

ZBIGNIEW HERBERT

ZESTAWIENIE BIBLIOGRAFICZNE W WYBORZE



ZAŁĄCZNIK NR 3

Pierro della Francesca [w:] Barbarzyńca w ogrodzie

Piero della Francesca

Jarosławowi Iwaszkiewiczowi

Tedy mówią przyjaciele: no, dobrze, byłeś tam, widziałeś dużo, podobał ci się i Duccio, i kolumny doryckie, witraże w Chartres i byki z Lascaux — ale powiedz, co wybrałeś dla siebie, jaki jest twój malarz, którego nie oddałbyś za żadnego innego. Pytanie wbrew pozorom sensowne, bo każda miłość,

jeśli jest prawdziwa, powinna niszczyć poprzednią, porażać całego człowieka, tyranizować i żądać wyłączności. Więc zastanawiam się i odpowiadam: Piero della Francesca.

Pierwsze spotkanie: Londyn — National Gallery. Dzień pochmurny, na miasto schodzi dławiąca mgła. Tego dnia nie miałem w planie żadnego zwiedzania, ale trzeba się było gdzieś schronić przed

inwazją dusznej wilgoci. Nie spodziewałem się ani w części tego wrażenia. Od pierwszej sali było dla mnie jasne, że londyńskie muzeum bije na głowę Luwr. Jeszcze nigdy w życiu nie udało mi się zobaczyć tylu arcydzieł na raz. Być może nie jest to najlepsza metoda osvajania ze sztuką. W programie koncertu obok Scarlattiego, Bacha, Mozarta, dobrze umieścić, powiedzmy, Noskowskiego,

nie dla przekory, ale dla nauki.

Najdłużej zatrzymałem się przy malarzu, którego nazwisko znane mi było wyłącznie z lektury. Obraz nazywa się Narodzenie i z miejsca atakuje niezwykłością kompozycji pełnej światła i poważnej radości. Miałem to samo wrażenie, jak wtedy, gdy po raz pierwszy zobaczyłem Van Eycka. Trudno określić ten rodzaj estetycznego porażenia. Obraz przykuwa do jednego, jedyne miejsce, nie można od niego odejść ani przybliżyć się jak do obrazów współczesnych, żeby powąchać farbę i podpatrzeć fakturę. Tło Narodzenia stanowi stajenka licha, a właściwie ceglany, walący się mur ze spadzistym, lekkim daszkiem. Na pierwszym planie, na wytartej jak stary dywanik murawie leży Nowo narodzony. Za nim chór, zwróconych twarzami do widza, pięciu aniołów, bosych, mocnych jak kolumny i bardzo ziemskich. Ich chłopskie twarze stanowią kontrast do prześwieconego jak u Baldovinettiego oblicza Madonny, która klęczy po prawej stronie w niemej adoracji. Palą się kruche świece jej pięknych rąk. W tle masywny tors byka, osioł, jeszcze dwóch, rzekłbyś, flamandzkich pasterzy i święty Józef zwrócony profilem do widza. Dwa pejzaże po bokach, jak okna, przez które leje się pienne światło. Mimo uszkodzeń kolory są czyste i dźwięczne jak na witrażu. Obraz malowany w ostatnich latach twórczości artysty jest, jak ładnie ktoś powiedział, wieczorną modlitwą Piera do dzieciństwa i świtu. Na przeciwległej ścianie Chrzt Chrystusa. Ta sama solenna architektoniczna powaga kompozycji, chociaż obraz jest wcześniejszy od Narodzenia, jedno z pierwszych ocalałych płócien Piera. Cieleśna solidność postaci kontrastuje z pejzażem lekkim, melodyjnym i czystym. Jest coś ostatecznego w położeniu liści na kartę nieba, chwila przemienia się w wieczność.

Mądra zasada Goethego: „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen”

__ tłumaczy się w dziedzinie malarstwa w ten

sposób: obrazy jako owoce światła należy oglądać pod słońcem ojczyzny artysty. Naprawdę nie wydaje

się, aby Sassetta w najpiękniejszym amerykańskim muzeum był na swoim miejscu. Postanowiłem tedy pielgrzymować do Piero della Francesca, a że środki były skromne, musiałem zdać się na hazard i przygodę. Dlatego opis ten nie zgadza się z miłą uczonym w piśmie chronologią.

Naprzód trafiłem do Perugii. W zielono-żółtym umbryjskim pejzażu leży to posępne miasto, najbardziej chyba mroczne z miast włoskich, do dziś jeszcze skute murami. Jest zawieszona na wysokiej skale nad Tybrem i porównywano je do ręki olbrzyma. Miasto etruskie, rzymskie i gotyckie, napiętnowane historią okrutną i gwałtowną. Symbolizuje ją Palazzo dei Priori, potężny budynek o metalowych ozdobach i ścianie wygiętej jak sztaba w ogniu. Za placem, który zajmują dziś wytworne hotele, a przedtem stał tam zburzony pałac Baglionich, rozpoczyna się fantastyczny labirynt uliczek, schodów, pasaży, podziemi — architektoniczny odpowiednik niespokojnego ducha mieszkańców. „/ Perugini sono angeli o demoni” — mówił Aretino. W herbie miasta gryf o rozwartej paszczy i drapieżnych pazurach. W okresie świetności republika perugiańska dominowała nad Umbrią i terytorium jej broniło sto dwadzieścia zamków. Temperament jej mieszkańców reprezentuje najlepiej można rodzina Baglionich, z których niewielu umarło naturalną śmiercią. Byli mściwi, okrutni i organizowali z artystyczną finezją w czasie pięknych, letnich nocy kunsztowne masakry swoich wrogów. Pierwsze „obrazy” szkoły perugiańskiej to sztandary wojskowe. Kościoły mają tu charakter bastionów, a piękna fontanna Giovanniego Pisana nie tyle miała być przedmiotem estetycznej kontemplacji, ile zbiornikiem wody dla obrońców w czasie licznych oblężeń. Po długotrwałych walkach wewnętrznych miasto popadło we władzę papieży. Aby je ostatecznie ujarzmić, zbudowali oni tutaj cytadelę „ad coercendam Peru-sinorum audaciam”.

Rano jadłem śniadanie w małym, pełnym piwnicznego chłodu bistro. Naprzeciw mnie siedział siwy mężczyzna o zarośniętej twarzy, wąskich oczach i posturze emerytowanego boksera. Przypominał mi Hemingwaya znanego z fotografii. Ale okazało się (powiedział mi o tym z dumą właściciel lokalu), że jest to Ezra Pound. Właściwy człowiek na właściwym miejscu. Ten gwałtownik czułby się znakomicie w towarzystwie Baglionich.

W połowie XV wieku Piero della Francesca, artysta w tym okresie dojrzały i podobnie jak jego koledzy „wędrowny sztukmistrz”, udaje się do Rzymu, gdzie malował w pokojach Piusa II freski,

które, niestety, uległy zniszczeniu. W drodze na dwór papieski zatrzymał się był w Perugii.

Miejscowa pinakoteka posiada jego polipytyk. Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych.

Uderzające jest tło. Złote tło w pełni Quattrocenta! Zagadkę wyjaśnia kontrakt z klasztorem św. Antoniego.

Po prostu bracia, dla których Piero malował obraz, mieli gust konserwatywny i życzyli sobie, aby święci stali nie w pejzażu, ale w abstrakcyjnej rajskiej glorii. Nie jest to pewno najlepszy obraz Piera, ma jednak charakterystyczną dla artysty dosadność w traktowaniu postaci o solidnych głowach i ramionach jak korony drzew.

Ale zupełnie uderzająca jest predella tego po-liptyku, przedstawiająca świętego Franciszka, otrzymującego stygmaty. Renesansowy mistrz nawiązuje tu bezpośrednio do tradycji Giotta. Dwie postacie mnichów w pustynnym pejzażu na spękanej ziemi przetartej popiołem, nad nimi bizantyjski ptak — Chrystus.

W połowie drogi między Perugią a Florencją Arezzo. Miasto przywarte do wzgórza z kamienną czapą cytadeli. Tu urodził się syn florenckiego uchodźcy, Petrarca, który po latach odkrył ojczyznę wygnańców — filozofię, a także Aretino, „którego język ranił żyjących i zmarłych i tylko o Bogu nie mówił źle, tłumacząc się tym, że go nie zna”.

Kościół św. Franciszka jest ciemny i surowy. Trzeba przejść przez całą ogromną sień mroku, aby dotrzeć do chóru i jednego z największych cudów malarstwa wszystkich czasów. Cykl czternastu fresków, Legenda Krzyża, malował Piero między rokiem 1452 a 1466, a zatem w okresie swej pełnej dojrzałości. Temat zaczerpnięty jest z apokryficznej ewangelii Nikodema i ze Złotej legendy Jakuba de Voragine. Postarajmy się (przedsięwzięcie beznadziejne) opisać fresk.

Śmierć Adama. Drzewo krzyża, zgodnie z legendą, wyrosło z ziarna złożonego pod językiem umierającego Ojca Rodzaju. Nagi Adam kona w ramionach starej Ewy. Postacie starców u Piera nie mają nic wspólnego z tą ruiną człowieka, jaką lubił malować Rembrandt. Są pełne patosu i mądrości umierających zwierząt. Ewa prosi Seta, aby poszedł do raju i przyniósł oliwę, która uzdrowi Adama. Po lewej stronie fresku przed bramą raju Set rozmawia z aniołem. W środku, pod drzewem rozpaczliwie nagim, leży wyciągnięty sztywno Adam, któremu Set wkłada w usta ziarno. Kilka postaci pochyla głowę nad zmarłym. Kobieta rozpostarłszy ramiona bezgłośnie krzyczy, a w jej

okrzyku nie ma przerażenia, jest tylko proroctwo. Cała scena jest patetyczna, prosta i helleńska, jakby wersety Starego Testamentu pisane przez Ajschylosa.

Odwiedziny królowej Saby u Salomona. Średniowieczna opowieść mówi, że drzewo krzyża dotrwało do czasów Salomona. Król kazał je ściąć i użyć do budowy mostu nad źródłem Siloe. W tym właśnie miejscu królowa Saba tknięta wizją pada na kolana, otoczona zdumionymi dworakami. Jest to cały ogród kobiecej urody. Piero jak tylko największy z największych tworzył człowieka. Rysy jego postaci można nieomylnie rozpoznać i zapamiętać na zawsze, jak niepodobna pomylić kobiety Botticellego z kobietą jakiegokolwiek innego mistrza. Modelki Piera mają owalne głowy, osadzone na długich, ciepłych szyjach, i pełne, mocno zarysowane ramiona. Kształt głowy podkreślony jest przez mocno do czaszki przylegające włosy. Twarze są nagie, całe oddane spojrzeniu, rysy napięte i skupione. Oczy o migdałowych powiekach nigdy niemal nie spotykają się ze spojrzeniem widza. To jedna z charakterystycznych cech malarstwa Piera, który stroni od taniej psychologii, czyniącej z malarstwa teatr gestów i grymasów. Jeśli już chce wyrazić dramat (jak np. tutaj, bo królowa Saba jest samotna w swoim mistycznym doznaniu), to otacza swoją bohaterkę grupą zdziwionych dziewcząt i dla większego kontrastu dodaje jeszcze

stojące pod drzewem konie i dwu giermków, prostych, zgrabnych chłopców, którzy nad cuda przekładają

końskie kopyta i sierść. Pora jest taka jak w wielu innych obrazach Piera: nieokreślona, może różowo-błękitny świt, a może południe.

Scena przedłuża się, mistrz kontynuuje swoją opowieść zachowując jedność perspektywy, jakby umowną jedność miejsca w klasycznym teatrze. Pod korynckim portykiem, malowanym z precyzją architekta, odbywa się teraz spotkanie królowej Saby z Salomonem. Dwa światy — żeński dwór królowej, kolorowy i bardzo teatralny, oraz dygnitarze Salomona, studium surowej politycznej mądrości i powagi. Renesansowe bogactwo ubiorów, ale bez pisanellowskich ornamentów i szczegółów. Dostojnicy Salomona stoją mocno na kamiennej posadzce, a ich wydłużone, widziane z profilu stopy przywodzą na myśl malowidła egipskie.

W wyniku wizyty most zostaje rozebrany. To jest tematem następnej sceny, w której trzech robotników

dźwiga ciężki blok drewna. Jest to jakby antycypacja drogi Chrystusa na Golgotę. Ten jednak fragment jest przyciężki i, z wyjątkiem może centralnej postaci, malowany naiwnie, więc historycy domyślają się w tym ręki uczniów Piera.

Zwiastowanie wkomponowane jest w precyzyjną albertiańską architekturę o świetnie wyważonych masach i nieomyślnej perspektywie. Surowość marmurów harmonizuje z surowym tonem relacji. Masywny Bóg Ojciec w chmurze, Anioł po lewej stronie i Maria, renesansowa, spokojna, rzeźbiarska. Sen Konstantyna. Piero opuszcza teraz kamienne portyki i maluje złotobrzazowe wnętrza namiotu Konstantyna, jeden z pierwszych, świadomych

światłocieniowych nokturnów w sztuce włoskiej. Blask pochodni modeluje łagodnie dwu strażników, na pierwszym planie postać siedzącego dworzanina i uśpionego cesarza.

Zwycięstwo Konstantyna przywodzi na myśl Uccella i Velazqueza zarazem, z tym zastrzeżeniem, że Piero prowadzi swój temat z antyczną prostotą i wzniosłością. Nawet chaos kawalkady jest u niego zorganizowany. Znając znakomicie zasadę skrótu nigdy nie wykorzystuje go dla ekspresji, nigdy nie rozbija harmonii płaszczyzn. Uniesione pionowo lance podpierają zaranne niebo, pejzaż ocieka światłem.

Tortura Hebrajczyka — idzie o człowieka imieniem Judasz, który znał miejsce, gdzie ukryte było drewno krzyża; ponieważ nie chciał wydać tajemnicy, na rozkaz matki cesarza, Heleny, został wrzucony do wyschłej studni. Scena przedstawia moment, w którym dwu ludzi cesarskich za pomocą bloku i liny zawieszonych na trójkątnym rusztowaniu wyciąga skruszonego Judasza. Sene-szal Bonifacy mocno uchwycił go za włosy. Temat sugeruje studium okrucieństwa, a tymczasem Piero mówi o tym rzeczowym i obojętnym językiem. Twarze osób dramatu są nieporuszone i pozbawione emocji. Jeśli jest coś przerażającego w tej scenie, to owo trójkątne rusztowanie z blokiem i liną, do której przywiązany jest skazaniec. Jeszcze raz geometria pochłonęła pasję.

Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża. Fresk dzieli się na dwie części, które pozostają ze sobą w nierozzerwalnym związku tematycznym i kompozycyjnym. Scena pierwsza to wydobywanie trzech krzyży przez robotników, którym przygląda się matka Konstantyna. W dali, w siodle doliny, średniowieczne miasto pełne wież, spadzistych dachów, murów różowych i żółtych. W scenie drugiej

pólnagi człowiek z martwych powstaje, dotknięty krzyżem. Matka cesarza i jej dworki adorują scenę. Architektura stanowiąca tło jest jakby komentarzem przedstawionego wydarzenia. Nie jest to jak poprzednio średniowieczne miasto-zjawa, ale harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół, renesansowa dojrzała mądrość. Architektura gra tu rolę ostatecznej, racjonalnej weryfikacji cudu. Trzysta lat po znalezieniu krzyża król Persów Chozroes zagarnia Jerozolimę wraz z najcenniejszą relikwią chrześcijaństwa. Cesarz Herakliusz zadaje mu klęskę. Bitwa opowiedziana jest z rozmachem. Skłębiona masa ludzi, koni i wojennych narzędzi na pozór tylko przypomina słynne batalie Uccella. To, co uderza widza, to ogromny spokój emanujący z fresków Piera. Eitwy Uccella są głośne. Miedziane jego konie tłuką zadami, wrzask masakry i tętent leci aż pod blachę nieba i ciężko pada na ziemię. U Piera gesty są jakby zwolnione, solenne. Narracja jest po epicku beznamiętna, a mordowani i mordujący spełniają swój krwawy obrządek z powagą drwali wycinających las. Niebo nad głowami walczących jest przejrzyste. Rozwiane na wietrze sztandary „pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami, jak włóczniami przebite smoki, jaszczury i ptaki”.

Wreszcie zwycięski Herakliusz, na czele uroczystej procesji, bosonóż niesie krzyż do Jerozolimy. Świta cesarska składa się z duchownych armeńskich i greckich o kolorowych dziwnych w formie nakryciach głowy. Historycy sztuki zastanawiają się, gdzie to Piero mógł podpatrzeć podobne fantastyczne kostiumy. Być może jednak, że zaważył tu wzgląd czysto kompozycyjny. Zgodnie ze swym gustem do monumentalności, Piero wieńczy głowy swych bohaterów jak architekt kapitele kolumn.

Marsz Herakliusza, finał złotej legendy, brzmi dostojnie i czysto.

Arcydzieło Piera uszkodziła poważnie wilgoć i nieumiejętni konserwatorzy. Kolory są przyga-szone, jakby przetarte mąką, a poza tym fatalne oświetlenie chóru nie pozwala w pełni kontemlować fresków. Ale gdyby ocalała jedna tylko postać tej legendy, jedno drzewo, kawałek nieba, można by z tych ułomków jak z fragmentów świątyni greckiej rekonstruować całość.

Szukając klucza do tajemnicy Piera zauważono, że był to jeden z najbardziej bezosobowych, ponadindywidualnych artystów wszystkich czasów. Berenson porównuje go do anonimowego rzeźbiarza Partenonu i Velazqueza. Potęgą tej sztuki bierze się stąd, że w postaciach ludzkich dzieje się patetyczny dramat półbogów, herosów i gigantów. Nieobecność ekspresji psychologicznej pozwala

odbierać lepiej walory czysto artystyczne, tkwiące w formie, w ruchu brył i światła. „Wyraz twarzy jest rzeczą tak niepotrzebną i często do tego stopnia żenującą, że wolę często statwę bez głowy” — wyznaje Berenson. Podobnie Malraux, który wita w twórcy Legendy Krzyża wynalazcę obojętności jako dominującego wyrazu jego postaci: „Jego rzeźbiarski tłum ożywia się tylko w czasie sakralnego tańca... co jest zasadą współczesnej wrażliwości żądającej, aby ekspresja malarza pochodziła z

samego malarstwa, a nie z postaci, które przedstawia”.

Nad walką cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością zbudował Piero della Francesca lucidus ordo, wieczysty porządek światła i równowagi.

Myślałem, że można sobie darować Monterchi, malutką miejscowość położoną o dwadzieścia pięć kilometrów od Arezzo — taki kamienny stawek zarośnięty rzęsą błękitu i cyprysów. Zachęcił mnie jednak list przyjaciela. Pisał: „Cmentarz i kaplica w Monterchi leżą na wzgórku, nieco z boku drogi, ze sto metrów od wioski, w której pojawienie się obcego samochodu wywołuje niejaką sensację. Podjeżdża

się oliwkową aleją wśród winnic. Kaplica i domek opiekuna cmentarza stoją w jednym rzędzie z kostnicami i, dzięki bujnej winorośli dokoła, mają wygląd sielankowy. Dziewczęta i matki z dziećmi przychodzą tu na swoje wieczorne spacerzy”.

Z zewnątrz kaplica jest żółta, w środku wa-pienno-biała, może barokowa, ale w gruncie rzeczy pozbawiona jakiegokolwiek stylu. Jest bardzo mała, mensa ołtarza mieści się w niszy, a w środku jest ledwo miejsce na trumnę i parę osób. Ściany są gołe, jedyną ozdobą jest właśnie obraz — przeniesiony

w ramy fresk mocno zniszczony po bokach i u dołu. W wędrówce przez stulecia aniołowie z fresku pogubili sandały i jakiś niezdarny konserwator musiał je dorabiać.

Jest to na pewno jedna z najbardziej prowokujących Madonn, jakie kiedykolwiek artysta odważył się malować. Ludzka, pastoralna i cielesna. Włosy opięte mocno na czaszce odsłaniają duże uszy. Ma zmysłową szyję i pełne ramiona. Nos prosty, usta nabrzmiałe i zacięte, powieki opuszczone, mocno naciągnięte na czarne źrenice patrzące w głąb ciała. Prosta suknia z wysokim stanem rozcięta jest od piersi aż do kolan. Lewą

rękę opiera o biodro, gestem wiejskiej drużki, prawą dotyka brzucha, ale bez żadnej wulgarności, tak

jak się dotyka tajemnicy. Dla chłopów z Mon-terchi namalował Piero to, co przez wieki będzie wzruszającym sekretem wszystkich matek. Dwa anioły po boku energicznym ruchem odsłaniają draperie jak kurtynę.

Szczęśliwym trafem Piero nie urodził się ani we Florencji, ani w Rzymie, ale w malutkim Borgo San Sepolcro. Z dala od tumultów historii, wśród cichych pól i łagodnych drzew. Mistrz często i chętnie powracał ze świata do rodzinnego miasta, piastował miejskie urzędy i tu właśnie umarł.

Dwa dzieła swego największego syna przechowuje Palazzo Municipale. Poliptyk Madonna Miłosierna, którą Focillon uważa za pierwsze samodzielne dzieło Piera. Górna część przedstawia ukrzyżowanie. Chrystus malowany jest patetycznie i surowo, ale dwie postacie stojące u stóp krzyża, Madonna i święty Jan, pełne są niespotykanej w późniejszych dziełach Francesca ekspresji. Gest ich ramion, ich rozwarte palce, wyrażają gwałtowną rozpacz, jakby Piero nie wypracował jeszcze jemu tylko właściwej poetyki powściągliwości i milczenia. Za to główny obraz — Madonna osłaniająca płaszczem wiernych, ma już załążki przyszłego stylu. Postać centralna jest wysoka, potężna i bezosobowa jak żywioł. Jej szarozielony płaszcz sływa na głowy klęczących wiernych jak ciepły deszcz.

Zmartwychwstanie malował Piero pewną ręką czterdziestoletniego mężczyzny. Figura Chrystusa stoi mocno na tle melancholijnego tokańskiego pejzażu. Jest to postać zwycięzcy. W prawej ręce trzyma krzepko proporzec. Lewą uchwycił całun

jak senatorską togę. Ma mądrą, dziką twarz o przepaścistych oczach Dionizosa. Lewą nogę wsparł na krawędzi grobowca, tak jak przygniata się szyję pokonanego w pojedynku. Na pierwszym planie czterech rzymskich strażników porażonych snem. Kontrast tych dwóch stanów — nagłego przebudzenia i ciężkiego letargu ludzi zmienionych w przedmioty — jest uderzający. Światło akcentuje niebo i Chrystusa; strażnicy, pejzaż w tle napełnieni są cieniem. Chociaż cała grupa jest pozornie statyczna, Piero genialnie, jak fizyk, zademonstrował problem bezładności i ruchu, żywej energii i drętwoty, cały dramat życia i śmierci wyrażonej miarami bezwładności.

Ktoś porównał Urbino do wielkiej damy siedzącej na czarnym tronie, okrytej zielonym płaszczem.

Owa dama to pałac dominujący nad małym miastem, tak jak nad jego historią dominowali właściciele

pałacu, księżęta Montefeltro.

Na początku byli to rycerze rozbójnicy i Dante, najwyższy autorytet w sprawach ostatecznych, umieszcza jednego z nich, Guida, w piekielnym kręgu, gdzie jęczą siewcy waśni. Z czasem jednak temperamenty uspokoiły się i charaktery wysubtelniały. Federico, który objął panowanie w 1444 roku, był wzorem generała humanisty. Jeśli podejmował wojny, jak np. z awanturczym Malatestą z Rimini, mordercą dwu żon, którego Piero przedstawił w nabożnej pozie klęczącego przed świętym Zygmuntem — to robił to z wyraźną niechęcią do krwawych widowisk. Był w tym samym stopniu dzielny, co rozważny i dzięki kondotierskiej służbie u Sforzów, Aragończyków i papieża potroił swoje posiadłości. Chętnie przechadzał się po stolicy księstwa w czerwonych prostych szatach sam, bez eskorty (już wówczas znany był ów chwyt propagandowy) i rozmawiał ze swymi poddanymi jak człowiek z człowiekiem. Wprawdzie poddani w czasie tych przyjacielskich pogawędek klękali przed nim i całowali go w rękę, ale jak na owe czasy Federico uchodził za władcę naprawdę liberalnego.

Dwór jego, w którym panowała wyjątkowa w tej epoce sanitas obyczajów, był oazą humanistów i Castiglione wziął go za model dla swego Dworzanina. Księżę kolekcjonował antyki, artystów i uczonych.

Bywali na jego dworze, pracowali tam lub co najmniej pozostawali w ścisłych związkach tacy ludzie, jak Alberti, najśłynniejszy architekt tych czasów, rzeźbiarz Rossellino Rossellini, mistrzowie Joos van Gent, Piero, Melozzo da Forli. Zachował się portret księcia, malowany przez tego artystę. Federico siedzi w swojej bibliotece w pełnej zbroi (ale to żelastwo jest tutaj tylko dekoracją potęgi) i trzyma opartą o pulpit ogromną księgę. Bo też księżę Urbino był bibliofilem najwyższej miary. Po bitwie pod Volterrą zażądał jako łupu nie koni, nie złota, ale Biblii po hebrajsku. Jego księgozbiór był na pewno bogatszy niż zbrojownia i zawierał rzadkie rękopisy teologów i humanistów.

Mówimy tyle o Fryderyku da Montefeltro, ponieważ przez długie lata był on przyjacielem i protektorem

Piera della Francesca, co stanowi ważny tytuł do jego pośmiertnej sławy. Być może, że nasz artysta spędził tu najszczęśliwsze lata swego życia. Vasari, ważne źródło dla zrozumienia, ile arcydzieł zaginęło — podaje, że mistrz malował w Urbino szereg małych w formie obrazów, które podobały się bardzo księciu, ale zaginęły, niestety, w czasie wojen, jakie przeszły nad krajem.

Nie w Urbino, ale we Florencji, w Galerii Uffi-zi, przechowuje się dyptyk Piera, przedstawiający Fryderyka i jego żonę Battistę Sforze. Kontrast tych dwóch postaci jest uderzający. Battista ma twarz woskową, bez kropli krwi (stąd domysły, że obraz malowany był po śmierci księżnej). Za to ogorzała twarz księcia bije energią. Profil jest sępi, głowa osadzona na lwim karku i potężnym korpusie. Czerwone

nakrycie głowy i takąż szata, kruczoczarne gęste włosy. Popiersie księcia Montefeltro wznosi się jak samotna skała na tle fantazyjnego, dalekiego i bardzo delikatnie malowanego pejzażu. Żeby przebyć

dystans między postacią a krajobrazem, spojrzenie musi runąć w przepaść bez żadnych pośrednich planów, bez żadnej ciągłości przestrzeni i perspektywy. Z niewypowiedziane lekkiego nieba spada na pierwszy plan postać księcia jak gorący meteor.

Dwie sceny alegoryczne na odwrocie portretów pełne są dworskiej poezji. Są to ulubione w malarstwie

renesansowym triumfalne pochody. Wóz księżnej, otoczonej czterema cnotami teologicznymi, zaprzężony jest w dwa jednorożce. Pejzaż szary, ziemisty i zgaszony rozjaśnia się dopiero na granicy nieskończonego widnokregu. Aluzja do śmierci, zapewne.

Triumfalny wóz księcia ciągną białe rumaki. Fryderykowi towarzyszą Sprawiedliwość, Siła i Umiarkowanie. Fantastyczny górski widok pełen jest światła. Niebieska zorza powtarza się w lustrze wody. Inskrypcja tej alegorii głosi:

Clarus insigni vehitur triumpho Quem parem summis ducibus perhennis Famę virtutum celebrat decenter Sceptra

tenentem.

Galeria w Urbino posiada dwa arcydzieła Francesca, pochodzące z dwóch różnych epok jego życia.

Pierwsze to Madonna z dwoma aniołami, zwana Sinigalia od kościoła, w którym przedtem się znajdowała, uważana jest mimo braku dokumentów za jedno z ostatnich dzieł mistrza. Niektórzy dopatrują się w nim oznak starczej dekadencji. Trudno zgodzić się z tym sądem. Wypada raczej przytaknąć tym, którzy widzą w dziele próbę odnowienia stylu.

Nowe światło przyszło z północy. W żadnym innym obrazie nie można lepiej obserwować dramatycznego

starcia wyobraźni włoskiego mistrza z potężną siłą Van Eycka, któremu zresztą ulegał i w młodości. Te wpływologiczne podejrzania potwierdza niespotykana w innych dziełach Piera pasja szczegółu. Ręce aniołów, Madonny i Dziecka malowane są z iście flamandzkim umiłowaniem detalu. Cała prostota i statyczna scena dzieje się we wnętrzu. Nie jest to renesansowa architektura jak we freskach z Arezzo, ale — rzecz niebywała u Piera — wnętrze intymne, fragment szaronie-bieskiej komnaty z otwartym po prawej stronie korytarzem. Perspektywa korytarza nie jest doprowadzona do końca, urywa się ukośną ścianą posiadającą okna, z których pada blask niepotrzebny do oświetlenia postaci stojących na pierwszym planie. Jest to etiuda na temat światłocienia. Układ postaci jest zwięzły i monumentalny. Madonna ma pospolitą twarz piastunki, karmicielki królów. Mały Jezus wzniosł rękę władcym gestem i patrzy przed siebie mądrym, surowym spojrzeniem. Jest to jakby pomniejszona postać przyszłego cezara, świadomego swej potęgi i losu.

Drugi obraz to Biczowanie, zaskakujący widza zupełną oryginalnością w potraktowaniu tematu i absolutną harmonią kompozycji. Dokonana została tutaj synteza malarstwa i architektury, jakiej darmo

by szukać w malarstwie europejskim. Powtarzaliśmy wiele razy słowo monumentalność, znaczenie architektury w malarstwie Piera. Pora teraz tym sprawom przyjrzeć się z bliska. Jest to zresztą zagadnienie wybiegające poza epokę, bo w zaniku zmysłu architektury — najwyższej sztuki organizującej to, co widzialne — tkwi dramat współczesnego malarstwa.

Człowiekiem, który wywarł na Piera wpływ donioślejszy niż wszyscy żyjący i zmarli malarze (Domenico Veneziano, Sassetta, Van Eyck, współcześni perspektywiści: Uccello i Masaccio), był architekt

Leon Baptysta Alberti.

Urodzony około roku 1400, pochodził ze znakomitego rodu florenckiego, wygnanego z rodzinnego miasta. Pojęcie o znaczeniu Albertich da się wyrazić cyfrą, a mianowicie bardzo wysoką nagrodą za zabicie członka tej rodziny, wyznaczoną przez zwycięskich i mściwych Albizzich. Leon Baptysta odbył iście renesansowe studia w Bolonii, i to w warunkach studenckiej nędzy, gdyż umarł był w tym czasie jego ojciec. Doktoryzował się z prawa, ale uczył się także greki, matematyki, muzyki i architektury. Studia uzupełniły podróże, które odbywał jako człowiek związany z papieżem.

Fortuna dla niego była zmienna, a los uśmiechnął się dopiero wtedy, gdy jego przyjaciel humanista Tomasz z Sarzany został papieżem Mikołajem V. Alberti ceniony był zarówno dla urody, jak i zalet intelektualnych, stanowił renesansowy wzór atlety i encyklopedysty, „mąż świetnego urnysłu, bystrego sądu i gruntownej wiedzy”. Angelo Poliziano tak go przedstawia Lorenzowi Mediciemu: „Nie były temu człowiekowi nie znane ani najstarsze księgi, ani najbardziej osobliwe umiejętności. Mógłbyś się zastanowić, czy bardziej był uzdolniony w kierunku wymowy czy poezji. Czy styl jego ma więcej powagi czy wytworności. Tak dokładnie zbadał pozostałości antycznych budowli, że sposób budowania starożytny poznał całkowicie i jako wzór pokazał; wymyślił nie tylko maszyny i automaty, ale także wiele pięknych budynków, prócz tego uważany był za świetnego malarza i rzeźbiarza”. Koniec jego życia (umarł w roku 1472) opromienia sława. Porównywano go do Sokratesa. Przyjaźnił się z takimi możnymi jak Gon-zagowie i Medyceusze.

Pozostawił po sobie blisko pięćdziesiąt dzieł, opracowań, traktatów, dialogów i rozprawek moralnych, nie licząc listów i apokryfów. Sławę swoją u potomnych zawdzięcza rzeczom o rzeźbie, malarstwie i architekturze. Jego główny traktat *De re aedificatoria* nie jest wcale podręcznikiem dla inżynierów (choćby w tym stopniu, co traktat *Wi-truwiusza*), ale pełną erudycji i uroku książką dla mecenasów sztuki i humanistów. Mimo klasycznego układu treści, rzeczy fachowe mieszają się z anegdotą i sprawami pozornie nieważnymi. Jest tam i o fundamentach, i o tym, jaka okolica jest bardziej, a jaka mniej właściwa do wznoszenia budynku, o sposobie murowania, o klamkach, kołach, osiach, dźwigach, kilofach i „o tym, jak wytrzebić i wytępić węże, komary, pluskwy, muchy, myszy, pchły, mole i tym podobne uprzykrzone nocne gady”. Dziełem, które wywarło bezpośredni wpływ na Piera, był traktat Albertiego o malarstwie

z roku 1434. Autor zastrzega się na wstępie, że nie będzie opowiadał historyjek o malarzach, ale postara się zbudować ab ovo sztukę malarską.

Według rozpowszechnionego poglądu na Renesans twierdzi się, że artyści tego okresu ograniczali się do naśladowania starożytnych i natury. Pisma Albertiego dowodzą, że sprawa nie przedstawiała się tak

prosto, jak podają encyklopedie i podręczniki. Mówi on, że artysta jest w większym stopniu nawet niż filozof budowniczym świata. Wychwytuje oczywiście z natury pewne zależności, proporcje i prawa,

ale dochodzi do nich nie na drodze matematycznej spekulacji, ale widzenia. „To, czego nie można uchwycić wzrokiem, nie interesuje wcale malarza”. Obraz powstający w oku jest kombinacją promieni, które jak nici idą od przedmiotu do widza konstruując piramidę. Malarstwo to cięcie owej wizualnej piramidy.

Wynika z tego ściśle określony łańcuch operacji, oparty na logice widzenia. A więc najpierw należy ustalić miejsce, jakie zajmuje przedmiot w przestrzeni. Dalej opisać go linearnym konturem. Potem dostrzega się szereg powierzchni przedmiotów, które trzeba z sobą zharmonizować i to nazywa się sztuką kompozycji za pomocą koloru.

Różnice między kolorami wynikają z różnic oświetlenia. Przed Albertim malarz grał kolorem (renesansowi teoretycy sarkali często na chaos chromatyczny średniowiecza), po nim — światłem.

Akcent położony na kolor powoduje, że forma nie może być określona ostrym konturem. Doskonale tę

lekcję rozumiał Piero i swoiście ją rozwinął. Uwaga malarza skupia się nie na granicach przedmiotu, ale na jego wnętrzu. Akt Seta czy głowa

królowej Saby obwiedzione są świetlistą otoczką jak brzegi obłoków. Ten jasny kontur jest praktycznym

zastosowaniem teorii Albertiego.

Kompozycja jest metodą, dzięki której elementy przedmiotów i elementy przestrzeni składają się w obrazie na całość. Narracja da się uprościć do figur, figury rozkładają się na członki, członki na stykające się z sobą powierzchnie jak ściany diamentu. Bez geometrycznego chłodu wszelako. Venturi słusznie zauważył, że kompozycja Piera, jego formy mają geometryczną aspirację, jednak zatrzymują się przed Platońskim rajem stożków, kul, sześciątów. Jest on — jeśli wolno użyć tego anachronizmu — podobny do malarza przedmiotowego, który przeszedł szkołę ku-bizmu.

Alberti sporo miejsca poświęca malarstwu narracyjnemu, ale zastrzega się, że obraz powinien działać sam przez się i czarować widza niezależnie od tego, czy rozumie on opowiadaną historię. Emocja ma wyzwać się z dzieła nie przy pomocy grymasów, ale ruchu ciał, czyli form. Przestrzega przed zbyt dużym tumultem, przeładowaniem i szczegółami. Z przestrogi tej wysnuł Piero dwa prawa, które rządzą jego najznakomitszymi kompozycjami: zasadę współgrającego tła i prawo spokoju.

W najlepszych jego obrazach (Narodziny, Portret księcia Urbino, Chrzest, Zwycięstwo Konstantyna) dalekie, przepaściste tło jest tak znaczące i wymowne, jak figury. Kontrast masywnych postaci, widzianych zwykle od dołu, i delikatnego pejzażu podkreśla i zaostrza dramat człowieka w przestrzeni. Krajobrazy są zwykle bezludne, zamieszkałe tylko przez elementy, wodę, ziemię i światło. Ciche skandowanie powietrza i wielkich planów jest jak chór, na tle którego milczą postacie dramatów Piera.

Prawo spokoju nie polega tylko na architektonicznym wyważeniu bryły. Jest to zasada wewnętrznego ładu. Piero rozumiał, że nadmiar ruchu i ekspresji rozbija nie tylko przestrzeń malarską, ale skraca czas obrazu do jednorazowej sceny, błysku istnienia. Stoicy bohaterowie jego opowieści są skupieni i beznamiętni, nieporuszone liście drzew, kolor pierwszego ziemskiego poranku, pora, której nie wybije żaden zegar, nadają tworzonym przez Piera rzeczom ontologiczną niezniszczalność.

Wróćmy do Biczowania; jest to dzieło najbardziej albertiańskie w twórczości Piera. Wszystkie nici kompozycji są chłodne, rozważne i napięte. Każda z postaci stoi w rozumnie budowanej przestrzeni jak bryła lodu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że demon perspektywy panuje tu absolutnie. Scena podzielona jest na dwie części. Dramat właściwy dzieje się po lewej stronie pod marmurowym portykiem, wspartym na korynckich kolumnach, gdzie mogłaby się przechadzać czysta inteligencja. Prostokąty posadzki prowadzą wzrok do wpółobnażonej postaci Chrystusa. Jest on oparty o kolumnę, na której Piero umieścił kamienny symbol — posąg greckiego bohatera z wyciągniętą ręką. Dwu oprawców zamierza się jednocześnie różgami. Ich razy będą regularne i beznamiętne jak tykanie zegara. Cisza jest absolutna, bez jęków ofiary i nienawistnego sapania katów. Jeszcze dwie postacie obserwatorów, jedna stojąca tyłem do widza, druga siedząca profilem po lewej stronie. Gdyby pozostała tylko ta strona obrazu, byłaby to scena w pudełku, model zatopiony w szkłe, rzeczywistość oswojona. Piero nigdy — w przeciwieństwie do ironisty Bruegla, vide Śmierć Ikara — nie umieszczał zdarzeń ważnych w perspektywie, wiedząc, że geometria pożera pasję. Ważne postacie jego dramatów stoją na pierwszym planie, jakby tuż przed rampą sceny. Więc wytłumaczenia tego zagadkowego obrazu szukano w znaczeniu i symbolicznym sensie trzech mężczyzn stojących po stronie prawej na planie pierwszym i odwróconych tyłem do sceny męczeństwa.

Berenson i Malraux interesowali się tylko ich funkcją kompozycyjną. „Żeby uczynić tę scenę jeszcze bardziej surową i okrutnie bezosobową, artysta wprowadza do swego obrazu trzy wspaniałe formy, które stoją na pierwszym planie jak wieczyste skały”. Tradycja jednak wiązała to dzieło ze współczesnym zdarzeniem historycznym, a mianowicie z gwałtowną śmiercią księcia Guid-antonia Montefeltra otoczonego tu dwoma spiskowcami. Za ich plecami iść się morderczy zamiar, usymbolizowany w scenę biczowania. Suarez puszcza wodze fantazji i brnie w ryzykowną eksplikację. Dla niego owi trzej zagadkowi mężczyźni to wielki kapłan jerozolimskiej świątyni, rzymski prokonsul i faryzeusz. Odwróceniem tyłem do zdarzenia, które wstrząśnie historią świata, ważą jednak w umysłach jego znaczenie i konsekwencje. Suarez widzi w ich zaszyfrowanych twarzach wyraz trzech różnych stanów: powściągliwą nienawiść faryzeusza, tępą pewnością rzymskiego biurokraty i cyniczny spokój kapłana. Jakichkolwiek jednak dobieralibyśmy kluczy, wydaje się, że Biczowanie pozostanie na zawsze jednym z najbardziej nie poddających się interpretacji obrazów świata. Oglądamy je przez cienką szybę lodu, przykuci, zafascynowani i bezradni jak we śnie.

Ostatnim obrazem Piero, jak sądzą badacze niełatwego problemu chronologii jego dzieł, jest Madonna

z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i świętych. Znajduje się obecnie w Galerii Brera w Mediolanie, a jego atrybucja była przez długi czas przedmiotem dyskusji, zanim dzieło ostatecznie przypisano malarzowi Legendy Krzyża. Dziesięć postaci otacza Madonnę półkolem, dziesięć kolumn z krwi i ciała, a za nimi rytm ten powtarza architektura. Scena dzieje się w absydzie, nad którą otwiera się pełny łuk i sklepienie w formie muszli. Ze szczytu muszli na cienkiej linii wisi jajo. Bardzo trywialnie brzmi to w opisie, ale ten niespodziewany akcent formalny jest tu zdumiewająco logiczny i trafny. Obraz jest

testamentem Piera. A jajo, jak wiemy, w symbolice oznaczało tajemnicę życia. Pod dojrzałym sklepieniem

swojej architektury, na prostej linii to nieruchome wahadło wybije dla Piera delia Francesca godzinę nieśmiertelności.

Czy wielkość jego sztuki była również oczywista dla jego współczesnych i dla potomnych, tak jak jest jasna dla nas dzisiaj? Niewątpliwie Piero był artystą cenionym i chętnie zapraszany. Pracował

zresztą bardzo wolno i nie zrobił tak błyskotliwej kariery, jak jego koledzy z Florencji. Ceniono go zresztą głównie za jego dwie prace teoretyczne, napisane pod koniec życia. Nic więc dziwnego, że częściej bywał cytowany przez architektów niż przez malarzy i poetów. Co prawda Cillenio poświęca mu sonet, wzmiankuje go ojciec Rafaela, Giovanni Santi, w swej rymowanej kronice, inny zaś poeta czyni w swym poemacie aluzje do portretu Fryderyka Montefeltra. Niewiele tego.

Vasari, urodzony dziwiętnaście lat po śmierci Piera, dorzuca o nim niewiele szczegółów biograficznych.

Podreśla jego ekspresję, realizm i pasję szczegółów, co jest jawnym nieporozumieniem. A potem już beznamienne i monotonne mamrotanie cytujących go kronikarzy i historyków sztuki.

W wieku XVII i XVIII sława Piera przygasa i imię jego pogrążone jest w niepamięci piasku pewnie dlatego, że marszruta artystycznych wojaży prowadziła z Florencji do Rzymu, zostawiając na uboczu Arezzo, nie mówiąc już o małym Borgo. Nie wiadomo, czy dużej ilości wypitego wina, czy gustowi epoki zawdzięczamy nieprzychylną wzmiankę w *Italienische Forschungen*, napisaną przez filologa i estetykę von Rumohra, który mówi, że nie warto się zajmować malarzem zwanym Piero della Francesca.

Dopiero w połowie ubiegłego wieku zaczyna się rehabilitacja artysty, wykreślonego przez ślepe historię z listy wielkich. Stendhal — nie pierwszy to wypadek, że pisarze wyprzedzają w odkryciach historyków sztuki — wydobywa Piera z zapomnienia, porównuje go z Uccello, podkreśla jego mistrzostwo perspektywy oraz syntezę architektury i malarstwa, ale jakby zasugerowany sądem Vasariego mówi: „Toute la beauté est dans l'expression”. Wydana po angielsku w latach 1864—66 *History of Painting in Italy* pióra Cavalcasellego i Crowe'a przywraca twórcy Legendy Krzyża należne mu miejsce w rzędzie największych malarzy europejskich. Potem już sypią się liczne przyczynki i studia od Berensona aż do świetnego monografisty Piera, Roberta Longhiego. Malraux mówi, że czterem artystom oddał nasz wiek sprawiedliwość. Są to Georges de la Tour, Vermeer, El Greco i Piero.

Co wiemy o jego życiu? Nic albo prawie nic. Nawet data jego urodzenia jest niepewna i historycy piszą po gwiazdce 1410—1420. Był synem rzemieślnika Benedetta dei Franceschi i Romany di Perino z Monterchi. Pracownia Domenico Veneziana we Florencji była jego malarską akademią. Ale w

mieście tym nie zagrażał miejsca. Najlepiej chyba czuł się w swoim małym Borgo San Sepolcro. Pracował kolejno w Ferrarze, Rimini, Rzymie, Arezzo i Urbino. W 1450 roku ucieka przed zarazą do Bastii; w Rimini kupuje dom z ogrodem; w roku 1486 sporządza testament zawierający jego własnoręczny podpis. Swoje doświadczenie malarskie przekazał nie tylko uczniom, ale pozostawił po sobie dwa teoretyczne traktaty: *De quinque corporibus regularibus* i *De prospectiva pingendi*, gdzie traktuje problemy optyki i perspektywy metodą ściśle naukową. Umiera 1 października 1492 roku. Nie można napisać o nim romansu. Jest tak szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami, że niepodobna domyślić się jego życia osobistego, jego miłości i przyjaźni, ambicji, gniewu i smutku. Dostał najwyższej łaski, jaką darzy artystów roztargniona historia, gubiąca dokumenty, zacierająca ślady życia. Jeśli trwa, to nie dzięki anegdocie o nędzach swego życia, szaleństwach, upadkach i wzlotach. Cały został pochłonięty przez dzieło.

Wyobrażam go sobie, jak idzie wąską ulicą San Sepolcro w stronę miejskiej bramy, za którą jest już tylko cmentarz i umbryjskie wzgórze. Ma szary płaszcz zarzucony na szerokie ramiona. Jest niski, krępy, idzie pewnym chłopskim krokiem. Odpowiada na pozdrowienia milcząco.

Tradycja mówi, że pod koniec życia oślepl. Niejaki Marco di Longara opowiadał Bertowi degli Albertiemu, że jako mały chłopiec chodził po ulicach Borgo San Sepolcro ze starym, ślepym malarzem,

imieniem Piero della Francesca.

Mały Marco nie domyślał się pewnie, że prowadził za rękę światło.