

**ESTETYKA I TEORIA ROZWOJU SZTUKI GIORGIO VASARIEGO W
„ŻYWOTACH NAJSŁAWNIEJSZYCH MALARZY, RZEŹBIARZY I ARCHITEKTÓW”.**

Historia zapamiętała Giorgia Vasariego, płodnego, późnorennesansowego malarza i architekta nie tylko dzięki jego licznym osiągnięciom artystycznym, lecz również – a być może przede wszystkim – dzięki dziełu jego życia: *Żywotom najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, monumentalnej pracy poświęconej artystom włoskiego renesansu, od Cimabua i Giotto po Tycjana i Sansovina. Vasari z mnisią skrupulatnością zbierał materiały do swojej pracy i mimo iż miał wielu poprzedników, żaden z nich nie dorównał mu jakością i ilością przekazanego materiału¹. Jednak *Żywoty* to coś więcej niż zbiór biografii jak sugerowałby sam tytuł; dzieło Vasariego stanowi dzisiaj skarbnicę wiedzy o scenie artystycznej XVI- i XVII-wiecznych Włoszech, gdyż *Żywoty* powstawały w klimacie żywej krytyki artystycznej; jest zarazem wykładnią poglądów estetycznych i koncepcji rozwoju sztuki samego autora.

Żywoty nawiązywały do rozpowszechnionej w ówczesnej Italii tradycji historiograficznej. Dla Vasariego głównymi źródłami do naśladowania była antyczna sztuka pisania biografii. Inspiracje czerpał od Pliniusza Starszego oraz biografii cesarzy, co pozwoliło mu wtłoczyć fakty „w określony schemat narracji. Te schematy to tzw. topoi – toposy, wzorce retoryczne służące uporządkowaniu materiału biograficznego, czy szerzej faktograficznego”². Również opisy dzieł sztuki czerpały z antycznych wzorców, w których najważniejsze było dramatyczne przedstawienie akcji obrazu, aby stanął on przez oczami czytelników „jak żywy”³.

Vasariemu udało się w jednym dziele połączyć zarówno wysiłek jak i liczne poglądy jemu współczesnych, czego wymagała historiografia humanistyczna będąca jedynie sumą opinii przytaczanych przez autora bardziej lub mniej krytycznie. Jego postulat prawdy historycznej – według Vasariego jedno z najbardziej podstawowych zadań historyka - wymagał oceniania zjawisk nie tylko z punktu widzenia własnego czasu, lecz także według znaczenia, jakie odegrały one w swojej epoce. W jego rozumieniu historia jest relacją o

¹ K. Estreicher: *Dzieło Vasariego*, w: G.Vasari: *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 16.

² R. Kasperowicz: *Pochwała renesansowego artysty*, <http://www.mowiawieki.pl/artukul.html?id_artukul=357>, 2 kwietnia 2008.

³ Ibidem, <http://www.mowiawieki.pl/artukul.html?id_artukul=357>, 2 kwietnia 2008.

ludziach i ich działaniu, „tę zaś opierał na opiniach, tj. na tym, co bohaterowie mówili o sobie bądź co o nich mówili inni”⁴. Wiadomości, anegdoty, wspomnienia, komentarze które Vasari licznie przytacza w biografach są dla niego istotne, gdyż widział w nich wyraz talentu, ambicji i indywidualności; to właśnie indywidualna twórczość miała wpływać na rozwój kultury całych pokoleń⁵. Wszystkie te bogate informacje i szczegóły (obecne zwłaszcza w biografach drugiego wydania) składają się na tło działań i elementów determinujących sposób myślenia artystów. Vasariemu interesują przede wszystkim te dane, które wyjaśniają związki osobowości twórców z ich sztuką. Dzięki tym portretom charakterologicznym Vasari mógł się pokusić o pełniejsze przedstawienie zjawisk i ich powiązań⁶.

Vasari pisze swoje *Żywoty* mając bezustannie na względzie własną koncepcję rozwoju, czy też postępu historii sztuki, która swą doskonałość miała osiągnąć w późnorenesansowej Florencji. Swoją koncepcję rozwoju dzieli z Ciceronem, który wyraża pogląd, iż rozwój sztuki starożytnej przypomina rozwój biologiczny; nic nie jest równocześnie nowe i idealne⁷. We wstępie do I części *Żywotów*, Vasari, tłumacząc się ze swoich rozważań o początkach rzeźby i malarstwa, najwyraźniej uwidacznia swą biologiczną koncepcję historii sztuki:

[Artyści] będą (...) mogli prześledzić dzieje sztuki, która wywodząc się od skromnych początków osiągnęła stopniowo swój pełny rozkwit, a następnie zupełnie upadła. Wynika stąd, że natura sztuki jest podobna do innych i tak jak człowiek rodzi się, wzrasta, starzeje i umiera. Artyści będą mogli lepiej uświadomić sobie proces odradzania się sztuki [*il progresso della sua rinascità*] jak i doskonałość, jaką osiągnęła ona w naszych czasach⁸.

Vasari wyrażał pogląd, iż sztuka upadła w okresie wieków średnich, po których nastąpiło *rinascimento* – odrodzenie, renesans sztuki – rozpoczęte w XIV wieku we Florencji przez Giotto⁹. Owo „*progresso della rinascità*” jest założeniem, które *Żywoty* w zamierzeniu Vasariego mają zilustrować dzięki swojej zwartej strukturze. Wstępy do poszczególnych działów podzielone są na Tre-, Quattro- i Cinquecenta, gdzie ogólnie omówiona jest ewolucja sztuki, natomiast poszczególne biografie mają je ilustrować konkretnymi przykładami, z czego wynika, iż „istniał ścisły związek między generalną tezą historyczną a historią

⁴ Z. Ważbiński: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975, s. 41.

⁵ K. Estreicher: op. cit., s. 17.

⁶ Z. Ważbiński: op. cit., s. 48.

⁷ E. H. Gombrich: *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*, <<http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=16>>, 2 kwietnia 2008

⁸ G. Vasari: *Wstęp do cz. I Żywotów*, tłum. Z. Ważbiński w: Z. Ważbiński: op. cit., s. 217.

⁹ K. Estreicher: *Dzieło Vasariego*, w: G. Vasari: op. cit., s. 25.

szczegółową (biografiką)”¹⁰. Tu również wyraża się przekonanie Vasariego, że wiedza o dawnych twórcach i ich dziełach pomaga artyście w osiągnięciu mistrzostwa. Warto zauważyć, że Vasari w zasadniczy sposób różni się tu chociażby od Leonarda da Vinci, według którego artysta ma posiadać, wzorem uczonego, wiedzę przede wszystkim matematyczną, ponieważ pomaga mu dojrzeć najgłębsze struktury i wiązania rzeczywistości, a nie historyczną. Znajomość sztuki antycznej nie ma dla niego większego znaczenia, co potwierdza *Traktat o malarstwie*, w którym da Vinci nie wspomina o naśladowaniu starożytnych. Jednakże ten model artysty-naukowca miał zostać wkrótce wyparty przez artystę natchnionego, ogarniętego twórczym szałem, dającego wyraz swym namiętnością. Zaczęło się liczyć nie to, co widzi się rozumem, ale to, co postrzega się okiem; to, co Vasari nazwał „sądem oka” – *giudizio dell’occhio*¹¹.

Vasari oceniał artystów według pewnego wzorca. Dla niego sztuka, aby być doskonałą musiała posiadać pięć elementów: *natura, disegno, maniera, grazia, decoro*¹². Vasari zgadzał się, że artysta mistrzostwa nie mógł osiągnąć bez znajomości rysunku i zasad naturalistycznej perspektywy. Dla niego *mimesis*, estetyczna kategoria odziedziczona po starożytnych Grekach, była podstawą sztuki. Stąd też wywodzi się jego pogarda dla średniowiecza, którego sztuka miała utracić zdolność do naśladowania natury, co w opinii Vasariego równało się z jej całkowitym upadkiem. *Żywoty* są pełne przykładów mimetyzmu, który zachwycał Vasariego. W rozdziale poświęconym Leonardowi da Vinci, opisuje on portret Giocondy:

Ktokolwiek chce wiedzieć, jak sztuka zdolna jest naśladować naturę, tutaj dojrzy to bez trudności. Albowiem najmniejsze szczegóły oddane są z możliwą delikatnością. Oczy mają blask i wilgotność żywych (...) Nos, ze wszystkimi pięknymi swymi cieniami, różowymi i miękkimi, wydaje się być żywy. Usta w kątach i w zaokrągleniu (...) zdają się być prawdziwe, jak ciało i krew. Kto dobrze przypatrzy się wgłębieniu szyi, zobaczy uderzenie pulsu¹³.

Mimesis nie miałyby się wiązać ze ścisłym odtwarzaniem wyglądu natury, lecz raczej z naśladowaniem jej praw. Sztuki dzieliły się na te, które powielają strukturę natury – jak architektura – oraz na te, które powielają jej wygląd – jak malarstwo i rzeźba¹⁴. Z tym również łączy się pogląd Vasariego na postęp w sztuce – pisze on: „Istota sztuki polega

¹⁰ Z. Ważbiński: op. cit., s. 42.

¹¹ W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, Warszawa 1985, tom III, s. 143.

¹² J. Shearman: *Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 215.

¹³ Vasari, *Żywoty...*, op. cit., s. 311.

¹⁴ W. Tatarkiewicz: op. cit., tom II, s. 89.

głównie na naśladowani natury, ale nie osiągnęłaby takiej doskonałości, gdyby nie naśladowała arcydzieł”¹⁵. Postęp Vasari rozumie racjonalistycznie, „jako studium perspektywy i proporcji w architekturze, natury w rzeźbie i malarstwie, dodając do tego treść rozumianą jako pomysł literacki”¹⁶. Vasari klasyfikował artystów ze względu na obecność w ich dziełach dobrego rysunku, harmonii, wdzięku; jest to proste i wyraźne głoszenie zasad naturalizmu. „Że prowadzi ono sztukę na manowce, tego oczywiście Vasari nie wiedział”, dodaje Estraicher¹⁷.

Nie kolor, forma czy ekspresja jest podstawą działalności artystycznej, lecz rysunek – *disegno*. Rysunek zajmował szczególne miejsce w hierarchii pojęć manieryzmu; traktowano go „nie tylko jako umiejętność techniczną, ale przede wszystkim jako instrument tworzenia idei”¹⁸. Vasari we wstępie do dzieła zdaje relację z dyskusji estetycznej, jaka miała miejsce w XVI wieku. Spór toczył się pomiędzy zwolennikami rzeźby i malarstwa o to, która ze sztuk „ma pierwszeństwo”. Argumenty jednej i drugiej strony, które Vasari przytacza, są wielorakie: sztuka rzeźbiarska ma być bardziej szlachetna, jako że pochodzi bezpośrednio od Boga, pracuje na trwalszym i godniejszym materiale niż malarstwo, jako jedyna naśladuje prawdziwy kształt przedmiotu. Malarze odpowiadali, iż to oni muszą posiadać nieskończenie wiele umiejętności technicznych, są bardziej pożyteczni, bo sztukę malarską można uprawiać na pustyni i w domowym zaciszu, ponad to potrafią przekazać cały wachlarz najsubtelniejszych uczuć, nawet puls i oddech żywej istoty. Vasari jednak odcina się od całej dyskusji i konkluduje:

Wydaje mi się jednak, że zarówno rzeźbiarze, jak i malarze wypowiadali swe sądy z nadmiernym zapałem (...) Sądzę więc, że rzeźba i malarstwo są w istocie bliźniaczymi siostrami, zrodzonymi równocześnie z jednego ojca – Rysunku. Żadna z nich nie jest lepsza od drugiej; a przyczyną tego, że jedno dzieło jest lepsze od drugiego nie leży w szlachetności sztuk, ale w geniuszu i talencie poszczególnych artystów. Sztuki te mają wiele wspólnego (...) Można nawet powiedzieć, że te dwie istoty posiadają jedną duszę, która nimi kieruje; źle więc postępują ci, co starają się je rozłączyć¹⁹.

Disegno oznacza tutaj nie tylko rysunek techniczny; Vasari rozumie go raczej w sensie teoretycznym – czyli jako sztukę.

¹⁵ G. Vasari: *Wstęp do cz. I Żywotów*, tłum. Z. Waźbiński w: Z. Waźbiński: op. cit., s. 206.

¹⁶ K. Estreicher: *Dzieło Vasarego*, w: G. Vasari: op. cit., s. 26.

¹⁷ Ibidem, s. 27.

¹⁸ D. Bodart: *Renesans i manieryzm*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2007, s. 120.

¹⁹ G. Vasari: *Wstęp do całego dzieła*, tłum. Z. Waźbiński w: Z. Waźbiński: op. cit., s. 200-201.

Vasari nie był pisarzem starannym; używał potocznego języka stosując pojęcia, które wówczas były w użyciu. Daje to wyborne pojęcie, jak mówiono o sztuce we Włoszech XVI i XVII wieku, jednak terminy artystyczne nie były wtedy ustalone, co wpływało na znaczny brak konsekwencji w ich użyciu. *Disegno* jest jednym z niewielu terminów, które da się dość łatwo zdefiniować, inne z kolei mogą nastroić trudności w interpretacji. *Ingegno* oznaczał zamysł, dar, pomysł, talent, geniusz; *divino* – nie tyle boski, co boży, obdarzony przez Boga, niebiański, jedyny²⁰. Konsekwentne użycie pojęcia *maniera* pojawia się w żywocie Jakuba Sansovina i jest rozumiane jako rodzaj, kierunek; John Freeman wynotował około 500 pozycji gdzie Vasari używa tego terminu: *maniera buona, maniera cruda greca, maniera della profondità da Michelangelo*. Takie zestawienie przyczynia się do zrozumienia wielu pojęć i zjawisk sztuki florenckiej, zwłaszcza stylu manieryzmu. Według Freemana, Vasari pod tym terminem rozumiał głównie styl²¹. *Maniera* – czyli sposób indywidualnej wypowiedzi – jest dla Vasariego szczególnie ważny ponieważ stanowił odbicie różnorodności charakterów. Stosuje on pewne elementy teorii humorальной, która dzieli osobowości na choleryków, sangwiników, melancholików i flegmatyków, przy czym, podążając za myślą Arystotelesa, uważa, że artyści, tak jak poeci, mają usposobienie w zasadzie melancholijne, czego dowodem miał być przede wszystkim Michał Anioł²². Vasari wierzył, że człowiek rodzi się malarzem, rzeźbiarzem lub architektem, a na jego talent wpływają zarówno naturalne uwarunkowania jak i *virtù*. Jego zdaniem, człowiek rozwija swoje naturalne uzdolnienia poprzez pracę nad sobą²³. Cnotę, w szerokim rozumieniu tego słowa, trzeba stale doskonalić i utwardzać, bo inaczej zanika. Ważną rolę pełni tu środowisko artystyczne, szczególnie florenckie, poprzez krytykę. W żywocie Perugina pisze tak:

(...) we Florencji doskonałą się ludzie sztuki, zwłaszcza malarstwa. W tym mieście (...) podniecie dają trzy bodźce: najpierw ciągle nagany słyszane dokoła, bo taka jest natura umysłów wolnych, że nie zadowolają się miernością, ale oceniają dzieła pod kątem dobroci i piękna (...) Po drugie (...) kto chce żyć we Florencji, musi być przemyślny (...) A wreszcie trzecie (...) to chęć zdobycia zaszczytów i sławy wywołana szczególnie nastrojem wśród ludzi sztuki²⁴.

²⁰ K. Estreicher: *Dzieło Vasarego*, w: G. Vasari: op. cit., s. 24.

²¹ Ibidem, s. 23.

²² Z. Waźbiński: op. cit., s. 58 - 59.

²³ Ibidem, s. 60.

²⁴ G. Vasari: *Żywoty...*, op. cit., s. 282.

Geniuszem, według Vasariego, mógł być jedynie *virtuoso*, czyli artysta obdarzony talentem przez naturę a jednocześnie heros, który wciąż zмага się ze sobą i swoimi ograniczeniami, wciąż się doskonalić. *Virtù* nie była więc zaprzeczeniem natury ale jej udoskonaleniem i kontynuacją. Każdy z artystów miał swój indywidualny styl, zgodny ze swoją naturą, dlatego na przykład, „dynamiczny styl Michała Anioła nie był stylem właściwym dla łagodnej natury Rafaela”²⁵.

Vasari ujmował osobowość artysty dynamicznie; był szczególnie zainteresowany rozwojem oraz okresem, kiedy artysta osiągał dojrzałość, czyli własny styl. Jednak nadmierne uwypuklenie jednego aspektu bądź charakteru artysty nieuchronnie prowadziło w paru wypadkach do uproszczeń i zniekształceń, jak to miało miejsce w biografii Leonarda, gdzie historyk uznał na podstawie jego dwóch nieukończonych florenckich dzieł, że w zasadzie da Vinci nie ukończył żadnego dzieła²⁶.

Piękno, według Vasariego, to stosowanie harmonii, proporcji, perspektywy, zgodnie z modelem i w zgodzie z ideologią chrześcijaństwa²⁷. Jednak, podczas gdy piękno podlega regułom, wdzięk, *la grazia*, leży poza opisem, jest kategorią irracjonalną i nieokreśloną. W *Żywotach* termin ten nie jest w pełni zdefiniowany. *La grazia* była w sztuce nową wartością; przed Vasarim używano jej na zmianę z pięknem. Autor *Żywotów* nadaje mu nową funkcję. Pisząc o gracji, Kasperowicz zauważa:

W manierystycznej wizji sztuki [*grazia*] zajmuje nawet ważniejszą pozycję donioślejszą niż piękno. Piękno jest oparte na matematycznej harmonii, jak choćby piękno proporcji, wdzięk zaś wykracza poza liczbowe reguły i stosunki, jest oznaką tchnienia geniuszu, czymś, czego nie można się wyuczyć. Stanowi tajemnicę talentu wlaną niejako w duszę twórcy, obecną w nim dzięki Bożej łasce. *Grazia* ma bowiem również sens teologiczny (łaska) i te podteksty wcale nie były obce teoretykom czasów manieryzmu²⁸.

Wdzięk, zazwyczaj kontrastowany z powagą i majestatem, wypływa ze *sprezzatura*, czyli niezamierzonej nieuwagi artysty, który sprawia, że dzieło trudne do wykonania technicznie wydaje się proste. Z tego założenia wypływa krytyka szczególnie wczesnorenesansowych artystów. Rozpoczynając biografię Uccella, Vasari pisze:

²⁵ Z. Ważbiński: op. cit., s. 63.

²⁶ G. Vasari: *Żywoty...*, op. cit., s. 303.

²⁷ K. Estreicher: *Dzieło Vasarego*, w: G. Vasari: op. cit., s. 25.

²⁸ R. Kasperowicz: op. cit., <http://www.mowiawieki.pl/artukul.html?id_artukul=357>, 2 kwietnia 2008.

Paweł Uccello (...) byłby talentem najświetniejszym od czasów Giotta (...), gdyby nie tracił czasu na studiowanie perspektywy. Ta wiedza, jakkolwiek uczona i piękna, ma to do siebie, że kto jej zbytnio ulegnie, ten zgubi się i zmęczy umysł trudnościami. Z podatnego i łatwego uczyni go nieudolnym i ciężkim²⁹.

Bitwa pod San Romano Uccella była nieakceptowana przez Vasarięgo, ponieważ jej uważne zakomponowanie i czyste studium perspektywy według historyka nie posiadały *la grazia*.

Znaczenie historiograficznej i teoretycznej pracy Vasaria jest nie do przecenienia. Mimo licznych błędów, uproszczeń i uogólnień, *Żywoty* są kopalnią wiedzy na temat sceny artystycznej późnorenesansowej i manierystycznej Florencji. Estreicher zwraca uwagę na fakt, że to Giorgio Vasari pierwszy docenił rolę talentu w sztuce. Bez talentu, indywidualnego stylu, wielka twórczość nie mogła istnieć³⁰. Jego niezwykle barwne, przemawiające opisy oceniające rysunek, kompozycję, technikę są na tyle dokładne, by dziś służyć pomocą w identyfikowaniu dzieł. Ponad to chronologia sztuki włoskiej zaproponowana przez Vasarięgo jest wciąż aktualna; Vasari doskonale potrafił przedstawić następstwo i zależność faktów, co wsparło jego tezę o rozwoju, upadku i ponownym odrodzeniu się sztuki a jego rozpoznanie szkół i indywidualność okazało się bezbłędne³¹. Estreicher kontynuuje:

Czytanie Vasarięgo ułatwia zrozumienie, dlaczego doszło w Europie, a zwłaszcza we Włoszech, do wielkich przemian stylowych. Vasari podkreśla ciągle owe przemiany, mówi o odkryciach, pomysłach, nowościach w sztuce, wprowadzonych do złej, nieumiejętnej, nie opartej na naturze sztuki mistrzów bizantyjskich lub gotyckich (...) Oczywiście nie byłyby one tak istotne dla nas, gdyby to były wyłącznie poglądy autora. Ale stał za nimi szereg warsztatów i mistrzów włoskich, którzy osiągnęli to, czego nikt przed nimi nie osiągnął: nazaczyli swe dzieła osobistym stosunkiem do świata, osobistym sposobem widzenia i oddaniem form artystycznych³².

Vasari ukazywał jak nowy „osobisty stosunek do świata” ewoluował w sztuce i jak wpłynął na twórczość artystów otwierając drogę ku manieryzmowi. Sam Vasari jednak był dzieckiem odrodzenia; jego poglądy wciąż odzwierciedlały renesansowe pojęcie sztuki, które dalekie było od odrealnionych wizji manieryzmu, kierowanemu tendencją do przesady, upodobaniem do kapryśnych, dziwacznych, nienaturalnych form gdzie wielkie znaczenie miała fantazja, indywidualny styl twórcy. W świecie Vasarięgo króluje *disegno*, obce nietypowym

²⁹ G. Vasari: *Żywoty...*, op. cit., s. 95.

³⁰ K. Estreicher: *Dzieło Vasarięgo*, w: G. Vasari: op. cit., s. 27.

³¹ *Ibidem*, s. 27.

³² *Ibidem*, s. 27-28.

połączeniom kolorów, występującym na przykład w malarstwie El Greca. Samo pojęcie *maniera* u Vasariego to jedynie specyficzne cechy, styl twórczości danego artysty. Historyk nie potrafił się uwolnić od późnorenesansowego schematu myślenia o sztuce, które mimo wszystko dominuje w *Żywotach*. Jego idea postępu zaprowadziła ją do miejsca, o którym Vasari nawet nie śnił. Jednak mimo swoich ograniczeń, słabych punktów, które nie są w stanie obronić się przed krytyką Giorgio Vasari jest pierwszym w pełni świadomym historykiem sztuki otwierającym drogę ku dalszym badaniom, którego dzieło, jak kończy swój Wstęp do *Żywotów* Estreicher, pozostaje nam tylko podziwiać.

Bibliografia:

Bodart, Diane: *Renesans i manieryzm*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2007.

Gombrich, Ernst H.: *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*,
< <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=16>>, 2 kwietnia 2008.

Kasperowicz, Ryszard: *Pochwała renesansowego artysty*,
< http://www.mowiawieki.pl/artykul.html?id_artykul=357>, 2 kwietnia 2008.

Shearman, John: *Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970.

Tatarkiewicz, Władysław: *Historia estetyki*, Warszawa 1985.

Vasari, Giorgio:

Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów, tłum. K. Estreicher, Warszawa 1980.

Wstęp do całego dzieła, w: Zygmunt Ważbiński: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, Wrocław 1975.

Wstęp do cz. I Żywotów, w: Zygmunt Ważbiński: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, Wrocław 1975.

Ważbiński, Zygmunt: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, Wrocław 1975.