

---

ARNOLD HAUZER

---

# POJAM MANIRIZMA\*

---

## PONOVNO OTKRIĆE I PONOVNA PROCENA

Uvek postoji dobar razlog za rehabilitaciju nekog pogrešno shvaćenog ili zanemarenog stila, i zato do rehabilitacije manirizma, tog umetničkog razdoblja koje je poslednje u naše vreme ponovo otkriveno i sasvim iznova procenjeno, nije došlo ni slučajno ni proizvoljno. Pošto je jezik manirizma u likovnim umetnostima i književnosti bio, uglavnom, zaboravljen, trebalo ga je ponovo učiti, ali sve dok nismo naučili da bez predrasuda gledamo na barok, put do boljeg razumevanja tog jezika nije nam bio otvoren. Impresionizam je učinio prvi korak ka tome, jer nam je njegova formalna veza sa barokom ponovo približila to razdoblje, i, time, smanjila autoritet celog sistema klasične estetike koji nam je do tada zatvarao put. Impresionizam je, međutim, još uvek nosio duboke tragove racionalizma i realizma klasične umetnosti, jer je ostao u okvirima onih širokih linija razvoja koje su se začele u renesansi. A, budući da je barok bio direktno povezan sa renesansom, bilo je savršeno moguće da do njegovog ponovnog otkrića i ponovne procene dođe delimično na osnovu sistema estetike koji je proistekao iz antičkih i renesansnih modela, mada je za potpuno shvatanje ovog, u osnovi antiklasičnog stila, bilo potrebno da malo popuste steg pravi klasične estetike. Ali, manirizam je mnogo radikalnije odstupao od klasičnog ideala, i za njegovo prihvatanje i potvrdu bilo je potrebno nemilosrdno svrgnuti sa prestola one estetske doktrine koje su bile zasnovane na načelima reda, proporcije, ravnoteže, ekonomičnosti, racionalističkog i naturalističkog izražavanja stvarnosti.

Razvitak manirizma obeležava jedan od najdubljih preloma u istoriji umetnosti, a njegovo ponovno otkriće ukazuje na sličan prelom u našem vremenu. Kriza koja je dovela do današnjeg prihvatanja manirizma bila je mnogo

---

\*) Prvo poglavlje knjige *Manirizam (Mannerism)*; Routledge and Kegan Paul, London, 1965.

dublja od krize renesanse, koja ga je stvorila. Manirizam je u istoriji umetnosti značio revoluciju, koja je stvorila potpuno nove stilističke standarde; značaj te revolucije se sastojao u tome što je umetnost prvi put svesno odstupila od prirode. Istina, i ranije je postojala nenaturalistička i antinaturalistička umetnost, ali njeni tvorci nisu bili svesni da se udaljuju od prirode, i sigurno nisu imali nameru da joj prkose. Moderni ekspresionizam, nadrealizam i apstraktna umetnost su prokrčili put ka ponovnoj proceni manirizma, i bez njih bi njegov duh ostao u osnovi nerazumljiv. U isto vreme su ova moderna dostignuća ponovila manirističku revoluciju, jer su okončala razvoj naturalizma, koji je u oba slučaja trajao nekoliko stoleća. Ponovno vrednovanje manirizma mogla je izvršiti samo ona generacija koja je doživela potres kakav je izazvala pojava moderne umetnosti. Drugim rečima, samo ono stanje duha koje je dovelo do stvaranja i razvoja moderne umetnosti moglo je učiniti da se pristupi jednoj takvoj novoj proceni. Moderna umetnost nije, međutim, puko ponavljanje manirističke revolucije, ona je radikalnija od manirizma, jer ona ne samo da odbacuje prirodnu stvarnost, ne samo da je iskrivljuje, već je do izvesne mere potpuno zamenjuje imaginarnim ili apstraktnim formama. Umesto da preslikava predmete stvarnog iskustva, umesto da ih tumači i opisuje i analizuje njihovo dejstvo, ona teži da stvori nove predmete i da svet iskustva obogati autonomnim artefaktima. Koliko god nam to izgledalo novo i jedinstveno, ipak postoje mnoge paralele između manirizma i našeg doba, i značaj koji su dela iz tog vremena dobila u očima naše generacije, se vremenom ne umanjuje već se, izgleda, uvećava.

#### PROLAZNOST KLASIČNIH STILOVA

Razdoblja klasične umetnosti, koja odlikuje apsolutna disciplina forme, potpuno prožimanje stvarnosti načelima reda, i totalno podređivanje ličnog izraza harmoniji i lepoti, relativno kratko traju. U poređenju sa geometrijskim i arhaičnim razdobljima, ili sa razdobljem helenizma, čak ni klasično razdoblje grčke umetnosti nije trajalo dugo, a klasicizam renesanse bio je prolazni fenomen koji se završio skoro u isto vreme kad je i počeo. Klasicizam carskog Rima ili kraja osamnaestog veka, koji su, nasuprot pravoj klasičnoj umetnosti, bili čisti derivati koji su se degenerisali i prešli u strogi formalizam, bili su mnogo trajniji. Ali, ni jedan od njih nije proizveo, uprkos svojoj jednostranosti i strogosti svojih principa, čistotu forme kakvu je stvorila klasična umetnost. Zbog toga što su bili izvedeni i zbog toga što su se borili protiv

iskušenja romantizma i anarhije, ovi stilovi nikad nisu stekli jednostavnost i neposrednost klasika. Možda je klasicizam suprotan ljudskoj prirodi jer zahteva samodisciplinu kojoj se ljudi teško povinuju. Umetnost je, možda, manje izraz unutrašnjeg mira, snage, i samopouzdanja, ili direktnog, neproblematičnog odnosa prema životu kakav srećemo u prolaznim trenucima klasične umetnosti, a više spontani, često divalji i očajnički, i, ponekad, jedva artikulisani krik, izraz jedne nesavladive potrebe da ovladamo stvarnošću, ili izraz osećanja da beznadežno i bespomoćno zavisimo od njene milosti.

U Italiji je početkom šesnaestog veka rasla generacija umetnika koji su uspeli da ostvare svoj unutrašnji sklad i koji su očito živeli u savršenoj harmoniji sa spoljašnjim svetom. Zbog njegove unutrašnje harmonije i savršenosti taj njihov stil, koji je trajao jedva nešto više od dvadeset godina, nazivamo klasičnim *par excellence*. Ali, čak i u tom kratkom razdoblju i na tako ograničenom geografskom prostoru, on je neprikosnoveno i suvereno vladao samo u likovnim umetnostima, dok ni u književnosti ni u muzici nije stvorio dela koja bi se po svom uticaju na buduće stilove, a kamoli po svojoj estetskoj vrednosti, mogla porediti sa ostvarenjima Leonarda, Rafaela, ili Mikelandela. Zbog toga je samo u jednom ograničenom smislu renesansa bila klasična, i ostaje pitanje u kojoj meri je pravi klasicizam bio stvarno moguć u jednom tako dinamičnom dobu kakvo je bilo renesansno, koje je u sebi sadržavalo sve nemire srednjeg veka koji je propadao, i predstojeće krize koje će izazvati poremećaj novostene ravnoteže.

Obično se smatra da se klasično razdoblje renesanse završava smrću Rafaela; i, mada nije sasvim tačno, kao što je tvrdio Heinrich Wölfflin, da posle 1520. g. nije stvoreno nijedno čisto klasično delo<sup>1)</sup>, ta godina svakako obeležava početak dezintegracije renesanse, čiji su se znaci još ranije primećivali. Nema majstora Visoke renesanse kod koga se i pre toga nisu pokazali znaci antiklasičnih strujanja. Leonardo, koji je stvorio najčistiji primer klasične umetnosti u Italiji, postao je na kraju romantičar. Kod Rafaela i Mikelandela su od mladosti nadalje, barokne i manirističke struje sve više potiskivale čisto klasične vrednosti i ciljeve. Ticijanu se epitet „klasičnog“ majstora može pripisati samo uz određene ograde, pored ostalog i zbog njegovog venecijanskog manira. U umetnosti Andrea del Sarta nalazimo nesumnjiva predskazanja manirizma, kao što u umetnosti Coređa nalazimo prethodnicu baroka. Do promene stila nije došlo smrću Rafaela i osamostalji-

<sup>1)</sup> Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock*, 1926. g., str. 3.

vanjem njegove škole, niti zahvaljujući Mikelandelovom kasnom stilu i razvoju mikelandelizma. Niti su svi majstori kasne renesanse postali maniristi, mada su skoro svi oni osetili posledice manirističke stilske krize. Gaudencio Ferari i Lorenzo Loto doprineli su dezintegraciji klasičnog stila, kao i Doso Dosi i Koredo; i Ticijan je prošao kroz manirističku fazu, mada kratku, i beznačajnu u odnosu na prelom koji je izazvala, na primer, u stvaralaštvu Jakopa Basana. Majstori koji su ostali strogi klasicisti bili su uglavnom konzervativno nastrojeni, kao Fra Bartolomeo i Albertineli. Mada je klasična tradicija još dugo živela uporedo sa novim tokovima koji su objavljivali dolazak bilo manirizma ili baroka, i mada je ona i dalje inspirisala stvaralačke i progresivne napore Andrea del Sarta, Koreda, Lorenca Lota i Ticijana, prekid sa prošlošću bio je očevidan. U novim uslovima nije bilo moguće održati stilski konzistentan, stalni uspon renesanse. Lepota i disciplina forme nisu više bile dovoljne novoj nemirnoj generaciji, kojoj su se spokojstvo, ravnoteža i red renesanse činili jeftini, ako ne i neistiniti. Harmonija se činila šuplja i mrtva, nedvosmislenost je izgledala kao preterana pojednostavljenost, bezuslovno prihvatanje pravila kao izdaja samog sebe.

Mora da se nešto strašno dogodilo toj generaciji, nešto što ju je potreslo do srži i izazvalo sumnju u najviše vrednosti. Međutim, kriza mora da je delimično proistekla iz same prirode renesansnog klasicizma, jer su se simptomi prekida sa klasičnim principima javili pre nego što su se mogle osetiti rušilačke snage koje su dovele do krize. Uprkos remekdelima koja su stvorena u renesansi, ono osećanje harmonije i večne vrednosti, koji su pripisani njenim ostvarenjima i njenim apsolutnim standardima, izgleda da su od početka bili samo san, nada, utopija, pre nego sigurno nasleđe koje bi se bez osporavanja moglo preneti narednim generacijama. Po strani od kratkih epizoda, nikad više nije ostvarena potpuna harmonija između subjekta i objekta, forme i sadržine, karakteristična za antiku i srednji vek. Dela kao što su Leonardova *Poslednja večera*, Rafaelova *Disputa* ili Mikelandelova prva *Pietà*, bila su želje-snovi o životu u kome su duša i telo samo različiti, jednako vredni aspekti istog krajnjeg cilja. Ona su bila proizvodi utopijske umetnosti, a ne harmoničnog sveta. Pre ili kasnije ta fikcija se morala srušiti, a pre nego što se srušila u njoj su se javile pukotine, javili su se znaci sumnje i nesigurnosti i opadanje moći, koji su ukratko svedočili da je klasicizam, uprkos delima koja su prividno bila ostvarena bez napora, bio u stvari ogroman *tour de force*, dostignuće koje je silom izvučeno iz svog doba, a ne ubrano kao zreo plod.

### KRIZA RENESANSE

Od kraja srednjeg veka istorija Zapada bila je istorija kriza između kojih su se javljali kratki intervali koji su uvek nosili ključ naredne dezintegracije; bili su to intervali euforije između perioda bede i patnje, čovekove patnje zbog sveta i zbog samog sebe. Renesansa je bila jedan takav interval, ali njeni temelji nisu nikad bili sigurni, i zbog toga je napregnuta umetnost manirista, prožeta mentalitetom krize, toliko optuživana i omalovažavana zbog svoje neiskrenosti i izveštačenosti, mnogo tačnije odlikavala svoje vreme nego razmetljiv mir, harmonija, i lepota klasika.

Razdoblja kriza se obično određuju kao prelazna razdoblja. Međutim, svako istorijsko razdoblje je prelazno, pošto je promena karakteristična za svako od njih. Nijedno nema utvrđene granice, nasleđe prošlosti je uvek prisutno, i uvek postoje anticipacije i obećanja budućnosti, uključujući i ona obećanja koja se nikad ne ostvaruju. Razdoblje krize renesanse koje je poznato kao manirizam, bilo je prelaznije po svojoj prirodi od većine drugih u istoriji. Došlo je između dve relativno uniformne faze u zapadnoj civilizaciji, između statičnog, hrišćanskog srednjeg veka i dinamičnog, naučnog novog doba. Ono se okretalo unazad, ponekad pokroviteljski, ponekad nostalgično, srednjem veku, i ponovo je posezalo za brojnim religioznim, sholastičkim i stilskim izvorima koje je renesansa bila odbacila; a s druge strane, anticipiralo je naučni pogled budućih vekova.

Ono što podrazumevamo pod krizom renesanse najjasnije se ogleda u krizi humanizma, u sumnji u vrednost celokupne filozofske sinteze, koja je, vodeći računa o čoveku i njegovim duhovnim potrebama, pokušavala da uskladi nasleđe antike i srednjeg veka, i da ih pomiri sa sadašnjošću. Ideali humanizma su najčistije formulisani u Erazmovim delima, u kojima je govorio i kao dobar hrišćanin i kao veran učenik klasika, ali je, kao i većina humanista, bio bliži mudrosti stoika nego hrišćanskoj etici. Humanisti su kod klasika najviše cenili osećanje za vrednost inherentnu čoveku; i stalno su im se vraćali da bi ojačali to osećanje, koje je hrišćanstvo tako surovo potcenilo. Smatrali su da je njihov pravi cilj obnova poverenja u suštinski moralnu prirodu čoveka; ali su imali na umu nešto posve različito od Rusoove „prirodne dobrote.“ Njihov ljudski ideal bio je ideal stoika; bio je to proizvod vežbe i obrazovanja, plod samodiscipline i samosavlđivanja. Za njih „biti čovek“ nije značilo dar prirode, već ideal za koji se valja boriti. Seneka je to sažeo u rečenici: „Koliko je čovek nizak ako se

ne uzdigne iznad ljudskog." U tom smislu je Gete bio humanist kad je rekao: „Svako mora misliti svojom glavom. Ali, čovek nikad ne sme da pusti sebi na volju, već mora da se savlada; čist instinkt nije dostojan čoveka.” (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*).

Ponovo se srušila vera u čoveka, i iz njenih ruševina se digao antihumanistički duh Reformacije, makijavelizma i manirističkog shvatanja života. Još jednom je čovek bio samo pali grešnik, grešan i kad nije grešio. Optimizam humanista bio je zasnovan na veri u harmoniju božanskog i ljudskog poretka, u harmoniju religije i pravde, vere i morala. Sada je iznenada oglašeno da se božanska volja ne obazire na takve pobude. Bog svojevolumno i nedokučivo sudi kome će podariti svoju milost ili koga će prokleti, ne obazirući se na ljudske standarde pravog ili nepravog, dobrog ili zlog, razumnog ili nerazumnog. Etika, umetnički kriterijumi vrednosti i naučna izvesnost, su se izmenili zajedno sa ljudskim kriterijumima za spasenje. Zagonetka predodređene sudbine čovekove u religiji imala je svoje dopune u skepticizmu u filosofiji, relativizmu u nauci, u „dvostrukom standardu” u politici, u duhu je *ne sais quoi* u estetici.

Kvintesencija humanizma sadržana je u *sequere naturam* stoika. Luter, Kalvin, Montenj, Makijaveli, Kopernik, Marlo i Šekspir, svi oni su imali udela u razaranju ideala prirode. Koliko god ciljevi i interesi ovih ljudi bili međusobno udaljeni, oni su se slagali u svojim pogledima o prirodi čoveka i društva, u svom nepokolebljivom nominalizmu i pragmatizmu, u relativizmu, i u shvatanju stvarnosti, koju su izražavali u skladu sa ovim pogledima. Ništa slično nije postojalo ni u srednjem veku ni u renesansi, a bilo je proizvod istog antihumanističkog duha. Do krize i delimične dezintegracije humanizma u Italiji je došlo pojavom Reformacije u udaljenoj Nemačkoj, i zahvaljujući reformi rimokatoličke crkve kod kuće, usled strane invazije, osvojenja i pustošenja Rima i haosa koji je tad nastao, zahvaljujući priprema i održavanju koncila u Trentu, usled promene trgovačkih puteva i ekonomske revolucije širom Evrope, kao i ekonomske krize na području Mediterana. Dobri odnosi između crkve i humanista bili su uzdržani. Ideje koje su oni širili, postale su antidogmatske i antiautoritarne, i uporedo sa njima, su egzistirale sve jače racionalističke i veoma jake antiintelektualne predrasude.

Kriza humanizma i renesanse bila je ispunjena protivrečnostima. Montenj, Makijaveli, Telezio, Luj Vive, Vezalije, Kardano, Žan Boden, svi

su oni verovali u naturalizam i empirizam, i svi su posredno ili neposredno izražavali isti duh skepticizma. Svi oni su vodili istu borbu protiv dogme, sholasticizma, apstraktne formalne logike, i stroge tradicije, a to su činili u ime principa razuma. U tom paradoksalnom dobu su se zajedno javljali racionalizam i iracionalizam, intelektualizam i antiintelektualizam, prosvetiteljstvo i misticizam. Montenj i Makijaveli su bili strogi racionalisti, dok su Đordano Bruno i Agripa fon Neteshajm bili nepouzdana iracionalisti.

Antiintelektualni tokovi su dobili najrazličitije oblike. Nuzproizvod Reformacije bio je novi religiozni duh koji je naginjao misticizmu i zanosu. On je istovremeno predstavljao i reakciju protiv intelektualizma humanista, i povremeno je dovodio do relativno skromnog, ali očiglednog, oživljavanja srednjevekovne filosofije. U isto vreme javio se izvestan otpor prema humanističkoj bujici reči i mastila, jer se smatralo da se ona otuđila od života. S te tačke gledišta, *Don Kihot* se, kao što smo već naglasili,<sup>2</sup> može smatrati za optužbu protiv humanističkog sveta od hartije. Antiintelektualizam je iznad svega bio pobuna protiv prevlasti razuma u filosofiji, nauci i etici; ali on je izražavao i protivljenje principima reda, proporcije, potčinjavanju pravilima, i kao takav se javio u antiklasičnoj estetici manirizma.

Odbacivanje uravnoteženosti tela i duše, duha i materije, bilo je takođe antihumanističko po svom karakteru. Pouka *sequere naturam* svela se na geslo *mens sana in corpore sano*, to znači, na ravnotežu između duha i tela; u estetskom smislu to je značilo savršenu ravnotežu forme i sadržine, totalnu apsorpciju sadržine u formu. U novoj umetnosti, koja je odbacila principe renesanse i humanizma, sadržina izbija na površinu, razbija je i iskrivljava. Ako je, međutim, bilo potrebno da se pažnja zadrži na fizičkoj lepoti i redu, forma je postajala nezavisna celina po sebi, a sadržina je bila potisnuta i zarobljena, i zloupotrebljena, što je vodilo ka formalizmu. I pored svega toga, ceo formalni jezik renesanse ostao je na snazi; njeni metodi kompozicije, linearnog ritma, monumentalne strukture, snažan smisao za pokret, grandiozni ljudski tipovi i impresivni prizori. Ali je ceo taj ogroman aparat izgubio značenje koje je imao u klasičnom razdoblju. Forme su ostale nepromenjene, ali su bile u sukobu sa impulsima koji su pokretali novu generaciju, i zahvaljujući tome su bile ugrožene, postajale su šuplje školjke, i konačno su se dezintegri-

<sup>2</sup>) Leo Spitzer: „Linguistic Perspectivism in the Don Quijote”, *Linguistic and Literary History*, 1948, str. 51—52.

sale. Tako je nova generacija indirektno izvela ono što je bio njen pravi cilj od samog početka — rušenje klasičnog stila; i ono što je ona već delimično učinila neposrednom deformacijom i iskrivljavanjem klasičnih formi, bilo je dovršeno ovim posrednim skretanjem. Dva puta su se tu sastala. Nijedan drugi ishod ne bi bio razumljiv u stilskoj revoluciji takvih razmera. Formalno savršenstvo klasične renesanse postignuto je preteranim pojednostavljivanjem; potpunost izraza i savršena harmonija forme postignuti su po cenu sužavanja duhovne sadržine. Ograničenja ove umetnosti nisu morala dugo da čekaju da pokažu koliko su nesposobna da odgovore potrebama nove generacije. Dela Rafaela, Fra Bartolomea, ili Andrea del Sarta, stvorena u okviru granica ideala formalne lepote, nisu, čak ni u vreme kad su bila zamišljena, bila potpuno usklađena sa problemima koji su tad mučili zapadnog čoveka. Njihova bezbrižna harmonija, njihova neuznemirena udaljenost od događaja, njihova bezosećajna objektivnost, savršena uravnoteženost i odmerenost forme, bile su od početka anahronističke i nikad nisu imale stvarnog dodira sa stvarnošću. Antički klasici su se rodili iz jedne relativno proste sheme stvari, u vreme kad su „onaj” svet, subjektivizam i simbolizam hrišćanstva, sukob između realizma i nominalizma, i dualizam između smrtnog tela i besmrtno duše, bili nepoznati. Renesansa je u svojoj klasičnoj fazi verovala u mogućnost vraćanja objektivitetu ljudi antike, grčkom kultu tela, rimskom stoicizmu, u mogućnost potpunog prilagođavanja ovome svetu uporedo sa duhovnim okretanjem onom drugom svetu. To se pokazalo iluzorno.

Jedna od fikcija renesanse bila je i ta da duh i telo, čovekovi moralni zahtevi i potrebe njegovih čula, čine skladnu celinu, ili da se kao takvi mogu pomiriti bez nekog težeg konflikta. To su bili ostaci grčkog ideala *kalos k'agathos* i stoičkog verovanja da razum može kontrolisati strasti, čula i telo. Kriza renesanse je započela kad se javila sumnja u mogućnost pomirenja duhovnog sa fizičkim, težnje za spasenjem sa težnjom za ovozemaljskom srećom. Stoga maniristička umetnost — a to je možda njena najjedinstvenija i najkarakterističnija crta — nikad ne pristupa duhovnom kao nečemu što bi se moglo potpuno izraziti u materijalnom obliku. Umesto toga ona ga smatra toliko nesvodljivim na materijalnu formu da je moguće samo nagovestiti ga (ono je uvek samo nagovešteno) iskrivljavanjem forme i rušenjem njenih granica.

Zlatna doba su samo želje i snovi čovečanstva. U istoriji postoje samo srećni trenuci, ali ne i



srećna razdoblja. Obično se ispostavlja da su nesigurnost i strah preovladavali u razdobljima za koje se verovalo da su bila harmonična i lišena sukoba, a oni koji su u ta vremena živeli nisu samo bili nezadovoljni, već nisu ni imali razloga da se drugačije osećaju. Ako se renesansa uporedi sa ranijim ili kasnijim razdobljima, u njoj su vidljivi znaci vedrine, prihvatanja života i samopouzdanja, ali ima i dosta negativnih aspekata. Slobodniji, vedriji vidik je zamenio srednjevekovnu disciplinu i hrišćansko sputavanje ovozemaljskog uživanja, i osposobio je čoveka, koji je sad relativno nezavistan i oslobođen okova crkvenog starateljstva, da postane svestan svojih mogućnosti. Kriza humanizma i renesanse je reakcija na ovu relativnu slobodu i frivolnost. *Joie-de vivre* i osećanje harmonije umanjeni su sumnjom, koja je uvek provirivala ispod, nikad sasvim čvrstog i sigurnog, optimizma renesanse. Nije trebalo čekati na dramatičnu pobunu ostarelog Mikelandela protiv renesansne svetovnosti, ili na Tasovu setu, koja je navela Galileja<sup>3)</sup> da žali za Ariostovom veselošću, samopouzdanjem i razumnošću, niti na izlive bola kakve srećemo u onoj divnoj stanci iz *Gerusalemme Liberata*, koju je Ruso proslavio.

*Temerò me modesmo, a, da me stesso  
Sempre fuggendo, avrò me sempre  
a presso.\*\**

Čak je i bezbrižni i smireni Ronsar pisao ovakve stihove:

*Ah, et en lieu de vivre entre Dieux,  
Je deviens homme à moi-même odieux.*

(*Élégie à Belot*)\*\*\*

Okončan je renesansni san o božanskoj idili na zemlji. Zapadni svet je proživio „veliku promenu“<sup>4)</sup> i umirala je slika o svetu koji je izgrađen od klasične antike, srednjeg veka i renesanse.

#### Pokušaj definicije

Antihumanizam, kao filozofija života i istorije, ima svoju dopunu u umetnosti, čiji su antirenesansni tokovi toliko snažni da bi se ovaj pokret mogao nazvati i „kontra-renesansom“, kad ne bi-

\*\*) Plaših se sama sebe i, bežeći uvek od sama sebe, imadah uvek sebe kraj sebe.

\*\*) Ali, i umesto da živim među Bogovima postajem čovek odvraćen samome sebi — prev. M. Damnjanović.

3) G. Galilei: *Considerazioni al Tasso*, Ed. Mestica, 1906. g.

4) Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924., str. 270.

smo želeli da maglasimo njegov nezavisan i pozitivan karakter, i kad oznaka „manirizam” ne bi bila dovoljno učvršćena da bi se mogla zameniti drugim imenom. Glavna primedba na termin „manirizam” je nagoveštaj omalovažavanja koji mu se još uvek pripisuje i zbog toga njegova primena na dela velikih majstora još uvek izaziva izvestan šok. Druga primedba je da se pojam manirističkog može lako, i zaista je to čest slučaj, pobrkati sa pojmom izveštačenog (maniriranog), koji se može, ali ne nužno, dovesti u vezu sa manirizmom. Međutim, to su dve različite stvari. Manirizam spada u terminologiju istoričara umetnosti i definiše tip; izveštačenost je pitanje estetskog suda, tj. spada u terminologiju kritičara. Opšte je priznato da između njih postoji prilično velika oblast poklapanja, ali da ne postoji nužna veza. Kod manirista svakako postoji tendencija ka izveštačenom izrazu, ali oni nisu bili prinuđeni da žrtvuju svoju individualnost nekoj formuli i da se usiljeno i bizarno izražavaju.

Mada bi bilo lako sastaviti listu manje ili više upadljivih osobina manirizma, ili stvoriti impresivan delimičan opis tog fenomena, bez pretenzija da se da potpun opis ili da se prodre u srce predmeta, veoma je teško dati definiciju manirizma koja bi bila iscrpna i koja bi uhvatila njegovu suštinu. Uprkos postojanju sve obimnije literature još uvek nije stvorena ni jedna takva definicija. Čak su se i najbolji osvrti zadržavali samo na izdvojenim, mada, ponekad, značajnim aspektima, dok su drugi doprinosi uglavnom više zanimljivi i podsticajni nego što su zadovoljavajući; neki od njih ne vode dovoljno računa o uslovima, ili su zasnovani na istorijski neodrživim pretpostavkama, tj. na netačnim idejama o vremenu koje je nužno da bi u određenim okolnostima religiozna dostignuća mogla izvršiti svoj uticaj.

Od svih pokušaja da se ovaj problem razjasni, najznačajniji je onaj Valtera Fridlendera. Za njega je manirizam u osnovi „antiklasičan”<sup>5</sup> stil, što znači, oslobođen normi, iracionalan i nenaturalistički, i kao takav suprotan umetnosti Visoke renesanse, čije su osobine, objektivnost, pravilnost i normativnost, zasnovane na vanvremenskim i opšte priznatim standardima i na izbegavanju svega što je slučajno i proizvoljno. Mada je ova analiza manirizma vredna kao početna tačka, ona je neadekvatna ako se zaustavimo na njenoj jednostranosti i ako je primenjujemo bez ikakvog bližeg određenja. Ukoliko samo konstatujemo da je manirizam antiklasičan i ne konstatujemo da je on istovremeno i klasi-

---

<sup>5</sup>) Walter Fiedländer: „Die Entstehung des antikleisichen Stils in der italienischen Malerei um 1520”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Sveska 46, 1925.

čan, onda nam takva tvrdnja ne govori mnogo, i ograničava i iskrivljuje istinu. Slično tome, samo je upola tačno da je manirizam nenaturalistički i formalistički, ili da je iracionalan i bizaran, jer on poseduje isto toliko naturalističkih koliko i nenaturalističkih crta, a njegovi racionalni elementi nisu ništa manje značajni od onih iracionalnih. Pravilno razumevanje manirizma može se postići samo ako se on posmatra kao proizvod tenzije između klasicizma i antiklasicizma, naturalizma i formalizma, racionalizma i iracionalizma, senzualizma i spiritualizma, tradicionalizma i inovacije, konvencionalizma i pobune protiv konformizma; jer njegova suština jeste u toj tenziji, u tom jedinstvu prividno nepomirljivih suprotnosti.

Fridlenderov „anti-klasicizam”, pored svoje jednostranosti i partikularnosti, svodi se na jednu jedinu, negativnu osobinu manirizma. Potpuno zadovoljavajuće određenje tog stila, međutim, treba da izrazi pozitivnu tvrdnju o njemu, ukazujući više na ono što on jeste nego na ono što on nije. Iznad svega, ono treba da naglasi tenziju između sukobljenih stilskih elemenata, koja svoj najčistiji i najizrazitiji vid nalazi u paradoksu. U svakom slučaju, ideja o paradoksu može da obezbedi osnovu za definiciju koja bi pokušala da obuhvati većinu postojećih fenomena, i da istovremeno bude pravedna prema njihovim pozitivnim i originalnim stilskim obeležjima, a ne da ih samo suprotstavlja drugim umetničkim stilovima. Na prvi pogled, u paradoksu dolazi do izražaja jedan ekscentričan i „pikantan” kvalitet, koji je prisutan u svakom manirističkom delu, ma koliko složeno i ozbiljno ono bilo. Izvesna „pikantnost”, naročito sklonost za suptilno, čudno, prenapregnuto, teško razumljivo a ipak podsticajno, za oštro, smelo i izazovno, karakteristični su za manirizam u svim njegovim fazama i predstavljaju zaštitni znak najraznorodnijih njegovih predstavnika. Oni se mogu sresti kod prethodnika, kao što su Lorenzo Loto, Gaudencio Ferari i Pordenone, kod Rafaelovih učenika i Mikelandelovih naslednika, i karakteristični su za rane maniriste, kao što su Pontormo, Rosso i Bekafumi, koliko i za one kasnije, kao što su Primatičo i Tibaldi. Oni postoje kod velikih majstora, kao što su Tintoreto i El Greko, a kod poslednjih predstavnika pokreta, kao što su Blemert i Vtevel, oni su izrazitiji nego ikad. Često, upravo ova pikantnost — slobodno ili prinudno skretanje od normalnog, usiljenost, nestašnost, ili mučenička grimasa — prva odaje manirističku prirodu nekog dela. Virtuoznost, koja se uvek pokazuje, mnogo doprinosi toj pikantnosti. Manirističko umetničko delo je uvek neka bravura, mađioničarski trik, vatromet svetlosti i boja. Efekat zavisi od toga koliko se

prkosi instinktivnom, naivno prirodnom i racionalnom, i koliko se naglašava ono mračno, problematično i dvosmisleno, nepotpuna priroda manifestnog koja ukazuje na svoju suprotnost, na latentno, na kariku koja nedostaje u lancu. Kad je lepota suviše lepa ona postaje nestvarna, kad je snaga suviše naglašena ona postaje akrobatska, suviše mnogo sadržine gubi svako značenje, forma nezavisna od sadržine postaje prazna školjka.

Paradoks uopšte podrazumeva povezivanje nepomirljivih načela, a *discordia concors*, oznaka koja se često primenjuje za manirizam, nesumnjivo odslikava jedan njegov bitan element. Bilo bi, međutim, površno posmatrati sukobljene elemente koji sačinjavaju neko delo manirističke umetnosti kao čisto poigravanje sa formom. Njihov sukob izražava sukob u samom životu i ambivalentnost svih ljudskih stavova; ukratko, on izražava dijalektički princip koji je osnova celog manirističkog pogleda na svet. On nije zasnovan samo na konfliktnoj prirodi slučajnog iskustva, nego na stalnom ambigvitetu svega, velikog i malog, i na nemogućnosti da se u bilo šta bude potpuno siguran. Svi proizvodi naše svesti treba zato da pokažu da živimo u jednom svetu mesavladljivih tenzija i uzajamno isključivih, a ipak, međusobno povezanih suprotnosti. Ništa u ovom svetu nije apsolutno, suprotnost svakoj stvarnosti je isto toliko stvarna i prava. Sve se izražava u krajnostima koje su suprotne drugim krajnostima, i samo tim paradoksalnim sparivanjem suprotnosti možemo doći do neke značajne tvrdnje. Ovaj paradoksični pristup ne znači, međutim, da je svaka nova tvrdnja opozivanje one prethodne, već da istina sadrži u sebi dve strane, da stvarnost ima dva lica kao Janus, i da odanost istini i stvarnosti uključuje i izbegavanje svakog preteranog pojednostavljivanja i shvatanje stvari u svojoj njihovoj složenosti.

Paradoksalne ideje, osećanja i tvrdnje, su uvek postojale, i mogu se naći u umetnosti i književnosti svih razdoblja. Ono što u tom smislu izdvaja manirizam je to što on svoje probleme izražava samo u paradoksalnoj formi. Zbog toga paradoks nije samo igra rečima i idejama, retoričko sredstvo ili pokazivanje duhovitosti, mada se često svodi i na to.

Paradoksalne korene duha tog doba najživlje ilustruje protestantska doktrina o *predestinaciji*. Biti izabran bez zasluge je moralno-religiozni paradoks *par excellence*. Luterova izreka: „Vera mora naučiti da se ni na šta ne oslanja”, samo je druga verzija *credo quia absurdum*, koja predstavlja osnovnu formulu vere — sigurno je

iaako se ne zna pouzdano, što je vrhunski paradoks. Ova ideja je preovladavala u mislima svih velikih filozofa religije, od tvoraca crkve do Paskala i Kjerkegarda. Doktrina o predestinaciji bila je samo najekstremnija tvrdnja o verovanju da su spasenje, milost, opravdanje i ispravnost nedokučivi i nedostupni ljudskoj spoznaji. Sama vera je do srži paradoksalna, i što je neko doba razvijenije i kritičnije, to ona postaje sve paradoksalnija — paradoksalna ne samo u Kjerkegardovom smislu te reči, naime da je apsurdno, što znači, razumu neshvatljivo, da se apsolutno manifestuje u vremenu, da su vечно i vanvremeno prisutni u vremenu i istovremeno i da je čovečanstvo donekle odgovorno za milost; paradoksalna ne samo u smislu doktrine o predestinaciji po kojoj su postojali i moraju postojati, oni kojima je milost bila predodređena; već i u smislu koji su joj dali Tolstoj i Dostojevski, što znači, da ne samo da ne postoji nijedan moralni kriterijum za milost, već da postoji stvarni konflikt između milosti i etike; jer u mitologiji Dostojevskog su posle Miškina i Aljoše, veliki grešnici Mitja Karamazov, Rogožen, Stavrogin i Raskoljnikov, najsigurniji u svoje spasenje. Da bismo shvatili koliko su ovi verski paradoksi bliski idejama manirističkog sveta dovoljno je da se setimo Luterove rečenice iz pisma koje je uputio Melanktonu: „Budi grešnik i greši hrabro... osuđeni smo na greh dokle god smo ovde.” Njegova misao postaje potpuno paradoksalna kad dodaje: „Čuvaj se da ne budeš toliko čist da te ništa ne može pogoditi... najgore zlo je uvek dolazilo od onih najboljih.” Vera ne poriče samo logiku, već i moral; ona ukida ideju o grehu.

U doba manirizma, međutim, nije samo protestantizam stvarao paradokse svojom doktrinom o iracionalnom izboru izabranih. Paradoksima je obilovala ekonomija, radnik se otuđio od svog rada; politika, sa njenim „dvostrukim moralnim standardom” jednim za vladara, a drugim za njegove podanike; književnost, gde je tragediji pripala vodeća uloga, gde je stvorena ideja o bezgrešnoj krivici koja je odgovarala ideji o predodređenosti izabranih, i gde je otkriven humor, koji je omogućio da se čovek posmatra istovremeno u dva različita i protivrečna aspekta. U okviru kulture tog vremena ništa nije moglo da se svede na jednostavnu i jasnu formulu; svaki stav je bio povezan sa svojom suprotnošću. Ali njena najznačajnija crta nije simultano prisustvo i množenje protivrečnosti, već često odsustvo diferencijacije između njih, kao i njihova međusobna promenljivost. Jedna Kjerkegardova izreka dobro ilustruje ovu vrstu paradoksa. „Jedan čovek se iskreno moli Bogu”, kaže on, „mada odaje poštu samo jednom idolu.

drugi se neiskreno moli pravom Bogu, i stoga on stvarno odaje poštu idolu.”<sup>6</sup>

Kjerkegardova ideja, koja je postala temelj i početna tačka egzistencijalizma, naime ona apstraktna, sistematska misao, koja se u najčistijem obliku nalazi kod Hegela, koja nema nikakve veze sa stvarnim životom, niti sa pojedinačnim teškoćama i logički nerešivim problemima naših stvarnih života, u izvesnoj meri predstavlja ključ za intelektualnu klimu manirizma. Kad se bavimo našim svakodnevnim zadacima, teškoćama i problemima, mi to činimo nesistematski i alogično. U tom procesu mi smo stalno svesni teškoća, plovimo uz stene života umesto da ih vešto izbegavamo. Umetnici i pisci manirističkog razdoblja nisu samo bili svesni nerešivih životnih protivrečnosti, nego su ih isticali i pojačavali; oni su više voleli da ih ponavljaju i da privuku pažnju na njih, nego da ih skrivaju i taje. Toliko su bili očarani svešću o paradoksalnoj prirodi i ambigvitetu svega, da su izdvojili protivrečan kvalitet stvari, kultivisali ga kao umetnici, i pokušali da ga ovekoveče i da ga učine osnovnom formulom svoje umetnosti.

S jedne strane, oni su bili potpuno svesni neadekvatnosti racionalne misli i cenili su to što je stvarnost, obična, svakodnevna stvarnost, neiscrpjiva i što ne podleže racionalnoj sintezi. S druge strane, uprkos njihovom fundamentalnom iracionalizmu i skepticizmu, nisu mogli da odbace mogućnosti koje je pružao razum, koji se igra problemima, odbacuje ih i ponovo hvata. Oni su očajavali zbog spekulativne misli, i istovremeno su se čvrsto nje držali; nisu polagali velike nade u razum, ali su ostali strasni rezoneri. Isto kao što su stalno dovodili u pitanje opravdanost svojih čulnih apetita i stalno im se ponovo predavali. Nekađ su osećali da su najviše svoji u duhovnim, nekađ u fizičkim manifestacijama svoje prirode, jednom u svojim racionalnim, drugi put u svojim instinktivnim težnjama; na kraju su svoj pravi izraz našli u samoj protivrečnosti svoje prirode i nepomirljivosti svojih impulsa. Paradoks su koristili, ma koliko to bio problematičan metod. kao jedini način da se izrazi ono što je inače gotovo nemoguće izraziti. Možda su znali ili osećali da je to jedna zamršena igra u kojoj se gubi, koja je žigosana tragičnom neadekvatnošću. i da ih kao filosofija nije daleko odvela, ali uprkos svemu tome ona ih je i dalje opčinjavala.

Kako da sudimo o prirodi jednog vremena čija su ostvarenja uglavnom rođena pod znakom ovog neobično očaravajućeg, ali koketnog i samodod-

<sup>6</sup> Kierkegaard: *Gesammelte Werke*, 1910, tom VI, str. 276.

padljivog načina mišljenja? Iracionalizam, koji u filozofiji i nauci vodi do „uništenja razuma”<sup>7)</sup> i do intelektualne propasti, ne sprečava stvaranje značajnih umetničkih dela, što, često, zamenaraju oni kritičari koji stalno ističu koliko je on opasan na polju teorije. Levičarska kritika umetnosti, koja je tačno zapazila uzročnu vezu između filozofije života, političkih ideja i društvenog stava, s jedne strane, i umetničkog stvaralaštva, s druge, često greši zaključujući da nesumnjivo visoki standardi prve moraju da vode do slično visokih standarda kod druge. Međutim, fenomen po kome dobar čovek može biti rđav muzičar, ili obratno, svakako nije nepoznat na društvenom nivou. Umetnička inteligencija se razlikuje od one teorijske, i paradoksalno kao i iracionalizam uopšte, znači nešto različito za jednog umetnika i za jednog filozofa. Ipak, najčešće su manje značajni maniristi podlegali stereotipnom, osrednjem i mehaničkom paradoksu. Ali su se njime, sa očiglednim zadovoljstvom koristili najveći umetnici ove škole, kojima je on bio samo dodatni izvor snage, kao i oni manje značajni, za koje je on predstavljao opasnost. Roso, Parmidjanino, Tintoreto i El Greko se isto tako izdašno koriste paradoksalnim formama kao i Špranger ili Blemert, Kalo i Belanž; a dela Tasa, Šekspira i Servantesa imaju isto toliko duboke korene u paradoksalnim idejama i slikama koliko i dela Marina, Gongore ili Džona Dona.

#### JEDINSTVO MANIRIZMA

Dok je po mišljenju Valtera Fridlendera suština manirizma u njegovom antiklasicizmu, po Maksu Dvoržaku je ona sadržana u njegovoj spiritualnosti, u njegovom „onozemaljskom”, metafizičkom, i, u osnovi religioznom pogledu, nasuprot empirizmu novog naučnog doba. Dvoržak je donekle preuveličao njegov imaterijalizam, ali nije zanemario jedan drugi impuls koji je postojao uporedo sa ovom težnjom ka spiritualizaciji i sublimaciji. U razlici koju pravi između „induktivnih” i „deduktivnih” aspekata manirizma, on spoznaje bitnu ulogu koju je u njemu odigrao neposredan, čulan doživljaj prirode. On je sasvim svestan da onozemaljsko ne predstavlja ceo manirizam, da ono ne znači povratak u srednji vek, i da je pored jednog Tintoreta i jednog El Greka on stvorio i Brojgla i Basana, i da su se Taso i Servantes kretali u tom istom okviru. Ipak, on pretpostavlja jedan preovlađujući spiritualni tok u manirizmu, i u tome on greši samo utoliko što taj spiritualizam nije tako specifično religiozan, kao što on tvrdi, koliko je opšte intelektualan. Vizija sa kojom se manirizam stalno hvata u koštac je očigledno

<sup>7)</sup> Ideja potiče od Đerđa Lukača.

natčulne prirode, ona nikad nije potpuno apsorbovana u formu, nikad potpuno savladana, ali je uvek nagoveštena, i ona stvara tenziju koju Dvoržak, pod uticajem antipozitivizma i antimaterijalizma svoje generacije, naziva „spiritualnom” i koju može da je objasni samo kao nemir, koji je u biti religiozan. U stvarnosti, međutim, ova tenzija nije uvek okrenuta ka onozemaljskom i nema uvek religiozno ili mistično poreklo. Ona se ne javlja samo kod takvih umetnika kakvi su bili Tintoreto i El Greko, već, i iza „oklopa uzdržljivosti”<sup>9</sup> koji je tako karakterističan za dvorsku formu manirizma, i kod umetnika koji su bili toliko ovozemaljski kao Broncino i Parmidjanino; i nije ništa manje primetna u intelektualnom, prividno nepristrasnom naturalizmu Brojgla i Basa nego u akademskom intelektualizmu Vazarija i Salvijatija. Umetnost manirističkih „seljačkih slikara” je svakako duhovnija, manje naivna, zato što nije toliko homogena i zato što je pod dubljim uticajem jednog nepogrešivog, iako samo posredno opažljivog imaterijalnog principa, nego umetnost velikih idealista Visoke renesanse. Imaterijalizam manirističke umetnosti ne mora da podrazumeva asketsko odricanje od sveta, platonski ili hrišćanski transcendentalizam, nego samo stanje duha koji nije u stanju da nađe smirenje u nekoj objektivnoj formi stvarnosti i koji shvata svet i sebe, čula i duh, kao neraskidivo vezane i međusobno relativne. Svet zato mora da nosi obeležje duha, tog formativnog i istovremeno iskrivljujućeg elementa; ali on ne može i ne treba da se prikazuje kao da je oslobođen suptrotnosti duha.

U diskusiji o Dvoržakovoj teoriji manirizma, Rudolf Kauč<sup>9</sup> se pita šta imaju stvarno zajedničko ova dva toka manirizma, koji se zovu „induktivan” i „deduktivan,” a koje na jednoj strani predstavlja Brojgl i strogi naturalisti te škole, a na drugoj strani El Greko ili čak Broncino. On pita da li stvarno postoji neka veza između njih; on sumnja da se takvi umetnici kakvi su Brojgl i El Greko, da ne govorimo o Šekspiru i Servantesu, mogu svrstati u maniriste, i on bi želeo da ovaj termin bude ograničen na one koji su „na neki način stvarno pokazali ‚manir’.” Po njegovom mišljenju termin „manirizam” svakako ne bi trebalo da se primeni na umetnost celog tog razdoblja. On se divi Dvoržaku što je zapazio da je duhovnost Mikelandela i Tintoreta odvela ove umetnike u opoziciju prema renesansi, ali ga kritikuje što je ovaj spiritualizam, i naturalizam, ili formali-

<sup>9</sup> Cf. Wilhelm Pinder: „Zur Physiognomik des Manierismus”, *Ludwig Klages-Festschrift*, 1932. g.

<sup>9</sup> Rudolf Kautzch: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte”, *Belvedere* (Forum), 1925. sveska VII, br. 1, str. 10–12.



zam tog *maniera*, tretirao kao ravnopravne tokove ovog stila. On tvrdi, takođe, da su suprotni tokovi koje Dvoržak naziva „deduktivnim” i „induktivnim” uvek postojali, i kaže da nam on, ukoliko su ovi tokovi u manirizmu oštrije razdvojeni nego drugde, duguje objašnjenje zašto se to dogodilo. Međutim, Kauč nije u pravu kad kaže da je ovaj kontrast oduvek postojao, i da se u manirizmu samo srećemo sa naglašenijim oblikom fenomena koji je već vekovima poznat. Sukob stilskih elemenata u manirizmu je posebne vrste; čulnost i transcendentalizam, naturalizam i formalizam, nikad ranije nisu bili tako blisko povezani u okviru jednog razdoblja — i Dvoržakova je zasluga što je to otkrio i istakao. Kauč je u pravu samo utoliko što tvrdi da prosta konstatacija ove antiteze koju je Dvoržak otkrio u istovremenoj odanosti svetu manirizma i okretanju od tog sveta, ne predstavlja nikakvo objašnjenje. Ali na ovo pitanje se, međutim, ne može odgovoriti pomoću metoda istoričara umetnosti, koji se koristio za kritiku njegovog dela.

Najvažnije pitanje koje je postavio Kauč, a koje se može razmatrati u čisto istorijsko-umetničkom smislu, odnosi se na jedinstvo manirizma tokom celog stoleća. Da li je to suštinski uniforman stil, osoben za celo jedno doba koje je Dvoržak obuhvatio, i karakterističan za to celo razdoblje? Da li je to, može se postaviti pitanje u duhu veće vernosti Dvoržakovoj tački gledišta, stil koji u likovnim umetnostima obuhvata razdoblje od druge dekade šesnaestog veka do kraja tog veka, a u književnosti od pojave Tasa do propasti konceptualizma i precioznosti? Da li treba sve umetnike koji su bili pod uticajem manirizma svrstati u maniriste? Da li se veliki umetnici, u čijem razvoju je manirizam bio samo jedan od brojnih faktora i čiji je rad očigledno prevazišao granice manirizma, mogu smatrati za predstavnike tog stila? Može li se celo jedno razdoblje u kome je egzistirala i cvetala maniristička umetnost, mada su, naravno, postojali i suparnički tokovi, proglasiti manirističkim? Da li je moguće smisljeno i ambigviono govoriti o manirizmu imajući u vidu razvoj različitih manirističkih tokova? Ukratko, da li je manirizam značajna koncepcija koja se fokusira na suštinu jednog doba, ili je to samo sažet opis izvesnog broja, ne strogo povezanih, fenomena između renesanse i baroka?

Moglo bi se opravdano prigovoriti da ne postoji nijedna jasna i iscrpna definicija manirizma, ali ovaj prigovor bi mogao da se odnosi i na bilo koji drugi stil, jer tako nešto ne postoji i ne može postojati. U prirodi svakog stila je uvek jedna centrifugalna tendencija, koja uključuje mnoštvo fenomena koji nisu strogo prilagod-

ljivi. Svaki stil se manifestuje u raznim stupnjevima jasnosti u različitim delima, od kojih samo nekoliko, ako takvih uopšte ima, potpuno ostvaruju stilski ideal. Ali, već sama okolnost da se obrazac može otkriti samo u različitim stupnjevima približavanja idealu u pojedinim delima, čini stilske koncepte bitnima, jer bez njih ne bi različita dela mogla da se dovedu u vezu, niti bi postojao kriterijum po kome bi se utvrdio njihov značaj u istoriji umetnosti, koji svakako ne treba poistovećivati sa njihovim umetničkim kvalitetom. Istorijska važnost umetničkog dela je u njegovom odnosu prema stilskom idealu koji teži da dostigne, a to obezbeđuje standard po kome se može suditi njegova izvorna ili izvedena, napredna ili nazadna priroda. Stil postoji samo u različitim stupnjevima približavanja svom idealnom ostvarenju. Postoje samo individualna umetnička dela, različiti umetnički fenomeni koji se razlikuju po cilju. Stil je uvek tvorevina mašte, predstava, idealni tip.

Kad se uzme u obzir raznolikost ovih faktora onda se barok, ili „kvatročento“, ili čak i pojam gotike ili romantizma, čine isto toliko nedosledni i teško svodljivi na zajednički imenilac, koliko i manirizam. Ipak, ne može se sumnjati da je razumno i korisno primeniti ove pojmove na umetničke fenomene na koje se odnose. Kao pokret, manirizam je u stvari jednoobrazniji, povezaniji i koherentniji od baroka, i neuporedivo homogeniji od romantizma, sa svim njegovim nacionalnim i lokalnim varijacijama. Kara-vađo, Karači, Bernini, Rubens, Rembrant, Pusen i Velaskez su isto toliko „barokni“ umetnici koliko su i Pontormo, Vazari, Tintoreto, Brojgl, El Greko i Špranger „maniristički“ umetnici. Ako bismo odbili da tragamo za onim što je zajedničko različitim tokovima i ličnostima, bilo u baroku ili u manirizmu, sveli bismo se na neodređeni nominalizam koji ne priznaje koncept umetničkog stila i ometa pisanje istorije umetnosti u pravom smislu te reči. Ostali bismo bez temelja na kojima bismo mogli da gradimo, i bez principa na kome bismo mogli praviti razliku između dosledne i proizvoljne sinteze.

Pojam stila je koristan zato što utvrđuje jedinstvo tamo gde ono prividno ne postoji, jer je umetnička koherencija dela na koja se on odnosi veća od njihove međusobne različitosti. Najgora zbrka u istorijskom tretmanu manirizma bila je posledica toga što se on, u izvesnim fazama svog razvoja, poklapao sa renesansom i barokom. Umetnici koji se lako mogu identifikovati kao maniristi bili su svrstani u predstavnike čas jednog, čas drugog stila, koji su jedno vreme zajedno egzistirali i međusobno se ugrožavali. Ali bliže ispitivanje otkriva veće razlike između njih i pravih predstavnika re-

nesanse ili baroka, nego između njih i drugih manirista, sa kojima su povezani, ne samo spoljašnjim vezama, već i zajedničkim ciljem.

Manirizam je ostao preovlađujući stil u umetnosti punih sedamdeset ili osamdeset godina posle Rafaelove smrti. U tom razdoblju su postojali umetnički fenomeni koji su imali slabe ili nikakve veze sa manirizmom, ali takvih je bilo malo; i utoliko je opravdanije govoriti o manirizmu kao o pretežnom stilu tog razdoblja pošto gotovo nije bilo značajnog ili naprednog umetnika koji nije bio pod uticajem tog pokreta, njegovih kulturnih problema i revolucije ukusa, koju je on izazvao. Pojedini umetnici bili su svakako u različitoj meri maniristi, kao što su od kraja srednjeg veka i renesanse u različitoj meri prisvajali ostale stilove, ili kao što će u budućnosti u različitoj meri postati klasicisti, romantičari ili naturalisti. Mikelandelo, da navedemo najsporniji primer, se bez sumnje može odrediti kao manirist u izvesnim fazama svog razvoja, mada nikad u svom životu nije bio isključivo manirista, i nemanirističke osobine njegove umetnosti su svakako bile značajnije od onih koje bi se mogle nazvati manirističkim; ovo mišljenje se ne može promeniti, mada su kod drugih umetnika, kao što su Tintoreto ili El Greko, te iste manirističke karakteristike među onim najznačajnijim. Samo uz izvesne ograde se može neki veliki umetnik, kao i neki prosečan ili čak beznačajan umetnik, svrstati u neki određen stil, bio on maniristički, barokni ili renesansni. Mikelandelo je izišao iz okvira manirizma, ne zato što je bio neuporediv i jedinstven genij, i ne zato što mu manirizam, koji se smatra izvedenim i dekadentnim stilom, nije odgovarao, već zato što se nijedna ličnost, bila ona značajna ili beznačajna, složena ili jednostavna, ne može uklopiti u jednu apstraktnu kategoriju kao što je umetnički stil, i održati svoj identitet spontane, kreativne ličnosti. Ali pitanje o odnosu između stila i umetnikove ličnosti spada u polje psihologije umetnosti pre nego u polje istorije stilova. Nas ovde zanima činjenica da su od treće dekade „činkvečenta” preovladavale stilske osobine koje su bile zajedničke delima najrazličitijih umetnika, i one su opravdale koncept o jednom individualnom stilu koji se jasno razlikuje od renesanse i baroka. Ako to imamo u vidu, onda nije bitno da li jedno ili drugo Mikelandelovo delo, ili dela nekog drugog umetnika, imaju više ili manje manirističkih odlika, ili da li je neki majstor duže ili kraće sledio maniristički tok.

Doba manirizma je započelo sa značajnim nedostatkom stilske uniformnosti. Tokovi koji su vodili direktno poreklo iz visoke renesanse bili su često neraskidivo vezani za one koji su na-

---

javljalivali dolazak manirizma ili baroka. Na početku tog razdoblja su maniristički i barokni tokovi bili isto toliko blisko isprepleteni kao što su bili na kraju. U kasnijim delima Rafaela i Mikelandela ova dva toka se jedva mogu razlučiti, i čak se u toj ranoj fazi strasni ekspresionizam baroka takmiči sa intelektualnom pročišćenošću manirizma. Ova dva posleklasična stila su se javila sa intelektualnom krizom u prvim dekadama stoleća — manirizam kao izraz sukoba između duhovnih i čulnih impulsa toga doba, barok kao rešenje tog sukoba na osnovu spontane emocije. Ovaj drugi je jedno vreme bio neprihvatan, ali je konačno prevladao posle sedamdeset ili osamdeset godina duge vladavine manirizma. Neki kritičari objašnjavaju manirizam kao odgovor na rani barok, a visoki barok kao protiv-pokret koji je ponovo smenio manirizam.<sup>10</sup> U tom slučaju bi se istorija umetnosti šesnaestog veka vrtela oko stalnog sukoba između baroka i manirizma, u kome je početni uspeh imao onaj drugi a konačna pobjeda je pripala onom prvom. Ali tad bi rani barok morao da prethodi manirizmu, a on to nije, a manirizam bi bio samo prolazna faza.<sup>11</sup>

Nikad ranije nije postojala slična koegzistencija stilova — renesansnog, manirističkog i početaka baroknog — kakva je postojala u šesnaestom veku. Postojale su, svakako, stilske razlike, koje su odgovarale tokovima i školama različitih stepena progresivnosti i publici različitog obrazovanja. Postojala je stvarno stvaralačka umetnost intelektualne élite, i kvalitativno inferiorna i nazadna umetnost poluobrazovanih, ali oštre razlike u stilu koje nisu bile praćene kvalitativnim razlikama nisu nikad ranije koegzistirale. Takve stilske razlike uključuju svest o stilu, koja je postala očigledna kada su umetnici prvi put svesno odstupili od prirode i zauzeli kritički stav prema tradiciji — drugim rečima, kad se pojavio manirizam. Ranije, umetnici nisu bili svesni stilskog toka svog vremena, već su ga uzimali zdravo za gotovo, kao nešto što ne treba ni objašnjavati niti o tome razmišljati, jer nisu bili svesni da imaju drugi izbor. Ali sa manirizmom je stil postao program, i samim tim je postao problematičan. Umetnost ranijih razdoblja, a naročito ona koja im je neposredno prethodila, umetnost visoko-renesansnog klasi-

<sup>10</sup>) Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation* 1926, str. 140; Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 1928, I, str. 252.

<sup>11</sup>) Ova neodrživa teorija se javlja kod W. Weisbacha: „Der Manierismus“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1918—19, Sveska 54, str. 162, i kod Margarete Hoerner: „Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform“, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1926, sveska XXII, str. 200.

cizma, postala je predmet razmišljanja o kome su umetnici morali da zauzmu svoje stanovište; i tad se na polju umetnosti pojavio fenomen historicizma. Ljudi su postali svesni istorije i svesni da su uslovljeni istorijskim okolnostima svog vremena, i to je postao vitalni činilac u umetničkom razvoju. Ranija umetnička razdoblja su isto tako bila u odnosu zavisnosti ili opozicije prema umetnosti prethodnih razdoblja, ali u manirizmu postoji smišljeno okretanje jednom ranijem stilu, koji se smatra ili modelom, ili je praćen namernim i često razmetljivim odstupanjem od njega. Tako je umetnost izgubila svoju neproblematičnu prirodu, i stoga je njen spontan, naivan odnos sa ranijim formama postajao sve ređi. Tako je maniristi umetnost njegovog vremena izgledala omeđena određenom istorijskom situacijom, a umetnost prošlosti se činila isto tako proizvod istorijskih sila. Zbog toga je vrlo razumljivo što je razdoblje manirizma shvatalo poreklo istorije umetnosti kao književnu formu, i što su njeni prvi značajni predstavnici, Vazari i Karel van Mander, bili maniristi.

S tim u vezi postavlja se jedno drugo pitanje. Čak i ako je pojam manirizma kao homogenog stila prihvaćen, ostaje otvoreno pitanje, da li je, i u kojoj mери, moguće govoriti o njegovoj jednovremenosti u različitim umetnostima, a ako takve jednovremenosti nema, da li bi celu pretpostavku o opštoj istorijskoj osnovi tog umetničkog razvoja trebalo odbaciti. Razvoj stila u različitim umetnostima nikad se nije odvijao istovremeno, čak i ako je zakašnjenje od pedeset godina, kakvo je nastalo između kraja manirizma u likovnim umetnostima i u književnosti, izuzetak, a interval od jednog veka, kakav je nastao između kraja baroknog slikarstva i barokne muzike, poseban slučaj. Čak i tako velika razilaženja ne znače anarhiju; naprotiv, za njih postoje dobri razlozi, i njima se ne ukida princip stilske jednoobraznosti i princip sveobuhvatne istorijske definicije umetničkog razvoja, već se ovi samo modifikuju. U svakom slučaju, čak i onda kad postoji paralelizam u stilskom razvoju između raznih umetnosti, ne može se očekivati da jedna ideja, jedno osećanje, ili viđenje budu kod svakog prikazani sa istom potpunošću, neposrednošću i intenzitetom, jer je izražavanje iste sadržine rečima, bojama ili tonovima potpuno različita stvar. Svaka umetnička forma, pored toga što sledi tok i tempo stilskog razvoja uopšte, sledi i svoj sopstveni put, određena je svojom sopstvenom tehnikom, prošlom istorijom, i društvenom funkcijom. Sve umetnosti učestvuju u opštem istorijskom i društvenom procesu na osnovu sopstvenih premisa. Individualni stadijumi stilskog razvoja će se stoga u svakom pojedinom slučaju razlikovati,

i „impresionizam” koji je primetan kod Velaskeza, Franca Halsa i Rembranta, na primer, uzaludno bismo tražili u baroknoj književnosti i muzici. I zbog toga će fenomen kakav je manirizam u svojoj složenosti, i isprepletanosti sa renesansom i barokom, biti prisutan u različitim umetnostima u različitoj meri, i biće izražen na različite načine.

(Prevela s nemačkog MAJA  
HERMAN-SEKULIĆ)

