

Dwie sceny w jednym kadrze: po lewej sam akt tortury, po prawej trzech dziwnych, bo odwróconych plecami, a więc obojętnych świadków. Lub może nie świadków? Może ci trzej nic nie wiedzą o kaźni? Wówczas mielibyśmy dwa różne malowidła zestawione na jednej desce i przedzielone kolumną. Kolumną oraz światłem różnego rodzaju.

Biczowanie Chrystusa odbyło się w nocy. Według niektórych ekspertów (np. według Carla Bertellego, 1991) Piero to uszanował i tylko prawej części obrazu dał światło dzienne, podczas gdy lewej światło niewidocznych lamp (rzeczywiście — światło w części prawej pada z przeciwnej strony niż w części lewej), co jeszcze bardziej separuje obie części. Niektórzy interpretują ów chwyt jako zderzenie-oddzielenie sacrum i profanum, świata Bożego (biblijnego) i świeckiego (ziemskiego), lecz wątpliwe, by Piero kojarzył Boskość z nocnym mrokiem, a ludzkość ze słonecznym światłem. W każdym uderzeniu pędzla była tu stuprocentowa precyzja godna wirtuoza matematyki i geometrii, nic nie zostało rzucone na łup przypadku, wszystko miało określony cel, tylko że my wszystkich celów Piera nie umiemy pojąć.

Michael Levey pisze: „*Trudno o coś bardziej pracowicie obmyślanego niż układ «Biczowania Chrystusa». Przestało ono być ilustracją Męki Pańskiej i stało się złożonym dziełem wzorca formalnego, którego znaczenia wciąż do końca nie rozumiemy. Obraz wydaje się strzec swej zamkniętej tajemnicy, nawet jeśli na pierwszy rzut oka wydaje się kwintesencją otwartości i przejrzystości. Możemy się domyślać, iż mówi on o wielu rzeczach, z czego jedną jest niewątpliwie ład lub harmonia w znaczeniu ściśle matematycznym. Są to te prawa, w które wierzył Piero della Francesca; lekcewał on aktualizację tematu, aby w ten sposób osiągnąć ponadczasowość*” (1967).

„*Obraz wydaje się strzec swej zamkniętej tajemnicy...*”. Ba, żeby tylko jednej! „**Biczowanie**” to cała piramida sekretów; pod względem tajemniczości wyłącznie „**Burza**” Giorgione'a może konkurować z dziełem Piera zagadką swej warstwy znaczeniowej w sensie ogólnym, tudzież warstwą badawczą (liczbą dociekań i spekulacji, słowem prac deszyfrujących), lecz w sensie szczegółowym przegrywa — liczba sekretów „**Biczowania**” bije każdy rekord. Omówimy sobie i te mniejsze, i te większe, a zacznijmy od podstawowych — nie wiemy nawet kiedy Piero rzecz namalował, nie wiemy jaki był cel i jaki był pierwszy adres obrazu. Znamy mecenasa, Montefeltrów z Urbino, ale gdzie dzieło trafiło najpierw? Do pałacowej kaplicy? Do „*studiolo*” hrabiego Federiga, późniejszego księcia? Do katedry miasta Urbino? W jakim celu było malowane? Obraz jest za duży na ołtarzową predellę, a na samodzielny ołtarz za mały. Co do daty powstania wysunięto mnóstwo hipotez, i finałem jest dwudziestosześcioletnia rozpiętość — między rokiem 1444 a 1470 — czyli

* — Tłum. Aleksander Bogdański. klęska historyków, bo niektóre zabytki staroegipskie umiemy

precyzyjniej datować! Dzisiaj przyjmuje się, że obraz powstał nie wcześniej niż w roku

1453, ale to też jest spekulacją.

Levey napomknął o „*harmonii matematycznej*” (trzeba raczej mówić: geometrycznej) jako o jedynej pewnej formule wprowadzonej tu przez Piera. Istotnie, ten chwyt nie zalicza się do sekretów. Piero della Francesca był drugim (po Uccellu) i wśród malarzy jednym z trzech głównych (obok Uccella i Mantegni) fanatyków perspektywy w dobie renesansowej; wciąż studiował prawa geometrii, pisał na ów temat dużo i malował „perspektywicznie” każde swoje dzieło. Znakomite rozgrywanie architektury jako tła dla figur (popisowa sztuczka Włochów od sławnych „*drzwi Raju*” Lorenza Ghibertiego w baptysterium florenckim) było u Piera nałogiem. Jednak nigdzie nie zademonstrował swej geometrycznej maestrii równie brawurowo, co w „**Biczowaniu**” — ten obraz jest królem gier perspektywicznych włoskiego malarstwa.

Czysta matematyka również rządzi tą deską. Konkretnie ósemka, cyfra 8. Jest tu wszędzie (osiem figur, osiem płyt w każdym boku każdej kwatery posadzkowej placu, osiem bordowych pasm posadzki placu w cieniu i osiem w

słońcu, ósmioramiennie gwiazdy pawimentu wokół Chrystusa, itd.). Ósemka oznacza wieczność, nieskończoność. W symbolice chrześcijańskiej może oznaczać Zmartwychwstanie. Ósemkę tworzą dwa skrzyżowane znaki zapytania — po jednym dla każdej części malowidła.

Część lewa to scena wewnątrz atrium będącego fragmentem pretorium Piłata, a część prawa to plac obok atrium. Gdy Levey pisze, iż „*całe wydarzenie zamknął dokładny sześcian atmosferycznego kryształu, ograniczany u góry bogatym sufitem, a u dołu pawimentem z czarnych i białych płyt ułożonych w pozaczasowy wzór*” — ma na myśli część lewą. Jej geometryczną prawidłowość zbadali w 1953 roku R. Wittkower i B.A.R. Carter. Później jeszcze kilka razy używano do tego komputerów. Za każdym razem wyrok był taki sam: „Biczowanie” to arcydzieło perspektywy figur planimetrycznych niezrównane wprost, a skróty kasetonów sufitu i geometria wzorów pawimentu to najwspanialsza malarska ilustracja traktatu Piera „**De prospectiva pingendi**”. Twórca nie pomylił się ani o milimetr i ani o promil stopnia kąтового, jakby sam używał komputera przy malowaniu. Stwierdzono również, iż modułem nieskazitelnego systemu proporcji „**Biczowania**” jest czarne

cienkie pasemko marmuru widniejące nad głową mężczyzny w greckiej szacie i w dużym kapeluszu (pierwszy z lewej wśród trzech figur prawej części).

Zajmowanie się fascynującą geometrią części lewej (atrium) dość długo odwracało uwagę badaczy od części prawej („piazza” — plac). Gdy wreszcie przeanalizował ją Thomas V. Czarnowski, wyszło na jaw, że perspektywa obrazu sięga aż 84 metry w głąb! Różne skale figur (trzy duże postacie prawej sceny i mniejsze lewej) też są tutaj fragmentem perspektywicznej gry ustawiającej głębokość. Elie Faure: „*Głębia malowidła stała się, tak jak moralna ekspresja twarzy i gestów, jednym z aktorów tragedii*”. Czy nie głównym aktorem? Dla Uccella perspektywa była głównym bohaterem jego obrazów; o „**Biczowaniu**” Piera della Francesca możemy chyba zaryzykować analogiczny sąd. Patrząc na tę genialną konstrukcję zbudowaną z cofających się sześcianów, rozumiemy czemu tylu badaczy (Herbert Read, Andre Lhote i in.) uznało mistrza z Borgo San Sepolcro „*pierwszym kubistą*” sztuki europejskiej.

Kubizm to antyrealizm. Czy możemy nazwać Piera antyrealistą? Nie brakuje i takich sądów, przynajmniej á propos „**Biczowania**”. Obraz ten w sposób znakomity (lepszy nawet niż twórczość Boscha) dowodzi, że mówiąc o sztuce tamtych, zamierzchłych czasów, bez obawy możemy mówić o sztuce nierealistycznej. Współczesny nam malarz francuski z polskiego rodu, Balthus (Baltazar Klossowski de Rola), rzekł A.D. 1993: „*Wszelkie malarstwo jest abstrakcyjne w tym sensie, iż to, co tworzymy, jest pewną abstrakcją. Więc*

choć bliski jestem temu, co się zwie realizmem, lecz sądzę, że w istocie realizmu nie ma". Właśnie w tym sensie u Piera nie ma realizmu, tylko że nie ma go u Piera jeszcze bardziej niż u wielu innych dawnych geniuszy. Spójrzmy jak figury Piera grają scenę biczowania:

Piłat siedzi na złotej „*sellaplicatilis*” niby reżyser kameralnego spektaklu na rozkładanym krześle reżyserskim. Przed nim grupa komedianów-mimów kreuje akt biblijnej sztuki manierą, która jest dość daleka od naturalizmu, zaś bardzo bliska choreografii pantomimicznej. Konfiguracje i gesty mają charakter symboli; nie ma tu tragedii, bólu, krzyku, żadnego cierpienia, jakby siedzący z lewej reżyser (Piłat) rzekł aktorom: „Teraz udawajcie, że go katujecie, i zatrzymajcie się w tych pozach aż Piero zwolni migawkę aparatu”. Więc zastygli. Zastygli w układzie pełnym poezji, a nie makabry. I oto właśnie ta poezja plus geometria (drakońska perspektywa) dają arcydzieło. Arcydzieło z nieruchomymi, lecz żywymi postaciami. Postacie Uccella były martwe jak drewniane kukły i jak płaskie, zastygłe „wycinanki” Bizancjum. Człowiek Piera jest statyczny, ale żywy. Wszystkie jego postacie żyją, choć są pełne majestatycznego bezruchu — nawet rycerze tworzący kłęb bitewny skamienieli niby na zatrzymanym filmie, stając się emblematem mordobicia, nie zaś mordując. Ów majestatyczny bezruch, tak typowy dla sztuki Piera, w „**Biczowaniu Chrystusa**” pokonał barierę szalenie niebezpieczną. Gdyż mamy tu scenę męki. Lecz Piero nawet torturze i wszystkim postaciom uczestniczącym w bestialstwie tortury, nie wyłączając bezpośrednich oprawców, umiał przydać majestatyczne dostojęństwo.

Święty Mateusz mówi: „*Iplując nań, brali trzcinę, i bili Go po głowie*” (27, 30). Kaci wymalowani przez Piera biją wielopalczastymi dyscyplinami; tutaj mistrz nie okazał się wierny Pismu. Jednak atrium, w którym odbywa się biczowanie, zrobił wedle starych greckich tekstów i komentarzy do nich św. Ambrożego. Według tychże źródeł — biczowanego Chrystusa uwiązano przy kolumnie wyrastającej z centrum porfirowego dysku, który oznaczał środek Ziemi. Taka samotna kolumna była godłem Jerozolimy zburzonej przez Tytusa i odbudowanej przez Hadriana. Uważano ją za centrum świata i identyfikowano później jako kolumnę Słońca, zaś Jerozolimę zwano Helia (z Aelia Capitolina zrobiło się w VI wieku: Helia Capitolina) — Miastem Słońca. Nie bez związku był tu chrześcijański synkretyzm, identyfikujący Jezusa Chrystusa ze starogreckim bogiem Słońca, Heliosem. Piero della Francesca dokonał własnej synkretyzacji: wymalował porfirowy dysk wewnątrz atrium Piłata, a kolumnę, przy której biczowano Chrystusa, ożenił z kolumną-godłem Helii, wieńcząc ją symbolizującym Słońce złotym idolem, który trzyma w ręku gigantyczną perłę symbolizującą Inkarnację Syna Bożego (później Luca Signorelli powtórzy scenę biczowania przy kolumnie zwieńczonej idolem słonecznym).

Rzekomo autentyczną kolumnę, która służyła do kaźni Chrystusa, opisał A.D. 333 pielgrzym z Bordeaux. Miała stać w domu Kajfasza na górze Syjon nim przeniesiono ją do kościoła w Syjonie. Piero zmajstrował kolumnę według reguł Witruwiuszowych, dając jej porządek joński, zaś reszcie kolumn w atrium Piłata dał porządek koryncki. A że kolumna będąca godłem Helii

Capitoliny wyznaczała — zgodnie z legendą — środek świata i Kosmosu, niektórzy badacze przypuszczają, iż Piero della Francesca, dając figurom w „**Biczowaniu**” różne stroje (od greckich po arabskie), pragnął tą odzieżą symbolizować całą ludzkość. Jednak analizy dotyczące trzech figur prawej części malowidła zrodziły tezy dużo bardziej precyzyjne.

Prawa strona obrazu, owych trzech mężczyzn, to kopalnia spekulacji, dzięki którym historycy sztuki będą mieli co robić do końca świata. Najstarsza i najpopularniejsza teza głosi, iż Piero della Francesca ukazał tutaj hrabiego Urbino, Oddantonio da Montefeltro (przyrodniego brata księcia Urbino, Federiga da Montefeltro), oraz dwóch złych doradców, Manfreda del Pio (vel de' Pii) di Cesena i Tommasa di Guido dell' Agnelo, których podesał Oddantonio wróg Montefeltrów, Sigismondo Malatesta z Rimini. Ci dwaj zmontowali przy udziale Oddantonio spisek, który zakończył się jego śmiercią w 1444 roku. Według wyznawców tej tezy (m.in. J. Dennistoun, 1851; R. Longhi, 1927; M. Salmi, 1945; P. Rotondi, 1950; P. Bianconi, 1957; D. Formaggio, 1957; P. Dal Poggetto, 1971) — bosy młodzieniec stojący w heroicznej postawie to Oddantonio, zaś dwaj flankujący go mężczyźni, których twarze są czujne (skupione, chytne, napięte), to wspomniani doradcy młodzieńca. Część historyków (m.in. G.F. Pichi, 1892; H. Siebenhiiner, 1954; E. Battisti, 1971) wykląda, iż młodzieniec stojący pośrodku to rzeczywiście Oddantonio, lecz flankują go inne osoby, wśród których znajduje się jego ojciec, Guidantonio. Marilyn Aronberg Lavin uważa (1968, 1972, 1992), że środkowa postać jest figurą alegoryczną związaną z jakimś zmarłym młodzieńcem (niekoniecznie z Oddantonio da Montefeltro), zaś flankujące figury to Ottaviano Ubaldini i Lodovico Gonzaga. Ubaldini był astrologiem, a we Włoszech zwano astrologów „czarnobrodymi” („*barba nera*”), więc do tezy pasuje brodaty mężczyzna po lewej. Carl Ginzburg wysunął (1981) tezę jeszcze inną: ci trzej to syn Federiga da Montefeltro, Buonconte da Montefeltro (w środku), kardynał Bessarione (z lewej) tudzież fundator obrazu, Giovanni Bacci. Nie są to wszystkie „*typy*” historyków, i niewątpliwie owa zgadywanka ma przed sobą przyszłość.

Personalne spekulacje identyfikacyjne wobec prawej części dzieła znalazły bogaty ciąg dalszy w interpretacjach znaczeniowych. Co oznaczają, kogo lub co symbolizują te trzy postacie? Hipotetyczne odpowiedzi można zgrupować trzema blokami interpretacyjnymi: żydowsko-biblijnym, żydowsko-heretyckim oraz bizantyjskim vel konstantynopolitańskim, związanym z cierpieniami Kościoła katolickiego po upadku (zdobyciu przez Islam) Konstantynopola w 1453 roku. Wskazując na to, że Piłatowi Piero dał kapelusze cesarza Bizancjum i fizjonomię tureckiego sułtana Mehmeda II, oraz na to, że lewa figura tria w prawej części obrazu nosi szaty greckiego (bizantyjskiego) dostojnika, zaś

prawa figura bogate, haftowane złotem (wpływ malarstwa niderlandzkiego) szaty zachodnich dostojników, z opasującą ramię szkarłatną stułą członka wysokich zgromadzeń decyzyjnych — T. Gouma-Peterson ukuł tezę (1976), że widzimy tu Greka, który błaga zachodnich dygnitarzy o zbrojną interwencję dla ratowania Chrześcijaństwa wschodniego, czyli o krucjatę mającą wyzwolić Konstantynopol i Ziemię Świętą. F. Witting (1898) i K. Clark (1951) uznali, że trio po prawej stronie obrazu to trzech członków Rady Mantuańskiej planujących taką krucjatę w roku 1459. Natomiast drugi blok interpretacji zawiera kilka tez żydowsko-biblijnego chowu. Według tych tez, po prawej stronie dzieła widać:

◆ Trzech zbuntowanych przeciw Bogu królów lub książąt biblijnych, o których mówi Psalm 2 (jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku można było na brzegu lub na ramie malowidła odczytać fragment Psalmu 2). Tezę identyfikującą trzech mężczyzn Piera z trójką „*princeps*” zbuntowanych przeciw Bóstwu popierali liczni badacze.

◆ Dwóch żydowskich kapłanów i skruszonego Judasza (E. Gombrich, 1952, 1953).

◆ Józefa z Arymatei i dwóch innych Żydów (C. Gilbert, 1971).

◆ Chrystusa między dwoma wysokimi kapłanami żydowskimi (M. Salmi, 1979).

◆ Trzech członków Sanhedrynu (L. Borgo, 1979).

Wreszcie trzeci blok interpretacji wnosi nutkę pogańsko-heretycką. Według P. Murraya (1968) — Piero ukazał Żyda, księcia i antyżydowskiego heretyka, zaś według Ch. de Tolnaya (1963) te trzy figury to personifikacje europejskiej herezji, greckiego pogaństwa i judaizmu.

Aktualnie najwięcej zwolenników posiada, ergo jest najmodniejszą, teza konstantynopolitańska (figura odwróconego do nas tyłem i przyglądającego się biczowaniu mężczyzny w stroju muzułmańskim stanowi mocny punkt owej tezy). Zaś co do figury młodzieńca stojącego między dwoma dygnitarzami — najwięcej zwolenników ma teza, że to Chrystus. Młodzieniec przypomina równie młodego proroka, którego Piero wymalował na ścianie arezziańskiego prezbiterium — stoi w zbliżonej pozie, twarz promieniuje mu niezłomnością i szlachetnością (gdy twarze flankujących go mężczyzn noszą piętna grzechu i słabości), przyszedł bosy i odziany w prosty „*peplus*” (gdy ci, którzy go otaczają, są ubrani bogato). Być może ma jakieś znaczenie fakt, że tło dla głów dwóch dygnitarzy to architektura, zaś tłem głowy młodzieńca jest krzew wawrzynu. Czy to florystyczne tło symbolizuje bukoliczną niewinność (opozycyjną wobec grzeszności urbanistycznej), czy raczej nieziemskość, przybycie z innego świata? A może chodzi tu o laurowy wawrzyn zwycięzcy?

Piero Della Francesca, „**Prorok**” (1452/66, fresk, długość podstawy 75. Arezzo, prezbiterium kościoła San Francisco).

Według Salmiego (1979) fundator obrazu, Federigo da Montefeltro, pragnął, by Piero della Francesca dał Chrystusowi twarz Oddantonia, a dwóm złym doradcom twarze żydowskich kapłanów. Przeczą temu ci, którzy twierdzą, że dygnitarz z lewej (ten w stroju greckim) wymownym gestem dłoni łagodzi kłótnię między młodzieńcem a drugim z wielmożów. Jednak uderzająca zbieżność pozy (swoisty kontrapost) biczowanego Chrystusa i bosego młodzieńca ubranego w czerwony „peplus” — każe przypuszczać, że Piero ukazał Chrystusa dwukrotnie, na lewej i na prawej części obrazu.

J. Pope-Hennessy wysunął tezę (1986), iż obraz wcale nie przedstawia biczowania Syna Bożego, tylko biczowanie św. Hieronima (tak jak w dziele Mattea di Giovanni). Wolno mu. Każdemu wolno snuć spekulacje, domniemywać, bulwersować odmiennością. Póki nie ma dowodów, ja będę zwolennikiem tezy, że w „**Biczowaniu Chrystusa**” — tak jak w „**Ikarze**” Bruegla — głównym tematem jest obojętność świata wobec cierpienia. Bruegel symbolizował ją niewzruszonym spokojem chłopów i pastuchów. Piero trzema figurami, które pokazały plecy krzywdzie Człowieka.

Cała wielkość mistrza z Borgo San Sepolcro tkwi w tej figurze Człowieka-Nadcłowieka-Boga. Młodzian emanuje posagową dostojność, jest dumny, piękny i ciężki jak blok granitu, jego nogi gniotą ziemię niczym kolumny Rzymu antycznego i papieskiego, lub jak drzewa, a zarazem jest eteryczny, widmowy, prawie przezroczysty, nie z tego świata, tylko z Kosmosu, z gwiazd i z Niebios, do których modlą się ludzie. Jest niepojęty, niczym Bóg. Niczym magia czarnoksięskiego geniuszu Piera z Borgo San Sepolcro.

Francesca Piero della, *Biczowanie Chrystusa*

między 1455 a 1465

tempera na desce, 59 × 81 cm

Galleria Nazionale delle Marche, Urbino,

Piero della Francesca należy do najwyżej cenionych mistrzów wczesnego włoskiego renesansu (*quattrocento*). Wykształcony we Florencji, prowadził warsztat w rodzinnym Borgo San Sepolcro pod Arezzo (Toskania); działał też w Ferrarze, Rzymie, Urbino i Arezzo. Mistrzostwo Piera polega na doskonałym opanowaniu perspektywy linearnej i barwnej, na wykorzystaniu efektów świetlnokolorystycznych (np. barwnych refleksów rzucanych przez przedmioty). Jego obrazy utrzymane są w jasnej, przesyconej światłem kolorystyce. Kompozycja jest zwarta, klarowna, harmonijna, a postacie — monumentalne, zastygłe w posagowym bezruchu i powściągliwych gestach, choć zarazem — subtelnie liryczne w wyrazie.

Powstałe między ok. 1455 a 1465 r., *Biczowanie* jest popisem maestrii w posługiwaniu się perspektywą. Ubiczowany Chrystus przywiązany jest do kolumny w wielkiej sali pałacu Poncjusza Piłata, mającej formy architektury antycznej. Kolumna ta stoi w geometrycznym środku koła wyznaczonego przez wzór posadzki. Liczba π , stosunek obwodu do promienia tego koła — pitagorejskiego symbolu wszechświata i doskonałości boskiej budowy kosmosu — wyznacza moduł wszystkich proporcji w obrazie. Tym samym umęczony Chrystus, stojący w centrum tego geometrycznego układu staje się ośrodkiem świata; Jego męka jest środkiem zbawienia całej ludzkości. Tradycja filozofii antycznej (pitagorejskiej) spaja się tu z dogmatyką religii chrześcijańskiej, tak jak sceneria antycznej architektury wchłania wizerunek chrześcijańskiego Zbawiciela. Piero podejmuje zatem próbę pogodzenia i integracji dwóch ideałów renesansu — *antiquitas* i *christianitas*.

Nie wiadomo natomiast, kim są osoby po prawej stronie pierwszego planu: być może — żydowskimi i pogańskimi uczonymi w prawie, których nauka wsparła niesprawiedliwy Piłatowy wyrok na Chrystusa, a może — wizerunkami

ówczesnych postaci życia polityczno-społecznego, których obecność w scenie pasyjnej miałyby uzasadniać ich działania polityczne, niesłusznie osądzone ówczynie jako nieprawne

* — Patrz rozdział 35.