśle zespolone z dialektyką, logiką i erystyką. Odpowiadało na pytanie, co ma być przedmiotem mowy. Jego najważniejszymi składnikami były zasady ustalania problemu, nauka o sposobach i regułach dowodzenia oraz wykazy rozmaitych schematów rozumowania.

⁹⁹ *Topoi*, po łacinie *loci*, to tzw. miejsca oratorskie, które stanowiły arsenał argumentów. „Topiki” były rozumiane jako źródła dowodów albo miejsce, w którym można znaleźć potrzebny dowód, bądź zdania (sentencje), z których czerpie się materiał mowy. Z czasem zaczęto je określać mianem *loci communes*, przez które rozumiano wywody o treści ogólnej i retoryczne ogólniki.

¹⁰⁰ *Dispositio* (dyspozycja) jest to rozłożenie inwencyjnego (wynalezionego) materiału na części i umieszczenie go na właściwym miejscu w zwartej całości. Zgodnie z zasadami retoryki dzieło w formie mowy winno składać się ze wstępu, opowiadania, argumentowania, zbijania zarzutów i zakończenia.

¹⁰¹ *Exordium*, inaczej *proemium*, czyli wstęp, musiało zawierać wiele ustalonych toposów (schematów), m.in. topos skromności, topos oceny możliwości autora, topos dedykacji i topos powodu podjęcia, wygłoszenia lub napisania tekstu.

¹⁰² *Narratio* (opowiadanie) to szczegółowe opisanie ustalonego tematu.

¹⁰³ *Propositio* (propozycja) było uważane za potrzebną część tylko przez niektórych teoretyków (np. przez Kwintyliana). Była to część czasem jednozdaniowa, w której następowało sformułowanie podstawowego problemu i która łączyła opowiadanie z następną częścią.

¹⁰⁴ *Confutatio* lub *refutatio* oznacza odpieranie zarzutów. W tej części obala się opinie, sądy i kontrargumenty przeciwnika. Stanowiło ono element najważniejszej części oracji, tj. argumentacji (*argumentatio*).

¹⁰⁵ Tej części nie wymienia w ogóle Korolko, natomiast pisze o następującym po *peroratio* wyczerpaniu, czyli *recapitulatio*, będącym krótkim powtórzeniem głównych punktów perswazji i podkreśleniem wniosków.

¹⁰⁶ *Peroratio*, inaczej *epilogus*, to zakończenie mowy, w którym powinny być zebrane podstawowe punkty perswazji, a mówca powinien zaapelować do uczuć słuchacza.

¹⁰⁷ *Elocutio* to teoria wystąpienia, na którą składają się zagadnienia języka, stylu, tropów i figur. Ten dział retoryki zajmował się zagadnieniem, jak ma być skonstruowana mowa, podczas gdy *dispositio* i *inventio* (z którymi *elocutio* było ściśle zespolone) koncentrowały się na tym, co ma zostać powiedziane.

Podobnie jak figura retoryczna w mowie jest pewnym szczególnym układem słów, nietypowym, a nawet błędnym z punktu widzenia podstawowych zasad gramatycznych, tak figura muzyczno-retoryczna jest układem dźwięków przekraczającym normy wyznaczone przez tzw. polifonię klasyczną, czyli renesansową *ars perfecta*. W XVI wieku zastosowanie figury muzyczno-retorycznej (czyli tzw. madrygalizmu) zależało w zupełności od wyobrażeń i talentu kompozytora. Przykładem wspomnianej barokowej konwencjonalizacji zasobu retoryki muzycznej są układane pod koniec XVII wieku całe listy słów, które powinny być podkreślone figurą muzyczno-retoryczną¹⁰⁸.

Tym, który dla różnych chwytów muzycznych stosowanych przez manierystów zapożyczył terminologię z retoryki, był Joachim Burmeister, niemiecki nauczyciel muzyki i łaciny oraz miłośnik Orlanda di Lasso. W 1599 roku ukazała się książka Burmeistera, w której skatalogował on stosowane przez di Lasso figury retoryczno-muzyczne. Centralna teza *Hypomnematum musicae poeticae synopsis* jest taka, że proste pisanie i mówienie, czy to w muzyce, czy w literaturze, chociaż niewątpliwie harmonicznym poprawne, jest jednak pozbawione wigoru.

Według Burmeistera, analiza dzieła muzycznego jest równoznaczna z podzieleniem go na odcinki lub „afekty”, przy czym terminy „odcinek” i „afekt” stosuje on zupełnie swobodnie i wymiennie, tym bardziej że *affectio musica* definiuje właśnie jako „odcinek melodii lub harmonii ograniczony kadencją, który wzrusza oraz oddziałuje na dusze i serca ludzkie”¹⁰⁹.

Burmeister dzieli figury muzyczno-retoryczne na dwie klasy¹¹⁰: *hypotyposis*, czyli figury obrazowe, oraz *emphasis* – figury wyrazowe. Do pierwszej klasy należą tylko trzy figury: *anabasis*, która obrazuje kierunek wznoszenia się, *katabasis*, jej przeciwieństwo, ukazuje opadanie czy zstępowanie oraz *kyklosis (circulatio)* opisująca stan pośredni między *anabasis* i *katabasis*, to jest trwanie, bezruch i kręcenie się w kółko. Znacznie bardziej rozbudowana jest druga klasa, obejmująca figury wyrazowe. Nawet skupienie się tylko na najważniejszych tworzy zbiór ponad dwudziestu figur¹¹¹. Wśród badaczy manieryzmu muzycznego istnieje w każdym razie zgoda co do tego, że figury owe znajdowały żywe zastosowanie na pewno w tworzonych w owym czasie madrygalach, o czym w niniejszym studium kilkakrotnie jest też mowa.

Muzyka manierystyczna

Maniera i styl

Retoryka należy do zjawisk kluczowych dla rozumienia manieryzmu. Równie kluczowe dla tej epoki, może nawet jeszcze przed retoryką, są *maniera* i styl. Wśród badaczy istnieje zasadniczo zgodność co do tego, że to świadomość stylu jest tym, co głównie odróżnia artystów manierystycznych od ich poprzedników¹¹².

¹⁰⁸ Taką listę sporządził np. w 1697 roku Daniel Speer. Wymienia on na niej słowa takie, jak: niebo, ziemia, wysoko, nisko, głęboko, źle, dobrze, chodzić, stać, długo, krótko, szybko itd.

¹⁰⁹ Cyt. za C.V. Palisca, *Ut Oratoria Musica...*, *op. cit.*, s. 41.

¹¹⁰ Po Burmeisterze, zwłaszcza w epoce baroku, klasyfikacją figur muzyczno-retorycznych zajmowało się jeszcze wielu teoretyków, ponieważ jednak dzieło Burmeistera najbliższe jest epoce manieryzmu oraz jest niewątpliwie pierwsze i podstawowe, nie będziemy się zajmowali owymi późniejszymi klasyfikacjami.

¹¹¹ Zob. przyp. 98.

¹¹² Pisze o tym np. M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 5 i A. Hauser, *op. cit.*, s. 286.

Wydaje się przy tym, że mimo istniejącej w XVI wieku szczególnej dbałości o zachowanie stylu wnioski na ten temat wysnute przez Shearmana idą jednak zbyt daleko. Shearman na podstawie (wybranych) ówczesnych traktatów stwierdza bowiem, że „włoski wyraz *maniera* można w każdym przypadku tłumaczyć na angielski «styl»¹¹³. Ta dosyć skrajna teza jest konsekwencją przyjętej przez Shearmana metody badawczej polegającej na odrzuceniu narosłej przez lata superstruktury historiograficznej, którą zastępuje się powrotem do źródeł. „Jego postawa – pisze o Shearmanie w swym studium Henri Zerner – może być opisana jako wysiłek zniesienia historycznego dystansu. Chce opisywać przeszłość taką, jaką była, widzieć i oceniać sztukę XVI wieku szesnastowiecznymi oczyma, tak dalece, jak to tylko możliwe”¹¹⁴. Przy takim podejściu do badania sztuki manieryzmu trzeba jednak, po pierwsze, wziąć pod uwagę to, że historyczna koncepcja *maniery* i manieryzmu ustaliła się w zasadzie dopiero w XVII wieku, natomiast w wieku XVI używano jeszcze słowa *maniera* bardzo swobodnie, a po drugie, że taka postawa ma „[...] groźne metodologiczne konsekwencje: podczas gdy wszystkie współczesne interpretacje są rozumiane jako przypuszczenia, ówczesne [...] poglądy krytyczne i historyczne muszą być brane dosłownie i zyskują absolutny autorytet. Sztuka epoki jest widziana poprzez zadeklarowany estetyzm i historyczny optymizm tejże epoki. Innymi słowy, Vasari wiedział najlepiej”¹¹⁵.

Ostatecznie nasuwa się więc wniosek, że Shearman, pomimo deklarowanej chęci oparcia się jedynie na faktach i odrzucania np. poglądów Maksa Dvořáka, w końcu również ląduje w opiekuńczych ramionach „ducha epoki”, tyle że jego duch cechuje się skłonnością do wewnętrznego rozdarcia. „To jak stawianie Dvořáka na głowie” – zauważa ironicznie Zerner¹¹⁶.

Przy zachowaniu elastyczności poglądów można stwierdzić, że autokreacja i samoświadomość czynią z manieryzmu pierwszy nowoczesny kierunek stylistyczny. W takim kontekście manieryzm jawi się jako niezmiernie ważny etap rozwoju sztuki, a nawet może być widziany jako pierwsza awangarda w dziejach nowożytnej cywilizacji, w której nowość staje się jakością estetyczną i która w zasadzie rozpoczyna epokę nowożytną¹¹⁷.

Śmiało można stwierdzić, że pojęcie *maniera* (od której cały kierunek wzięł wszak swoją nazwę) jest bardzo tajemnicze. Wypada wręcz powiedzieć, że dotąd nikomu nie udało się jeszcze w przekonujący i jasny sposób określić, czym właściwie była *maniera* w XVI wieku.

Oczywiście najpewniejszym sposobem na dotarcie do sedna tego pojęcia jest prześledzenie poglądów na *manierę* u teoretyków ówczesnych, tak jak to próbował zrobić Shearman. Pojęcie *maniera* było wszak rzeczywiście wspólne dla wszystkich sztuk. Interesujące (i znacznie mniej jednoznaczne niż Shearman) wnioski na temat *maniery* zbiera Maria Rika

¹¹³ J. Shearman, *op. cit.*, s. 15.

¹¹⁴ H. Zerner, *Observations on the Use of the Concept of Mannerism. W: The Meaning of Mannerism*. Ed. F.W. Robinson, S.G. Nichols. Hannover – New Hampshire 1972, s. 108.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 108.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 109.

¹¹⁷ Por. M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 5. Wypada tu ponownie zaznaczyć, że zupełnie inną postawę prezentuje Shearman, który konsekwentnie zaprzecza istnieniu takich związków między epokami. Zdanie, że „w manieryzmie tkwią korzenie sztuki współczesnej”, komentuje: „Dedukcja jest najzupełniej logiczna, a więc oczywista niedorzeczność wniosku musi wynikać z błędnego założenia. Zadanie historii polega na czymś wręcz odwrotnym, na wykazywaniu, że przeszłość nie jest identyczna z teraźniejszością” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 166). Badacz nie bierze jednak pod uwagę, że z kolei dokumentowanie pewnych podobieństw między epokami nie oznacza bynajmniej traktowania ich jako identyczne.

Maniates¹¹⁸. W sztukach plastycznych zwraca uwagę na istnienie dwóch głównych nurtów: heroicznego (inaczej patetycznej ekspresji – *maniera granda*), tworzono go przez następców Michała Anioła i koncentrującego się na przedstawianiu muskularnych ciał w sztucznych pozach; oraz nurtu „wdzięcznego”, inaczej dekoracyjnej elegancji (*maniera dolce*) – tu należą następcy Rafaela przedstawiający eleganckie figury w pozach pełnych afektacji.

Literatura posługiwała się przeważnie własną terminologią, kategorię *maniera* traktowała zaś głównie jako wyjściową, określającą ogólnie sposób lub styl. I tak w pierwszej fazie rozwoju manieryzmu literackiego (1500–1530) dominującą *manierą* był petrarkizm, następnie na jego gruncie począł dojrzywać konceptyzm (1530–1570), który w ostatniej fazie stał się *manierą* obowiązującą (1570–1630).

W muzyce *maniera* początkowo odnosiła się do sposobu tańczenia. Maniates szczegółowo opisuje pojmowanie pojęcia *maniera* przez najważniejszych w wyróżnionym przez siebie stuleciu (1530–1630) teoretyków muzyki.

Gioseffo Zarlino, którego klasyfikuje się zazwyczaj jako teoretyka czysto renesansowego, formułował jednak koncepcje wychodzące naprzeciw zdobywającym wówczas coraz silniejszą pozycję prądom manierystycznym. Wyróżnia on np. dwa rodzaje *maniery* – antyczną (oznaczającą sposób komponowania w starożytnej Grecji) i nowoczesną, tj. współczesną mu polifonię wokalną. Ponadto Zarlino przez *manierę* rozumie też sposób komponowania w antyku w sensie tworzenia różnych gatunków, takich jak hymny i liryka, a zwracając się ponownie ku współczesności, stwierdza, że Adrian Willaert komponował *con elegante maniera*¹¹⁹.

Z kolei teoretyk na wskroś manierystyczny, popierający absolutnie najbardziej radykalne prądy w XVI-wiecznej muzyce, Nicola Vicentino, uznaje, że na *bella maniera di componere* składają się retoryczna elokwencja i dramatyczna ekspresja. Taka postawa wiąże się u niego z dążeniem do przywrócenia do życia *manieri* antyku, kiedy to muzyka mogła wyrażać dowolne emocje¹²⁰.

Jak widać, *maniera* w wielu kontekstach jest mniej lub bardziej bliska pojęcia stylu, co stanowi mocne i ewidentne potwierdzenie hipotezy o świadomości stylu jako o zjawisku odróżniającym manieryzm od poprzednich epok (nie znaczy to jednak, powtórzmy, że pojęcie *maniera* jest tożsame z pojęciem stylu!).

Ogólnie w odniesieniu do wszystkich sztuk – pisze Maniates – ważne jest uświadomienie sobie, że koncepcja klasycznego renesansu sama już jest konstruktem manierystycznym i że w momencie jej formułowania ugruntowywała się samoświadomość stylu. Być może dlatego, że w XVI wieku

¹¹⁸ Maniates opisuje i interpretuje pojęcie *manieri* kompletnie i wszechstronnie. Oczywiście na temat *manieri* wypowiadają się też nierzadko inni badacze, np. J. Racek (*op. cit.*, s. 104) wymienia też różne rodzaje *maniery* muzycznej, do których zalicza się według niego *musica poetica*, *musica reservata*, *meraviglia*, *stilus phantasticus* i *stilus madrigalescus*. Śledzeniu *manieri* w XVI-wiecznych teoriach poświęca też spory fragment swojego studium C.V. Palisca, *Towards an Intrinsically...*, *op. cit.*, który u Jeana Taisniera, przeciwnika manieryzmu, odnajduje „wirtualny katalog nowych *manier*”: zmiana modusu (skali, na której oparty jest utwór) przez zastosowanie chromatycznych interwałów, wprowadzanie przebiegów pasażowych (ruch po rozłożonych melodycznie akordach), zmiany metrum, naprzemienne stosowanie faktury homofonicznej (akordowej, przy uprzywilejowaniu jednego z głosów) i polifonicznej (wielogłosowej, przy równorzędności głosów) i retoryczne powtórzenia.

¹¹⁹ Por. *ibidem*, s. 245–246.

¹²⁰ Wobec przytoczonych przez Maniates poglądów pewną ciekawostką stanowi wypowiedź Dona Harrana, który przy omawianiu najbardziej reprezentatywnego dla muzycznego manieryzmu madrygału nazbyt chyba ostrożnie deklaruje swoją niechęć do przeprowadzania analogii pomiędzy sztukami wizualnymi i muzyką, zapytując: „[...] któryż teoretyk muzyki mówi o manierze w madrygale?” (D. Harran, *„Mannerism” in the Cinquecento Madrigal?* „The Musical Quarterly” LV [1969], nr 4, s. 524).

nabrały ważności takie właśnie zorientowane historycznie idee, manieryzm rozwinął się, wywierając aż tak dominujący wpływ na wszystkie sztuki. Tak w każdym razie przedstawia się sytuacja na polu muzyki. Awangardowi kompozytorzy są świadomi nie tylko nowości swoich działań, lecz także wysoce artystycznych (w znaczeniu zbliżonym do: sztucznych), osobistych i ekstrawaganckich aspektów swoich eksperymentów¹²¹.

Maniera i imitazione della natura

Z materiału zebranego przez Maniates wynika pojmowanie *manieri* jako stylu, mody, elegancji, sposobu. Owszem, lecz właśnie tu rodzi się pytanie, jaka była ta *maniera* w XVI wieku? Dlaczego była tak szczególna, że dotyczyć mogła wszystkich rodzajów sztuki? Otóż *maniera* musiała przenikać dzieło głębiej niż tylko jako styl albo ogólny sposób tworzenia. *Maniera* decydowała o całym kształcie dzieła, była samą istotą i esencją tworzenia, oznaczała idealistyczną formę dzieła¹²².

Tak rozumiana *maniera* jest, po pierwsze, zjawiskiem pokrewnym do *concetto*¹²³ w ten sposób, że można o jej istnieniu mówić w przypadku dzieł, które opierają się na *concetto*; zarazem i *concetto*, i *manierę* łączy pokrewieństwo z naturą. Po drugie, *maniera* włada kompozycją jako główna i najbardziej bezpośrednia siła formująca, jest bowiem równoznaczna z istnieniem w dziele muzycznym imitacji, bez imitacji zaś dzieło nie może powstać. Imitacja jest wszak faktyczną twórczynią dzieł sztuki¹²⁴.

Tym samym *maniera* okazuje się po części związana z najbardziej technicznymi stronami dzieła sztuki, takimi jak sposób jego wykonania, rozplanowanie treści, zastosowane techniki w prowadzeniu głosów (bądź techniki malarskie, bądź układ wersów i rymów w utworze poetyckim), po części jednak *maniera* pozostaje w bezpośrednim związku z najbardziej mentalną i wyobrażeniową warstwą sztuki, jest zatem (jak to było powiedziane wcześniej) idealną formą dzieła i siłą je kształtującą. Pytanie o *manierę* jest zarazem pytaniem o pozycję dzieła sztuki w świecie: sztuki, która jednocześnie jest naśladowaniem natury i walką z naturą.

„To, co przedstawia się jako dzieło sztuki, jest w rzeczywistości *opus supranaturale*”¹²⁵. Autor tego stwierdzenia, Leo Schrade, wyjaśnia: *supranaturale* to znaczy dosłownie powyżej natury, przy czym nie chodzi tu o wartość (pytanie o wyższą czy niższą wartość dzieła sztuki w stosunku do natury pozostaje otwarte), lecz o to, że dzieło sztuki jest niejako nadbudowane nad naturą. To sprawia, że artysta faktycznie jednak przewycięża naturę, tworząc dzieło¹²⁶.

Znajdujemy się tu na gruncie znanym ze sztuk plastycznych – chodzi o dwa rozumienia natury, jako *natura naturata* oraz *natura naturans*, naturę stworzoną i naturę tworzącą. Problem pokrewieństwa sztuki i natury zajmował w równym stopniu malarzy i muzyków.

¹²¹ *Ibidem*, s. 259.

¹²² Por. L. Schrade, *Von der „Maniera” der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*. „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1934, nr 16, s. 5. Praca Schradego rozpoczęła XX-wieczną dyskusję o manieryzmie w muzyce, nie jest więc jeszcze „obciążona” poglądami innych badaczy. Obiektywizm badań Schradego wynika też z tego, że nie mówi on jeszcze wprost o manieryzmie, lecz o epoce, w której rozwijała się właśnie *maniera* (ściślej mówiąc – *buona maniera*). Okres powstania takiego stylu muzycznego badacz wyznacza na lata 1520–1550.

¹²³ O *concetto* zob. rozdz. „*Concetto* – manieryzm jako styl puentowania” w niniejszym studium.

¹²⁴ Zob. L. Schrade, *op. cit.*, s. 7.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 8.

¹²⁶ Zob. *ibidem*, s. 8.

Zarlino pisał na przykład, że natura w zasadzie o tyle tylko przewyższa sztukę, że to ta druga naśladuje tę pierwszą, a nie odwrotnie, oraz że każda z nich posiada sobie tylko właściwą kategorię: sztukę cechuje artystyczność, która powstaje z woli artysty, natomiast naturę – naturalność pochodząca z samej natury. A zatem, tłumaczy Zarlino, nie ma innej siły formującej w dziele sztuki niż naśladowanie natury. Wszyscy muzycy i artyści XVI-wieczni byli zupełnie opętani ową *manierą* naśladownictwa, owym, jak ujął to Schrader, „zwierciadłem rzeczywistości w sztuce”¹²⁷. Jeśli zatem zrozumie się wyobrażenia ówczesnych twórców i teoretyków na temat stosunku natura – sztuka, jasny się też stanie sens słowa *maniera*.

W miarę śledzenia poglądów na *manierę* okazuje się, że określa ją nie samo tylko naśladowanie natury, ale też sposób naśladowania. Szesnastowieczni teoretycy podążają tu za wskazaniem Arystotelesa – naśladować można coś takim, jakim dokładnie jest, ale też gorszym lub lepszym, niż jest, albo jakim powinno być. W owym rozróżnieniu tkwi tajemnica tych dzieł sztuki, które pochopnie sklasyfikowalibyśmy jako nierealne, odbiegające od naturalności, zmyślane, takie, które nie realizują *manier*. Tymczasem również one są jak najbardziej *manierze* naśladownictwa podporządkowane, tyle że naturę przedstawiają taką, jaka powinna być. W kategoriach XVI-wiecznych problem ten zawiera się w idei *arte di disegno* wysuwającej na pierwszy plan w dziele sztuki kreatywność i koncept oraz w łączącym się z nim zjawisku *mimesis*. W każdej ze sztuk obie te kategorie należały do kluczowych problemów teoretycznych i praktycznych. I tak sztuki plastyczne wyróżniają, jak pamiętamy, trzy główne rodzaje kreacji (*disegno*). Na polu literatury z kolei główny spór między teoretykami toczy się o uznanie wyższości bądź to ikonicznego naśladowania realnych rzeczy, bądź fantastycznego naśladowania wyobrażeń rodzących się w umyśle. W zależności od przyjętej opcji ówczesni krytycy twierdzili odpowiednio, że kategoria *mimesis* przynależy tylko poezji narracyjnej i dramatycznej lub iż odnosi się również do liryki o tyle, że ten rodzaj stwarza możliwość imitowania wewnętrznego, tj. imitowania uczuć i afektów¹²⁸.

Nie ma więc ucieczki od tak rozumianej *manier*. *Imitazione della natura*, *mimesis* to zasady, które nadają kształt *manierze* dzieła sztuki. W niej rodzi się każde dzieło sztuki. Muzyka drugiej połowy XVI wieku również jest rządzona wyłącznie przez nią. Im bardziej zresztą zagłębić się we wszechwładną *manierę* i *imitazione della natura*, tym wyraźniej okazują się one porządkować absolutnie każdy zamysł i każdy szczegół w wytworach XVI-wiecznych artystów. Weźmy na przykład tak kapryśne i skomplikowane zjawisko jak *figura serpentinata*. Określenie to zostało wprowadzone najpierw przez rzeźbiarzy i malarzy, potem przeniknęło również do muzyki. Giovanni Lomazzo pisze o *figura serpentinata* jako o charakterystycznej cesze *manier* kompozycji muzycznych, rozważa także jej pochodzenie. Na pierwszy rzut oka, zastanawia się Lomazzo, *figura serpentinata* może wydać się nienaturalna, przywodzi na myśl zniekształcenie, może nawet pogwałcenie natury. Jednakże i ona pochodzi całkowicie z natury, tylko uwolniła się od niej niejako. *Figura serpentinata* również jest skutkiem niezrównanej siły *imitazione della natura*¹²⁹.

Cały złożony problem *manier* w XVI wieku wyczerpuje się zatem w stosunkowo prostej zasadzie: *maniera* to *imitazione della natura* czy też ewentualnie *mimesis*. Pozostaje jeszcze tylko wyjaśnić jeden problem. To, jaka natura i w jaki sposób naśladowana jest w dziełach sztuk wizualnych, łatwo zobaczyć. Podobnie nie budzi zbyt wielkich wątpliwości

¹²⁷ *Ibidem*, s. 10.

¹²⁸ Por. M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 24–25.

¹²⁹ Zob. L. Schrader, *op. cit.*, s. 13.

kwestia naśladowania natury w literaturze. Co jednak jest naśladowane w muzyce? Nie może przecież chodzić tylko o cytaty zaczerpnięte z odgłosów przyrody, „ptasie” odezwania przetransponowane na instrumenty lub głosy.

Dwojake rozwiązanie tego problemu można znaleźć również u teoretyków XVI-wiecznych¹³⁰. Po pierwsze, należy sobie uświadomić, że istnieje bardzo wiele obiektywnych wartości niebędących jednakże obiektywnymi przedmiotami. Niemniej jednak człowiek nadaje tym wartościom, gdy znajdują one swoje odzwierciedlenie w muzyce, sens obiektywnych przedmiotów, choć nie są one rzeczywistymi wytworami natury i nie mają swoich wizerunków. Po drugie, dzieło muzyczne, oprócz tego, że kreowane przez *manierę* i osnute na *concetto*, ma jeszcze swoje *sogetto*, które utożsamiane było z materią dzieła i z jego tematem zarazem. Przy tym materialność *sogetto* pozwala go stawiać w jednym rzędzie z materialnymi obiektami natury. Zatem *sogetto* jest chyba jeszcze bardziej tajemnicze niż *maniera*. U poszczególnych autorów pojawia się ono w coraz to innych kontekstach. Jedno jest pewne, jeśli chodzi o *sogetto* – do jego istoty należy to, że nie może go nigdy brakować w kompozycji. Jest więc *sogetto* jakby szkieletem dzieła sztuki, a zarazem jego duszą. Zarlino pisze, że *sogetto* może być albo własnym wynalazkiem kompozytora, albo może być zaczerpnięte z innych kompozycji.

Sogetto rozwijane jest za pomocą środków technicznych danego dzieła, w przypadku dzieła muzycznego przewija się przez gęstą sieć imitacji. Ale imitacja w odniesieniu do *sogetto* nie oznacza tylko sposobu prowadzenia głosów, imitacja jest tu także imitowaniem uczuć za pomocą dźwięków, a także imitowaniem harmonią i melodią słów w tekście. Kompozytor słowo z muzyką wiąże dwojako. Z jednej strony połączenie owo odbywa się na polu naturalnych właściwości brzmieniowych słowa, z drugiej zaś chodzi o oddanie dźwiękami znaczenia, jakie słowo ze sobą niesie. I w ten sposób za pomocą naśladownictwa dźwiękami kompozytor odkrywa naturę słów. To jest przeznaczone mu zadanie, z którego się wywiązuje, jeśli wyraża muzycznie sens pojedynczego słowa albo całego następstwa słów, albo choćby odkrywa naturalne własności brzmieniowe słów¹³¹.

Reasumując: do rozwiązania problemu *imitazione della natura* w muzyce droga prowadzi najpierw poprzez obiektywizację i urzeczowienie wartości oraz afektów w słowach, a potem poprzez naśladowanie tych słów muzyką, naśladowanie ich brzmień lub znaczeń. Innymi słowy, dla kompozytora *imitazione della natura* oznacza w sumie *imitazione della natura di parole*. To ostatnie pojęcie rozpada się na dwa bardziej szczegółowe: *imitazione del soggetto delle parole*, co oznacza oddawanie w muzyce przede wszystkim prozodii tekstu oraz jego sensu gramatycznego (obecne w teoriach muzycznych w początkach manieryzmu); *imitazione del concetto delle parole* – cel muzyki w dobie dojrzałego manieryzmu, sformułowany następująco przez Giulia Monteverdiego: „l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva”. W praktyce idea, zgodnie z którą muzyka powinna imitować koncepty poetyckie, rodzi ostatecznie tzw. madrygalizmy¹³², o których była już mowa. Tym samym znajdujemy potwierdzenie wcześniej postawionej tezy, że każde dzieło sztuki powstaje poprzez *imitazione della natura*. To jest właśnie główny sens XVI-wiecznej *manieri*.

¹³⁰ Inspiracją do moich rozważań są tu ponownie przede wszystkim studium L. Schradego oraz praca M.R. Maniates.

¹³¹ Zob. L. Schrade, *op. cit.*, s. 15–18.

¹³² Zob. M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 195–200.

Obiektywna wartość ekspresji

Pisząc o *imitazione della natura*, *mimesis*, retoryki i wspólnoty idei pomiędzy XVI a na przykład XIV wiekiem, należy przypomnieć sobie istotę stosunku pomiędzy manieryzmem a renesansem. Oczywiście jest, co opisano już wcześniej przy okazji zarysowania problematyki manieryzmu w sztukach plastycznych, że renesans wpłynął w decydujący sposób na światopogląd manierystyczny¹³³. Przypomnijmy, że manieryści dążyli do zastąpienia renesansowego uniwersalizmu indywidualizmem, a wyrachowanej iluzji deziluzją, co z kolei miało nastąpić poprzez ekspresję.

Ekspresji nie należy tu mylić z subiektywizmem. Przeciwnie – to, co „wyrażone”, stawało się dla artysty manierystycznego wartością obiektywną, a nie subiektywną. To dlatego na przykład ówczesny kompozytor używał konkretnego, wspólnego dla wszystkich kompozytorów zasobu środków, żeby odmalować sens słów i emocji¹³⁴. Ten wspólny zasób środków to właśnie wspomniany już kilkakrotnie alfabet afektów, figury retoryczne w muzyce, które w XVI wieku zostały skryształizowane, natomiast już w XVIII zniszczone. Osiemnasty wiek bowiem owe żywe dla manierystów afekty zamienił w poręczną doktrynę, w której „symboliczne znaczenia były przyszpilone do formuł muzycznych niczym martwe motyle do tablic”¹³⁵. Szesnasty wiek nigdy nie zamienił symbolu w rzecz ze względu na to, że cel artystów ciągle jeszcze był estetyczny, oraz dlatego, że mieli oni właśnie ową opisywaną powyżej świadomość iluzyjności sztuki, tego, że jest ona co najwyżej reprezentacją, a nie obecnością.

Cechy formy manierystycznej

Była już mowa o tym, że w XV wieku malarstwo, a nawet literatura zyskały trzeci wymiar. Zmiany organizacji przestrzennej, np. obrazów, polegały głównie na wprowadzeniu perspektywy. To, co zostało zaczęte w XV wieku, doprowadzono do doskonałości i kontynuowano w wieku XVI. Jest to następną niezmiernie ważną zmianą, która zaszła w sztuce w XVI wieku – zmiana ta dotyczy całej koncepcji formy dzieła sztuki¹³⁶.

Edward E. Lowinsky wysunął tezę, że odmienne kształtowanie się formy wiązało się ściśle z nowym pojmowaniem przestrzeni w sensie fizycznym¹³⁷. Po przełomie kopernikańskim przestrzeń kosmiczna rozszerzyła się i zmieniła swoją organizację, zmienił się też pogląd na ruch ciał niebieskich, które w średniowieczu były postrzegane jako poruszane jakąś energią z zewnątrz; renesans natomiast widział je jako bardziej żywotne, poruszające się w wolnej przestrzeni własną mocą. Jednocześnie zaczęto w inny sposób postrzegać Ziemię, początkowo podzieloną na obszary dostępne i niedostępne, zamieszkane i niezamieszkane,

¹³³ O światopoglądzie manierystycznym piszę w rozdziale „Socjologiczne podłoże manieryzmu”.

¹³⁴ Przy okazji warto sobie uświadomić związek tego sposobu myślenia z myśleniem właściwym dla antyku. W tym sensie manieryzm nie był bynajmniej antyklasycy, ponieważ czerpał z antycznego doświadczenia chyba jeszcze gorliwiej niż renesans.

¹³⁵ R.E. Wolf, *op. cit.*, s. 95.

¹³⁶ Bardzo wiele zmian wprowadzonych w organizacji formy dzieł muzycznych, o których piszę w tym rozdziale, ma swoje odpowiedniki w sztukach plastycznych (por. rozdz. „Manieryzm w sztukach plastycznych”, a zwłaszcza rozdz. „Magiczne oddziaływanie przestrzeni” i „Forma manierystyczna – labirynt, hybryda, groteska”).

¹³⁷ Zob. E.E. Lowinsky, *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance. W: Music in the Culture of Renaissance and Other Essays*. Red. B.J. Blackburn, przedmowa H.M. Brown i E.T. Harris. Chicago 1989, s. 6–18.

które – po przełomowych wyprawach morskich – coraz częściej okazywały się równorzędne z dotychczas znanymi. Przy tym wszystkim było istotne, że ówcześni astronomowie i geografowie uważali zarówno Ziemię, jak i wszechświat za organiczną całość.

Wspomniane powyżej rewolucyjne zmiany wywarły znamienny wpływ na muzykę. Wraz z „rozszerzeniem się” (w świadomości ludzi) kosmosu rozszerzała się przestrzeń tonalna. Wyraziło się to między innymi w budowaniu obejmujących coraz większą skalę instrumentów oraz w powiększaniu systemów dźwiękowych w traktatach teoretyków: w 1482 skala proponowana przez Bartolomé Ramosa obejmowała trzy oktawy, w zaledwie pół wieku później Stefano Ganneo pracował przy tworzeniu swojego systemu dźwiękowego na materiale blisko pięciooktawowym.

Wraz z rozszerzaniem się przestrzeni dzieła muzycznego następowało jej zagęszczanie poprzez uprawomocnianie coraz większej liczby dźwięków nienależących *stricte* do diatonicznych skal modalnych. W pierwszej połowie XV wieku Guido z Arezzo z trudem przyjmował wprowadzanie do melodii jednego dźwięku obniżonego bemołem, w drugiej połowie tegoż stulecia wspomniany już Ramos skonstruował kompletną skalę 12-tonową (wykorzystującą obniżenia lub podwyższenia o półton wszystkich możliwych dźwięków skali diatonicznej), a w 1555 inny teoretyk, Nicola Vicentino, wprowadzał do swoich dzieł nawet ćwierćtony.

Podobnie jak wszechświat, również przestrzeń muzyczną zaczęto opisywać inaczej. Około 1450 roku muzycy zaczęli myśleć raczej zestawami akordów i triadami niż pojedynczymi liniami melodycznymi. Było to już w pewnym sensie myślenie wertykalne, a nie linearne¹³⁸ – dźwięki zapełniały formę dzieła bardziej w głąb. Co ważne, cały materiał dźwiękowy coraz wyraźniej odnosił się do głównego, pierwszego dźwięku skali. Cały utwór układano właśnie przez pryzmat tego jednego tonu, co jest podobnym procesem do wprowadzania perspektywy w malarstwie, gdy cała scena obserwowana jest z jednego punktu, z perspektywy widza.

Muzycy porzucili sukcesywny sposób komponowania utworu (polegający na dokładaniu kolejnych głosów) na rzecz tworzenia symultanicznego (myślenie całymi pionami akordowymi). Zrezygnowano też z wielowiekowej tradycji komponowania dzieła na bazie nieruchomego tenoru zawierającego *cantus firmus*¹³⁹, w zamian za to zaczęto ów tenor przystosowywać do innych głosów pod względem wartości rytmicznych, a jego melodię wykorzystywano niby temat, przeprowadzając ją przez pozostałe głosy.

Umysły zarówno muzyków, jak i astronomów wydają się zmierzać w kierunku koncepcji organicznej jedności. Jest coś więcej niż przypadkowa zbieżność w idei „nieruchomego” tenoru i idei „nieruchomej” Ziemi, stopniowej rytmicznej asymilacji tenoru do innych głosów i asymilacji Ziemi do innych planet, penetracji wszystkich głosów tą samą melodyczną substancją i przekonania, że Ziemia i inne planety zawierają tę samą materię¹⁴⁰ – stwierdza Lowinsky.

Natomiast zmiany w geografii wynikające z odkrywania coraz to nowych obszarów Ziemi można przyrównać do muzycznych prób stworzenia równomiernej temperacji instrumentów,

¹³⁸ O zmianach w organizacji formy muzycznej z linearnej na wertykalną i z tworzenia sukcesywnego na symultaniczne na przełomie XV i XVI w. pisze też C. Dahlhaus, *Musikalischer Humanismus als Manierismus*. „Musikforschung” 1982, nr 35/2, s. 126.

¹³⁹ *Cantus firmus* był zazwyczaj melodią zaczerpniętą z chorału gregoriańskiego, z czasem zaczęto też dopuszczać świeckie i ludowe źródła, a nawet zapożyczanie melodii od innych kompozytorów. Ta linia melodyczna, od której zresztą najczęściej brał tytuł cały utwór, powierzana była tenorowi, który był śpiewany, a nierzadko grany na instrumencie (panowała w tym względzie raczej dowolność) w bardzo długich, jednostajnych wartościach rytmicznych. *Cantus firmus* był, jak sama nazwa wskazuje, pewną wartością stałą w utworze, był centrum kompozycji i zawsze (tj. do czasu owych przełomów renesansowo-manierystycznych, o których mowa) był unieruchomiony właśnie w tenorze.

¹⁴⁰ E.E. Lowinsky, *op. cit.*, s. 13.

która pozwoliłaby kompozytorowi „żeglować” poprzez różnorodne tonacje. W 1577 roku Francisco Salinas opublikował geometrycznie poprawną konstrukcję równomiernej temperacji¹⁴¹, co umożliwiło eksperymenty z modulowaniem do tonacji innych niż wyjściowa. Manieryści stworzyli dzięki temu formę, którą można by nazwać formą labiryntu bądź formą modulacyjną – kompozytor uprawia jakby tułaczkę po tonacjach, jeszcze bez określonego planu, który będzie narzucany później, od przełomu XVII i XVIII wieku, przez stabilizującą się tonalność majorowo-minorową. U manierystów za każdym zakretem tego tonacyjnego labiryntu czyhają jeszcze na słuchacza niespodzianki, nagłe *effetti meravigliosi*. Wędrowka między tonacjami oraz kapryśne ukształtowanie linii melodycznych to muzyczny odpowiednik słynnej rzeźbiarskiej *figura serpentinata*¹⁴². Ponadto tworzenie muzycznych form labiryntowych miało na celu nie tylko oddanie kapryśnych, niby-rzeźbionych serpentynowych skrętów w melodii i harmonii, lecz także posiadało aspekt symboliczny, gdyż bazowało na mistycznych związkach między dźwiękami¹⁴³.

Problem modulacji to zarazem problem rozwoju chromatyki w manierystycznych utworach. Jeszcze w XV wieku akcydentalnych znaków przy nutach używano o wiele ostrożniej. Chromatyka miała ówczesnie dwojakie zastosowanie: pierwszy wariant to taki, że bemol lub krzyżyk pojawiały się tylko przypadkowo i z rzadka były zanotowane w partyturze. Drugi wariant stanowiła tzw. chromatyka dźwięku prowadzącego, tzn. znak chromatyczny pojawiał się tylko przy siódmym stopniu ośmiotonowej skali, tak aby między owym przedostatnim a ostatnim dźwiękiem wystąpiła odległość półtonu, przez co były one silniej ze sobą związane, a ów zmieniony siódmy stopień wyraźniej ciążył do ostatniego dźwięku *finalis*. Chromatyka dźwięku prowadzącego miała, jak z tego wynika, funkcję zespalania utworu w całość, stopniowo też dzięki niej stabilizowała się nowa tonalność (minorowo-majorowa w miejsce dominujących od średniowiecza skal modalnych).

W XVI wieku sytuacja zmieniła się o tyle, że rozwinęła się tzw. chromatyka wariantowa. W ten sposób dźwięk *fis* (podwyższone *f*) mógł spełniać podwójną funkcję, mianowicie mógł albo stanowić dźwięk prowadzący do *g* (jak to było już wcześniej), albo być po prostu wariantem dźwięku *f*. W tym drugim przypadku rolą alteracji nie było już ściślejsze wiązanie dźwięków ze sobą, lecz kolorowanie diatonicznej melodii. Chromatyka wariantowa zatem nie działała już pomiędzy akordami, lecz zmieniała barwę wyizolowanego akordu. Takie podejście do chromatyki zbliżało też manierystycznych kompozytorów do celu, jakim było odnowienie muzyki antyku. Z wiadomości, jakie przetrwały na temat starożytnych greckich skal, wynikało bowiem, że były one silnie schromatyzowane i mogły zawierać nie tylko półtony, ale nawet ćwierćtony¹⁴⁴.

Modulowanie zatem wraz z chromatyką dawało efekt formy labiryntowej. Jednocześnie przyczyniały się te zabiegi do powstawania kolejnych cech charakterystycznych dla

¹⁴¹ C. Dahlhaus zauważa, że ustaleniu się równomiernej temperacji sprzyjała wspomniana wertykalna organizacja materiału w dziele muzycznym: kompozytor skupiał się dzięki niej na wyizolowanym akordzie, swobodnie przy tym mógł penetrować tajemnice jego brzmienia (zob. C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 127).

¹⁴² Jeśli chodzi o formę labiryntową, por. analizę madrygału Gesualda da Venosy *Moro lasso al mio duolo* u H. Poosa w studium *Gesualdos Madrigal „Moro lasso al mio duolo”. Eine Studie zur Formtechnik des Musikalischen Manierismus*. W: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*. Red. H. Poos. Mainz 1983, s. 87–101.

¹⁴³ Taką tezę wysunęła M.R. Maniates, przychyliła się do niej J.E. Cumming (*The goddess „Fortuna” revisited*. „Current Musicology” XXX [1980], s. 9), sugerując zarazem, że manierystyczny labirynt modulacji mógł stanowić symbol zmienności losu ludzkiego.

¹⁴⁴ Na temat rodzajów zastosowań chromatyki w utworach XVI-wiecznych pisze dużo C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 124–127).

manierystycznej formy, zwłaszcza muzycznej – utwory typowe dla manieryzmu, takie jak madrygały, miały formę mocno pokawałkowaną i analityczną¹⁴⁵.

Na taki efekt składały się jednak nie tylko modulacyjność i upodobanie do chromatyki. W niemalym stopniu przyczyniła się do tego omawiana już zasada *imitazione della natura di parole*, która nierzadko była doprowadzona do absurdalnej niemal postaci oddawania każdego słowa pojedynczym zwrotem muzycznym. Ta obsesja na tle szczegółów wiązała się też z całym światopoglądem XVI wieku, z panującymi wówczas niepewnością i zagubieniem. „W tekście – pisze Don Harran – niepewność przykrywa się mnożeniem ponad miarę słów, w muzyce: dzieleniem całości na serie zindywidualizowanych składników”¹⁴⁶.

Z powodu takiej organizacji materiału na przykład madrygał stał się formą bez punktu kulminacyjnego oraz bez konkretnego ukierunkowania. Frazy melodyczne następowały skumulowane jedna po drugiej, przy czym były zbyt zindywidualizowane i niezwiązane ze sobą, by wytworzyć choćby ogólny nastrój lub ukazać sens i cel całego utworu.

Manieryści nie tylko wypróbowywali z lubością różne formy, lecz także różne style, przy czym zawsze odbywało się to nie na zasadzie syntezy, ale szeregowania, zestawiania ze sobą i szczepiania różnych *manier*¹⁴⁷. W przypadku wspomnianego już kilkakrotnie madrygału niebagatelną rolę w jego „hybrydalności” odgrywało jego podwójne pochodzenie. Ścierały się w nim wpływy tradycji północnej (elementy motetu i *chanson*) oraz południowej (*villota*, *mascherata*, *canzona*, *frottola*)¹⁴⁸.

Kontrast i paradoks należały zresztą w ogóle do naczelnych zasad, jakimi kierowali się manierystyczni twórcy. *Credo* epoki mogłoby brzmieć: sprawiać, by ludzkie uczucia były tak żywotne jak ogień i woda, oraz jednoczyć ich przeciwieństwa tak, by stawały się jeszcze dwakroć bardziej żywe¹⁴⁹. Takie dążenia sprawiały, że oprócz braku kulminacji formę manierystyczną cechowało wiele napięć, które autor celowo pozostawiał nierozładowane.

Mnogość aspektów składających się na ostateczny kształt formy manierystycznej (zmiany w postrzeganiu przestrzeni w formie, labirynt, modulacyjność, analityczność, *effetti meravigliosi*, chromatyka, obsesja na tle szczegółów, brak jednoznacznej kulminacji z jednoczesną wielością nierozwiązywanym napięć, zasada kontrastu) można określić dwoma terminami – jako formę hybrydalną oraz jako emocjonalną organizację formy. Forma ta emocjonalna była po dwakroć, po pierwsze dlatego, że miała wzbudzać emocje w słuchaczu, widzu lub czytelniku (w zależności od rodzaju sztuki oczywiście), po drugie zaś, ponieważ tworzona była emocjonalnie i odzwierciedlała emocje twórcy.

¹⁴⁵ To samo zjawisko ma prawdopodobnie na myśli Bohdan Pociąg, który w swoim eseju poświęconym formie manierystycznej wspomina o charakterystycznej dla owej epoki „formie osobiwie nieciąglej” oraz o „muzyce bardziej deformowanej niż formowanej” w stosunku do zastanych, „apriorycznych” wzorców renesansowych (zob. B. Pociąg, *Rozważania o formie w muzyce baroku*. 4. *Forma manierystyczna*, „Canor” IV [1995], nr 2 [13]).

¹⁴⁶ D. Harran, *op. cit.*, s. 532.

¹⁴⁷ Dlatego do typowych form manierystycznych należą te, które łączyły w sobie nawet sprzeczne elementy, np. *quodlibet*, kombinowana *chanson*, motet-*chanson* oraz religijny motet ze świeckim *cantus firmus*. Lubianym przez manierystów chwytem były też politekstualność i obecność jednocześnie dwóch *canti firmi*, co było wyrazem złożoności wszechświata i aspektu mistycznego myśli manierystycznej (na ten temat zob. J.E. Cumming, *op. cit.*, s. 9).

¹⁴⁸ Zob. D. Harran, *op. cit.*, s. 530.

¹⁴⁹ Autorem słów jest Stradino (Giovanni Mazzuoli), a przytaczam je za R.E. Wolfem, *op. cit.*, s. 93.

Forma uczuć lub uczucie formy – opera

Tak wielki ładunek emocji (tych włożonych w formę i tych przez nią wywoływanych) potrzebował specjalnego aparatu i zasobu środków, by dzieło mogło je udźwignąć. Manieryzm owe środki odziedziczył po renesansie, jednak bardzo szybko okazało się, że renesansowe techniki i formy nie przystają do nowych manierystycznych treści.

Było to szczególnie czytelne na gruncie muzyki. W XVI wieku dominowała jeszcze polifonia wokalna, czyli śpiew wielogłosowy. W drastycznej zatem sprzeczności z zastosowanym aparatem wykonawczym pozostawała silnie zindywidualizowana, nacechowana osobistym przeżyciem treść wykonywanego utworu. Trudno o większy absurd niż sytuacja, w której pięć głosów jednocześnie wyznaje, że usycha z miłości do ukochanej, bądź gdy czterogłosowy Oblubieniec zaprasza Oblubienicę do swego łoża. A tak właśnie wyglądały muzyczne utwory w manieryzmie. Walka pomiędzy zawartością treściową a jej ukształtowaniem i przekazem była na tyle silna, że w pewnym momencie nie było już wiadomo, czy to forma powinna nadawać kształt wyrażanemu sztuką uczuciu, czy owo uczucie decydować o formie¹⁵⁰.

W momencie prawdziwego kryzysu sztuki manierystycznej ratunkiem dla niej okazała się opera. Rozwiązywała ona bolesny konflikt pomiędzy „ja” tekstu a „my” polifonicznej muzyki. Teraz owo tekstowe „ja” przekładało się na muzyczne i sceniczne „on”.

Opera była bliżej rzeczywistości jeszcze w inny sposób. Życie to wszak nie bycie, lecz stawanie się. Uczucie aktualizuje się, potrzebuje czasu, żeby się stać. Dzięki operze czas staje się czwartym wymiarem sztuki. „Opera jest personifikacją uczucia, emocją obserwowaną w procesie stawania się, podczas gdy madrygał czy motet były skoncentrowaniem bycia, uczuciem czy wyobrażeniem uchwyconym w danym momencie”¹⁵¹. Opera została zatem stworzona przez manieryzm, a nie – jak się uтарыło – przez barok. W baroku rozwijała się dalej, ale przecież rozwijała się też w klasycyzmie, romantyzmie, a także jest żywotna współcześnie. Utożsamianie pierwszego etapu popularności oper, który przypadł na barok, z wytworzeniem się owej formy w epoce barokowej właśnie jest zbytnim uproszczeniem¹⁵².

Niewątpliwą manierystyczność pierwszych oper można poprzeć jeszcze kilkoma ważnymi argumentami. Po pierwsze, w początkowych operach bohaterami byli bogowie, herosi i półbogowie. Ich dzieje miały zadziwiać i onieśmielać. Słuchacz miał być zmuszony do konfrontowania swojej nikłej, nieznaczącej osoby z mitologicznymi gigantami opery oraz biblijnymi bohaterami oratorium, przez co jego małe znaczące życie na niewielkiej planecie miało odchodzić w zapomnienie w blasku i przepychu doświadczenia estetycznego. W zasadzie dopiero od *Poppei* Monteverdiego (1642) bohaterami zaczynają być też ludzie, zwykłe postacie historyczne, z którymi wygodniej było się porównywać nowej, burżuazyjnej – już barokowej – widowni. Sztuka baroku jest bowiem logiczna, formalna i zdrowa w nastroju¹⁵³.

¹⁵⁰ O problemach pogodzenia w madrygale formy z treścią pisze też Shearman, choć w jego ujęciu madrygałowe sztuczności i sprzeczności były założone oraz celowe: „Madrygał można [...] zaliczyć do omawianej przez nas muzyki [manierystycznej – dop. K.S.-K.] przede wszystkim dlatego, że jest na wskroś «sztuczny»; sztuczny w stylu i w pomysłach, bo wyrażając treści najbardziej osobiste (zwykle wyznania miłosne, prawie zawsze sentymenty) przeznaczony jest do wykonywania przez czterech lub nawet więcej śpiewaków [...]” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 124).

¹⁵¹ R.E. Wolf, *op. cit.*, s. 96.

¹⁵² Zwolennikiem utożsamiania powstania opery z początkiem baroku jest John Shearman. Nie do końca jest przy tym konsekwentny w podkreślaniu przepaści, jaka ma dzielić manieryzm i barok, ponieważ twierdzi, że „pierwsze opery rozwinęły się z *pastorale*” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 127), a wcześniej wszak klasyfikuje *pastorale* właśnie jako gatunek typowo manierystyczny (*ibidem*, s. 109–116).

¹⁵³ Zob. R.E. Wolf, *op. cit.*, s. 98.

Drugim argumentem przemawiającym za manierystycznością pierwszych oper jest ich forma. Najlepiej problem ten wyjaśnić w zestawieniu z malarstwem. Malarstwo manierystyczne, a później barokowe, konsekwentnie dążyło do form otwartych, które pozwalałyby mu tym lepiej dotrzeć z emocjonalnym przekazem do odbiorcy. Mogło sobie na to pozwolić, ponieważ w przypadku sztuk wizualnych widz zawsze jest świadom konwencji – to, co ogląda, zawsze pozostaje zewnętrzne w stosunku do niego. Z muzyką jest inaczej, jest nienamacalna i wdiera się do duszy słuchacza. Dlatego zbyt dosłowne zbliżenie się muzyki do życia mogłoby wybić słuchacza poza doświadczenie estetyczne, pozostawiając go np. z bólem zdradzonej Ariadny tak wielkim, jakby to był jego własny ból. Toteż muzyka z kolei musiała dążyć do form zamkniętych, uporządkowanych.

Pierwsze opery nie były jeszcze formami zamkniętymi. Niebezpiecznie zbliżały się do codziennej, zwyczajnej mowy, ze swą melorecytacją, podporządkowaną raczej prozodii niż ścisłemu metrum. Ta realność potrzebowała dopiero ujęcia w nawias i cudzysłów nowej kadencyjnej tonalności, metrum, progresji rytmicznych i melodycznych. „W tym sensie – według słów Roberta Ericha Wolfa – opera nie jest skutkiem baroku, ale jego przyczyną”¹⁵⁴.

Przyczynkiem do uznania powstania opery w epoce manieryzmu są spostrzeżenia Maniates. Podkreśla ona elitarny charakter muzyki manierystycznej, która miała być dworska, wyrafinowana i przeznaczona w zasadzie tylko dla wtajemniczonych. Tak samo wczesne opery: „[...] reprezentują ostatnią manierystyczną walkę o pełną zaskoczeń retoryczną moc w muzyce, ale taką moc, która sprawia przyjemność tylko wyrafinowanym i wykształconym słuchaczom. Kiedy opera staje się artykułem publicznym, traci swoje najbardziej drogie manierystyczne cechy, które są bezpośrednio związane z socjologicznymi i stylistycznymi przesłankami *musica reservata* [muzyki manieryzmu]”¹⁵⁵.

Manierystyczne są również, według Maniates, wstępy autorów do dwóch pierwszych oper, *Eurydyki* Perięgo i *Eurydyki* Cacciniego. Obie przedmowy „ukazują kontynuację żywotności manierystycznych wartości estetycznych i postaw”¹⁵⁶, takich jak usilne dążenie artysty do unieśmiertelnienia się poprzez swe dzieło (np. Jacopo Peri z pełnym szacunkiem dla swego znakomitego kolegi pisze, że chciałby zaznaczyć, iż jego *Eurydyka* była jednak pierwsza).

I jeszcze jedno – opera jest wszak sztuką audiowizualną. W pierwszych operach można dostrzec wiele elementów manierystycznych również w ich zewnętrznej, wizualnej warstwie. Autorem tezy, że powstanie opery ściśle wiąże się z malarstwem i rzeźbą o charakterze irracjonalnym drugiej połowy XVI wieku, jest Hellmuth Christian Wolff. On też podjął próbę skatalogowania części motywów wspólnych dla scenografii wczesnych oper i manierystycznych sztuk plastycznych¹⁵⁷. Jako manierystyczne cechy sceny operowej Wolff wymienia np. skłonność do asymetrii i odsuwania istotnych elementów ze środka na obrzeża (jak to miał w zwyczaju robić w swoim malarstwie Tintoretto), umieszczanie orkiestry w chmurach nad sceną, wprowadzenie maszyn latających (latające postacie chętnie były też malowane przez manierystycznych twórców), nadużywanie wręcz wozów ciągniętych przez konie, pawie lub orły, budowanie na scenie jaskiń oraz grot wyrażających niesamowitość i niezwykłość,

¹⁵⁴ R.E. Wolf, *Renaissance, Mannerism, Baroque: Three Styles, Three periods*. W: *Les Colloques de Wegimont IV – 1957. Le Baroque musical. Recueil d'études sur la musique du XVIIe siècle*. Paris 1963, s. 45.

¹⁵⁵ M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 272–273.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 231.

¹⁵⁷ Zob. H.Ch. Wolff, *Die Malerei des Manierismus und die frühe Oper*. W: *Colloquium Musica Bohemica...*, *op. cit.*, s. 171–176 oraz *idem*, *Manierismus und Musikgeschichte*, „Musikforschung” 1971, nr 24/3, s. 245–250.

a ponadto służących też do pomnażania przestrzeni scenicznej, częste stosowanie efektu kontrastowania światła i ciemności, chmury ogniste, burze morskie, kolosy, akcentowanie zjawiska przemiany (zarówno poprzez pokazywanie przemian księżyca, jak i czarodziejskich przemian ludzi w zwierzęta i rośliny), wprowadzanie na scenę figur symbolicznych i alegorycznych, groteskowych scen z duchami oraz elementu zaskoczenia.

Manieryzm a barok – granice epok

Postrzeganie manieryzmu jako ślepej uliczki jest o tyle bezpodstawne, że wiele zjawisk zapoczątkowanych właśnie w sztuce XVI wieku istniało i rozwijało się dalej w epoce baroku. Jednym z najważniejszych przykładów na to jest właśnie opera. Ale nie tylko ona.

Do elementów manierystycznych znajdujących swą kontynuację w baroku należy też *concerto*. Poetą stosującym tę kategorię w praktyce, a którego twórczość łączy na kształt mostu poezję manierystyczną i barokową, jest Marino. I nie jest chyba przypadkiem, że teksty Marina bardzo chętnie wykorzystywał w swoich madrygałach Monteverdi – jego kompozycje stanowią przejście między manieryzmem i barokiem muzycznym¹⁵⁸.

W tworzeniu logicznego i spójnego przejścia pomiędzy manieryzmem a barokiem istotną rolę odegrała instytucja akademii. Akademie wywodziły się z mniej formalnych zgrupowań renesansowych humanistów-erudytów i skupiały zarówno artystów, jak i mecenasów. Członkowie akademii koncentrowali się na poważnych przedmiotach, takich jak literatura, prawo, filozofia, sztuka, nauka, teatr, medycyna, ale nierzadko również zajmowali się tak błahymi problemami jak zachowanie dworskie, pochwała dam i gry towarzyskie. Do najsłynniejszych akademii w XVI wieku należały np. padewska *Accademia degli Eterei*, której członkami byli Guarino Guarini i Torquato Tasso, oraz florencka *Accademia del Disegno*, której pomysłodawcą i programodawcą był Vasari.

Podobną do pozostałych manierystycznych akademii była sławna *Camerata Florencka*, której działalność zwykło się przyjmować za początek baroku w muzyce. Po uważnym przestudiowaniu pism członków *Cameraty* należy stwierdzić, że z manieryzmem była ona związana znacznie silniej, niż można by przypuszczać. List Giovanniego Bardiego do Julia Cacciniego wskazuje na dwa dążenia florentczyków: przede wszystkim zależało im na umacnianiu znaczenia melodii solowej ze względu na przyjemność, jaką czerpali z jej słuchania¹⁵⁹, ponadto zaś pragnęli promować „słodką ponętność głosu solowego”. Prawidłową prozodię i deklamacyjne przekazywanie tekstu uważali co najmniej za drugoplanowe. Dopiero później Girolamo Mei doszedł do przełomowych wniosków, że to nie polifonia, lecz monodia może się lepiej zbliżyć do ideałów antycznych¹⁶⁰. Warto przy tym pamiętać, że chęć odnowienia założeń sztuki starożytnej nie zrodziła się dopiero w umysłach członków *Cameraty*, ale stanowiła cel również teoretyków manierystycznych.

Z upodobaniem florentczyków do brzmienia głosów solowych wiąże się jeszcze jedna kategoria manierystyczna przejęta następnie przez barok, mianowicie temat improwizowanej ornamentacji w śpiewie, który stał się jednym z kluczowych zagadnień wykonawstwa

¹⁵⁸ Zauważa to M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 77.

¹⁵⁹ Tych poglądów *Cameraty* nie bierze pod uwagę Shearman, kiedy pisze: „Stylowi madrygałowemu przeciwstawiła się w muzyce świeckiej pod koniec XVI wieku monodia florenckiej *Cameraty*, reprezentująca zwycięstwo poglądów Girolama Mei oraz Vincenza Galilei, którzy zwalczali hedonizm” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 127).

¹⁶⁰ Por. M.R. Maniates, *op. cit.*, s. 220.

w następnej epoce. Już po 1592 roku właściwie wszystkie traktaty na temat muzyki wokalne koncentrują się na śpiewie solowym. Kojarzący się tak bardzo z barokową sceną operową kastraci również pojawili się już w manieryzmie – pierwszy został zatrudniony w Kapeli Papieskiej w 1562 roku.

Obok ornamentacji do niezmiernie ważnych problemów poruszanych w manieryzmie, a kontynuowanych przez barok należą prace nad stworzeniem instrumentów równomiernie temperowanych oraz szeroko pojęta retoryka muzyczna. To drugie zagadnienie dotyczy głównie madrygalizmów, które dały początek Figurenlehre i Affektenlehre (pojęcia stworzone przez muzykologię dopiero współcześnie), przy czym termin *musica poetica* był używany w odniesieniu do sztuki komponowania jeszcze przed stworzeniem systemu figur retorycznych przez Burmeistera. Sam Burmeister, przypomnijmy, przy kodyfikacji systemu owych figur pracował właśnie na materiale manierystycznym.

Jak widać, liczne są nitki łączące manieryzm z barokiem. Wielu historyków, zwłaszcza na Zachodzie, właśnie w baroku widzi początek nowoczesnej muzyki. Nie należy jednak zapominać, że rozwój muzyki barokowej reprezentuje *continuum* wydarzeń, ponieważ *seconda prattica*, nowoczesny styl leżący u podstaw późniejszego kształtu muzyki w baroku, rozwija się z *bella maniera*, stylu, który rozkwita na estetycznych i technicznych eksperymentach XVI wieku¹⁶¹.

Widzenie w manieryzmie epoki tak bezpłodnej, że dopiero na jej gruzach mogła narodzić się pełna witalności sztuka baroku, jest o tyle bezpodstawne, że z czasem sztuka barokowa również nie oparła się bezlitosnym prawom konwencjonalizacji form, również ona nieuchronnie dotarła do takich granic pretensjonalności i ozdobności, a jedynym ratunkiem dla niej było zwrócenie się ku innym sposobom ekspresji przyniesionym przez Christophą W. Glucka, Josepha Haydna i Wolfganga A. Mozarta¹⁶².

Błędem jest również nazywanie sztuki manierystycznej nieekspresyjną¹⁶³. Była ona może nawet aż nazbyt ekspresyjna, nazbyt ludzka, przekształcająca w zaletę swoją niedoskonałość, niekonsekwencję i niestabilność. Manierystów złamała właśnie zbyt usilna chęć ogarnięcia sztuką życia. Pojedyncze, dające się uchwycić objawy życia wyglądały w dziele sztuki nieporadnie, niepewnie, nawet śmiesznie. Przystrajanie przedstawianego uczucia w ozdobne szatki środków retorycznych z jednej strony miało uwyrażniać tegoż uczucia złożoność, z drugiej – pokazywać niemoc i bezsilność artysty, który w swym poszukiwaniu ekspresji doszedł już do granic możliwości dzieła sztuki.

To nie manieryzm, ale właśnie styl barokowy jest sformalizowany i skonwencjonalizowany. Początki monodii, reprezentowane w dziełach Jacopa Periego, Giulia Cacciniego, Claudia Monteverdiego, Girolama Frescobaldiego, Giacoma Carissimiego i Heinricha Schütza są jeszcze manierystyczne w swojej prawdziwości uczuć. Tak naprawdę zatem styl Schütza i Johanna Sebastiana Bacha, Monteverdiego i Georga Friedricha Händla, Frescobaldiego

¹⁶¹ Por. *ibidem*, s. 132.

¹⁶² Nie bierze tego pod uwagę Shearman (*op. cit.*, s. 124), pisząc o „namiętej ekspresji i barokowej sile dramatycznej”, którą tchnęli w madrygał Monteverdi i Schütz (uznawani przez niego oczywiście za kompozytorów barokowych)

¹⁶³ Co nieustannie podkreśla w swej pracy Shearman. Wydaje się przy tym, że takie nastawienie wynika z jego nie do końca obiektywnego stosunku do badanej epoki, który ujawnia się np. w sformułowaniu: „Problem formy i treści [...] doprowadza nas w końcu do najważniejszego zarzutu [sic!], jaki można wysunąć przeciw manieryzmowi; mam na myśli częste grzechy przeciw horacjańskiej i arystotelesowej koncepcji *decorum*, stosowności do założonego celu” (J. Shearman, *op. cit.*, s. 204).

i Francisa Couperina są od siebie dalsze niż Schütza i Orlanda Lassusa, Monteverdiego i Cipriana da Rore, Frescobaldiego oraz Andrei i Giovanniego Gabrielich¹⁶⁴.

Wobec takiego spostrzeżenia znacznie logiczniej i jaśniej można poklasyfikować zjawiska w muzyce w nieco zmienionych w stosunku do najczęściej przyjmowanych ramach czasowych. Prawdziwie „klasyczny” i renesansowy jest w zasadzie tylko wiek XV¹⁶⁵, a XVI wiek jawi się już jako „nieklasyczny”. Jedność XVI wieku polegała na poszukiwaniu nowych środków do poruszania, zdumiewania i przytłaczania słuchacza bądź widza, oraz na wypróbowywaniu najbardziej ekstremalnych pomysłów. Wreszcie należy zaproponować jeszcze jedną zmianę – wobec wyżej wyłożonych uwag na temat opery i przynależności pierwszych monodii jeszcze do epoki manieryzmu trzeba przyjąć, że początek baroku w muzyce przypadają na lata 1635–1650, a nie, jak często się uważa, na rok 1600¹⁶⁶.

Zakończenie

Przedstawiona przeze mnie w niniejszej pracy synteza manieryzmu nie rości sobie bynajmniej prawa do bycia jedynym słusznym sposobem oglądu owego stylu. Niemniej jednak wydaje się, że zaprezentowane w niej poglądy pozwalają na stwierdzenie, że pojęcie manieryzmu wcale nie musi być rozpatrywane jedynie jako „swoista hipostaza”¹⁶⁷. Trudności periodyzacyjne nie powinny jednak nigdy – o czym pisałam między innymi we wstępie do niniejszego studium – przesłaniać możliwości stwarzania spójnego obrazu prądów i epok.

I choć już na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku Zygmunt Szweykowski stwierdzał z rezerwą, że „po okresie owych dyskusji, zwłaszcza dotyczących manieryzmu, dyskusji, które właściwie nie doprowadziły do żadnych wniosków takich, które mogłyby być powszechnie zaakceptowane, przyszedł czas na postawę bardziej «bezpieczną», nieangażującą się w rozważania natury syntetycznej”¹⁶⁸, to wobec zaprezentowanych tu poglądów i argumentów nie uważam za słusne odżegnywanie się od badania zjawisk kultury jako pewnych całości i od próby porządkowania ich.

W okresie manieryzmu możemy zaobserwować uderzająco wiele elementów, które są wspólne dla wszystkich sztuk. Przede wszystkim zwraca uwagę zjawisko wszechwładnej *manieri*, która – nie tylko jako ogólnie pojęty styl, lecz także jako forma idealna dzieła sztuki

¹⁶⁴ Por. R.E. Wolf, *The Aesthetic Problem...*, *op. cit.*, s. 101.

¹⁶⁵ Takie spostrzeżenie zresztą też wpisuje w renesans kompozytorów, których nierzadko uważa się za gotyckich, tj. G. Dufaya, J. Ockeghema i J. Obrechta. Jednak wobec przyjętej charakterystyki renesansu jako epoki opanowania iluzji, teorii, nauki i matematycznej ścisłości nie można zaprzeczyć, że kompozytorzy ci dokładnie odpowiadają tym kryteriom.

¹⁶⁶ Takie granice czasowe renesansu, manieryzmu i baroku proponuje przede wszystkim R.E. Wolf, *The Aesthetic Problem...*, *op. cit.* oraz *idem, Renaissance, Mannerism...*, *op. cit.* Przed Wolfem traktowanie XVI wieku jako manierystycznego sygnalizowane jest już w studium L. Schradego. Podobnie potem u M.R. Maniates, która wczesną fazę manieryzmu widzi już u takich kompozytorów, jak Josquin de Prés, A. Willaert, Ph. Verdelot i J. Arcadelt, a więc od początku XVI wieku, w latach 1550–1580 dostrzega stabilizację manieryzmu, jego okres dojrzały – w latach 1580–1600, a od początku XVII wieku do ok. 1620 roku widzi schyłkowy manieryzm, z jednoczesnym stabilizowaniem się stylu barokowego.

¹⁶⁷ R.J. Wieczorek, *Humanizm muzyczny. Z dziejów kłopotliwej hipostazy*. „Res Facta Nova” 2003, nr 6 (15): „Studia dedykowane Paolo Emilio Carapezzy na Jego sześćdziesiąte piąte urodziny przez przyjaciół sycylijskich i polskich” (Poznań 2003), s. 34.

¹⁶⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 32.

czy też, jeszcze bardziej szczegółowo, jako sposób naśladowania natury przez sztukę – była w XVI i do połowy XVII wieku obecna zarówno w rozważaniach teoretyków, jak i w świadomości oraz działaniach twórczych malarzy, rzeźbiarzy, architektów, poetów i kompozytorów. Interesujące jest to, że spójność wszelkich sztuk manierystycznych opierała się i na podobieństwie poszczególnych, drobnych elementów występujących w dziełach (np. wynaleziona przez rzeźbiarzy *figura serpentina* ma swoje odpowiedniki w malarstwie, literaturze oraz muzyce), i na tym, że formę dzieła sztuki (plastycznej, literackiej, muzycznej) organizowały pewne nadrzędne założenia i idee.

Taką przenikającą całą sztukę manierystyczną strukturą organizującą oraz formującą była retoryka. Jej obecność w literaturze owego czasu jest w zasadzie oczywista. W niniejszym studium wskazano też wpływ retoryki na sztuki plastyczne. Zupełnie zaś szczególną relację i współzależność można dostrzec pomiędzy retoryką a muzyką w XVI i XVII wieku. Dzięki podporządkowaniu retoryce (w jej wyjątkowym, manierystycznym kształcie) poezja i muzyka owej epoki rozwijały się w ścisłym wzajemnym powiązaniu, wzajem się inspirowały i zmieniały.

Świadomi wyjątkowości swojej epoki manieryści szukali natchnienia w różnych dziedzinach sztuki i czerpali z nich doświadczenie. Poszukując właściwej drogi przez kręte korytarze labiryntowych, tajemniczych form, kierowali się pewnym, a zarazem pełnym cudowności autorytetem nauki o retoryce. Nieco zagubieni w magicznych przestrzeniach przesycali swoje dzieła intensywnymi emocjami, uzyskując przy tym zaskakujące efekty plastyczności w poezji, retoryczności w muzyce i muzyczności w malarstwie.

Bibliografia

Arcadelt Jacob, *Voi ve n'andat' al cielo*. W: *Jacobi Arcadelt Opera Omnia* 2. Red. A. Seay. („Corpus Mensurabilis Musicae” 31). American Institute of Musicology. Rzym 1970.

Artz Frideric B., *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art, Literature and Music. 1300–1830*. Chicago – London 1962.

Baumgart Fritz, *Renaissance und Kunst des Manierismus*. Köln 1963.

Białostocki Jan, *Barok. Styl – epoka – postawa*. Nadbitka z „Biuletynu Historii Sztuki” XX (1958), nr 1.

Białostocki Jan, *Manieryzm: tryumf i zmierzch pojęcia*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966.

Białostocki Jan, *The Renaissance Concept of Nature and Anti-quity*. W: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art NY 1961*. Bd. 2. Princeton 1963.

Białostocki Jan, *W dobie manieryzmu i kontrreformacji*. W: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wydanie zmienione. Warszawa 2001.

Brahmer Mieczysław, *Śpiewak Laury*. W: *idem, W galerii renesansowej. Szkice literackie*. Warszawa 1957.

- Bristiger Michał, *Pojęcie manieryzmu w muzyce*. W: *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne*. Red. Michał Bristiger. Warszawa 1974.
- Clarke Henry Leland, *Toward a Musical Periodization of Music*. „Journal of the American Musicological Society” IX (1956), nr 1.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. Andrzej Borowski. Kraków 1997.
- Cumming Julie E., *The goddess „Fortuna” revisited*. „Current Musicology” XXX (1980).
- Dahlhaus Carl, *Gesualdos manieristische Dissonanztechnik*. W: *Boetticher Festschrift «Convivium musicorum»*. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechstigen Geburtstag am 19 August 1974. Red. Heinrich Hüschen und Dietz-Rüdiger Moser. Berlin 1974.
- Dahlhaus Carl, *Musikalischer Humanismus als Manierismus*. „Musikforschung” XXXV/2 (1982).
- Dahlhaus Carl, *Quantz und der „vermanierierte Mannheim goût”*. „Melos/Neue ZM” II/2 (1976).
- Federhofer Hellmuth, *Ist Palestrina ein Manierist?* W: *Boetticher Festschrift «Convivium musicorum»*. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechstigen Geburtstag am 19 August 1974. Red. Heinrich Hüschen und Dietz-Rüdiger Moser. Berlin 1974.
- Finscher Ludwig, *„Atonalität” und das Problem des musikalischen Manierismus*. „Archiv Musikwissenschaft” XXIX/1 (1972).
- Frey Dagobert, *Manierismus als europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1964.
- Friedlaender Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York 1957.
- Gesualdo da Venosa, *O dolorosa gioia*. W: *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*. Herausgegeben von Wilhelm Weismann. Partitur. Bd. 5. Hamburg 1958.
- Gostyńska Dorota, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991.
- Gmys Marcin, *Dwa oblicza muzycznego manieryzmu*. „Monochord” (De musica acta, studia et commentari) 1995, nr 6–7.
- Haar James, *Classicism and Mannerism 16th-century Music*. „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music I” 1970, nr 1.
- Hanning Barbara Russano, *Music in Italy on the Brink of the Baroque*. „Renaissance Quarterly” XXXVII/1 (wiosna 1984).
- Harran Don, *„Mannerism” in the Cinquecento Madrigal?* „The Musical Quarterly” LV (1969), nr 4.
- Hauser Arnold, *Společna historia sztuki i literatury*. Przekład Janiny Ruszczycówny, posłowie Juliusza Starzyńskiego. Warszawa 1974.
- Hocke Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*. Hamburg 1959.
- Hocke Gustav René, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*. Tłum. Marek Szalsza. Gdańsk 2003.

Klanczay Tibor, *Renesans – manieryzm – barok*. Wybór i posłowie Jan Ślaski, przekład z węgierskiego Elżbieta Cygielska. Warszawa 1986.

Korońko Mirosław, *Słownik pojęć i terminów retorycznych*. W: *idem, Andrzej Frycz Modrzewski. Humanista, pisarz*. Warszawa 1978.

Kotarska Jadwiga, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław [i in.] 1980.

Lasso Orlando di, *Ardo, si, ma non t'amo*. W: *Madrigale und Villanellen von Orlando di Lasso für den Vortrag bearbeitet von Arnold Mendelssohn*. Edition Peters. Leipzig 1972.

Levey Michael, *Wczesny renesans*. Przeł. Aleksander Bogdański, wstęp Jan Białostocki. Warszawa 1972.

Lisiecki Wiesław, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*. „Canor” III (1993), nr 3 (6).

Lowinsky Edward E., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*. Red. Bonnie J. Blackburn, przedmowa Howard Mayer Brown i Ellen T. Harris. Chicago 1989.

Maniates Maria Rika, *Mannerism in Italian Music and Culture. 1530–1630*. Manchester 1979.

Maniates Maria Rika, *Musical Mannerism: Effeteness or Virility?* „The Musical Quarterly” LVII (1971), nr 2.

Monteverdi Claudio, *O Mirtillo*. W: *12 fünfstimmige Madrigale von Claudio Monteverdi für den Vortrag bearbeitet von Hugo Leichtentritt*. Edition Peters. Leipzig 1972.

Mueller John H., *Baroque – is it Datum, Hypothesis or Tautology?* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” XII (1954), nr 4.

Noske Frits, *Manierismus als Desintegrationserscheinung musikgeschichtlicher Perioden*. W: *Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970.

Nowicka-Jeżowa Alina, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000.

Nowicka-Jeżowa Alina, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław [i in.] 1978.

Obniska Ewa, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*. Gdańsk 1993.

Otwinowska Barbara, *Po co manieryzm? (Przegląd stanowisk)*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. Barbara Otwinowska i Janusz Pelc. Wrocław [i in.] 1984.

Palestrina Giovanni Pierluigi da, *Il tempo vola*. W: *Pierluigi da Palestrina's Werke*. T. 28. Red. Franz Xaver Haberl. Leipzig 1884.

Palisca Claude V., *Towards an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century*. „Studi Musicali” III (1974).

Pass Walter, *Die originale Ansicht des Unendlichen. Die Madrigali spirituali von Philippo de Monte und der Manierismus*. W: *Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970.

Petrarca Francesco, *Le rime di Francesco Petrarca*. T. 1. Padova 1819.

Petrarca Francesco, *Pieśni Petrarki*. Tłum. Felicjan Faleński. Warszawa 1881.

Petrarca Francesco, *Poezje wybrane*. Wybrał, z włoskiego oryginału przełożył, wstępem i notą biograficzną opatrzył Jalu Kurek. Warszawa 1969.

Raček Jan, *Zum Problem des Manierismus in der europäischen Musik des 16. Und 17. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der tschechischen Musikkultur*. W: *Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970.

Ravizza Victor, *Manierismus – ein musikgeschichtlicher Epochenbegriff?* „Musikforschung” XXXIV (1981), nr 3.

Rore Cipriano da, *Mia benigna fortuna*. W: *Cipriani Rore Opera omnia*. T. 4. Red. Bernhard Meier. Rzym – Neuhausen – Stuttgart 1969.

Seidel Wilhelm, *Manierismus in der Musik*. „Österreichische Musikzeitschrift” XLII/3 (maj 1987).

Shearman John, *Manieryzm*. Przekład Maria Skibniewska, wstęp Jan Białostocki. Warszawa 1970.

Stevens Denis, *Carlo Gesualdo*. „Musical Times” CXXXI/1770 (sierpień 1990).

Straková Theodora, *Manierismus und die tschechische Renaissance-musik*. W: *Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970.

Szweykowski Zygmunt M., *Czy istnieje manieryzm jako okres w historii muzyki*. „Muzyka” 1973, nr 1.

Szweykowski Zygmunt M., *Some Problems of Baroque Music in Poland*. W: *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz 1966. *Acta Scientifica Congressus*. Warszawa 1966.

Wieczorek Ryszard J., *Humanizm muzyczny. Z dziejów kłopotliwej hipostazy*. „Res Facta Nova” 2003, nr 6 (15): „Studia dedykowane Paolo Emilio Carapezzy na Jego sześćdziesiątą piątą urodziny przez przyjaciół sycylijskich i polskich” (Poznań 2003).

Williaert Adrian, *Cantai, or piango*. W: *Adriani Willaert Opera omnia*. T. 13. Red. Hermann Zenck i Walter Gerstenberg. („Corpus Mensurabilis Musicae” 3). American Institute of Musicology. Rzym 1966.

Wolf Robert Erich, *Renaissance, Mannerism, Baroque: Three Styles, Three Periods*. W: *Les Colloques de Wegimont IV – 1957. Le Baroque musical. Recueil d'études sur la musique du XVIIe siècle*. Paris 1963.

Wolff Hellmuth Christian, *Die Malerei des Manierismus und die frühe Oper*. W: *Colloquium Musica Bohemica et Europea*. Red. R. Pečman. Brno 1970.

Wolff Hellmuth Christian, *Manierismus und Musikgeschichte*. „Musikforschung” 1971, nr 24/3.

Zerner Henri, *Observations on the Use of the Concept of Mannerism*. W: *The Meaning of Mannerism*. Hannover – New Hampshire 1972.

Żurowski Maciej, *Aktualna problematyka manieryzmu w historii literatury*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. Barbara Otwinowska i Janusz Pelc. Wrocław [i in.] 1984.