

IWONA M. MALEC

## GIUSEPPE ARCIMBOLDO: MANIERA „WIDZIANA JAKO”

Manierizm, podobnie jak renesans, wniósł swój wkład w rozwój sztuk przedstawiających. Etymologia nazwy kierunku łączy się ze znaczeniem słowa *maniera*, będącym synonimem rodzącego się nowego stylu. Na tle subtelnej gry manieryzmu z renesansowym pojmowaniem piękna jawi się niezwykle dorobek artystyczny Giuseppe Arcimbolda. Zagadkowe obrazy wyjątkowego malarza były powszechnie podziwiane i znajdowały licznych naśladowców. Z czasem zostały zapomniane przez kolejne pokolenia a ich ponowne odkrycie zawdzięczamy surrealismom. Wszystkie dzieła Arcimbolda, które powstawały jako spełnienie manierystycznej zasady dzieła dziwnego, wielowarstwowego i zaskakującego, podpadają pod filozoficzną zasadę *widzenia aspektowego* Ludwiga Wittgensteina. Filozoficzna refleksja nad twórczością Arcimbolda ma pokazać współczesnemu odbiorcy nowe ujęcie dorobku artystycznego włoskiego mistrza.

---

### 1. Piękna maniera

Artystą jest ten, kto z rozwiązania  
potrafi czynić zagadkę.  
*Karl Kraus*

Czy manierizm był reakcją na renesansową obsesję piękna, czy może szczególnym rozwinięciem założeń artystyczno-estetycznych doby odrodzenia? Pytania o manierizm nie dotyczą tylko odsłonięcia relacji do okresu wcześniejszego; wyrażają także konieczność przedstawienia filozofii uzasadniającej stanowisko artystyczno-estetyczne. Nie ma wątpliwości, że sztuka manierizmu na tle nurtów sąsiadujących jest wyjątkowa, podobnie jak nazwa tegoż kierunku. John Shearman zwraca uwagę na nietypową końcówkę nazwy manierizm, odróżniającą się od takich

terminów jak: barok, renesans czy gotyk. Może to „skłaniać do pojmowania go, na wzór kierunków z XIX i XX wieku, jako kierunku świadomego, który zdaje sobie sprawę z własnego charakteru i skupia uwagę na konflikcie ze sztuką okresu poprzedzającego”<sup>1</sup>. Termin manieryzm pochodzi od włoskiego słowa *maniera*, które w wolnym tłumaczeniu oznacza: wdzięk, smak, umiejętność i styl. Giorgio Vasari „włączył *manierę* do pięciu zalet, dzięki którym rozwijając je i doskonaląc sztuka XVI wieku góruje nad stuleciem poprzednim”<sup>2</sup>. Bogactwo inwencji, perfekcja w sztuce malarskiej, dobra znajomość anatomii oraz wytrwałość i zręczność w pokonywaniu wszelkich trudności, jakie niosły ze sobą malarskie wyzwania artystów, to główne cechy okresu postrenesansowego. Manieryści upodobali sobie zawilść stylu, kapryśność form, skłonność do dziwactw i fantazji.

Zjawisko manieryzmu nie powstało jako odpowiedź na przesyt renesansowych ideałów piękna. Dziś wiemy, że był to kierunek świadomy swej stylizacji, posługujący się językiem wyrazistym, elokwentnym i pełnym dostojności. Manieryzm nie był buntem, lecz logicznym przedłużeniem tendencji wypracowanych przez dojrzały renesans. „Artyści obecnego stulecia – jak pisze Vasari – osiągnąwszy doskonałość, nie byłiby doszli tak wysoko, gdyby nie ci, co byli przed nimi”<sup>3</sup>. Dojrzałość renesansu wyraził twórczy geniusz Leonarda da Vinci i Rafaela, artystów prezentujących odnowiony już styl klasyczny, przewyższający jakościowo antyczny wzorzec. Manieryzm, wyróżniający się przesadnym dążeniem do doskonałości, „musiał wyrosnąć na podłożu wcześniejszego okresu”<sup>4</sup>, stając się niemal natychmiast kierunkiem indywidualnym, wyznaczającym nowe trendy w sztuce nowożytnej.

W XVI wieku styl manierystyczny zaspokajał najbardziej wyrafinowane gusty publiczności. Ówczesni malarze, początkowo naśladowując mistrzów renesansu, zaczęli tworzyć styl o nowych cechach artystycznych. Przede wszystkim zmieniło się ich podejście do perspektywy, doniosłego wynalazku renesansu, której miejsce zajęła kompozycja oparta na ułożeniu elementów na płaszczyźnie. Uzyskana w wyniku tej zmiany swoboda tworzenia sztuki nie ograniczonej klasycznymi regułami uwolniła wyobraźnię malarzy, co zaowocowało niezwykłą stylowością dzieł.

Nowej sztuce nieobcy był również wątek hedonistyczny; artyści świadomie tworzyli także po to, by dostarczać przyjemność. Dzieła

---

<sup>1</sup> J. Shearman *Manieryzm* M. Skibniewska (tł.) PWN, Warszawa 1970 s. 14.

<sup>2</sup> Tamże, s. 16. Warto dodać, że pozostałe zalety wymieniane przez Vasariego to: rysunek, reguła, porządek, proporcja.

<sup>3</sup> G. Vasari *Żywoty najśłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* t. VII, K. Estreicher (tł.) PWN, Warszawa–Kraków 1988 s. 461.

<sup>4</sup> J. Shearman wyd. cyt. s. 41.

manieryzmu są, według Shearmana „owocem społeczeństwa epikurejczyków, z pewnością bardziej skłonnego do sceptycyzmu niż do entuzjazmu, ale umiłowano entuzjazmować się nade wszystko pięknem artystycznym”<sup>5</sup>. Umiłowanie piękna i elegancji przejawiało się w każdej dziedzinie życia ówczesnych ludzi. Rozwijali je w sposobie bycia, w teatrze, w muzyce, w dziełach sztuki, którymi były również przedmioty codziennego użytku.

Twórczość artystów manierystycznych jest świadomą stylizacją, zrywającą z naturalnością w tworzeniu dzieł. W sztuce tej, podobnie jak w sztuce średniowiecznej, zanika iluzja głębi. Postacie malowano z przesadnym wydłużeniem proporcji ciała i przedstawiano w dramatycznych pozach. Dramatyzm zajął miejsce harmonii i delikatności dzieł renesansowych. Również kolorystyka nowego malarstwa nie była bez znaczenia. Kontrastujące zestawienia barw dopełniały uczucia niepokoju i dawały wrażenie nierzeczywistości wizji malarskich. Artysta manierystyczny stał się „suwerenem swego świata, mającym za nic zalecenia dawnych mistrzów”<sup>6</sup>. Dzieło w swej doskonałej formie przejawiało swobodę wykonania, ukazując tym samym potęgę sztuki.

Gdy w 1527 roku Rzym – wieczne miasto – został zburzony, a bunt protestancki zachwiał osłabionym już autorytetem Kościoła, estetyczne idee, smak i nastroje uległy przeobrażeniu. Humanistyczne wzorce z wolna ustępowały „neoplatońskim rozważaniom o idei piękna, uwikłanej w materię i wyzwalającej się z niej na drodze stopniowego uduchowienia”<sup>7</sup>. Duchowość sztuki pojmowano na wzór platońskiej idei; sztuka, uwolniona z zasady naśladowania, idealizowała i stylizowała naturę, oddalając się od niej w kierunku abstrakcji<sup>8</sup>.

Estetyka manieryzmu polegała głównie na odsłanianiu piękna, które nie znajduje się w naturze, stąd zadaniem sztuki było poprawianie natury, która sama w sobie nie jest doskonała<sup>9</sup>. Subtelność i oryginalność artystyczna były jednocześnie przejawem dobrego smaku twórcy. Ważną cechą sztuki manieryzmu było łączenie w sobie sprzeczności. Teoretyk manieryzmu Emmanuel Tesauro twierdził, że cechą wspólną wszystkich sztuk nie jest jedynie subtelność, lecz także przenośnia. Zatem prawdziwy twórca manierystyczny to ten, który potrafi łączyć w swym dziele różne pod względem znaczeniowym elementy, nawet najbardziej od siebie oddalone. Teoria Tesaura stała się, jak pisze Tatarkiewicz, „nie tylko

<sup>5</sup> Tamże, s. 232.

<sup>6</sup> K. Piwocki *Dzieje sztuki w zarysie* Arkady, Warszawa 1977 t. II s. 128.

<sup>7</sup> J. Białostocki *Sztuka cenniejsza niż złoto* PWN, Warszawa 2006 s. 377.

<sup>8</sup> W. Tatarkiewicz *Droga przez estetykę* PWN, Warszawa 1972 s. 65.

<sup>9</sup> Jacopo Pontormo, cytowany przez Tatarkiewicza, uważał, że artysta, dysponując jedynie farbami i płótnem, pragnie dorównać naturze, a nawet chciałby więcej: przedstawić naturę lepszą, bogatszą i piękniejszą niż jest tamże, s. 371. Por. tamże, s. 731.

teorią manieryzmu, stosującą się do pewnego tylko kierunku, lecz była uniwersalną teorią wszystkiej sztuki<sup>10</sup>.

Manieryzm w malarstwie wyłonił się z renesansowego świata harmonii, którego realizm oraz naukowy perfekcjonizm zmieniły się w indywidualizm i świadome odrzucenie natury. Gdy w sztuce odrodzenia celem było wierne przedstawianie rzeczywistości, to w manieryzmie ceniono przede wszystkim swobodę twórczą. To odejście od zasady *mimesis* doprowadziło do powstania dzieła wyrafinowanego, które angażowało widza w emocjonalny odbiór przedstawianych treści. Przychylna reakcja odbiorcy stała się dla manierystów „ważniejszą niż kiedykolwiek funkcją dzieła”<sup>11</sup>.

Wszystkim dobrze jest znany tajemniczy uśmiech Mony Lisy będący wyrazem nowej koncepcji portretu, przedstawiającego nie tylko zewnętrzne cechy modelu, lecz także jego głęboko ukryte cechy psychiczne. Cechy zapowiadające nadejście nowego kierunku zawiera fresk *Pożar Borgo* (1514–1517) Rafaela, zdradzający głębokie zmiany stylu artysty. Główny temat obrazu, wbrew logice ważności, został zepchnięty na drugi plan; na pierwszym rozgrywa się ludzki dramat w atmosferze paniki i chaosu. Bohaterowie fresku zostali przedstawieni w sposób przesadny i nienaturalny. Także *Święty Michał* (1517–1518) wychodzi poza kanon klasycznego ujęcia tematu. Dwie postacie symbolizujące dobro i zło stanowią dwa układy współlistniejących ze sobą form dynamiki, które doskonale zrównoważone, sprawiają wrażenie zatrzymania ruchu. Sztuczność i dynamizm dzieł mistrza renesansu zapowiadają nadejście nowego stylu<sup>12</sup>.

Manieryzm to synonim swobody, wdzięku i fantazyjności form. Sztuka manieryzmu jest intrygująca, niezwykła, czasem dziwaczna; zdumiewa i budzi niepokój oglądającego. Jednakże sposoby wyrażania ekspresji wykorzystywane przez manierystów nie miały jedynie dziwić czy szokować. Służyły także wyrażaniu treści, którymi artysta pragnął komunikować się ze światem poprzez swoje obrazy. Wyszukane alegorie, wyrafinowane przenośnie, intrygujące personifikacje miały dopełniać niezwykłość i oryginalność dzieł. Nagromadzenie w dziełach sztucznej architektury przypominającej teatralną dekorację dodatkowo podkreślało odejście od klasycznego umiaru i proporcji.

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 377.

<sup>11</sup> J. Shearman wyd. cyt. s. 71.

<sup>12</sup> Tamże, s. 52.

## 2. Arcimboldo – maniera zindywidualizowana

We mnie jest różnorodność.  
Jednak pomimo różności, jestem jednością<sup>13</sup>.  
*Don Gregorio Comanini*

Dziela Arcimbolda znakomicie wkomponowały się w charakter epoki; wciąż zadziwiają, fascynują i pozostają wyjątkowe. *Maniera* Arcimbolda jest oryginalna, wyszukana i pomysłowa. „Żył on w czasach, kiedy dziwność, potworności natury były oglądane z nieskrywanym zainteresowaniem i otwartością umysłu. W tej całej brzydocie skrywa się piękno”<sup>14</sup>. Arcimboldo swoim malarstwem zrećnie wydobywa to piękno, ozdabiając go elementami satyry. Nie będzie przesadą, jeśli o twórczości znakomitego mediolańczyka powiemy, że jest wielowarstwową zagadką intelektualną. Jego obrazy wymykają się jednoznacznej interpretacji; są dowodem nieograniczonej wyobraźni i wyjątkowej pomysłowości. Dzieła artysty spełniają jednocześnie manierystyczną zasadę *capriccio* – dzieła niezwykłego i *bizarro* – dziwnego, pomysłowego, zaskakującego odbiorcę.

*Bibliotekarz* (1566) jest portretem cesarskiego historiografa Wolfganga Laziusa, zbieracza książek i opiekuna cesarskich zbiorów<sup>15</sup>. Z układu realistycznie przedstawionych książek różnej wielkości wyłania się cudaczna, a jednocześnie urocza postać; niczym tajemniczy strażnik mądrości czuwający nad swoją niezwykłą biblioteką. Na innym obrazie stary pień drzewa, częściowo wyschnięty, z popękana korą i pozbawionymi liści gałęziami tworzy ponury obraz *Zimy* (1573). Gdy nasze oko przestanie skupiać się na szczegółach, wówczas ujrzemy niezwykle portret starca z pomarszczoną twarzą, zakrzywionym nosem i bezzębnymi ustami. Każda zmarszczka to ślad trapiących go problemów, zdeformowane rysy kryją w sobie ból i cierpienie. Jedynie zwisające z nadłamanej gałęzi owoce: cytryna i pomarańcza, swoimi ciepłymi barwami ożywiają obraz. Arcimboldowska *Wiosna* (1573) przedstawia młodą kobietę o zdrowej, rumianej twarzy, odzianą w zieloną szatę, którą zdobi biała kryza. Gdy zbliżymy się do obrazu, naszym oczom ukaże się zadziwiająca ilość różnych gatunków kwiatów. Nieprzypadkowo artysta wybrał właśnie kwiaty jako składowe swojej kompozycji. Umiejętnie dobierając elementy natury, ukazał młodzieńczy wigor i czar.

<sup>13</sup> Fragment wiersza Comaniniego, cyt. za: W. Kriegeskorte *Arcimboldo* E. Tomczyk (tł.) Taschen, Kolonia 2002 s. 46.

<sup>14</sup> S. Pagden-Ferino „Les portraits déguisés d’Arcimboldo” *Connaissance des Arts* wrzesień 2007 nr 652 s. 98.

<sup>15</sup> A. Boudier *Giuseppe Arcimboldo* seria: *Wielcy Malarze* część 137 s. 15.

Inny aspekt osobowości twórczej Arcimbolda prezentuje *Prawnik* (1566)<sup>16</sup>. Postać ta, o twarzy stworzonej z pieczonego mięsa i ryb, to przypuszczalnie portret uczonego w prawie, który cierpiał na wstydlivą dolegliwość zwaną chorobą francuską. Z obrazu spogląda na widza zniekształcone oblicze, głowa oskubanego kurczaka jest jednocześnie okiem mężczyzny, tułów wypełniają dokumenty i księgi. A gdyby tak spojrzeć na *Prawnika* okiem współczesnego odbiorcy, nie wiedzącego o problemach zdrowotnych modela? Prawnicze tomiska i zapisane akta tworzą obszerny i bogato odziany korpus, który świadczy o zamożności tego człowieka. Ze zdeformowanej twarzy wyczytać możemy arogancję i chciwość. Oto błyskotliwie zbudowana satyra w Arcimboldowskim stylu.

Arcimboldo zrywa z tradycyjnym portretowaniem, łamiąc tym samym konwencjonalne przedstawiania ludzkiej twarzy. Artysta tworzy swoje głowy z ekstrawaganckich kompozycji nietypowych elementów, które – należy to zaznaczyć – nie są częściami ludzkiego ciała. Ogórek imituje nos, a usta przybierają kształt dojrzałego, pękniętego strączka zielonego groszku (*Lato* 1573). Ta dziwna zamiana miejsc sprawiła, że obrazy Arcimbolda często odczytywane były jako groteskowe i karykaturalne. Benno Geiger określa dzieła malarza mianem artystycznego mimetyzmu, „który Ficino, słynny tłumacz Platona, zwykł nazywać *simulacrum*”<sup>17</sup>. Arcimboldowskie portrety są właśnie takimi symulakrami; nie naśladują ani nie przedstawiają natury, tworząc jednocześnie własną tożsamość, która jest wynikiem procesu twórczego ich autora. Platon potępiał sztukę odwołującą się do naśladownictwa, „które zawsze jest poniżej tego, co naśladuje”<sup>18</sup>. Sztuka, stwarzając pozory realnych rzeczy, jest podwójnym zaprzeczeniem idei. Arcimboldo, mimo naśladowania pojedynczych przedmiotów, odchodzi od *mimesis*, doprowadzając tym samym do specyficznej dekompozycji natury. Sądzę, że może być on uznany za prekursora sztuki wymykającej się zasadzie wiernego naśladowania, sztuki, która wykorzystując elementy otaczającego świata buduje własny i niepowtarzalny styl.

Arcimboldo zawsze tworzył swe kompozycje z dużą troską o szczegóły; odbiorca jego obrazów „rozpoznaje przedmioty i zachwycia się, jak zręcznie zostały dobrane”<sup>19</sup>. Urok jego dzieł tkwi poza klasycznymi regułami piękna i przejawia się poprzez zaskoczenie, żart i fantazję. Malarstwo Arcimbolda cechuje swoboda tworzenia i wyrafinowanie form. Niezwykle portrety włoskiego mistrza przyciągają i pobudzają wyobraź-

<sup>16</sup> Ten obraz Arcimbolda znany jest również pod tytułem *Kalwin*.

<sup>17</sup> W. Kriegeskorte wyd. cyt. s. 34.

<sup>18</sup> W. Tatarkiewicz *Historia filozofii* Wydawnictwo PWN, Warszawa 2004 t. I s.112.

<sup>19</sup> R. Arnheim *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* J. Mach (tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004 s. 104.

nię widza. Jego *Têtes Composées* są pełne tajemniczej i zaskakującej symboliki – odbiorca nie poprzestanie na znalezieniu li tylko jednego sensu, lecz doszukiwać się będzie kolejnych, budując tym samym niekończącą się nić skojarzeń.

Ponowne odkrycie Arcimbolda zawdzięczamy surrealismom, którzy wydobyli jego dzieła z zapomnienia. Malarskim założeniem surrealizmu był m.in. brak logicznego porządku rzeczywistości. Ważną rolę odgrywała niczym nieskrępowana wyobraźnia, która – jak pisze Krystyna Janicka – dla surrealistów była władzą szczególną, gdyż „pozwala człowiekowi wznosić się ponad ograniczoność własnej kondycji”<sup>20</sup>. Wieloznaczność, swoboda skojarzeń i niezwykła gra wyobraźni obecna w zadziwiających kompozycjach malarskich Arcimbolda zainspirowały takich malarzy jak Max Ernst czy Salvador Dali<sup>21</sup>. Ten ostatni namalował „w Hollywood w 1945 r. obraz *Frau Isabel Styler-Tas*, w którym znać mocne zapożyczenia z obrazu Piera della Francesca *Portret księcia Urbino* i z Arcimbolda”<sup>22</sup>. Surrealiści szczególnie cenili w twórczości mediolańczyka jego „technikę podwójnych motywów”<sup>23</sup>. Do twórczości Arcimbolda nawiązywano także w baroku. Angielski poeta John Donne w wierszu *To Sir Edward Herbert at Julyers* przywołuje cztery obrazy Włocha: *Ziemia*, *Jesień*, *Lato* i *Bibliotekarz*;

John Donne wykorzystał te i inne obrazy Arcimbolda jako inspirację dla swoich myśli wyrażonych w tym wierszu. Język Donne’a odtwarza w „ekfrastyczny” sposób główne elementy kompozycji głów Arcimbolda, jak również ich metamorficzne, ekstrawaganckie, manierystyczne, groteskowe jakości<sup>24</sup>.

Dlaczego Arcimboldo został zapomniany? Być może następne pokolenia źle odczytały geniusz artysty, widząc w nim jedynie malarza groteskowych portretów i karykatur. Nowy odbiorca dzieł Arcimbolda, świadomy historycznej ewolucji sztuki, docenił nowatorstwo jego przedstawień malarskich. W połączeniu z pojęciem absolutnego dzieła sztuki<sup>25</sup> pojawia się idea boskości artysty i ugruntowanie jego praw do tworzenia zmyślonych form w oparciu o naturę, lecz bez jej naśladowania. Twórczość Arcimbolda, częściowo oderwana od rzeczywistości, to wyrafinowane kompozycje abstrakcyjne skomponowane z darów natury.

<sup>20</sup> K. Janicka *Surrealism* WAiF, Warszawa 1973 s. 37.

<sup>21</sup> W. Kriegeskorte wyd. cyt. s. 30.

<sup>22</sup> D. Ades *Salvador Dali* Thames and Hudson, London and New York 1982 s. 98.

<sup>23</sup> C. Maddox *Salvador Dali 1904–1989. Exzentrik und Genie* M. Koulen, Köln 1983 s. 54.

<sup>24</sup> J. Cora „John Donne’s Arcimboldesque Wit in «To Sir Edward Herbert. At Julyers». A Partial Reading” w: Carvalho Homem, Rui and Maria de Fátima Lambert (eds.) *Writing and Seeing. Essays on Word and Image* Rodopi, NY 2005 s. 61.

<sup>25</sup> J. Shearman wyd. cyt. s. 54.

„U Arcimbolda wszystko jest metaforą”<sup>26</sup>; jego obrazy mogą być odbierane na wielu poziomach. Zbliżając się do obrazu, widz zobaczy jedynie owoce, warzywa i kwiaty, oddalając się, ujrzy dostojną męską postać (*Wertumnus*, 1590). Pierwszy poziom to przedstawienie elementów całości, w której są one ważne dla siebie, niezależnie od spełnianej roli w szerszym układzie kompozycyjnym. Drugi jest przedstawieniem całości jako takiej. Odbiorca przestaje widzieć usta jako hubę, a nos jako złamany konar, lecz widzi tylko usta i nos jako pewien element całości (*Zima*, 1573). Roland Barthes tak określił XVI-wieczną twórczość wybitnego Włocha: „Ogólnie rzecz ujmując, malarstwo Arcimbolda jest ruchome: w swoim zamysle zmusza ono widza do zbliżania się lub oddalania, zapewniając go jednocześnie, że w tym ruchu nie utraci żadnego ze znaczeń i pozostanie stale w żywym kontakcie z obrazem”<sup>27</sup>. Według Barthesa fantastyczne kompozycje tworzone z przedmiotów powszechnie znanych stanowią szczególnego rodzaju sumę, która „jest czymś innym niż tylko wynikiem dodawania części: można by powiedzieć, że jest resztą tego dodawania”<sup>28</sup>. Jest to matematyka analogii, z której rodzi się sens wypływający ze swoistej kombinatoryki elementów, które zmieniają się jak w kalejdoskopie, tworząc nowe kombinacje i nowe sensory.

Zgoła odmienne zdanie prezentuje Piotr Sarzyński – współczesny krytyk sztuki, który nazwał Arcimbolda „więźniem jednego pomysłu” lub „artystycznym leniem”<sup>29</sup>. W przeciwieństwie do Barthesa, polski krytyk uważa artystę za botaniczno-zoologicznego portrecistę i zarzuca mu ubóstwo wyobraźni. Sarzyński stwierdza, że na tle takich malarzy jak Tycjan, El Greco czy Tintoretto, Arcimboldo

wypada dość niepoważnie ze swymi malarskimi dowcipnymi rebusami, nosami z marchewki i ustami z kasztanów. Nic dziwnego, że jego dzieła najczęściej określane są jako: komiczne, dziwne, ekstrawaganckie, zabawne, parodystyczne. Ot, takie, które bawiły zmęczonego wojnami i religijnymi buntami cesarza, a i dziś działają trochę jak krzywe zwierciadła: widz zbliża nos do płótna, oddala, znów zbliża i ma mnóstwo radości<sup>30</sup>.

Kończąc swoją krytykę dzieł mediolańczyka, Sarzyński proponuje widzowi zabawę w detektywa-biologa, sugeruje, by widz spróbował, na

---

<sup>26</sup> R. Barthes „Arcimbardo ou Rétoricien et Magicien” w: tegoż *Oeuvres complètes* Seuil, Paris 1995 t. III s. 860 (wszystkie cytaty w tłumaczeniu I.M. Malec).

<sup>27</sup> Tamże, s. 864.

<sup>28</sup> Tamże, s. 864.

<sup>29</sup> P. Sarzyński „Układanki Arcimbolda” *Polityka* z dnia 10.11.2007 nr 45 (2628) s. 78–79. Jest to artykuł, który powstał z okazji pierwszej monograficznej wystawy Giuseppe Arcimbolda, która została zorganizowana przez Musée du Luxembourg w Paryżu (15 września 2007–13 stycznia 2008 roku).

<sup>30</sup> Tamże, s. 78–79.



przykład, rozszyfrować z ilu gatunków roślin skomponowana została alegoria *Wiosny*.

Barthes chwali Arcimbolda za nowatorstwo i indywidualizm artystyczny, podczas gdy Sarzyński umieszcza malarza manieryzmu jedynie w ramach osobliwości malarskiej. Dla jednych Arcimboldo był autorem groteskowych malowideł, dla drugich zaś – wielkim wizjonerem sztuki. Uważam, że Arcimboldo stworzył własny i oryginalny styl; jego dzieła wspaniale odzwierciedlają charakter epoki, a jednocześnie odkrywają nowe ścieżki sztuki przed kolejnymi pokoleniami twórców.

### 3. Sztuka Arcimbolda a widzenie aspektowe

Coś w widzeniu zdaje się nam zagadkowe,  
bo za mało zagadkowe zdaje się nam całe widzenie<sup>31</sup>.

*Ludwig Wittgenstein*

Ten sam obraz oglądany przez kilka osób w tym samym czasie jawić się będzie każdemu z nich inaczej. Różnice wynikają z procesu postrzegania, który jest złożony i prowadzi do powstawania odmiennych obrazów rzeczywistości. Poprzez zmysły zdobywamy informacje o otaczającym świecie, które następnie przechowujemy w pamięci. Arystoteles głosił, że w proces zdobywania wiedzy zaangażowane są trzy elementy: zmysły, wyobrażenia oraz pamięć. By móc coś wiedzieć o rzeczywistości, trzeba jej doświadczyć. Umysł może się z nią zetknąć jedynie za pomocą zmysłów. Według Arystotelesa „wrodzonych pojęć nie ma w umyśle, jest on niezapisaną tablicą, którą zapisują dopiero postrzeżenia; od postrzeżeń tedy trzeba rozpocząć poznanie”<sup>32</sup>. Istotą postrzegania jest identyfikacja. Percypując otoczenie nabieramy przekonani prawdziwych bądź fałszywych. Kartezjusz uważał, że „zmysły bywają zwodnicze, a ostrożność nakazuje, by nie ufać całkowicie tym, którzy nas choć raz wprowadzili w błąd”<sup>33</sup>. Trzeba zatem pamiętać, że nie tylko okiem widzimy, ale przede wszystkim rozumem, który w percepcji odgrywa rolę narzędzia dopełniającego postrzeżenie. Powyższe dociekania rozszerzyć należy o kwestię związaną z różnicą między postrzeganiem a widzeniem. W postrzeganiu, które jest aktem nieświadomym, nasze oko rejestruje otaczające nas elementy. Widzenie zaś jest aktem świadomym, związanym

<sup>31</sup> L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne* B. Wolniewicz (tł.) Wydawnictwo PWN, Warszawa 2005 s. 298.

<sup>32</sup> W. Tatarkiewicz *Historia filozofii* wyd. cyt. t. I s.121.

<sup>33</sup> R. Descartes *Medytacje o filozofii pierwszej* J. Hartman (tł.) Aureus, Kraków 2004 s. 29.

z wiedzą, która jest „przedsięwzięciem obciążonym teorią”<sup>34</sup>, co oznacza, że wcześniejsza wiedza o przedmiocie warunkuje jego widzenie.

Analizując widzenie, odwołam się do przemyśleń Ludwiga Wittgensteina, który stwierdza, że słowo widzieć można pojmować na dwa sposoby. W pierwszym przypadku przez czasownik widzieć rozumiemy fakt widzenia przedmiotu – widzę to<sup>35</sup>. Stwierdzenie to informuje o spostrzeżeniu obiektu, ale nie wymaga od podmiotu rozpoznawania czy też rozróżniania. Podmiot postrzegający skupia uwagę na tym, co jest dane, odbierając w swym umyśle przedmiot bezpośrednio. W drugim przypadku rzecz wygląda inaczej. Wpatrujemy się w jakąś twarz i nagle dostrzegamy w niej podobieństwo do innej. Widzimy, że oglądana przez nas twarz nie zmieniła się, lecz odbieramy ją całkiem inaczej. Doświadczenie takie Wittgenstein nazywa „dostrzeżeniem aspektu”<sup>36</sup>. Ten sposób widzenia opiera się na podobieństwie oglądanych przedmiotów; jest dostrzeżeniem jednego kształtu w drugim, a to sprawia, że pierwszy widzimy w nowy sposób. Nowe będzie również doznanie wzrokowe towarzyszące zmianie aspektu postrzegania. Rozpoznanie różni się od widzenia aspektowego tym, że pojęcie widzenia jako nie daje ostatecznego rozstrzygnięcia, czy widziany przedmiot jest tymże właśnie, a nie innym przedmiotem. Ta właściwość cechuje rozpoznanie. Widzenie aspektowe nie ogranicza stwierdzenia, czy dany przedmiot jest tym, za który jest uważany, czy też jest czymś innym. Najlepiej ilustruje to przykład postaci obrazkowej, nazwanej przez Wittgensteina kaczką-zającem<sup>37</sup>, który może być i jednym, i drugim. Z postrzeganiem postaci kaczką-zajęcą wiąże się fakt, iż o tym, co widzimy, możemy powiedzieć, że widzimy to tak lub tak. Zdaniem Wittgensteina stwierdzenie „widzę to jako coś” przywołuje na myśl najprostszą grę słowną. Patrząc na obrazek zająca, powiemy: „To jest zając”<sup>38</sup>. Zdanie to będzie zatem informacją o postrzeganiu. Kiedy spojrzymy na kaczkę-zajęcą, możemy powiedzieć: „Teraz to jest zając”<sup>39</sup>. Udzielając takiej odpowiedzi, informujemy o zmianie aspektu postrzegania. Mówiąc: teraz widzę to jako kaczkę, a teraz widzę to jako

---

<sup>34</sup> N. Russell Hanson *Patterns of Discovery An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science* Cambridge University Press 1961 s. 11–14, za: L. Sosnowski *Sztuka. Teoria. Historia. Światy Artura C. Danto* Collegium Columbinum, Kraków 2007 s. 241.

<sup>35</sup> L. Wittgenstein wyd. cyt. s. 270.

<sup>36</sup> Tamże, s. 270.

<sup>37</sup> Figura zaczerpnięta z *Fact and Fable in Psychology* Josepha Jastrowa. Zjawiska iluzji optycznej wykorzystywane były od wieków przez artystów i badane od strony psychologicznej. Ludwig Wittgenstein dokonuje przełomu, gdyż zaczyna badać złudzenia pod kątem językowym, przedstawiając teorio-poznawczą analizę zjawiska rozpoznawania, tamże, s. 271.

<sup>38</sup> Tamże, s. 273.

<sup>39</sup> Tamże, s. 273–274.

zająca, nie komunikujemy, że zmienił się obiekt widzenia, a jedynie, że zmienił się sposób jego ujęcia. Zmiana ta „jest wyrazem nowego postrzegania a jednocześnie jest to wyraz postrzegania niezmienionego”<sup>40</sup>. Różnica między widzeniem jako a postrzeżeniem jest dość subtelna. Sformułowanie: teraz jest to tym odnosi się do widzenia aspektowego. Postrzeżenie ma miejsce wtedy, gdy w odpowiedzi na pytanie o przedmiot otrzymujemy stwierdzenie, że jest on właśnie tym widzianym przez nas przedmiotem.

Widzenie aspektowe można odnieść do sztuki Arcimbolda. Patrząc na obrazy artysty, widz dostrzega różnorodność form, które w każdej chwili może zobaczyć inaczej. Soczyste jabłko staje się rumianym policzkiem, a zielony ogórek zmienia się w nos. Pozostałe owoce i warzywa będące elementami kompozycji zatytułowanej *Lato* (1573) nie są już tym, czym były przy pierwszym spojrzeniu na obraz. Teraz widzimy je jako części twarzy dojrzałego mężczyzny. Zmiana aspektu widzenia pociągnęła za sobą całkowitą zmianę oglądanego obrazu, choć sam obraz pozostał niezmieniony; zmienił się jedynie sposób ujęcia odbieranego obiektu w naszym umyśle. Kiedy przyglądnijemy się Arcimboldowskiej *Zimie*, zobaczymy stary, próchniejący pień z gęstwiną bezlistnych gałęzi i pasożytującą na nim hubą. Ale niemalże natychmiast zobaczymy ten obraz inaczej, jakby naszym oczom ukazało się rozwiązanie zagadki. Tam, gdzie przedtem był pień, teraz jest ludzka twarz, splecione gałęzie są teraz zniszczonymi włosami, a pomarszczona huba stała się ustami starca. W chwili, gdy zaczynamy widzieć dany przedmiot jako coś innego następuje rozbłyśnięcie aspektu i od tego momentu stale już będziemy dostrzegać ten aspekt. Rozpoznanie kształtów jednej figury w drugiej warunkuje wiedza odbiorcy. By móc zobaczyć soczystą gruszkę, a następnie ujrzeć ją jako bulwiasty nos, lub zobaczyć czerwone jabłko jako zdrowy policzek, należy wiedzieć, że gruszka nie jest nosem, a jabłko nie jest policzkiem.

Dostrzeżenie aspektu jest związane z pojęciem wyobraźni, w której następuje przekształcenie znanego dotychczas materiału w nowy. Jednakże kwestii widzenia aspektowego nie można rozpatrywać tylko w oparciu o wyobraźnię. By zobaczyć obrazkową postać raz jako kaczkę, innym razem jako zającą, podmiot postrzegający powinien posiadać określoną wiedzę, potrzebną do zidentyfikowania przedmiotu postrzeganego. „Aspekt kaczki i zającą «widzi» tylko ten, kto zna postaci obu tych zwierząt”<sup>41</sup>. Drugim ważnym elementem jest technika, która pozwoli na posługiwanie się przedmiotem, gdyż „jedynie o kimś, kto potrafi biegle posłużyć się w pewien sposób figurą, powiedzielibyśmy, że teraz widzi

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 274.

<sup>41</sup> Tamże, s. 290.

ją tak, a teraz tak”<sup>42</sup>. Granice wyobraźni wyznacza wiedza oglądającego. Przy tym trzeba pamiętać, że wyobraźnia ludzka zawsze posilkuje się wcześniej nabytymi doświadczeniami. Malarskie kompozycje Arcimbolda dostarczają odbiorcy możliwości czerpania przyjemności z brania przedmiotów za inne, widzenia ich za każdym razem inaczej. Oferują one odbiorcy możliwość doszukiwania się jednej formy w drugiej. Zmiana aspektu, prowadząca do nowego postrzegania obrazu przez widza, stymulowana jest jego wyobraźnią oraz wewnętrznymi odczuciami powstającymi pod wpływem oglądanych przedmiotów. Nowy sposób widzenia prowadzi do tworzenia nowych doznań wzrokowych. Patrząc na *Bibliotekarza*, rozpoznaję książki namalowane z realistyczną precyzją. Zauważam różne ich wielkości oraz sposób, w jaki są ułożone. To nietypowe ułożenie pobudza moją wyobraźnię. I nagle moim oczom ukazuje się majestatyczna postać. Oryginalnie udrapowaną zasłonę widzę teraz jako płaszcz zarzucony na ramię bezcielesnego mężczyzny. Jego tułów stanowią księgi różnych rozmiarów. Zakładki do książek są teraz palcami, a szczotka do ścierania kurzu jest brodą, przywołującą na myśl dostojność mędrca. Otwarta księga, znajdująca się na głowie tej cudacznej istoty, jest teraz zabawnym nakryciem głowy. Różnorodność inteligentnie dobranych przedmiotów tworzy urzekającą postać. Obraz, na który patrzę nie zmienił się, zmienił się jedynie sposób ujęcia namalowanych przedmiotów w moim umyśle. Wychodząc poza dane zmysłowe, przekracza się bierność czystego widzenia. Aktywność myślenia podmiotu postrzegającego w połączeniu z doznaniem wzrokowym prowadzi do tworzenia nowych postaci widzianego przedmiotu. Interpretacja, która jest uważana za proces przekształcający widziany przedmiot w dzieło, będzie tu widzeniem za każdym razem czegoś innego.

Widzenie i interpretowanie tego, co się widzi są reakcjami naturalnymi, co wypływa z faktu osadzenia czynności widzenia w kontekście gry językowej, która jest terminem kluczowym dla omawianej filozofii. Grą językową Wittgenstein nazywa całość „złożoną z języka i z czynności, w które jest on wpleciony”<sup>43</sup>. Język jest intuicyjnie zrozumiały dla odbiorcy: używamy słów, a z użyciem tym jest związane pewne działanie<sup>44</sup>. Dostrzeganie aspektu jest w pewnym sensie grą językową, która stanowi ramy dla intelektualnej aktywności podmiotu. Jednakże widzenia aspektowego nie można sprowadzić jedynie do samej refleksji. Forma tej aktywności podmiotowej „określona jest regułami tylko dla niej specyficznymi, które pozwalają traktować ją jako samo-domknięty system

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 292.

<sup>43</sup> Tamże, s. 12.

<sup>44</sup> W. Sady „Gry językowe i sposoby życia” *Colloquia Communia* 2/13/1984 s. 64.

rozumienia”<sup>45</sup>. System taki stosują nie tylko dzieci, które bawiąc się, często widzą dany przedmiot jako coś zupełnie innego, znajduje on również zastosowanie w odniesieniu do sztuki, gdzie nieustannie zachodzi okoliczność „brania przedmiotu za coś innego niż to, czym on jest”<sup>46</sup>. Stosowanie gry widzenia jako wymusza od graczy zaangażowania intelektualnego oraz stosowania umiejętności percepcyjnych, które umożliwią zobaczenie przedmiotu inaczej, niż jego fizyczne przedstawienie.

Według Ernsta H. Gombricha sztuka polega głównie na tym, że jedne kształty potrafią naśladować inne i tym samym znaczyć coś innego. Przedmioty udają przedmioty, którymi nie są: gruszka udaje nos, rumiane jabłko policzek, kompozycja warzywno-owocowa udaje człowieka. Leon Battista Alberti za początek sztuki uważał moment, w którym ludzie zaczęli rozpoznawać w „pniu drzewa, bryle gliny lub w innej rzeczy (...) jakieś zarysy, które niewiele trzeba było zmienić, by stały się podobne do jakichś przedmiotów naturalnych”<sup>47</sup>. Podobnie rzecz ma się w komponowanych obrazach Arcimbolda. Za każdym kolejnym spojrzeniem na Arcimboldowskie kompozycje pojawia się nowy „obraz” tej samej rzeczy. Komponowane głowy pozwalają również oglądającemu odbierać je na różnych poziomach, które cechuje wyjątkowy realizm artystyczny. Arcimboldo jest nowatorskim malarzem z jeszcze jednej przyczyny. Przykuwając wzrok widza do struktury obrazu, artysta „przechodzi wirtualnie z malarstwa newtonowskiego, opartego na przedmiotach przedstawianych nieruchomo, do sztuki einsteinowskiej, według której przemieszczanie się obserwatora stanowi część statusu dzieła”<sup>48</sup>.

Sztuka Arcimbolda dla współcześnie mu żyjących była źródłem wyrafinowanego smaku estetycznego i realizacją, przeprowadzoną w wysoce indywidualny sposób, założeń manieryzmu. Niezwykłe dzieła włoskiego mistrza na powrót przyciągają, fascynują, pobudzają wyobraźnię, wciągając widza w intelektualną grę skojarzeń. Magia wyjątkowych dzieł Giuseppe Arcimbolda wskrzesza w nas dziecięcą wrażliwość, która pozwala widzieć przedmioty inaczej, dostrzegać jedne kształty w drugich.

---

<sup>45</sup> L. Sosnowski wyd. cyt. s. 295.

<sup>46</sup> Tamże, s. 295.

<sup>47</sup> E.H. Gombrich *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego* J. Zarański (tł.) PIW, Warszawa 1981 s. 108.

<sup>48</sup> R. Barthes wyd. cyt. s. 865.

Giuseppe Arcimboldo:  
GIUSEPPE ARCIMBOLDO'S MANNER „SEEN AS”

Mannerism and similarly the Renaissance has its impact on the development of the representational arts. The etymology of the name is connected with the word *manner* synonymous with the new style. Giuseppe Arcimboldo's oeuvre exemplifies the style of mannerism in combination with the Renaissance idea of beauty. The mysterious paintings by the amazing painter were commonly admired and attracted many followers. His masterpieces were forgotten by the next generations and their rediscovery can be ascribed to surrealists. All Arcimboldo's works, which obeyed the rules of bizarre Mannerist painting – multidimensional and surprising – are in accordance with Ludwig Wittgenstein's aspectual seeing. The philosophical reflection on Arcimboldo's painting is supposed to show a contemporary audience a new aspect of the Italian master's works.

*Iwona Maria Malec* – e-mail: imal77@wp.pl