

## Giorgio Vasari jako artysta: manierystyczny wirtuoz czy mierny naśladowca?

Giorgio Vasari pittore e architetto Aretino – takim skromnym tytułem określał siebie żyjący w latach 1511 – 1574 wszechstronny i niezwykle aktywny twórca, o którym Michał Anioł powiedział, że pracuje za całe pokolenie<sup>1</sup>. Niniejszy tekst stanowi swoiste uzupełnienie artykułu przybliżającego dorobek historyczny oraz poglądy teoretyczne i estetyczne artysty.

Twórczość artystyczną Vasariego można badać na wiele sposobów. Pierwszy oddzielałby prace malarskie od architektonicznych czy scenograficznych. Drugi brałby pod uwagę różnorodność stylistyczną, w której da się zauważyć zarówno styl manierystyczny, nowatorski, jak i ten archaizujący, sięgający do XIII - i XIV – wiecznych wzorców<sup>2</sup>. W niniejszym artykule czytelnik zetknie się z twórczością artysty, śledząc wpływ założeń teoretycznych okresu manieryzmu na realizacje artystyczne Vasariego oraz poszczególne, arbitralnie wybrane wątki kulturalno - politycznej działalności tokańczyka, które wpłynęły na jego prace.

Przypatrzmy się na początku roli, jaką grał dla historyka - humanisty mecenat władców świeckich i duchownych w Rzymie i Florencji. Niewątpliwie najistotniejszy wpływ miała znajomość Vasariego z rodem Medyceuszów we Florencji, którzy powierzyli dyplomatycznemu i pracowitemu artyście wiele realizacji o społeczno – kulturalnym charakterze. Aretyńczyk pozostawał w kręgu wpływów możnowładców od 1524 roku, kiedy to kardynał Passerini zabrał zdolnego młodzieńca do domu Niccolò Vespucciego, gdzie przebywali Aleksander i Hipolit Medici. Dzieje tego niezwykle związku przedsiębiorczego artysty i literata z najważniejszymi przedstawicielami rodu – Kosmą Starym i jego następcą, Kosmą Pierwszym – obrazują społeczny byt twórcy owego czasu. Był on poważany, miał wpływy na dworze oraz tworzył sztukę podporządkowaną wizji swych dobroczyńców. Unaocznia to pośmiertny portret Lorenza (Wawrzyńca) Wspaniałego (1449 - 1492)<sup>3</sup>. Brak bezpośredniego kontaktu z Wawrzyńcem nie przeszkodził Vasariemu stworzyć wizerunku tyleż realistycznego, co noszącego znamiona idealizmu. Ważnym zagadnieniem dla twórców manierystycznych było rozumienie piękna nie jako zgodnego z naturą, ale właśnie idealnego. Za protagonistę tego dążenia uważa się Michała Anioła, który nadał heroiczny i pełen majestatu wyraz wizerunkom Lorenza i Giuliana Medici z kaplicy Medyceuszy w San Lorenzo we Florencji. Tak więc dążenie do podobieństwa oznaczało dla artysty

<sup>1</sup> Frey, II, s. 9 – por list don Miniata Pitti do Vasariego z 10 X 1563 cytowany w: Z. Ważbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, wyd. PAN 1975, s 19

<sup>2</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 28

<sup>3</sup> Por. Na witrynie: <http://www.wga.hu/art/v/vasari/lorenzo.jpg>

Ten wychowany niezmiernie starannie władca Florencji, będący zarazem wybitnym poetą i mówcą, uczynił z miasta stolicę uczonych i artystów, takich jak Poliziano, Pico della Mirandola, Marcilio Ficino i Michał Anioł, a także wzbogacił znacznie założoną przez Kosmę Starego bibliotekę medycejską.

dokonanie dwóch wyborów – wyboru postaci, będącej *exemplum* dla następnych pokoleń oraz wybór cech zewnętrznych modelu podkreślających jego rangę. Wizerunek Lorenzo Medici tchnie powagą i szlachetnością na swym pośmiertnym portrecie, gdyż taki obraz cnót był odpowiedni dla jego rangi społecznej. Ciekawym szczegółem, któremu warto przyrzeć się w obrazie, jest poza Lorenza – wygięta, ukośna, pozornie niedbała, lecz zarazem wystudiowana i nienaturalna. Podobieństwo do figur alegorycznych ze wspomnianej kaplicy Medyceuszy Michała Anioła nie będzie ostatnim przykładem czerpania inspiracji przez doskonale zorientowanego w świecie sztuki Vasariego.

Poruszając zagadnienie wpływu protektoratu możnych na działalność artystyczną aretyńczyka, nie można pominąć jego niezwykle ważnych prac architektonicznych we Florencji (centrum Toskanii, jak i oddziaływania Medyceuszy). Na zlecenie rodu Vasari przebudował Palazzo Vecchio (od lat 50. do 70. XVI wieku), zaprojektował i rozpoczął budowę pałacu Uffizi (od 1560 roku) oraz połączył ten ostatni z Palazzo Pitti – mowa tu o słynnym *Corridoio Vasariano* (1564 rok). Stary Pałac, od 1540 roku siedziba księżęca, był modernizowany i dekorowany w kilku etapach. Gruntownie przebudowując budynek, artysta stworzył tak niezwykle założenia architektoniczne, jak monumentalne *Salone dei Cinquecento* (Sala 500) oraz niewielkie, ale oryginalne w pomyśle *Studiolo* Franciszka I.

Było to dzieło potężne, ilustrujące proces odnowy i ekspansji tokańskiego imperium, a także trudna organizacyjnie praca zespołowa. Vasari pisał w swych *Rozważaniach*, że mógł zrealizować tę olbrzymią dekorację dzięki ludziom takim jak Borghini, Adriani, Naldini, Stradanus i Zucchi, inaczej potrzebowałby całego stulecia<sup>4</sup>. Aretyńczyk narzucił jednak swój styl, dostarczając swym współpracownikom projektów kompozycji, przerabiając ich pomysły oraz retuszując już ukończone malowidła<sup>5</sup>. Najbardziej interesujące wydaje się udekorowanie pięter wedle schematu: na dole seria obrazów historycznych, będących odtworzeniem dziejów Toskanii od zamierzchłej przeszłości do epoki Cosima I oraz seria mitologiczno – alegoryczna na drugim piętrze. Wchodzący na pierwsze piętro jest przytłoczony ogromem i wspaniałością monumentalnych malowideł przedstawiających sceny bitewne czy zdobycia miast. Tak perswazyjne opracowanie *storii* rzuca światło na brak autonomii artystycznej w naszym rozumieniu sztuki oraz całkowitą akceptację tego faktu przez artystę. Vasari, prężny działacz kulturalny (o czym będzie jeszcze mowa przy omówieniu jego Akademii Sztuki Rysunku) przoduje w apoteozie Medyceuszy, a jego starania pełnego odwzorowania historii doprowadzają do ciekawych wyników. Podczas realizacji dzieła sięgano nie tylko do źródeł historyków włoskich, ale konsultowano się także z żyjącymi jeszcze uczestnikami bitew, przeprowadzono dokładne studia topograficzne, studia ubiorów i uzbrojenia żołnierzy cudzoziemskich. Ta niemal obsesyjna dokładność skłoniła Vasariego do jeszcze poważniejszego kroku: „(...) nawet portrety osób w XIII w. kopiował z trzynasto-

---

<sup>4</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 26

<sup>5</sup> Ibidem, s. 27

czternastowiecznych malowideł, ale też w pewnym sensie naśladował dawny styl swych malarskich pierwowzorów”<sup>6</sup>. Ta – jakbyśmy dziś powiedzieli – archaizująca maniera – z pewnością nie stawia Vasariego na czele nowatorskich mistrzów w stylu Michała Anioła, Rossa czy Salviatięgo, ale pozwala na jasny i czytelny przekaz treści historyczno – politycznych.

Jednocześnie aretyńczyk pozwalał sobie na dużą elastyczność stylistyczną. Wpływ współpracowników na kształt monumentalnego dzieła był różny, jednak w przypadku tzw. *Studiola* – gabinetu Franciszka I – najbardziej widoczny jest styl Jana van der Straata i jego flamandzkie upodobanie do szczegółu i wyszukanej faktury<sup>7</sup>. Odcisnęło ono piętno na dekoracjach niewielkiej przyrodniczej, alchemicznej pracowni – owej *Wunderkammer* – gabinetu osobliwości, gdzie znajdowała ujście powszechna w tamtych czasach pasja kolekcjonerska oraz gdzie przechowywano cuda natury takie jak róg „jednorożca” czy ząb wieloryba, skryte przed ciekawskimi za szafami i obrazami. Jest więc „Perseusz i Andromeda”, obraz – jeden z niewielu - stylowo charakterystyczny dla Vasarięgo – będący częścią programu ikonograficznego autorstwa Borghinięgo. Nie bez znaczenia był wyrafinowany, niemal perwersyjny erotyzm widoczny w ilustracjach mitologiczno – alegorycznych, potwierdzany przez takich badaczy, jak choćby Tibor Klaniczay. Pisze on, że ówczesne malarstwo reprezentatywnie celowało w najbardziej różnorodnym przedstawianiu nagiego ciała kobiecego i scen miłosnych<sup>8</sup>. Jeśli wyobrazimy sobie ową wysmakowaną kompozycję mitologiczną<sup>9</sup> w odizolowanym *Studiolo*, gdzie nie sposób odnaleźć naturalne źródła światła, z tajemnymi drzwiami do skarbcza i prywatnych pokoi<sup>10</sup>, z łatwością zaakceptujemy, a nawet ulegniemy manierystycznemu efektowi dziwaczności, *capriccio* i braku umiaru.

Jak już wspominałam, dekoracje pierwszego poziomu pałacu nie dostarczają tak mocnych wrażeń. Zdecydowanie bardziej nowatorski niż przy historycznych freskach reprezentacyjnego piętra, staje się Vasari przy tworzeniu – tym razem architektonicznego – założenia w Palazzo Vecchio. Wspaniałe wejście z dołu do uroczystego, wielkiego Salonu, budowanego początkowo wbrew koncepcji księcia Kosmy, realizuje plan nie tylko estetyczny, ale i społeczno-polityczny. W trudnych warunkach stworzono pomysłowe rozwiązanie, gdzie funkcjonalność przegrała z wartościami typowo manierystycznymi, takimi jak elegancja formalna, świadoma sztuczność i poszukiwanie podziwu zdumionej publiczności. Wejście - prototyp imponujących dwubiegowych schodów, stopniowo odsłania fragmenty zespołu architektonicznego, czyniąc całość nie do objęcia wzrokiem.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Z. Waźbiński, op. cit., s. 28

<sup>7</sup> Ibidem, s. 29

<sup>8</sup> T. Klaniczay, *Renesans, manieryzm, barok*, Warszawa 1986, s. 125

<sup>9</sup> Por. na: <http://www.wga.hu/art/v/vasari/studiol2.jpg>

<sup>10</sup> J. Shearman, *Manieryzm*, Warszawa 1970, s. 237

<sup>11</sup> Ibidem, s. 142, por. opis i ilustrację

Również otoczenie Starego Pałacu zostało przebudowane. Założonym na szeroką skalę projektem było scalenie przestrzeni między rzeką Arno, Palazzo Vecchio i Piazza della Signoria oraz utworzenie centrum administracji księstwa. Ufficje – bo o nich mowa – pomyślane jako zespół 13 magistratów Florencji, za elegancką fasadą klasyczej kolumnady skrywały wejścia do urzędów, symbolu potęgi biurokratycznej. Budynek otacza z trzech stron długi plac<sup>12</sup>, który bodaj pierwszy raz tak świadomie artykułuje przestrzeń. Vasari dążył do wyraźnych efektów wizualnych, podkreślając perspektywiczną długość przez dopasowanie ciągłych gzymsów dachów i niezłamanych gzymsów między piętrami budynku. Także przeciągnięcie trzech ciągłych stopni, na których opiera się front pałacu sprawia, że sfera placu wydłuża się, nie tracąc klasycznego wyglądu dzięki spokojnemu rytmowi elementów fasady budynku.

Zanim artysta skończył Ufficje, została mu powierzona następna realizacja, będąca jednocześnie kolejnym etapem procesu komunikowania potęgi Medyceuszy w przestrzeni miejskiej. *Corridoio Vasariano*<sup>13</sup> – przewiewna loggia nad samą rzeką Arno, ciągnąca się aż na Ponte Vecchio – Stary Most – doskonale łączy w sobie funkcjonalność z wartościami estetycznymi. Korytarz rozpoczęty w 1564 roku, ukończony w ciągu pięciu miesięcy, uświetnił uroczystość zaślubin Franciszka I Medyceusza z Joanną Austrijacką. Oprócz zaprojektowania jako reprezentacyjne połączenie wyżej wspomnianych Ufficjów z rezydencją księcia – Palazzo Pitti<sup>14</sup> – pozwalał na kontrolę urzędników, bezkolizyjne i dyskretne przemieszczanie się w bezpiecznym oddzieleniu od florenckiego tłumu. Jest to oczywiście połączenie pośrednie: biegnie nad samą rzeką, przekracza ją na Ponte Vecchio (anegdota głosi, iż zapach z targu mięsa na moście drażnił arystokratyczny nos...), przechodzi przez wnętrze kościoła Santa Felicita, by osiągnąć Ogrody Boboli (mieszczące między innymi wspaniałą, manierystyczną Grotę Buontalentię) i pałac książęcy. Najlepiej widoczna od strony rzeki realizacja prezentuje klasyczny układ arkad, harmonijnie przejrzystą oprawę oraz brak niefunkcyjnych ozdób czy architektonicznych niespodzianek w stylu przedsiönka Biblioteki Laurenziana Michała Anioła. To wszystko pozwala na uprawnione skojarzenie dzieła z okresem dojrzałego renesansu. Vasari osiągnął efekt spokojnej, pewnej siebie potęgi w eleganckim stylu i doskonałości form i proporcji, bez eksperymentowania i świadomego zadziwiania nieładem, przeładowaniem, złożonością<sup>15</sup>. Więcej różnorodności i swobody manierystycznej znajdziemy we wnętrzach *Corridoio*, gdzie króluje ornament groteskowy – figury antropomorficzne i zoomorficzne, wyrastające z form roślinnych, których „(...)

---

<sup>12</sup> Por. na: <http://www.ivanweb.net/images/Mondo/Firenze/Uffizi.JPG>

<sup>13</sup> Por. na: <http://www.museumsinflorence.com/foto/corridoio%20vasariano/vasari.jpg>, a także na: <http://www.aboutflorence.com/Museums-in-Florence/uffizi-gallery/vasari-corridor.jpg>

<sup>14</sup> Por. plan: <http://www.aboutflorence.com/Museums-in-Florence/uffizi-gallery/corridio-vasariano.jpg>

<sup>15</sup> Por. na: <http://www.aboutflorence.com/Museums-in-Florence/uffizi-gallery/vasari-corridor.jpg>

podstawową metodą była metamorfoza, niemożliwa w przyrodzie przemiana gatunków, w sztuce tworząca rodzaj modułu kompozycyjnego”<sup>16</sup>.

Palazzo Vecchio, Ufficje i Korytarz Vasariego wyraźnie zaznaczają się w topografii historycznego centrum Florencji. Dzieła te, pomyślane jako trwałe i znaczące punkty na mapie miasta, przekazywały więcej treści swoją obecnością niż skomplikowane obyczaje dworskie czy ekspansja terytorialna i zdobycie miast i być może są jednym z pierwszych przykładów tak perswazyjnego kreowania przestrzeni.

Zagadnienie znaczenia mecenatu w twórczości Vasariego nie kończy się na przytoczonych powyżej przykładach. Warto jednak skupić się także na założeniach czasu manieryzmu obecnych w malarskich realizacjach tego artysty. Zaczniemy więc od pracy bodaj najwierniejszej ideałom manierystycznym. Salone dei Cento Giorni został nazwany tak od rekordowo krótkiego czasu<sup>17</sup>, w jakim Vasari pokrył freskami pomieszczenie w pałacu Cancellaria w Rzymie na zamówienie kardynała Aleksandra Farnese w 1547 roku. Obszerna, wydłużona sala została udekorowana malowidłami przedstawiającymi sceny z pontyfikatu Pawła III. Jest to przykład *storii*, gdzie narracja łączy się z alegorycznymi treściami sławiącym panowanie papieża. Program literacki został przygotowany przez Paolo Giovio, wybitnego przedstawiciela rzymskiego środowiska pisarzy. Jak pisze Ważbiński, “(...) był to popis manierystycznego wirtuoza, gdzie bogate i wyrefinowane *invenzione* literata szło w parze z techniczną sprawnością malarza. Vasari stworzył tutaj podstawy oficjalnej sztuki dworskiej (...) zespół ten pomimo uchybień wynikłych z pośpiechu – pokaz jego programowego *fa presto* – należy niewątpliwie do najciekawszych z zachowanych realizacji malarskich Vasariego”<sup>18</sup> Malowidła pochodzące z roku 1547, a więc jeszcze sprzed monumentalnych realizacji we Florencji, będą wzorem dla późniejszych dekoracji w Palazzo Vecchio, jednak Salon Stu Dni pozostanie najlepszym tego typu dziełem aretyńczyka. Wykazał on dobrą znajomość twórczości Pierino del Vaga czy swego dawnego towarzysza z pracowni Andrei del Sarto – Francesco Salviati.

Konieczne jest omówienie jednego z fresków, wytrzymującego porównanie z najlepszymi dziełami okresu manieryzmu. Praca nosi tytuł: “Paweł III kierujący budową bazyliki świętego Piotra”<sup>19</sup>. Pierwsze zaskoczenie (a więc już osiągnięty efekt manierystyczny) budzi fakt przedstawienia na pierwszym planie nagiej postaci (o czysto alegorycznym znaczeniu), podczas gdy właściwa akcja (papież w otoczeniu dostojników, z planami budowy, wskazujący na rosnącą bazylikę) znajduje się niejako w głębi obrazu. Oprócz zabiegu wprowadzenia właściwie zbędnych, drugorzędnych motywów na pierwszy plan, warto zwrócić uwagę na figurę kobiecą w środku kompozycji. Jej poza – niedbale wygięta – pozwoliła na efektowną manifestację możliwości

<sup>16</sup> D. Bodart, *Renesans i manieryzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 149

<sup>17</sup> Co stało się przedmiotem krytyki wyrażonej m.in. przez Michała Anioła, por. Wstęp K. Estreichera do *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów Vasariego*, s. XII

<sup>18</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 24

<sup>19</sup> Por.: <http://www.wga.hu/art/v/vasari/cancella.jpg>

technicznych twórcy dzieła. Jeszcze lepiej prezentuje postaci układające się w kształt litery „S” inny fresk zatytułowany „Paweł III nagradza cnotliwych”<sup>20</sup>. *Figura serpentinata*, nieodzowna poza w manierystycznym obrazie, swoje narodziny<sup>21</sup> zawdzięcza – Michałowi Aniołowi i jego rzeźbie *Geniusz zwycięstwa*<sup>22</sup>. Został tu zrealizowany postulat, aby postać mogła być widoczna jednocześnie z tyłu, jak i z przodu, dzięki układowi falujących linii i śmiałych skrótów perspektywicznych. Inne wyrażenia dobrze ilustrujące sens *figury serpentinity* to: forma ognistego płomienia (który scala, a nie rozczłonkuje postać, jak w kontrapoście) czy krzywizna żywego węża. Trzeba tu przywołać głosy samej epoki, która w następujący sposób uzasadniała użycie nieprawdopodobnej, sztucznej pozy: „a w każdym waszym dziele wprowadźcie przynajmniej jedną postać w wielkim wysiłku, tajemnicza i ujętą w trudny sposób, by ten, kto rozumie doskonałość sztuki, docenił waszą dzielność”<sup>23</sup>. Artysta udowadnia więc swoją *virtú*, zakładając obycie i erudycję odbiorcy. Nacisk położony jest na innowacyjność, nietypowość, grę z konwencjami narracyjnymi i kompozycyjnymi obrazu. Przyjemna tajemniczość i rozwiązanie zagadki, kodu, było równoległe z uwolnieniem od rygorów prawdopodobieństwa i logiki narracji<sup>24</sup>. We freskach Salonu Stu Dni Vasari wpisał się w typową dla owych czasów tendencję do przedkładania malarskiego manifestu nad ilustrację historycznego zdarzenia. Ta tendencja została potwierdzona *explicite* przez artystę podczas prezentowania Franciszkowi Medyceuszowi dekoracji w Palazzo Vecchio: „Zrobiłem tę kompozycję (...) ze skrótów postaci widzianych od dołu, częściowo po to, aby pokazać możliwości sztuki (...)” (w oryginale: *parte per mostrar l'arte*)<sup>25</sup>.

Dla historyków niebagatelne znaczenie posiada fakt, że podczas dekorowania pałacu Cancelleria i rozmów z kardynałem Farnese, za namową Paola Giovio, zrodził się pomysł napisania wiekopomnych *Żywotów najwybitniejszych architektów, malarzy i rzeźbiarzy*. Zresztą z tym okresem Vasari „(...) złączył swe najlepsze aspiracje i nadzieje: <<Wolę umrzeć marnie w tym mieście (...) niż żyć wygodnie tam, gdzie beczyność, lenistwo i ociężałość niszczą piękno ludzkich talentów>>”<sup>26</sup>.

Jednak ów czas dojrzałości artystycznej i umysłowej aretyńczyka, owocujący wieloma wspaniałymi dziełami<sup>27</sup> nie spełniły całkowicie nadziei artysty na otrzymanie poważniejszych zamówień. Mimo to brak tych ostatnich nie przeszkodzi nam w analizowaniu twórczości wszechstronnego twórcy. Sięgnijmy zatem do niewielkich, przeznaczonych dla znawców i kolekcjonerów kompozycji, które przeczyłyby tezie o powierzchownym i oficjalnie oschłym

<sup>20</sup> D. Bodart podaje następujący opis dzieła: „Nieprawdopodobna poza nagiej postaci leżącej na schodach na pierwszym planie, na marginesie rozgrywającej się sceny, została wyjaśniona przez samego autora Giorgio Vasariego: jest to Alegoria Zawiści, która połyka żmije i pada zatruta” – D. Bodart, op. cit., s. 137

<sup>21</sup> Narodziny lub swoistą reminiscencję, odrodzenie „płomienistych” form gotyckich.

<sup>22</sup> Por.: <http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/2/7victory.jpg>

<sup>23</sup> Opinia Paola Pino cytowana w: D. Bodart, op. cit., s. 136

<sup>24</sup> Ibidem, s. 137

<sup>25</sup> J. Shearman, op. cit., s. 62

<sup>26</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 23, wypowiedź Vasariego cytowana w: Frey, I, s. 96

<sup>27</sup> Por. m.in. „Alegorię Niepokalanego Poczęcia” do kaplicy Altovitich w SS. Apostoli we Florencji na: <http://www.tanogabo.it/arte/vasari/vasariallegoryoftheimmaculateconception.jpg>

charakterze dzieł Vasariego. *Wenus i Kupidyn*<sup>28</sup> to przykład właśnie takiej, wysmakowanej *spalliere*, dekoracyjnej płyciny przeznaczonej do oglądania od dołu, znajdującej się w pokoju sławiącym poezję miłosną Dantego, Petrarcki i Boccaccia. Ów obraz zażyczył sobie do swojej siedziby rzymski bankier Bindo Altoviti, *notabene* główny przeciwnik polityczny Medyceuszy. Jak widać, dyplomacja i nadrzędna rola sztuki pozwalały na przewycięzenie „konfliktu mecenatu” i realizowanie zamówień dla najróżniejszych odbiorców.

Ilustracja mitu o Wenus i jej boskim potomku pozwala na wielorakie odczytanie treści zawartej w dziele. Otóż widzimy atletyczną postać kobiecą całującą Kupidyna. Wskazuje ona lewą ręką na swe serce oraz prawą, prawdopodobnie, na ołtarz poświęcony Wenus udekorowany maskami. Może jednak nie jest to wskazanie na ołtarz, ale próba kradzieży jednej ze strzał Amora, co tłumaczyłoby zerkanie bożka miłości do tyłu. Jednocześnie inna strzała, skierowana ku dołowi, zdaje się wbijać w udo Wenus. Byłaby to więc ilustracja bezwiednego zranienia bogini podczas pocałunku, co poskutkuje nieszczęśliwą, tragiczną miłością do Adonisa.

Z punktu widzenia techniki malarskiej dzieło to nawiązuje bezpośrednio do stylu Michała Anioła, który wykonał zresztą wcześniej szkic o takiej właśnie treści. Sama Wenus prezentuje ociężałą, androgyniczny typ wzorowany na *Ignudi* z Kaplicy Sykstyńskiej. Kompozycja (znów nawiązująca do figur na rzeźbionych sarkofagach Lorenza i Giuliana Medyceuszy) zawiera także maskę starego człowieka przypominającą tą umieszczoną pod wizerunkiem Nocy na nagrobku Giuliana<sup>29</sup>. Atletyczność postaci kobiecej, którą trudno określić jako piękną czy pełną uroku, wyraża tutaj pełen siły przekaz wyższości rysunku i rzeźby nad kolorem, tak jak to oglądamy na malarskich realizacjach Michała Anioła. Równocześnie to właśnie kolory pozwalają na jednoznaczne przypisanie obrazu Vasariemu. Wyróżniający jego obrazy zakres barw, od bladych, jakby utworzonych z ciepłego marmuru ciał, przez złote loki obu postaci, aż po ogniste czerwienie taśmy czy rumieńców Kupidyna, to wszystko uzasadnia wysoką ocenę poziomu artystycznego owej niewielkiej, intymnej kompozycji.

Jeśli zgodzimy się z twierdzeniem, że każdy artysta jest dłużnikiem swojej epoki, truizmem będzie stwierdzić, że także twórcy manierystyczni byli głęboko zależni od specyfiki swojego środowiska artystycznego, z którego czerpali inspirację, która pobudzała ich do rywalizacji i wyznaczała ideały. Niezmiernie ważnym zagadnieniem dla badaczy XVI wieku jest prestiż i uznanie, bodaj największe w dziejach, jakimi cieszyli się działający we Włoszech malarze, rzeźbiarze i architekci. Ta postępująca „emancypacja” i uniezależnienie od czysto rzemieślniczego sensu sztuki decydowała także o powstawaniu Akademii, które według Tibora Klaniczay’a “(...) powstawały jak grzyby po deszczu w drugiej połowie XVI wieku”<sup>30</sup>. I dalej pisze Klaniczay: „(...) świat akademii był wyizolowany. Chociaż i wcześniej pojawiały się sporadycznie towarzystwa

<sup>28</sup> [http://www.royalcollection.org.uk/egallery/images/collection\\_large/405486.jpg](http://www.royalcollection.org.uk/egallery/images/collection_large/405486.jpg)

<sup>29</sup> <http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/medici/1giulia1.jpg>

<sup>30</sup> T. Klaniczay, op. cit., s. 140

naukowe i literackie, to jednak akademie, działające jako uprzywilejowane zgromadzenia, jako ekskluzywne ogniska życia umysłowego narodziły się dopiero w okresie manieryzmu.”<sup>31</sup> Pierwsza Akademia Sztuki Rysunku powstała z inicjatywy Vasariego w 1563 roku i choć niedługo przeżyła swego twórcę, odcisnęła wyraźne piętno swoją obecnością i dała asumpt do tworzenia kolejnych akademii i stowarzyszeń artystów.

Dla czytelnika, zainteresowanego praktyką artystyczną Vasariego, cenne będzie wyszczególnienie kompozycji powstałej w okresie tworzenia się Akademii. Mowa tu o *Kuźni Wulkana*<sup>32</sup>. Dzieło to posiada wiele znaczeń, w zależności od sposobu interpretowania. Można widzieć w nim po prostu przedstawienie mitycznej Tetydy proszącej Wulkana o wykucie zbroi dla Achillesa. Jednak atrybuty wskazują, że mamy do czynienia raczej z Minerwą dającą instrukcje boskiemu Kowalowi. Za Wulkanem widzimy trzech Cyklopów w pocie czoła kujących w żelazie, zaś symbolika postaci znajdujących się za córką Zeusa wymaga szczególnej uwagi. Otóż dostrzec można rząd uczniów studiujących w podłużnej sali grupę Trzech Gracji. Jest więc to wykład teorii przyświecającej powstaniu Akademii. Trzy postacie kobiece oznaczają według innej interpretacji alegorie malarstwa, rzeźby i architektury, których podstawą jest zawsze *disegno* – rysunek – naczelną kategorią dla tokańskiego środowiska artystycznego. *Disegno*, również jako „dobry projekt”, „szkic”<sup>33</sup> kończył spory wokół rzekomej wyższości tej czy innej dziedziny sztuki i stanowił wyzwanie dla weneckich zwolenników dominacji koloru nad linią. Jak pisze Diane Bodart: „Znaczenie, jakie nadawano rysunkowi, traktowanemu nie tylko jako umiejętność techniczna, ale przede wszystkim jako instrument tworzenia idei, pozwalało domagać się uznania intelektualnego statusu działalności artystycznej i uwolnienia jej od tradycyjnych związków z [według średniowiecznych kategorii – przyp. aut.] *artes mechanicae*.”<sup>34</sup>

Wracając do „Kuźni Wulkana”, dostrzeżemy, iż kontekst powstania Akademii pozwala na utożsamienie postaci Minerwy z wiedzą teoretyczną – *scientia* – inspirującej Wulkana – ucieleśniającego wykonawcą *ars*. To także ucieleśnienie dwóch aspektów sztuki: teorii (z cyrklem i kątownicą w ręku) oraz praktyki (oczekującej na inspirację). Warto przypatrzeć się dokładniej, aby dostrzec figury Barana i Koziorożca wykuwane na tarczy przez Wulkana, a będące znakami zodiaku Franciszka Medyceusza i Kosmy I, który ufundował w 1563 roku Akademię Sztuki Rysunku. Wszystkie postacie ukazane w dziele – pochłonięte szkicowaniem lub rzeźbieniem, we wnętrzu starannie odtworzonej przestrzeni architektonicznej, pokazują całkowitą symbiozę i zgodne współlistnienie teorii i praktyki, a także głoszą pochwałę dla obecnej w procesie tworzenia *scientii*, którą docenił już w swych traktatach Leonardo da Vinci. Dociekliwy interpretator omawianego

---

<sup>31</sup> Ibidem, s. 140

<sup>32</sup> <http://www.arca.net/uffizi/img/1558.jpg>

<sup>33</sup> Czytelnik może uzmysłowić sobie doniosłość i ważki charakter wykonywanych szkiców na podstawie starannej, a jednocześnie swobodnej kreski w projekcie do fresku „Pierwsze owoce Ziemi ofiarowane Saturnowi” z Palazzo Vecchio, por. na [http://www.metmuseum.org/TOAH/images/hb/hb\\_1971.273.jpg](http://www.metmuseum.org/TOAH/images/hb/hb_1971.273.jpg)

<sup>34</sup> D. Bodart, op. cit, s. 120



obrazu doszukałby się jeszcze jednego znaczenia: niewykluczone, że postacie na pierwszym planie to tak naprawdę Borghini (główny współpracownik Vasariego) odpowiedzialny za treści intelektualne – *ingenium* – i przekazujący program ikonograficzny wykonawcy – samemu autorowi *Kuźni Wulkana*.

Oczywiście rola Vasariego nie ograniczała się do prostego odtwarzania pomysłu literackiego. O tym, jak rozległa i erudycyjna musiała być wiedza artysty, aby mógł być poważanym twórcą na dworze książęcym czy salonach papieskich, świadczy zakrojona na szeroką skalę działalność aretyńczyka jako scenografa oficjalnych uroczystości czy dekoratora rozmaitych *intermezzi*. Wypada wymienić najważniejsze zlecenia, które podjął zawsze gotowy do usług twórca: m.in.: dekoracja Bolonii z okazji koronacji Karola V w 1530 roku (oraz Florencji z okazji przyjazdu tegoż w sześć lat później), dekoracje dla uczczenia zaślubin Franciszka I z Joanną Austryjacką w latach 1565 – 1566, pośmiertne dla upamiętnienia Michała Anioła w 1564 roku, a także scenografie do wielu przedstawień, by wymienić jedynie *La Talanta Pietra Aretina*. Vasari zasłynął również jako autor kostiumów do widowiska, którego opis znajdziemy u Shearmana: „(...) ukazało się wkleśnięcie w szczycie Olimpu, a z niego wyłoniła się, i sunąc ku przodowi rośła, chmura, na której plunęła Wenus z trzema Gracjami i czterema Porami Roku (...) gdy Wenus znalazła się na proscenium, salę wypełniła słodka i wytworna woń (...) w innych *intermezzi* (...) z podłogi wyrastało siedem pagórków, z każdego wychodził dwie poczwary; pagórki ustępowały miejsca dymiącym kraterom”<sup>35</sup>... Oprócz budzącej podziw sprawności technicznej manierystycznych *mascherata* oraz pomysłowych alegorii (autorstwa Vincenta Borghiniego), zauważyć trzeba projektowane z rozmachem przez Vasariego kostiumy, do których szkice i projekty<sup>36</sup> zasługują na specjalną uwagę.

W kreowaniu oficjalnych widowisk i uroczystości Vasari dał się poznać jako doskonały organizator (także własnego czasu, gdyż wykonywał często wiele realizacji o różnym charakterze jednocześnie), zadziwiający elitarną publiczność bogactwem ornamentyki, skalą przedsięwzięć – co stanowiło prawdziwą przyjemność dla odbiorców doby manieryzmu – zawiloscią rebusowego widowiska. Niekiedy trzeba było przecież dołączać specjalne programy wyjaśniające użyte alegorie w żywych obrazach czy *intermezzi*, co wcale nie zniechęcało widzów, a wręcz odwrotnie.

Jednym z pięciu postulowanych przez Vasariego w jego rozprawach teoretycznych komponentów w dobrym (czytaj: manierystycznym) dziele jest, obok *disegno*, *natura*, *decoro* i *maniera*, także *grazia*, kategoria bodaj najbardziej wymykająca się jasnym definicjom. Według Vasariego wdzięk to kategoria irracjonalna, w przeciwieństwie do piękna nieokreślona, a jej istnienie jest wyłącznie funkcją artystycznej zdolności oceniania i patrzenia<sup>37</sup>. Nie mniej ważna była także zasada różnaitości, której przykład odnajdziemy w ogrodach Villi Gulia

<sup>35</sup> J. Shearman, op. cit., s. 130 i 131

<sup>36</sup> Por. ilustrację u J. Shearmana, op. cit., s. 129

<sup>37</sup> T. Klaniczay, op. cit., s. 223

w Rzymie.<sup>38</sup>Znajduje się tam *Nympheum* autorstwa Vasariego i Ammanatiego<sup>39</sup>, wykonane w kamieniu, marmurze i stiuku<sup>40</sup>. Otoczone zielenią założenie architektoniczne obfitowało w fontanny i sadzawki ukryte w grotach w samym *Nympheum*, antyczne posągi w niszach i ukryte spiralne schody. Wewnętrzne ściany zostały pokryte freskami. Vasari, który miał pieczę na całością, stworzył dzieło różnorodne, wymyślnie rzeźbione, obfitujące detalami. W tym tkwi bowiem jedna z ważniejszych różnic założeń manierystycznych i barokowych: tu nie przekazuje się totalnej wizji, brak całościowego przekazu. Odbiorca gubi się w szczegółach, nie odnajduje wspólnego punktu, odkrywa wielopoziomowe znaczenia, czerpiąc wiedzę z mitologii, historii i sfery obyczajów.

Niniejsza praca nie opiera się na chronologicznym porządku w badaniu twórczości Vasariego. Niemniej jednak ostatnimi omawianymi dziełami będą: realizacja wykonana pod koniec życia artysty – grobowiec Michała Anioła – a nawet taka, której wykonanie przerwała śmierć Vasariego twórcy – mowa tu o dekoracjach wnętrza kopuły katedry florenckiej.

Zbyt słabym stwierdzeniem jest powiedzieć, że zgon genialnego innowatora, twórcy „Sądu Ostatecznego”, „Piety” czy „Dawida”, miał wpływ na Vasariego. „Był przekonany, że Rzym bez wielkiego Michała Anioła jest wielką pustynią. Dostrzegał nieudolność następców Buonarrotiego. Krytykował prace przy kopule św. Piotra, prowadzone przez Pirra Ligurio, z powodu odstępstwa od planu poprzednika. Bronił idei artystycznych Buonarrotiego, gdyż czuł się – w pewnej mierze – jego spadkobiercą”<sup>41</sup>. Swoistym zwieńczeniem ich długoletniej znajomości (gdyż słowo przyjaźń może być za mocne) był nadzór Vasariego nad budową grobowca<sup>42</sup> artysty w kościele Santa Croce we Florencji. Alegoryczne statuy, przedstawiają, poczynając od lewej strony, Malarstwo, Rzeźbę i Architekturę. A wszystkie trzy, pogrążone w żałobie, mówią o wielkiej stracie dla Sztuki, spowodowanej śmiercią Michała Anioła<sup>43</sup>. Oczywiście niepotrzebnie byłoby zastanawiać się, jakie wrażenie artystyczne wywarłby grobowiec na samym Buonarrotim.

W 1572 roku Vasariemu powierzono zadanie wykonania fresków we wnętrzu florenckiej Santa Maria dell Fiore. Samo przedsięwzięcie – jak pisze wielokrotnie już przywoływany Ważbiński – „(...) wywołało istną burzę. Manierystyczne, pełne niepokój i retorycznych efektów malowidło przedstawiające *Sąd Ostateczny* miało przesłonić na zawsze kamienną białość kopuły Brunelleschiego. Florencja nie mogła wybaczyć Vasariemu tego, że targnął się on na dzieło,

---

<sup>38</sup> Willa ta, projektu Vignoli, jest także znamienitym przykładem dzieła manierystycznego

<sup>39</sup> Innym wspólnym projektem była Kaplica del Monte wykonana w latach 1550 – 1555 w San Pietro in Montorio w Rzymie, por. opis u Shearmana: J. Shearman, op. cit., s. 256

<sup>40</sup> Por. fragm. na: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Ninfeo\\_-\\_Roma\\_-\\_Museo\\_di\\_Villa\\_Giulia\\_-\\_Foto\\_di\\_Giovanni\\_Dall%27Orto.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Ninfeo_-_Roma_-_Museo_di_Villa_Giulia_-_Foto_di_Giovanni_Dall%27Orto.jpg) oraz całość założenia u Shearmana: J. Shearman, op. cit., s. 175

<sup>41</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 33

<sup>42</sup> <http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Vasari%20Giorgio/imagepages/image7.html>

<http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Vasari%20Giorgio/imagepages/image1.html>

<sup>43</sup> W pracach przy budowie grobowca uczestniczyli: Giovanni Battista Lorenzi, Valerio Cioli oraz Giovanni Battista Naldini

którego legendę sam był stworzył”<sup>44</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że dzieło to – krytykowane równie ostro w czasach swego powstania, jak i we współczesnych ocenach, w większości było owocem pracy Federico Zuccariego, mało utalentowanego ucznia Vasariego<sup>45</sup>. Przy uwzględnieniu niemożności ingerowania przez Vasariego w wynik końcowy monumentalnej realizacji, warto przysłuchać się krytycznej uwadze Ważbińskiego: „Pomimo dużej <<elastyczności stylistycznej>> nie potrafił [Vasari, przyp. aut.] wyjść naprzeciw nowym tendencjom sztuki włoskiej. Malowidła (...) pełne reminiscencji z Buonarroto, tkwią w tradycji wielkiego dworskiego stylu Salonu dei Cinquecento. Artysta czuł się zapewne zmęczony wieloletnią walką z losem.”<sup>46</sup>. W 1572 roku Vasari zmarł w wieku sześćdziesięciu trzech lat, do czego przyczynić się mogło wspomniane wyczerpanie fizyczne i duchowe oraz gorycz z powodu stopniowej utraty wpływów na dworze Medyceuszy<sup>47</sup>.

Kończąc to – z konieczności arbitralne – przedstawienie znaczących i reprezentatywnych dzieł Vasariego jako artysty – rozważyć można zagadnienie świadomości własnej twórczości tego pierwszego „historyka sztuki”. Jak pisze Shearman: „co do własnego malarstwa, Vasari, jak można wnioskować, starał się wykonywać dobrą robotę”<sup>48</sup>, jakkolwiek da się zauważyć rozbieżność między zaleceniami teoretyka, dotyczącymi wymogów dobrego stylu, a praktyką artystyczną. Mimo to celem mojego wywodu nie jest ocena, a zapoznanie z pracami plastycznymi, architektonicznymi i scenograficznymi tego wielostronnego działacza. Tym bardziej niniejszy artykuł nie rości sobie prawa do rozstrzygnięcia kwestii zawartej w tytule. Zależy to od samego Czytelnika, który jest w stanie dotrzeć do bardziej kompetentnych opracowań twórczości Vasariego<sup>49</sup>.

Kim jest ten, który ze sklepiarską dokładnością stworzył dokładny spis swoich malarskich dokonań, wyliczając 368 pozycji opatrzonej informacjami o temacie, podobrazu, wymiarach, technice a nawet cenie każdego dzieła?<sup>50</sup> Czy był to genialny historyk, z konieczności oddawał się produkowaniu przeciętnych obrazów? A może niedoceniony, przenikliwy obserwator i geniusz architektury? Jak ocenić człowieka chwającego się swoją biegłością malarską (watykańska *Sala Regia*, nieskomentowana w tej pracy, posiada „ (...) pełen chępliwości napis, stwierdzający, że w ciągu ośmiu miesięcy [Vasari, przyp. aut.] wykonał dzieło, którego nie mogło zrealizować

---

<sup>44</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 19

<sup>45</sup> Jeśli już mowa o bliższych nam czasach, warto przytoczyć kolejną kontrowersję dotyczącą kopuły Brunelleschiego. W 1996 roku, kiedy skończono oczyszczanie fresków Vasariego i Zuccariego, przez Florencję przetoczyła się fala protestów przeciwko restaurowaniu dzieła o tak niskim poziomie artystycznym, podczas gdy inne, daleko cenniejsze zabytki nie mogą doczekać się renowacji. Oczyszczenie to jednakże wydobyciło na światło dzienne jedyna, być może, mocną stroną fresków – innowacyjną paletę barw.

<sup>46</sup> Z. Ważbiński, op. cit., s. 34

<sup>47</sup> Jak podaje Ważbiński, ibidem: „aretyńczyk nie został nawet zaproszony do ekipy wykonującej dekoracje pogrzebowe zmarłego w 1574 roku Cosima I”.

<sup>48</sup> J. Shearman, op. cit., s. 215

<sup>49</sup> Do wymienionych wcześniej źródeł należy dodać na pewno redakcję *Żywotów...* oprac. Przez R. Bettariniego i P. Barocchi, Firenze 1967 oraz inne opracowania Paoli Barocchi, włoskiej badaczki twórczości Vasariego

<sup>50</sup> Por. Z. Ważbiński, op. cit., s. 37

aż dwunastu malarzy w ciągu trzydziestu dziewięciu lat<sup>51</sup>), a jednocześnie skrytykowanego przez Benvenuto Celliniego, który „(...) wyraził obawę, iż <<jeśli Bóg pozwoli żyć dłużej temu aretyńczykowi, zasmaruje on swym pędzlem cały świat>>.”<sup>52</sup> Odpowiedź na powyższe pytania nie jest, i nie może być jednoznaczna, zarówno z powodu wielorakiej działalności Vasariego, jak i skrótowego charakteru powyższego opracowania twórczości XVI-wiecznego płodnego malarza, śmiałego architekta, scenografa, historyka, poety, namiętnego kolekcjonera dzieł innych artystów...

#### Bibliografia:

- Diane Bodart, *Renesans i Manieryzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007  
Tibor Klaniczay, *Renesans, manieryzm i barok*, Warszawa 1986  
John Shearman, *Manieryzm*, Warszawa 1970  
Zygmunt Ważbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975

---

<sup>51</sup> Frey, II, s. 751 i n., cytowany w: Z. Ważbiński, op. cit, s. 35

<sup>52</sup> Za: Calamandrei, *Sulle relazioni fra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, [w:] *Studi Vasariani...*, s. 214, cytowane u Ważbińskiego, ibidem