

FRA GIOVANNI ANGELICO

da Fiesole.

1387 — 1455.

ALMAE MATRI JAGELLONICAE

MCD — MCM



FRA GIOVANNI ANGELICO da Fiesole.

1387—1455.

PRZEZ

KS. ANTONIEGO BRYKCZYŃSKIEGO

CZŁONKA KOMISYI ARCHEOLOGICZNEJ.



WARSZAWA.

SKŁAD GŁÓWNY:

W KSIĘGARNI BRONISŁAWA BRZOZOWSKIEGO

5. Szpitalna 5.

—
1901.

522 с 262

Дозволено Цензурою
Варшава, 11 Января 1901 г.

752318

III

K-88/2561
14.04/800,-



W S T Ę P.

Badam od lat trzydziestu sztukę kościelną, zarówno w książkach, jak i jej okazach. W licznych podróżach szczególnie uwagę moją zwrócił artysta, będący typem i wcieleniem malarza religijnego, Fra Angelico da Fiesole. I w Luwrze paryskim, i w galeryi berlińskiej, nie tak wielkiego wrażenia na mnie nie sprawiło, jak jego obrazy. Wysoka technika malarska, połączona z głębokiem religijnem uczuciem, oderwanie widza od ziemi i wzniesienie go jakby do nieba, spokój dziwny i nadziemski, a głównie i przedewszystkiem wyraz myśli podniosłej i świętej w twarzach osób przedstawionych — oto cechy główne tego iście anielskiego Mistrza. Jeżeli jednak te przymioty oczarowały mię przy oglądaniu kilku jego płócien, to dopiero we Włoszech, a szczególnie we Florencyi, dusza moja, chciwa wrażeń sztuki prawdziwie religijnej, rozpływała się w zachwycie przy oglądaniu tak licznych arcydzieł brata Jana.

Mam zwyczaj nie poprzestawać na przyjemności osobistej, lecz pragnę zawsze z drugimi podzielić się wrażeniami; nie mogąc więc zabrać tych arcydzieł za góry, za lasy, het daleko na północ, do ziemi mogił i krzyżów, postanowiłem przynajmniej je opisać i o Fra Angelico, jako typie malarza religijnego, wpośród swych ziomków wiadomości rozpowszechnić.

Niełatwą to jednak było sprawą, raz że nie znam dotąd wszystkich dzieł jego, a przytem, iż nie czułem się na siłach, opierając się na osobistych jedynie wrażeniach, dać jego charakterystykę. Tymczasem właśnie w tym czasie, bo począwszy od stycznia 1897 roku, w „Revue de l'art chrétien”, zaczęło wychodzić studyum o bracie Janie, będące skróceniem dzieła O. Stefana Beissel, Jezuity, dokonane przez samego redaktora tego

znakomitego miesięcznika, p. Juliusza Helbiga. Opierając się więc prze-
ważnie na tej pracy, oraz innych źródłach, jak np. „Podróż do Włoch”
Kremera i t. p., oraz na osobistych spostrzeżeniach, kreślę to studyum
o mistrzu anielskim w tej myśli, aby ono mogło przypomnieć malarzom
naszym, religijne obrazy do kościołów tworzącym, iż one nigdy religijnymi
nie będą, jeżeli tchnąć nie będą tym duchem, którym prace Fra Angelico
jaśnieją. Ogół czytających znajdzie tu wskazówkę, co jest główną cechą
obrazów religijnych, czego więc ma prawo wymagać od obrazów z dzie-
dziny sztuki kościelnej.

Doktor anielski powiada, iż „potrójny jest cel obrazów religijnych:
Winny one;

1-o Uczyć lud, któremu zastępują książkę;

2-o Ciągłe stawiać nam przed oczy i wyryc w naszej pamięci ta-
jemnicę wcielenia i przykłady, jakie nam dają żywoty Świętych;

3-o Obudzić pobożność naszą, która więcej jest poruszaną widokiem,
niż rozprawami”.

Wieki średnie starały się ten szczytny cel malarstwa religijnego
osiągnąć, i dlatego nie tylko ołtarze były wówczas pełne rzeźb i obrazów,
ale i ściany całe i sklepienia, jak tego dowodzą ciągle powtarzające się
odkrycia, były postaciami Świętych zapełniane. To też kościół w onej
epoce, cały pokryty barwistymi obrazami, których piękność podnosiły
tła, a przynajmniej nimby i złociste skrzydła aniołów, był odbiciem niejako
tego nieba, do którego ludzi prowadzi. Ale nie tylko ilością aniołów dawne
kościóły niebo przypominały, ale więcej jeszcze jakością przedstawienia świę-
tych postaci, bo te tchnęły zawsze prawdziwą powagą, pobożnością i na-
maszczeniem.

Czasy tak zwanego odrodzenia, a właściwie spoganienia społeczeń-
stwa, przerwały tę cudną nić tradycyi, która, poczynawszy od katakumb, wila
się przez szereg lat i wieków ku chwale Bożej, a moralnemu pożytkowi
społeczeństwa. Artyści, zapatrzeni na wzory starożytne, hołdują ciału,
mniej dbając o ducha swych postaci: pod względem anatomii zarzutów nie
można im czynić, ale ikonografia często swoje veto na nie wyrzecby po-
winna. Nie dość na tem, zimny powiew racjonalistyczny protestan-
tyzmu przeniknął aż do świątyń katolickich, w których zaczęto zamazywać
wapnem starodawne freski, a nowe świątynie stawiać bogate, o wyglądzie
salonowym, albo ubogie, do sal szpitalnych podobne, białe, nagie, smutne,
jakoby groby pobielane,

Gdy odjęto malowanie ścian i sklepienia, ograniczyło się ono tylko do ołtarzy, a i tu nawet, w tem miejscu najświętszem świątyń katolickich, zarówno rzeźby, jak obrazy, teńły zbytnim realizmem, przesadą, manierą. Widzimy więc wpół lub całkiem nagie aniołki, a właściwie amorki o wróblích skrzydłach; w rzeźbie — Świętych, pozujących teatralnie; w architekturze — pokręcone kolumny, powyginane i połamane gzymsy, całe ołtarze nawet dekoracyjnie na ścianach malowane.

Tak nam się przedstawiają kościoły od połowy XVII do połowy blisko XIX wieku, a przez te lat 200 ogół wiernych tak się przyzwyczaił do owych ścian niby białych, a właściwie brudnych, do tych aniołków w postaciach dzieci o wydatnych częściach ciała. do tych Świętych, pozbawionych wszelkiego wyrazu świętości, że uważa te wszystkie wady w urządzeniu wnętrza kościołów jako ich zalety.

Dlatego też, gdy we Francyi, a następnie w Anglii, Niemczech i Belgii po 1830 roku, a u nas po 1850, wzięto się do przywracania kościołom ich właściwej średniowiecznej powierzchowności, bardzo dziwnem to się ludziom wydaje. Jednych rażą okna palone; innym dziwną się zdaje i za jaskrawą polichromia ścian; jeszcze inni nie rozumieją, dlaczego, zamiast Świętych, powykrzywianych pretensjonalnie, z kółkami nad głową, robią postacie poważne, których twarze ascetyczne pięknie się na tle złotych nimbów odbijają.

A jednak jeżeli całe wnętrze kościoła wogóle, a w szczególności obrazy, mają cel swój naznaczony przez św. Tomasza osiągnąć, to jest: „obudzić pobożność naszą”, muszą powrócić do tych form, które im nadały wieki średnie, te wieki najwyższej wiary religijnej. Twierdząc to, nie mam wcale na myśli ślepego kopiowania średniowiecza, ale jedynie wzorowanie się na niem, przy spożytkowaniu wszelkich dodatnich stron odrodzenia i postępu naukowego.

Otóż z całych wieków średnich, malarzem najbardziej religijnym, a więc zasługującym najwięcej na wzorowanie się na nim, jest bezsprzecznie Fra Angelico. Tymczasem, proszę zwiedzić kościoły nasze, czy w nich spotkasz choć jeden obraz, któryby w czemkolwiek brata Jana z Fiesole przypominał?... Zobaczysz tam mnóstwo mniej lub więcej udatnych kopii Niepokalanego Poczęcia Murilla, modnego obrazu, któryby nigdy w świątyni katolickiej postać nie powinien, bo niema w nim najmniejszego ducha religijnego i namaszczenia; spotkasz Przemienienie Pańskie, nędznie naśladujące nie do naśladowania arcydzieło Rafaela; spotkasz mnóstwo mniej lub więcej udatnych własnych kompozycji nowoczesnych artystów, najczęściej

pod względem ikonograficznym błędnych, albo zbyt naturalistycznych, albo też zbyt sztywnych, ale nie szukaj w nich pobożności, bo jej w nich nie znajdziesz, bo jej niema w mistrzach, a więc i w ich dziełach, gdyż nikt nie da tego, czego sam nie posiada.

Dlatego więc to studyum o Fra Angelico podaję czytelnikom naszym, aby ich poznać z życiem i dziełami artysty, u nas ogółowi nieznanego, a zasługującego na poznanie. Mam bowiem nadzieję, że słowa moje obudzą zajęcie się także jego dziełami i skłonią artystów naszych do wzorowania obrazów religijnych na dziełach tego najlepszego religijnego malarza, co kościołom naszym przysporzy obrazów nie tylko ołtarzowych, ale rzeczywiście religijnych.

Ks. A. Brykczyński.

ROZDZIAŁ I.

Podobnie jak dany fakt historyczny oceniamy na tle epoki, w której się stał, a człowieka sądzimy, opierając się na jego wartości wewnętrznej — tak samo nie zrozumiemy dzieła artysty i nie potrafimy właściwie go ocenić, jeżeli nie poznamy czasu, w którym ono powstało i nie zbadamy uczuć, które je natchnęły.

Jeżeli zasada ta jest zawsze prawdziwą, to szczególnie odnosi się ona do Fra Angelico, który więcej niż inni artyści z pięknej swej duszy czerpał natchnienie do swoich utworów. Rozbierając więc jego życie i dzieła, trzeba głębiej zbadać pojęcia religijne, które przez życie ascetyczne doprowadziły go do szczytów religijnego natchnienia. Z drugiej zaś strony, należy zbadać wpływy zewnętrzne, które działały na artystę i na stronę techniczną jego obrazów.

Ponieważ w badaniu tego artysty, więcej niż w życiu każdego innego, należy zwracać uwagę na pierwiastek osobisty, subiektywny — więc, pisząc o nim, nie można było polegać jedynie na dawnych autorach, lecz należało uwzględnić i prace najnowsze licznych nowoczesnych pisarzy, którzy żywot Fra Angelico skreślili i ocenili jego talent. Świadkowie ci należą do najrozmaitszych obozów, i każdy z nich, naturalnie, patrzy na wszystko ze swego punktu widzenia. Mimo tej różnorodności poglądów w szczegółach, wszyscy jednak w rzeczach zasadniczych zgadzają się, dowodząc jednomyślnie, iż wysoka doskonałość chrześcijańska zaprowadziła Fra Angelico na szczyty artysty, którym się odznaczał.

Oby więc ten żywot Fra Angelico mógł przekonać artystów i lubowników sztuki chrześcijańskiej, że w tym zamęcie, który zapanował obecnie w dziedzinie sztuki, nie można podnieść się do tworzenia nowych arcydzieł, jeżeli się nie wejdzie na tę drogę, po której mistrz anielski kroczył.

W klasztorze dominikańskim w Fiesole, pod Florencją, w końcu 15-go wieku, życie umysłowe było bardzo rozwinięte. Założycielem jego był w 1406 roku Giovanni Dominici Bacchini, który następnie został Arcybiskupem w Raguzie i kardynałem. Przeznaczył on ten klasztor dla zakonników ściślejszej reguły, to jest, trzymających się pierwszych zasad św. Dominika. Członkowie

tęgo klasztoru mieli pracować nad zbawieniem dusz nie tylko przez ścisłe zachowanie reguły, naukę i pracę nad duszami, ale także przez studia na polu sztuki kościelnej. Wypędzony z Wenecyi, Giovanni w 1399 roku przybył do Cittadi Castello pod Arezzo, skąd został zaproszony do Florencyi na kazania wielkopostne, miewał w katedrze. Ser Lapo Mazzei w liście do przyjaciela w taki sposób zdaje sprawę z wrażenia, które na niego jedno z tych kazań wywarło: „Byłem w kościele Santa Liparata (katedrze), gdzie miał mówić kazanie jeden z ubogich synów św. Dominika i rzeczywiście je mówił. Mogę ci zaręczyć, że nigdy nie słyszałem takiego kazania i nigdy nie byłem tak oczarowany czyjąkolwiek wymową... Wszyscy płakali, albo też oniemieli z podziwu, słuchając słów prawdy wiekuistej... Mówił on o wcieleniu Syna Bożego w taki sposób, iż zdawał się duszę porywać i zmuszać wszystkich do naśladowania jego słów”. *)

Obyczaje ludności poprawiały się z dnia na dzień, a sława O. Dominici wzrastała. W 1405 r. biskup z Fiesole darował mu grunt potrzebny do wystawienia klasztoru i kościoła, które zaraz zaczęto budować. Już w r. 1406 r. gorliwy zakonnik zajmował nowy klasztor z 13 braćmi, a wkrótce wielu kandydatów do nowicyatu zaczęło się zgłaszać. W r. 1405 młody Antonin, wówczas mający lat 15. a przyszły św. Biskup florencki, zgłosił się do O. Dominici. Zapytany, jakiej nauce specjalnie oddać się pragnie, odpowiedział, że chce studyować prawo kanoniczne. Oświadczone mu więc, że do zakonu przyjmują się tylko tacy nowicyusze, którzy całe „Decretum” na pamięć umieją. — Wracaj więc, mój synu, — rzekł mu O. Dominici — i naucz się tego, a wówczas zgłoś się znowu **). Młody postulant wyszedł i powrócił dopiero, aby zdać egzamin. Po obłóczynach, przełożony posłał go do Kortony, do błogosławionego Lorenzo di Ripiafratta, który od 1407 roku kierował tam nowicyatem braci ściślejszej reguły.

W 1408 roku dwóch braci przyszło do furty klasztornej w Fiesole, prosząc o przyjęcie ich w poczet nowicyuszy.

Starszy z nich, Gwido, miał lat 21, młodszy zaś tylko 18. Ojciec ich Pietro mieszkał w małym miasteczku, leżącym koło zamku Viechio pomiędzy Dicomano i Borgo San Lorenzo, w prowincyi tokańskiej Mugello, niedaleko od miejsca urodzenia Giotto. Zapewne pytano ich także o poprzednie nauki, i nie zostali przyjęci aż po egzaminie. Okazało się, iż starszy był dobrym malarzem, młodszy zaś kaligrafem.

Wówczas jednak O. Dominici już się nie znajdował w Fiesole, gdyż w 1406 r. Rzeczpospolita Florencka do Rzymu go wysłała. Po przybyciu do miasta wiecznego, Grzegorz XII zatrzymał go przy sobie, a następnie 12 maja 1409 roku, mianował kardynałem. Następca jego w Fiesole przyjął po przyjacielsku dwóch młodych postulantów, a przy obłóczynach starszemu dano imię Jana, młodszemu zaś Benedykta i obydwoh jako synów Petri del Mugello zapisano do zgromadzenia. Następnie wysłani zostali na rok nowicyatu do Kortony, gdzie mieli prowadzić życie umartwione w pokucie i modlitwie.

*) Röster p. 47.

**) Acta. 2 mai I 320.

Ażeby scharakteryzować ten nowicyat, a więc i ducha, który miał ożywiać brata Jana, muszę przytoczyć tu słowa O. Dominici: „Nie uważam za dobrego nowicyusza tego młodzieńca, który chodzi ze spuszczonei oczyma, odmawia wielką liczbę psalmów, zawsze uczestniczy w chórze, zachowuje milczenie i żyje w zgodzie z braćmi, ani tego, który kocha swą celkę, a karci ciało dyscypliną, pości często i towarzystwa z ludźmi świeckimi starannie unika, наконец oddaje się ćwiczeniom ascetycznym, przez wielu jako początek świętości uważanym. To wszystko dla mnie jeszcze nie wystarcza. Nazwę bowiem tego tylko nowicyusza doskonałym, który wedle możności jaknajdokładniej spełnia wszystkie słuszne żądania swoich przełożonych”.

Röster do tego dodaje: „Całkowite wyrzeczenie się świata i siebie samego ściśle wypełnienie wszystkich przepisów reguły, miłość czynna a gorąca Boga i ludzi, z oczyma, zwróconemi ciągle na wzór, jaki nam Chrystus pozostawił, z gorącą chęcią naśladowania tego wzoru i połączenia się z Jezusem, — oto zasady żywota doskonałego według O. Dominici”. *)

Stosownie do tych zasad, Fra Giovanni del Mugello i jego brat pracowali nad podniesieniem się do idealnej czystości, przez panowanie nad sobą i miłość Chrystusa.

Całe życie i wszystkie czyny Fra Angelico dowodzą, że zdobyte w nowicyacie nauki były mu zawsze wzorem, od którego nigdy nie odstępował, a więc przekonywają, iż dobrze skorzystał z tej pierwszej epoki życia zakonnego. Anegdota, przytoczona przez Vasarego, **) doskonale przekonywa, jak Fra Angelico w późnym nawet wieku zachował całą naiwność i prostotę nowicyusza. Papież Mikołaj V wysoko cenił znakomitego talentem i świętobliwością malarza, przeto widząc go raz zmęczonego i wycieńczonego pracą, przysłał mu ze swego stołu mięsną potrawę. Ponieważ było to w dniu, w którym dominikanie ścisłej reguły pościli Fra Angelico polecił papieża przeprosić i objaśnić, że reguła nie pozwala mu w tym dniu jeść mięsa bez pozwolenia przełożonego — i potrawę odesłał. Zapomniał że skoro papież, jego najwyższy Zwierzchnik, przysłał mu tę potrawę, tem samem pozwalał na jej używanie, bez względu na O. przeora.

Do tej historyjki, dowodzącej, jak delikatne sumienie miał Fra Angelico, Vasari dołącza drugą, świadczącą, jak pilnie zachowania reguły przestrzegał. „Nigdy nie widziano go zagniewanym na któregokolwiek z braci. Wszystkim, którzy go o jaki obraz prosili, z całą uprzejmością odpowiadał, ażeby najprzód porozumieli się z przeorem, a co do niego, to na dobrych chęciach nigdy mu nie zbywa”.

Pracował zawsze za pozwoleniem przełożonych i wszystko, co mu dawano za jego pracę, im oddawał. Rozważając życie tego malarza, zawsze trzeba mieć na uwadze surowość nowicyatu, gdyż w ten tylko sposób nauczymy się pojmować dzieła Fra Angelico i właściwie je oceniać. Wrodzona dobroć mistrza i nastrój mistyczny epoki, niedość tłumaczą jego kompozycye: „bez O. Dominici, nie byłoby klasztoru w Fiesole ani we Florencyi, a zapewne nie byłoby i Fra Angelico”

*) Röster pag 5.

**) Vasari wydał życiorysy malarzy.

słusznie powiada Röster. *) Słowa te, dodam od siebie, winny być nauką dla malarzy religijnych, że nie talent wrodzony, nie praca gorliwa, nie chęć sławy, a tem mniej chęć zysku, tworzą arcydzieła sztuki kościelnej — ale głęboka wiara i życie pobożne, gdyż bez nich największe nawet dary wrodzone zostaną zmarnowane.

Po roku nowicyatu, obadwaj bracia wykonali śluby uroczyste, które ich nazawsze wiązały ze zgromadzeniem Dominikanów, i na pewien czas do Fiesole powrócili (1408 r.). — Zaledwie jednak rok tam przebyli, musieli ukochany swój klasztor opuścić, gdyż O. Dominici wraz ze wszystkimi braćmi ścisłej reguły nie uznał nominacji Aleksandra V, nieprawnie przez koncylium pizańskie na godność Papieża wyniesionego. Chcieli oni pozostać wiernymi Grzegorzowi XII, temu rzeczywistemu następcy Piotra, którego stronę raz już trzymali przeciwko Benedyktowi XIII (Piotrowi de Luna). Biskup z Fiesole, członek koncylium w Pizie i stronnik Aleksandra, zmusił ich do opuszczenia klasztoru i takowy do dóbr biskupich wcielił. Prawie wszyscy bracia z Fiesole, znaleźli schronienie w Foligno i tam aż do 1414 r. przebywali, gdyż zaraza, która w tym roku wybuchła, zmusiła ich do przeniesienia się do Kortony. Być jednak może, iż obadwaj bracia, synowie Piotra *del Mugello*, wcześniej jeszcze tam przebywali, to jest wkrótce po wykonaniu ślubów uroczystych, a to w celu uczenia się wraz z innymi braćmi teologii i filozofii i przygotowania się do święceń kapłańskich. Żadnych szczegółów o pobycie ich w tej miejscowości nie mamy, zdaje się jednak, że byli tu przez lat 11 t. j. od 1407 do 1418 r.

Brat Benedykt kształcił się dalej w teologii i filozofii i zrobił w tych naukach znaczne widać postępy, skoro został podprzeorem we Florencyi, na którą to godność wybierano ojców, wyróżniających się wymową i znajomością teologii. Brat jego, Jan, stosownie do życzenia przełożonych, nie oddawał się długo i wyłącznie studyum, lecz jego wybitny talent malarski skłonił ich do udzielenia mu święceń zaraz po nabyciu niezbędnych do tego wiadomości; resztę życia poświęcił wyłącznie sztuce. Tem łatwiej mógł to uczynić, że O. Dominici był sam wielkim lubownikiem malarstwa. Z listów Jego widzimy, że nie tylko pisał piękne książki, ozdabiając je malowanymi inicjałami, lecz że zachęcał zakonnice klasztoru „Corpus Domini” w Wenecyi do przepisywania i ozdabiania rękopismów. W oczach jego nauki i sztuki były środkami skutecznymi do służenia prawdzie. Gdy inni dominikanie z wysokości ambony lub piórem służyli prawdzie wiekuistej, Fra Angelico miał to samo czynić pędzlem.

Usunięcie naszego malarza z pobliża Florencyi, było zaiste opatrnościowem, gdyż wątpić należy, aby młody zakonnik, znajdując się w samem środowisku usiłowań czynionych w celu nadania sztuce nowego kierunku, mógł zachować i rozwinąć ten kierunek poważny i wytwornie religijny, który usposobieniu jego duszy jedynie odpowiadał. Wygnanie zaprowadziło go do miejsc, odznaczających się kierunkiem bardziej konserwatywnym i więcej religijnym. Żył on obecnie między Sienną a Asyżem, zaledwie o 60 kilometrów od obydwóch miast oddalony; droga do Asyżu wiodła przez Perudżę — a odwiedzanie tych miejsc było dla niego tem łatwiejszem, że znajdowały się tam klasztory jego zakonu.

*) Röster p. 63.

Zapewne nawiedzał on Siennę, której kościoły i budowle publiczne wspinałymi dziełami sławnej szkoły malarstwa właśnie w one czasy jaśniały. Oto zaraz u bramy miasta freski nader zajmujące pozdrowiały podróżnego zakonnika. Któż więcej, niż on, był zdolny nietylko podziwiać, ale i uczyć „*Madonnę o wielkich oczach*”, którą przeszło sto lat temu uroczyście do katedry wprowadzono. W tym obrazie wspinałymi, dzisiaj, niestety, „przeniesionym do *Opera del Duomo*, Duccio połączył niejako razem bizantyjskie i włoskie malarstwo. Na głównym miejscu króluje postać Bogarodzicy, otoczona dwudziestu aniołami i dziesięciu Świętymi. We wnękach stopieńków, *) które dziś są umieszczone nad ołtarzem, widzimy *w połowie postaci apostołów*. Druga strona tej nastawy wyobraża 20 scen z Męki i Zmartwychwstania Chrystusowego, a 18 z życia Matki Boskiej i P. Jezusa widzimy na stopieńkach. Jeżeli w wielu kompozycjach i pojedynczych postaciach spotykamy nietylko przypomnienie, lecz poprostu naśladowanie mistrzów greckich, ogół jednak cały jest traktowany swobodniej, bardziej po włosku. Ośmiu aniołów, otaczających tron, z miłością i niejaką poufałością podziwia Dziecię Jezus, stanowiące środek kompozycji. Nie są to już, jak w szkole bizantyjskiej, uroczyści członkowie gwardyi honorowej, sztywni i milczący, lecz przyjaciele poufni Dzieciątka Bożego i Jego Matki.

To malowidło było dla Fra Giovanni nader ważne z tego powodu, że widział w niem mnóstwo scen z życia Pana Jezusa i Matki Jego, traktowanych ściśle według zasad i sposobów czysto tradycyjnych. Podobnie jak w Grecyi i starożytnym Rzymie, najlepsi artyści starali się tylko typy starodawne, tradycją przekazane, udoskonalić i uszlachetnić, tak samo artyści włoscy XV wieku trzymali się jeszcze wschodnich przepisów dawnej ikonografii; nie dlatego, aby niewolniczo iść za nimi, ale, nie lekceważąc takowych, nie zmieniali ich bez ważnych powodów. Dopiero wiek XVI-ty chciał zupełnie zniszczyć cały dorobek przeszłości swoim zbyt rozbujającym indywidualizmem, a nie była to już swoboda, należąca się każdemu artyście, ale dzika swawola rozpasanej pychy, która gardzi tem wszystkiem, co było przed nią, w zarozumiałem przekonaniu, że od niej świat się zaczyna. Dlatego, badając dzieła Fra Angelico, ważnem jest przeświadczenie się, o ile nasz mistrz szedł za dawną tradycją, o ile zaś i w jaki sposób z powodu swojego osobistego charakteru oraz celu, jaki sobie naznaczył, od takowej odstępował. Z pewnością badał on i przejął się spuścizną artystyczną, którą Duccio pozostawił, a to szczególnie wówczas, gdy też same tematy w swoich obrazach przedstawiał; nigdy jednak prac jego nie kopiował.

Jakkolwiek również mógł z upodobaniem oglądać dzieła Buoninsegna, z pewnością jednak przekładał nad nie wielki fresk Szymona Martini, wykonany 1315 r. w Palazzo pubblico w Siennie. Tam również Królowa Niebios między aniołami i Świętymi jaśnieje, wszystko tu jednak oddycha swobodą i świeżością. Nie tyle znowuż podobały mu się utwory, które Ambrogio Lorenzetti w tym samym pałacu zostawił. Sławne owe alegorye, w których bujny umysł starał się godzić

*) Zamiast łacińskiego wyrazu *predella*, oznaczającego małe stopnie, stojące na *mensie*, używać będziemy wyrazu *stopieńki*, dla odróżnienia od dużych stopni czyli *gradusów*, które są u dołu *mensy* czyli właściwego ołtarza.

swoje wyniki z fantazją uczucia, z pewnością mu się nie uśmiechały. Lecz z przyjemnością podziwiał freski, które dopiero co ukończył Taddeo Bartoli, w dawnym pałacu Republiki, jeszcze wówczas potężnej, a w których przedstawił *Śmierć Najświętszej Maryi Panny*, *Jej Pogrzeb* i *Wniebowzięcie*.

W obrazie, znajdującym się w Monachium, przedstawiającym również *Wniebowzięcie*, a przyznawanym temuż Bartoli, znajdujemy szczegóły, z którymi spotykamy się przy *Koronacji Matki Bożej* przez Fra Angelico. Chór aniołów, śpiewających i grających na różnych instrumentach, otacza tam swą Królowę, a widzimy tu również postać niebieskich z onemi długimi trąbami.

Miła i wdzięczna *Koronacja Bogarodzicy*, malowana przez Sano di Pietro, a najwięcej zbliżona do Fra Angelico, jako skończona dopiero 1445 r., jeszcze wówczas nie istniała. Artysta ten, urodzony 1406 roku, był wtedy dzieckiem i nie mógł mieć stosunków z mistrzem anielskim. Jeżeli jednak ten ostatni zachwycał się dziełami, których dokonał Simone Martini, i obrazami, przedstawiającymi żywot Ś. Marcina w kościele Św. Franciszka w Asyżu, to dla niego, jak i dla innych pielgrzymów, wszystkie te malowidła zbłądły przy arcydziełach Giotto. Dowodzą one bowiem, że nie wielość przedmiotów, ale jasność myśli, wyrażonej i niejako wcielonej nielicznymi środkami, największe robi wrażenie. Kompozycje Giotto utwierdziły artystę naszego w poszukiwaniu linii ścisłych, barw czystych i przejrzystości myśli.

Niedaleko od Kortony leży Gubbio, gdzie w 1404 r. Ottaviano Nelli wymalował klejowo na murze *Madonnę* zwaną „*di Belvedere*”. Widzimy tam poza tronem Bogarodzicy dwóch aniołów, trzymających w powietrzu nad głową swej Królowej baldachim; nad nimi jaśniej Bóg Ojciec, otoczony aniołami, z koroną, którą ma uwieńczyć skronie Niepokalanej. U dołu po obydwóch stronach, dwóch dużych aniołów ze skrzypcami i lutnią, a nad nimi dwóch małych, grających na harfie i organkach. Bogarodzica ma nogi oparte na poduszce okrągłej, dwoma rękami trzyma Dziecię Jezus, stojące na Jej prawem kolanie, a głowę skłania przed Niem pobożnie, jakoby prosząc o błogosławieństwo dla klęczącej u dołu fundatorki, co również zdaje się czynić anioł, za tą ostatnią stojący. Za tą grupą wznosi się duża postać Świętego, trzymającego palmę i książkę. Fundator stoi po drugiej stronie, pod opieką św. Antoniego Pustelnika, również wielkich rozmiarów i trzymającego rękę nad głową swego protegowanego.

To arcydzieło Ottaviana, proste połączenie kilku figur różnej wielkości na tle błękitnem, daje wrażenie miniatury prześlicznej; jest to bowiem pyszne zebranie barw niekiedy złagodzonych, ale których ton świetny nie przedstawia nic plastycznego. Figury w konturach nadzwyczajnej czystości, prócz nieforemnych kończyn, są to jakieś zjawiska niematerialne, ubrane w szaty, podobne do przedźy pajączej, ubarwione kwiatami i obramowane kwiecistymi krajinikami. Niektóre głowy, szczególnie św. Antoniego i jego protegowanego, mają wyraz uroczystego spokoju, gdy Marya i Jej Syn przejmują widza wyrazem słodkiej pogody. Wszystko jest wykonane z sumiennością bez zarzutu. *) Gdy będziemy opisywać Fra Angelico *Ofiarowanie w świątyni*, wiele cech podobnych w tej jego pracy odnajdziemy.

*) Crowe i Cavalcasselle IV—I—98.

W Gubbio było w owej epoce wiele dzieł sztuki tego rodzaju. Ojciec Ottaviana, malarz Martinio już koło 1385 r. w tem mieście pracował w otoczeniu artystów, wyznających też same zasady, wraz ze swoim dziadkiem rzeźbiarzem Mattiolo. Z wszelką pewnością możemy przypuszczać, że Fra Angelico miał stosunki z Ottavianem, gdyż brat tego ostatniego, Tomasu cio, pracował w Gubbio dla kościoła San Dominico. Należy jednak zawsze pamiętać o bardzo słusznej uwadze Förstera: „Talent Fra Angelico jest tego rodzaju, że nie może być od kogo innego zapożyczonym, gdyż wypływa całkowicie z natury i charakteru człowieka. Rozwinał się on jedynie pod wpływem sztuki tradycyjnej wogóle, przez liczne obrazy, w które kraj ten tak naówczas obfitował”.

Tylko cztery prace Fra Angelico mogą być napewno uważane jako początkujące i powstałe w Kortonie 1407—1418 r. Najważniejszym jest obraz, wymalowany do kościoła Dominikanów w Kortonie, obecnie w kaplicy przy wielkim ołtarzu się znajdujący. O. Marchese uważa go za jedno z najlepszych dzieł swego współbrata w zakonie, a inni autorowie toż samo przekonanie podzielają. To dowodzi, jak trudno jest chronologicznie ułożyć prace Fra Angelico, bo jeżeli u innych artystów dobroć obrazu wzrasta zwykle z latami, tu, przeciwnie, przy samym początku zawodu artystycznego, prace prawie najlepsze widzimy. Ogólnie mówiąc, postęp w pracach brata Jana wykazuje się tylko w szczegółach, jak w perspektywie, tle, architekturze, strojach i t. d.

W tym obrazie, zrobionym dla kościoła Dominikanów w Kortonie, widzimy Bogarodnicę, siedzącą na tronie, w płaszczu błękitnym, prawie całkowicie pokrywającym Jej szatę czerwoną. Z obydwóch stron dwaj aniołowie przynoszą kosze z kwiatami o mieniających się barwach, u stopni zaś tronu we wspaniałych wazonach jaśnieją piękne bukiety róż. W osobnych przedziałach widać postacie św. Maryi Magdaleny i św. Marka, a na prawo św. Jan Ewangelista i Jan Chrzciciel. Nad obrazem środkowym Pan Jezus na krzyżu z Bogarodnicą, św. Janem, a nad czterema Świętymi *Zwiastowanie*.

Widok tego obrazu tchnie świeżością wiosny: czuć w nim niejako bicie serca młodego malarza, zadowolonego ze swego dzieła, i wraz z nim jest się porwanym do niebiańskiego zachwyty. Najprzód zwracamy uwagę na Dziecię Jezus, które pojawia się promienne, jak gwiazda zaranna; następnie zaś ci aniołowie czarują swym niebiańskim uśmiechem. Również stopieńki zdają się być przepełnione pięknością, którą dość nasycić się nie można, gdyż stan duszy osób pojedynczych oddany tu jest z nadzwyczajną delikatnością uczucia. Tam jednak, gdzie Fra Angelico przedstawia smutek po śmierci fundatora swojego zakonu, tam wylał on niejako własną duszę, najbujniej rozsypując skarby uczucia, gdyż pewnem jest, że przedstawiał tu lzy własne i boleść osobistą swego własnego serca.*).

Na stopieńkach w pośród sześciu figur widzimy ośm scen z życia św. Dominika. Obrazki te znajdują się w baptysterium koło katedry (Oratorio del Gesu) gdzie także przeniesionym został drugi obraz z kościoła św. Dominika, przedstawiający *Zwiastowanie*. Widzimy tu Maryę, siedzącą w galeryi: na łono Jej zsunęła się

*) Förster. Hist. III. p. 195.

książka, którą przed chwilą czytała, a teraz składa. Ona pokornie ręce na piersiach na dowód że zgadza się z wolą Bożą. Archanioł Gabriel wszedł do galeryi pospiesznie; wyciąga on ręce przed siebie, prawą zwraca do Maryi, gdyż do Niej jest posłany, a lewą podnosi do góry, jako oznakę, iż z niebios przychodzi. Z ust jego wychodzi wstęga ze słowami pozdrowienia, a Duch św. w postaci gołębicy zstępuje na Niepokalaną. W głębi, jako przeciwieństwo Zwiastowania, widzimy Adama i Ewę, z raju wygnanych. Na stopieńkach sześć scen z życia Bogarodzicy, t. j.: *Narodzenie, Zaszubienie, Nawiedzenie, Trzej Królowie, Ofiarowanie, Śmierć i Pogrzeb* oraz *Objawienie się św. Reynaldowi*.

Przy wejściu do kościoła San Dominico, Fra Giovanni nad głównymi drzwiami fasady namalował Madonnę z Dzieciątkiem Jezus, między św. Dominikiem i św. Piotrem Męczennikiem, na sklepieniu zaś czterech ewangelistów.

Kościół Dominikanów w Perudzii posiadał wielką nastawę *) pędzla Fra Angelico. Mało miast tak wyraźnie zachowało na sobie ślady zmian, jakie koleje czasu na nich wywarły, i większe przedstawia sprzeczności. Kościół św. Dominika budowany w XIII i XIV wieku, został tak przerobiony w XVII, że za ledwo można się w nim dopatrzeć śladów budowy pierwotnej. Nastawa została rozebrana, jednakże główne jej części znajdują się obecnie w muzeum, zwanem „Pinacotheca vannuci”, a powstałem ze zrabowanych kościołów i umieszczonem na pierwszym piętrze potężnego a ciężkiego „Palazzo publico”. Jakkolwiek zaś przyznać należy, że dla badaczy historii i sztuki wielkiem jest udogodnieniem zebranie wielu okazów razem w jednym muzeum, którego zwiedzenie jest zazwyczaj bardzo ułatwionem, niemniej jednak nie może to usprawiedliwić godnego Wandarów rabowania kościołów.

Dodać tu muszę od siebie uwagi na własnem doświadczeniu oparte. Nawet ze stanowiska tylko sztuki, przenoszenie obrazów z kościoła do muzeum jest niewłaściwe z tego powodu, że obraz nie znajduje się już w tych warunkach, dla których był zrobiony. Artysta, mający malować obraz do danego ołtarza, zastosował go do wysokości, w której miał być zawieszony, i do światła, które nań padało. Tymczasem w muzeum wisi on zazwyczaj niżej, a światło ma prawie zawsze z góry, i przez to wiele traci. Nieporównana np. pod względem kolorytu *Assunta* Tycejana przez umieszczenie zbyt nisko i nadmiar światła nadzwyczaj wiele traci, a patrząc na nią, pragnęłoby się mimowoli pchnąć ją w górę i przysłonić ten blask nieznośny, z góry padający. Jeżeli muzeum nie może dać obrazowi kościelnemu odpowiedniego moralnego otoczenia, niechże go, o ile można, stawia w tych samych warunkach fizycznych, inaczej bowiem osiągnie cel wprost przeciwny swemu zamiarowi t. j. nie lepsze, ale gorsze da pojęcie o dziele sztuki.

O. Marchese pojedyncze cząstki tej nastawy widział jeszcze w kościele i zbija opinię Rio, który utrzymuje, że te obrazy malowane były w 1450 roku, a uważa je za najpierwsze dzieła naszego malarza. Istotnie, podobieństwo między obrazem w Perudzii a tymi, które były napewno w Kortonie robione, jest tak wielkie, iż należy je uważać, jako do jednej epoki należące.

*) Nastawą ołtarza nazywamy to wszystko, co stoi nad mensą ku górze.

Podobnie, jak w Kortonie, widzimy tu z obydwóch stron tronu Bogarodzicy anioła z koszem kwiatów; na skrzydłach są dwie duże postacie Świętych, a dwaj inni aniołowie podziwiają swą Królowę z boków tronu, u stóp którego stoją również dwa bukiety z róż. Tutaj także Dziecię Jezus, stojąc na kolanach Matki, trzyma w ręku różę. Powyżej znowu widzimy *Zwiastowanie*, a na stopieńkach były sceny z życia św. Mikołaja. Dwa z tych obrazków znajdują się obecnie w muzeum w Perudzii, a dwa inne w muzeum Watykańskiem w Rzymie. Dwanaście małych obrazków, na ramie umieszczonych, najwięcej ucierpiało, gdyż są w połowie zepsute.

Badając te utwory, nie należy zapominać, że Fra Angelico równie piękne maluje freski, jak obrazy, co według nas dowodzi, że nie był on nigdy miniaturzystą, ozdabiającym rękopisy, ale zawsze i wyłącznie malarzem. Gdyby bowiem zaczął od ozdabiania rękopisów, to byłoby mu z pewnością przełożeni polecili najprzód pracę nad księgami chórowemi, a następnie zapewne i nad innymi manuskryptami, tymczasem nigdzie nie znajdujemy tego rodzaju ozdób, które mogliśmy napewno za robotę brata Jana uważać. Zobaczymy następnie, że nawet tam, gdzie miniatura zdawała się konieczną, jest on zawsze malarzem, widać więc, że nigdy miniatur nie robił, a od początku do końca był tylko malarzem. Prawda, że nadzwyczaj staranne wykończenie drobnych ozdóbek, szczególnie na stopieńkach, mogło na to przypuszczenie naprowadzić, pamiętajmy jednak, że ta delikatność wykończenia wydaje się nam wyjątkową tylko dlatego, że jego prace porównujemy z robotami tegoczesnych mistrzów, którzy zazwyczaj szerokim pędzlem malują. Jeżeli jednak porównamy robotę Fra Angelico ze współczesnymi mu, a nawet z wielu o wiek jeden lub dwa starszymi artystami, to nie będziemy się dziwili temu wykończeniu, bo wówczas wszyscy prawie tak malowali. Ktoby chciał z tego powodu poczytywać Fra Angelico za miniaturzystę, musiałby uważać także Duccia za miniaturzystę. Na odwrotnej stronie swoich obrazów, które przedstawiają „*Majestas*”, i na ich stopieńkach, malarz ten daje swym postaciom nadzwyczaj małe rozmiary w porównaniu z temi, które na licowej stronie się znajdują. Należałoby na tej zasadzie wszystkich malarzy włoskich XIV i XV wieku za miniaturzystów uważać. Pod względem jednak technicznym, malowanie na pergaminie znacznie się różniło od malowania na drzewie czy tynku. Nadto, miniaturzyści wraz z kaligrafami oddzielną korporację stanowili. Będziemy jeszcze o tem mówili, gdy nam przyjdzie rozważać, czy młodszy brat Jana, Benedykt, był miniaturzystą, czy też dopomagał bratu w malowidłach ściennych i ołtarzowych.

ROZDZIAŁ II.

Pobyty i prace we Fiesole.

(1418—1436).

Dnia 22 stycznia 1414 roku, kardynał Dominici odbył uroczysty wjazd do Konstancji, a 4 lipca, jako delegat papieża Grzegorza XII-go, przewodniczył całemu zgromadzeniu. Zrzeczenie się władzy przez tegoż papieża i wybór Marcina V-go zakończył smutną schyzmę zachodnią, która trapiła Kościół. To zdarzenie usunęło też przeszkodę, oddalającą tak długo od Fiesole Fra Giovanni del Mugello i jego braci. Dzięki energicznemu wdaniu się wpływowego kardynała i generała zakonu, biskup z Fiesole musiał nareszcie oddać Dominikanom ścisłej reguły klasztor, z którego ich usunął.

W r. 1418 powrócili oni do tego domu własnego, który im był tak drogi, a w którym nasz malarz miał lat 18 przemieszkiwać. Klasztor wznosi się w malowniczej okolicy na wyniosłym wzgórzu, skąd starożytne Fiesole, jeszcze przez Etrusków założone, panuje nad doliną, zroszoną wodami Arno. Już za Rzymian, nowa osada Florencya, powstała na równinie; powiększała się ona zwolna, a za czasów, o których piszemy, dosięgła najwyższego stopnia rozwoju. Kwitnący swój stan zawdzięczała głównie Kosmie Medyceuszowi, któremu rada miejska nadała za to tytuł ojca ojczyzny. W środku miasta wznosiła się wspaniała katedra, przez Papieża Eugeniusza IV-go konsekrowana; Brunelleschi wykończył jej kopułę, a w roku 1439 tam właśnie odbyło się koncylium florenckie. Obok katedry jaśniała przepychem różnobarwnych marmurów i płaskorzeźb wspaniała dzwonnica, rozpoczęta przez Giotto 1334 r., a przed nią stare baptisteryum. Drugie z pomiędzy jego drzwi cudownych były rozpoczęte 1403 r., trzecie zaś najpiękniejsze wykończono 1425 r. Wewnątrz kościoła, Donatello i Michelozzo pracowali nad pomnikiem grobowym papieża Jana XXII-go, kosztem Kosmy Medyceusza stawianym.

Za katedrą strzelała w górę piękna wieża „Signorii”, dumnie podnosząca głowę, jako pani całego otoczenia; w „Palazzo Vecchio”, nad którym piętrzy się również wieża, niby potężna baszta, Michelozzo stawiał w r. 1432 ową przepiękną kolumnadę, która otacza wewnętrzny dziedziniec.

Pomiędzy katedrą i „Palazzo Vecchio” wznosiła się kaplica, zwana „Or San Michele” (San Michele in Orto); właśnie w owym czasie przyozdabiano jej fasadę więcej niż naturalnej wielkości posągami, przedstawiającymi świętych patronów różnych korporacyi, dłuta takich mistrzów, jak Donatello, Ghiberti i Michelozzo. W środku zaś stawiano wspaniały ołtarz marmurowy, uwieńczony brązowym baldachimem, dziełem Orcagna i Bernarda Daddi.

Ze swego klasztoru we Fiesole Fra Angelico mógł widzieć na prawo kościół Dominikanów „Santa Maria Novella”, budynek o trzech nawach, rozpoczęty w 1278 r. przez jego współbraci w zakonie Fra Sisto i Fra Ristorio, którzy słusznie za najlepszych budowniczych swego czasu w całych Włoszech byli uważani. Zapewne nieraz modlił się tu Fra Angelico przed Madonną Cimabuego, w 1280 roku w tryumfie uroczystym do tej świątyni wprowadzoną. W kaplicy potężnej rodziny Strozzych, wielokrotnie podziwiał freski uczniów Giotta, nie tylko zaś je studiował, ale często od nich zapożyczał treści do swej pracy, a szczególnie od *Raju* i *Sądu Ostatecznego*, pędzla Orcagna z XIV wieku.

W „starym klasztorze” widziano wtedy jeszcze w całym pierwotnych barw blasku, odpowiednim pragnieniom artysty, obrazy ze Starego Testamentu, malowane jednym zielonym kolorem. W kaplicy zaś hiszpańskiej, „Capella delli Spagnuoli”, jaśniały pełne wspaniałego i świetnego kolorytu obrazy *Męki Pańskiej* i Chwalebnego *Zmartwychwstania*, legendy z życia św. Dominika i Piotra Męczennika, oraz Tryumf św. Tomasza z Akwinu. Być może, iż koło 1330 r. Szymon Martini skończył część tych malowideł, one jednak nie znalazły oddźwięku w duszy naszego malarza i nie odpowiadały jego upodobaniom, gdyż zanadto znać w nich było ten fałszywy kierunek, któremu dał się Lorenzetti pociągnąć w swoich alegoriach, w Siennie malowanych. Młodemu zakonnikowi nie mogły się podobać ani sceny namiętne i zbyt ruchliwe, ani zbyt ostre przeciwieństwa i dowcipne aluzye. Wierne odtwarzanie ludzi i czynów życia doczesnego, walk i wzruszeń ziemskich, nie było jego zadaniem. Był on malarzem religijnym z przekonania i chciał przedewszystkiem pozo- stać wiernym naukom Wawrzyńca Ripafatta, powiernika O. Dominici.

Oglądając liczne obrazy Fra Angelico, przedstawiające Matkę Boską, głównie zachwycam się stroną ich duchową, wyrazem twarzy, w którym potrafił połączyć cnotę dziewictwa z powagą macierzyństwa. Czy w *Zwiastowaniu* czy w *Madonnie della Stella*, czy w *Pokłonie trzech króli*, czy w *Ukoronowaniu*, zawsze to ta sama, choć zawsze inna Dziewica-Matka, z tym pięknym nieporównanie profilem, z tem czołem niepokalanem, z tym niebiańskim spokojem. Ale żeby ten spokój oddać, trzeba go mózgi odczuć w innych, a przedewszystkiem mieć go we własnej duszy. Aby malować tak Bogarodzicę, jak braciszek anielski, trzeba prowadzić życie anielskie.

Źródłem jego natchnienia było rozważanie Męki Pana Jezusa, życia Bogarodzicy i Świętych Pańskich, najwięcej czczonych we Włoszech. W czasie tego wewnętrznego skupienia, w umyśle jego powstawały wielkie pomysły, które potem

w natchnionych pracach pędzlem odtwarzał na płótnie. W tym celu odbywał długie rozmyślenia przed obrazem Matki Boskiej w kościele Santissima Anunziata; pociągało go tam szczególniejsze do Bogarodzicy nabożeństwo, którem się zakon jego odznaczał, i najpiękniejsze jego obrazy są te, w których Maryę przedstawia.

Na lewo od katedry, Fra Angelico widział kościół *Santa Croce*, należący do drugiego zakonu żebrzącego. Został on zaczęty w 1294 roku przez Arnolfa di Cambio dla braci św. Franciszka, ale nie mógł być wykończony przed 1442 r. W jego kaplicach Giotto wymalował „*Koronację Bogarodzicy*” i sceny z życia św. Jana i św. Franciszka, a Taddeo i Agnolo Gaddi oraz Bernardo Daddi ozdobili freskami trzy kaplice. Dziś jeszcze, lubo część ich została zniszczoną, barwy zaś zbladły i przez odnawianie są zepsute, freski te zachwycają czystością linii, prostotą układu i umiarkowaną harmonią kolorytu.

Po drugiej stronie Arno zbudowaną była mniejsza część miasta. Tam wznosił się wielki kościół Karmelitów *S. Maria del Carmine*, a w kaplicy Brancacci i w klasztorze znajdowały się malowidła, które niegdyś brano za dzieło Masolina i jego ucznia Massacia (1423 do 1428), dziś zaś ogólnie uważają je za prace tego ostatniego.

Jeżeli rzeczywiście Masolino jest twórcą pewnej części tych obrazów, to bez wątpienia Fra Angelico nieraz go podczas ich tworzenia nawiedzał, gdyż przypuszczają, że był on, podobnie jak Masolino, uczniem Gerarda Starina († po 1406 r. we Florencyi). Zdaje się jednak prawdopodobnem, że widział on tu i Massacia, malującego te freski, lubo Fra Angelico więcej przejmował się wyrazem świętości, mniej od Massacia dbając o ścisłą prawdę życiową i perspektywę.

Za *S. Maria del Carmine* wznoszą się pagórki, uwieńczone u szczytu najpiękniejszym w całych Włoszech zabytkiem stylu romańskiego: kościołem zwanym San Miniato al monte. Podzielony na trzy nawy przez 12 starożytnych kolumn, ma widoczne belkowanie w XII wieku zrobione, którego pomalowanie jest dziełem jedynem w swoim rodzaju. W zakrystyi, Spinello Aretino w 1388 roku namalował 8 obrazów podwójnych, przedstawiających nader dramatycznie żywot S. Benedykta. Tenże sam artysta przy *S. Maria Novella* w części klasztoru Dominikanów, *pharmacia* zwanej, wykonał freski, przedstawiające Mękę Pańską. Mistrz ten mistycznym kierunkiem swoich dzieł najwięcej zbliża się do Fra Angelico; należy przypuszczać, że ten ostatni znał jego prace i przejął się tem samem uczuciem pobożności, które w nich panuje.

W pięknym kościele św. Trójcy, zbudowanym na prawym brzegu Arno przez Nicolo Pisano w 1250 roku, Fra Giovanni musiał podziwiać nastawę ołtarzową w kaplicy Bartolini, dzieło Don Lorenzo Monaco, najpiękniejsze i najlepiej zachowane ze wszystkich jego utworów. Był on w wielkiej przyjaźni z naszym artystą, ta jednak między nimi zachodziła różnica, że stary Kameduła zbliżał się więcej do szkoły Giotta, Fra Angelico zaś mimo swego mistycznego kierunku, w dziełach swoich przejawia więcej życia i wpływu postępowej nieco szkoły współczesnych mu artystów.

Że tak było istotnie, najlepiej dowodzą dzieła naszego artysty. Podobnie, jak w Kortonie, tak i we Fiesole, Fra Giovanni pracował przedewszystkiem dla klasztoru i w jego refektarzu wymalował *Ukrzyżowanie* z Matką Boską i św. Janem.

Postać św. Dominika, klęcząca u dołu, według opinii O. Marchese później dodaną została. Obraz ten, niestety, był odnowiony w 1566 roku przez Francesco Mariani, a jakkolwiek współczesni zachwycali się tą niby naprawą, znawcy nowocześni są w tym względzie wprost przeciwnego zdania.

W rzeczy samej bowiem, odnawiając obraz odpowiednio do upodobania swojej epoki, Mariani chciał nadać zarysom więcej wypukłości, i delikatne cienie oryginału zastąpił ostrymi i twardymi rzutami pędzla. Gdy rewolucya francuska zakonników z klasztoru wypędziła, refektarz zamieniono na oranżeryę, na czem naturalnie malowidło wiele ucierpiało. Niedawno fresk został odjęty i za 40 czy 50 tysięcy lir sprzedany do muzeum w Luwrze.

Drugi fresk, znajdujący się w kapitularni tegoż klasztoru, uległ temu samemu losowi: jakiś rosyjanin kupił go za 46 tysięcy lir. Jakkolwiek odnowienie z przed lat 40 znacznie go zepsuło, liczy się on zawsze do najlepszych prac naszego artysty. Podobnie jak w obrazie w Perudzii, widzimy tu Dziecię Jezus, zaledwie trochę okryte zasłoną Matki, stojące na jej kolanach. Obok św. Dominik i Tomasz otwarte trzymają księgi. O ile przedmiot jest prosty, o tyle dodatki odrobione są z niezwykłą starannością. Rzadko gdzie spotkać możemy u naszego artysty więcej wyrazu w twarzach, więcej dokładności w rysunku. Niestety! niektóre draperye w części dolnej obrazu ucierpiały od wilgoci a więcej jeszcze od odnawiania.

„Koronacya Matki Boskiej”, zrobiona dla klasztoru, zabrana została w 1812 r. i odtąd pozostaje w Luwrze. „Zwiastowanie” w 1610 r. zostało sprzedane za 1,500 dukatów z dołatką kopii. Mówią, iż kopia znajduje się obecnie w kościele Franciszkanów w Monte Carlo, około San Giovanni di Valdarno, oryginał zaś jest w Madrycie. Obraz, malowany dla kościoła San Dominico we Fiesole, w 1501 r. był odnawiany przez Lorenzo di Credi. Figurki zaś, zdobiące dwa filary koło głównego obrazu, oraz stopieńki, kupił Mikołaj Tacchinardi z Rzymu i odstąpił konsulowi pruskiemu, p. Valentini. Na stopieńkach widzimy Chrystusa z chorągwią Zmartwychwstania w ręku, otoczonego więcej niż 250 postaciami Świętych ze Starego i Nowego Testamentu. Obraz ten jest obecnie jednym z klejnotów galeryi naropowej w Londynie, a we Fiesole została tylko nędzna kopia. W nastawie widzimy Bogarodnicę, siedzącą między książęciem apostołów i św. Tomaszem z Akwinu z jednej, a św. Dominikiem i św. Piotrem męczennikiem z drugiej strony, Aniołowie w około oddają cześć Boskiemu Dzieciąciu.

Od 1852 r. galerya w Luwrze posiada także obraz z San Girolamo di Fiesole, przypisywany przez niektórych naszemu mistrzowi. Tutaj również widzimy Maryę, siedzącą na tronie i otoczoną sześciu Świętymi, a mianowicie św. Kosmą, Damianem i Hieronimem, oraz Janem Chrzycielem, Franciszkiem z Asyżu i Wawrzyńcem; w głębi obrazu widać drzewa pomarańczowe i cyprysy.

Herby Medyceuszów, umieszczone na ramie, tłómaczą obecność św. Kosmy i Damiana oraz Wawrzyńca. Nad tymi herbami, na samej ramie jest wymalowany książę apostołów i czterej Święci, a dokoła nich widzimy pięć obrazków: 1. Św. Hieronim chłostany przez aniołów za zbytne przywiązanie do autorów klasycznych. 2. Św. Franciszek z Asyżu umiera między braćmi. 3. Chrystus w grobie między Matką Boską i Św. Janem. 4. Św. Franciszek objawia się św. Bonawenturze, piśzącemu jego żywot. 5. Śmierć św. Kosmy i Damiana.

Pobożny Fra Angelico, wymalowawszy nastawę ołtarzową dla swoich braci w Perudży, nie mógł też oprzeć się prośbie zakonników z *Santa Maria Novella* we Florencyi. Wysłali oni do niego Fra Giovanni Masi, szczególnie miłego naszemu malarzowi dla swojej pobożności i zamiłowania w milczeniu, z prośbą o jaki obraz jego pędzla. Ponieważ Fra Masi miał dużo relikwii, kazał więc je oprawić w cztery jakoby małe nastawy, wysokie na 60, szerokie na 29 cm., z ostrołukowym zakończeniem; Fra Angelico ozdobił je obrazkami. Jeden z nich zaginął, a pozostałe trzy były starannie zachowane przez cztery wieki w *Santa Maria Novella*; po ostatnim rabunku klasztorów, przeniesiono je do muzeum św. Marka. Na pierwszym z tych relikwiarzy widzimy u góry *Koronację Matki Boskiej*, a na stopienkach Dziecię Jezus, odbierające cześć od 10 osób, w popiersiach przedstawionych. Po obydwóch stronach stoi dwóch aniołów, a sześciu innych tańczy koło świętej Rodziny. Drugi przedstawia u góry *Zwiastowanie*, u dołu *Trzech Króli*. Trzeci jest najozdobniejszy, z kręconymi kolumnami i z bogatą rzeźbą na górnem zakończeniu. Na cokole są tam popiersia *ŚŚ. Tomasza z Akwinu* i *Piotra Męczennika*, zapewne dlatego, że tam znajdowały się ich relikwie. U góry widzimy *Bogarodzącę* z Dziecięciem Jezus, które Matka czule całuje. W dolnej części ramy stoją kwiaty między dwoma aniołami; nad nimi znowu dwóch aniołów z kadzielnicami, a jeszcze wyżej czterech cherubinów korzy się przed Dziecięciem Jezus; u szczytu Bóg Ojciec w obłokach. Dwa ostatnie relikwiarze, znacznie piękniejsze niż pierwszy, są znakomitemi dziełami sztuki w małych rozmiarach, przytem na szczęście nie były wcale odnawiane. Przekonywają one o wielkim talencie Fra Angelico, który potrafił na małej przestrzeni stworzyć wielkie kompozycje, licznym zaś postaciom nadać czysto anielskie oblicza.

Ozdoby do paschału, malowane przez naszego artystę dla Fra Masi, zaginęły, a freski, przedstawiające *ŚŚ. Dominika, Katarzynę z Sienny* i *Piotra Męczennika*, umieszczone w kościele *S. Maria Novella*, zarówno jak późniejsze obrazki w kaplicy *Koronacji Matki Boskiej*, przy różnych przebudowaniach zniszczone zostały. W tymże czasie również znikły roboty uczniów Giotta.

W 1433 roku, Fra Angelico dla cechu przekupniów konopi wymalował sławną *Madonnę* z aniołami-muzykantami. Jednocześnie wykończył i do Florencyi odesłał trzy obrazy dla Kartuzów. Były to: *Madonna* ze świętymi: Wawrzyńcem, Zenobią, Benedyktem i Maryą Magdaleną, *Bogarodzica* z dwoma Świętymi, i *Koronacja Matki Boskiej*.

Z przed 1436 roku pochodzi obraz, będący niegdyś u zakonnic S. Pietro, obecnie zaś w galeryi Uffizii, i chorągiew Tercyarzy św. Dominika. Głównym przedmiotem jest tam *Złożenie do Grobu*; obraz ten, w 1786 r. umieszczony w *l'Accademia delle belle arti*, obecnie znajduje się w Galleria Antica e Moderna. Tamże jest główne dzieło z tej epoki twórczości Fra Angelico: *Zdjęcie z Krzyża*. Pochodzi ono z kościoła św. Trójcy we Florencyi, należącego do Wallumbrozjanów, a trzy sceny, przedstawione w tympanach tego kościoła, są pędzla don Lorenzo Monaco, zmarłego 1425 r., więc najpóźniej do tej daty możemy odnieść i to płótno.

Trzy napisy, umieszczone na brzegu ramy, wyrażają zamiar malarza. Na środku czytamy: „Stałbym się podobnym zstępującym do dołu”. (Ps. 27 — 1).

Ciało Chrystusa, zdaniem znawców prześlicznie narysowane, nosi wprawdzie na sobie ślady boleści i znęcania się nad niem, zachowało jednak nadziemską piękność, a, dzięki podtrzymującym go rękom, traci prawie zupełnie sztywność śmiertelną. Jest ono względem linii krzyża przekątnie umieszczone, Nikodem je podtrzymuje, nogi zaś są opuszczone. Magdalena chce je całować i wyciąga do nich pobożnie ręce, zasłoną przezroczystą pokrytą. Drugą linię przekątną stanowią ręce Pana Jezusa, wraz z osobą Nikodema. Na dole na pierwszym planie klęczy młodzieniec z koroną na głowie: bijąc się w piersi, zdaje się oskarżać z win swoich, jakoby mówił: „za mnie to On został wydany”. Dwóch ludzi między Magdaleną a Józefem z Arymatyi podtrzymuje ciało Pana Jezusa, aby je ostrożnie zsunąć na ziemię, a jakkolwiek dobrze jest oddaną bezwładność i ciężkość martwego ciała, nie traci ono jednak nic ze swej godności, gdyż głównie zwracają uwagę zabiegi pobożne około zwłok Pana Jezusa, nie zaś prawa fizyczne ciężkości i oporu. Ziemia nie jest martwą i pustą, pokrytą szczątkami kości, ale olśniewa pięknymi kwiatami i pączkami, bo krew Chrystusa zrodziła je dla raj; z daleka tylko świecą nagie skały, bo do nich jeszcze dobra nowina nie doszła. Dobór barw i ich stopniowanie jest nader staranne. Marya Magdalena i człowiek, naprzeciwko niej klęczący, mają ubranie czerwone. Ciało Chrystusowe odbłyskami bursztynowymi zga-dza się z szatą Magdaleny barwy cynobru, św. Jan i dwaj ludzie, widzialni między Maryą Magdaleną i Józefem z Arymatyi, mają szaty błękitne. Tunika Nikodema i ubranie Józefa z Arymatyi, są jasno-purpurowe, szata zaś jego wierzchnia ciemno-zielona odpowiada barwie łąki, którą u dołu widzimy. Jakkolwiek obraz ten stracił przez odnawianie, dokonywane w 1841 r. przez Francesco Acciai, zawsze jednak wrażenie ogólne jest nader podniosłe.

Na prawo zebrały się razem święte niewiasty. Bogarodzica wyciąga ręce, pragnąc coprędzej przygarnąć ciało ukochanego Syna, na którego patrzy wzrokiem, łzami zaćmionym. Siedzi ona na małym wzgórku, kiedy inne niewiasty stoją koło niej, tym sposobem postać Jej lepiej się od pozostałych odbija. Dwie kobiety trzymają prześcieradło dla owinięcia niem ciała Chrystusowego; jedna z nich w obszernym fijołkowym płaszczu, odznacza się pięknnością profilu i siłą wyrazu twarzy. Napis, umieszczony na dole, boleści tych niewiast doskonale odpowiada: „I płakać go będą płaczem jako nad jednorodzonym”. (Zach. XII — 10).

Po lewej stronie jest napis: „Sprawiedliwy ginie, a niema, ktoby uważał w sercu swoim”. (Iz: 57 — 1).

Słowa te zdaje się mówić mężczyzna, wyraźnie wyższej sfery, który ręką prawą trzyma koronę cierniową, gdy lewą pokazuje dwa gwoździe długie a ostre stojącemu obok niego starcowi. Dwaj inni mężczyźni w głębi z boleścią podziwiają ciało Chrystusowe.

Tło krajobrazu traktowane jest nieco naiwnie, lecz starannie i z pamięcią o szczegółach. Cienie krańcowe mogłyby być ciemniejsze i twardziej zaznaczone, zawsze jednak przyczyniają się do uwydatnienia głównych grup całej kompozycji. Wrażenie całości potęgują jeszcze postacie sześciu aniołów, którzy współczują z ludzką boleścią.

Fra Angelico, zarówno w tym jak w innych obrazach, stosownie do panującego wówczas we Włoszech zwyczaju, po bokach umieścił postacie całkowite

i popiersia następujących Świętych: Michała, Piotra i Ludwika z Tuluzy, tudzież Dominika i Jana Gwalberta.

Förster słusznie zauważył, że ze wszystkich malarzy dawnej szkoły, Fra Angelico może najmniej był odpowiednim do pokonania trudności tego tematu, w którym trzeba było uwydatnić fizyczny ciężar ciała i gorzki smutek patrzących, a jednak wywiązał się z tego zadania jaknajświeciej. To „Zdjęcie z krzyża” jest piękniejszym, aniżeli jakiekolwiek inne, zarówno przed nim, jak i po nim namalowane, nie wyłączając nawet sławnej pracy Daniela de Volterra, w kościele Trinita dei Monti, w Rzymie. Artysta potrafił w tym obrazie przejść z wrodzonej mu uczuciowości do najpotężniejszego dramatu. Nie kładąc zbytniego nacisku na siłę fizyczną, stawia nas wobec strasznej boleści, którą łagodzi przez cudowną piękność wyrazu; wielkość i świętość są tu tak wybitne, że przy nich znika rozpacz, a tylko jaśnieją rezygnacya i spokój duchowy.

O tym obrazie Karol hr. Montalembert tak się wyraził: „Jakaż nadzwyczajną miłością Boga, jaką głęboką a rzewną skruczą musiało być przepełnione serce tego kochanego Fra Angelico w chwili, gdy ten obraz malował! Jakże on musiał gorąco rozważać i płakać nad męką Chrystusową w swojej ubogiej celce! Każde poruszenie pędzlem, każdy nowy rys tej drogiej mu postaci, był wynikiem miłości i żalu, przepełniających jego duszę. Widok takiego obrazu jakże wzruszającym jest kazaniem!... Inni widzą w nim tylko dzieło sztuki, ja czerpałem z niego głęboką naukę i niezmierną pociechę”.

Zasluga artysty tem większą się okaże, jeżeli to *Zdjęcie z Krzyża* porównamy ze *Złożeniem do Grobu*, Bractwa S. Croce del Tempio.

Tam zdaje się on jeszcze iść za najdawniejszymi uczniami Giotta; przeciwnie w tem *Zdjęciu z Krzyża* staje niejako na czele nowatorów, zachowując równowagę między dwoma przymiotami, które napozór wykluczają się t. j. prawdą w naśladowaniu natury i prawdą w wyrażeniu smutku i boleści duszy.

Tam martwe ciało Boskiej ofiary jest sztywne i nieruchome, tutaj podlega ono różnorodnemu działaniu, nadającemu mu nawet ruch pozorny; tam jest tylko jedna grupa i jedno uczucie, tu osoby dzielą się na trzy grupy, wyrażając rozmaite uczucia.

W „*Złożeniu do grobu*” krzyż, wznoszący się prostopadłe z ramieniem poprzecznym, dotykającym ramy, i murem, otaczającym miasto, które widać z daleka, zwiększają jednostajność widoku; tymczasem trzy grupy osób, znajdujących się w „*Zdjęciu z Krzyża*”, wymagały też i tła bardziej urozmaiconego. W obydwóch kompozycjach św. Marya Magdalena całuje nogi Chrystusa, lecz korona cierniowa i gwoździe, złożone na ziemi w pierwszym obrazie, w drugim są przedmiotem czci pobożnej, a sposób, w jaki różne osoby pokazują je i podziwiają, dokładnie wyraża ich myśli.

Na pierwszym obrazie prawie wszystkie osoby klęczą lub siedzą, tutaj znajdują się one w pozach najrozmaitszych. O „*Złożeniu do grobu*”, obrazie, zazwyczaj nazywanym *lamentacyami*, mówić będziemy w następnym rozdziale szczegółowo, tu zaś wspomnimy, iż ten sam temat znajduje się także w pośród 35 obrazków, wymalowanych na drzwiach szafy, znajdującej się niegdyś w *Santissima Annunziata*, obecnie zaś w muzeum Akademii. Rio naznacza datę tego utworu na rok 1450 i odnajduje w nim portret Michelozzo, który, według niego, jest przedstawiony zbyt starym. Lecz podług

opinii ogólnej, drzwi te były malowane we Fiesole, a więc przed 1436 r. Najlepszymi w tym szeregu obrazów są następujące: *Zmartwychwstanie*, *Trzej Królowie*, *Ucieczka do Egiptu*, *Zmartwychwstanie Łazarza*, *Judasz zawierający targ z Faryzeuszami*, *Jezus w ogrodzie Oliwnym*, *Ubiczowanie*, *Gody w Kanie Galilejskiej*, *Chrzest* i *Przemienienie*. Z pewnością nie są one pędzla Fra Angelico, a prawdopodobnie kto inny malował także *Zmartwychwstanie* i *Sąd ostateczny*; lubo do jednego cyklu należą, są chyba dziełem uczniów a nie samego mistrza.

ROZDZIAŁ III.

Pobył Fra Angelico we Florencyi (1436—1455), jego malowidła ścienne w klasztorze św. Marka.

W 1436 roku opuścił Fra Angelico Fiesole i udał się do klasztoru św. Marka we Florencyi. Tam obszerne i jasne podsienia otaczają wirydarz. Kościół wznosi się po lewej stronie wejścia, a drzwi naprzeciwko prowadzą do zakrystyi, kapitułarza i na pierwsze piętro. Po trzeciej stronie jest obszerny refektarz, na koniec boku czwarty, w którym są drzwi narożne, zajmują cele, niegdyś dla gości przeznaczone.

Prace, które Fra Angelico tu zostawił, mają znaczenie wyjątkowe, są bowiem szczytem rozwoju jego talentu, podobnie jak „Suma” św. Tomasza jest szczytem teologii średniowiecznej.

W polu ostrołukowem nade drzwiami wchodowemi do gościnnej części klasztoru, namalował brat Jan trzech Dominikanów. Pierwszy z nich to przeor, wprowadzający Pana Jezusa, gdy towarzysze jego wymownym ruchem to zaproszenie powtarzają. Podobnie jak uczniowie w Emaus, chcą oni zmusić niejako Zbawiciela do przyjęcia gościnności w klasztorze; oczy ich wyrażają usilną prośbę, zwróconą do pielgrzyma o poważnem, słodkiem obliczu.

Gdy zwiedzałem S. Marco, uderzył mnie wyraz twarzy tych zakonników, pełen pokory i gościnności. Znać, że proszą sercem całym, że pewni są, iż prośba ich nie dozna odmowy, że Pan tak dobry tej przykrości im nie zrobi.

Warto zaznaczyć różnicę w kompozycyi tego obrazu z innym utworem, przedstawiającym ten sam przedmiot pędzla Fra Bartolomeo, umieszczonym niegdyś nad innemi drzwiami. Tamten artysta pozostawił wprawdzie uczniom Chrystusa tradycyjne ubranie, lecz jednemu nadał rysy O. Mikołaja Schomberga, Niemca, który był przeorem od 1506 r., drugiemu zaś O. Santi Pagnini, jego poprzednika. Odrazu uwydatnia się tu różnica w talencie tych dwóch malarzy jednego zakonu.

Fra Angelico idealizuje, uogólniając typy. Zamiast uczniów Chrystusa przedstawia Dominikanów, a myśl jego zdaje się mówić: „W każdym gościu widzieć będziemy Chrystusa i tak go przyjmować, jak Zbawiciel przez uczniów, idących do Emaus, był przyjmowany”. U Fra Bartolomeo zaś przeważa naturalizm i indywidualizm. Nadał on dwom uczniom rysy osób żywych i znanych, podobnie jak Ghirlandajo na obrazie Narodzenie Matki Boskiej w St. Maria Novella, niewiastom, nawiedzającym św. Annę, dał rysy pań florenckich, znanych z urody. Fra Bartolomeo z tradycyi lub z obrazu Fra Angelico zaczerpnął myśl przedstawienia nad salą gościnną uczniów z Emaus, ale osłabił myśl Jana z Fiesole, zostawiając im tradycyjne ubranie. Obecnie obraz ten znajduje się o piętro wyżej w celi Savonaroli, który nawrócił Fra Bartolomeo i skłonił go, aby, zaniechawszy zbyt burzliwego życia, wstąpił do Dominikanów.

W ostatnich czterech lunetach następnych drzwi, Fra Angelico wymalował tyleż postaci Świętych w pół figurze, przypominając tem, że klasztor jest miejscem poświęconem. Widzimy tu więc św. Dominika, trzymającego księgę z regułą zakonną i dyscyplinę, a następnie św. Tomasza, największe światło zakonu. Nade drzwiami do zakrystyi jest postać św. Piotra męczennika, z palcem na ustach, jakby zalecał wszędzie milczenie, a zwłaszcza w zakrystyi. Nakoniec przedstawiony jest Pan Jezus, wychodzący z grobu i okazujący Swoje rany, co przypomina zarówno męczeństwo, jak i zmartwychwstanie Zbawiciela.

Oglądając te malowidła, jesteśmy uderzeni zarówno ich wzniosłością, jak prostotą; porywająca piękność łączy się tu z głęboką wyrazistością, ale pomimo tych przymiotów, nie dorównywiają one freskowi, wymalowanemu naprzeciwko drzwi wchodowych. Wszyscy znawcy, bez względu na kierunek ich umysłu, na to się zgadzają. Zachwyca w tym obrazie przede wszystkim najwyższa prostota, niema tam ani licznych figur, ani świetnych barw, ani nawet wybitnej jakiejś idei. Widzimy na nim tylko św. Dominika, który klęczy i modli się u stóp Zbawiciela, zawieszonego na krzyżu. Pan Jezus spogląda na Swego wiernego sługę, który obiema rękami obejmuje drzewo krzyża, patrząc na umierającego Zbawcę z serdecznem współczuciem. I tutaj spojrzenia się krzyżują tak samo, jak na obrazie przedstawiającym uczniów, idących do Emaus. Jakże jednak odmienną jest ta milcząca spojrzeń wymowa! Konający Zbawiciel, zanim opuści ziemię i zamknie oczy na rzeczy doczesne, raz jeszcze miłościwie na ukochanego ucznia spogląda.

Wielu podziwia tu anatomiczną dokładność w przedstawieniu kości i ich powłoki w rękach i w nogach, zarówno jak naturalne fałdy draperyi, otaczającej biodra Chrystusa i habitu św. Dominika. Nie przeczę, że są to rzeczy piękne i na podziw zasługujące, ale cel Fra Angelico był inny. Pragnął on widokiem kornej postaci św. Dominika, ojca zakonu, nauczyć swych współbraci, jak mają kochać Chrystusa i mękę Jego rozważać. Widzimy tu Syna Bożego w przedzgonnych cierpieniach, zawieszonego na drzewie krzyża. Strumienie krwi płyną z Jego świętego ciała, skrapiając narzędzie śmierci haniebnej; lecz to ciało umęczone, pełne jest szlachetności i wielkości. Dlatego nie ciężar ciała, zawieszonego na gwoździach, zwraca główną uwagę widza, lecz myśl o onej wielkiej miłości, która skłoniła Zbawcę do poświęcenia życia za rodzaj ludzki. Jest tu więc to, czego zawsze i przede wszystkim domagam się w obrazach, przedstawiających *Ukrzyżowanie*, t. j. oddania słów

św. Pawła: „Ofiarowan jest, bo sam chciał”, i dla tego zawsze zalecam, aby Chrystus był przedstawiony na krzyżu, a nie umarły.

Kontury tej grupy są wydatnie nakreślone i mają dość przestrzeni, a myśl dlatego jest tak jasna, iż niema tu owych osób mistycznych, które wieki średnie zazwyczaj umieszczały w tego rodzaju scenach. Obraz ten przypomina krótkie sentencje Tomasza z Akwinu, dające w kilku słowach tak bogaty materiał do rozmyślenia.

Jednakże Fra Angelico nie zawsze lekceważył drugorzędne postacie, tak przyczyniające się do mistycznego nastroju; przekonywa o tem między innemi duży obraz *Ukrzyżowanie*, umieszczony o kilka kroków dalej, na jednej ze ścian kapitułarza. Zajmuje on obszerne półkole między sklepieniem i ławkami. W środku widzimy krucyfiks, na którym napis skreślony w trzech językach: łacińskim, greckim i hebrajskim, świadczy zarówno o rozwoju nauk humanitarnych w owej epoce we Florencyi, jako i o sumiennosci malarza. Tutaj także postać Chrystusa jest w rysunku szlachetną i pełną głębokiego wyrazu. Krzyże łotrów są mniejsze, na drugim planie i z boku tylko widzialne. Postać dobrego łotra po prawicy jest otoczona nimbem i nie budzi uczucia wstrętu, ale i u złego łotra nie widać tych rozpaczliwych kurczy, z którymi niekiedy przedstawiają łotrów w śmiertelnych konwulsjach, gdyż Fra Angelico, choćby umiał je oddać, nie byłby chciał psuć ogólnej harmonii i podniesłego nastroju swego obrazu. Dokoła szerokie obramowanie, właściwe ówczesnym włoskim malarzom, a wpośród ozdób roślinnych jednaście popiersi. U dołu Dyonizy areopagita: „Deus naturae patitur” (Bóg przyrody cierpi). Naprzeciwko Sybilla erytrejska: „Morte morietur tribus die somno susceptus: tertio ab inferis regressus ad lucem veniet primus” (Umrze śmiercią, przez trzy dni będzie we śnie, a trzeciego dnia, wyszedłszy z piekieł, pierwszy ukaże się w świetle): W tych tekstach widzimy początek i koniec Męki Pańskiej. Szczegóły jej przedstawiają prorocy: Daniel: „Post hebdomadas 7 et 62 occidetur Chrystus” (Po tygodniów sześćdziesiąt i dwa będzie zabity Chrystus — Daniel, 9 — 26); Zacharyasz: „His plagatus sum” (Tymi jestem zranion — Zacharyasz, 13 — 6); patriarcha Jakób: „Ad praedam, fili mi, ascendisti: requiesuns accubuisti ut leo”. (Do łupu, synu mój, wstąpiłeś — ległeś jako lew — ks. Rodzaju, 49 — 9).

Dawid: „In siti mea potaverunt me aceto” — W pragnieniu mojem napawali mnie octem (Ps. 68 — 22).

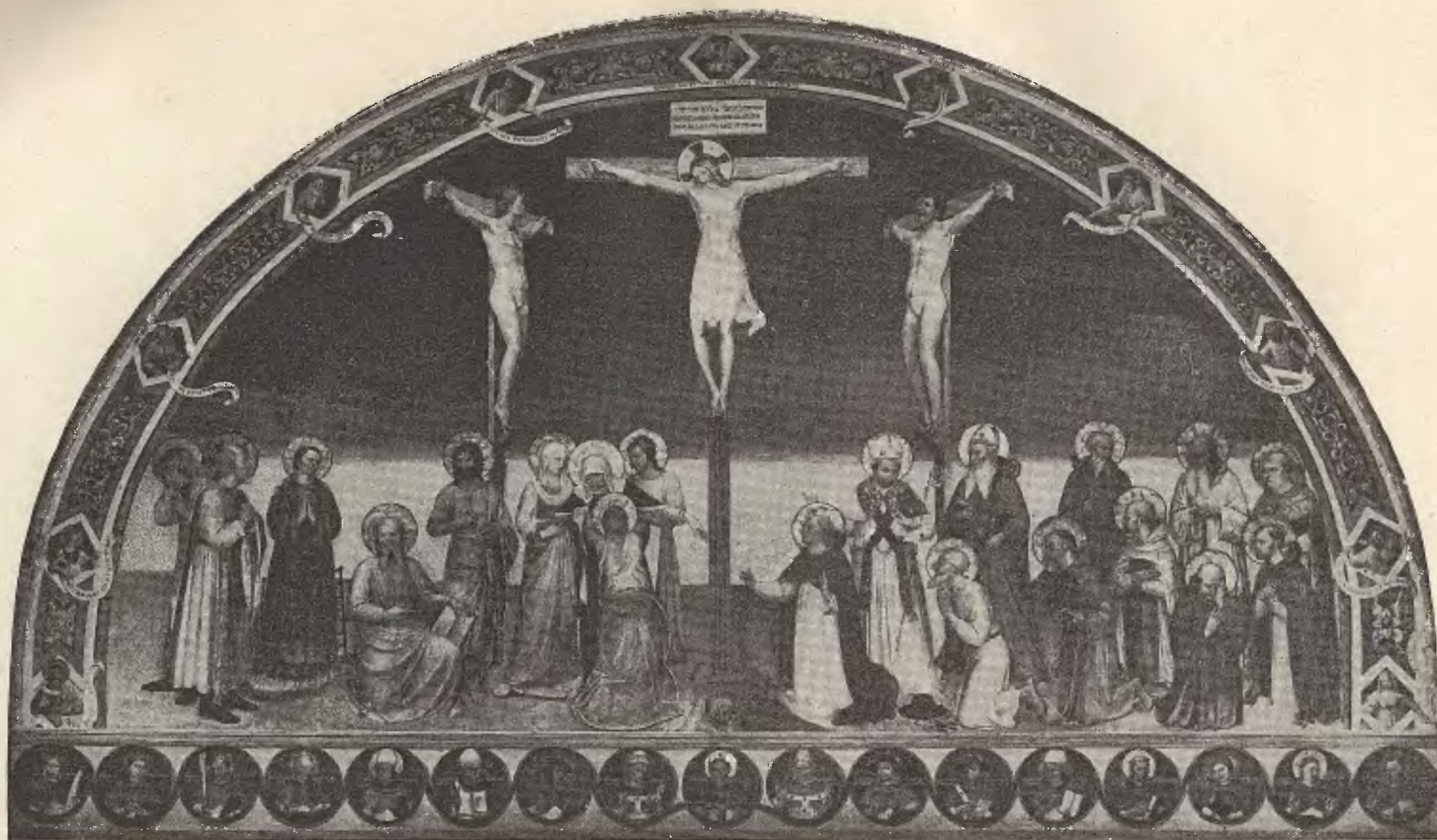
Izajasz: „Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros” — Prawdziwie choroby nasze on nosił i bólesci nasze (Izajasz, 53 — 4).

Jeremiasz: „Omne qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus” — Wszyscy, którzy idziecie przez drogę, obaczcie, a przypatrzcie się, jeśli jest boleść, jako boleść moja (Treny, 1 — 12).

Ezechiel: „Exaltavi lignum humile” — Wywyższyłem drzewo niskie (Ezechiel, 18 — 24).

Hiob: „Quis det de carnibus ejus ut saturemur” — Ktoby dał z mięsa jego, abyśmy się nasycili (Hiob, 31 — 31).

U góry jest przedstawiony pelikan, karmiący pisklęta i tekst: „Similis factus sum pellicano solitudinis,” — Stałem się podobnym pelikanowi na puszczy



UKRZYŻOWANIE CHRYSZTUSA PANA.

(Do str. 28).

(Psalm 101 — 7). Pod krzyżem znajduje się trupia głowa, jako symbol śmierci, od której wyswobadza nas Chrystus, a Jego symbolem jest pelikan.

Te różne teksty wykazują, w jaki sposób mamy rozważać mękę Pana Jezusa. Dla zrobienia większego wrażenia, malarz u stóp Chrystusa przedstawił 20 postaci Świętych, podziwiających mękę Pańską: oni płaczą nad Nim, gotowi z Nim cierpieć i umrzeć za Niego. Po prawicy Chrystusa stoi Bogarodzica z Janem i dwiema Maryami, ŚŚ. Jan Chrzciel i Marek, wraz z patronami Medyceuszów: Kosmą, Damianem i Wawrzyńcem. Po lewej stronie widzimy założycieli zakonów: ŚŚ. Dominika, Ambrożego, Hieronima, Augustyna, Benedykta, Franciszka i Bernarda, oraz starca Romualda, założyciela Kamedułów w Camaldoli, miejscowości, położonej między Florencją a Arezzo, z którym to kamedulą Fra Angelico był w bliskich stosunkach przez swego przyjaciela, Lorenzo Monaco. Dalej Jan Gwalbert, założyciel klasztoru w Wallumbroso, niedaleko Fiesole, na koniec Dominikanie: ŚŚ. Piotr męczennik i Tomasz z Akwinu.

Tutaj zastanówmy się nad tem, w jaki sposób malarz ucharakteryzował tych Świętych. Między Zbawicielem a krzyżem dobrego łotra widzimy Bogarodzącę, przygnębiłą boleścią: siły Jej ustają, to też opadające ręce podtrzymują ŚŚ. Jan i Marya Salome. Magdalena, ukłękłszy przed Nią, wpół ją obejmuje. W tej grupie klęczy również św. Marek, a Jego spojrzenie poważne i smutne zwraca się do widzów. Wskazując na trzymaną przez siebie ewangelię, zdaje się przypominać, że to, co widzowie podziwiają, jest w niej dokładnie opisane. Koło niego stoi św. Jan Chrzciel, ukazując ręką na Baranka Bożego, zawieszzonego na krzyżu. Dalej na lewo św. Wawrzyniec ze złożonymi rękami wielbi Boskiego Ukrzyżowanego. Koło niego św. Kosma z zaciśniętymi rozpaczliwie rękami stoi przerażony takim nadmiarem cierpienia, podczas gdy św. Damian odwraca się, płacząc i twarz rękami zasłania.

Z drugiej strony św. Dominik klęczy przy krucyfiksie na czele innych Świętych. Nie obejmuje on teraz krzyża, lecz spogląda na Zbawiciela, a przejęty trwogą i smutkiem, wznosi ręce do góry dla okazania swego współczucia. Dalej św. Tomasz z Akwinu zwraca na Pana Jezusa zadumane spojrzenie, a między nim i św. Dominikiem, widać na drugim planie stojące postacie o surowem obliczu: ŚŚ. Romualda, Benedykta, Ambrożego i Augustyna. Przed nimi klęczą ŚŚ. Hieronim, Franciszek, Bernard, Gwalbert i Piotr męczennik. Św. Ambroży, zarówno jak św. Jan Chrzciel, znajdujący się naprzeciw niego, wskazują ręką Zbawiciela, zwracając się do św. Hieronima, który klęczy w adoracyi ze złożonymi rękami. Za nim św. Franciszek przygnębiiony, skłania głowę na dłoń lewą; stygmaty jego jaśnieją świetlanymi promieniami, a w ręku trzyma krucyfiks maleńki.

Św. Jan Gwalbert łyż ociera, a św. Piotr męczennik, ostatni z tej grupy, kładzie rękę na sercu, ofiarując swe życie na zadosyćuczynienie za bolesti Zbawcy.

W taki sposób artysta przeszedł wszystkie stopnie miłości ku Chrystusowi, wyrażone przez postacie Świętych, poczynawszy od ubolewania i łez, aż do bolesti najgłębszej, aż do ofiarowania własnego życia, aż do omdlenia. Umiał jednak wszędzie zachować umiarkowanie, uniknął ruchów, rozpacz oznaczających, owych rąk wyciągniętych do nieba, błagających o pomoc lub zemstę. Również Bogarodzica nie leży obumarta na ziemi, lecz stoi, choć ugina się pod ciężarem bolesti.

A z jakąż zrzecznością wszystkie te osoby są ugrupowane! Trzy Marye ze św. Janem stanowią oddzielną grupę, stojąc po stronie honorowej, t. j. stronie prawej od krzyża. Przy nich znajdują się Święci, pod względem chronologicznym najbardziej do nich zbliżeni, t. j. śś. Jan Chrzciciel i Marek, a za nimi dopiero widzimy patronów i założycieli zgromadzeń zakonnych. Po lewej stronie na pierwszym miejscu znajduje się św. Dominik, gdyż obraz jest przeznaczony dla jego synów duchownych, a jego uczniowie, Tomasz i Piotr męczennik ustępują miejsca poprzednikom swoim. Trzej ojcowie Kościoła stanowią grupę oddzielną, w której Ambroży, jako najstarszy, pierwsze miejsce zajmuje; św. Augustyn, jego syn duchowy, stoi za nim, a św. Hieronim wyróżnia się ciałem zgrzybiałym, wychudłym od postów i umartwień.

Wielka szkoda, że częściowe odnawianie pierwotną piękność oryginału popsuło, zarówno tu jak w obrazie nad komnatą gościnną. W tym ostatnim, nimbus krzyżowy Chrystusa dotąd prześwieca pod późniejszą poprawką. W obrazie znajdującym się w kapitularku, tło było niebieskie, a zamieniono je na czerwone, co psuje ogólną harmonię. Barwa zielona płaszcza św. Ambrożego w zbyt ostrym tonie, jaskrawy błękit płaszcza Maryi, desień zbyt ciężki dalmatyki św. Wawrzyńca, zielony, krzyczący kolor szat Magdaleny, a nawet poza tej ostatniej — to wszystko jest słusznie położone na karb nieudatnych przeróbek, zarówno, jak zbyt głębokie cienie na twarzy św. Jana i zbyt szeroka głowa św. Ambrożego. W każdym razie mimo tych usterek, całość zawsze pozostaje arcydziełem, niedostępnem dla płytkiej krytyki.

Co do wyrazu twarzy głównej postaci, t. j. Chrystusa, i tu moją uwagę zwrócił ten charakter Boskości, jaki wyraźnie od postaci Jego promienieje, a o którym, niestety, tak wielu malarzy religijnych zapomina, robiąc dobry obraz rodzajowy, a bardzo zły kościelny.

Pod tym obrazem widzimy jakby w ramach popiersie św. Dominika i po każdej stronie ośmiu jego synów, wyróżniających się świętością. Po lewej stronie jest tu papież Benedykt XI, kardynał Jan Dominici i błogosławieni biskupi: Piotr z Paludy i Albert Wielki, św. Rajmund z Pennafort, błogosławiony Chiaro da Seste, św. Wincenty Fereryusz i Bernard, błogosławiony męczennik; po prawej zaś stronie papież Inocenty V, kardynałowie Hugo i Paweł z Florencyi, św. arcybiskup Antonin, oraz błogosławieni Giordano, drugi jenerał zakonu, Mikołaj, Remigiusz z Florencyi i męczennik Buoninsegna. Święci wyróżniają się nimbami, a błogosławieni promieniowaniem głowy. I tutaj także z przykrością błędne poprawki należy zaznaczyć: np. św. Antonin umarł dopiero w cztery lata po Fra Angelico, więc ten ostatni nie mógł go przedstawiać z nimbem, oznaką Świętych kanonizowanych.

Prócz wielkiego obrazu *Ukrzyżowania* w kapitularku i małego w klasztorze, pobożny zakonnik wymalował jeszcze jedno w refektarzu, lecz to zostało, niestety, zniszczone w 1534 roku. Nakoniec powtórzył on ten sam temat siedmnaście razy, zawsze w odmiennej kompozycji, w celach pierwszego piętra. Najbogatszy we figury jest obraz, znajdujący się w celi № 37, w której pracował i modlił się braciszek Bartolomeo della Porta, drugi wielki malarz tego zakonu. Widzimy tam Pana Jezusa, ukrzyżowanego między dwoma łotrami, obok stoją Bogarodzica

i św. Jan. Ten ostatni głowę ocieężałą od boleści opiera na prawej dłoni, lewą zaś do twarzy podnosi. Św. Dominik, podziwiając Zbawiciela, szeroko ręce rozkłada, a za nim stoi Św. Tomasz z Akwinu. Cztery osoby otaczają Ukrzyżowanego w trzech innych celkach, w czwartej Marya i Św. Jan stoją po prawej stronie krzyża, z którego strumienie krwi spływają, na lewo klęczy św. Dominik, a za nim św. Hieronim w ubraniu pustelnika. W celce № 53 Bogarodzica siedzi pod krzyżem, naprzeciwko niej klęczy św. Dominik, u góry zaś widać dwóch aniołów na tle zachmurzonego nieba. W celi 43-ej Marya pada na kolana po prawej stronie krzyża, podtrzymywana przez św. Jana i Magdalę; po drugiej stronie zboląły św. Dominik twarz rękami zakrywa. W celce 42-ej, św. Jan z przerażeniem patrzy na żołnierza, który bok Pana Jezusa przebija; Bogarodzica odwraca się, twarz zakrywając rękami; postać Marty jest również odwrócona, a św. Dominik klęczy przed Zbawcą. W celi 25-ej, zawierającej obraz bardzo misternie wykończony, widzimy trzy figury: Bogarodzę, Magdalę i św. Dominika, a w 29-ej i 30-ej są tylko dwie figury: Najświętsza Marya Panna na prawo, a na lewo klęczący św. Dominik.

Najsilniejszym uczuciem tchną obrazy, przedstawiające jedną tylko postać u stóp krzyża. W celce 22-ej Marya sama u stóp krzyża boleje; a w sześciu kolejnych, od 15-ej do 21-ej, św. Dominik z wzrastającym smutkiem i żalem w męce Zbawcy bierze udział. W pierwszej z tych cel obejmuje drzewo krzyża, w dwóch następnych oczy na Zbawcę podnosi, dalej dłońmi przyciska serce współcierpiące, następnie twarz zasłania rękami, aby łzy ukryć, potem chłoscze się łańcuchem żelaznym; wreszcie w zachwycie obie ręce wyciąga do Ukrzyżowanego.

Wytlómaczenie autentyczne tej seryi obrazów przedstawia wiersz na górnym korytarzu zazwyczaj św. Bernardowi przypisywany; podaje go w oryginale i tłómaczeniu:

Salve mundi salutare,
Salve, salve, Jezu chare,
Cruci tuae me aptare,
Vellem vere tu scis quare:
Praesta mihi copiam.

Witaj, Ty świata zbawienie,
Witaj, witaj, Jezu drogi,
Z krzyżem Twoim połączenie,
Niechaj ku niemu mojej drogi
Będzie wzrok, Ty wiesz dlaczego?
Bo nic nad Cię tu droższego.

Słowa powyższe, które artysta wkłada w usta św. Dominika, dowodzą, iż te obrazy nie były samą tylko ozdobą celek, lecz stanowiły trwałą a wymowną do doskonałości zachętę. Wiarogodni świadkowie widzieli św. Antonina, wzniesionego nad ziemię w modlitwie przed tem wyobrażeniem Pana Jezusa. Fakt ten dowodzi, jak wielkie było nabożeństwo do Pana Jezusa na krzyżu w kościele św. Marka, nie więc dziwnego, iż Fra Angelico dał wyraz tym uczuciom na obrazach, o których była mowa powyżej.

Klasztor św. Marka, od 1867 r. zamieniony na muzeum, zajmuje trzy strony prostokąta, którego bok czwarty stanowi kościół. W skrzydle, będącem naprzeciwko, po obydwóch stronach korytarza znajdują się celki od № 1 do 11 i od 22 do 30. Na lewo w skrzydle bocznem są okna, wychodzące na ulicę, a na prawo cele od № 15 do 21, począwszy od mieszkania Savonaroli. Skrzydło naprzeciwko nad kapitularem, zawiera na lewo celki od № 31 do 37, a na prawo od № 38 do 44, dalej jest wyjście do biblioteki i drzwi do schodów, prowadzących na dół.

Zwiedzając tę część klasztoru, należy pamiętać, iż przez cztery wieki żaden człowiek obcy tu się nie dostał, wszystkie więc obrazy były całkiem ogółowi nieznane; były też one zrobione nie dla publiczności, lecz dla pobożnych zakonników, — mieszkańców owych celek. Tutaj wyraźnie nam się przedstawia duch tego zakonu i malarza, który talent artystyczny za posłannictwo duchowe uważał. Jedynie więc na podstawie ducha pobożności, który w klasztorze św. Marka panował, można sobie znaczenie tych obrazów wytłómaczyć i sprawiedliwie je ocenić, inaczej bowiem całej ich doniosłości pojąć i zrozumieć niepodobna.

Zwraca tu najprzód uwagę widza obraz, mający 2, 16 metrów wysokości i 3, 20 szerokości, a przedstawiający *Zwiastowanie*. W wiekach średnich, *Zwiastowanie*, jako początek tajemnic wiary św., zazwyczaj przy wejściu do kościoła lub chóru umieszczano; tak samo Fra Angelico tajemnicę tę wymalował u wejścia do celek swych konfratrów.

Widzimy tu Maryę prawie naturalnej wielkości, z długimi jasnymi włosami, spadającymi na plecy, przyodzianą w prosty płaszcz ciemnej barwy i jasno-czerwoną suknię. Siedzi ona na prostym stołku przed swoją izdebką, w której małe okienko, takie, jakie znajdują się dotąd w celkach tego klasztoru, skąpe daje światło. Z boku rozpościera się kwiecista łąka, otoczona wysokim parkanem, odgraniczającym ją od lasu, a to dla przypomnienia, że Bogarodzica jest „ogrodem zamkniętym“, i dlatego nie spotykamy tu pierwszych rodziców, jak na podobnych obrazach w Krotonie i Madrycie. Nad Maryą — galerya na kolumnach oparta, w całej surowości pierwotnego stylu odrodzenia, umieszczona tutaj umyślnie i z pewnym celem przez artystę, wówczas bowiem wszystkie domy we Florencyi miały swoje portyki lub galerye, w których przyjmowano odwiedziny i załatwiano najważniejsze sprawy. Do takiej galeryi wchodzi anioł, spełniając swoje posłannictwo. Skrzydła jego nie są jeszcze złożone, bo zaledwie dotknęły ziemi, zstępując z wysokości niebiańskich; widać na nich najróżnorodniejsze barwy, harmonizujące z kolorami trawy i kwiatów. Szata posłańca niebieskiego jest stokroć świetniejsza, niż ubranie Maryi. Spostrzegłszy swą Królowę, anioł klęka, a pełen synowskiej pobożności składa ręce na piersiach i, wymawiając słowa pozdrowienia, oczyma pyta o odpowiedź. Marya nachyla się do anioła, takimże ruchem składa ręce na piersiach i odpowiada: „*Oto ja służebnica Pańska*“. Jednakowy ruch obu osób, zbliżonych do siebie przez to, że anioł klęczy, a Bogarodzica siedzi nachylona, wzajemne pochylenie głowy i zobopólne spojrzenie, zarówno jak prostota draperyi szat obu postaci nadaje wielką harmonię i piękność obrazowi; galerya i ogród jeszcze ją zwiększają. Jakkolwiek bowiem kolumna rozdziela te dwie osoby, to jednak każda z nich zajmuje środkowy punkt wśród arkad, które otaczają je, jak gdyby ramki; przeto i architektura podnosi jeszcze urok całości.



ZWIASTOWANIE
(Do str. 32).

Klasztor św. Marka posiada drugie *Zwiastowanie* w celce № 3. I tu widzimy galeryę, a obydwie osoby również mają ręce na piersiach skrzyżowane, lecz Bogarodzica klęczy na podnóżku. Trzyma ona w ręku książkę i, skłaniając się ku aniołowi, patrzy na niego z zapytaniem. Ten nie stanął jeszcze na ziemi, dotykanej jedynie szatą jego i podnosi ku niebu trzy palce, mówiąc: „*Duch św. zstąpi na cię*”. Z tyłu za nim poza galeryą widać św. Dominika z rękoma podniesionymi do modlitwy, podziwiającego tajemnicę, która się przed nim odbywa.

W tych obydwóch obrazach Fra Angelico zaniechał już tradycyjnego napisu na wstędze, który widzimy jeszcze na obrazie w Krotonie. Znać tu postęp nie tylko w szczegółach, lecz i w dokładności rysunku, wykazujący rozwój talentu malarza w ciągu lat 20 pracy nad tym samym tematem.

„*Narodzenie P. Jezusa*”, znajdujące się w celce № 5, zdradza rękę cięższą. Dziecię spoczywa na ziemi, a koło Niego klęczą, modląc się, Matka, oraz ŚŚ.: Józef Piotr Męczennik i św. Katarzyna. Może obraz ten naszkicował tylko Fra Angelico, a kto inny go wymalował.

Ofiarowanie Dziecięcia Jezus w świątyni jest od poprzedniego znacznie lepsze, ale niestety, kilkakrotnie poprawiane, t. j. właściwiej psute. Starzec Symeon trzyma dziecko Jezus, całkowicie spowite, i podziwia je, z miłością przyciskając do piersi. Bogarodzica wyciąga ręce do Syna swego, aby odebrać Go od Symeona. Św. Józef trzyma koszyk z gołąbkami, a po prawej i lewej stronie klęczą ŚŚ. Piotr męczennik i Katarzyna Sienieńska. W tym obrazie wszystkie szaty opadają w licznych prostych fałdach, skutkiem czego wysmukłe postacie zdają się wcale ciała nie posiadać.

Cały obraz jaśnieje prostotą, spokojem i jasnością niezwykłą. Wszystkie oczy są zwrócone na to dziecko w pieluszkach, tak nagle a wątpliwe; wyraz twarzy obecnych dowodzi, iż wierzą w Jego wielkość moralną i pojmują, jakie Mu się należy uszanowanie.

„*Chrzest Chrystusa*” znajdujący się w celi № 24, jest mniej ważnym. Po lewej stronie dwaj aniołowie trzymają prześcieradła, a po prawej klęczą Bogarodzica i św. Dominik. W celkach 33-ej i 34-ej są przedstawione: *Kuszenie Pana Jezusa* u góry, a u dołu *Posługa aniołów* — dalej *Kazanie na górze* i *Pojmanie Chrystusa*.

Przemienienie (cela 6) jest pełne myśli głębokiej, połączył tu bowiem artysta tryumf Chrystusa z Jego ukrzyżowaniem, które zawsze z lubością przedstawiał. Zbawiciel stoi na skale z rękoma wyciągniętymi, jakby był na krzyżu, w szacie jasnej, świetlanej. Inne osoby są nieco w dali; u dołu widać klęczących śś. Piotra, Jakuba i Jana z jednej strony, z drugiej zaś Bogarodzicę i św. Dominika, a wszystkie te postacie są tylko do połowy widzialne, gdyż resztę zajmuje rama. U góry widać głowy Mojżesza i Eliasza, wychylające się z obłoków. Malarz nie mógł ich na tej przestrzeni wyobrazić, gdyż musiałby w takim razie zmniejszyć piękną postać Chrystusa. Przychodzi tu mimowoli na myśl porównanie z *Przemienieniem* Rafaela w Watykanie i Perudżyna w Cambio. U Perudżyna Chrystus stoi w obłokach, a Mojżesz i Eliaz klęczą koło Niego, Rafael zaś przedstawia wszystkie trzy postacie, unoszące się w powietrzu, a chociaż Pismo św. nic o tem nie mówi, to ten mistrz nad mistrzami z danego sobie zadania wywiązał się jaknajlepiej. U obydwóch malarzy apostołowie kornie do ziemi przypadli, podczas gdy Chrystus ręce nad nimi wyciąga, błogosławiąc. W porównaniu z Fra Angelico, u Perudżyna jest więcej sztuki, u Rafaela doskonałości w wykoń-

czeniu, ale pod względem głębokości układu i pojęcia przedmiotu, mistrz z Fiesole obu przewyższa. Dzieło jego przy tamtych obrazach wygląda, jak proste opowiadanie ewangelii przy wypracowanym epicznym poemacie.

Podobnie w celi 35-ej, przedstawiając *Ostatnią wieczerzę*, Angelico poszedł zupełnie inną drogą, niż Leonardo da Vinci. Zarówno bowiem ten ostatni, jak i wielu innych malarzy, starało się wyobrazić przerażenie uczniów po odkryciu zdrady jednego z nich, gdyż jest to rzeczywiście temat dla artysty nader wdzięczny. Malarz zaś dominikański przedstawia chwilę rozdawania Komunii św. i to z całą właściwą mu naiwnością. Stół, przy którym zgromadzeni są apostołowie, ma dwa boki nierówne. Przy jednym z nich siedzi trzech, przy drugim pięciu apostołów. Chrystus siedział pośrodku między Piotrem i Janem, ale teraz wstał, trzymając w ręku kielich i patynę z częstkami Komunii św. i podchodzi kolejno do apostołów. Trzej apostołowie i Piotr już przyjęli Komunię św. a w chwili, przedstawionej na obrazie, Pan Jezus daje ją Janowi. To ma zapewne oznaczać, iż miłość skłoniła Chrystusa do ustanowienia Najświętszego Sakramentu, ale mojem zdaniem, Fra Angelico chciał nam przypomnieć, iż św. Jan był uczniem, którego szczególnie Jezus umiłował. Jak to widać z pustych stołków, czterej apostołowie siedzieli naprzeciwko św. Jana, ale obecnie wstali i poklekali na lewo. Naprzeciwko nich Marya czeka ze złożonymi rękami na swoją kolej. Ośmiu apostołów, siedzących przy stole, wyrazem twarzy, poruszeniem rąk i postawą wyrażają uczucia podziwu, miłości, pobożności i duchowego pożądania. Apostołowie wszyscy mają nimby, ale twarz jednego z nich jest zasłonięta przez nimby i osoby innych — to Judasz, którego występne oblicze jest w ukryciu, aby nie psuło chwili tak uroczystej. Jak to pięknie cechuje mistrza Anielskiego!

Pod względem technicznym obraz ten zasługuje na uzasadnione zarzuty, może więc wykonany był przez uczniów, lub współbraci brata Jana. Tak np. nie można być pewnym, czy osoby za stołem siedzą czy stoją; św. Jan jest tak odległy od Pana Jezusa, iż Ten nie mógłby go dosięgnąć, dając Komunię św., a jednak pragnie to uczynić, lubo nogi Jego są nieruchome. W wielkim refektarzu znajduje się „*Ostatnia wieczerza*“ pędzla Ghirlandajo, wolna od tych usterek. Również i głowy są tam daleko lepiej modelowane, ale także obraz przedstawia chwilę wykrycia zdrajcy, chociaż trudno zrozumieć, dlaczego ten właśnie temat został obrany do refektarza. Napis, w którym Chrystus obiecuje uczniom udział w uczie wiekuistej całkiem nie odpowiada chwili, przez artystę wybranej.

W obrazie Fra Angelico obecność Bogarodzicy nie zgadza się ze ścisłością wymaganą od obrazu religijnego, sprzeciwia się bowiem opowieści ewangelicznej. Tłumaczy się to jednak zupełnie ze stanowiska mistycznego, które artysta słusznie zajął, malując dla swych konfratrów, a i św. Bonawentura swe przesłiczne medytacje na tem podaniu oparł. Chociażby Marya na Ostatniej wieczerzy nie otrzymała od swego Syna Komunii św., to i tak nie jest Ona zbyt uczoną na obrazie, albowiem mamy tu przedstawione, z jakim przejęciem i pobożnością przyjmowałaby Ona Ciało Syna swego, a Jej przykład jest dla nas zbudowaniem.

Podobnie rozumieć należy obecność różnych Świętych przy ukrzyżowaniu Pana Jezusa w obrazach u św. Marka i w innych, wyrażających tajemnice Jego żywota: stanowią one pewną łączność między osobą główną na obrazie i widzom, a przykładem swoim winny w sercach naszych też same wywołać uczucia, któremi artysta

chce je napęłnić. Wprowadzając do swych obrazów te osoby, Fra Angelico ma też samą myśl, co św. Ignacy, który, opierając się na starodawnych pobożnych legendach, w swojej książce „*Ćwiczeń*“, wspomina o małej służącej, mającej posłannictwo towarzyszenia św. Rodzinie, począwszy od Narodzenia Pana Jezusa; jest ona jakoby przewodnikiem dla tych, którzy te tajemnice mają rozważać. Fürich w swojej „*Droście do Betleem*“ myśl tę zużytkował doskonale na swoją korzyść i w objaśnieniach do swoich obrazów powiada:

„Główna fasada budynku na lewo przedstawia nam Sztukę, zachęcającą nas do rozważania drogi do Betleem. Odpowiadając na to wezwanie, „*Anima meditans*“, dusza rozmyślająca bierze kij pielgrzymi dla rozpoczęcia tej drogi. Odnajdziemy tę postać na każdym obrazie, jest ona bowiem niejako symbolem tego, co sami czujemy wobec cudownego widoku, jaki przedstawia Dziecięstwo P. Jezusa“.

Jeżeli więc Fra Angelico, że tak powiem, powierza Maryi wyrażenie tego, co mamy czuć w danym razie, jako Tej, która lepiej, niż jakakolwiek inna dusza, pojęła Chrystusa, i jeżeli w kościele św. Marka daje Jej za towarzysza św. Dominika, t. j. tego, który był per excellentiam Magistrem, czyli głównym mistrzem zamieszkujących te celki zakonników, to przyznać należy, że jest to myśl szczęśliwa, zupełnie odpowiadająca miejscu, w którym została wyrażoną.

Malowanie celek ma charakter łatwej improwizacji, bez osobnego przygotowania lub studyowania szczegółów. Są to utwory serca i wyobraźni, uwiecznione na murze, lecz *al secco* nie *al fresco*. Są to dowody przywiązania dla konfratrów: pobożne *Memento*, przeznaczone dla obudzenia w nich cągłej pobożności, i przez które artysta zapewne przypominał ich pamięci szczególnych patronów i ulubione ćwiczenia pobożności.

Koloryt naszego artysty w nastawach ołtarzowych jest daleko silniejszy, niż w malowidłach ściennych. W tych ostatnich wszystko jest lżej traktowane, i każdy obraz podobny jest do lekkiej akwareli, gdzie tylko główne postacie są wybitniej zaznaczone, gdy tymczasem w obrazach czuć pracę usilną, modelowanie, wykończanie szczegółów i cieniowanie różnobarwne. Podobnie, jak miniaturzyści pozwalają niekiedy, aby białe tło pergaminu przeświecało przez farbę, tak samo Fra Angelico daje białe albo przynajmniej jasne tło swoim obrazom, które przypominają sposób malowania miniaturzystów.

W celi 34-ej artysta obrazowi swojemu dał formę nową, ale doskonale zastosowaną. W górnej części Zbawiciel modli się na kolanach, anioł zaś podaje mu kielich; w dole śpią uczniowie w grupie formy trójkątnej. W przedziale na lewo, dwie święte niewiasty są pogrążone w smutku: Marya czyta książkę, a Marta słucha ze złożonymi rękami. One więc spełniają słowa Chrystusa: „*czuwajcie i módlcie się*“, gdy tymczasem uczniowie pogrążeni są we śnie, spowodowanym słabością natury ludzkiej. Tak więc Chrystus jest tu wzorem do naśladowania, apostołowie ostrzeżeniem, a święte niewiasty wskazują widzowi, jak ma postępować.

Zamiarem artysty w obrazach malowanych w celkach, jest zachęcanie do naśladowania Chrystusa, dlatego w *Naigrzaniu z Pana Jezusa* przez jego wrogów, ci ostatni są tylko oznaczeni, a nie przedstawieni. Podobnie jak w *Przemienieniu*, gdzie Mojżesz i Eliasza mają same głowy bez reszty postaci, tak samo tutaj widzimy tylko twarze i ręce szyderców i dręczycieli Chrystusowych. Pośrodku nich siedzi Pan

Jezus, przyobleczony w szatę białą z przepaską na oczach. U stóp Jego siedzi Matka, pogrążona w boleści, i św. Dominik, rozmyślający nad tem, co przeczytał z księgi psalmów lub ewangelii o męce Chrystusowej. U góry widać głowę, która pluje, i rękę zadającą policzek, inne ręce również uderzają w przenajświętsze oblicze, lub zdzierają z naigrawaniem szatę Chrystusową i kijami cierniową koronę właczają.

W celce 26-ej spotykamy inne podobne temu *Naigrawanie z Chrystusa*. Widzimy tu P. Jezusa, wychodzącego z grobu i ukazującego swe rany. Koło Niego znajdują się narzędzia męki: włócznia, gąbka na trzcinie, krzyż, kolumna i trzy grupy samych głów. Mamy tu przypomnienie zdrady Judasza, zaparcie Piotra i Jezusa z zawiązanymi oczyma, wystawionego na zniewagi i policzkowanie. Do tego przyłączają się cztery ręce: jedna liczy pieniądze, druga je bierze, trzecia uderza, a czwarta ciągnie do siebie. W głębi widać górę Kalwaryę; na prawo od grobu siedzi Bogarodzica, na lewo klęczy założyciel Zakonu Kaznodziejskiego.

Obraz Wawrzyńca Monaco z muzeum Uficii jest do tego pod względem pomysłu podobny. Zmartwychwstały stoi tam w grobie, a koło niego są przedstawione głowy i ręce: jedna zamierza się kijem, druga rachuje pieniądze, trzecia polewa wodę na ręce Piłata. Tak więc spotykamy we Florencyi obrazy podobne do tych, które współcześnie w Niemczech malowano, zowiąc je „Mszą św. Grzegorza“. Przedstawiają one treść męki Chrystusowej, nie pragnąc uchodzić za dzieło sztuki.

Niektórzy tłumaczą, że przez umieszczenie na obliczu Chrystusa przejrzystej zasłony, Fra Angelico chciał wyrazić, że lubo P. Jezus miał oczy zawiązane, jako Bóg widział wszystko. To tłumaczenie zdaje nam się naciąganiem. Fra Angelico nie mógł zrobić przepaski nieprzezroczystej, gdyż w takim razie oblicze P. Jezusa i cała Jego postać straciłaby powagę i godność właściwą cierpiącemu Bogu. Podobnie jak dziś rzeźbiarze, jak np. nasz Brodzki, umieją całkowicie uwydatnić rysy pod lekką zasłoną, tak samo Fra Angelico wyraził rysy P. Jezusa pod przepaską. W obrazie, znajdującym się w Akademii, dręczyciele Pana Jezusa są przedstawieni w całej postaci, a Jezus ma oczy zasłonięte przejrzystą przepaską, podobnie jak w „Biczowaniu“.

W *Naigrawaniu* w celi 27 artysta idzie o krok naprzód. Tutaj wcale niema katów, ale za to na lewo widać św. Dominika, który się biczuje a na prawo Maryę Paninę, siedzącą na ziemi i płaczącą z wyciągniętymi rękami. Myśl mistyczna w tym obrazie wyrażona, jest w związku z szeregiem innych, przedstawiających *Ukrzyżowanie*, a zakończeniem jest św. Dominik, który się chłoszcze. Pewien fakt historyczny myśl tę nam wyjaśnia. Św. Antonin, który widział obrazy u św. Marka podczas ich malowania, skoro został arcybiskupem florenckim, zadawał sobie często dyscyplinę, ażeby odpokutować za ten zaszczyt, którego czuł się niegodnym.

Ludzie XV wieku we Florencyi mieli bardzo dokładne pojęcie swego posłannictwa. Dlatego pomiędzy malarzami, jedni skłaniali się do krańcowego naturalizmu, inni zaś, mianowicie Fra Angelico, usposobienia mistycznego, do idealizmu, ale zgodnego z naturą i zbliżonego do prawdziwego realizmu. Nasz artysta nie gardził więc studjami anatomicznymi, ani perspektywą i nie zaniedbywał też badań nad światłocieniem i układaniem fałd draperyi. Z jednej strony, pragnąc wyrazić radości niebiańskie, przedstawia aniołów i Świętych, płasających wesoło, z drugiej zaś, malując cierpienia P. Jezusa, daje Mu za towarzyszków Świętych, spełniających akty najsurowszej pokuty. Dla objaśnienia tych szczegółów, ważnym jest list św. Antonina, który od

niego otrzymała Donna Diotata Dagli Adinari „Dyscyplina — pisze ten święty — użyteczną jest dla rozbudzenia ducha, a usunięcia ospałości ciała, wstrzymania jego zapędów, szczególnie w młodości. Nie należy jednak jej używać bez rady spowiednika, który winien wskazać jej potrzebę, czas i sposób zastosowania. Za spowiednika weźmiesz sobie Fra Benedetto (brata Fra Angelico), gdyby zaś temu przeszkodził wiek i zajęcie — to Fra Alexandro lub Fra Lorenzo, obydwóch od św. Marka. Jeżelibyś chciała przyjmować Komunię św. u św. Marka, to ci pozwalam, gdyż jest to miejsce zaciszne i spokojne. Niech pokarmem twej duszy będzie rozważanie łagodności Chrystusowej i Jego świętej miłości, z której najwięcej skarbów duchowych płynie dla wszystkich grzeszników, którzy się do Niego nawracają“.

Gdyby nasi nowocześni malarze mieli w sobie więcej ducha wiary i pokuty, prawdopodobnie lepiejby przedstawiali Pana Jezusa na krzyżu. Dziś bowiem są to raczej obrazy teatralne, niż odtwarzanie opisów ewangelicznych.

W *Dźwiganiu krzyża*, w celi № 28, widzimy Bogarodzieę, jak idzie za Zbawicielem i podnosi wzrok na Boskiego Syna, wyciągając doń ręce, płaszczem pokryte. Św. Dominik klęczy przed Nimi; na widok Mistrza, złożył na bok księgę i zatapia wzrok z lubością w Chrystusa samego, zamiast w martwą literę Jego nauki, podziwiając osobę Zbawiciela, który jest dla niego wzorem najlepszym. Ponieważ Chrystus niesie krzyż przed sobą, a nie ciągnie go za sobą, zdaje się więc na prośbę św. patriarchy ciężar sromotnego drzewa na jego składać ramiona. Wielu artystów, przedstawiających Stację Męki Pańskiej, może się nauczyć od Fra Angelico, jak nawet małą liczbą osób osiąga się łatwiej skutek moralny, aniżeli wielką ich mnogością, oraz, że kaci nie powinni być głównymi osobami na tych obrazach; tam, gdzieby oni psuli wrażenie, które się ma wyrzucić na widza, trzeba lepiej na drugi plan ich usunąć.

Najwięcej osób znajduje się na obrazie w celce № 36, przedstawiającym *P. Jezusa na krzyżu*, a zrobionym według rozmyślań św. Bonawentury. Chrystus stoi przed krzyżem, stopy Jego na podnóżku spoczywają, a dwóch żołnierzy weszło na drabinę, aby ręce Jego do krzyża przybić. U dołu płacze matka ze św. Janem, dalej widać jeszcze trzech żołnierzy.

W ten sposób przejrawszy z kolei wszystkie przedstawienia *Ukrzyżowania P. Jezusa*, zobaczmy teraz Jego *Zstąpienie do otchłani*, w 31-ej celce wymalowane.

Układ przypomina także obraz pędzla Duccio, namalowany na drugiej stronie jego utworu, „*Majestas*“ znajdującego się w Siennie. Artysta z Sienny, jak zwykle, zgromadził większą ilość osób, ale w obydwóch obrazach widzimy P. Jezusa z chorągwią zmartwychwstania i zwycięstwa, wyciągającego rękę prawą do Adama, za którym widać Ewę, Mojżesza, Dawida i innych patriarchów. Lecz Duccio przedstawia Zbawiciela, jak przekroczywszy podwoje piekła, stawia nogę na głowie szatana, gdy tymczasem u Fra Angelico, szatan jest przyciśnięty ciężarem podwoi piekielnych. Chrystus, nie dotknąwszy się go wcale, ukazuje się na obłoku, wspaniały w tem zjawieniu, szatą świetlaną odziany, jasnością chwały promienny, a dwóch szatanów, widokiem Jego przerażonych, ucieka. Obraz ten liczy się do najlepszych dzieł mistrza, a podanie dodaje mu jeszcze wartości, zaręczając, że ta właśnie scena była mieszkaniem św. Antonina w czasie, gdy był przeorem u św. Marka. Malarz miał dlatego właśnie wybrać ten temat, iż św. Antonin kazaniami swemi wielu ocalił od otchłani piekielnych, a starał się dzieło swoje jak najlepiej wykonać, aby swemu zwierzchnikowi zrobić przyjemność.

Kremer wspominając o innych obrazach Fra Angelico, ten ostatni tak opisuje: „Najserdeczniej przemówił mi do duszy obraz, przedstawiający, jak Odkupiciel świata, wstąpiwszy do piekieł, uwalnia stamtąd patryarchów. Ciała maluchna, troszkę zakurzona, pusta, szyby nieprzezroczyste, za cały sprzęt — stół chwiejący się. Ten stół podobno ma być estradą, z której bliżej przypatrzeć się można obrazowi. Wszedłem na tę chwiejącą się, dygoczącą wyniosłość, a staruszek zakonnik trzymał zwątlonemi rękami stół, zalecając ostrożność. Obraz ten ucierpiał wiele, i nie dziw, bo ze 400 lat po nim się przesunęło. Święci mężowie kroczą długim zastępem, lekkim, jasności pełnym, niby widziadła, niby duchy przejryste. Chrystus Pan stanął przed otwartem Rajskiem królestwem: bramy piekieł leżą na ziemi u stóp Jego, zgruchotane.

Fra Angelico malował tu Chrystusa Pana, jak mu się pokazał w duszy jego niewinnej, nieskalanej żadnym pyłkiem światowym, ziemskim. A lubo prawda, że i na tym obrazie widać, iż u mistrza Angelico mniej ważyły studia natury i rzeczywistości, że tedy naprzykład te jego figury nie chodzą, nie stoją silnie na nogach, wiemy jednak, że natura, że rzeczywistość nie były dla niego światem właściwym, a o tych drobnych niedostatkach nawet zapominasz wobec jego uczuć serdecznych i rzewnych, które tu widzisz, barwami wywołane, w postaci ludzkie wcielone. Tutaj ujawnia się wyraźnie, jak to: w serce czyste wstępuje miłość chrześcijańska, przeczysta, niby w swój przybytek i mieszka w śmiertelnem stworzeniu, jakby w niebie swoim“.

Umyślnie przytoczyłem ten ustęp z Kremera dla tego, że doskonale streszcza opinię uczzonego estetyka o naszym malarzu. I on także widzi usterki, a jednak tak jest porwany uczuciem i wyrazem twarzy, że o nich całkiem zapomina — słusznie bowiem powiada o bracie Janie: „Wszędzie i wszędzie ta słodycz beznamietna, a pogoda niebiańska duszy owiała jego postacie“. I znowuż: „Jego obrazy malowane są niby widziadła rajske, przez aniołów odsłonięne, niby pojawy ze światów wiekuistego szczęsnego pokoju“.

Takim i mnie się wydaje Fra Angelico, i dlatego właśnie tak go cenię, iż pod każdym jego obrazem można podpisać: sursum corda — w górę serca.

Lecz idźmy dalej — Bardzo trudno oznaczyć, który z obrazów Fra Angelico jest najlepszy, gdyż wiele z nich budzi podziw niezwykły. Do takich należy znajdujące się w celi № 2 *Złożenie do grobu*.

Ciało święte spoczywa na łonie Matki, dotykając prawem ramieniem serca Maryi, nogi zaś wspierają się o kolana Magdaleny. Jedna z Maryi podnosi zwolna i z uszanowaniem prawą rękę Zbawiciela, lewą ujął św. Jan, aby je złączyć razem: Matka lewą dłonią podtrzymuje głowę ukochanego syna; koło Magdaleny stoi św. Dominik, a ruch jego ręki oznacza współczucie w boleści. Niema Nikodema, ani Józefa z Arymatei.

A jakim znów urokiem jaśnieje postać Magdaleny w celi № 1! *Chrystus zmartwychwstały* trzyma na ramieniu rydel ogrodniczy, lecz chód, ubranie, wyraz twarzy i rany rąk i nóg oznaczają, że to jest On. Magdalena znalazła, kogo szukała, i, padłszy na kolana, ręce do Niego wyciąga. Świeżo rozkwitłe kwiaty, zarośla i drzewa przypominają raj. Zamknięcie do koła ogrodu nie jest zwykłym płotem, lecz przypomnieniem dla zakonnika, iż zamknięcie klauzury klasztornej winno go doprowadzić do stóp Chrystusa, podobnie jak Magdalenę przywiodła tu miłość wytrwała. Tu już niema świadków, mających zadanie wskazywać widzom, co czynić powinni, posłannictwo to

spełnia sama Marya Magdalena. Gdy najgłębsze tajemnice są przedmiotem obrazu, pośrednicy są zbyteczni.

„*Niewiasty u grobu*“ są również pomysłem artysty, pełnym samodzielności. Niema stróżów grobu, podobnie jak przy *Biczowaniu* brakuje katów.

Anioł w bieli siedzi tylko na grobie; prawą rękę wyciąga i zda się mówić: „nie masz Go tu“, a lewą wskazuje świetlane popiersie Chrystusa, płynące niejako w obłokach w górnej części obrazu. Jedna ze świętych kobiet już jest przed grobem i przysłania ręką oczy, aby się przekonać, iż w grobie jest pustka; trzy zaś pozostałe, stojące na brzegu groty, na widok anioła wahają się, niepewne, co mają dalej uczynić, za aniołem klęczą św. Dominik. Ten wierzy, widzi to, czego nie dojrzały niewiasty t. j. zmarłychwstałego Chrystusa.

Badanie malowideł Fra Angelico w celach klasztoru św. Marka przekonywa, że artysta miał w nich zupełnie inne zadanie, jak w szeregu obrazów „*Zwiastowania*: Tam przedstawia się jako malarz historyczny, tu — jako mistyczny. Podaliśmy powyżej napis, znajdujący się pod *Ukrzyżowaniem*; napis pod *Zwiastowaniem* u wejścia do celek wydaje nam się jeszcze ważniejszym: *Virginis intactae cum veneris ante figuram praetereundo cura, ne sileatur Ave*. Podajemy go w luźnym tłumaczeniu:

Przechodząc koło Maryi postaci,
Nie opuść Zdrowaś, a Bóg ci zapłaci.

Na samym zaś obrazie nad powyższemi, skreślone słowa Adama a Victore:

Salve Mater et totius Trinitatis nobile triclīnium Maria. — Witaj Matko i całej Trójcy św. szlachetny przybytku — Maryo!... a wyraz ostatni licznymi pocałunkami zatarto.

Obraz ten tak silnie budzi uczucia miłości i pobożności, że słowa powyższe zdają się zbyteczne, rzecz więc naturalna, iż szczególnie Włosi, przy ich gorącym temperamencie, wzruszają się jego widokiem. Przytaczamy tu ustęp z książki „*sztuka chrześcijańska*“ przez Rio, w którym autor maluje, jak przywiązanie do pewnych obrazów nietylko podnosi duszę, ale wpływa niekiedy na życie całe. Oto jego słowa.

„Dążyliśmy do ruin Torcello i, wypływając właśnie z kanału Murano, spostrześliśmy przy blasku pięknego wiosennego poranku maleńką wysepkę, pokrytą kwitnącemi drzewami, wpośród których kryła się chatka. Przy miejscu naszego wylądowania zauważyliśmy kamienny posąg Madonny, przed którym paliła się lampa, dookoła wisiały wieńce świeżych kwiatów, na długiej zaś tyce była zawieszona torebka do zbierania jałmużny od rybaków i gondolierów.

Wysiadłszy dla zwiedzenia ogrodu, na progu chaty ujrzelśmy starca, którego mowa łagodna i spokój oblicza zachęcił nas do rozpoczęcia z nim rozmowy. Opowiedział nam koleje własnego życia, historię tej wysepki, na której był niegdyś klasztor Franciszkanów, oraz dzieje posagu, na który daremnie targnęła się bezbożna ręka francuskich żołnierzy. Ostatnie słowa wymówił z wielkiem przejęciem i czcią, pełną głębokiego nabożeństwa. Przeszło 25 lat mieszkał na tej wysepce prawie zupełnie samotny; gdy zapytaliśmy go, czy mu się nie przykrzy brak towarzystwa, z pobożnością wskazał na Madonnę, mówiąc, że z Nią nie nudzi mu się nigdy. Sąsiedztwo takiej Opiekunki wystarcza, by go uszczęśliwić, a utrzymanie w porządku lampy i zdobienie posagu coraz świeżymi wieńcami jest jego najmilszem zajęciem“.

Ilu to Świętych znalazło w obrazach pociechę, pomoc, bodziec do dobrego i zachętę do wytrwania w cnocie!

Pobożna legenda mówi, że błogosławiona Umiliana z Florencyi we wszystkich okolicznościach swego życia była pocieszana przez obraz Madonny i że, dzięki jemu, pokonywając wszystkie przeszkody i przeciwności losu, mogła wciąż na wyżynach modlitwy przebywać. Paliła ona zawsze pod swoim obrazem lampę, a gdy ta gasła, zapalał ją anioł lub gołębek, trzymający w dziobku różę dziwnego blasku. Również legenda kolońska opowiada, że błogosławiony Herman Józef będąc dziecieniem, ofiarował jabłko Bogarodzicy w kościele *św. Maria in Capitol*, i że P. Jezus wziął to jabłko, wyciągnąwszy doń rączkę.

Prawda, że bywają obrazy starożytne, często bardzo ubogie pod względem sztuki, a jednak dusze pobożne czerpią z nich natchnienie, którego w nie sam artysta nie przelał: ale bywają też obrazy, będące odbiciem duszy religijnej artysty, który je malował, a żadne serce pobożne nie może na nie spojrzeć, aby nie doznać podniosłego uczucia.

Takimi są właśnie utwory malarza anielskiego, a szczególnie to *Zwiastowanie*. Nietylko więc wskutek osobistej pobożności ale i pod wpływem uczucia wywołanego widokiem obrazu, synowie św. Dominika, przechodząc koło niego, zawsze odmawiali. Zdrowaś Marya.

Vasari był nieodrodnym synem XVI wieku i sławę swoją więcej zawdzięcza dziełu, które napisał o życiorysach malarzy, niżeli swoim obrazom. Stawia on bardzo wysoko malarzy swej epoki, a Rafael i Michał Anioł są według niego gwiazdami pierwszorzędnej wielkości na firmamencie sztuki; mimo to, jego zachwyt dla Fra Angelica wyraża się w słowach tak podniosłych, iż wielu nie chciało wierzyć, aby życiorys naszego artysty był przez samego Vasar'ego napisany. A jednakże tak jest niewątpliwie: historyk sztuki przejął się głęboko mistrzostwem anielskiego artysty, dzieła jego zrozumiał, i właściwie je cenił

„Fra Giovanni — pisze on — wzgardził rzeczami tego świata; żył w pobożności i ubóstwie, był przyjacielem ubogich. Zawsze zajęty malarstwem, *nigdy* nie innego nie malował, tylko obrazy religijne. Mówił on, że kto chce być dobrym malarzem, winien żyć skromnie i myśli zdrożnych unikać; a kto chce malować życie Chrystusa, winien też żyć z Chrystusem. Święci, malowani przez Fra Angelico, więcej wyglądają na Świętych, niż wyobrażani przez innych malarzy; miał on zwyczaj nigdy nie poprawiać swych obrazów, mawiał bowiem, że widać Bóg chciał, aby było namalowane tak a nie inaczej. Niektórzy utrzymują, że Fra Angelico zawsze pracę poprzedzał modlitwą, a ile razy wypadło mu malować P. Jezusa na krzyżu, gorzko płakał: to też w jego postaciach widać wiarę i pobożność świętobliwego zakonnika“.

„Uczucie tak głębokie, obok wysokiej techniki, mógł tylko posiadać mąż prawdziwej pobożności, bo ten, kto chce przedstawiać osoby święte, sam także świętym być winien. Przeciwnie, jeżeli tematy religijne są traktowane przez ludzi nie kochających religii, budzą one nieraz pragnienia niewłaściwe lub uczucia płache, a tak częstokroć obrazy chwalone, jako dzieła sztuki, zasługują na potępienie dla swej nieprzystojskości“.

To samo, co czuł Vasari, doznaje dziś wielu krytyków sztuki; przytoczymy tu choćby zdanie Woltmana.

„Fra Giovanni jest nowatorem pod tym względem, że celuje w cieniowanie, w delikatności i stopniowaniu wyrazu twarzy, oraz uczuć, które się na nich z łatwością wyczytuje. To pochodzi z usposobienia jego umysłu, który zawsze jest religijny i uroczysty. W spokojnej czystości jego obrazów, w duchowej ich piękności, istnieje jakaś głębia nieprzenikniona, wywołująca wrażenie silne i czyste. Nawet tam, gdzie się wznosi do marzycielskiej egzaltacji, nigdy nie przekracza sfery piękna i słodczy. Nazwano go „Fra Angelico“, anielskim, zapewne dla czystości życia, ale także nazwą tą chciano scharakteryzować jego pracę, będące tylko odbiciem pięknej duszy“. *)

Przed nim jeszcze inny uczony niemiecki tak samo się wyraża o naszym malarzu. Oto co pisze Rumohr **) o Fra Angelico: „W jego obrazach najmniejszych a najudatniejszych znajdujemy niejako wyczerpujące odtworzenie najrozmaitszego rodzaju radości, wyższej nad tę, której na ziemi można doświadczyć, a jakkolwiek widzimy tam i cierpienia ziemskie, nic nie zdoła zamącić wewnętrznej harmonii świętych osób, osłabić ich nadziei, lub energii woli. Zdawałoby się, że takie zajęcie się stroną duchową człowieka musiało artystę oderwać od ziemi i całkiem skupić w sobie; ale stało się wprost przeciwnie, albowiem ten umysł marzycielski, oderwany od trosk doczesnych, pierwszy pomiędzy odnowicielami malarstwa pojął całą ważność wyrazu twarzy ludzkiej i użył najrozmaitszych jego odcieni do nadania swoim obrazom większej pełni i dokładności. Miał on niejako upodobanie w rozwijaniu nieprzeliczonych odcieni i stopni słodczy duszy, a za to nie dbał o fizyczną budowę kształtów człowieka. Dlatego wszędzie, gdzie chciał konturom ciała nadać więcej życia, niż w szkole Giotta, mógł zaledwie pokonać trudności górnej części postaci, gdy dolna bywa u niego zazwyczaj nie ożywiona i pozbawiona wszelkiej giętkości“.

„Nie miał również zwyczaju, na wzór Masaccio, podnosić malowniczości swoich obrazów przez głębsze cienie lub większe skupienie światła, lubo umiał rzuty draperyi odpowiednio do swej woli przedstawiać z poczuciem niezwyklej delikatności, a ten przymiot, jemu tylko właściwy, zapewnia jego obrazom wdzięk, niedający się wyrazić. Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo i inni malarze tej epoki i tego kierunku, nie znają wprawdzie dokładnie zasad anatomii, i można im, jako rysownikom, przeciwstawić najbieglejszych mistrzów z epoki Caraccich. Lecz gdy pierwsi odznaczają się dokładnem poznaniem najważniejszych i najmielszych rysów natury, drudzy z nadto uogólniają swoje postacie. Stąd wynikło, że skoro zaczęto mniej zwracać uwagi na stronę zewnętrzną sztuki, a więcej poszukiwać wewnętrznego jej ducha, obrazy pierwszych i w opinii i w cenie podniosły się o tyle, o ile pracę drugich spadły pod tymi względami“.

Prawda, że w technice Fra Angelico nie dosięgnął tej wysokości, do której doszli jego następcy. Po nim bowiem przez wiek cały liczna plejada artystów, ludzi wielkiej pracy i talentu, gromadziła wiadomości, które przy geniuszu takiego Rafaela lub Michała Anioła ułatwiły im drogę do szczytów wielkości. Można twierdzić, że nawet niektórzy współcześni malarze lepiej znali anatomię, niż Fra Angelico i przewyższali go pod względem perspektywy i światłocienia. Trzeba jednak

*) *Historya Malarstwa*. II 150.

**) *Forschungen* II 254.

o tem pamiętać, że nasz artysta był zakonnikiem i do tego wzorowym, dlatego wzbronione mu były studia z natury, którym inni mogli się oddawać. Zato jednak miał sposobność lepiej głębie duszy przeniknąć. A czyliż to nie jest najważniejszem? Jako Dominikanin ścisłej reguły winien był okiełznać w sobie wszystkie namiętności i starać się przypodobać Chrystusowi; jako artysta, pragnął wykazać w swoich obrazach panowanie prawa Chrystusowego nad instynktami ludzkimi. Z tego powodu miara we wszystkim jest jedną z tajemnic jego arcydzieł. Ta miara, ta wstrzemięźliwość, uważana jako cnota kardynalna, dała mu spokój duszy i ten spokój rozlała po jego utworach. Obraz *Ukrzyżowania* w klasztorze tchnie podwójnym spokojem śmierci i umartwienia. Obok niego jakiś malarz późniejszy przedstawił Maryę i Jana z ustami otwartymi, włosami w nieładzie, rozrzuconemi fałdami szat, pragnąc w ten sposób wyrazić nadmiar boleści. Mimo to figury jego nie robią wrażenia, nie pociągają nawet widza, albowiem zbyt wiele wymagają od niego. Przeciwnie, Fra Angelico zdaje się mało od swego widza wymagać: zwraca się on do niego po cichu, po przyjacielsku, prowadzi go daleko i tak wysoko unosi, że przed jego obrazami, ludzie zniewieścieli obecnego wieku cofają się z przerażeniem. Tajemnica jego siły była w mierze. Jakże spokojne a jednak pełne powagi są te postacie w refektarzu, zapraszające Pana Jezusa! A gdzież umiarkowanie więcej było pożądane, niżeli w klasztorze św. Marka, miejscu pobytu Savonaroli, który skłonił senat florencki do napisania na swoim Pallazzo Vecchio: „Jesus Christus rex florentini populi senatus populiq[ue] decreto electus“. (Jezus na króla ludu florenckiego, wyrokiem tegoż ludu i jego senatu obrany). Ale niestety, ten ognisty kaznodzieja dał się pociągnąć za daleko, i skończył w krwawym epizodzie, który dotąd tragiczny cień rzuca na klasztor św. Marka. Zginął wśród burzy, przez siebie samego wywołanej, padł ofiarą ducha gwałtownego, który nigdy nie umiał panować nad sobą. Kosma Medyceusz zmienił wspomniony napis i dał na to miejsce inny obojętnej treści. *Rex regum et Dominus dominantium*—Król królów i pan panujących“.

ROZDZIAŁ IV.

Wpływy zewnętrzne.

W żadnej epoce życia człowiek nie może się uwolnić od wpływu swego otoczenia, przeto tembardziej nie może się od niego uchylić artysta; ludzie i rzeczy wpośród których żyje, wciąż oddziałują na jego utwory. Prawda, że prawo milczenia, które tak wymownie przypomina postać św. Piotra z palcem na ustach, było w klasztorze św. Marka pilnie strzeżone, lecz Fra Angelico znajdował się w środku rozbawionego i potężnego miasta, a raczej państwa. Dominikanie wywierali wielki wpływ na umysły mieszkańców Florencyi, a nawet choćby chcieli, dla samego dobra dusz nie mogliby się usuwać od ludzi świeckich. Nie mieli jednak tego zamiaru, ale przeciwnie, żyli w dobrych stosunkach z osobami wybitnymi i kierującymi społeczeństwem, pragnęli bowiem oddziaływać zbawiennie na swych współobywateli.

Te stosunki najlepiej się uwydatniły w czasie ich wejścia tryumfalnego w 1436 roku do klasztoru św. Marka, objętego przez Dominikanów. Papież Eugeniusz IV pragnął, aby ten obrzęd odbył się jak najwspanialej i najuroczyściej. Trzech biskupów i wszyscy urzędnicy Signorii wzięli udział w procesyi; towarzyszyły jej tłumy uradowanego ludu. Kosma Medyceusz gorliwie popierał nowy klasztor. Gdy np. spadkobiercy fundatorki kaplicy, którą Dominikanie posiadali niedaleko od Santissima Anunziata, spór o nią podnieśli, książę florencki stanął po stronie Dominikanów i wziął na siebie wszystkie koszty sprawy. Co się tyczy klasztoru św. Marka, jeszcze na początku XV wieku był on własnością zakonników Ś. Sylwestra, lecz Medyceusz wpłynął na papieża Marcina V, aby przeniósł ich na lewy brzeg Arno do San Giorgio, klasztor zaś oddał Dominikanom. Chciał im jeszcze wystawić wspaniały klasztor i kościół, lecz przeor ówczesny, S. Antonin, oparł się temu. Stosownie więc do jego woli, wszystko zostało jaknajskromniej urządzone, mimo to, dzięki talentowi architekta Michelozzo, gmachy przybrały postać piękną i okazałą. Kościół niestety uległ później różnym, godnym pożałowania przeróbkom. Budowa rozpoczęła się 1437 roku i, dzięki sumie na owe czasy

olbrzymiej 360000 florenów, już w 1441 roku kościół mógł być konsekrowany. Tegoż samego roku została skończona biblioteka, składająca się ze wspaniałej, 50 metrów długiej sali, której sklepienie wspiera się na dwóch rzędach kolumn. Obecnie, w szklanych witrynach znajduje się tam 82 ksiąg liturgicznych, zabranych florenckim klasztorem: 25 pochodzi z chóru kościoła św. Marka. Bogato ozdobione miniaturami, zostały one napisane między 1443 a 1450 rokiem, kosztem Kosmy Medyceusza, który za nie zapłacił 1500 skudów. Niegdyś biblioteka posiadała 64 pulpity, na których z rozkazu tegoż Medyceusza, Tomasz de Sarzano rozłożył 400 rękopismów zebranych i ofiarowanych przez Nicolo Nicoli (1437).

W zabudowaniach klasztornych zaszły również liczne zmiany, wkrótce po ich wykończeniu w 1443 roku. Dokument z datą 1451 świadczy o dokonaniu nowych robót. Niebawem przekonano się, że część fundamentów była bardzo słabą, skutkiem czego wzięto się do ich naprawy. Jest również rzeczą pewną, że dawano nowe mury poprzeczne już po wymalowaniu obrazów Fra Angelico, choć trudno dziś orzec stanowczo, co zostało dodaniem do pierwotnych budowli. Wprawdzie największa liczba obrazów znajduje się na murach podłużnych między oknami, a nie na poprzecznych, chociaż na tych ostatnich byłyby lepiej oświetlone i w suchszym miejscu. Może być, iż za czasów Fra Angelico między celkami 1-ą, 11-ą oraz 22-ą a 30-ą były tylko mury końcowe, zamykające te dwa dormitarze; zapewne też cele od 15-j do 21 ej jedną salę stanowiły. Co się tyczy innych celek, musiały one być przeznaczone dla przeora i innych zakonników, których zajęcia wymagały ciągłej styczności z ludźmi świeckimi.

Było rzeczą naturalną, że tak hojny dobroczyńca jak Medyceusz, musiał mieć też wielki wpływ w klasztorze. Ś. Antonin, jego spowiednik, a pierwszy przeor tego zgromadzenia, na końcu głównego korytarza, do którego schody dochodziły, przeznaczył do jego użytku 2 cele, w których książe odbywał rekolekcyje przed przyjmowaniem ŚŚ. Sakramentów.

Fra Angelico również ozdobił je swym pędzlem, wybierając odpowiednie tematy, które mogłyby dostojnemu gościowi ułatwić odprawianie ćwiczeń pobożnych. Węć znowu przedstawił tu *Ukrzyżowanie*, chociaż ten przedmiot malował już kilkakrotnie, na dole i na piętrze klasztoru. Widok Ukrzyżowanego miał obudzać w potężnym księciu uczucia skruchy i pokuty, skłaniać go do cnoty, i krzepić nadzieją. Koło krzyża stoją Bogarodzica, ŚŚ. Jan i Piotr męczennik; przed krzyżem klęczy pobożnie Ś. Kosma, patron panującego ks. florenckiego. W drugim pokoju, Fra Angelico 1441 roku namalował wielki obraz, przedstawiający *trzech króli z darami*. Hojność była tradycyjną w rodzie Medyceuszów; treść fresku wzięta z Pisma Ś. miała przypominać księciu jego szczodroblwość i zachęcać go do dalszych ofiar, a zarazem była dowodem wdzięczności za wprowadzenie zakonników w dzień Trzech Króli do nowego klasztoru.

Nie po raz pierwszy Fra Angelico malował *pokłon trzech króli*. Ten sam przedmiot opracował w kościele ŚŚ. Anunziata i w małym obrazku, znajdującym się w galerii Uffizi; w tym fresku jednak geniusz jego wzniósł się w wyższe sfery. Wszyscy znawcy godzą się na to, uznając w nim wyższość układu, delikatność, wdzięk, świeżość typów i kolorytu. Najprawdopodobniej artysta, układając główną grupę, brał wzór z osób pobożnych, adorujących w Wielki Piątek rany P. Jezusa. Pierwszy król całuje



POKLON TRZECH KRÓLI.

(Do str. 44).

w nóżkę Boskie dziecię; drugi, złożywszy dar Ś. Józefowi, klęczy, oczekując na kolej swoją; trzeci wreszcie stoi, trzymając w ręku naczynie z ofiarą. Następnie zbliżają się trzej najwyżsi dostojnicy dworu; ustawili się już w jednym rzędzie, gdy tymczasem reszta służby tworzy jeszcze bezładne grupy. To wyjaśnienie usuwa zarzut Rio, który, przyznawszy iż świta królewska stanowi jakby procesyę, dziwi się jednak, że między nią a monarchami niema żadnej różnicy, prócz nakrycia głowy i miejsca, które jej nazначzył artysta. Bogarodzica, lubo umieszczona na końcu obrazu, nie zajmuje jednak pośledniego miejsca, gdyż przez Dziecię, które trzyma na kolanach, staje się główną tutaj postacią. Wnęka dolna, w której widzimy *P. Jezusa jako męża boleści*, służyła nie gdyś do przechowywania Najświętszego Sakramentu, albo jakich relikwii. Marchese zwraca uwagę, że jeden ze służby trzyma w ręku sferę niebieską, która ma świadczyć o zajmowaniu się astronomią mędrców chaldejskich, oraz do pewnego stopnia zastąpić gwiazdę, której tu nie widzimy. Rio mniema, że nagie skały w głębi obrazu są umyślnie umieszczone, aby od nich tem lepiej odbijał bogaty strój królewski. Co się zaś tyczy twarzy, to żadne pióro nie jest w stanie opisać ich piękności, wdzięku i namaszczenia, a żadna reprodukcya nie da o nich wiernego pojęcia.

Trzeci obraz, mający na celu uczczenie Medyceuszów, znajduje się między celkami 25-ą i 26-ą. Widzimy tu *ŚŚ. patronów zakonu*, otaczających Matkę Bożą i podobnie jak w kaplicy kapitularda, zgromadzonych u stóp krzyża. Po prawej ręce Ś. Marek, jako patron klasztoru, rozmawia ze ŚŚ. Kosmą i Damianem, patronami Medyceuszów, na końcu tej grupy stoi Ś. Dominik, wskazując palcem na regułę zakonną. Na lewo umieścił artysta innych patronów Medyceuszów: ŚŚ. Jana, Wawrzyńca i Piotra męczennika, za nimi zaś w głębi widzimy Ś. Tomasza z Akwinu. Układ postaci jest pełen spokoju i powagi, odpowiedni do miejsca, w którym obraz się znajduje, t. j. do ubożego i cichego korytarza. Święte osoby oczyma tylko i postawą są wymowne. Dwie z nich, zwracając na widza poważne spojrzenie, zachęcają go do spoglądania na Jezusa, który podnosi rękę do błogosławienia. Harmonię tej grupy zwiększa jeszcze sześć żłobkowanych pilastrów w głębi. Matka Boska z dziecięciem Jezus siedzi między dwoma środkowymi, dwa następne wznoszą się z tyłu, wreszcie ostatnie dwa stanowią tło dla ŚŚ. Dominika i Piotra na samym końcu obrazu.

Zdaje się bardzo prawdopodobnem, że Kosma Medyceusz sam zamówił u Fra Angelico cztery obrazy, które w inwentarzu Wawrzyńca, zwanego „il. Magnifico” — Wspomniałem, w ten sposób są zapisane: „a) Wielki obraz okrągły, ze złożonemi ramami, na którym jest przedstawiona Bogarodzica z dzieciątkiem Jezus na ręku i trzej królowie z darami; b) Mały obrazek, na którym jest wyobrażony P. Jezus umarły, niesiony przez 4-ch Świętych; c) Mały obrazek okrągły z Madonną; d) Obraz służący za nastawę, wysoki na 2 a szeroki na 1½ łokcia, z obramowaniem złotem, przedstawiający także trzech króli”.

To dowodzi, jak wysoko Medyceusze cenili dominikańskiego malarza; nie tylko współbracia zakonni, ale ogół wykształconego świata florenckiego miał wielkie dla niego uznanie. Nie ulega również wątpliwości, że w owe czasy odbierał Fra Angelico mnóstwo zamówień, a ci, którzy je robili, objawiali swoje życzenia co do wielkości i przedmiotu obrazów. Można jednak zauważyć, iż liczba Świętych uczczonych jego pędzlem, jest nader ograniczona. Najczęściej malował Świętych swojego zakonu, a jego ulubieńcami są ŚŚ. Kosma, Damian i Wawrzyniec; potem Ś. Marek, jako patron kościoła, Ś. Jan

Chrzciciel, jako towarzyszący P. Jezusowi na sądzie ostatecznym, apostołowie i prorocy; wreszcie ŚŚ Romuald, Gwalbert i Franciszek, przedstawiciele przyjaznych zakonów, oraz Mikołaj i Szczepan, bardzo czczeni w tej epoce we Włoszech. Inni Święci, do których miano wówczas szczególniejsze nabożeństwo, ukazują się w *Koronacyi Matki Boskiej*. Staranność w robocie, wykończenie i ozdoby tych obrazów zależały od upodobań i hojności tych, którzy je zamawiali, jak mamy tego dowód w licznych kontraktach z artystami tej epoki. Dokładność wykończenia zawisała także od miejsca przeznaczenia obrazu i rozmaitych okoliczności. Rzecz bowiem naturalna, iż artysta poświęcał więcej czasu i pracy dla obrazów, przeznaczonych do kapitułarza, lub na korytarze, gdzie wszyscy mogli je oglądać, albo też dla rodziny książęcych fundatorów, niż dla malowideł mających zdobić skromne celki. Wiele z tych ostatnich, to tylko próby lub szkice niewykończone, które artysta wykonywał w ciągu jednego lub najdalej dwóch dni. W innych zaś jego obrazach widać pracę usilną, szczegółowe przygotowanie się do niej, wykończenie staranne i poważne. Crowe i Cavalcaselle zrobili kilka bardzo cennych uwag, dotyczących się techniki prac naszego malarza. Według ich zdania, części obrazu, na których miały być malowane głowy, były naprzód gładzone i zrównane, a cienie szkicowane za pomocą farby szarawo-zielonkawatej bardzo lekkiej; następnie powleczone przejrzystą tarbą dla połysku i starannie wykończone za pomocą punktowania. Sposób ten przypomina malowanie miniatur na welinie, gdzie barwa pergaminu przebija w jasnych tonach, a wrażenie wypukłości powstaje skutkiem przejrzystości cieni, które wydają się świetnymi z powodu jasnego spodu. Jednakże staranność rysunku i wypukłość form, niezawsze wywołuje zamierzone wrażenie, gdyż brakuje światłocieni i przeciwieństwa barw różnych.

Autorowie, powyżej przytoczeni, dowodzą, że ten sposób bardzo przyspiesza wykonanie i że można go zauważyć nietylko w pracach Fra Angelico i Masolino, ale także u Jana Eycka i Fra Bartolomeo, a nawet w niektórych obrazach Rafaela. Nie należy więc stąd wyprowadzać wniosku, jakoby Fra Angelico kształcił się w szkole miniaturzystów i sam robił miniatury na welinie. Jednakże starano się tego dowieść, i często można się spotkać z tem błędnem zdaniem. Właściwie Fra Angelico niczem się nie wyróżnia pod względem techniki od swych współczesnych i nie sprzeciwia się im pod względem zasad, lecz idzie za prądem tradycyi i opiera się na dawnej ikonografii. Jest to widocznem np. w *Chrzeście P. Jezusa*, znajdującym się w kościele Ś. Marka. Szeroki krok, jaki tu czyni Ś. Jan, znajduje się także w baptisterium Ś. Giovanni in Fonte w Rawennie i powtarza się w wielu obrazach i greckich. Bez tej pozycyi, niejako tradycyjnej, nie moglibyśmy zrozumieć zbyt wielkiej odległości jednej nogi Ś. Jana od drugiej. Dwaj aniołowie, klęczący po bokach, są także zabytkami sztuki wieków minionych, zarówno jak święte osoby przyglądające się tej tajemnicy. Pod jednym względem jednakże Fra Angelico znikąd nie czerpał natchnienia, nikogo nie naśladował i nie może być naśladowanym. Mam tu na myśli ten cudowny spokój [mistyczny, którym jaśnieją twarze jego świętych postaci, te harmonijne kontury, te barwy, zachwycające swym wyjątkowym doborem. W obrazach jego myśl panuje samowładnie, technika jest jej ślepo posłuszną. Tam nawet, gdzie nie osiąga doskonałości, strony ujemne nie wywołują zamieszania, gdyż myśl jego tak czaruje widza, że z trudnością może on od-

należć wady i błędy. Sam artysta, lubo je widział, jednakże, jak mówi Vasari, nigdy ich nie poprawiał, utrzymując że widać P. Bóg chciał, aby tak było namalowane. Zaznaczyliśmy powyżej owe błędy w *Wieczery Pańskiej* i w *Objawieniu się Ś. Magdalenie*; ręka prawa jest za krótka, a noga lewa zda się być wykrzywioną. Na tle swych obrazów zawsze Fra Angelico umieszczał góry i domy konwencyonalne; inne strony ujemne zazwyczaj uczniom przypisują. Do nich należeli: Fra Benedetto de Mugello, florentczyk Benozzo Gozzoli, Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino, Gentile da Fabiano i inni. Niektórzy z nich doszli do wielkiego podobieństwa w wykonaniu z mistrzem, czego dowodzi umowa, zawarta między Arcybractwem Ś. Marka we Florencyi i Benozzo Gozzoli, któremu polecono zrobić nastawę ołtarzową, podając za główny warunek, aby ściśle naśladował sposób, formę i nawet ozdoby, użyte przez Fra Angelico do obrazu w wielkim ołtarzu u Ś. Marka. Powiadają, iż w malowidłach u Ś. Marka najwięcej mu pomagał Fra Benedetto. Lanzi nawet utrzymuje, iż Benedetto nauczył go malowania miniatur, a sam Fra Angelico odważył się potem na duże obrazy. Vasari zaś, Rio, Marchese i Crowe są zdania, iż Benedetto był tylko miniaturzystą, a w końcu pomocnikiem swego brata. Milanesi zaś, bardzo zasłużony archeolog, opierając się na księdze rachunkowej klasztoru Ś. Marka dowiódł, że Fra Benedetto był używany, jako kaligraf, między 1443 a 1448 rokiem do przepisywania ksiąg chórowych, ale miniatur nie robił.

ROZDZIAŁ V.

Obrazy sądu ostatecznego i ich stosunek do poezyi Danta.

Bardzo właściwie na nagrobku Danta, umieszczonym w kościele S. Croce, panteonie florenckim, dano napis: Onorate l'altissimo poeta — (czcijcie najwznioślejszego poetę). Często powtarzają, że poezye Dantego były źródłem natchnienia dla Fra Angelico, i na poparcie tego zdania przytaczają kilkanaście jego wierszy, które nasz malarz miał odtworzyć pędzlem. W czasach, kiedy żył Fra Angelico, kult Danta był rzeczywiście tak rozpowszechniony, że np. znakomity hellenista Franciszek Philelpus, objaśniał autora Boskiej komedyi w katedrze florenckiej, w niedziele i święta. Brat Eustachio, zakonnik z klasztoru S. Marka, znakomity malarz miniaturzysta, zmarły 1555 r. w 83 roku życia, był również namiętnym jego zwolennikiem, umiał całe ustępy jego poezyi i chętnie wygłaszał je z pamięci. Jeden z uczniów Fra Angelico wymalował w katedrze portret Dantego, przechowany tam do dziś dnia, jako dowód talentu brata Domenico di Michelino.

Fra Angelico znał Biblię, a czytał także z pewnością dzieła mistyków, bo wymagała tego reguła zakonu. Pomiedzy zakonnikami, którzy mu dawali rady i wskazówki, znajdowali się ludzie głębokiej wiedzy, gruntownie obeznani z Pismem Ś. i historią kościoła, jak tego dowodzi między innemi, wspaniały jego obraz w kapitularku. Rok rocznie szereg tajemnic wiary Ś. przedstawiał mu się w kościelnych uroczystościach, a wielkie ich znaczenie on, tak głęboko i prawdziwie pobożny, dokładnie rozumiał. Źródłem niewyczerpanem pomysłów była dla niego *Suma* Ś. Tomasza, *Kazania* Ś. Antonina, ówczesnego przeora i innych kaznodziej; nakoniec w swoich własnych rozmyślaniach znajdował tematy, które następnie pędzlem uwieczniał. Nadto Fra Giovanni był uczniem błogosławionego Jana Domenici, który, według świadectwa samego Ś. Antonina, nie w poetach, ale w Piśmie Ś. czerpał natchnienie do swoich konferencyi w katedrze florenckiej. A czyż zakon Dominikanów nie wydał wielu pisarzy mistycznych, mogących pośrednio lub bezpośrednio wpływać na Fra Angelico? Dosyć wymienić: Jana Faulera († 1361),

Henryka Suse († 1365), Katarzynę ze Sienny († 1380). Podobnie jak współczesny mu Gerson († 1429) używał kazań i przedstawień o męce Pańskiej dla rozbudzenia nabożeństwa do boleści Chrystusowych, — tak samo Fra Angelico oddawał swój pędzel na usługi Zbawiciela, zawsze jednak pod kierunkiem swoich przełożonych, którym, jak wiemy ze współczesnych źródeł, we wszystkim po synowsku był powolny.

Żyjąc w klasztorze Dominikanów, świeżo zreformowanych, Fra Angelico był przejęty ich duchem, a jeżeli każdy malarz musi być do pewnego stopnia poetą, to brat Jan był nim o tyle, że, malując obraz, nie potrzebował zapożyczać natchnienia u ludzi świeckich.

Dowodząc, że Fra Angelico czerpał swoje pomysły z Dantego, można się narazić na zarzut, że „*post hoc, ergo propter hoc*“, (potem, a więc dlatego) błędnej formułki rozumowania, w której jakiś fakt przyznajemy niewłaściwej przyczynie z tego jedynie powodu, że ona ten fakt wyprzedziła. Usiłowano także znaleźć pewne podobieństwo pomiędzy opisem Sądu Ostatecznego w Dancie, a obrazami Fra Angelico tejże treści, bez względu na zachodzące między nimi sprzeczności.

Rozważmy np. treść obrazu *Sądu Ostatecznego*, w muzeum berlińskim, liczącym więcej niż 300 osób. Skąd on pierwotnie pochodził, dotąd nie wyświecono, wiemy tylko, że od jakiegoś piekarza kupił go kardynał Fesch, po którym został własnością Lucyana Bonapartego. Potem dostał się do Londynu do zbiorów lorda Ward (Dudley House), skąd nabyło go muzeum berlińskie za 250,000 franków. Zdaje się, że dzieło to należy do ostatniej epoki twórczości mistrza i było zapewne malowane w Rzymie koło 1450 roku; kopia znajduje się w galeryi w Turynie. W części środkowej widzimy po prawicy wybranych, a po lewicy potępionych. Boczne skrzydła zawierają dwie oddzielne grupy t. j: na lewym u dołu znajdują się potępieni, a u góry zbawieni, na prawym zaś u dołu są tańce wybranych, a u góry ich procesya, wstępująca do nieba. Siódmą grupę środkową całego obrazu stanowi Chrystus Pan w otoczeniu Bogarodzicy i Świętych Starego i Nowego Testamentu. Całość więc przedstawia się jak poemat epiczny, z siedmiu pieśni złożony: kiedy pięć grup wybranych wznosi się coraz wyżej aż do Chrystusa, dwie gromady potępionych zniżają się aż do Lucypera.

Sędzia najwyższy otoczony jest podwójnem kołem serafinów i sam jeden zasiada na obłokach, z pośród których wyglądają głowy aniołów. Ruch prawicy, podniesionej do góry, i lewicy, zwróconej do potępionych, oznacza wyrok „idźcie precz ode mnie“.

Oblicze P. Jezusa, lubo pełne surowości i stałości, ma jednak odcień smutku. Podniesiona prawica tworzy linię, odgraniczającą wybranych od potępionych. Pod Chrystusem na samym środku anioł trzyma krzyż, a koło niego są dwie grupy aniołów, z których prawa liczniejsza bardziej się do krzyża zbliża, gdy tymczasem lewa jest mniej liczną i więcej od krzyża odległą, aniołowie zostawiają tam niejako miejsce Chrystusowi, aby widział potępionych. Wskutek takiego rozłożenia figur, widz przenosi wzrok od Chrystusa wprost na potępionych.

Siedmiu szatanów (zapewne 7 grzechów głównych), z tyłu pcha tych nie-szczęśliwych do przepaści piekielnych, do których wciągają ich z przodu inne szatany. Wszystkie stany: świeccy i duchowni, wojskowi i cywilni, mężczyźni i niewiasty, ubodzy i bogaci, młodzi i starzy, zmieszani są razem. Występki które po-

pełnili, oznaczone są odpowiednią karą. Lubieżnych przepasują węże. Trzej zakonnicy, którzy zgrzeszyli przez chciwość i nie dochowali ślubu ubóstwa, mają worki na szyi, i dyabeł jednego za ten worek do piekła ciągnie. Tchórzliwego żołnierza popycha czart z łbem zajęczym. Pyszny ma na głowie koronę z węży; obżartym i pijakom wychodzą z ust żmije. W środku kłótlive zapewne małżeństwo, za włosy się wodzi i gryzie wzajemnie ze złości.

Na lewem skrzydle koło potępionych znajduje się piekło. Zarówno dłoń Sędziego, jak i kierunek popychanych potępieńców w tę stronę zwraca uwagę widza. W piekle znajdują się cztery piętra, podzielone według grzechów głównych na 7 części. U góry pyszni zanurzeni są aż po piersi w kotłach z kipiátkiem. Dalej widzimy leniwych, związanych i dręczonych przez szatanów. Tu obżarci i pijacy siedzą przy stole, zastawionym węzami, które ich gryzą w usta, a jednemu z pijaków dyabeł gwałtem leje smołę w gardło. W trzecim rzędzie gniewliwi szarpia się zębami ze złości, a obok nich szatani pławią zazdrosnych w stawie ognistym. W czwartym i ostatnim rzędzie lubieżnicy są męczeni ze szczególnem okrucieństwem. Pomiedzy czterema ostatnimi grupami siedzi na stołku książę ciemności, wyższy od wszystkich. Ma on trzy twarze i jednocześnie pożera trzech potępieńców. Ta postać rzeczywiście przypomina Dantego. (Piekło XXXIV 37 w tłumaczeniu Ed. Porębowicza):

O jakiż mi się jawił cud natury!
Ujrzałem troje lic, w jednym istnieniu:
Jedno na przedzie koloru purpury,

A zaś dwa drugie każdemu ramieniu
Odpowiadały, razem tworząc głowę,
Co się kończyła w grzebień na ciemieniu.

Prawe oblicze było blado-płowe,
Lewe jak szczepu, który się wywodzi
Z krain, gdzie wody wpadają nilowe.

Pod każdym licem, jako to się godzi
Takiemu ptaku, po dwa skrzydła wioną;
Żagl równie duży po morzach nie chodzi.

Jako nietoperz miał nieupierzoną
Skrzydeł pokrywę, a gdy niemi śmigał,
Trzy wiatry budził pod okropną błoną.

Od tego wiania Kocyt w lód zastygał.
Z ócz sześciu łzami ciekł i na trzy szczęki
Ustawnie śliną zakrwawioną żygał.

Z ust każdych sterczał grzesznik i jak pęki
Trawy w miętlicy, na miazgę był tarty.

1) Boska Komedia Dante Alighieri. Piekło XXXIV. Przekład Edwarda Porębowicza. 1899.

W czyśćcu Dante opisuje 7 wielkich kół, w których pyszni, zazdrośni, gniewliwi, leniwi, lubieżnicy, oraz łakomcy i pijacy ponoszą odpowiednie kary, mające ich oczyścić z grzechów. Pyszni są przygnieceni i miażdżeni przez odłamy skał. Leniwi muszą biegać i pracować. Łakomcy i pijacy wycieńczeni postem, pokutują za swoją niewstrzeźliwość. Lubieżnych otaczają płomienie.

W piekle również poeta widzi 7 kół, ale tam kary są inne, i niema wzmianki o szatanach karzących każdego potępionego. Już Don Caravita w swoim pięknym opisie dzieł sztuki na górze Kasynu, mówiąc o *Sądzie Ostatecznym*, robi uwagę, że tego rodzaju obrazy świata nadzmysłowego nie były utworem fantazji artysty, ani oddaniem treści jakiego poematu, ale że zarówno malarze, jak i poeci, nie wyjmując nawet Dantego, trzymali się w tym względzie tradycji ludowej, którą przedstawiali odpowiednio do swego talentu. Niezaprzeczenie Dante bardzo wybitnie zajął tu stanowisko, nie należy jednak przypuszczać, aby na nim skończył się ruch postępowy w tym kierunku. W dramatach wieków średnich często jest wyobrazone piekło, a w XIV i XV wieku przedstawiano je w malowidłach o wielkiej ilości osób, tak że stanowią one nawet z obrazami Fra Angelico osobny dział ikonograficzny.

Gdyby Fra Angelico potrzebował pod tym względem natchnienia, to wystarczyłoby mu nawiedzenie kościoła, gdzie we freskach Orcagna znalazłby odpowiednie motywy. Tam również widzimy szatana, jako króla piekieł, a w 7-miu przepaściach dręczeni są grzesznicy.

To samo wyraził Tomasz a Kempis następującymi słowy: „Czem człowiek grzeszy, na tem najciężej będzie karany. Tam leniwi rozpalonymi kolcami paleni, a żarłocznicy niezmiernym głodem i pragnieniem dręczeni będą.

Tam na lubieżnych i miłośników rozkoszy lać będą wrzącą smołę i siarkę smrodliwą, a zawistni, jako psy wściekłe od bólesci wycć będą”.

Nie należy szukać w obrazach Fra Angelico bezpośrednich wpływów Boskiej Komedyi, lecz, rozważając je, trzeba brać pod uwagę zwyczaje ówczesne i ducha, którym byli ożywieni średniowieczni malarze. Wtedy bowiem artyści nie szukali sławy w wynajdywaniu nowych tematów, lecz starali się udoskonalić dawne uświęcone tradycją.

Niekiedy dodawali jakiś rys lub epizod nowy, łagodzili ostrość i chropowatość, ale malując sceny z Pisma Ś., setki razy widywane, ślepo się trzymali tradycji. W ten sposób oszczędzili sobie zawsze niebezpiecznego trudu nowej kompozycji, a zato mieli dosyć czasu, aby w danych ramach przedstawić rzecz jak najdoskonalej.

Powróćmy jednak do *Sądu Ostatecznego* w Berlinie.

Zaczęliśmy jego opis od osoby Sędziego, wydającego wyrok, którego wykonanie jest widoczne po stronie lewej. Ale przed potępieniem grzeszników Chrystus przemówił już do wybranych, oznajmiając im radosną nowinę. Aby więc utrzymać jedność kompozycji, musimy przypomnieć, że w chwili rozpoczęcia cierpień potępionych, również zaczynają się rozkosze zbawionych. Widzimy ich początek, rozwój i zakończenie w pięciu kolejnych ustępach, idących stopniowo ku górze.

W pierwszym, po prawej stronie głównego obrazu, już nastąpiło zmartwychwstanie wybranych: zostali odłączeni od potępionych, i jeden tylko szczegół tego rozdziału jest widoczny. Na samym końcu linii grobów, tak trafnie rozdzielającej

wybranych od potępionych, anioł walczy z szatanem o duszę kobiety: napewno jednak anioł zwycięży. Wyjąwszy tej jednej, twarze wszystkich wybrańców tętną uczuciem pokoju, tak różnym od zamieszania i walki między grzesznikami, oraz wdzięcznością objawiającą się w ruchu rąk, do Chrystusa wyciągniętych.

Na samym przodzie klęczą trzy główne postacie: król, młodzieniec i kobieta, za nimi ku górze, mnóstwo innych postaci widzialnych głównie z tyłu, korzy się przed Chrystusem, na końcu zaś owa niewiasta wydziera się z rąk szatana. Dalej po prawej stronie następuje radosne spotkanie wybranych z aniołami i znajomymi osobami. Artysta umiał w rozmaity sposób też samą przedstawić scenę. Oto jedną duszę wita anioł stróż, inna rzuca się w jego objęcia, trzecią prowadzi on już do nieba. Nader rzewną i charakterystyczną jest grupa, przedstawiająca młodego włościanina, którego anioł podnosi i zachęca, aby siedł za nim; zdziwienie i onieśmienie ubogiego wieśniaka stanowi doskonałą sprzecznosc z uprzedzającą łaskawością anioła, jaśniejącego pięknością i siłą. Wielu cieszy się ze spotkania przyjaciół i znajomych.

Na brzegu obrazu wszyscy wybrani są zwrócenie na prawo i zabierają się objąć w posiadanie królestwo, od wieków im zgotowane. Widzimy tu najprzód dwóch przyjaciół, wstępujących do przybytków chwały wiekuistej, dalej zakonnika wśród dwóch świeckich, następnie młodą dziewczę i dwóch zakonników, a wszyscy, prowadzeni przez aniołów, zawodzą pieśni niebiańskie. Tu znowu dwóch zakonników łączy się z orszakiem poważnie kroczącym ku górze; bierze w nim udział papież, kardynał oraz inne osoby ze swymi aniołami stróżami. Artysta tę jeszcze uczynił różnicę między dwoma głównymi grupami prawego skrzydła, że osoby z grupy dolnej idą po łące kwiecistej i nie mają nimbów na głowie, gdy tymczasem dusze, należące do procesyi, wznoszą się w górę na obłokach.

Na prawem skrzydle u góry, widzimy Świętych kanonizowanych, a więc z nimbami; wpośród nich można rozróżnić Ś. Tomasza z Akwinu i Ś. Franciszka a koło nich trzech zakonników i jedną zakonnicę, może Ś. Katarzynę Sienneńską. Są oni otoczeni 17-tu aniołami, oddzielającymi ich od czeluści piekielnej, która się pod nimi roztwiera. Dwóch aniołów ma ręce złożone, dwóch trzyma różgi, jeden trąbę, ale żaden z nich nie gra, bo Sędzia najwyższy przemawia:

Ostatnia grupa składa się z 20 przedniejszych Świętych, którzy wraz z Chrystusem Panem sądzą świat cały, otoczeni także rzeszą aniołów. Siedzą oni dwoma rzędami koło Najwyższego Sędziego. Widzimy tu w pierwszym rzędzie Matkę Boską, oraz ŚŚ. Jana Chrzciciela, Piotra, Andrzeja, Pawła i Jana Ewangelistę; w drugim — Abrahama z nożem obrzezania, Mojżesza z tablicami praw, ŚŚ. Mateusza i Jakóba; w trzecim znajduje się sześciu pozostałych apostołów, między którymi rozpoznajemy Ś. Jakóba większego — po kiju pielgrzymim; Ś. Filipa — po krzyżu, a Ś. Tadeusza — po księdze; w czwartym rzędzie są ŚŚ. Dominik, Szczepan, jakiś papież zapewne Ś. Grzegorz W. i zakonnik, może Ś. Benedykt.

W żadnym innym utworze nie udało się bratu Janowi ustawić swoich postaci odpowiedniej do wzniosłej myśli przewodniej, nigdzie też nie widzimy takiej różnaitości. Wogóle mało obrazów na świecie może współzawodniczyć z tym *Sądem Ostatecznym* pod względem wartości intelektualnej, jako też i formy.

Nawet w *Sądzie Ostatecznym*, zazwyczaj przypisywanym Orcagni, choć zdaje się, że go malował Lorenzetti, główną treść stanowi potępienie grzeszników. Wybrani, ustawieni w 6-ciu rzędach po prawicy Sędziego wielbią jego Majestat, przeżarci grzesznicy oddalają się; piekło znajduje się z boku, niepołączone ze sceną główną, a wniebowzięcie wybranych wcale nie jest zaznaczone. Michał Anioł jeszcze dosadniej od Fra Angelico zachował jedność kompozycji, ale, niestety, starając się głównie o wykazanie siły fizycznej i budowy anatomicznej, zaszkodził stronie idealnej. *Sąd Ostateczny* Memlinga, pod wieloma względami zbliża się do dzieła Fra Angelico, ale podział jest gorszy, i całość traci wskutek zbytniego nagromadzenia figur, dodać też trzeba, iż mnóstwo nagich osób jest zbyt rażącym.

Kiedy w muzeum berlińskim oglądałem *Sąd Ostateczny*, arcydzieło Fra Giovanni, przede wszystkim zwrócił moją uwagę nastrój iście niebiański całej kompozycji. Chrystus wydaje wyrok, bo tego wymaga sprawiedliwość, ale czyni to z bólem serca, które prawdziwie ludzi ukochało. Bogarodzica już nie prosi Syna, i słusznie, bo wie, że czas miłosierdzia minął. A ten senat apostołów jaki uroczysty, a ci aniołowie jacyż anielscy! Stałem i patrzyłem, a napatrzeć się nie mogłem. I dziś, po latach kilku, z przyjemnością nieraz spoglądam przynajmniej na fotografię tego arcydzieła.

Czyż może być coś wdzięczniejszego nad spotkanie anioła stróża z duszą wybraną i wzajemne obejmowanie się w uścisku? Myśl ta jednak nie jest nową, lecz opiera się na dziełach ascetycznych Dominikanów, i jeszcze przed Fra Angelico była w malarstwie przedstawiana.

Może być, iż obraz Giovanni Paolo, w Akademii sztuk pięknych w Siennie pod № 128, gdzie również widzimy spotkanie dusz wybranych ze swymi aniołami stróżami, jest wcześniejszym, niż praca Fra Angelico. Ale przypuściwszy nawet, że Fra Angelico zapożyczył niektórych pomysłów od Giovanni Paolo, w każdym razie przyznać musimy, że obadwaj czerpali ze wspólnego źródła dawnych tradycji. Bądź co bądź, obraz w Siennie ma charakter tak indywidualny i pomimo podobieństwa w szczegółach jest tak odmienny od dzieła Fra Angelico, że wszelka myśl naśladownictwa musi być wyłączona. Rozważając utwory tego rodzaju, należy pamiętać o dawniejszych, chociażby bardzo niedoskonałych malowidłach, w których ten sam przedmiot był przedstawiany, tak np. piękny obraz Fra Angelico z klasztoru San Marco, „*Pan Jezus z uczniami w Emaus*”, bardzo przypomina pracę Duccia tejże treści.

U Ś. Marka niema *Sądu Ostatecznego*, albowiem brat Jan nie uważał za właściwe malować braciom w zakonie takich scen przerażających, uznając za odpowiednie szczegóły z życia Pana Jezusa i Matki Boskiej. Muzeum Akademii florenckiej posiada zato dwa obrazy naszego malarza tej treści. Mniejszy należy do szeregu obrazów, robionych dla kościoła Santissima Anunziata. Tutaj również Chrystus podnosi prawicę na znak potępienia grzeszników. Przy Nim siedzą: Matka Boska, Ś. Jan Chrzciciel i po trzy rzędy Świętych. Grupa z 13-tu wybranych na klęczkach w kornej postawie dziękuje za swoje szczęście. Koło nich aniołowie stróże z radością witają dusze tych, którymi na ziemi się opiekowali. W środku widać dwóch wskrzeszonych i anioła, który przeprowadza na lewo młodzieńca, stojącego po prawej stronie. I w tym obrazie sprzeczność między dwiema stronami

jest bardzo wybitna. Z jednej strony panuje spokój, porządek i cisza, z drugiej — nieład, rozpacz i zamęt. Na ramach czyta się teksty następujące: Zgromadzę wszystkie narody i sprowadzę je na dolinę Józefata i będę się tam z nimi sądził" (Joel III 2). Tedy siądzie na stolicy majestatu swego, i będą zgromadzone przedeń wszystkie narody (Mat XXIV—31). „Idźcie ode mnie, przeklęci, w ogień wieczny" (Mat. XXIV—).

Drugi obraz, toż samo przedstawiający, wzięty z klasztoru Kamedułów *S. Maria dei Angeli* z Florencyi. jest daleko ważniejszy. Znajdujemy w nim te same dane ogólne, co w tryptyku berlińskim, ale owa jedność, którąśmy w tamtym wskazywali, nie jest tu tak widoczną: Sędzia Najwyższy zdaje się prawą ręką wzywać do siebie wybranych, a lewą odpychać potępionych. Jest On otoczony trzema rzędami serafinów i aniołów. U stóp Jego także anioł krzyż trzyma, a towarzyszą mu dwaj aniołowie trąbiący, chociaż zmartwychwstanie już się odbyło. Obok Najwyższego Sędziego siedzą w dwóch rzędach: Bogarodzica, Ś. Jan Chrzciciel, Apostołowie i inni Święci w liczbie czternastu. Niżej po lewicy, mnóstwo potępionych pcha się w nieładzie do siedmiu przepaści, odpowiadających grzechom głównym. W głębi piekła widzimy szatana pychy o trzech twarzach, pożerającego potępionych, według myśli Dantego, przyczem trzyma także w każdej ręce po jednym grzeszniku. Mieszkańcy piekiel są nadzy, a potępieńcy którzy jeszcze tam się nie dostali, mają na sobie odzienię. Po prawej stronie znajdują się wybrani w rozmaitych postawach, różne wyrażających uczucia. Jedni na klęczkach dziękują Bogu za Jego łaski, inni płasają radośnie albo wraz z aniołami wznoszą się w niebiosy.

W tym obrazie panuje nadzwyczajna różnaitość, ruch i życie, aniołowie i wybrani krążą, tańczą, latają — potępieńcy uciekają, przewracają się, aż wreszcie zostają pochwyceni i przykuci. Chrystus podnosi ręce, apostołowie i patryarchowie są spokojni, lecz ożywieni. Po prawej stronie nie brak miejsca i powietrza, po lewej ciasno — na dole się duszą. W szczegółach, a mianowicie w draperyach, obraz od Kamedułów staranniej jest wykończony, niż berliński, trzeba go jednak uważać za pierwszą próbę w tym rodzaju, gdyż jest mniej rozwinięty.

Inne malowidło przedstawiające *Sąd Ostateczny*, w pałacu Corsini, obok *Zesłania Ducha Ś. i Wniebowstąpienia*, wiele bardzo straciło przez złe odnowienie. To samo trzeba powiedzieć o takimże obrazie w Leonforte w Sycylii. Obraz ten dany zakonnikom przez rodzinę Branciforti-Frobbia jest tak zniszczony, że nie można zaręczyć, czy to nie kopia *Sądu Ostatecznego*, który obecnie jest w Berlinie. W Luwrze znajduje się też część *Sądu Ostatecznego*, na której widzimy Chrystusa na tronie, pośród apostołów; niektórzy jednak kompetentni sędziowie nie uznają tego obrazu za dzieło Fra Angelico.

ROZDZIAŁ VI.

Bogarodzica i aniołowie.

Już w czasie pobytu w Kortonie i Fiesole Fra Angelico malował Madonny, a u Ś. Marka także widzieliśmy piękne wizerunki Matki Boskiej. W *Sądzie Ostatecznym* Bogarodzica siedzi zawsze ze Ś. Janem Chrzcicielem przy boku Syna. Teraz zastanówmy się nad innymi obrazami N. Panny Maryi.

W szpitalu *S. Maria Nuova* we Florencyi jest dotąd Madonna malowana z wielką prostotą, lecz dobrze zachowana. Marya, trzymając Syna, siedzi na tronie między dwoma aniołami. W galerii berlińskiej, na obrazie, niestety, bardzo popsutym przez odnowienie, widzimy również Dziecię siedzące na łonie Matki, z jednej strony ŚŚ. Dominik, z drugiej Piotr Męczennik cześć mu składają.

W galerii Pitti utwór bogatszy tej samej treści jest ujęty w ozdobne ramy. Niegdyś był on w galerii Uffizi, dokąd go przeniesiono z klasztoru Kamedulów Ś. Piotra de san Felice. Na środku także widzimy Maryę z Dziecięciem, po obydwóch zaś stronach, rozdzieleni kolumnami, stoją SS. *Jan Chrzciciel, Dominik, Tomasz z Akwinu i Piotr Męczennik*. U góry w tympanonie w popiersiach *Zwiastowanie*, a w głębi inne pomniejsze sceny. Akademia florencka posiada także trzy duże obrazy z *Bogarodzą* i Dziecięciem Jezus, w otoczeniu sześciu Świętych. Były one niegdyś zrobione do wielkiego ołtarza u S. Marka, dla Dominikanów z Annalena i dla klasztoru *Bosco ai Fratri* koło Florencyi. W ostatnim z nich Dziecię Jezus jest nagie. Prócz sześciu Świętych, dwaj aniołowie stoją koło tronu swojej Królowej. Na predelli jest przedstawiony Chrystus Pan, wychodzący z grobu, także między sześciu Świętymi. Według Rio, mają to być dzieła z epoki po 1450 roku, w którym to czasie mistrz przebywał w Rzymie. Obraz z klasztoru S. Marka jest rozklejony i był nieco naprawiany. W pracy tej z 1438 roku Fra Angelico, w pełni swego talentu, oddala się już od wzorów Giotto i staje się sobą samym. Nie ustawia już postaci świętych sztywno, jak posągi, ale łączy je w grupy. Według jego myśli, stanowią one świętę swej Królowej, a maluje je szeroko i swobodniej, niż inne figury. Ta bowiem nastawa ołtarzowa była prze-

znaczoną do kościoła, zbudowanego przez Medyceuszów, zarówno z pobudek pobożności jak ambicji, a miało ją oglądać mnóstwo znawców i artystów florenckich. Ś. Antonin, przeor klasztoru, zapewne żądał, aby brat jego w zakonie, pokornie posłuszny i zawsze powolny życzeniom swych przełożonych, stworzył dzieło, o ile tylko można, najpiękniejsze. Widzimy tutaj z jednej i drugiej strony Świętych: Dominika i Franciszka, Piotra Męczennika, tudzież Wawrzyńca, Pawła i Marka. Przed nimi klęczą ŚŚ. Kosma i Damian, otoczeni aniołkami mniejszych rozmiarów. Na predelli były sceny z legendy o ŚŚ. Kosmie i Damianie. Dwa z tych obrazków, przedstawiające uzdrowienie złamanego kolana i pogrzeb, znajdują się obecnie w Akademii sztuk pięknych, dwa inne w kościele Ś. Anunziata, a trzy pozostałe w galerii monachijskiej. Jeden z nich został świeżo nabyty przez muzeum w Dublinie. Obrazki w Monachium, (№ 989—991) mają 0,43 c. m. wysokości, a 0,36 szerokości. Pod № 989 widzimy ŚŚ. Kosmę i Damiana przed sędzią, wraz z trzema towarzyszami. Gmachy przedstawione w głębi, są w stylu odrodzenia i przypominają freski kaplicy Mikołaja V, o których jeszcze mówić będziemy. Pod № 990, pięciu męczenników staje przed sędzią, a w głębi widać, jak wrzucają ich do morza. Pod № 991 dwóch Świętych wisi na krzyżach, a trzech pozostałych stoi przed nimi. Kamienie i strzały, ciskane na męczenników, zwracają się przeciw katom. Koloryt jest nieco ciężki, zapewne z powodu przemalowań.

Muzeum instytutu Staedel w Frankfurcie nad Menem w 1831 roku zakupiło obraz, malowany farbami klejowymi, 0,37×0,28, należący do H. Bennuci, za cenę 1650 florenów. N. Marya Panna siedzi na tronie pod ośmiokątnym baldachimem; bogata adamaszkowa jej szata odbija dobrze od złotego tła. Prawą ręką pieści Dziecię, a wzrok swój zwraca na sześciu aniołów, klęczących u stóp Jej po stronie lewej — po prawej jest ich drugie tyle. Żaden z nich nie ma instrumentów muzycznych, składają tylko hołd Boskiemu Dziecięciu i Jego Matce. Wielu ma na głowie pukiel włosów nakształt płomienia. Barwa ich szat jest pełna harmonii, a nimby są ozdobione kwiatami o sześciu płatkach.

Tryptyk *Handlarzy konopi* (*Arte dei Linajuoli*) znajdujący się obecnie w galerii Uffizi, pochodzi jeszcze z czasów pobytu malarza we Fiesole. Brat Jan rozpoczął tę pracę 11 Lipca 1433 roku za sumę 190 florenów w złocie. Bogarodzica, więcej niż naturalnej wielkości, jest wspaniale ubrana: płaszcz niebieski pokrywa głowę i całą postać. Stosownie do życzenia zamawiających obraz, użyto dużo złota i srebra, dlatego płaszcz jest obrzeżony szerokim szlakiem złotym, a brunatna sukienka Dziecięcia jest tak samo obszyta. Nimby są jeszcze bogatsze. Na skrzydłach tryptyku znajdują się 4 osoby prawie naturalnej wielkości, ale koloryt ich bardzo szerniał; wewnątrz jest tu Ś. Jan Chrzciel i Ś. Marek. Ten ostatni jako patron cechu, jest dwukrotnie przedstawiony, aby zawsze był widzialny, bez względu na to, czy skrzydła tryptyku są zamknięte czy otwarte. Rio słuszną czyni uwagę, że, mimo znakomitych zalet tego dzieła widać, iż w 1433 r. Fra Angelico, malując postacie naturalnej wielkości, nie pokonał jeszcze całkowicie trudności zadania. Prawie wszystkie ręce nie są wolne od usterek, toż samo trzeba powiedzieć o nogach Dziecięcia. Skoro jednak artysta powraca do małych figur, talent jego znów świeci pełnym blaskiem. Dlatego też trzy obrazki na stopieńkach tryptyku są prześliczne. Przedstawiają one *Trzech króli*, gdzie przeważa kolor czerwony, *Kazanie Ś. Piotra*, spiswane przez Ś. Marka, i *Burzę*, która bu-



MADONNA HANDLARZY KONOPI.
(Do str. 56).

dzi przerażenie wśród prześladowców Ewangelisty. Najładniejszą postacią w tym obrazie jest Dziecię Jezus, oraz 12 aniołów w ramach.

Są one przez kopistów bardzo poszukiwane i wielka ich ilość jest w obiegu u handlarzy we Florencyi. Tutaj podobnie jak i w innych pracach naszego artysty, wartość pojedynczych figur jest w stosunku odwrotnym do ich wielkości.

Jeżeli aniołowie z relikwiarza w S. Maria Novella są przesliczni, to 12-tu aniołów, stanowiących niejako dwór Królowej Niebios w tryptyku przekupniów kónopi, przewyższa ich jeszcze pięknoscią i zalicza się do najlepszych dzieł naszego mistrza. Zaczynając od dołu po prawej ręce Bogarodzicy, oznaczmy ich cyframi od 1 do 12. Widzimy, iż od 1 do 5 grają na różnych instrumentach, tak samo od 8 do 12, aniołowie zaś, którzy są u góry, złożywszy ręce, wielbią Dziecię Jezus. Pierwszy gra na instrumencie dętym, dwunasty na bębnie, drugi i dziesiąty na tamburynach, dziewiąty, trzeci i jedenasty są w ruchu. Dwaj ostatni mają instrumenta dęte długiego kształtu; czwarty i dziesiąty są spokojni, gdyż grają na skrzypcach i na cytrze; piąty gra na małych organkach przenośnych, szósty na cymbałkach.

W miarę więc jak muzykanci w górę się podnoszą, muzyka ich staje się coraz bardziej eteryczną, a najwyższym wyrazem przeznaczenia tego chóru jest adoracya dwóch aniołów.

Naprzeciwko tego wykwintnego malowidła wisi w muzeum w Uffizii *Korona-cya Bogarodzicy*, dzieło Lorenzo Monaco z 1413 r. Niestety, błękit, którego użył artysta, przybrał z czasem barwę zbyt jaskrawą, aniołowie jednakże są przesliczni, zarówno jak stopieńki. Porównywając te dwa obrazy, możnaby przypuścić, że Lorenzo wziął od brata Jana tę lekkość, wesołość i anielskość jego duchów niebieskich, ten ostatni zaś od niego zapożyczył powagi, siły i szerokości w malowaniu głów apostołów. Zawsze jednak obraz Monaco mniej ma wykończenia, rozmaitości i swobody, niż Fra Angelico; jest bardziej przestarzałym i nie znać u niego postępu, który za jego czasów zaznaczył się już w malarstwie. Obadwaj zachowali gotycki rysunek draperyi i fałdy równoległe.

Artyści we Francyi i Niemczech tych samych motywów używali, tutaj jednak odpowiadają one gotykowi włoskiemu: są bardziej giętkie i nie tak ostre. Fałdy u dołu stosownie do naturalizmu, który zaczyna już przeważać, są częstokroć miękkie i ciemne, gdy tymczasem górne zagięcia są tak jasne, że się białemi wydają.

Fra Angelico wprowadza do swoich obrazów bardzo dużo aniołów: po Chrystusie i Maryi, są to jego postacie ukochane, i najlepiej je też przedstawia. Przyznać jednak należy, iż między jego aniołami i Świętymi jest wielkie podobieństwo: są to dzieci jakby jednego plemienia. Aniołowie tylko są bardziej uduchowieni, mają więcej życia, lżejsze szaty i koloryt świetlany. Niewinność wieku dziecięcego i wesołość zabawy łączą się u nich z piętnem rozumu i niebiańską radością. Leciuchne skrzydła i błyszczące nimby dodają im uroku.

W niektórych utworach mistrza widzimy aniołów z jasnymi trójkątami nad czołem, o barwie złocistej lub rozmaitej. W późniejszych zaś jego obrazach są to już wyraźne płomyki, podobne do tych, które zstąpiły na apostołów przy zesłaniu Ducha Świętego. Są to oznaki Ducha Bożego, który w aniołach przemieszkuje.

Przedstawienie duchów czystych pod ludzką postacią, jest jednym z najtrudniejszych zadań sztuki chrześcijańskiej.

Epoka Odrodzenia zbezczeszczała te duchy. Perugino, Rafael i malarze ich szkoły przemienili książąt niebieskich w naiwne dzieci, Fra Angelico zaś trzyma się wiernie słów Pisma Ś. i tradycji.

Maluje niekiedy archaniołów o 6 skrzydłach, najczęściej jednak idzie za wskazówkami, których dostarcza księga Tobiasza, gdzie Rafael jest przedstawiony pod postacią pięknego młodzieńca wysokiego rodu. Jego aniołowie są to rozumni posłańcy i słudzy Najwyższego. Są oni tak piękni, że Michał Anioł mawiał: „zapewne pobożny zakonnik musiał być w raju i stamtąd brać wzór do swoich aniołów”.

Dziwne wrażenie wywołują trąby, które malarz daje aniołom zarówno w *Sądzie Ostatecznym*, jak przy *Koronacji Bogarodzicy*. Takich samych używano wtedy we Florencji podczas uroczystości publicznych. Niekiedy bywają dwa razy dłuższe od człowieka, i ciemną barwą odbijają na tle złotem.

Pobożny zakonnik nie wahał się także przedstawiać aniołów płasających. Książę niebiański z życiem i radością prowadzi taneczne koło, w którym wybrani, podawszy ręce aniołom, przechodzą przez rajske łąki i kwitnące pagórki, dążąc do świetlanych bram Jerozolimy niebieskiej. Ten sam przedmiot malował przed Fra Angelico Orcagna w kaplicy Strozziach w S. Maria Novella, nikt go jednak później nie naśladował, co łatwo wytłómaczyć trudnością zadania, obawą, żeby nie wpaść w śmieszność lub popolitość. Fra Angelico w tem umiał zachować miarę. W płasach nie biorą udziału Święci kanonizowani o znanych typach, których zawsze wyróżnia, dając im nimby świetlane, ale błogosławieni nieznanymi, którzy co tylko zmartwychwstali na głos trąby archanioła. Jakaż godność i szlachetność przebija w tych tańcach, zwłaszcza gdy się je porówna ze skokami pasterzy na rzeźbionej nastawie ołtarza w Antwerpii!

Pod względem uduchowienia swoich aniołów, Fra Angelico wznosi się wyżej nawet, niż współcześni włoscy artyści. Przecież *Sandro Botticelli* w jednym z aniołów w *Koronacji Matki Boskiej*, w galerji Uffizi, ośmielił się odtworzyć rysy Wawrzyńca Medyceusza! Aniołowie Fra Angelico są młodzieńcami, ale nigdy dziećmi. Te ostatnie albowiem, lubo są nam miłe przez swą niewinność i naiwność, nie mają jednak rozumu, samodzielności i nieśmiertelnej siły duchów Bożych. Uważał on też za rzecz ubliżającą swemu talentowi pozbawiać ich ubrania: obawiał się bowiem słusznie, aby wówczas te niebiańskie istoty nie były wzięte za pogańskich putti i kupidynów.

Podobnie, jak rysunek u Fra Angelico jest zawsze czysty, tak samo koloryt jest delikatny i świetlany: a jeżeli kształty aniołów są wytworem wyobraźni głęboko religijnej, to i barwy nie są brane z natury, różnią się od naszych ziemskich pojęć o łamaniu się i grze światła. Jaśnieją one rajskim blaskiem, odpowiadającym poetycznym kształtom tych wymarzonych postaci. Aniołowie Fra Angelica służą tylko do wyrażenia jego myśli. Jeżeli bowiem przez *Ukrzyżowanie* pragnie on w widzu obudzić współczucie i do pokuty go skłonić, to za pomocą słodkich melodyj anielskich stara się wywołać wesele i radość niebiańską... A według zdania mistyków, święta wesołość w pewnym razie ma to samo znaczenie pod względem duchowym, jak smutek w rozważaniu scen bolesnych.

Szczególniej w obrazach, przedstawiających *Zwiastowanie*, stroi on aniołów we wszystkie wdzięki nieporównanego swego pędzla. Przedstawia wprawdzie tylko dwie postacie, t. j. Gabryela i Królową Niebios, ale one stanowią o zbawieniu świata, o najwyższej i najważniejszej tajemnicy.

Muzeum Uffizi posiada znakomite malowidło: *Zaślubiny Bogarodzicy*. W środku kompozycyi, kapłan łączy ręce Maryi i Józefa. Za narzeczoną stoją trzy grupy, każda z dwóch młodzieńców złożona. Dwaj pierwsi ze złości uderzają Józefa w plecy, inni płaczą, ostatni zaś łamią swoje laski. Na kwitnącej różdze Józefa usiadł gołąbek. Dwaj starcy i dwaj muzykanci zakońcują tę stronę kompozycyi. Z drugiej strony, po za Maryą Panną widzimy cztery niewiasty, trzy dziewice i dwoje dzieci. W głębi obrazu taras, do którego prowadzi kilka schodów.

Obraz ten bardzo przypomina freski Ghirlandajo u S. Maria Novella (1490). Dziwnem się to wydaje, dlaczego nikt nie broni S. Józefa od czynnych zniewag odrzuconych współzawodników. Tak samo widzimy (na obrazach flamandzkich) Ś. Józefa narażonego na zniewagi podczas swych zaślubin. Zapewne więc źródłem tego jest jakaś legenda, bardzo w 15 w. rozpowszechniona.

Śmierć Bogarodzicy w temże samym muzeum odpowiada *Zaślubinom*; kompozycja ta całkowicie przypomina tradycje bizantyjskie. N. Marya Panna leży na łożu śmiertelnym, ale zgon nie zmienił jej w niczem: wygląda jakby tylko spoczywała. W środku nad łożem jaśniej wspaniała postać Chrystusa. Obszerna Jego szata barwy błękitnej, jest suto zasiana gwiazdami: zstąpił On z nieba jasny, świetlany, by wziąć do nieba duszę Matki, którą już trzyma na ręku w postaci małej dziewczyny. Apostołowie przejęci milczącym i spokojnym smutkiem, otoczyli śmiertelne łoże swej królowej. Ś. Piotr u wezglowia odmawia modlitwy za umarłych, a koło niego stoi dwóch apostołów. U stóp Maryi czwarty apostoł trzyma w ręku palmę, którą anioł przyniósł Bogarodzicy, jako godło nagrody, czekającej Ją w niebiosach. Ponieważ na pogrzebach niosą najprzód krzyż, przeto Fra Angelico nadał liściom palmy formę krzyża.

Cztery świeczniki stojące po rogach śmiertelnego łoża, przypominają zwyczaj obstawienia światłem katafalków, istniejący wówczas we Florencyi i odtąd zachowywany w wielu krajach katolickich. Czterech aniołów ze świecami, kadzielnicą i kadzidłem zastępuje akolitów. W tym obrazie przekonywamy się, jak Fra Angelico i współcześni mu malarze przejmowali się zwyczajami i obyczajami swej epoki. Kładzie to na nas obowiązek, abyśmy objaśniając jego obrazy, odnosili się zawsze do współczesnych zwyczajów, których ślady znajdujemy również w *Zaślubinach* co tylko wymienionych.

Pan Fuller Maitland w Stanstaed House pod Londynem posiada drugi obraz przedstawiający *Śmierć Bogarodzicy*. Ponieważ na tem płótnie widoczne są ślady bizantynizmu, przeto przypisywano je przez długi czas pędzlowi Giotta. W tym samym zbiorze znajduje się inny obraz Fra Angelico—*Wniebowzięcie M. Boskiej*. Bogarodzica otoczona glorią eliptyczną, wstępuje do nieba, niesiona na ręku aniołów. U dołu klęczy Ś. Bonawentura i Ś. Franciszek, prawdopodobnie więc obraz ten pochodzi z jakiego franciszkańskiego kościoła. Cartier ¹⁾ opisuje inne jeszcze *Wniebowzięcie* na złotem tle, przypisywane Fra Angelico. Bogarodzica jest w płaszczu błękitnym, bramowanym złotem: siedzi w glorii ze złożonymi rękami, otoczona rzeszą aniołów. Chrystus pochyla się do Niej, aby Ją przyjąć do Swej chwały.

¹⁾ Życie Fra Angelico, str. 343.

Pełnem i najdelikatniejszego wdzięku są *Śmierć i Wniebowzięcie N. Maryi P.*, będące własnością lorda Methuen. Część dolna obrazu, na której przedstawiony jest zgon Bogarodzicy, przypomina tenże przedmiot w galeryi Uffizi, oprócz aniołów, których tu niema. Ś. Piotr kończący modlitwy, ma koło siebie dwóch apostołów: w nogach jeden z apostołów trzyma palmę, zakończoną krzaczysto; czterech innych schyla się, by podnieść trumnę, otoczoną również czterema świecznikami.

Aniołowie koło Maryi Panny podzieleni są na trzy różnorodne chóry. Na dole klęczy czterech, wielbiąc Bogarodzę, wstępującą do nieba, u góry trzech gra na skrzypcach, dwóch — na długich trąbach, a jeden na bębenku. W środku, czterem aniołom płasza koło swej królowej. Tym sposobem. Fra Angelico otoczył 21 aniołami Bogarodzę, stanowiącą środek radosnej sceny, pociągającej nieprzepartym urokiem.

W obrazach *Koronacji N. Maryi P.*, mistrz anielski najwspanialej grupował swoje postacie i najwspanialszych barw używał. Jedno dzieło tego rodzaju i to należące do najpiękniejszych, znajduje się w galeryi Uffizi, a pochodzi z klasztoru Kartuzów Val d'Ema pod Florencją, z kościoła S. Maria Nuova. P. Jezus nie kładzie tu korony Matce, bo Ona już dawno na nią zasłużyła, dodaje tylko do niej najcenniejszą perłę w złotej oprawie, którą trzyma w dłoni. Widzimy tu przeszło czterdziestu aniołów, których szaty iskrzą się najświetniejszymi barwami i złotymi haftami. Część ich płasza koło tronu, śpiewając na cześć Maryi; inni trzymają najrozmaitsze narzędzia muzyczne, a wielu błogosławionych i świętych łączy się z nimi. Ruch, życie, młodość i świeżość aniołów, przywykłych już do rozkoszy niebiańskich, pięknie się kojarzy z cichą i spokojną radością wybranych. Znosili oni ciężar dnia i upalenia i oto osiągnęli przybytek pokoju, wchodzą do szczęśliwości od wieków im zgotowanej i oddają się całkowicie swemu szczęściu. Podobni do znakomitych widzów, skupili się razem, zostawiając wolne miejsce przed tronem do płasów anielskich. U dołu klęczy czterech aniołów, dwaj poruszają kadzielnice, a dwaj inni grają na narzędziach muzycznych. Za nimi stoją wybrani, ale nie zamykają koła, pozostawiając wolną przestrzeń przed tronem. W grupie Świętych widzimy z jednej strony ŚŚ. Michała, opata Idziego, Dominika, Hieronima, Benedykta i księcia apostołów; z drugiej zaś — ŚŚ. Maryę Magdalенę, Katarzynę, tudzież Ś. Szczepana i Piotra męczennika. Trudno opisać zgodność barw tego obrazu. Złoto iskrzy się na tłach i ozdobach, błękit przeważnie tu panuje, barwa czerwona często się spotyka, zielona tylko niekiedy, a brunatna i czarna prawie nigdzie. Długie ciemne trąby z taką wyrazistością od złotego tła się odcinają, gamma tonów jest tak zgodna, że patrząc na to malowidło, jest się jakby upojonym pieniami aniołów. Bogactwo odcieni na palecie mistrza zda się niewyczerpane. Tak, np. widzimy błękit szaty przechodzący przez cienie zielonkowate w najświetniejszy żółty. U góry płaszczy Bogarodzicy, oraz Chrystusa, jest jasno błękitny. Tunika Chrystusa, jak również i szaty płaszących aniołów, są purpurowe. Jeden z aniołów obok Zbawiciela ma suknię czarną, rozjaśnioną licznymi białymi dodatkami, drugi zaś błękitną: aniołowie stojący przy Maryi, mają szaty w tychże barwach, ale w odwrotnym stosunku.

Na dole, na pierwszym planie, przemaga czerwień w osobach Ś. Hieronima, korzącego się u stóp Bogarodzicy i Maryi Magdaleny poniżej P. Jezusa. Przed Magdalенą klęczy anioł błękitny, ten zaś, który stoi przed Ś. Hieronimem, ma szatę zieloną. Przy

wielkiej pokutnicy widzimy inną Świętą w zieleni, a obok Ojca Kościoła, biskup, zapewne Św. Augustyn ma kapę błękitną. Dalej po stronie Magdaleny — dwie Święte: jedna w barwie lila, druga zaś w błękitnej; po stronie zaś Ś. Hieronima dla zrównoważenia kolorów, stoi biskup w stule i kapie czerwonej. Również Dominikanie i Dominikanki w czarnych płaszczach wzajemnie sobie odpowiadają po obu stronach obrazu.

W tej równowadze barw, która ma prawie geometryczną ścisłość,¹⁾ tło złote zlewa w całość harmonijną wszelkie rozdzwigi kolorów. Z przepychem głównych płaszczyzn łączy się jeszcze bogactwo złotych obramowań, blask złotych haftów, połysk kruszców i drogich kamieni. Włosy mają zazwyczaj odcień żółty, podobnie jak twarze, a jedne i drugie kojarzą się ze złotymi nimbami, których są jakby odbiciem. Koło szyi szaty bywają zazwyczaj obrzeżone złotem i w ten sposób zlewają się barwy ciała z błękitem lub czerwienią odzieży.

Juliusz Helbig stawia sobie pytanie: czy Fra Angelico był kolorystą? — i odpowiada: nie wiem: widzisz u niego barwy żółto - czerwone, ostre, jak przenikliwy głos trąby, używa także jaskrawych błękitów lapis lazuli. W przeciwieństwie do tych barw, nieledwie rażących, do karnacyi swoich zapożycza on delikatnych odcieni od róży polnej, a z nimi łączą się promienie złotych aureoli, połysk gwiazd na tle szafiru i światłość niebiańska, nie mająca nic wspólnego z blaskiem naszego słońca. Słowem jesteś pod urokiem i nie chciałbyś wyrwać się z pod niego, stosując do tych arcydzieł ustalone prawidła.

Schlegel uzupełnia te uwagi rozbiorem *Koronacyi Bogarodzicy*, znajdującej się w Paryżu. Według jego badań technicznych, cały obraz był najprzód złocony. Artysta więc nie pozostawił pustych miejsc, aby je zapełnić barwami, jak to zazwyczaj robiono, a ponieważ malował farbami przezroczystemi, złoto wszędzie przez nie prześwieca. Oko nie spotyka ani jednego miejsca zaciemnionego, na którym mogłoby spocząć. Ażeby dokładnie osądzić te obrazy, należałoby przenieść je z galerii, zazwyczaj zbyt jasnych i z góry oświeconych, a umieścić w ołtarzach świątyń — zawsze przyciemnionych. Tam bowiem zniknąłby ten nadmiar barw i blasku, który w muzeach wyróżnia dzieła Fra Angelico i współczesnych jemu malarzy. Nie trzeba, również zapominać, że według przekonania wielkich artystów, koloryt winien dopomagać do wyrażenia życia duchowego. Barwa i blask złota oraz drogich kamieni są z natury bardziej niematerialne, niż inne przedmioty mętne lub ciemne, które albo nie odbijają kolorów, lub czynią to w daleko niższym stopniu. Urok ich działa silniej, gdyż jest bardziej duchowy. Przedstawiając świat niebieski, Fra Angelico umieszcza swoich aniołów na tle promiennem, które przypomina odbłysek drogich kamieni, lub świetność kolorów tęczy. Uważa on barwę jako rzecz niematerialną, wywierającą na nas silne wrażenie. W tym celu dawni artyści starali się używać do wizerunków P. Jezusa i Bogarodzicy najdelikatniejszych barw i odcieni. Aniołowie, jako duchy niematerialne, winny też jaśnieć świetlanym, idealnym kolorytem. Ta jasność kryształu, którą Św. Jan podziwiał w swem widzeniu niebieskiego miasta Jeruzalem, pochodząca z odbłyску drogich kamieni znajduje swój wyraz

¹⁾ Patrz: Kilka słów o polichromii kościołów p. X. A. Brykczyńskiego.

w dziełach sztuki wieków średnich.²⁾ Gatunek farb, używanych przez Fra Angelico, był wyborny, im też zawdzięcza tak doskonale przechowanie swoich obrazów. Wydają się one tak świeże, jakby wczoraj dopiero wyszły z pracowni artysty, odznaczającego się nawet w wyborze materiałów do prac swoich, tak rzadką dziś sumiennością.

W obrazach, przedstawiających *Zwiastowanie*, Bogarodzica jest przyodziana w szaty barwy czerwonej i niebieskiej, nader proste, jako pokorna służebnica Pańska. Przeciwnie zaś w *Koronacji*, widzimy Ją przemienioną i w świetnych szatach. W jednym z tych malowideł siedzi Ona na tronie obok Syna. Od Niego rozchodzą się promienie świetlane aż do glori, której barwy przypominają zorzę północną. Dzięki bo gactwu złotego tła, przyozdobionego różnobarwnymi odcieniami, wiernie jest odtworzony blask zorzy, albo raczej słońca, wschodzącego w promieniach jutrzeńki.

Starodawna piosnka niemiecka mówi:

I choć dzień i noc
Słońce i gwiazd moc
Piękniej, niż ja czuję,
Niebiosa maluje:
Wszystko to jednak ginie w zamieci,
Gdy imię Jezus blask swój roznieci
I słońcem wiary wśród serca świeci
Synów tej ziemi, a Bożych dzieci.

Podobnem uczuciem pobożnej poezji wiedziony, Fra Angelico umieszcza P. Jezusa i jego Matkę w środku obrazu, tak, że od nich bije cała jasność. Correggio w swojej sławnej *Nocy Świętej*, znajdującej się w Dreźnie, powoduje się tą samą myślą, gdyż na jego obrazie, od dziecięcia Jezus promienieje „światło światła“. W *Koronacji* Fra Angelico, ten blask nie napotyka na ciemne tło, lecz na świetlane postacie, w których się odbija. Przypomina on krople rosy, które w jedno ognisko skupiają promienie słoneczne i załamując je, wzbogacają barwami tęczy. W tym obrazie środek, będący źródłem światła bijącego od dwóch postaci, ogarnia i łączy niemi wszystkie niebiańskie istoty w jedną całość. Prawdopodobnie artysta nigdy nie widział zorzy północnej, jednakże blask jej przeczuł i na płótnie oddał doskonale.

Koronacja z Kartuzi była malowana w Fiesole, a więc przed 1436 r. Tam też zapewne, wymalował on dla swego kościoła inną *Koronację*, wysoką 2 m. 12, a 2,90 szeroką, która obecnie w Luwrze się znajduje. Obraz ten, niestety, przez poprawki wiele ucierpiał. Przybył on do Paryża na początku tego wieku wskutek zwycięstw (albo właściwiej powiedziawszy rabunków) Napoleona. Gdy w 1814 r. komisya mocarstw sprzymierzonych przeglądała te zdobycze, aby odebrać rzeczy ważniejsze, zwrócono uwagę delegata włoskiego na ten obraz, ale delegat był zdania, iż nie warto przewozić do Włoch tych starych rupieci (roba vecchia) i arcydzieło Fra Angelico zostało w Luwrze. Vasari tak się o niem wyraża: Fra Giovanni przeszedł sam siebie i dał dowód niepospolitej zręczności i umiejętności w nastawie kościoła Ś. Dominika we Fiesole, (dziś w Luwrze). Widzimy tam P. Jezusa, koronującego Bogarodnicę w obec chóru

¹⁾ Franz: Fra Bartolomeo, p. 26.

aniołów. U dołu wielka liczba Świętych, a są oni w takiej ilości, tak znakomicie malowani, wyrazy twarzy są tak różnorodne, że patrzy się na nich z niewymowną radością. Każdy jest przekonany, że Święci tak właśnie muszą wyglądać w niebie, a jeżeli mają ciała, to one nie mogą być piękniejsze. Nietylko są pełni życia, odznaczają się miłym i serdecznym wyrazem twarzy, lecz zdaje się, że zabarwienie ich szat i twarzy, jest dziełem ręki aniołów czy Świętych, których na tym obrazie widzimy. Słusznie więc twórcę tego obrazu nazywano zawsze bratem Janem Anielskim. Na stopieńkach widzimy sceny z życia Madonny i Ś. Dominika, one też w swoim rodzaju są boskiej piękności. Zaręczam, że nigdy nie mogę się nasycić widokiem tego malowidła i że zawsze nowe odkrywam w niem zalety". Na środku stopieniek, Marya i Jan siedzą przed grobowcem, z którego wznosi się Chrystus znacznie większych rozmiarów. Po obydwóch stronach widzimy po trzy sceny z życia Ś. Dominika. Pojmujemy ten wybór, gdyż Ś. Dominik był nietylko założycielem zakonu, do którego należał Fra Angelico, ale także Patronem kościoła.

W części górnej, w samym środku siedzi Zbawiciel: przed nim klęczy Bogarodzica, z rękami skrzyżowanymi na piersiach, z głową schyloną dla przyjęcia korony, którą Chrystus trzyma w ręku. Zapewne wstanie Ona po jej otrzymaniu, i zasiądzie na miejscu, które dla Niej jest przygotowane. Według Schlegla, nic nie może przewyższyć delikatności i wdzięku tej powiewnej postaci, tak samo, jak nic nie zdoła przewyższyć niewinności tego zachwycającego oblicza. Zasłona na głowie nie kryje całkowicie jej kształtów; widać przez nią złotawą barwę włosów w warkocz splecionych. Jasno-błękitny płaszcz spływa od ramion aż do nóg. Szeroka zwierzchnia szata jest też niebieska, podbita kosztownem futrem: przez rozcięte boki widać szatę spodnią barwy szkarłatnej. Ten strój jest z pewnością naśladowany ze współczesnych wytworzonych ubiorów pań florenckich.

Płaszcz Chrystusa jest błękitny, a tunika czerwona z podszewką niebieską. Tron otacza 24 aniołów i 37 Świętych: lecz, jak słusznie zauważył Rio, — osoby te są tak zręcznie rozmieszczone, iż liczba ich daleko większą się wydaje. Aniołowie trąbią na długich trąbach, biją w bębny, grają na skrzypcach — słowem, używają tych wszystkich instrumentów, którymi w XV wieku posługiwali się muzykanci na uroczystościach. Nie wszyscy Święci podziwiają scenę główną: niektórzy dzielą się swoją radością z sąsiadami, zachęcając ich, a niejako i widza do przyjęcia w niej udziału. Brak tu jedności, która w obrazie galeryi Uffizi wypływa ze światła, tryskającego z osób P. Jezusa i Bogarodzicy. Również niema płasających aniołów. Należy stąd wnioskować, że obraz z Fiesole jest wcześniejszy i że nastawa z Kartuzyi pochodzi z epoki dojrzałego rozwoju talentu mistrza, bo jest też bardziej wykończoną.

Nimby są dokładnemi kołami, ale nie zwracają się wraz z głową i nigdy nie są ukośne: ich obwody są zrobione podług cyrkla i wypełnione barwą złotą. Rubiny, szmaragdy i inne drogie kamienie, świecące na nich, były domalowane na tle złotem. Cienie nie są wywołane przez dodanie barwy brunatnej lub czarnej, lecz poprostu przez silniejsze użycie tejże barwy.

W obrazie paryskim, trójkąt święty stanowi główną formę całego układu postaci, których głowy ugrupowane są według linii równoległych do boków tegoż trójkąta. Chrystus i Bogarodzica zajmują platformę, stanowiącą zakończenie jakoby pagórka, na którego stopniach klęczą aniołowie. Święci w liczbie 7 i Święte, w liczbie 8,

zajmują najwyższy stopień; są większych rozmiarów, niż inne figury. Po ich bokach stoi po 11 Świętych, nieco mniejszych, a nakoniec 24 aniołów, jeszcze mniejszych otacza bezpośrednio tron Boży. W ten sposób postacie P. Jezusa i N. Maryi P. wydają się większe, niż są w rzeczy samej. Święci, umieszczeni na 8 górnych stopniach, mają imiona wypisane na nimbach. Po prawej stronie, idąc od góry do dołu, stoją: Mojżesz i Ś. Jan Chrzciciel, dalej ŚŚ. Andrzej i Piotr, Bartłomiej, Jakób Mniejszy, Jan Ewangelista jako starzec i Szymon Apostoł; po lewej stronie Dawid i ŚŚ. Maciej, Tadeusz i Paweł, Mateusz, Filip, Jakób Większy, nakoniec Piotr Męczennik. Ten ostatni jest łącznikiem ze Świętymi na dwóch stopniach następnych. Tutaj imiona nie są wypisane na nimbach i trzeba się ich domyślać. Po lewej stronie widzimy ŚŚ. Wawrzyńca, Jerzego i Szczepana, naprzeciwko Marka (?), Dominika i biskupa z piórem (Zenobiusz?) Po prawej stronie klęczy pięciu zakonników. Najpierwszy zapewne Ś. Benedykt, dalej SS. Tomasz z Akwinu, Antoni, Franciszek z Asyżu i Romuald. Później król, którego trudno uważać za Karola W., może prędzej jest to Ś. Ludwik i biskup Mikołaj (?). Tej grupie odpowiadają z drugiej strony Święte: Urszula (?), Agnieszka, Katarzyna, Klara, Magdalena, Dorota (?) i dwie dziewice bez żadnych oznak. Zazwyczaj te święte postacie połączone są po dwie, a czasem po trzy i cztery. Niekiedy głowa Świętego zapełnia lukę w pośród tła obrazu. Głowy zaś są tak umiejętnie rozłożone, iż mimo tłoku figur, wszędzie panuje najpiękniejszy rozkład. Biskup, klęczący na pierwszym planie, wyróżnia się wspaniałością szat swoich: jego kapa jest ozdobiona pięknym haftem, na którym widnieje sześć scen z Męki Pańskiej, a w zagięciu pastorała widzimy baranka Bożego z chorągwią zwycięstwa. Materyę kapy, zarówno jak albę, zdobią bogate rysunki.

W górnej strefie brzmi muzyka anielska. Najprzód 9 aniołów gra na trąbach, których głos, sądząc po kierunku instrumentów, na wszystkie cztery strony świata winien się rozchodzić, gdyż radość niebieska w najdalsze zakątki dostać się powinna. W tej samej grupie widzimy małe przenośne organki, tamburyn, bębenek, dwie cytry i dwoje skrzypiec. Wszyscy aniołowie, zarówno wielbiący boski majestat, jak muzykanci, to młodzieńcy, których twarze jaśnieją niewinnością i świętą prostotą. Ostatni z aniołów gra na skrzypcach, a zasłuchany w tony własnej muzyki, jest w rozkosznym upojeniu. Wszystkie szaty świecą jasnymi barwami: błękitna, niebieska i jasno-różowa, powtarzają się po obu stronach tronu, ale w odwrotnym porządku.

Należy podziwiać pomysłowość artysty, który w pracy, wykluczającej przeciwieństwo charakterów, gdzie wyraz twarzy jest jednakowy, gdyż odbija tylko radość niebiańską, gdzie wszystkie oblicza oddychają jedynie szczęściem i pokojem, umiał jednakże wprowadzić tak wielką różnorodność, pozostając zawsze w granicach piękna i godności. Niema tu ani jednej twarzy, która byłaby podobną do innej, a tę różnorodność można zauważyć nie tylko w rysach i spojrzeniach, będących odbiciem stanu duszy, lecz i w kształtach ciała, w pięknym układzie włosów i brody, w ruchach i postawach. Artysta przedstawia swoje postacie w najróżnorodniejszy sposób: jedne są oddane wprost, inne w profilu, lub częściowo tylko odwrócone, wszystkie jednakże zwracają się do środka, w którym się odbywa najważniejsza scena z całej kompozycji. Tutaj także, jak to bywa zawsze u Angelico, draperie malowane są po mistrzowsku. Umie on oddać cienkość przezroczystej zasłony, okrywającej głowę Bogarodzicy, zarówno jak sztywność ciężkiej kapy grubo haftowanej, spadającej w twardych, a szerokich za-



KORONACYA MATKI BOSKIEJ.
(Do str. 65).

gięciach z ramion kłęzącego biskupa. Szaty aniołów z lekkiej i delikatnej tkaniny, są przepasane w stanie, lecz fałdy wyższej części tuniki zakrywają tę przepaskę. Fałdziste suknie spływające aż do ziemi, osłaniają stopy Bożych posłańców; w całej kompozycji, z tyłu osób złożonej, nie widać ani jednej nogi. Zapewne artysta chciał przez to zaznaczyć, iż wszystkie te osoby nie dotykają już ziemi, lecz wolne od trosk doczesnych, przebywają w sferach niebieskich. Oczy wszystkich są pełne życia i odbijają w sobie blask nieba, a więc źrenice są rozszerzone, nawet w postaciach, które tylko z boku widzimy, Słusznie jednak twierdzi Schlegel, że nie można winić o to malarza, skoro to samo zauważyć możemy w najpiękniejszych dziełach sztuki rzymskiej z epoki pierwszych cesarzy.

Koronacya Matki Boskiej, znajdująca się w Akademii florenckiej jest, niestety, bardzo popsuta przez złe odnawianie. Widzimy tu jedynie dwie osoby w okrągłej ramie, t. j. P. Jezusa oburącz trzymającego koronę i kłęzącą przed nim Matkę Boską z rękami na piersiach złożonemi.

Ten sam przedmiot w bogatszej kompozycji spotykamy na jednym z 3 relikwiarzy w *S. Maria Novella*; są tam wszystkie główne części *Koronacyi* paryskiej. Na podwyższeniu o 10 stopniach Marya kłęczy przed Synem, który Jej wkłada koronę. Po obydwóch stronach stoi po 6 aniołów, grających na różnych instrumentach. Inni aniołowie modlą się lub pogrążeni są w zachwycie. Na najwyższych stopniach kłęczy 19 Świętych. Niektórzy z nich widziani są z boku, inni z tyłu, a dwóch zwraca się do widza. W klasztorze Ś. Marka, Fra Angelico przedstawił ten sam przedmiot w górnej części malowidła na ścianie. Nic prostszego, a zarazem bardziej wzruszającego, jak dwie wielkie postacie biało ubrane, siedzące na świetlanych obłokach! Chrystus wyciąga do Maryi koronę, Ona zaś krzyżuje ręce na piersiach, skłaniając pokornie głowę. U dołu kłęczy 6 Świętych: po prawicy Dominik, Romuald i Tomasz, a po lewicy Franciszek, Piotr i Marek. Wszyscy podnoszą wzrok do góry, wyciągając ręce w zachwycie i podziwieniu. Ten ruch sześćkrotnie z małemi zmianami powtórzony, nie tylko przyczynia się do jedności kompozycji, ale sprawia na widzu wielkie i trwałe wrażenie. Tutaj niema aniołów, ani świetlanego promieniowania, ani Dworu niebieskiego, tylko tych sześciu Świętych, wielbiących Króla i Królową Niebios. Wszystko w tym obrazie odznacza się wielką prostotą, gdyż malarzowi szło tylko o zrobienie pobożnego obrazu do ubogiej celki zakonnej.

Wielkie nastawy z galeryi Uffizi i Luwru są jakby echem uroczystego *Te Deum*, śpiewanego przez liczne duchowieństwo zebrane przed wielkim ołtarzem wspaniałej katedry. To zaś *Ukoronowanie* Bogarodzicy przypomina cichą modlitwę ubogiego zakonnika, który przejęty uczuciem głębokiej pobożności do Matki Bożej, zdala od świata, w skromnej celi rozważa tajemnicę Ukoronowania Królowej anielskiej. Typ Chrystusa nie zawsze jest jednakowy u Fra Angelico ¹⁾.

„Najdawniejszy typ P. Jezusa, jaki widzimy na mozaikach Rawenny, lubo zachował jeszcze coś z surowości pogańskiej, jednakże bardziej zbliża się do ideału chrześcijańskiego, niż późniejsze wizerunki Zbawiciela. Giotto powrócił do starożytnej prostoty wprawdzie, umiał jednak przeobrazić typ pierwotny; Fra Angelico zaś dokonał tego szczytnego zadania, uosabiając w postaci P. Jezusa, w sposób najrzeczniejszy

¹⁾ Crowe i Cavalcaselle—Hist. włos. malarstwa—II—158.

przedstawienie ofiary. Oryginalność jego dzieła daleko więcej się zaznacza przez to uczucie, niż przez większą doskonałość kształtów, a wizerunek Chrystusa w *Koronacji Bogarodzicy* u Ś. Marka, wskazuje wyraźnie stosunek, zachodzący między mozaikami Rawenny a Giottem. Angelico osiągnął tu szczyt uosobienia postaci Boga, rysunek prostszy i czystszy, a wyraz religijny mniej wybitny, niż u Giotta. Harmonijna jedność objawia się nie tylko w rysach twarzy, lecz także w liniach draperyi²⁾.

Jest wiele prawdy w słowach uczonych znawców malarstwa włoskiego, ale należy także przytoczyć to, co mówi Phillimore²⁾. „Typy Zbawiciela w obrazach Fra Angelico są zadziwiającej różnorodności. Zdawałoby się, że mimo największych usiłowań, nigdy nie był zadowolony z oddania rysów najpiękniejszego z synów ludzkich. Niekiedy wraca on do typu Giotta i wówczas daje Zbawicielowi siłę i pełność męskości: czasami znów jaśnieje On młodością baranka, który świat odkupił“.

Raz przedstawia Chrystusa z brodą, to znowu bez zarostu, jak w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Obydwie te formy spotykamy w Rzymie, począwszy od czwartego wieku; utrwaliły się one także w Rawennie, a widzimy je również w średnich wiekach. Jakkolwiek zaś Fra Angelico nie zmieniał lekkomyślnie swych typów, chciał jednakże pozostawić sobie swobodę. Był on więcej skrupowany autentycznymi, lub też tradycyjnymi portretami Świętych swego zakonu, których tak często przedstawiał i dla tego, malując ŚŚ. Dominika, Piotra męczennika, Tomasza, twarzy ich nigdy nie zmienia. Skoro jednak przedstawia Chrystusa, kieruje się warunkami szczegółowymi i wymaganiami obrazu, a opierając się zawsze na tradycji ikonograficznej, wybiera tę formę, jaka mu się najwłaściwszą wydaje.

²⁾ „Fra Angelico”, str. 40.

ROZDZIAŁ VII.

Prace dokonane w Rzymie i w Orvieto (1445-1455).

Papież Eugeniusz IV musiał z Rzymu uciekać w 1434 r., udał się więc do Florencyi i tam znalazł schronienie w klasztorze S. Maria Novella. Ten klasztor nie przyjął ścisłej obserwy O. Dominici, mimo to, jak tego dowodzą prace dokonane dlań przez Fra Angelico — pozostał w bliskich stosunkach z klasztorem Ś. Marka. Tym sposobem Ś. Antonin Przeor od Ś. Marka i Pod-Przeor O. Benedetti, brat Fra Angelico, widywali się z Papieżem. Po skończeniu ich kościoła 1442 r. prosili Ojca Świętego, aby go osobiście konsekrował i przyjął ich gościnność. Przybył na ich wezwanie i przez dwa dni mieszkał w celkach, ozdobionych przez Fra Angelico freskami dla Kosmy Medyceusza. Eugeniuszowi IV nadzwyczaj się podobały prace artystów florenckich. W 1439 r. polecił Ghiberti'emu wykonać wspaniąłą tyarę wartości 38,000 złotych florenów, wysadzaną perłami i drogiemikamieniami. Używał jej na koncylium florenckiem, podczas uroczystości na cześć połączenia kościoła Greckiego z Łacińskim. Na wiosnę 1442 r. posiedzenia koncylium przeniesione zostały do Rzymu i po 10 latach niebytności, Papież znów odbył wjazd uroczysty do miasta wiecznego. Już w 1439 r. polecił on budowniczemu i rzeźbiarzowi florenckiemu A. Filorete zrobić do kościoła Ś. Piotra drzwi brązowe, które tam dotąd istnieją. Drzwi zaś boczne drewniane kazał rzeźbić Dominikanowi Fra Antonio z Viterbo. Inny Dominikanin Fra Giovannü z Neapolu, posłał mu mitrę i inne cenne przedmioty, a nakoniec Fra Giovanni, również z zakonu Kaznodziejskiego w Rzymie, malował dla niego okna. Wobec tych oznak życzliwości dla Dominikanów, nie można się dziwić, że Papież sprowadził Fra Angelico do Rzymu. Nie wiemy dokładnie, kiedy to nastąpiło, ale to jest pewnem, że podczas śmierci Papieża, 23 lutego 1447 roku, wielki artysta był już w Rzymie, zajęty pracą w Watykanie.

Rachunki pod dniem 13 marca 1437 roku wspominają już o jego pensyi, a wybrany 6 marca Mikołaj V, okazał się dlań jeszcze przychylniejszym.

Trudno jednakże wierzyć w to, jakoby po śmierci arcybiskupa Bartłomieja Zabarella, 21 Grudnia 1445 roku, Papież chciał mianować Fra Angelico na jego miejsce. Wiadomo tylko, iż na prośby naszego malarza, Ś. Antonin został na tę godność wyniesiony.

Najpierwszą pracą Fra Angelico w Watykanie były freski w kaplicy Najświętszego Sakramentu, zaczęte jeszcze za Eugeniusza IV. Vasari tak o tem wspomina: „Ozdobił on dla Papieża Mikołaja V kaplicę Najświętszego Sakramentu, którą następnie Paweł III, Alexander Farnese, zmarły 1534 r. kazał zburzyć dla zaprowadzenia schodów. W tych pięknych freskach Fra Giovanni przedstawił kilka zdarzeń z życia P. Jezusa i odmalował w nich z natury wiele znakomitości współczesnych. Te portrety byłyby zaginęły, gdyby Paweł Jovius nie był kazał niektóre z nich skopiować do swego muzeum, a mianowicie: Mikołaja V, cesarza Fryderyka, który właśnie do Włoch przybył, zakonnika Antonina, późniejszego biskupa florenckiego, Biondo da Forli i Ferrante z Aragonii.

Dotąd nikt nie zaprzeczył tym wiadomościom, ale ponieważ przekonano się, że Vasari niezawsze jest ścisłym, a z drugiej strony portretowanie osób współczesnych w scenach z życia P. Jezusa, nie zgadza się z charakterem naszego artysty i jego mistycznym usposobieniem, należy wątpić o prawdzie tych danych. Może autor życiorysów malarzy i Jovius przypuszczali tylko, że i Fra Angelico poszedł za ogólnym wówczas zwyczajem, i dlatego niektóre bardziej charakterystyczne głowy za portrety uważali? Same nawet imiona osób budzą podejrzenie. Fryderyk III przybył na koronację do Rzymu 3 Marca 1452 roku, a więc tylko wtedy mógł go nasz malarz widzieć. Ś. Antonin był już arcybiskupem od lat czterech, jest więc nieprawdopodobnem, aby dawny podwładny przedstawiał go jako zakonnika. Ferrante był naturalnym synem króla Neapolitańskiego Alfonsa, po którym wstąpił na tron 1458 r. a umarł 1497 r. w 70 roku życia. Biondo towarzyszył Eugeniuszowi IV na koncylium florenckie, w 1434 r. został jego sekretarzem, a umarł 1463, mając lat 75. Kopie, o których mówi Vasari również zaginęły, a jedynym wspomnieniem tej kaplicy są obecnie rachunki papieskie. Jest ona wymieniona między 1447 a 1449 r. jako „Capella di Santo Pietro“ znajdowała się między pałacem a kościołem, i można też było do niej z obu stron wchodzić. Widzimy z tych rachunków, iż 1447 r. pomocnikami naszego malarza byli: Piotr Jakób de Forti, Benozzo Gozzoli, Florentczyk Jan, syn Antoniego, Karol syn Łazarza de Narni, i Jakób syn Antoniego z Poli. W 1449 r. przysłano im z Wenecyi 4 funty ultramariny, zapewne na sklepienie.

Od 1448, brat Jan ze swymi pomocnikami był zajęty w Watykanie malowaniem kaplicy ŚŚ. Szczepana i Wawrzyńca. Jestto praca dotąd dobrze zachowana; oglądałem ją także przed trzema laty w Watykanie, a mimo wpływów czasu i sąsiedztwa ze stanzami Rafaela, godną jest starannego obejrzenia.

Oprócz wyżej wzmiankowanych, pomagał bratu Janowi w tej pracy także Karol di Ser Lazaro. Na jednym oknie wymalowana była na szkle białem Matka Boska, na drugim zaś ŚŚ. Szczepan i Wawrzyniec. Lampery drewniane wykonane przez Mikołaja z Florencyi, dopiero 1455 r. zostały zapłacone.

Na wiosnę 1447 r. właśnie kiedy Mikołaj V został obrany Papieżem, benedyktyn Don Francesco di Barone, zdolny malarz na szkle, skłonił budowniczego katedry w Orvieto, aby namówił Fra Angelico do spędzenia w Orvieto pory letniej, tak nie

zdrowej w Rzymie. Żądano aby ozdobił la Capella nuova, gdzie się mieścił cudowny posąg Bogarodzicy. Dnia 14 Lipca brat Jan podpisał umowę i nazajutrz wziął się do pracy.

Przez rok tylko Fra Angelico był zajęty w Orvieto, nie wiemy jednak, z jakich powodów nie dokończył robót rozpoczętych. Może czuł się już starym, miał bowiem lat 60. Benozzo Gozzoli przybył do Orvieto 3 Lipca 1449 r., ale nie ufano widać jego talentowi i dopiero 1459 r. Łukasz Signorelli prace te dokończył.

Fra Angelico wykonał tam jedynie cztery wycinki gotyckiego sklepienia. Przedstawił na nich: 1-o *Pana Jezusa na Sądzie ostatecznym* w otoczeniu 19 aniołów po prawicy, a 16 po lewicy; 2-o *Bogarodzącę* z czterema Doktorami kościoła i czterema założycielami Zakonów; 3-o *Chór proroków* t. j. mężów sprawiedliwych Starego Zakonu. 4-o *Naprzeciwko Sądu Ostatecznego, chór aniołów, niosących narzędzia męki Pańskiej*. Tunika P. Jezusa jest na boku nieco otwarta, tak że widać ranę. Wzniesiona ręka prawa, na której także widoczne jest przebicie, uroczystym ruchem potępia grzeszników, lewa zaś trzyma kulę ziemską. Mówią, że Michał Anioł wziął wzór z postaci P. Jezusa do swego Sądu Ostatecznego. Zapewne skorzystał także z kilku figur Świętych, na których znać przerażenie.

Wkrótce po skończeniu tych obrazów, sklepienie ucierpiało od wilgoci, obecnie zaś wiele postaci aniołów zupełnie przemalowano, a wielu Świętych poprawiono.

Daleko większe znaczenie mają prace, dokonane przez zimę i wiosnę tegoż roku w Rzymie. Kaplica w Watykanie, ozdobiona obrazami Fra Angelico, ma 6,60 m. długości, a 4 szerokości i jest prostokątna: Trzy ściany mają nad sobą łuki sklepień gotyckich, podzielonych szerokim gzymsem na dwa pola, z których dolne jest kwadratowe, wierzchnie zaś ku górze zwężone. Ponieważ w jednej ścianie są dwa okna, a więc pozostało na niej miejsce tylko [na jeden obraz, gdy tymczasem na dwóch innych ścianach są po dwa obrazy. Skutkiem takiego położenia, malarz mógł w części górnej umieścić 6 scen z życia Ś. Szczepana, w dolnej zaś 5 z życia Ś. Wawrzyńca. U dwóch szczytów widzimy jeszcze po dwóch Ojców kościoła, pod gotyckimi baldachinami w dwóch rzędach, jeden nad drugim. Niżej ŚŚ. *Bonawentura i Tomasz z Akwinu*, tudzież *Atanazy i Chryzostom*,—nad nimi *Augustyn i Ambroży*, a także *Leon i Grzegorz*. W każdym przedziale postać siedzącego ewangelisty z jego symbolem. Pod względem głębokości myśli i wyrazu, postacie te są słabsze, niż sceny historyczne, trudno jednak o tem wyrokować, gdyż za czasów Grzegorza XIII, ^{papeży} figury ŚŚ. Chryzostoma, Atanazego i Leona całkowicie, a ewangelistów Jana i Marka, częściowo zostały przerobione.

Układ obrazów historycznych jest symetryczny, tak aby sceny podobnej treści były jak najwięcej od siebie oddalone. W historii Ś. Szczepana szaty są bardziej archaiczne; on sam ma tunikę i płaszcz i podobnie ubrany jest Ś. Piotr, udzielający mu święceń dyakona. Ś. Wawrzyniec zaś i jego konsekратор Papież Sykstus mają ubiory z XV wieku. Z tej samej epoki wzięte są szaty osób drugorzędnych, umieszczonych niżej, kiedy tymczasem odzież postaci stojących wyżej, ma krój starożytniejszy. Architektura części dolnej jest bardziej ciężka i zamknięta—u góry zaś widzimy więcej natury i powietrza. Ogólnie chwałą ten szczegół, że rozmiary budowli odpowiadają na obrazach wielkości osób, ale pod tym względem są wyjątki. Tak np. baldachim ołtarza, przed którym Ś. Piotr udziela święceń Ś. Szczepanowi, jest tak niski, że sięga

mu zaledwo do pleców. Formy architektoniczne, z wyjątkiem baldachimów nad głowami Ojców kościoła, są w stylu odrodzenia.

Na obrazie przedstawiającym *wyprowadzenie Ś. Szczepana za miasto*, widzimy ówczesne mury Rzymu. W nawach kościołów stoją kolumny, podtrzymujące architrav. Wogóle widać tu usiłowania Fra Angelico na drodze postępu. Porwany prądem realistycznym, który miał zaprowadzić mistrzów florenckich do najwyższej doskonałości technicznej, starał się on o największą doskonałość w szczegółach, nie zaniedbując jednak idealnego wyrazu. Przy *Święceniu Ś. Szczepana*, książę apostołów odwrócił się od ołtarza, i życzliwie pochylając się ku dyakonowi, klęczącemu na stopniach, podaje mu kielich i patynę. Sześciu apostołów, po trzech z każdej strony, z zajęciem patrzy na Świętego młodzieńca. Piotr ma brodę krótką i zaokrągloną; koło niego widzimy Jana z młodocianą twarzą. Stojący za nim apostoł ma brodę długą i rozdzieloną, ostatni zaś także bez zarostu zwraca się do apostoła w drugim rzędzie o długiej i majestatycznej brodzie. Przed nimi klęczy Ś. Szczepan w dalmatyce. Architektura kościoła, w którym się to odbywa, jeszcze uwydatnia jedność grupy apostołów.

A teraz przyjrzyjmy się *Święceniu Ś. Wawrzyńca*. Papież Sykstus przyodziany w szaty pontyfikalne stoi przed ołtarzem, a Ś. Wawrzyniec żywo podnosi ręce dla przyjęcia kielicha. Oni dwaj są głównymi w tym obrazie postaciami. Za Papieżem widzimy trzech kapłanów w kapach, a koło Ś. Wawrzyńca stoi dyakon, subdyakon i 3 ministrantów. Wszyscy są bez zarostu i przypominają typy duchowieństwa z XV wieku. Tło stanowi kościół zakończony absydą.

Następny obraz jest podwójny. Na lewo przedstawia ulicę, a na niej dwóch zbirów stuka do drzwi, na prawo zaś, widzimy wirydarz klasztorny otoczony kolumnadą, kędy Ś. Sykstus w tyarze i kapie, daje trzos z pieniędzmi Ś. Wawrzyńcowi, klęczącemu przed nim w bogatej albie. Sługa przynosi naczynia kościelne złote i srebrne. Z tyłu za Papieżem kapłan z niepokojem zwraca się ku drzwiom, lękając się, żeby ich nie wysadzono i żeby zbiry nie dostali się tu zbyt wcześnie. W głębi akolita zwraca się do widza, jak gdyby chciał go zachęcić do wzięcia udziału w tej uroczystości.

Rozdawanie jałmużny przez obydwóch dyakonów, świadczy o bujnej wyobraźni artysty. Osoba Ś. Wawrzyńca wyróżnia się bogactwem szat dyakońskich. Podobnie jak we fresku przedstawiającym jego wyświęcenie, kompozycja zyskuje na powadze przez tło, na którym scena się odgrywa. Widzimy tu dwa długie rzędy kolumn, a we drzwiach święty dyakon stoi na pierwszym planie z workiem pieniędzy od Papieża otrzymanych. Ubodzy znajdują się koło niego w portyku. Podaje on pieniądz kalece, siedzącemu na ziemi; kulawy wyciąga rękę po jałmużnę, a przy nim stoją dwie ubogie niewiasty. Starsza prowadzi chłopca za rękę, młodsza zaś tuli dziecię do piersi. Z drugiej strony odchodzi dwoje dzieci, a dziewczynka usiłuje zobaczyć, co dostał jej braciszek. Starzec pod brzemieniem lat zgarbiony, z długą białą brodą, wyciąga rękę nawykłą do zebrania: ale na twarzy młodzieńca maluje się boleść i wstyd tajony. Niewidomy, którego kalectwo doskonale jest oddane, maca przed sobą kijem, aby się dostać do litościwego dyakona; z tyłu za nim sędziwa niewiasta składa dłonie do modlitwy, spoglądając z czcią i zachwytem na świętobliwego lewite, który z takim namaszczeniem i dobrocią spełnia szcżytne swoje obowiązki.

Nowocześni krytycy nieraz zadają sobie pytanie: czy ten natchniony zakonnik umiał rysować? Na to pytanie Helbig tak odpowiada:

„Nie śmiem za to ręczyć, mogę was jednak zapewnić, że nie uczył się anatomii. Patrzcie na ręce jego postaci, bądź aniołów, bądź świętych, lub katów. Zawsze są one jednakie: nie mają płci ani wieku, ani właściwego charakteru. Nie widzę w nich gry mięśni. Zawsze czyste, wydłużone, wysmukłe, te ręce tak pięknie składają się do modlitwy, wyciągają do dawania jałmużny lub błogosławieństwa, że patrząc na nie, zapominam o anatomii. Patrząc na tych błogosławionych, otulonych długimi fałdami szat powłóczyстых, które ich otaczają jakoby płomienne ogniki, mknące ku niebu, kto będzie się troszczył o cielesne ich kształty?”

Rozdawanie jałmużny przez Ś. Szczepana tem się różni od opisanego cotylko obrazu, iż odbywa się przed domem na ulicy. Dwie niewiasty i jeden mężczyzna odchodzą z otrzymaną jałmużną. Wieśniak, którego zapewne przypadek tu sprowadził, korzysta jednak z dobrej sposobności; kobieta i dziecię wyciągają ręce do świętego dyakona. Tutaj również mężczyzna na drugim planie składa dłonie; może to jaki szlachcic podupadły, lub zubożały uczony, których nie brakło w 15 wieku. Ponieważ przestrzeń jest szczuplejsza, grupa wydaje się bardziej skupioną, a osoby na tej wysokości wyglądają mniejsze. Dla przypomnienia czasu, w którym żył Ś. Szczepan, ubiór jego jest prostszy i ma krój staroświecki.

Nauczanie Ś. Szczepana ma nieledwie charakter idylli. Stojąc na podwyższeniu, tłumaczy on ewangelie na ulicy. Podnosi rękę lewą, aby tym ruchem poprzeć swoje słowa. Przed nim siedzi 14 niewiast i dziecię, w głębi widać sześciu mężczyzn stojących. Uwaga, żywe zajęcie przedmiotem, pobożność słuchaczy, podziw niewiast, zgadzanie się mężczyzn — malują się na twarzach, przebijają w ruchach. Matka trzymająca za rękę małego chłopca, aby był spokojny, jest jedną z najlepszych postaci. Młodzieniec oparty o róg domu, jakby zatrzymany mimochodem, jest zachwycony mową świętego męża.

Dwa następne obrazy: *Ś. Szczepan przed radą starszych* i *Ś. Wawrzyniec przed prefektem miasta*, wzajemnie sobie odpowiadają. Pierwsza scena odbywa się w małej izbie. Przewodniczący mąż silnie zbudowany, nakrył głowę krajem płaszcza, jakby kapturem. Rozprawia on ze Świętym, przedstawionym jako młodzieniec bez zarostu. Obok niego stoją dwaj fałszywi świadkowie, w głębi sześciu niechętnych mu faryzeuszów. Przeciwnieństwo między natchnioną twarzą wyznawcy i złośliwością żydów silnie jest zaznaczone. Ś. Wawrzyniec znajduje się we wspaniałym pretoryum, bardzo pięknem pod względem architektonicznym i tam staje przed prefektem Rzymu. Postać sędziego siedzącego we wnęce, przypomina posągi imperatorów. Groźnym ruchem wskazuje on na narzędzia męki przed nim rozrzucone. Patrycyusze, żołnierze, oraz inni widzowie oczekują odpowiedzi nieugiętego dyakona. Wszyscy biorą stronę prefekta, z wyjątkiem młodzieńca, który odwraca zmartwione oblicze. To Ś. Romanus, ochrzczony w więzieniu przez Ś. Wawrzyńca, jak to widać na obrazie męczeństwa świętego dyakona. Wielka szkoda, że ten fresk najwięcej ucierpiał.

Męczeństwo Ś. Szczepana jest przedstawione w dwóch obrazach. Na jednym żydzi wyprowadzają świętego młodzieńca za miasto, na drugim go kamieniają. Ślepa wściekłość żydów, którzy szarpią i popychają pobożnego dyakona — gwałtowność, z którą ciskają weń kamieniami, spokój i zimna krew Szawła, pilnującego szat,

a zgadzanie się z wolą Bożą pierwszego męczennika, wszystko to sprawia silne wrażenie. Badając te obrazy, trzeba zawsze pamiętać o licznych a nieszczęśliwych poprawkach.

Porównyując freski Massaccia, w kaplicy Brancacci w kościele S. Maria del Carmine, z powyższymi pracami Fra Angelico, Crowe i Cavalcaselle piszą: „Nikt lepiej od Fra Angelico nie potrafił odmalować ubóstwa bez tej strony niemiłej i tego fałszywego wstydu, z jakim się nam często przedstawia. Ażeby tego dokonać, potrzebował tylko czerpać ze swojej duszy miłującej. Prawda, iż Masaccio w ubogich otaczających Ś. Piotra, umiał również zachować przystojność należną dziełu sztuki, ale to, co u niego pochodzi z poczucia taktu, u Fra Angelico jest wyznaniem wiary zakonika, wznoszącego się do wyjątkowych szczytów niebiańskiego ideału. *Opowiadanie ewangelii przez Ś. Piotra* pędził Massaccio w kościele Karmelitów we Florencji, przedstawia też samą sprzeczność z obrazem Angelico: Ś. Szczepan przemawiający do ludu, lubo jeden i drugi ruchem ręki dopełniają swego opowiadania, w czym przypominają Ś. Katarzynę w San Clemente w Rzymie. Garnąca się do nich rzesza wzruszonych słuchaczy, budzi prawdziwy zachwyt. Sposoby, których używa malarz, są zawsze najprostsze, a jednak sprawia niemi potężne wrażenie.

Mało jest autorów, którzyby opisując freski Fra Angelico w Watykanie, nie kusili się o ich porównanie z Loggiami i Stanzami Rafaela, oraz z *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła. Na tem samem piętrze znajdują się bowiem arcydzieła Rafaela, a niżej kaplica Sykstyńska.

„Często podziwiałem te arcydzieła” — pisze J. Helbig — „a za każdą bytnością nabierały w moich oczach większego znaczenia, szczególnie gdy poznałem je lepiej, dzięki uwagom znakomitego ich znawcy i czciciela, profesora Seitz. Raz z wrodzoną mu uczynnością, służył on za przewodnika gromadce ludzi wykształconych i wtajemniczonych w wartość utworów sztuki, które mieli przed sobą. Było to po południu i zwykła publiczność już się rozproszyła. Nie przeszkadzali nam już ani gadatliwi przewodnicy, ani Angielki i Amerykanki, które z Baedekerem w rękę sprawdzają każde malowidło. Zostaliśmy sami. Milczenie zaległo obszerne sale, w których od czterech wieków, tyle przewinęło się ludzi różnego stanu i narodowości. Biorąc ogólnie, zdania i wrażenia naszej gromadki zgadzały się z poglądami uczonego profesora. Wszyscy podziwiali wspaniałe komnaty Borgiów i zachwycali się arcydziełami Rafaela. Przyszliśmy wreszcie do kaplicy malowanej przez brata Jana. Po tylu pięknych i wykończonych pracach mistrza z Urbino, dzieła Fra Angelico mogły się wydać nieco pierwotne pod względem rysunku i kolorytu. Mimo to nasz przewodnik dłużej się przy nich zatrzymał, mówiąc: „W tych obrazach na pozór tak prostych jest bardzo wiele uczuć i myśli, których brakuje tamtym utworom.” Z pewnością, ktoby nie stawiał bardzo wysoko arcydzieł Rafaela i Michała Anioła, dałby przez to dowód, że ich nie pojął. Pierwsze prace Rafaela nie są dalekie od obrazów Fra Angelico, a nawet przewyższają je pod niektórymi względami.”

„W takim „*Pożarze Borgo*” głównie wpadają w oczy malowane mistrzowsko nagle a przerażone postacie, szukające ratunku w ucieczce. Nawet w wielkich obrazach historycznych, nie wyłączając „*Ukarania Heliodora*” i „*Zwycięstwa Konstantyna*,” nie uderza nas odrazu podniosłość myśli, lecz najprzód szczegóły zwracają naszą uwagę. Ażeby zrozumieć „*Parnas*” Rafaela w salach Watykanu, należy przypomnieć

sobie wiele wiadomości historycznych. Jakkolwiek byłoby niesłusznie nazywać dzieła mistrza z Urbino wytworem „sztuki pogańskiej,” zawsze jednak przyznać należy, iż myśl która je natchnęła, była mniej przejęta uczuciem wiary, niż wieki średnie. Galatea Rafaela jeszcze bardziej od tej myśli się oddala, a „Psyche” we Farnesinie i P. Jezus Michała Anioła w kościele sopra Minerva, są nieledwie przeciwne uczuciom moralności dobrze pojętym. Jeżeli z Fra Angelico porównamy Michała Anioła, który daleko większy wpływ na rozwój sztuki wywierał, niż Rafael, to u jednego na pierwszym miejscu znajdziemy ciało, u drugiego ducha, tam czuć się tytaniczną, tu miłość Bożą: z jednej strony przewagę rzeczy podpadających pod zmysły, z drugiej prawdziwą poezję. W jednym uderza nauka i znajomość natury, w drugim poczucie rzeczy nadprzyrodzonych.”

„Śluszenie Crowe i Cavalcaselle twierdzą, że kaplica Sykstyńska Michała Anioła i kaplica Ś. Mikołaja Fra Angelico, to dwa przeciwne sobie bieguny w dziedzinie sztuki. Fra Angelico właśnie zyskuje najwięcej, jako przeciwieństwo Michała Anioła i Rafaela: obok nieokiełznanej energii i pięknych ale zmysłowych kształtów, widzimy tu czystość i namaszczenie religijne uczucia.”

„Bezwątpienia twórca wspaniałego *Sądu Ostatecznego* w kaplicy Sykstyńskiej zachował wiarę i pracował pod natchnieniem prawd Objawienia i czci dla Ukrzyżowanego: dowodzą tego jego obrazy, budowle, a przedewszystkiem poezye. Mimo to on właśnie z Rafaelem, zerwał wszelkie tamy w dziedzinie sztuki religijnej i położył koniec średniowiecznemu jej kierunkowi. Tymczasem Fra Angelico zna tylko jedną zasadę, jedna myśl natchniona we wszystkich jego utworach panuje, t. j. wiara w nadprzyrodzoną wartość świętości chrześcijańskiej. Ta myśl kierowała jego życiem i przewodniczyła wszystkim pracom; była tajemną sprężyną, która ożywiała wszystkie jego postacie. Tej właśnie żywej a głębokiej wierze zawdzięcza on tę prostotę, ten pokój radosny, który panuje w jego pracach, i nawet widzom się udziela. Posługiwał się formami, których mu dostarczyło Odrodzenie, gdyż nie miał powodu ich odrzucać, nigdy jednak w pracach jego nie widzimy sprzeczności między ideałem chrześcijańskim, a pogańskim, albo raczej starożytnym.”

„Żaden wzgląd ludzki nie naruszył nigdy głębokiego spokoju jego duszy, gdyż zawsze poświęcał Bogu owoce wielkiego talentu, który od Niego otrzymał. Umocniony w tym wewnętrznym spokoju, nie umiał odtwarzać walk i namiętności, których sam nie doświadczał. Dla tego też brakło mu często siły i energii, ażeby zło odpowiednio przedstawić. Odbija się to w sposobie malowania złego łotra i potępionych, których widzimy w *Sądzie Ostatecznym*. Odtwarzając pokój rajski, był w swoim żywiole, a najmilszym i najwłaściwszym dla jego pędzla było malowanie rozkoszy niebiańskich. Zaludnia on też swój raj mnóstwem aniołów i Świętych, prawdziwie nadziemskiej piękności: umie go zdobić najdelikatniejszymi kwiatami i blaskiem barw najświetniejszych. Od czterech wieków prace jego świadczą o prawdzie życia przyszłego, do którego w ciągu całego zawodu artystycznego dusza jego dążyła z całą siłą przekonania i nadziei.”

„Z tego wysokiego punktu widzenia, jaki mu był właściwy, rzeczy tego świata przedstawiały mu się w świetle łagodniejszym, mniej ostre, a więcej uduchowione. Na wyżynach jego teologii mistycznej, wszystko jest harmonią i radością: hałas tej

ziemi dochodzi tam stłumiony, niby szum morza, podnosząc jeszcze urok ciszy, która na tych wysokościach panuje.”

Malarze współcześni badają wyłącznie Michała Anioła i Rafaela, a zaiste mogą się wiele od nich nauczyć. Są to znakomici technicy w swoim zawodzie, umysły przejęte poczuciem ideału. Oby zwolennicy sztuk pięknych mogli się podnieść do tych szczytów, nie zapominając jednak, iż treścią każdego dzieła nie jest samo piękno lub kształty tytaniczne, ale duch, ale wyraz, który je przenika. Fra Angelico też nie pogardzał formami zewnętrznymi, a jeżeli na tem polu nie doszedł do najwyższej doskonałości, to jednak na niwie malarstwa religijnego jest niezaprzeczenie najpierwszym. On bowiem — proszę nam darować śmiałość wyrażenia — nie ciało, ale duszę chrześcijańską malował.

Choćbyście odbywali jaknajdłuższe ćwiczenia akademickie i rysowali załamania draperyi, badali dzieje sztuki i odzieży; choćbyście usiłovali uchwycić w biegu ruch konia i przedstawić jaknajdokładniej zmienność bałwanów morskich; choćbyście z dokładnością migawkowego aparatu fotograficznego oddali poruszenia grup, zdobiąc je całą techniką nowoczesną; choćbyście złączyli razem te wszystkie doskonałości, nie będzie praca wasza godną zaszczytnej nazwy „dzieła sztuki,” jeżeli nie natchniecie dzieła waszego duszą, która wszystkie pojedyncze członki w harmonijną całość połączy, nadając mu właściwe życie. Słusznie Schlegel powiada: „Im lepiej badamy sztukę czy u starożytnych czy u nowożytnych narodów, tem bardziej przekonywamy się, że najwyższą jest sztuką poświęconą Bogu i dziełom religijnym. Gdy w kolei wieków stawała się bardziej świecką, wnet chyliła się do upadku. Za naszych czasów, usiłowano podnieść ją za pomocą rozmaitych środków świeckich, ale te chybiły celu. Największa nauka, najdokładniejsze zbadanie natury, nie wystarczą do tworzenia dzieł żywych i samoistnych. Artysta musi mieć wyższe namaszczenie. Rodzaj ludzki potrzebuje widzieć w świecie doczesnym odbicie boskości, a sztuka wtedy jedynie temu odpowie, jeżeli w niej niebo i ziemia we wspólnej harmonii się połączą.

ROZDZIAŁ VIII.

Ostatnie lata i śmierć Fra Angelico. (1445 — 1455).

Dziesięć ostatnich lat swojego życia spędził nasz malarz przy klasztorze Dominikanów *S. Maria sopra Minerva*. Wiek nie osłabił w nim bujnej wyobraźni, a nadał jedynie jego utworom więcej dojrzałości.

Samo wykonanie fresków, do których kartony były już przygotowane, szło nader szybko. Malowidła na sklepieniach w Orvieto wykonał między 15 czerwca, a 28 września, to daje nam miarę, ile czasu zająć mogły artyście inne prace podobnego rodzaju. Bezwątpienia, za młodu, zanim zasłynął jako znakomity malarz, musiał osobiście wykonywać większą część roboty, którą następnie powierzał czerem pomocnikom. Regularny tryb życia, którego każdy dzień był poświęcony pracy, przyczynił się do tego, że artysta tak wiele obrazów po sobie pozostawił.

Zapewne w Rzymie wymalował Fra Angelico *Sąd Ostateczny*, znajdujący się obecnie w Berlinie. Niema jednak dowodów na to, aby, jak twierdzi Rio, jeździł Fra Angelico 1450 r. do Florencji dla dokończenia fresków w kościele Ś. Marka, nie można również być pewnym, iż wiele obrazów, przeznaczonych do kościołów tokańskich, zostało wymalowanych w Rzymie. Trudno sądzić o tem stanowczo, gdyż w młodym wieku artysta miał więcej czasu, a w późniejszym więcej pomocników, dzieło więc jakieś staranniej wykończzone, może być wcześniejszem, niż inne malowane pobieżnie. Błędy i usterki nie mogą również ułatwić nam oznaczenia daty jakiej pracy, gdyż mogą być położone na karb Benozzo Gozzoli, lub którego innego pomocnika. Trzeba jeszcze wziąć pod uwagę liczne późniejsze poprawki, które utrudniają chronologiczną klasyfikację dzieł mistrza.

Weźmy np. mały tryptyk w Hildesheimie, zakupiony przez nieboszczyka biskupa J. Ed. Wedekina, wielkiego miłośnika sztuki, z powodu znajdujących się na nim rzeźb z kości słoniowej. Są to utwory bardzo różnej wartości. Sześć wygląda na starożytne naśladownictwo włoskie rzeźb bizantyńskich i prawdopodobnie pochodzi z XI wieku. Dziewięć innych jest dziełem włoskiem z XV wieku i stanowi część cyklu, przedstawiającego Życie P. Jezusa. Skrzydła tryptyku zewnątrz i wewnątrz, były pociągnięte czarną farbą. Ponieważ ta powłoka była w niektó-

rych miejscach uszkodzoną, usiłowano ją naprawić i przy tej sposobności przekonano się, że pod spodem był obraz *Zwiastowania*. Następnie odnaleziono również postać *Męża boleści*, wychodzącego z grobu i otoczonego narzędziami męki.

Profesor F. Frantz ¹⁾, w tem delikatnem malowidle, wykonanem jak miniatura, odnajduje charakter i styl Fra Angelico. Te obrazki, jak mówiliśmy, były pokryte czarnym pokostem, skutkiem czego straciły na świeżości, ucierpiały także przy usuwaniu farby, trzeba więc było je odnowić. Wobec takich danych nadzwyczaj jest trudno orzec, czy jaki obraz jest lub nie dziełem Fra Angelico.

To samo stosuje się do *Madonny* berlińskiej, siedzącej na tronie między ŚŚ. Dominikiem i Piotrem męczennikiem, gdyż i ona jest także w znacznej części przemalowaną. Dwa małe obrazy z tegoż zbioru, przedstawiające *Legendy o Ś. Franciszku z Asyżu*, również wielokrotnie były poprawiane. Znajdujący się tam drugi *Sąd Ostateczny* przypomina pędzel Fra Angelica, ale ponieważ ma datę 1456 roku, przypuszczają więc, że był zaczęty przez mistrza, a skończony przez jego ucznia Cosimo Rosselli.

Na jednym z obrazów muzeum berlińskiego widzimy ŚŚ. Dominika i Franciszka we wzajemnych objęciach. W galeryi w Parmie na obrazie, przedstawiającym *Matkę Boską* na tronie, w otoczeniu siedmiu aniołów, oraz ŚŚ. Jana i Pawła, ta sama scena się powtarza. W zamku Danly w Anglii znajduje się mały obrazek, na którym dwóch aniołów opasuje Ś. Dominika sznurem czystości.

W pałacu Imperiali w Rzymie jest męczeństwo ŚŚ. *Kosmy i Damiana*. Galerya narodowa londyńska posiada dwa obrazy Fra Angelico: *Pokłon 3-ch króli* i stopieńki do wielkiego ołtarza San Dominico da Fiesole, o których mówiliśmy powyżej. Należy tu wspomnieć o nader cennym małym obrazku w galeryi Uffizi, przedstawiającym *Ś. Zacharyasza*, który, zapytany, jakie dać imię nowonarodzonemu synowi, pisze te słowa „Jan jest imię jego“.

Dwaj aniołowie, klęczący na obłokach, w muzeum turyńskim, są tylko szczątkami nader pięknego obrazu, lecz *Madonna* z tego zbioru stanowczo nie zasługuje na to, aby ją przypisywano bratu Janowi. Obraz w muzeum antwerpskiem nie przedstawia, jak twierdzą Crowe i Cavalcaselle, S. Ambrożego, który nie dopuszcza do kościoła Teodozjusza W., ale *Ś. Romualda*, czyniącego wymówki Ottonowi III za zamordowanie Crescencyusza.

W Rzymie wymalował też Fra Angelico *Ukrzyżowanie*, które zaginęło, dla kościoła, zaś *Ś. Maria sopra Minerva: Zwiastowanie* i nastawę ołtarzową. Powiadają, że z obawy przed złodziejami, zasłonięto jeden z jego ostatnich obrazów w tym kościele jakimś pospolitem malowidłem.

W wielu książkach znajdujemy wiadomość, że Fra Angelico został pochowany w kościele *S. Maria sopra Minerva*, ale niezawsze się pamięta o wskazówkach tego rodzaju. Niegdyś kościół ten, jeden z najpiękniejszych w Rzymie, był przyozdobiony licznymi malowidłami. Badając jego nagrobki, zacząłem od strony epistoły przy wielkim ołtarzu, aby obszedłszy dokoła świątynię, powrócić od strony ewangelii. Zakrytyan kilkakrotnie ofiarowywał mi swoje usługi, alem je stanowczo odrzucił, gdyż były zbyt cenne i niepożądane.

¹⁾ Histoire de la peinture chrétienne, II 273, note 1.

Widząc, że robię notatki, nie ustępowałam, licząc z pewnością na nieuniknioną *Mancia* t. j. napiwek, ale nie przerywając pracy, dałam mu do zrozumienia, że jego pomoc mogła mi tylko przeszkadzać. Tymczasem słońce zachodziło, w kościele zaczęło się ściemniać, a mnie pozostało jeszcze kilka nagrobków do obejrzenia. Wówczas z grzecznością czysto włoską, zakrystyan znów do mnie powrócił ze światłem, pewny, że tym razem na koniec cel swój osiągnie. Niedaleko od wielkiego ołtarza, po stronie ewangelii, zobaczyłem na tablicy w wypukłorzeźbie postać zakonnika w kapturze, z zamkniętymi oczyma i złożonymi rękami, śpiącego snem wiecznym. Głowa spoczywała na wezgłowie, jakby oprawna w łuk okrągły, wsparty na dwóch małych filarach jońskich żłobkowanych; obok w narożnikach widać było główki dwóch skrzydlatych cherubinów. Przy drżącym blasku świecy, bez której byłbym już nie widział, przepisałem napis niżej przytoczony i na tem pracę dnia tego zakończyłem.

Hic jacet venerabilis pictor Frater Joannes de Florentia ordinis predicatorum MCCCCLV.

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles

Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.

Altera nam terris opera extant, altera coelo,

Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.

(Tu leży wielbny malarz, brat Jan z Florencyi zakonu kaznodziejskiego † 1455.

Nie z tego mnie chwalcie, żem był jakoby drugim Apellesem.

Lecz że owoce pracy mojej, Twoim, o Chryste, dawałem,

Inne bowiem są dzieła nieba, a inne ziemi.

Ujrzałem dzień w mieście, które jest kwiatem Etrurji.

Tak więc napis ten głosi, że nie dlatego imię brata Jana do potomności przejdzie, iż był znakomitym malarzem, ale że prace swoje dla uczniów Chrystusa poświęcał. Bo ważniejszymi są czyny nasze, których dokonaliśmy dla nieba, niż te, których celem sama tylko ziemia. Takimi też były dzieła Fra Angelico. Przybył na świat we Florencyi; nazwa tego miasta od kwiatu pochodzi i jest też ono najpiękniejszym kwiatem prowincyi Etrurji.

Gdybym był przyszedł do kościoła *S. Maria sopra Minerva* jedynie dla widzenia tego pomnika, byłbym doznał zawodu. Ale przedtem obejrzałem wspaniałe nagrobki tej bogatej świątyni, podziwiałem grobowce papieży z rodziny Medyceuszów: Leona X i Klemensa VII, zarówno jak Urbana VII i Benedykta XIII, a także nagrobki Jana de Turrecremata, Wilhelma Duranda i innych znakomitych ludzi. Miałem sposobność podziwiać arcydzieła sławnych mistrzów z rodziny Cosmati, Mino de Fiesole, Rafaellino del Garbo i innych, na koniec posąg Chrystusa, dłuta Michała Anioła — ten najwyższy wyraz świętości, uosobiony w formie czysto materyjalnej, ale tak doskonale, że trudno przypuścić, aby jakikolwiek artysta mógł w tym względzie go prześcignąć.

Przy wielkim ołtarzu, w którym spoczywają zwłoki Ś. Katarzyny syeneńskiej, natrafiłem nagle na grób artysty z zakonu kaznodziejskiego Dominikanów. Któż się dziś unosi szlachetnym zapałem na wspomnienie tych wielkich ludzi? kto szuka natężenia w życiu tych, których nagrobki, jako dzieła sztuki niepośledniej wartości jaśnieją przed naszymi oczyma? A jednak święta dziewica i błogosławiony zakonnik dziś jeszcze żyją w sercach milionów.

Na pięć lat przed Fra Angelico, bo 1450 lub na początku 1451 r., umarł w Kolonii mistrz Stefan Lochner ¹⁾. Już Förster zwrócił na to uwagę, że Stefan Lochner stał w takiej sprzeczności ze szkołą Van Eycka, jak Fra Angelico ze współczesnymi realistycznymi artystami we Florencyi. Podobnie jak Massaccio, tak i Van Eyck, winni być uważani za najpierwszych przedstawicieli sztuki nowoczesnej.

W istocie jest rzeczą godną zastanowienia, iż na obrazie „*Sądu Ostatecznego*” w Kolonii, widzimy także same zespolenie dusz wybranych z aniołami stróżami, jak u Fra Angelico. W pracach obu malarzy wybrani wstępują w bramy Jerozolimy niebieskiej. Moglibyśmy wyliczyć więcej jeszcze dowodów podobieństwa w utworach tych dwóch artystów, a niepodobna tłumaczyć wszystkich jednakowemi tradycjami ikonograficznemi epoki średniowiecza.

Są jednakże wielkie różnice między dwoma mistrzami. Lochner każe Ś. Piotrowi przyoblekać wybranych w szaty godowe. Często umieszcza przy sobie umyślnie przeciwieństwa, a lubo więcej naiwny, jest zarazem śmielszy niż malarz Dominikański, którego umysł jest więcej wykształcony, uczucie delikatniejsze, talent wykwintniejszy. Artysta koloński to mieszczanin niemiecki, o sercu otwartem i prostej powierzchowności; Fra Angelico — to kapłan włoski, zakonnik, prawie święty. Mimo to jednak zasługują na uwagę liczne między nimi podobieństwa, a przedewszystkiem to spotykanie się aniołów stróżów z duszami wybranymi. Szaty aniołów są także jednakowe fałdliste i w pasie przewiązane. Lochner pochodził z Merseburga, po raz pierwszy znajdujemy o nim wzmiankę w dokumentach kolońskich roku 1442. Być może, iż przed osiedleniem się w Kolonii, odbył podróż do Włoch i mógł widzieć Fra Angelico, który od 1418 do 1436 pracował we Fiesole, a od 1436 do 1445 we Florencyi. Twierdzić tego jednak na pewno bez dowodów nie mogę, a podobieństwa w dziełach obu artystów można i w inny sposób wytłumaczyć. Jakaś książka do nabożeństwa bardzo rozpowszechniona, albo Dominikanin, miłośnik sztuki znający swego sławnego współbrata, mógł tu być pośrednikiem.

Bądź co bądź, między obu malarzami istnieje duchowe powinowactwo. Nie bez powodu uważają ich jako przedstawicieli mistycyzmu w sztuce. Obaj, jeden z tamtej, drugi z tej strony Alp, są ostatnimi lecz najwznioślejszymi mistrzami wieków średnich.

Na tem kończy się praca J. Helbiga, której nie tłumaczyłem dosłownie, ale w wielu miejscach skracalem, w innych zaś starałem się ją rozjaśnić, aby czytelnikom polskim ułatwić jej zrozumienie. Pewny jestem, że co do stylu, niejednen zarzut uzasadniony może mnie spotkać — ale na moją obronę muszę przytoczyć tę okoliczność, że jest to przeróbka z francuskiego tłumaczenia z niemieckiego oryginału. Ażeby zaś nie być posądzonym o przesadę w ocenianiu ukochanego przeze mnie Fra Angelico, kończę rzecz swoją przytoczeniem jego charakterystyki, skreślonej przez dwóch pisarzy różnych epok i narodowości.

¹⁾ Kölnische Kunstler in alter und neuer Zeit von Merlo neu bearbeitet von Firmenich Richartz 1895 Col 850.

Wielokrotnie wymieniany przeze mnie Vasari, tak o nim pisze: Fra Giovanni mógł być żyć wygodnie w stanie świeckim: malarstwem, które od młodości uprawiał, byłby zarabiał tyle, ileby zechciał, lecz, jako mąż szlachetnego i głębokiego umysłu, postanowił dla zbawienia duszy wstąpić do zakonu kaznodziejskiego. Celował głównie w przedstawianiu aniołów i Świętych, którzy na obrazach Fra Giovanniego nie tylko tchną życiem i wyrazem niewypowiedzianie pięknym, ale i takim odznaczają się kolorytem, jak gdyby były malowane ręką samych aniołów lub Świętych. Zdaje się nawet, że owe duchy niebieskie, gdyby przybrały postać ludzką, nie mogłyby inaczej wyglądać. Gardził on wszelkimi rzeczami ziemskimi, żył w wielkiej czystości i świętobliwości, wiernym był przyjacielem ubogich, i dlatego jestem pewny, że dusza jego całkowicie do nieba należy. Nieustannie ćwiczył się w malarstwie i nigdy nie chciał innych malować przedmiotów, tylko religijne. Mógłby stać się bogatym, lecz wcale o tem nie myślał, owszem mawiał, że ten tylko jest prawdziwie bogatym, kto na małym poprzestaje. Mógłby panować nad wieloma, ale nie chciał tego i dowodził, że ulegać innym jest rzeczą łatwiejszą i bezpieczniejszą. Nie ubiegał się o godności i powtarzał, że o tem tylko myśli, aby uniknąć piekła i zbliżyć się do nieba. Był bardzo ludzki w obęjsciu, mawiał, że kto chce poświęcić się sztuce malarskiej, powinien w duszy zażywać spokoju; kto pragnie odtwarzać życie Chrystusowe, powinien ciągle przebywać z Chrystusem. *Chi fa cose di Christo con Christo deve star sempre.*

Nigdy nie okazywał gniewu, a jeżeli kiedy upominał braci, czynił to spokojnie i łagodnie. Słowem, zakonnik ten, którego dość nachwalić się nie można, był we wszystkich swych postępkach i mowach pokorny i skromny, w sztuce swojej biegły, a Święci, których odmalował, daleko bardziej wyglądają na Świętych, niż malowani przez wszystkich innych artystów.

Ale powiecie mi na to: Vasari był Włochem i prawie współczesnym Fra Angelico, więc nic dziwnego, że go chwali, dziś jednak o tym średniowiecznym mistycznym artyście ludzie zapomnieli.

Ja zaś na ten zarzut odpowiem, iż tylko ci nie cenią prac brata Jana, którzy ich nie znają, lub nie są w stanie zrozumieć, a na dowód, jak on i dziś jest cenionym, przytoczę słowa Francuza z XIX wieku:

Cartier w swoim studyum „Jezus Chrystus w sztuce“ pisze: „Fra Angelico da Fiesole skorzystał ze wszystkich postępów, jakie architektura, rzeźba i malarstwo uczyniły we Florencyi i w Rzymie w pierwszej połowie XV wieku. Badając jego utwory, można się przekonać, jak talent jego nabierał coraz większej siły, lecz ideał jego pozostał niezmiennym, i jego myśli nigdy nie błąkały się po manowcach, nie pożywały sławy. Nic nie może rozłączyć go z Chrystusem, jego obrazy nie przestają być nauką lub modlitwą. Pozostanie on na zawsze wzorem i doskonałym typem artysty chrześcijańskiego.

Ks. A. Brykczyński.



PRACE Ks. ANTONIEGO BRYKCZYŃSKIEGO

Członka Komisji Sztuki i Komisji Archeologicznej Akademii Umiejętności.

Dom Boży, to jest, praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów, na wzór dzieła X. Barbier de Montault, z różnych autorów zebrał Ks. A. B. Z tablicami rysunku W. Gersona. Wydanie II, r. 1 k. 50.

Gawędy ogrodnicze, napisał Gwiazdźc, część I i II, (wyczerpane).*

Kilka uwag praktycznych o polichromii kościołów, skreślił Ks. A. B. kop. 30.

Legendy czyli pobożne podania z różnych pisarzy, zebrał dla ludu Gwiazdźc. Płock 1880, (wyczerpane).

Listy z Włoch, o sztuce kościelnej, kop. 30.

Miesiąc Maryi dla kaznodziejów i wiernych, zebrał Ks. A. B., b prof. wymowy w Sem. Płockiem, Proboszcz par. Goworowa, ze swym wikarym, a b. uczniem Ks. W. Załuskim. Cena rub. 2.

Miesiąc Maj św. Franciszka Salezego, t. j. Żywot Najśw. Maryi Panny, z dzieł autora Filotei przez O. Ch. Clair, a przez B. O. spolszczony, przejrzał i na kościół w Goworowie swoim nakładem wydał Ks. A. B., (z obrazkiem). Cena kop. 30. Wydanie II. (Na wyczerpaniu).

Ółtarz chrześcijański. Studium archeologiczno-liturgiczne X. Corblet, przerobił i wiadomościami swojskimi uzupełnił Ks. A. B. Z 3 stylowymi rysunkami ółtarzy. Cena rub. 1 kop. 20.

O naczyniach i sprzętach eucharystycznych, studium archeologiczno-liturgiczne X. Corblet, spolszczył i wiadomościami swojskimi uzupełnił Ks. A. B. (z 3 stylowymi rysunkami na rzecz kościoła w Goworowie). Cena r. 1 k. 20.

Opowiadanie pana Jacentego I. O św. Stanisławie Biskupie, zebrał Gwiazdźc Płock 1880, (wyczerpane).

— III. Krzyż Goworowski. Skreślił Ks. A. B. (Gwiazdźc) (wyczerpane).

IV. „Chorych nawiedzać“, skreślił Gwiazdźc. Cena kop. 10.

Podręcznik praktyczny Ikonografii chrześcijańskiej, skreślił Ks. A. B. z 4 tablicami (na rzecz kościoła w Goworowie). Cena rub. 1 kop. 50.

Praktyczna nauka rachunku sumienia, opracował Gwiazdźc, c. I, Płock 1883. (wyczerpane).

Rok chrześcijański przez myśli i zdania z listów św. Franciszka Salezego wyjęty, uświętobliwiony, zebrał i na kościół w Goworowie wydał Ks. A. B. k. 30.

Rozmowy u starego Stacha. I. O wzajemnych obowiązkach sług i gospodarzy, skreślił Gwiazdźc. (Ks. A. B.) Wydanie II (wyczerpane).

Różaniec święty wyjaśniony na majowe i październikowe nabożeństwo pożyteczny, napisał i na kościół w Goworowie wydał Ks. A. B. Cena k. 50.

Uwagi praktyczne o spowiedzi zebrał i na kościół w Goworowie wydał Ks. A. B. kop. 15, w oprawie 20, wydanie II.

Żywot Najśw. Maryi Niepokalanej Boga-Rodzicy, z różnych autorów zebrany przez niegodnego sługę Maryi, wydanie II, kop. 15.

Dobrzy synowie kop. 15 i 30.

Są do nabycia w drukarni St. Niemiry Synów, Plac Warecki Nr. 4
i w Redakcyi Kroniki Rodzinnej, Krak.-Przedm. Nr. 6.