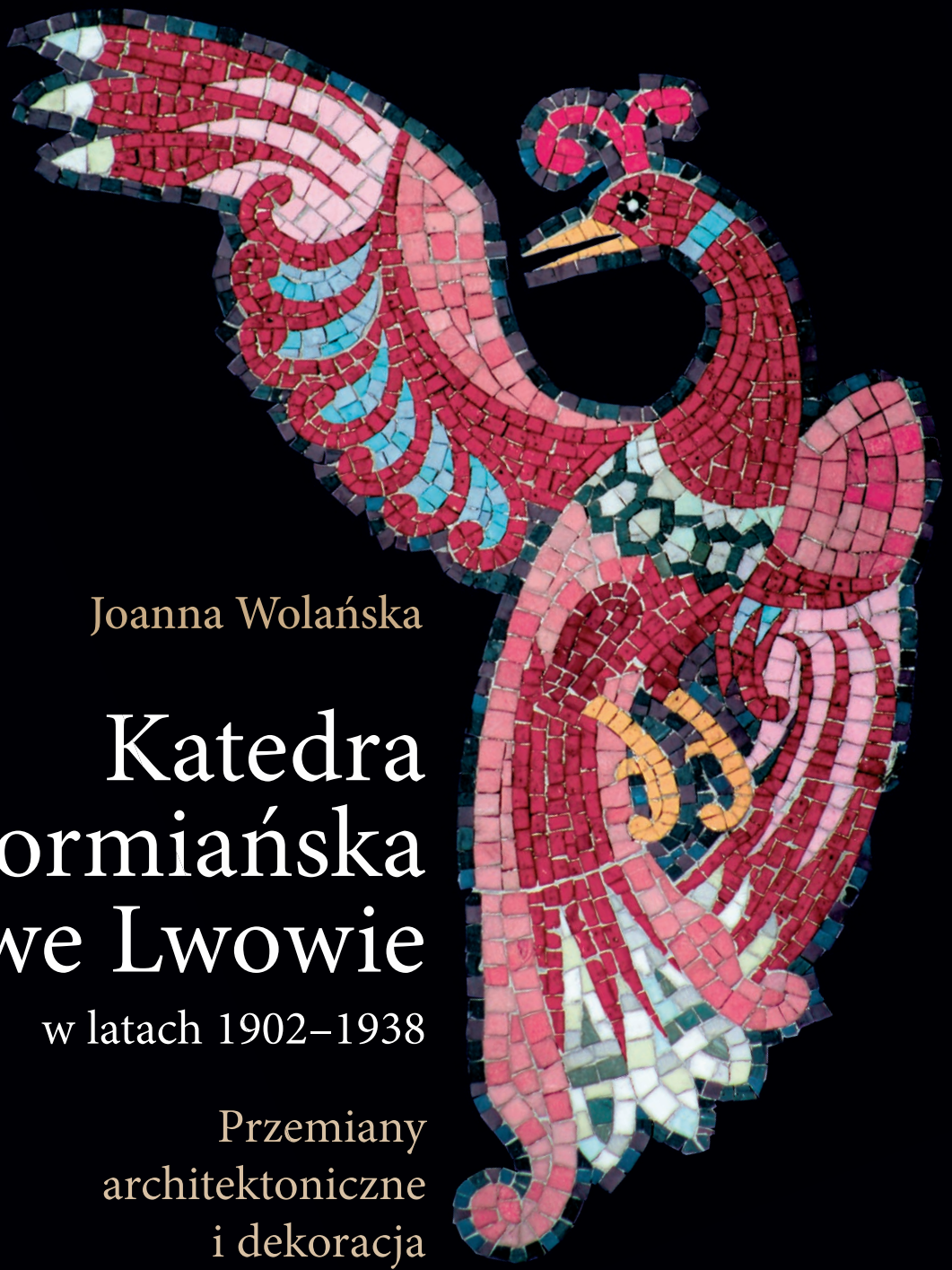
MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
Departament Dziedzictwa Kulturowego



Joanna Wolańska

Katedra ormiańska we Lwowie

w latach 1902–1938

Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza

POZA KRAJEM

MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Departament Dziedzictwa Kulturowego

The Armenian Cathedral in Lvov 1902–1938:
Architectural Transformations and Interior Decoration

Вірменська катедра у Львові в 1902–1938 роках.
Архітектурні перетворення та декорація інтер'єру

Լվովի հայկական տաճարը 1902–1938 թվ.
Ճարտարապետական փոփոխություններն ու ներքին հարդարանքը

Joanna Wolańska

Katedra ormiańska we Lwowie

w latach 1902–1938

Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
Warszawa 2010

Redakcja:
Zofia Jurkowlaniec

Tłumaczenie:
na j. angielski: Joanna Wolańska
(konsultacja: Albert J. Godycki)
na j. ukraiński: Andrij Saljuk, Zoya Świerk
na j. ormiański: Piruza Mnacakanian

Projekt graficzny i projekt okładki:
Anna Szczepańska-Krasoń

Koncepcja graficzna serii:
Andrzej Tomaszewski

© Copyright by Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Departament Dziedzictwa Kulturowego, 2010

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

© Copyright by Joanna Wolańska

Publikacja przygotowana we współpracy z Fundacją Kultury
i Dziedzictwa Ormian Polskich

FUNDACJA
KULTURY
I DZIEDZICTWA
ORMIAN POLSKICH
www.dziedzictwo.ormianie.p

ISBN 978-83-929227-9-7

Przygotowanie do druku:
Anna Szczepańska-Krasoń

Wydawca:
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Drukarnia:

Spis treści

Przedmowy

Jacek Miler 9
Monika Agopsowicz 11

Wykaz skrótów 14

Wprowadzenie 15
Stan badań 19

Część I

Katedra przed rokiem 1902

Ormianie we Lwowie 23
Od średniowiecza do początku wieku XX 23

Restauracja, konserwacja i rozbudowa w wieku XX

Arcybiskup Teodorowicz 34
Katedra a problem postępującej latynizacji obrządku ormiańskiego 35
Stan badań nad dziejami Ormian lwowskich i znajomość sztuki ormiańskiej we Lwowie około roku 1900 36
Dekoracja apsyd 38
Historiografia badań nad architekturą ormiańską w wieku XIX 43
Jan Bołoz Antoniewicz 45
Formy ornamentyki apsyd i ich źródła 46
Epitafium arcybiskupa Isakowicza 49
Teoria i praktyka konserwatorska na ziemiach polskich na początku wieku XX w odniesieniu do restauracji katedry 50
Odnowienie i rozbudowa katedry: pierwsze projekty 53
Rozbudowa katedry – projekt Franciszka Mączyńskiego 57
Kasetonowy strop nawy 72
Opinie o rearmenizacji 76

Dekoracja i wyposażenie wnętrza

Projekt Józefa Mehoffera: chronologia 78
Mehoffer jako dekorator zabytkowych wnętrz kościelnych 79
Studia przygotowawcze i podróże artysty do Wenecji 79

Mehoffera projekt dekoracji katedry ormiańskiej 81
Mehoffer i miniatury rękopisów ormiańskich 87
Dwa „Ewangeliarze ze Skewry" 92
Trudne negocjacje i modyfikacja pierwotnego projektu 93
Fiasko uzgodnień w sprawie mozaiki 94
Konkurs zamknięty na projekt mozaiki 98
Powrót do projektu Mehoffera 100
Trójca św. – przekształcenia tematu w różnych technikach 101
Dalsze rozmowy na temat projektu mozaiki 103
„Niespodzianka mozaiki" i wykonanie projektu w warsztatach na Murano 107
Trzy warianty *Trójcy św.* 108
Typ ikonograficzny *Trójcy św.* 110
Cechy formalne kompozycji 115
Mozaikowa dekoracja kopuły, tamburu i pendentywów 116
Witraż i pseudomozaika w nowej kopule 123
Wyposażenie wnętrza 126
Dekoracja malarska katedry po roku 1918 131
Początkujący malarz z Warszawy 136
Echa warszawskiej wystawy Rosena 141

Część II

Jan Henryk Rosen – szkic biograficzny

Dzieciństwo „pomiędzy sztalugami a armatą" 147
Studia w Paryżu 150
Pierwsze próby pisarskie 152
Wpływy Jorisa-Karla Huysmansa i Émile'a Mâle'a 154
Koniec wojny i początek twórczości malarskiej Rosena 160
„Adres gratulacyjny" dla kardynała Merciera 163
Kontakty Rosena ze środowiskiem warszawskiej inteligencji katolickiej 164

Część III

Malowidła w katedrze ormiańskiej we Lwowie

Uwagi wstępne 169
Chronologia prac 170
Rozmieszczenie malowideł we wnętrzu katedry 172
Technika 174
Opis i analiza malowideł 179
Prezbiterium 179
Ustanowienie Najświętszego Sakramentu 180
Ukrzyżowanie 189
Hołd pasterzy betlejemskich 207
Witraże 210
Nawa 215
Ofiara Abrahama oraz witraż z *Misteriami „ku czci nieznanego, a przeczuwanego Boga"* 215
Tematy maryjne: *Zwiastowanie* 218
Witraż *Drzewo Jessego* 226

Prorocy i *Sybille* 227
Wizja Eliasza 233
Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela oraz ilustracje jego kazań 237
Cykl Czternastu Wspomożycieli 253
Św. Katarzyna Aleksandryjska 253
Pogrzeb św. Odilona 254
Święci Jerzy, Krzysztof oraz Idzi 274
Witraż „Mons Pius" 277
Grupa Świętych Wspomożycieli 277
Personifikacje Zmysłów i Równowagi 279
Siedem darów Ducha św. 281
Cherubini, Serafini, Trony i Civitas cœlestis 285
Zodiak 287
Praktyka artystyczna malarza i źródła obrazowe malowideł 288

Współcześni o malowidłach Rosena w katedrze
Aspekt religijny i liturgiczny 306
Forma artystyczna 307

Zakończenie

Restauracja katedry ze stuletniej perspektywy 313

Przypisy 319
Aneksy źródłowe 380

Indeksy 407
Wykaz źródeł i opracowań 420
Spis ilustracji 440

The Armenian Cathedral in Lvov 1902–1938: Architectural Transformations and Interior Decoration (summary) 449

Вірменська катедра у Львові в 1902–1938 роках. Архітектурні перетворення та декорація інтер'єру (резюме) 485

Լվովի հայկական տաճարը 1902–1938 թվ. ճարտարապետական փոփոխություններն ու ներքին հարդարանքը (Համառոտում) 521

Z nieukrywaną satysfakcją prezentujemy Czytelnikom kolejny już tom z serii *Poza Krajem*, wydawanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dotychczas w jej ramach ukazały się publikacje dokumentujące ważkie kolekcje poloników w zbiorach archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych, jak również katalogi cmentarzy znajdujących się współcześnie poza granicami Rzeczypospolitej. *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza* stanowi próbę rozszerzenia spektrum serii o szczególnie cenne zabytki związane z dziejami i kulturą Polski. Monografia autorstwa Pani Joanny Wolańskiej przybliży wszystkim zainteresowanym jeden z najoryginalniejszych kościołów w skali całej Europy – katedrę ormiańską pw. Wniebowzięcia NMP we Lwowie.

W swojej pracy Autorka wnikliwie omówiła przebieg zakrojonego na szeroką skalę odnowienia katedry, rozpoczętego z inicjatywy arcybiskupa Józefa Teodorowicza i realizowanego z rozmachem za jego episkopatu w latach 1902–1938. W tym okresie, pochodząca z wieku XIV lwowska katedra ormiańska przeszła kompleksową renowację, której rezultatem było usunięcie historycznych nawarstwień i przywrócenie budowli jej cech ormiańskich. Restauracja i konserwacja świątyni, podjęte, wydawałoby się, z całkiem pragmatycznych względów: chęci ratowania niszczejącego zabytku, były w istocie przemyślaną i planową akcją zmierzającą do gruntownej rearmenizacji katedry: uwydatnienia swoistych cech architektury ormiańskiej obecnych w lwowskiej świątyni, a w konsekwencji – przypomnienia o odrębności etnicznej żyjących we Lwowie od kilku stuleci i silnie już zasymilowanych Ormian.

Miło mi podziękować Autorce książki, Pani Doktor Joannie Wolańskiej, za trud włożony w przygotowanie tak erudycyjnego i wartościowego studium, które zainteresuje, o czym jestem przekonany, szerokie grono Czytelników.

Szczególną wdzięczność pragnę wyrazić Ojcu Tadeosowi Keworkianowi, proboszczowi kościoła katedralnego pw. Wniebowzięcia NMP Ormiańskiego Kościoła Apostolskiego – obecnemu użytkownikowi lwowskiej świątyni. Przybywający do Lwowa polscy naukowcy czy konserwatorzy dzieł sztuki od lat spotykają się z życzliwością samego Ojca Tadeosa oraz licznych innych przedstawicieli współczesnej społeczności lwowskich Ormian – godnych spadkobierców przeszło siedmiowiekowej obecności tej nacji w Grodzie nad Pełtwią.

Jacek MILER
Dyrektor
Departamentu Dziedzictwa Kulturowego
w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Zadanie, którego podjęła się Joanna Wolańska, zachowa ją na zawsze we wdzięcznej pamięci polskich Ormian, oto bowiem po raz pierwszy do rąk czytelników trafia publikacja szczegółowo traktująca o katedrze ormiańskiej we Lwowie w okresie, gdy gmachowi nadawano formę, w jakiej przetrwał do dziś. Autorka przedstawiła szczególny moment w sześćsetletniej historii świątyni – lata 1902–1938. Opisała dokonujący się wówczas proces przygotowań, projektowania i wreszcie realizacji zamierzenia, jakim była rozbudowa nawy w kierunku zachodnim, do linii ulicy, remont katedry oraz przywrócenie jej wnętrzu elementów nawiązujących do sztuki średniowiecznej, orientalnej, wreszcie – ormiańskiej.

Nad rozbudową i renowacją czuwał ordynariusz archidiecezji lwowskiej obrządku ormiańskiego, arcybiskup Józef Teofil Teodorowicz. Powołany na arcybiskupstwo w wieku zaledwie 38 lat, wykazywał się przez cały czas swej posługi, aż do śmierci 4 grudnia 1938 roku, niezwykłą aktywnością w wielu dziedzinach. Był patriotą stającym w obronie polskich interesów, mężem stanu – posłem i senatorem – cenionym kaznodzieją, pisarzem oraz wiernym tradycji swych przodków polskim Ormianinem, który z sercem pasterzował temu najmniej licznemu obrządkowi katolickiemu w Polsce. Podejmował jednocześnie próby ożywienia w tym Kościele i jego lwowskiej świątyni ich ormiańskich cech. Arcybiskup Teodorowicz czuwał nad zmianami architektonicznymi bryły świątyni i jej wnętrza przez 36 lat pełnienia swego urzędu i wytężonej działalności politycznej i społecznej. Odwaga i konsekwencja ordynariusza sprawiły, że nie obcujemy dzisiaj z barokowym wnętrzem tej prastarej świątyni. Od grudnia 2002 roku opiekę nad katedrą sprawuje Ormiański Kościół Apostolski. Udało mu się odzyskać świątynię, którą na 57 długich, powojennych lat zamieniono na magazyn dzieł sztuki. Dobrym duchem tego miejsca, dbającym o jego przeszłość, jest proboszcz, ks. Tadeos Keworkian.

Z opracowania bije niebywała dokładność i kultura autorki – czerpana ze źródeł historycznych, erudycji i osobistej wrażliwości. Książkę czyta się jednym tchem. Ileż w niej ciekawostek, kulis ważnych decyzji podejmowanych przez powszechnie znane osobistości! Ileż szczegółów i detali artystycznych, które, odkrywając swą historię, nabierają nowego kształtu! Ileż rzetelnej wiedzy, która wypiera mity i pobożne życzenia! Poznanie tego, co w katedrze wpisuje się w tradycję architektury ormiańskiej, a co nią nie jest, staje się od pierwszych stron książki wspaniałą intelektualną przygodą.

Dzięki autorce możemy „zajrzeć" do wnętrza świątyni. Intrygujący półmrok rozświetlany jest kolejnymi, zaskakującymi szczegółami. Najważniejsza w tej publikacji część jest poświęcona Janowi Henrykowi Rosenowi – autorowi witraży i zdobiących ściany katedry malowideł. Przedstawione źródła inspiracji malarza pozwalają na nowo docenić jego dzieło.

Jesteśmy głęboko wdzięczni Departamentowi Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, że od kilku już lat pomaga w zachowaniu tego – bez wątpienia – bezcennego zabytku, wspierając finansowo konserwację malowideł ściennych, witraży oraz otoczenia katedry. Cieszymy się, że dzięki inicjatywie Departamentu może się ukazać niniejsza książka.

Monika AGOPSOWICZ
Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich
sierpień 2009 roku

1. Katedra ormiańska we Lwowie od płd.

Katedra ormiańska we Lwowie

w latach 1902–1938

Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza

Wykaz skrótów

AAN	Archiwum Akt Nowych w Warszawie
AKMK	Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie
ACV	Archives Cantonales Vaudoises (Archiwum Kantonu Vaud) w Chavannes (Lozanna)
AP	Akademia Pedagogiczna im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Arch. JHR	Archiwum Jana Henryka Rosena (w posiadaniu Jamesa Muella, USA)
AS BCI, CpT	Archivio Storico della Banca Commerciale Italiana (Archiwum Historyczne Banca Commerciale Italiana) w Mediolanie, Copialettere di Giuseppe Toeplitz (Kopiariusz listów Giuseppe Toeplitza), 1919–1934
BHS	„Biuletyn Historii Sztuki"
BIL PAT	Biblioteka Instytutu Liturgicznego Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie
BJ	Biblioteka Jagiellońska w Krakowie
BN	Biblioteka Narodowa w Warszawie (Zbiory Specjalne, Zakład Zbiorów Ikonograficznych)
ЦДІА	Центральний Державний Історичний Архів (Centralne Państwowe Archiwum Historyczne we Lwowie)
CUA	Catholic University of America, Waszyngton (USA)
ДАЛО	Державний Архів Львівської Області (Archiwum Państwowe Obwodu Lwowskiego we Lwowie)
EK	*Encyklopedia Katolicka*, red. Felik s Gryglewicz, Ryszard Łukaszyk, Zbigniew Sułowski [*et al.*], t. 1→, Lublin 1973→
ф.	фонд (fond)
FHA	„Folia Historiae Artium"
FKiDOP	Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich w Warszawie
Flanagan	Zbiory Mary Flanagan (USA)
IHS	Instytut Historii Sztuki
IS PAN	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
JWCI	„Journal of the Warburg and Courtauld Institutes"
kat. wyst.	katalog wystawy
LCI	*Lexikon der christlichen Ikonographie*, Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Bd. 1–8, Roma–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976
LThK	*Lexikon für Theologie und Kirche*, Hrsg. Walter Kasper *et al.*, Bd. 1–11, Freiburg–Basel–Roma–Wien 1993–2001
MCK	Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie
MNK	Muzeum Narodowe w Krakowie
MRP	Ministerstwo Robót Publicznych
MSZ	Ministerstwo Spraw Zagranicznych
MWRiOP	Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego
NAC	Narodowe Archiwum Cyfrowe
оп.	опис (opis)
OTK	Ormiańskie Towarzystwo Kulturalne w Krakowie
PAU	Polska Akademia Umiejętności
p.d.	prawo dół [umiejscowienie sygnatury]
PSB	*Polski Słownik Biograficzny*, t. 1→, Kraków 1935→
PŚG	„Posłaniec Św. Grzegorza"
RBL	„Ruch Biblijny i Liturgiczny"
SAP	*Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 1→, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971→
S. N.	Seria Nowa
спр.	справа (sprawa)
Spraw. TZSP	„Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych"
SKBHSP	„Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce"
Th–B	*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme, Felix Becker, Bd. 1–37, Leipzig 1907–1949
TK	„Teka Konserwatorska. Rocznik Koła Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicyi Wschodniej" / „Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej"
TP	„Tygodnik Powszechny"
TPSP	Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (oraz we Lwowie)
Tyg. Il.	„Tygodnik Ilustrowany"
TZSP	Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
UJ	Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
UJK	Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie
UKSW	Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
WSP	Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Vollmer	*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 1–6, Leipzig 1953–1962
ZNiO	Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (Dział Rękopisów)

Cytaty z Pisma św. Starego i Nowego Testamentu podano w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka, wg wydania: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim w. o. Jakuba Wujka S. J.*, oprac. ks. Stanisław Tyś, ks. Władysław Lohn, Kraków 1962.

W cytatach zachowano pisownię oryginalną. Uwagi w nawiasach kwadratowych zostały dodane przez autorkę, podobnie jak wyróżnione drukiem rozstrzelonym podkreślenia (o ile nie zaznaczono inaczej). Tłumaczenia tekstów obcojęzycznych – również, o ile nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorki.

Fotografie, przy których nie podano źródła ani nazwiska fotografa, zostały wykonane przez autorkę lub pochodzą z jej zbiorów.

Wymiary obrazów podano w centymetrach, najpierw wysokość, potem szerokość.

Wprowadzenie

Książka omawia przemiany, jakim od pierwszych lat wieku XX aż prawie po wybuch II wojny światowej – czyli w okresie episkopatu Józefa Teodorowicza – podlegała katedra ormiańska we Lwowie*. Na tle problemu narodowej i religijnej tożsamości lwowskich Ormian oraz działań mających doprowadzić do rearmenizacji świątyni omówiona zostanie jej restauracja, konserwacja i rozbudowa, a także nowe wyposażenie i dekoracja wnętrza, ze szczególnym uwzględnieniem powstałych w latach 1925–1929 malowideł ściennych, wykonanych przez Jana Henryka Rosena. Malowidła te, będące realizacją wyjątkową w okresie dwudziestolecia międzywojennego, swoistym konglomeratem kościelnej tradycji i współczesnych środków formalnych, zostaną przedstawione w kontekście wielowątkowych powiązań zespołu z życiem religijnym i społecznym Kościoła lwowskiego oraz powszechnego. Przeanalizowane zostaną także wyraźnie w nich obecne elementy tradycyjnej ikonografii religijnej. Malowidła Rosena – pozornie dalekie od matejkowskiej tradycji polichromii kościelnej, a jednak z historyzmu wyrastające (i po części w nim tkwiące) – powstały w okresie, gdy odchodzono od, postrzeganych już wtedy jako przestarzałe, całościowych malarskich dekoracji ściennych. Tę zachowawczość mogłaby w tym wypadku usprawiedliwić średniowieczna architektura katedry, która początkami sięga wieku XIV. Wiadomo jednak, że autorom restauracji kościoła chodziło o wprowadzenie do jego wnętrza sztuki nowoczesnej.

Katedra ormiańska była przedmiotem wielu publikacji, dotychczas jednak nie omówiono zagadnień związanych z trwającymi (z przerwami) ponad trzydzieści lat przekształceniami świątyni: 1) problemu restauracji budowli na tle rodzącej się podówczas na ziemiach polskich doktryny konserwatorskiej; 2) specyficznego – etnicznego, ormiańskiego – charakteru, który miała nadać katedrze restauracja; 3) rozbudowy świątyni według planów Franciszka Mączyńskiego; 4) mozaikowej dekoracji kopuły i projektów malarskiego wystroju kościoła, autorstwa Józefa Mehoffera; 5) wyposażenia wnętrza (ołtarze, ambona etc.); a w końcu – 6) malowideł ściennych wykonanych przez Jana Henryka Rosena.

Dwaj z wymienionych artystów – Mehoffer i Mączyński – mają w dziejach sztuki polskiej ustaloną pozycję, jednak ich udział w modernizacji katedry wspominany jest rzadko i wydaje się jeszcze nie dość dobrze poznany.

---

* Niektóre wątki niniejszego opracowania były tematem następujących wystąpień autorki: „»Rearmenizacja« katedry ormiańskiej we Lwowie podczas jej restauracji i rozbudowy w latach 1902–1914" (konferencja „Sztuka kresów południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w XIX i XX wieku", zorganizowana przez IHS UKSW, Zakroczym, 15–16 XI 2006); „Odnowienie i rozbudowa katedry ormiańskiej we Lwowie w latach 1902–1914: rola prof. Jana Bołoz Antoniewicza i Franciszka Mączyńskiego" (referat wygłoszony na spotkaniu OTK w Krakowie, 29 I 2007); „»Modernizm o motywach ormiańskich, albo armenizm zmodernizowany«. Prace Józefa Mehoffera dla katedry ormiańskiej we Lwowie" (Dom Józefa Mehoffera – Oddział MNK, 12 XII 2006); „Udział Józefa Mehoffera w »rearmenizacji« lwowskiej katedry ormiańskiej" (posiedzenie Komisji Historii Sztuki PAU w Krakowie, 11 X 2007) oraz „Rozbudowa i restauracja katedry ormiańskiej we Lwowie w latach 1902–1914 w odniesieniu do tradycji Ormian lwowskich i ówczesnej wiedzy o sztuce dawnej Armenii" (konferencja „Armenica Cracoviensia", 8 VI 2009, PAU, Kraków).

Podobnie, prace wykonane w kościele zajmują marginalne miejsce w dokonaniach innych artystów, jak Karol Maszkowski, Witold Minkiewicz czy Jadwiga Horodyska (zupełnie zapomniane są niezrealizowane projekty dekoracji katedry, autorstwa Karola Frycza, Jana Bukowskiego oraz Antoniego Procajłowicza). Natomiast prawie nieznany w historii sztuki jest zespół malowideł Rosena oraz sam artysta. Z tego też powodu – a przede wszystkim ze względu na fakt, że nie jest możliwe pełne przedstawienie wielowątkowego programu malowideł bez odniesień do biografii artystycznej ich twórcy – stosunkowo dużo miejsca zostanie poświęcone przybliżeniu osoby malarza.

Książka ma dwa zasadnicze wątki: dzieje katedry ormiańskiej, w zakreślonych w tytule granicach chronologicznych, oraz sylwetkę artystyczną Jana Henryka Rosena. Rozważania nad tymi dwoma zagadnieniami, w zamierzeniu mające się spleść i dopełnić w momencie szczegółowego omawiania katedralnych malowideł, okoliczności ich powstania oraz zawartych w nich treści, w sposób nieunikniony przez pewien czas biegną równolegle, co może wprowadzić poczucie dygresyjności i niekoherencji. Zastosowanie takiego właśnie układu – przedstawienie obszernej charakterystyki wykształcenia i źródeł sztuki malarza w jednym zwartym bloku, mimo że w ten sposób zostaje przerwany ciąg narracji dotyczącej katedry ormiańskiej – wydawało się jednak konieczne, pozwala to bowiem w części traktującej o dekoracji malarskiej kościoła ograniczyć dygresje i ekskursy na temat życia artysty. Nagromadzenie takich elementów zagmatwałoby, i tak dość złożoną, problematykę ikonografii malowideł, przy której omawianiu zresztą nie obeszło się bez wprowadzenia (najczęściej zasygnalizowanych już wcześniej) wątków pobocznych. Decyzji tej towarzyszyło jednak przekonanie, że taka konstrukcja nie tylko nie zaciemni analizy zespołu, ale wręcz ułatwi i wzbogaci pełne zrozumienie jego wymowy.

Dychotomii trudno było uniknąć nie tylko w układzie, ale też w warstwie merytorycznej studium, które próbuje łączyć podejście materiałowe (z szerokim uwzględnieniem tekstów źródłowych, przytoczonych w formie cytatów oraz w aneksach) z analityczno-problemowym. W przypadku projektów Mączyńskiego i Mehoffera oraz pierwszego etapu restauracji świątyni uzasadnieniem takiego potraktowania tematu było niedostateczne, jak sądzę, opracowanie i wykorzystanie faktografii tych zagadnień w istniejącej literaturze przedmiotu. Jeśli chodzi o udział Mehoffera, konieczne było też sprostowanie nieścisłości, uogólniających uproszczeń czy nawet błędów, mogących w konsekwencji doprowadzić do fałszywych wniosków. Nie ma natomiast potrzeby usprawiedliwiać szczegółowego opisu dzieł Rosena w katedrze albo też szerokiego potraktowania jego biografii artystycznej: niniejsza książka jest pierwszą próbą omówienia życia i wczesnej twórczości malarza, w tym przede wszystkim jego malowideł w katedrze ormiańskiej.

Takie ujęcie tytułowego zagadnienia zostało podyktowane przekonaniem, że tylko rzeczowe przedstawienie źródeł wyciąganych wniosków pozwoli na ich rzetelne ugruntowanie. Obszernie zaprezentowana faktografia ma umożliwić czytelnikowi indywidualne ustosunkowanie się do przedstawionych tu zagadnień, otwiera pole do dyskusji i dalszych badań.

* * *

Praca, która powstawała przez blisko dziesięć lat, musi być w pewnym sensie „pracą zbiorową". Pomysł bliższego zainteresowania się malowidłami Rosena w katedrze ormiańskiej pojawił się jeszcze w roku 1995 i pierwotnie miał być tematem mojego magisterium. Na szczęście, dzięki niezawodnej intuicji Promotora, Prof. Wojciecha Bałusa, nim nie został. W kolejnych latach pojawiły się pewne przemyślenia, które zmieniły mój pogląd na zebrany materiał i znacznie poszerzyły pierwotnie założone ramy rozprawy (obejmujące jedynie malowidła Rosena w katedrze). Choć taki wybór pozbawił ją jednolitości i „szlachetnej prostoty", w rezultacie pozwolił chyba lepiej zrozumieć poruszane zagadnienia i dał ich pełniejszą analizę.

O mitycznych niemal malowidłach Rosena w zamkniętej od dziesięcioleci katedrze opowiedzieli mi starsi koledzy, Andrzej Betlej i Jakub Kotowicz, jeszcze w roku 1995, podczas wspólnej wyprawy do Lwowa, w związku z przygotowywaniem studenckiej kampanii inwentaryzacyjnej dawnych kościołów kresowych. Moje zainteresowanie katedralnymi malowidłami skrystalizowało się ostatecznie w roku 1998, kiedy to, dzięki uprzejmej pomocy Prof. Jana K. Ostrowskiego, dyrekcja Muzeum Narodowego we Lwowie (podówczas użytkownik katedry) zezwoliła mi na wstęp do zamkniętego dla zwiedzających kościoła – magazynu zbiorów muzeum – i obejrzenie malowideł *in situ* (bez czego trudno byłoby sobie wyobrazić jakiekolwiek dalsze badania). Potem mogłam zawsze liczyć na zainteresowanie moich Przyjaciół i Znajomych historyków sztuki, dociekliwie dopytujących się o postępy badań i dzielących się ze mną zasłyszanymi albo przeczytanymi wiadomościami na temat Rosena lub katedry. Wiele ich cennych wskazówek przysłużyło się książce, co każdorazowo starałam się odnotowywać w przypisach.

Jurijowi Smirnowowi, autorowi pierwszej po II wojnie światowej monografii katedry ormiańskiej, dziękuję za życzliwość i za niemającą sobie równych koleżeńską postawę, która kazała mu podzielić się ze mną archiwalnymi znaleziskami dotyczącymi katedry. O ich zdobyciu

– podczas moich stosunkowo krótkich wyjazdów do Lwowa i z powodu specyficznych warunków panujących w tamtejszych archiwach – nie mogłabym nawet marzyć. Nie mam wątpliwości, że bez tej spontanicznej i bezinteresownej pomocy Jurija duża część książki nie mogłaby w ogóle powstać.

We Lwowie mogłam zawsze liczyć na serdeczną gościnę Państwa Elżbiety, Janusza i Izabelli Tyssonów oraz Stanisława Ratyńskiego; w lwowskie archiwa wprowadził mnie śp. Paweł Hrankin, a Dr Anna Bancekowa służyła informacjami na temat obrazów Rosena w Lwowskiej Galerii Sztuki. Cenne materiały ikonograficzne zawdzięczam Andrijowi Saljukowi, prezesowi Fundacji Ochrony Zabytków Historii i Architektury Lwowa. Wiele wiadomości na temat międzywojennego Lwowa i tamtejszego Kościoła wyniosłam z rozmów z Panią Janiną Zamojską i Ks. Dr. hab. Józefem Wołczańskim.

Opracowanie wkładu Józefa Mehoffera w wystrój kościoła nie byłoby możliwe, gdyby nie życzliwość Pani Małgorzaty Kucz z Wypożyczalni Międzybibliotecznej BJ, która zechciała sprowadzić dla mnie z ZNiO we Wrocławiu zespół mikrofilmów z pismami Jadwigi Mehofferowej i korespondencją jej męża. Od Dra Andrzeja Betleja dowiedziałam się o wzbogaceniu się zbiorów MCK o zespół rysunków projektowych Franciszka Mączyńskiego, dotyczących katedry ormiańskiej (on też zwrócił moją uwagę na szkic Mehoffera wystawiony w Domu Aukcyjnym „Ostoya"). Dyrektorowi Międzynarodowego Centrum Kultury, Prof. Jackowi Purchli, oraz Pani Annie Strzebońskiej, Kierowniczce Biblioteki MCK, dziękuję za uprzejmą zgodę na reprodukcję projektów architekta.

Muzeum Narodowe w Krakowie dołożyło starań, aby w niniejszej książce można było zamieścić wiele, często dotąd niereprodukowanych, dzieł Józefa Mehoffera. Niepublikowane wcześniej fotografie zaginionych obrazów Jana Henryka Rosena i Antoniego Procajłowicza pochodzą ze zbiorów Bibliotek: Narodowej oraz Jagiellońskiej.

Cenną wiadomość na temat witraży w katedrze, pochodzącą z Archiwum Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleńskiego, zawdzięczam Pani Danucie Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej, która też przekazała mi, odnalezione przez Pana Ryszarda Piechowiaka, informacje na temat projektu mozaik Antoniego Procajłowicza dla katedry. Pani Helenie Małkiewiczównie chciałabym wyrazić wdzięczność za życzliwą zgodę na możliwość wykorzystania Jej niepublikowanego opracowania katedralnych witraży oraz za pomoc w rozwiązywaniu (nie zawsze rozwiązywalnych) problemów ikonograficznych malowideł Rosena. Bardzo cenne były dla mnie uwagi Pani Heleny Małkiewiczówny wyrażone po lekturze mojego artykułu o dekoracji katedry, opublikowanego w „Centropie" w roku 2003.

Dzięki życzliwemu zainteresowaniu Dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej moimi poszukiwaniami, usłyszałam o pojawieniu się na rynku antykwarycznym szkicownika Mehoffera z jego studiami rysunkowymi z podróży do Włoch, dotyczącymi właśnie projektów dla katedry ormiańskiej. W dotarciu do fotografii kart szkicownika (który szybko zniknął w rękach nowego właściciela) dopomogli mi Panowie Eustachy Łazarski i Jacek Chrząszczewski.

Dopiero w roku 2007 możliwe stało się uzyskanie dostępu do – przywiezionych jeszcze w roku 1945 ze Stanisławowa i Lwowa – archiwaliów ormiańskich, przechowywanych do niedawna w Gliwicach i niedostępnych dla badaczy. Od roku 2006 pieczę nad nimi sprawuje Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich w Warszawie (o czym dowiedziałam się dzięki uprzejmości Prof. Waldemara Delugi). Panie Ewa Abgarowicz – prezes Fundacji, oraz Monika Agopsowicz zechcą przyjąć podziękowania za umożliwienie mi zapoznania się z materiałami archiwalnymi, wyrażenie zgody na ich wykorzystanie w książce i za patronat FKiDOP nad niniejszą publikacją, a Dr Izabella Galicka – za gościnę udzielaną mi podczas wizyt w Warszawie. Wcześniej „w sprawach ormiańskich" mogłam zawsze liczyć na życzliwość śp. Prof. Anny Krzysztofowicz.

Badania nad malowidłami Rosena rozpoczął miesięczny pobyt w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium (stypendium Polsko-Niemieckiego Towarzystwa Akademickiego) w październiku 1998 roku, gdzie nieocenioną pomocą służyli mi Prof. Sibylle Appuhn-Radtke oraz Ojciec Benedikt z Biblioteki Abtei St.-Bonifaz. W roku akademickim 1999/2000 otrzymałam stypendium z Funduszu im. Prof. Stanisława Estreichera na UJ. Stypendium Rządu Szwajcarskiego (2000/2001) umożliwiło mi roczne studia na Uniwersytecie w Bazylei, gdzie moim opiekunem był Prof. Gottfried Boehm (w Szwajcarii zawsze mogłam też liczyć na życzliwość Prof. Ákosa Moravánszky'ego z Politechniki w Zurychu). Dzięki uprzejmości Ks. Prof. Michała Janochy uzyskałam dostęp do materiałów dotyczących Jana Henryka Rosena, zgromadzonych przez śp. Ks. Prof. Janusza St. Pasierba. Były one punktem wyjścia kwerendy, którą przeprowadziłam w USA podczas rocznego stypendium (w roku akademickim 2004/2005) Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta na Columbia University w Nowym Jorku, gdzie moim opiekunem był śp. Prof. James Beck. Stypendium to pozwoliło mi m.in. zapoznać się z amerykańską twórczością Rosena i podjąć – uwieńczone sukcesem – poszukiwania pozostałej po nim spuścizny archiwalnej. Decydująca dla powodzenia tych poszukiwań była pomoc i niewyczerpana życzliwość Państwa Mary i Roberta Flanaganów (znanych mi już z wcześniejszych kontaktów korespondencyjnych, nawiązanych dzięki uprzejmej pomocy Prof. Marii Szmyd-Dormus). Wśród wielkiej rzeszy Osób,

które ułatwiły moją pracę w USA, pragnę wspomnieć ponadto Adeline i Władysława Zachariasiewiczów, Panią Carię Tomczykowską, a także śp. śp. Marię i Ronalda Gordon-Smith. Osobne podziękowania należą się przyjaciołom Jana Henryka Rosena: Frankowi Wrightowi, Jamesowi Muellowi, Williamowi C. Reynoldsowi i Jamesowi Morrellowi, którzy zechcieli się ze mną podzielić swoimi wspomnieniami z okresu znajomości z malarzem.

Niniejsza książka jest częścią rozprawy doktorskiej, przygotowanej w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem Prof. Wojciecha Bałusa, który przez cały czas jej powstawania służył mi radą, zachowywał wielką cierpliwość i niezachwianą wiarę, że „coś" jednak z tego mojego pisania będzie. Dziękuję recenzentom: Prof. Prof. Marii Poprzęckiej i Adamowi Małkiewiczowi, za ich cenne uwagi.

Panu Jackowi Milerowi, dyrektorowi Departamentu Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pragnę wyrazić wdzięczność za życzliwe zainteresowanie moją pracą i ujęcie jej w wydawanej przez Departament serii *Poza Krajem*, a Michałowi Michalskiemu oraz Pani Dorocie Janiszewskiej-Jakubiak – za troskliwą opiekę nad książką na etapie jej produkcji. Jestem też winna podziękowania Pani Zofii Jurkowlaniec, dzięki której cierpliwej i przenikliwej redakcji tekst wiele zyskał, a także Pani Ani Muradian, która służyła uprzejmą pomocą przy – niełatwym – składzie tekstu w języku (i alfabecie) ormiańskim. *Last but not least*, za nieoceniony wkład w przygotowanie książki do druku chciałabym podziękować Pani Alicji Grochal.

Decyzja o rozpoczęciu studiów doktoranckich i pisaniu dysertacji zbiegła się z zatrudnieniem mnie w redakcji „Artibus et Historiae". Życzliwości Dra Józefa Grabskiego, redaktora naczelnego pisma, a zarazem szefa Instytutu i Wydawnictwa IRSA, zawdzięczam zgodę na wielomiesięczne nieobecności podczas stypendiów i krótszych wyjazdów badawczych, a także prawie półrocznego urlopu, który pozwolił mi ukończyć pisanie rozprawy. Moim koleżankom, Patrycji Jabłońskiej i Dobrosławie Horzeli, dziękuję za zastępowanie mnie w redakcji; zawsze też mogłam liczyć na wyrozumiałość Pani Marii Gołas i Andrzeja Markowskiego.

Długotrwała praca nad doktoratem nieuchronnie owocowała utratą wiary autorki w sens i powodzenie ogarnięcia rozrastającego się materiału. Tu jednak mogła zawsze liczyć na niezawodne wsparcie Rodziców. Dziękuję Tacie za dosłownie nieustającą zachętę do pisania; Mamie zaś – za troską podyktowane zniechęcanie mnie do ciągnięcia przedłużającego się pisania (kto wie, czy – w związku z przekorną naturą zniechęcanej – nie będące bodźcem bardziej stymulującym niż „zwykła" zachęta).

Moje zmagania z katedrą najsilniej jednak odczuł Wojtek, bo zasadnicza część przygotowywania tekstu przypadła na początek naszego wspólnego życia. Zawdzięczam Mu wiele mądrych rad oraz niewyczerpaną cierpliwość i wsparcie w chwilach zwątpienia. Nie zliczę też wszystkich zweryfikowanych przez Niego danych oraz poszukiwań literatury w bibliotekach, które podejmował na moją prośbę.

Stan badań

Wiadomości na temat katedry ormiańskiej, dziejów jej przebudowy i restauracji oraz dekoracji malarskiej jej wnętrza, znajdują się w kilku podstawowych grupach publikacji: przewodnikach i wydawnictwach krajoznawczych; opracowaniach traktujących o sztuce Lwowa; w dziełach dotyczących dziejów Ormian w dawnej Polsce (przed rokiem 1939); oraz w omówieniach twórczości zatrudnionych w katedrze artystów[1].

Literatura na temat historii i sztuki Lwowa, zwłaszcza gdy chodzi o publikacje powstałe w ciągu ostatnich dwudziestu lat, jest bardzo obfita[2]. Katedra ormiańska jest wymieniana w większości z nich (przede wszystkim w monografiach historyczno-artystycznych i przewodnikach po mieście); zwykle też wspomina się o zdobiących katedrę mozaikach i malowidłach ściennych. Zazwyczaj są to jednak tylko wzmianki, bez dodatkowej charakterystyki lub szczegółowego omówienia[3].

Restauracji i rozbudowie towarzyszyły na bieżąco komentarze prasowe, które częściowo udało się podsumować jeszcze przed wybuchem wojny, w publikacjach z lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku[4]. Obecnie powstające opracowania dziejów restauracji i konserwacji zabytków w Polsce w wieku XX nie wspominają o odnowieniu katedry, niemniej jednak przynoszą ważne informacje na temat praktyki konserwatorskiej obowiązującej w tamtym czasie na ziemiach polskich[5].

Najnowszym, najszerszym i najbardziej jak dotąd kompetentnym omówieniem dziejów katedry, ze szczególnym uwzględnieniem XX stulecia, jest praca Jurija Smirnowa[6]. Autor drobiazgowo przebadał i wyzyskał niepublikowane źródła z lwowskich archiwów, dotyczące restauracji katedry w okresie tuż przed I wojną światową i zaraz po niej, co pozwoliło na uściślenie bądź wręcz ustalenie pewnych faktów – mam tu na myśli zwłaszcza przebudowę prowadzoną przez Mączyńskiego oraz kwestię powierzenia projektu dekoracji ścian (z którego wykonano jedynie mozaikę w kopule) Józefowi Mehofferowi. To ostatnie zagadnienie, pomimo ujęcia go w programie obszernej monograficznej wystawy artysty, prezentującej właśnie jego malarstwo monumentalne[7], w towarzyszącym jej katalogu zostało potraktowane skrótowo, mimo że – jak słusznie zauważył Smirnow – lwowska mozaika to jedyny zrealizowany w tej technice projekt Mehoffera[8].

Opracowania traktujące o Ormianach i sztuce ormiańskiej we Lwowie (jak np. niezrównana rozprawa Tadeusza Mańkowskiego[9]), jakkolwiek cenne i ważne, pomogły tylko zarysować tło i stanowiły dopełnienie właściwego tematu. W wieku XX, jak postaram się wykazać, posługując się wynikami badań socjologicznych Grzegorza Pełczyńskiego, trudno mówić o powstawaniu we Lwowie sztuki ormiańskiej[10]. Dlatego właśnie odnowienie stało się okazją dla (i poniekąd pretekstem do) rearmenizacji katedry, czyli przywrócenia jej „pierwotnych" cech ormiańskich, zatartych przez stulecia pod wpływem sztuki zachodniej. Odrębnym zagadnieniem jest stan wiedzy na temat sztuki ormiańskiej i jej znajomości we Lwowie na początku wieku XX oraz wzorów, z których czerpano przy restauracji i rozbudowie świątyni oraz dekoracji jej wnętrza.

Malowidła Rosena dotychczas nie były przedmiotem osobnej analizy naukowej. Kilku badaczy poświęciło im w swoich publikacjach nieco miejsca i uwagi, nie można jednak uznać tych opracowań za wystarczające. Spośród

nich szczególnie cenna jest wspomniana najnowsza monografia katedry Smirnowa, mimo że autor ograniczył się do zaprezentowania informacji faktograficznych i nie poddał malowideł szczegółowej analizie[11]. Malowidła w lwowskiej katedrze ormiańskiej były pierwszą monumentalną realizacją, a zarazem *opus magnum* całej twórczości stosunkowo młodego podówczas malarza, Jana Henryka Rosena; nie dziwi więc, że wspomina o nich każda bez wyjątku, nawet najkrótsza nota biograficzna artysty. Tych jednak jest stosunkowo niewiele[12]. Zespół malowideł w katedrze cieszył się wielką popularnością już w momencie powstawania (malowaniu kolejnych scen towarzyszyły na bieżąco relacje prasowe) oraz przez cały okres międzywojenny. Informacje te, z racji czasu ich publikacji (współczesne malowidłom), będą traktowane raczej jako drukowane „źródła", a nie opracowania, albowiem z długiej listy tych artykułów właściwie tylko jeden – obszerny tekst Władysława Kozickiego[13]– zasługuje na miano rzetelnej, merytorycznie wartościowej z punktu widzenia historii sztuki, analizy katedralnych malowideł.

Marginalne wzmianki o katedrze, jej dokonanych w wieku XX przekształceniach, malowidłach i innych elementach dekoracji oraz ich twórcach znajdują się m.in. w omówieniach lwowskiej secesji[14], a także w syntezach dziejów malarstwa polskiego okresu międzywojennego[15].

Wraz z wybuchem wojny, a następnie odcięciem Lwowa przez nowo ustaloną wschodnią granicę Polski, katedra wraz z malowidłami oraz ich twórcą popadła – przynajmniej w oficjalnych kanałach informacyjnych PRL – w zapomnienie. Z tych samych przyczyn zniknęła z grupy tematów, które mogły, choćby potencjalnie, obudzić zainteresowanie naukowe historyków sztuki. Pamiętali o niej jednak dawni mieszkańcy Lwowa i pamięć ta znalazła odzwierciedlenie na kartach wspomnień i pamiętników[16]. Mniej szczęścia miał sam malarz – twórca (w latach trzydziestych wieku XX) „niewygodnego" obrazu, przedstawiającego jeden z epizodów bitwy warszawskiej 1920 roku, w papieskiej kaplicy w Castel Gandolfo[17]. Pod koniec roku 1937 artysta wyemigrował do USA i przez następne niemal pięćdziesiąt lat tam spędzone (do śmierci w roku 1982) prawie nie utrzymywał kontaktów z krajem, skazując się tym samym na zapomnienie[18].

Nie dysponujemy obecnie syntetycznym opracowaniem dziejów sztuki kościelnej wieku XX w Polsce[19]. Istniejące dwa popularne zarysy na ten temat – przyczynki do takiej syntezy – autorstwa Wojciecha Skrodzkiego oraz Wojciecha Bałusa, zgodnie wspominają o malowidłach w katedrze ormiańskiej jako o odosobnionym, a zarazem wybitnym przykładzie dekoracji malarskiej wnętrza kościelnego w sztuce polskiej okresu międzywojennego[20].

Część I

Jest bowiem świątynia ormiańska kamiennym pomnikiem powolnego stapiania się przybyszów z dalekiego Wschodu z żywiołem miejscowym i kulturą zachodnią. Kiedyś była podobna, jakby rodzona siostrzyca do katedry w świętem mieście Ani w Armenii, dziś tylko ciekawe ma na sobie ślady tego podobieństwa […] *– dziś wnętrze katedry jest wnętrzem rzymsko-katolickiego kościoła, a tylko gardłowe, nie zrozumiałe dźwięki liturgii przypominają świat obcy i obrządek. Wszystko, co przeszli Ormianie lwowscy, przeszła z nimi i katedra, a stąd stała się księgą o wielu rozdziałach* […].

F. J a w o r s k i, *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka", t. 1, 1911, s. 170–171

2. Wieża-dzwonnica przy katedrze i mur od strony ul. Ormiańskiej

Katedra przed rokiem 1902

Katedra ormiańska pw. Wniebowzięcia NMP we Lwowie stanowi jedyny w swoim rodzaju przykład architektury o rysach orientalnych w Europie Środkowej [il. 1][1]. Najstarsza część świątyni, pochodząca z wieku XIV (budowa została rozpoczęta zapewne przed rokiem 1363), wiernie powtarza cechy stylowe kościołów dawnej Armenii w Azji Mniejszej, oddalonych o setki kilometrów od Lwowa[2]. Podobieństwo to – co należy szczególnie podkreślić – nie jest bynajmniej skutkiem jedynie wpływów ormiańskich, lecz raczej całościowym importem gotowego i skończonego dzieła oryginalnej architektury ormiańskiej, ufundowanego przez zamożnych Ormian – kupców z Krymu. Budowa katedry najwyraźniej zbiegła się z utworzeniem we Lwowie arcybiskupstwa ormiańskiego w roku 1367.

Tadeusz Mańkowski pisał, iż na obszarze Polski: „mamy do czynienia nie z wpływami, lecz bezpośrednio z samą sztuką i architekturą ormiańską, przyniesioną do południowo-wschodnich województw Rzplitej przez osiadłych w nich Ormian-emigrantów”[3]. Według niego bezpośrednim wzorem dla lwowskiej katedry były kościoły ormiańskie Krymu, które z kolei tylko w niewielkich szczegółach różnią się od kościołów Armenii właściwej. Niemniej jednak różnice te, choć ważne dla historyków architektury, są znikome, a dla laików katedra już na pierwszy rzut oka była „kościołem ormiańskim” (generalnie: miała charakter „orientalny”)[4].

Ormianie we Lwowie

Ta architektoniczna wyjątkowość katedry byłaby nie do pomyślenia, gdyby nie specyficzny fenomen etniczny – wielonarodowy charakter populacji Lwowa – który przez stulecia kształtował niepowtarzalne oblicze miasta[5]. Tutaj, na skrzyżowaniu szlaków handlowych współżyli ze sobą przedstawiciele różnych narodowości i grup etnicznych: Polacy, Rusini, Żydzi, Niemcy, Wołosi, Włosi, Grecy oraz właśnie Ormianie[6]. Ci ostatni słynęli jako zręczni kupcy i posłowie. Przejawem pokojowego i zgodnego współżycia obok siebie wielu narodów była przede wszystkim ich umiejętność przystosowania się do lokalnych warunków, przy równoczesnym zachowaniu własnej odrębności i kultury. Tak właśnie było w – niemal modelowym – przypadku społeczności ormiańskiej we Lwowie, obecnej w mieście, jak się przypuszcza, już od końca wieku XIII i wyjątkowo dobrze zintegrowanej z zamieszkującymi miasto Polakami oraz przedstawicielami innych nacji. Najbardziej wymownym dowodem etnicznego i religijnego pluralizmu Lwowa było współistnienie w mieście, aż do wybuchu II wojny światowej, stolic arcybiskupich trzech obrządków katolickich: łacińskiego, greckiego i ormiańskiego (nie wspominając o zamieszkujących Lwów wyznawcach innych religii).

Od średniowiecza do początku wieku XX

Dzieje architektonicznych przemian katedry ormiańskiej – kolejnych przebudów i przekształceń gmachu – są odzwierciedleniem zmian, jakie zachodziły w gminie ormiańskiej w ciągu stuleci jej istnienia we Lwowie. W obecnym kształcie katedra jest zespołem złożonym z trzech zasadniczych części, z których każda powstała w innej epoce stylowej [il. 36]. Mam tu na myśli jedynie gmach świątni,

3

4

3. Katedra ormiańska we Lwowie, kamienne ornamenty archiwolty łuku tęczowego

4. Katedra ormiańska we Lwowie, gzyms wieńczący filary, ozdobiony kamienną dekoracją stalaktytową

5 a–c. Katedra ormiańska we Lwowie, krzyżyki wotywne (chaczkary) na ścianach najstarszej części świątyni

6. Alabastrowa tablica z chaczkarami

bowiem zabudowania, określane niekiedy mianem „zespołu ul. Ormiańskiej”[7], zajmują co najmniej jeden kwartał miasta i obejmowały – oprócz katedry – wieżę-dzwonnicę [il. 2], klasztor i szkołę benedyktynek ormiańskich, pałac arcybiskupi oraz kilka kamienic należących do ormiańskiej Kapituły katedralnej, mieszczących m.in. Bank „Mons Pius” oraz szkołę dla chłopców – Zakład Naukowy im. Józefa Torosiewicza (tzw. bursę ormiańską).

Najstarsza, zasadnicza część kompleksu, z prezbiterium skierowanym na wschód, pochodzi z wieku XIV. Jest to bazylika krzyżowo-kopułowa, wymurowana z ciosu, na planie krzyża greckiego o nieco wydłużonych ramionach wschodnim i zachodnim, wpisanego w prostokąt zbliżony do kwadratu. Ramiona krzyża tworzą obecnie – odpowiednio – prezbiterium z apsydą i część nawy. Na przecięciu ramion, na czterech masywnych filarach spoczywa, wsparty na pendentywach, dwunastoboczny bęben kopuły. Na filarach tych wspierają się ponadto ostrołukowe sklepienia nawy i prezbiterium oraz obu ramion transeptu (północnego i południowego), a także sklepienia wąskich „naw

5a

5b

5c

6

bocznych", flankujących wschodnie ramię krzyża, zakończonych od wschodu, podobnie jak prezbiterium, niewielkimi apsydami.

Gzyms wieńczący filary jest ozdobiony kamienną dekoracją stalaktytową, przypominającą arabskie mukarnasy, wywodzącą się bez wątpienia ze sztuki islamu[8]. Podobnego pochodzenia są motywy ornamentalne, wykonane w płaskim reliefie, zdobiące archiwoltę łuku tęczowego [il. 3, 4]. Zarówno ta rzeźbiarska dekoracja, jak i kamienne płyty z rytymi lub reliefowymi tradycyjnymi ormiańskimi

7 a

7 b

7. Katedra ormiańska we Lwowie: **a)** wnęka okna w ścianie płd. z malowidłami (XV/XVI w.): – **b)** Chrystus w medalionie, – **c)** św. Jakub, – **d)** św. Jan Ewangelista (po konserwacji, 2009), – **e)** św. Jan Ewangelista, fotografia archiwalna (1925), przed konserwacją; – **f)** malowidło na płn.-zach. filarze skrzyżowania, od wsch. (XV/XVI w.?); – **g)** malowidło na płn.-zach. filarze skrzyżowania, od płd. (koniec XIV w.?), niezachowane

7 c

7 d

7e

7f

7g

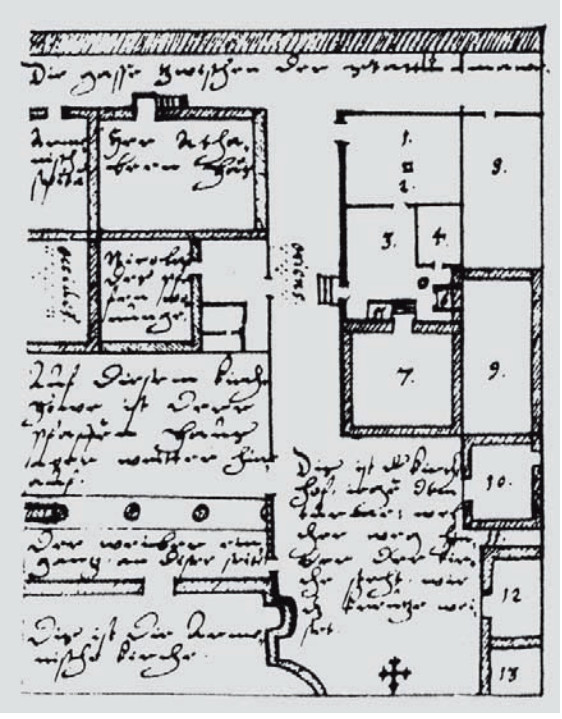
krzyżykami wotywnymi (tzw. chaczkarami; il. 5 a–c, 6) stanowiły najpewniej pierwotną dekorację świątyni. W późniejszym czasie ściany wraz z ich rzeźbiarską ornamentyką pokryto warstwami zaprawy, na której powstały malowidła ścienne w stylu bizantyńskim (najprawdopodobniej wykonane temperą). Ocalały z nich jedynie niewielkie fragmenty, odkryte podczas konserwacji katedry w roku 1925, w glifach małego okna w ścianie południowej (wcześniej zamurowanego i zasłoniętego barokową nastawą ołtarza św. Kajetana; il. 7 a–e). W okresie międzywojennym malowidła te ostrożnie datowano na przełom XV i XVI stulecia. Fragmenty innych znajdują się na północno-zachodnim filarze skrzyżowania (od wschodu; il. 7 f). Resztki malowideł, prawdopodobnie najwcześniejszych, być może jeszcze

z końca wieku XIV, odkryto na południowym licu tego filara (są widoczne jedynie na archiwalnej fotografii, nie zachowały się; il. 7 g)[9]. Inne jeszcze fragmenty dekoracji malarskiej, odkryte na przykład w archiwolcie łuku tęczowego, nie przetrwały, gdyż po odsłonięciu nie zostały zakonserwowane ani wyeksponowane.

Do XIV-wiecznej struktury kościoła dodano w XVI stuleciu zewnętrzne krużganki, obiegające świątynię wzdłuż fasady i obu bocznych elewacji. Z biegiem czasu włączono je integralnie w bryłę rozrastającego się budynku: część galerii od zachodu, pełniących funkcję narteksu (przedsionka), przekształcono w przęsło dobudowanej później nawy; galerie północne zabudowano od zewnątrz i zamieniono na zakrystię i skarbiec (najstarszy znany plan katedry i jej otoczenia, pochodzący z końca wieku XVI [il. 8], stanowi potwierdzenie, że w owym czasie istniały jeszcze krużganki od strony północnej[10]); jedynie galeria południowa przetrwała do dziś w formie krużganków [il. 9][11]. Ze względu na ograniczoną powierzchnię kościoła, wobec powiększającej się rzeszy wiernych, w wieku XVII od zachodu do katedry dobudowano dwa prostokątne przęsła, które – zintegrowane z przęsłem powstałym ze wspomnianej zabudowy narteksu – utworzyły stosunkowo obszerną, prostokątną nawę. Wskutek tej rozbudowy w sposób nieunikniony i nieodwracalny zmienił się charakter i dyspozycja budowli: powstała świątynia na planie krzyża łacińskiego, zbliżona w planie do kościołów rzymskokatolickich, w której stara, pierwotna część katedry w całości stała się prezbiterium nowej świątyni. W tym samym mniej więcej czasie, w roku 1630, ormiański arcybiskup Lwowa Mikołaj Torosowicz (ok. 1604–1681) przystąpił do unii z Rzymem, zapoczątkowując we Lwowie dzieje Kościoła ormiańskokatolickiego[12].

Unia z Rzymem zaowocowała wieloma zmianami, które uwidoczniły się także w samym budynku katedry. Najważniejsze z nich dotyczyły dekoracji i wyposażenia wnętrza, a w konsekwencji, w ciągu prawie trzech stuleci (od przystąpienia do unii aż po początek wieku XX), doprowadziły stopniowo do zatracenia wszelkich rysów ormiańskich i prawie zupełnego „zlatynizowania" wnętrza świątyni. Stary (to znaczy ormiański) pozostał tylko obrządek, choć i w liturgii rozpoczął się proces unifikacji z obrządkiem łacińskim[13]. W celu skonsolidowania wysiłków i umocnienia unii w roku 1664 we Lwowie osiedlili się przybyli z Rzymu teatyni, których zadaniem było kształcenie duchownych ormiańskich w nowo powołanym do życia lwowskim kolegium[14]. Był to pierwszy krok na drodze ku latynizacji liturgii. Ormiańskokatolicka archidiecezja lwowska różniła się od innych katolickich diecezji właśnie obrządkiem. Liturgia ormiańska z biegiem czasu zaczęła przejmować wiele elementów charakterystycznych dla obrządku łacińskiego. W sytuacji, gdy stopniowo zatracała się znajomość języka ormiańskiego, to religia (w postaci liturgii) stawała się najważniejszym (i w zasadzie jedynym) rysem świadczącym o ormiańskiej odrębności kulturalnej i etnicznej; jak już wspomniano – rysem poważnie zagrożonym wpływami łacińskimi[15].

W następstwie pożarów, które kilkakrotnie niszczyły katedrę w wieku XVII i na początku XVIII, dokonywano kolejnych remontów i renowacji budynku. W XVIII stuleciu świątynia otrzymała nową dekorację i wyposażenie wnętrza. Ściany pokryto malowidłami, częściowo figuralnymi, częściowo o charakterze ornamentalnym w stylu regencyjnym (dekoracje z wykorzystaniem ornamentu wstęgowo-cęgowego zachowały się do początku wieku XX chyba tylko w prezbiterium). Starsze, być może jeszcze średniowieczne malowidła i wszystkie opisane wcześniej kamienne rzeźbione elementy dekoracyjne ścian zostały wtedy (o ile nie jeszcze wcześniej) pokryte tynkiem i stiukową dekoracją w postaci pilastrów i gzymsów[16]. Zabiegi te miały sprawić, by wnętrze katedry wyglądało jak świątynia rzymskokatolicka [il. 10 a–b][17].



8. Plan otoczenia katedry ormiańskiej we Lwowie (1582): dziedziniec wsch. z widocznymi fragmentami apsyd oraz płn., z fragmentem krużganku arkadowego

9. Katedra ormiańska we Lwowie, krużganek płd., wyłożony płytami nagrobnymi z cmentarza przykatedralnego

10 a

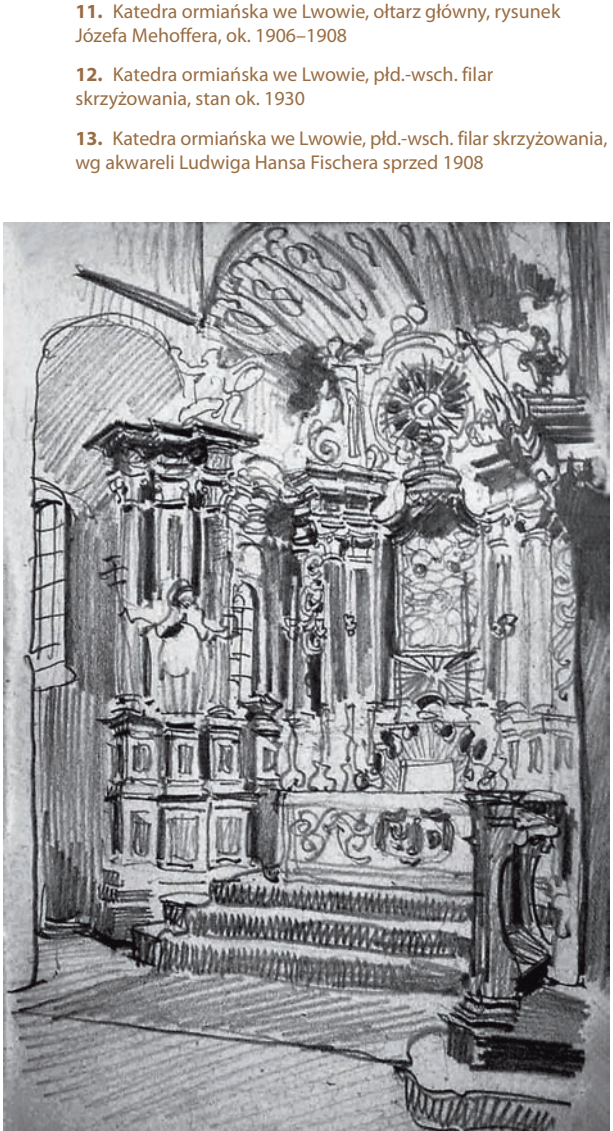
10 b

10. Katedra ormiańska we Lwowie, widok wnętrza, ok. 1900: **a)** w kierunku prezbiterium; – **b)** w kierunku chóru muzycznego

11. Katedra ormiańska we Lwowie, ołtarz główny, rysunek Józefa Mehoffera, ok. 1906–1908

12. Katedra ormiańska we Lwowie, płd.-wsch. filar skrzyżowania, stan ok. 1930

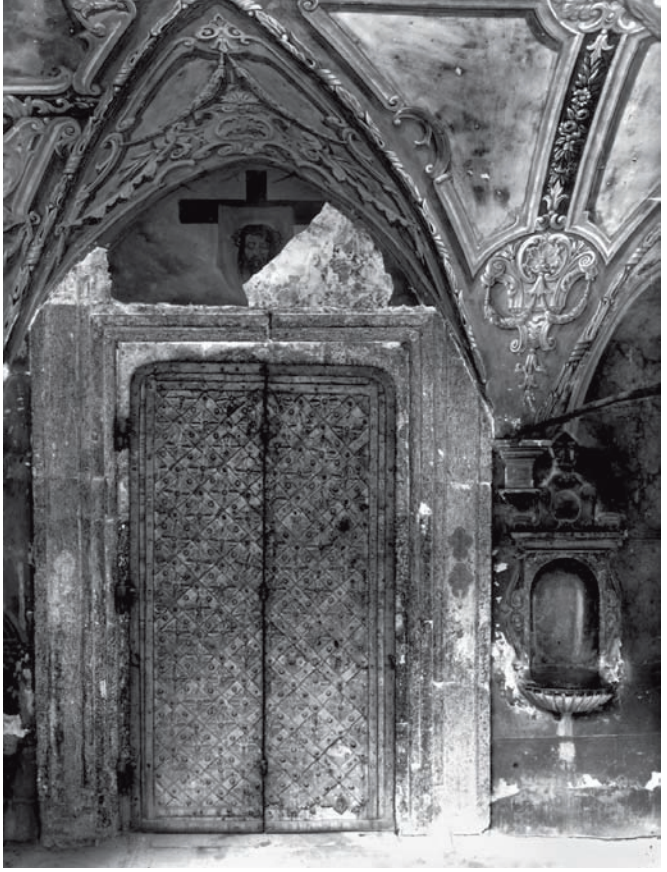
13. Katedra ormiańska we Lwowie, płd.-wsch. filar skrzyżowania, wg akwareli Ludwiga Hansa Fischera sprzed 1908



11

12

14a



14b

14. Katedra ormiańska we Lwowie, malowidła Marcina Jabłońskiego (?): **a)** w nawie; – **b)** w krużganku, stan ok. 1911; – **c)** w płn. ramieniu transeptu

14c

15. Katedra ormiańska we Lwowie, dziedziniec płd., widok ku zachodowi: iluzjonistyczne malowidła Jana Dülla (?) imitujące krużganek-przejście ku ul. Krakowskiej

Nowego wyposażenia dopełniły wczesnorokokowe sprzęty (ołtarze: główny [il. 11] i boczne, ambona [il. 14 a] i ławki)[18]. Akwarela Ludwiga Hansa Fischera pokazuje wnętrze prezbiterium katedry po wprowadzonych w nim w wieku XVIII zmianach. Ich zakres widać najlepiej, gdy obraz Fischera porówna się z „pierwotnym" wyglądem wnętrza, tak jak je odsłonięto podczas prac konserwatorskich przeprowadzonych na początku wieku XX, kiedy to ściany zostały odarte ze stiukowej dekoracji i warstw tynku do nagiego ciosu [il. 12–13].

W roku 1862, zapewne wskutek zmiany smaku artystycznego, wczesnorokokowe malowidła zastąpiono częściowo (na pewno w nawie i na krużganku południowym) nowymi, niestety – jeśli wierzyć źródłom i fotografiom – niewysokiej wartości artystycznej, które przetrwały aż do rozpoczęcia konserwacji katedry [il. 14 a–c][19]. Ich autorem miał być lwowski dekorator teatralny, Jan Düll (1839–1901)[20]. Tymczasem starsze relacje informują, że „odnowienie obrazów i malowideł, tudzież odmalowanie na nowo kościoła poruczono malarzowi Jabłońskiemu"[21]. Chodzi zapewne o Marcina Jabłońskiego (1801–1876)[22], lwowskiego malarza i litografa, który według cytowanego źródła miał pracować w katedrze „przed laty kilkunastu"[23]. Trudno stwierdzić, czy mamy do czynienia z pomyłką w jednej z relacji, czy też w katedrze pracowało wtedy dwóch malarzy albo też przeprowadzono dwie nieodległe od siebie w czasie restauracje. Pewną wskazówką może tu być archiwalne zdjęcie południowego dziedzińca i fragmentu krużganków katedry, w którego tle, na ścianie kamienicy sąsiadującej ze świątynią, widać iluzjonistyczne malowidła, imitujące przedłużenie krużganków, niejako wyimaginowane przejście ku ul. Krakowskiej [il. 15][24]. Wydaje się, że te „scenograficzne" malowidła wyszły właśnie spod pędzla Jana Dülla, dekoratora teatralnego[25]. Mogłoby to stanowić potwierdzenie hipotezy o (niemal) równoczesnym zaangażowaniu obu artystów w prace malarskie przy katedrze: Dülla na zewnątrz, a Jabłońskiego we wnętrzu kościoła.

Restauracja, konserwacja i rozbudowa w wieku XX

Arcybiskup Teodorowicz

Rok 1902 wyznacza ważną cezurę w dziejach nie tylko katedry, lecz również całej archidiecezji ormiańskokatolickiej, wtedy bowiem jej nowym arcypasterzem został ks. Józef Teofil Teodorowicz (1864–1938), wybitny kapłan, wytrawny polityk i wielki polski patriota, który rządził podległą mu archidiecezją przez następne trzydzieści sześć lat [il. 16][26]. Tyle samo, bez mała, trwały zakrojone na szeroką skalę restauracja, konserwacja i rozbudowa katedry, które – choć nie zostały ukończone – są pomnikiem myśli i zapobiegliwości ks. Teodorowicza, ostatniego, a zarazem chyba najwybitniejszego w dziejach duszpasterza lwowskiej archidiecezji ormiańskokatolickiej.

Już na samym początku episkopatu ks. Teodorowicz zadecydował o przeprowadzeniu gruntownej renowacji budynku katedry, znajdującego się w bardzo złym stanie technicznym, oraz o sprawieniu nowego wystroju wnętrza świątyni, utrzymanego „w duchu ormiańskim"[27]. Stan katedry wymagał powzięcia natychmiastowych i zdecydowanych kroków, by zachować szacowny zabytek. Ściany były popękane, przeciekał dach, a wody gruntowe zalewające piwnice osłabiały fundamenty i powodowały wilgoć w całym wnętrzu świątyni[28]. Wszystko to były „techniczne" przyczyny, dla których pilnie należało podjąć modernizację. Drugim powodem rozpoczęcia prac konserwatorskich w katedrze, powodem „ideowym" i być może nawet ważniejszym od poprzedniego, było przekonanie arcybiskupa o konieczności utrzymania i podkreślenia ormiańskiej tożsamości w niewiele już różniącej się od kościołów „łacińskich" (rzymskokatolickich) świątyni.

W swym wystąpieniu programowym, *Liście pasterskim* […] *do Duchowieństwa i Wiernych obrządku orm.* […][29], ks. Teodorowicz na pierwszym miejscu postawił właśnie konieczność zachowania obrządku ormiańskiego jako siły jednoczącej szczupłą liczebnie archidiecezję. Pisał już na wstępie: „węzłem […] który jednoczy nas, jest o b r z ą d e k.

16. Arcybiskup Józef Teodorowicz, mal. Bolesław Barbacki, 1936

Mamy osobny swój obrządek i jakiż to klejnot w nim posiadamy!”[30]. O tym, jak doniosłe było to zagadnienie dla nowo mianowanego arcybiskupa, świadczy fakt, że bardzo wiele miejsca poświęcił mu we wspomnianym liście pasterskim:

> […] względem obrządku naszego mamy obowiązki nie tylko co do jego przeszłości, która się domaga, by ów głos liturgii, konserwujący tchnienie tylowiekowe ducha tego, co ją wydał, nie ginął; lecz i dlatego, że obrządek nasz ma misyę aktualną i dzisiaj. […]
>
> Dla Ormian na wschodzie w głównej swej liczbie odciętych od Kościoła, tem samem od prawdy, ten tu nasz obrządek, jakby na oazie światełko, ma misyę do spełnienia. Samem swojem bowiem trwaniem stwierdza w żywy, plastyczny i realny sposób, że ci, co chcą na łono Kościoła powrócić, nie potrzebują wyrzekać się swojej liturgii, tego cennego swego klejnotu, ale że przeciwnie Kościół raczej strzeże jej całości, uchrania nadwyrężenia, boć ta odmiana tylko bardziej krasi jego szatę, a urozmaiceniem swem tylko więcej podnosi bogactwo jego, bo, jak pięknie powiada Leon XIII., „zachowanie obrządków wschodnich, większą, niżby sądzić można, ma wagę. Świetna ta starożytność, jaką różne rodzaje tych obrządków poszczycić się mogą, znakomitą jest dla całego Kościoła ozdobą i boską katolickiej wiary jedność stwierdza. W ten też sposób i nigdy niespożytego życia Kościoła moc się uwydatnia i w tem większej oblubienica Chrystusowa staje wspaniałości”.
>
> […] jako biskup katolicki, uważam za mą misyę, za mój posterunek, za moją placówkę, za włodarstwo moje wobec Kościoła i Boga, to stanie na straży tego obrządku[31].

W trwaniu obrządku ormiańskiego w wieloetnicznym i wielokulturowym Lwowie dostrzegał ks. Teodorowicz również znaczenie polityczne – jako ogniwa pośredniego pomiędzy obrządkiem łacińskim a obrządkiem greckim, mogącego służyć za swego rodzaju „bufor”, a zarazem narzędzie łagodzące religijno-narodowościowe animozje wspomnianych dwóch obrządków katolickich, stojących niejako na dwóch przeciwstawnych biegunach:

> Obrządek nasz jakby klinem się wciska między dwa inne obrządki w tym kraju. Gdyby jego tu brakło, brakłoby może jakiegoś pośredniego tonu, któryby zlewał nierówności, a gładził napięcia. Ma on już w swoim charakterze liturgicznym coś pośredniego między dwoma liturgiami […].
>
> […] prawdziwie opatrznościowym jest dla tej ziemi nasz obrządek. Już tem samem, że istnieje jako trzeci, a nadto jeszcze, iż wrzyna się w obie strony, dzieląc narodowość z Polakami, a obrządkiem zbliżając się bardziej ku Rusi, jest szczególniej na to powołany, by wyrażał tę szczytną myśl kościelną o jedności wiary w obrządkach sobie równych.
>
> […] Do tej misyi powołani my jesteśmy jakby naturalną pozycyą naszą. Narodowość mając polską, ale w tradycyi naszej żywiąc tę sympatyę i życzliwość dla Rusinów, wśród którycheśmy przed wiekami osiedli, w obrządku naszym mamy coś, co z natury tępi ostrze pojęć, zbytnią animozyą wzajemną urabianych[32].

Katedra a problem postępującej latynizacji obrządku ormiańskiego

To właśnie w sferze religii Ormianie przechowali najwięcej elementów wyróżniających ich spośród innych grup etnicznych[33]. Na początku wieku XX prawie już nie używali własnego języka; nie mówiono nim na co dzień (albo też posługiwano się jeszcze z rzadka językiem mówionym, lecz nie pisano w nim ani nie czytano). Język staroormiański, *grabar*, był wykorzystywany wyłącznie w liturgii – podobnie jak łacina była językiem liturgii Kościoła rzymskokatolickiego[34]. Jednak już na początku wieku XX większość wiernych nie rozumiała języka ormiańskiego, z wyjątkiem może najważniejszych modlitw i formuł recytowanych przez celebransa podczas nabożeństw. Liturgia była tłumaczona na język polski, aby przybliżyć ją młodemu pokoleniu Ormian, albo też uczono się modlitw i używanych podczas mszy responsów i wezwań na pamięć[35]. „Funkcjonalna” znajomość języka ormiańskiego najwyraźniej nie była już potrzebna[36].

Z powodu postępującej latynizacji, już w wieku XIX, około roku 1860 dały się słyszeć głosy nawołujące do zniesienia maleńkiej archidiecezji ormiańskiej i włączenia jej w struktury Kościoła rzymskokatolickiego. Oznaczałoby to jednak zagładę liturgii ormiańskiej, która przez stulecia była kluczowym elementem ormiańskiej tożsamości i poprzez którą przekazywano z pokolenia na pokolenie narodową tradycję[37]. Szczęśliwie groźba ta nie została spełniona, m.in. dzięki energicznym działaniom ówczesnego wikariusza parafii w Stanisławowie, późniejszego arcybiskupa ormiańskiego, ks. Izaaka Isakowicza. Oto, jak uzasadniał on prawo Ormian do posiadania własnego obrządku i bronił ormiańskiej tożsamości:

> Obrządek własny, odrębny, jest szczytnym dowodem bogactwa i płodności ducha tego społeczeństwa, z którego serca wypłynął. Wieki wewnętrznego życia Ormian złożyły się nie na wiązankę tylko luźnych modlitw, ale na jedną organiczną liturgię, na osobny i nowy akord rozbrzmiewający w harmonii Kościoła[38].

Reakcją na wspomniane wyżej zjawiska był trwający od początku wieku XX „renesans ormiańskości”[39], przeja-

wiający się we wzroście zainteresowania wśród Ormian przeszłością własnej grupy etnicznej (jego efektem były badania naukowe, wydawanie czasopism, np. „Posłańca Św. Grzegorza" i „Gregorianów", tworzenie specjalistycznych bibliotek, publikacje popularyzatorskie na temat różnych aspektów kultury ormiańskiej itp.)[40]. W roku 1930 zawiązał się we Lwowie pod patronatem ks. Teodorowicza Archidiecezjalny Związek Ormian, którego podstawowym celem było: „skupienie Ormian i zachowanie obrządku ormiańskiego"[41].

Można więc przyjąć, że – choć remont budynku był niezbędnie konieczny ze względu na jego stan techniczny – renowacja i nowy wystrój katedry miały na celu przede wszystkim jej rearmenizację, czyli przywrócenie (pierwotnego) charakteru ormiańskiego, który uległ zatraceniu wskutek wielokrotnych przebudów i zmian wyposażenia w duchu sztuki zachodniej, odpowiedniego raczej dla wnętrza kościoła rzymskokatolickiego. Nieodzowne więc stały się odwołania do dawnej sztuki ormiańskiej. Tymczasem sztuka ta, z wyjątkiem może architektury i rękopisów iluminowanych, nie wykształciła wyraźnie odrębnych cech, które dałoby się jasno identyfikować jako ormiańskie[42]. Być może podstawową przesłanką, która legła u podstaw „pomysłu" ks. Teodorowicza na nowy wygląd katedry po jej odnowieniu (tam, gdzie nie było wyraźnych wzorów i prostych odniesień), było odwołanie się do Armenii jako pierwszego kraju, który przyjął chrześcijaństwo jako religię państwową[43]. Stąd też zarówno kształt architektoniczny, jak i dekoracja elementów rozbudowy katedry zostały utrzymane w stylu, który – przynajmniej na pierwszy rzut oka – można ogólnie określić mianem wczesnochrześcijańskiego. Równolegle musiało jednak istnieć swego rodzaju archetypiczne przekonanie o egzotyczności i bogactwie bliżej we Lwowie nieznanej sztuki ormiańskich praojców z dalekiej Azji, które usprawiedliwiało sięganie do motywów dekoracyjnych, postrzeganych jako „wschodnie", „mauretańskie" czy „arabskie", ale niekoniecznie ormiańskich – tym bardziej że i odkrywana podczas restauracji (od około 1908 roku) pierwotna kamieniarka wywodziła się przecież ze sztuki islamu.

Stan badań nad dziejami Ormian lwowskich i znajomość sztuki ormiańskiej we Lwowie około roku 1900

Około roku 1900 stan wiedzy na temat przeszłości ormiańskiej diaspory we Lwowie oraz znajomość sztuki ormiańskiej w Polsce były na poziomie zaledwie elementarnym. Nadal najlepszym, jak się zdaje, źródłem do historii Ormian były cenne, pionierskie, lecz na poły dyletanckie prace dominikanina o. Sadoka Barącza, zwłaszcza jego *Rys dziejów ormiańskich* (Tarnopol 1869). Trudno mówić też o poważnym opracowaniu dziejów sztuki ormiańskiej przed opublikowaniem cytowanej pracy Tadeusza Mańkowskiego (*Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934[44]). Większość przyczynków i prób w tej dziedzinie (oprócz rozprawy Mańkowskiego są to m.in. publikacje Bohdana Janusza[45]) pochodzi dopiero z drugiej i trzeciej dekady XX wieku[46]. Jedynie Władysław Łoziński wcześniej uwzględnił wkład Ormian w sztukę Lwowa, głównie w zakresie rzemiosła artystycznego, w swym trzytomowym dziele *Lwów starożytny*[47]. Wojsław Molè[48], podsumowując w roku 1939 stan badań nad miniaturami bizantyńskimi i ormiańskimi (zaznaczając przy tym, że badania nad miniatorstwem stanowią ważne źródło poznania i innych dziedzin sztuki[49]), wymienił kilkanaście odnoszących się do sztuki ormiańskiej publikacji, wyłącznie autorów obcych, z których jedynie trzy ukazały się przed rokiem 1910[50].

17. Jan Bołoz Antoniewicz, mal. Jacek Malczewski, ok. 1903

Ważne miejsce w badaniach nad sztuką i dziejami Ormian we Lwowie, szczególnie w odniesieniu do renowacji katedry ormiańskiej, zajmuje Jan Bołoz Antoniewicz [il. 17], Ormianin z urodzenia, pierwszy profesor historii sztuki na Uniwersytecie Lwowskim (od roku 1893)[51]. Lektura spisu publikowanych dzieł tego uczonego sugeruje, że sztuka ormiańska stanowiła margines jego zainteresowań naukowych, gdyż pozostawił na ten temat zaledwie kilka publikacji, i to o charakterze przyczynkarskim. Jednak jego aktywność w ciałach doradczych oraz zainteresowanie odnowieniem katedry od samego początku tego przedsięwzięcia (nie wiadomo, czy na zaproszenie ks. Teodorowicza, czy też z własnej inicjatywy[52]), a także wiadomości zawarte w „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", każą uznać, że Bołoz Antoniewicz żywotnie interesował się sztuką ormiańską i zapewne tylko brak

czasu przeszkodził mu w pozostawieniu materialnego świadectwa naukowej pasji w tej dziedzinie i opublikowaniu wyników badań. We wspomnianych „Sprawozdaniach" (i nie tylko tam) wielokrotnie pojawiają się informacje, że zamierzał wydać obszerną rozprawę na temat sztuki ormiańskiej. Jan Bołoz Antoniewicz sam nigdy takiej pracy nie opublikował. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że pierwsza nowoczesna monografia świątyni lwowskich Ormian – *Katedra ormiańska we Lwowie* (Kraków 1919) – została napisana przez jego ucznia, ks. Władysława Żyłę. Co znamienne, pracę tę ks. Żyła zadedykował: „Czcigodnemu swemu Profesorowi Jaśnie Wielmożnemu Panu Dr. Janowi Bołoz Antoniewiczowi […]". Antoniewicz był więc doradcą autora, jego „opiekunem naukowym" (a wiadomo, że zawsze udzielał rad chętnie i wyczerpująco); trudno więc wątpić, że to także on poddał ks. Żyle sam temat rozprawy.

Na posiedzeniu Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, odbytym 13 lipca 1893, Jan Bołoz Antoniewicz referował artykuł na temat zbioru rękopisów ormiańskich w Bibliothèque nationale w Paryżu (z których dwa, XVII-wieczne, pochodziły ze Lwowa). W podsumowaniu sprawozdawca zapewniał, że: „dr Antoniewicz obiecał zająć się nimi [wspomnianymi rękopisami] i w ogóle miniaturami ormiańskiemi bliżej i osobną o nich pracę przedłożyć na jednem z przyszłych posiedzeń"[53]. Dwa lata później, 3 kwietnia 1895 roku, Bołoz Antoniewicz przedstawił na forum Komisji odczyt zatytułowany *O architekturze kościelnej i świeckiej oraz ornamentyce ormiańskiej w Polsce*. Niestety, mimo zapowiedzi, również ten tekst nie został przez Komisję w całości opublikowany[54]. Ponownie Jan Bołoz Antoniewicz mówił o sztuce ormiańskiej na posiedzeniu Komisji 11 czerwca 1895 roku (*O cechach świeckiej architektury Ormian polskich*). „Następnie zwracał prelegent [Antoniewicz] uwagę na wielkie znaczenie płyt nagrobkowych, które się znajdują na dziedzińcu przed lwowską katedrą ormiańską, dla historyi ornamentyki ormiańskiej, a zarazem dla kulturalnej historyi lwowskich rodzin ormiańskich; to też Komisya uchwaliła na jego wniosek poczynić kroki u konsystorza ormiańskiego i Komisyi konserwatorskiej, celem wyjęcia tych płyt i złożenia w miejscu nie wystawionem na uszkodzenia od opadów atmosferycznych"[55].

W roku 1902 wiadomość o przygotowywanej przez Jana Bołoz Antoniewicza pracy na temat sztuki ormiańskiej trafiła nawet do prasy popularnej, a forma oraz zawartość merytoryczna tej notatki nie odbiegała znacząco od relacji zamieszczanych w cytowanych wyżej, naukowych „Sprawozdaniach". Powszechne było przekonanie, że Antoniewicz dysponuje najlepszymi wśród uczonych polskich kwalifikacjami w tej dziedzinie i w związku z tym jest wręcz „powołany" do napisania dzieła o sztuce ormiańskiej w Polsce:

> Wielką publikację o zabytkach sztuki [ormiańskiej] w Polsce przygotowuje prof. Antoniewicz. Nie mogła się ta praca dostać w ręce bardziej umiejętne. Prof. Antoniewicz zgromadził wiele zajmujących materjałów z całej Galicji, robił studja w Kamieńcu z polecenia Akademji umiejętności, jeździł do San-Lazzaro, gdzie znalazł szereg bogato iluminowanych ewangeljarzy, pochodzenia kamienieckiego. Praca ta będzie tem ważniejsza, że w dziełach sztuki, które ten lud [*sc*. Ormianie], tak wykształcony, tak bardzo stary i tak odrębny, stworzył na ziemi polskiej, tkwi tyle naszego pierwiastku [!] duchowego, iż całość można śmiało uważać za fragment kultury polskiej[56].

Tematyka ormiańska w wystąpieniach Jana Bołoz Antoniewicza powróciła raz jeszcze na posiedzenia grona lwowskiego Komisji do Badania Historii Sztuki w roku 1904. Dnia 15 listopada tr. Antoniewicz przedstawił zgromadzonym fragment nabytej przez siebie ormiańskiej płyty nagrobnej, z której inskrypcję przestudiował z pomocą duchownego ormiańskiego, ks. kanonika Bogdana Dawidowicza. W towarzyszącej wystąpieniu dyskusji Kazimierz Mokłowski zwrócił uwagę na ważne miejsce sztuki ormiańskiej w badaniach nad sztuką polską: „ormiańszczyzna jest jedną z dróg łączących kulturę wschodnią z polską. Przez jej zebranie wyjaśni się niejedno z dziwnych zjawisk w naszej sztuce i jej zabytkach […]"[57]. Na kolejnym posiedzeniu (13 stycznia 1905) Mokłowski przedstawił rysunki lwowskich zabytków ormiańskich (detale architektoniczne katedry oraz kamienic przy ul. Ormiańskiej), a Jan Bołoz Antoniewicz zaprezentował przerysy płyt nagrobnych z cmentarza przy katedrze. Znów w sprawozdaniu – którego autorem był tym razem sam Jan Bołoz Antoniewicz – pojawiło się zapewnienie, że referat przedstawiony na posiedzeniu Komisji wkrótce doczeka się publikacji[58]. Wiadomo jednak skądinąd, że „[…] po wygłoszonym wykładzie [Antoniewicz] zwykle nie chciał powracać do tematu w celu ujęcia go w literackie karby, bo się obawiał, że mu się rozrastać będzie w zbyt obszerne dzieło, odrywające go od innych zawodowych zajęć"[59]. Niechęć Bołoz Antoniewicza do pisemnego opracowywania wyników badań potwierdzają również relacje innych mu współczesnych[60].

Wspomniane przyczynki wnosiły niewiele istotnych wiadomości do stanu wiedzy o sztuce ormiańskiej. Stanowią jednak ważne świadectwo budzącego się zainteresowania tą tematyką. Znamienny jest komentarz redakcyjny do ostatniego z cytowanych referatów, autorstwa przewodniczącego Komisji, a zarazem redaktora „Sprawozdań", profesora UJ, Mariana Sokołowskiego, w którym

ten wybitny krakowski uczony specjalnie podkreślił wagę badań nad sztuką ormiańską:

> Zabytki ormiańskie mają dla nas pierwszorzędne znaczenie, jak to już zresztą powyżej na posiedzeniu grona lwowskiego podniesione zostało. Poznanie dokładne tych zabytków i z nimi związanej sztuki, odczytanie mieszczących się na nich często napisów, oznaczenie ścisłe ich daty, zebranie i wyjaśnienie całego tego materyału, dotarcie do źródła składających go motywów, wszystko to dotąd leży odłogiem, a raz zbadane rzucić musi i rzuci bez wątpienia pęk światła na rozwój naszej kultury. Oddawna spełnienie tego zadania i wprowadzenie go w życie, było jednym z dezyderatów naszej nauki, wedle naszego przeświadczenia. Cieszy nas zatem niepomiernie, że tak ukwalifikowany i powołany do tego badacz, jak prof. Jan Bołoz Antoniewicz nam pracę o ormiańskich zabytkach zapowiada. Czekać będziemy na nią z upragnieniem. […] W miarę naszej możności i dopóki się praca obszerniejsza i naukowo wyczerpująca o tych [ormiańskich] zabytkach nie pokaże, będziemy się starali w ten przynajmniej sposób [drukując przyczynki w „Sprawozdaniach"] przypominać sztukę ormiańską czytelnikom i stawiać ją na porządku dziennym naszych badań[61].

Na posiedzeniu w dniu 30 czerwca 1905 roku sam Sokołowski przedstawił referat zatytułowany *O wpływach wschodnich na naszą kulturę*, zilustrowany „fotografiami i akwarelowymi kopiami z przepysznego ormiańskiego ewangeliarza, który jest własnością katedry ormiańskiej we Lwowie. […] Przy tej sposobności prof. M. Sokołowski podniósł konieczność zbadania zabytków ormiańskich, zwrócił uwagę na udział Ormian w fabrykacji dywanów, pasów i tkanin w Polsce […]"[62].

Nie ma więc wątpliwości, że Jan Bołoz Antoniewicz był w omawianym okresie we Lwowie jedną z osób najbardziej kompetentnych w zakresie sztuki ormiańskiej, a jego wiedza nabierała dodatkowego znaczenia wobec braku opracowań drukowanych[63]. Przytoczona powyżej opinia Mariana Sokołowskiego nie pozostawia złudzeń co do tego, że w momencie, gdy w katedrze rozpoczynały się prace restauracyjno-konserwatorskie, do poznania i pełnego zrozumienia sztuki ormiańskiej było na gruncie lwowskim jeszcze daleko. Niemniej jednak zdawano sobie sprawę z faktu, że katedra jest „jedynym w Europie pomnikiem architektury ormiańskiej" i jako taka zasługuje na pełne pietyzmu odnowienie[64].

Dekoracja apsyd

Do niedawna, wobec skąpych wiadomości źródłowych, trudno było mówić o dokładnym datowaniu i szczegółach pierwszych prac wykonanych w związku z odnowieniem

18

19

18. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od płd. wsch., ok. 1900

19. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od płd. wsch., 1902 (świetlik nad prezbiterium nakryty jest jeszcze dachem walcowatym)

20. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od płd. wsch., ok. 1912 (świetlik nad prezbiterium jest nakryty już tylko dachem dwuspadowym)

20

21

katedry[65]. Wiadomo było, że zajmował się nimi właśnie Jan Bołoz Antoniewicz – zapewne niejako kontynuując swoje zainteresowanie stanem kościoła i jego otoczenia oraz troską o zabytek, wyrażonymi już w roku 1895. Ksiądz Dionizy Kajetanowicz, pisząc w roku 1908 o pierwszych dokonaniach przy odnowieniu katedry oraz o planach na przyszłość, wspomniał, że kiedy Antoniewicz „przed kilku laty rekonstruował przednią część fasady, znalazł mury tak popękane, że włożona ręka wychodziła prawie na drugą stronę"[66]. Nie wiadomo nic więcej na temat tego przedsięwzięcia, ale należy sądzić, że były to prace doraźne, służące zabezpieczeniu integralności murów, gdyż w wykonanym później planie rekonstrukcji i rozbudowy istniejąca dotychczas (a niewyeksponowana) zachodnia fasada kościoła, jeszcze XVIII-wieczna, została rozebrana w celu umożliwienia dobudowy i wyprowadzenia nowej fasady katedry aż do pierzei ul. Krakowskiej.

Przetrwała natomiast inna ingerencja Jana Bołoz Antoniewicza, będąca – wobec wspomnianego już braku szerszych publikacji uczonego na ten temat – interesującym świadectwem jego przekonań naukowych w dziedzinie sztuki ormiańskiej, a zarazem pierwszym elementem ormiańskim, który – niezgodnie z prawdą historyczną, w imię rearmenizacji – dodano na zewnątrz katedry jeszcze przed „oficjalnym" rozpoczęciem konserwacji, czyli przed rokiem 1908[67]. Była to przebudowa i umocnienie apsyd prezbiterium oraz ich reliefowa, ornamentalna dekoracja [il. 18–21]. Projekt kamiennych ślepych arkad wspartych na cienkich kolumienkach z dekorowanymi plecionką kostkowymi kapitelami i ornamentalnych, również plecionkowych, obramień okien oraz geometrycznego fryzu, którymi ozdobiono apsydy, przygotował Jan Bołoz Antoniewicz według „wzorów dawnej ornamentyki ormiańskiej"[68].

Zważywszy na fakt, że prace przy apsydach nie są wspomniane w żadnym z protokołów posiedzeń – czy to komitetu odnowienia katedry (powołany do życia w roku 1905; pierwsze poświadczone źródłowo posiedzenie odbyło się 19 czerwca tr.), czy Grona Konserwatorów – należy przyjąć, że musiały zostać wykonane jeszcze przed rokiem 1905, i to na tyle wcześnie przed tą datą, że gdy ks. Kajetanowicz w roku 1908 pisał o „odbudowie i rekonstrukcji" katedry, nie wahał się użyć w odniesieniu do czasu przeprowadzenia tych zabiegów określenia „przed kilku laty". Możliwe, że dopiero z perspektywy czasu ingerencję tę uznano za jeden z elementów „ostatniej restauracji". Takie szerokie – a dotychczas hipotetyczne i bardzo niepewne – datowanie ozdobienia apsyd oraz określenie źródła wykorzystanej ornamentyki można nieco uściślić na podstawie materiałów z epoki. Nowo odnaleziona notatka prasowa pozwala umiejscowić przebudowę apsyd już w roku 1902. W sierpniu tego roku pismo „Życie i Sztuka" (dodatek do petersburskiego tygodnika „Kraj") opublikowało dwuczęściowy artykuł poświęcony polskim Ormianom, w którym wspomniano o dekoracji apsyd i roli Bołoz Antoniewicza

22

23

21. Katedra ormiańska we Lwowie, apsydy prezbiterium od wsch., widok współczesny

22. Katedra w Ani, widok od płn. wsch., fotografia archiwalna

23. Katedra w Ani, widok od płn. zach., fotografia współczesna

w tym przedsięwzięciu, ilustrując tekst fotografią katedry ujętej od strony prezbiterium, z widocznymi już (ale najpewniej dokonanymi niewiele wcześniej) modyfikacjami apsyd [il. 19][69]. Kształt dachu na świetliku nad prezbiterium pozwala na względne datowanie przedstawionego na reprodukowanych fotografiach stanu budowli: walcowaty dach usunięto podczas restauracji (zapewne około roku 1912) i pozostawiono tkwiący pod nim dach dwuspadowy [il. 20]. We wspomnianym artykule pisano, że katedra:

> Kilkakrotnie niszczona pożarem, zepsuta została nieudolnemi przeróbkami, które zatarły niejeden zajmujący szczegół pierwotny. Przywrócił im dawny charakter znakomity znawca sztuki, prof. wszechnicy we Lwowie, Jan Bołoz-Antoniewicz, posiłkując się motywami dekoracyjnemi zaczerpniętemi u samego źródła: w Ani i Argaszabat. Trzy wspaniałe absydy, na których znajdujemy cały inwentarz ornamentyki ormiańskiej, to dzieło prof. Antoniewicza[70].

Wiadomo już więc z całą pewnością, że *terminus ante quem* dodania dekoracji na apsydach wyznacza sierpień (a może nawet zima – na fotografii widać śnieg) roku 1902. Jeśli przyjąć, że była to pierwsza z zaplanowanych przez arcybiskupa modyfikacji katedry, to musiano ją wykonać w ciągu zaledwie sześciu miesięcy od chwili objęcia przez niego rządów w archidiecezji (co nastąpiło w lutym 1902); możliwe też, że jakieś kroki w tym kierunku czynił już arcybiskup-nominat (jeszcze przed zatwierdzeniem jego wyboru przez cesarza i ingresem do katedry), od maja roku 1901, nie ma bowiem powodów, by wątpić, że apsydy zostały ozdobione za episkopatu ks. Teodorowicza (a nie za jego poprzednika). Wszystkie przekazy są zgodne co do faktu, że to dopiero on zatroszczył się o budynek kościoła[71].

Wspomniany artykuł określa także źródła, z których Jan Bołoz Antoniewicz zaczerpnął motywy do dekoracji apsyd: kościoły Ani (co było powszechnie wiadome) i Wagarszapat – jak prawidłowo należałoby chyba odczytać drugą z wymienionych miejscowości – o której milczą inne, traktujące o apsydach relacje z epoki[72].

Gdy chodzi o pierwszą ze wspomnianych miejscowości, informacje na temat źródeł inspiracji Antoniewicza można nie tylko stosunkowo łatwo zweryfikować, ale też warto zastanowić się nad motywami takiego wyboru. Porównanie dekoracji apsyd lwowskiej katedry ormiańskiej [il. 21] z elewacjami katedry w Ani, dawnej stolicy Armenii [il. 22, 23], nie pozostawia wątpliwości co do wzoru, którym nie tyle inspirował się, ile który wręcz dość wiernie skopiował lwowski uczony[73]. Najwyraźniej więc profesor hołdował utrwalonemu przez tradycję przekonaniu lwowskich Ormian, że są oni w prostej linii potomkami uchodźców z podbitej przez Seldżuków stolicy Armenii dynastii Bagratydów, Ani. W historiografii fakt ten uwiecznił o. Sadok Barącz: „Upadek miasta Ani i srogie ciemięztwo zmusiło wiele rodzin ormiańskich do szukania przytułku na obcej ziemi. […] Na wezwanie […] księcia Izasława dwadzieścia tysięcy Anitów wkroczyło w roku 1062 do ruskich krajów […]”[74] – a za nim powtarzali inni: „Po raz pierwszy ukazali się ormianie [!] na ziemiach polskich w roku 1062, po upadku miasta Ani, »które miało 1,001 kościołów, 10 tys.

24 a–c. Katedra w Ani, ryciny z Ch. T e x i e r, *Description de l'Arménie...*

domów, 100 tys. rodzin mieszkańców i najpiękniejsze składy towarów«. Wyszło wtedy z ojczyzny dwadzieścia tysięcy armeńczyków [!], którzy »odprawiali posługę zbrojną« przeciw Połowcom, a część ich osiadła w Kamieńcu podolskim [!], we Lwowie i w Kijowie, kupcząc towarami wschodniemi"[75]. Historyczna prawdziwość wspomnianej daty oraz faktu wezwania Ormian przez księcia ruskiego zostały podważone jeszcze przez Franciszka Zacharyasiewicza, który jednak nie negował emigracji Ormian z Ani po upadku tego miasta, lecz jedynie umiejscowił ten fakt dopiero na przełomie wieków XIV i XV[76]. Tradycję pochodzenia lwowskich Ormian z Ani potwierdzają także źródła obce. Gewont Aliszan (historyk i poeta ormiański, mechitarzysta z weneckiego klasztoru na San Lazzaro) w publikacji pt. *Kamieniec: kronika Ormian polskich i rumuńskich*, wydanej w języku ormiańskim w Wenecji w roku 1896 (czyli już w okresie bardzo pogłębionej asymilacji Ormian), zanotował wierszowany tekst o lwowskich Ormianach, świadczący o żywotności i wadze, jaką przywiązywali do swej– można by rzec, arystokratycznej – genealogii ze stołecznego Ani: „I to wam jeszcze powiem o Ormianach, którzy mieszkają we Lwowie, że są dumni i zgodni, bo to prawdziwi Anici"[77]. Z kolei o. Minas Pyżyszkianc, autor wydanej również po ormiańsku *Podróży do Polski*, rozpoczyna swe dzieło obszernym wstępem na temat Ani, gdyż „było dla niego oczywiste, że Ormianie żyjący w tej części Europy środkowej byli potomkami rodzin, które opuściły ormiańską stolicę po jej »zniszczeniu«"[78]. Pochodzenie lwowskich Ormian z Ani podkreślał też ks. Żyła, a do „anickiego" wątku w pracy Pyżyszkianca w odniesieniu do lwowskich Ormian odwołał się Jan Bołoz Antoniewicz[79].

Zgodnie z tym przekonaniem formy architektoniczne lwowskiej katedry, budowanej – jak wierzono – dla i przez uciekinierów z Ani, były, naturalnie, powtórzeniem form stołecznej katedry królewskiej w rdzennej Armenii: „Tu […] mamy żywcem przeniesiony jeden z kościołów kaukazkich i osadzony na naszej ziemi. Kiedy w XIV-ym stuleciu wywędrowały do Europy z miasta Ani najprzedniejsze rody, przywiozły też tutaj i plany swoich kościołów, na wzór których katedra obecna zbudowana została. Dość spojrzeć na fotografię jednego z kościołów, ażeby dopatrzyć najściślejszego pokrewieństwa między katedrą a nimi" – jak pisał, zapewne powtarzając ustne opinie „ekspertów" (może także Antoniewicza), ks. Kajetanowicz[80].

Najważniejszym jednak zwolennikiem tezy o bezpośredniej zależności lwowskiej świątyni od katedry w Ani był uczeń Jana Bołoz Antoniewicza, ks. Władysław Żyła, autor obszernego monograficznego opracowania lwowskiej katedry, w którym tezę tę rozwinął i zilustrował licznymi przykładami[81]:

> Gdy wrócimy myślą do szeregu zabytków ormiańskich na wschodzie, widzimy, że katedra lwowska najwięcej ma stycznych z katedrą w Ani. Nic dziwnego. Lwowską katedrę zbudowali przybysze z Ani, jak o tem świadczą notatki historyczne i tradycya. […]
>
> Najprawdopodobniej budował ją architekt ormiański, skoro fundatorowie, wychodźcy z Ani życzyli sobie, aby katedra lwowska była według planów Ani[82].

Do katedry w Ani odwoływano się też wtedy, gdy negowano tradycyjną filiację i wzorzec królewskiej świątyni z prastarej stolicy – przez zaprzeczenie: „Cała architektura katedry ormiańskiej nie jest bynajmniej wiernem powtórzeniem katedry ze stolicy Armenji, Ani. Pod budową »na wzór tej świątyni« […] należy rozumieć tylko ogólne formy zasadnicze"[83].

Jan Sas Zubrzycki – na każdym kroku dbający o podkreślanie rodzimego charakteru sztuki polskiej (szczególnie architektury) – prezentował pod tym względem stanowi-

sko odosobnione, gdyż o katedrze ormiańskiej, a zwłaszcza o problemie dodatku na apsydach pisał następująco:

> Czytamy i słyszymy, jakoby to dzieło sztuki ormiańskiej [zostało zbudowane] wedle wzoru z Ani. To naciąganie poglądu opiera się na apsydach niedawno wykonanych przy odtworzeniu szczegółów z Ani, których nikt przed tem nie widział we Lwowie. […] Przy katedrze ormiańskiej „z Ani" to [są] tylko apsydy nowoczesne przyczepione gwałtem, dla uwydatnienia kłamstwa, iż nie należą one do całości. Cały duch gotyku katedry Ormiańskiej niema nic zgoła wspólnego ze sztuką „w Ani" [84].

Dodanie ślepych arkad i ornamentalnych obramień okien apsyd było, jak wspomniano, jedną z pierwszych prac wykonanych w ramach odnowienia katedry (o ile nie zupełnie pierwszą), zanim jeszcze powstały całościowe plany i kosztorysy, a arcybiskup powołał komitet doradczy i poinformował o swoich zamiarach Grono Konserwatorów i Namiestnictwo we Lwowie oraz Centralną Komisję Konserwatorską w Wiedniu. Wszystko wskazuje więc na to, że ingerencja ta była niejako „prywatnym" pomysłem Bołoz Antoniewicza, któremu tylko przyklasnął dążący do zaakcentowania ormiańskości katedry arcybiskup.

Jan Bołoz Antoniewicz, podobnie jak ks. Teodorowicz, był przekonany o spoczywającym na Ormianach lwowskich obowiązku zachowania, pielęgnowania i podkreślania ich odrębnej tożsamości i religii. Musiał też, obok wysokiej społecznie pozycji uczonego i profesora Uniwersytetu, cieszyć się znacznym poważaniem wśród samych Ormian, gdyż to jemu właśnie, w roku 1902, powierzono wygłoszenie uroczystej mowy na cześć nowo wybranego arcybiskupa. W swym toaście powitalnym Bołoz Antoniewicz, w odpowiedzi na zacytowany wcześniej list pasterski ks. Teodorowicza, skierował do nowego arcybiskupa między innymi takie słowa:

> […] obok odpowiedzialnego stanowiska najwyższego duszpasterza ormiańsko-Katolickiej dyecezyi arcybiskupiej Lwowskiej […] spadł na Ciebie, Najczcigodniejszy księże Arcybiskupie, obowiązek niełatwy: krzewić i krzepić przywiązanie do obrządku, nauczyć wnikać w jego indywidualnie rasowo-narodową cechę, obudzić znajomość, zrozumienie, cześć dla naszej przeszłości, ożywić świeżym duchem formę, będącą w oczach wielu a wielu czczą, a więc zbędną formalistyką, uprzystępnić dla Twoich dyecezyan zrozumienie tego obrządku, otworzyć nam karty naszej przeszłości[85].

W tym samym przemówieniu Antoniewicz wymienił nazwiska archeologów i historyków sztuki, autorów publikacji o Armenii, których prace, przeważnie opatrzone ilustracjami prezentującymi katedrę w Ani i inne zabytki tego miasta, zapewne pomogły mu w projektowaniu dekoracji apsyd[86]. Wspomniał o Carlu Schnaase (niewątpliwie mając na myśli jego *Geschichte der bildenden Künste,* w której to publikacji niemiecki uczony poświęcił wiele miejsca sztuce ormiańskiej[87]); Charles'u Texier, francuskim archeologu i architekcie, który w roku 1839 zwiedził Armenię, po czym opublikował dwutomową *Description de l'Arménie, la Pèrse et la Mésopotamie* (Paris 1842–1852), zawierającą dziesięć wielkoformatowych rycin przedstawiających zabytki Ani (m.in. także tamtejszą katedrę; il. 24 a–c)[88]; oraz o Friedrichu Sarre, berlińskim orientaliście.

Historiografia badań nad architekturą ormiańską w wieku XIX

O publikacje na temat Armenii, a w szczególności o Ani, nie było w wieku XIX trudno. Kraj ten został „odkryty" przez – głównie brytyjskich i francuskich – podróżników już na początku tego stulecia, na fali romantycznego zainteresowania krainą dziką, nieznaną, o dramatycznej historii[89] i – jak w przypadku Ani – miastem opuszczonym, pełnym malowniczych ruin o średniowiecznym rodowodzie; legendarnym miastem „tysiąca i jednego kościołów"[90]. Dla podróżników dodatkowym „walorem" była niejasna sytuacja polityczna regionu, wydzieranego sobie podówczas w wojnach przez Turcję i Rosję, oraz obecność Kurdów nastawionych niezbyt życzliwie do turystów, a co się z tym łączy – niebezpieczeństwo, jakie się wiązało z podróżą. Chętnych jednak nie brakowało, a pokłosiem wypraw były relacje i zapiski, najczęściej ilustrowane rycinami bądź też (naturalnie dopiero pod koniec stulecia) fotografiami zabytków[91]. Przełomowe znaczenie miało opublikowanie w roku 1842 wspomnianej już bogato ilustrowanej pracy Texiera, *Description de l'Arménie*, która obudziła na Zachodzie zainteresowanie architekturą Armenii. Podobne popularyzatorskie znaczenie miało dwutomowe dzieło *Les Ruines d'Ani*, autorstwa Marie-Félicité Brosseta, członka Cesarskiej Akademii Nauk, wydane w Petersburgu w roku 1860, zawierające bogaty zbiór rycin wykonanych na podstawie rysunków wcześniejszych podróżników [il. 25][92]. Ponadto do „odkrycia" Armenii przez samych Ormian (mieszkających, jak na przykład lwowscy, od wielu pokoleń poza terenem historycznej ojczyzny) przyczyniły się publikacje wydawane w języku ormiańskim, m.in.: *Podróż do Wielkiej Armenii* Sargisa Dżalalianca (2 t., Tyflis 1842–1858) oraz *Opis Wielkiej Armenii* Gewonta Aliszana, mnicha mechitarzysty z San Lazzaro, wydany w Wenecji w roku 1855[93].

25

25. Katedra w Ani, rycina z M. F. B r o s s e t, *Les ruines d'Ani…*

26. Katedra w Ani, fotografia stereoskopowa Ohannesa Kürkdżiana (pl. 22)

26

Po roku 1878, kiedy Rosja przejęła kontrolę nad terytorium historycznej Armenii i pojawiła się szansa na odbudowę kraju, Ani obudziło wspomnienia niegdysiejszej chwały możnego państwa Bagratydów, a dla Ormian stało się symbolem i ideałem, którego legenda zaczęła się odradzać w literaturze, muzyce i sztukach pięknych (przykładowo, na pozostałościach świątyń Ani wzorowano się, budując w Armenii pod koniec wieku XIX nowe kościoły, m.in. w Giumri[94]). Ani było uosobieniem państwa ormiańskiego w dążeniach niepodległościowych, gdyż powszechnie uważano, że brak własnej państwowości jest konsekwencją upadku królestwa Bagratydów i jego stolicy w wieku XI[95]. Prawdopodobnie mniej więcej w tym właśnie czasie ukazało się też interesujące wydawnictwo: teka zawierająca 42 plansze z fotografiami zabytków Ani, przeznaczonymi do oglądania za pomocą stereoskopu, autorstwa ormiańskiego fotografa Ohannesa Kürkdżiana (zaopatrzona w broszurkę z opisami zdjęć)[96]. Wiele ujęć przedstawia widoki ogólne oraz szczegóły architektoniczne katedry w Ani [il. 26].

Ostatnią i najważniejszą publikację na temat Ani w interesującym nas okresie wydał brytyjski podróżnik Henry Lynch. Opis ruin miasta powstał w wyniku dwóch wizyt Lyncha w Ani, w latach 1893–1894 i 1898[97]. Jest to najbardziej wiarygodna i wartościowa relacja na temat pozostałości miasta i jego zabytków przed zniszczeniami z okresu I wojny światowej i przed ponownym panowaniem tureckim na tych ziemiach[98]. W latach 1892–1917 (z przerwami) badania archeologiczne i wykopaliska w Ani prowadziła ekspedycja Cesarskiej Akademii Nauk pod kierunkiem Nikołaja Marra[99]. Swego rodzaju podsumowaniem i zwieńczeniem tego pierwszego okresu naukowych badań architektury ormiańskiej była monumentalna publikacja Josefa Strzygowskiego, wydana jednak już po zakończeniu I wojny

światowej, nie mogła więc służyć twórcom restauracji i rozbudowy katedry ormiańskiej[100].

Ten obszerny *excursus*, traktujący o dziejach zainteresowania zabytkami i przeszłością Ani oraz o historiografii pierwszych badań architektury ormiańskiej, ma na celu podkreślenie faktu, że ów pozornie odległy i egzotyczny kraj, jego architektura, a zwłaszcza opuszczona i – zdawałoby się – zapomniana stolica, na początku wieku XX (jeszcze przed rokiem 1908, kiedy powstały projekty rozbudowy lwowskiej katedry, a nawet przed rokiem 1902, gdy ozdabiano apsydy) były już dość dobrze poznane, opisane, a nawet sfotografowane.

Jan Bołoz Antoniewicz

Wracając do wzorowanej na elewacjach katedry w Ani dekoracji apsyd kościoła lwowskiego, trzeba podkreślić, że – jakkolwiek wątpliwości może budzić sam pomysł fałszowania zabytku, jego rearmenizacja – jej projekt i wykonanie budzą szacunek dla autora[101]. To jeden z tych przypadków, gdy ma się wrażenie, że oto uzupełniono ewidentny brak, detal, o którym najwyraźniej „zapomniał" średniowieczny budowniczy. Można spekulować, czy takim właśnie przekonaniem kierował się Jan Bołoz Antoniewicz, „poprawiając" katedrę tak, by samym wyglądem manifestowała swą – domniemaną – anicką genealogię, a zarazem świadczyła o korzeniach lwowskich Ormian w tym „świętym mieście" Armenii[102]. Choć to zabieg ryzykowny, trudno oprzeć się pokusie powiązania takiego działania Antoniewicza wobec katedry ormiańskiej z utrwalonymi we wspomnieniach jego współczesnych temperamentem i sposobem postrzegania, a zwłaszcza odczuwania sztuki przez tego znamienitego lwowskiego historyka sztuki.

Jan Bołoz Antoniewicz był typem uczonego, któremu zdecydowanie bliższe było „czucie i wiara" niż „mędrca szkiełko i oko"; „[…] podkreślał dobitnie, że badania w ręku ludzi, nie posiadających siły zmysłów, daru czytania mowy linii, barw i tonów, są często niczem innem, jak smutnem antykwaryuszostwem, napychaniem manekinów trocinami przypisków"[103]. Był „obdarzony nadzwyczajnie wrażliwą naturą i zdolnością wczuwania się w symbole artystyczne różnych epok i krajów"[104], co uwydatniało się zwłaszcza w jego sposobie prowadzenia wykładów – nigdy nie powtarzanych, wygłaszanych spontanicznie i ze swadą – których opisy nader często pojawiają się we wspomnieniach jego słuchaczy. Tak jeden z wykładów zapamiętał Jan Parandowski: „Nie samo tylko złoto ołtarzy i lazur sukni Madonny inkrustował jego wykład, była tam i krew, która obryzgiwała ściany i posadzki pałaców. Błyskały sztylety, dzwoniły miecze, grzmiały działa, od których sypały się w gruzy starożytne budowle. Renesans dyszał swą żywiołową siłą. Po godzinie Bołoza Antoniewicza czułem się markotnie w naszej ciemnej siódmej sali, gdzie dokładny, trzeźwy, surowy Witkowski mówił o historykach greckich albo czytał z nami *Fedona*"[105]. Ten sam Parandowski w następującej, doskonale charakteryzującej profesora anegdocie, opowiedział, jak to Jan Bołoz Antoniewicz okazał się „czarującą przeszkodą" w jego próbach zapoznania się z historią i sztuką Lwowa. Antoniewicz „odbywał […] ze swymi słuchaczami kurs architektury lwowskiej w wędrówkach po mieście. […] Ten wspaniały Ormianin […], wiecznie wezbrany entuzjazmem, prowadził nas manowcami swej erudycji w taki sposób, że nie ruszając się spod Bernardynów, gdzie była zbiórka, w dwie godziny przejechaliśmy Włochy, Francję, Niemcy, odurzeni pałacami, rzeźbami, witrażami, kościołami, nie poświęciwszy ani chwili uwagi tylko temu jednemu, przed którym staliśmy i który był skromnym celem naszej wyprawy"[106].

To on „wprowadził do nauki polskiej pogląd, że dzieło sztuki choćby z odległej epoki pochodzące winno być uważane za czyn duchowy, a nie za zabytek archeologiczny"[107], co w pewnym sensie może tłumaczyć jego podejście do dodania arkad na apsydach. Dla niego – podobnie jak i zapewne dla ks. Teodorowicza – katedra była nie martwym zabytkiem, wymagającym zakonserwowania jak muzealny eksponat, lecz żywym miejscem kultu i, przede wszystkim, swego rodzaju repozytorium tradycji i tożsamości lwowskich (i szerzej, polskich) Ormian. Dodanie elementu podkreślającego te walory, a zarazem podnoszącego wartość estetyczną, artystyczną katedry, nie mogło być więc w jego oczach niczym zdrożnym. „Odtwarzając swoje przeżycia, przemieniał się sam w artystę – jego interpretacya miała cechę twórczości, a nie zwyczajnej syntezy […]. Było zarazem coś jak gdyby z kultu sztuki, gdy […] dawał wyraz przekonaniu, że sztuka to najwyższe objawienie ducha i natury ludzkiej; że sztuki nie można rejestrować na wzór zwykłych faktów przyrodniczych czy choćby historycznych, ale trzeba ją wskrzesić do życia ciepłem własnego serca; że tylko ten, kto umiłował sztukę i zdołał ją w sobie przeżyć posiadł zarazem najpewniejszą busolę w wędrówkach po drogach ducha ludzkiego […]"[108]. A „[…] kto […] ma przekonanie, że historya sztuki […] winna swoje założenia wyprowadzać nietylko z faktów, dających się ująć rozumowo, ale z całości przeżyć, dokonujących się wobec dzieł sztuki – dla takiego Antoniewicz okaże się typem uczonego, w którym zdolność do budowania wiedzy na tych właśnie najmniej uchwytnych podstawach objawiła się z natężeniem, nieznanym przedtem polskiej nauce"[109].

Jak pisał jeden z jego uczniów, Władysław Podlacha, Antoniewicz „[…] nieraz uniesiony zapałem badawczym wytwarzał sobie nawet obrazy problematyczne – rzecz to

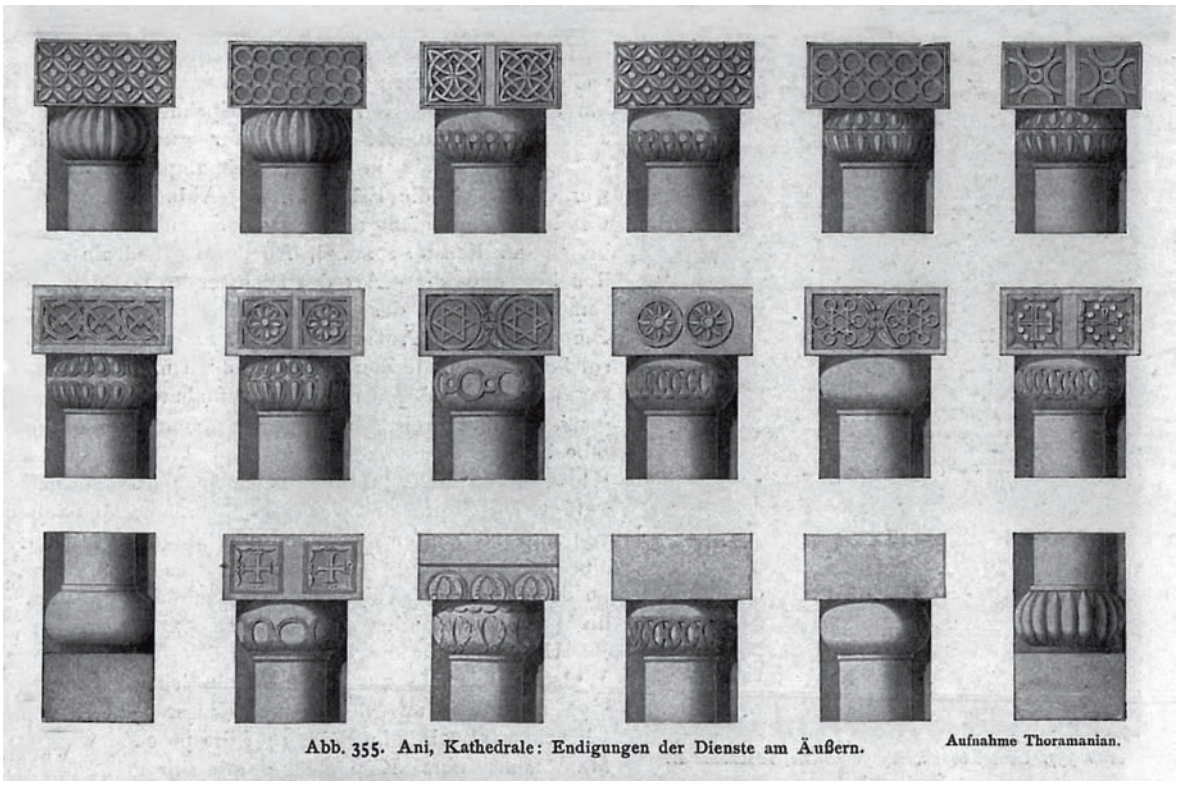


Abb. 355. Ani, Kathedrale: Endigungen der Dienste am Äußern. Aufnahme Thoramanian.

27

nieuchronna u badacza o tak silnej wrażliwości i tak żywej wyobraźni, i bynajmniej zasług jego nie umniejsza”[110]. Także Leon Piniński wspominał o „skłonności do pewnej ekscentryczności i przejaskrawiania poglądów i przekonań”[111], która leżała w naturze Antoniewicza. Ozdobienie apsyd katedry było zabiegiem bardzo problematycznym, a przy tym na pewno efektem swego rodzaju uniesienia – nie tyle badawczego, co raczej związanego z podkreśleniem ciągłości tradycji lwowskich Ormian, wywodzącej się od ich przybyłych z Ani średniowiecznych protoplastów, a bardziej jeszcze – zapewne z chęcią „upiększenia” katedry, jakby na przekór jej złemu stanowi technicznemu.

W cytowanym *Toaście* z okazji ingresu arcybiskupa Teodorowicza zwracał przecież Antoniewicz uwagę nowo wyświęconego duszpasterza wcale nie na „opłakany” stan katedry, przeciekający dach czy popękane mury, ale właśnie na jego duchowe obowiązki wobec wspólnoty ormiańskiej. Przypominał ks. Teodorowiczowi, że musi on „obudzić znajomość, zrozumienie, cześć dla naszej przeszłości, ożywić świeżym duchem formę, będącą w oczach wielu a wielu czczą, a więc zbędną formalistyką, uprzystępnić dla Twoich dyecezyan zrozumienie tego obrządku, otworzyć nam karty naszej przeszłości”[112]. Być może, „wczuwając się” w legendę o Anitach przybyłych do Lwowa, Antoniewicz (niewątpliwie w porozumieniu z ks. Teodorowiczem) uznał, że najlepszym, a jednocześnie dla wszystkich widocznym sposobem ożywienia tradycji będzie ten niewielki, a tak znaczący dodatek: stworzenie nowej „formy”, wypełnionej wywodzącym się wprost z Ani „duchem”. Można sobie wyobrazić, że nic tak dobrze nie mogło uświadomić lwowskim potomkom uciekinierów ze stolicy królestwa Bagratydów ich korzeni, jak jeden rzut oka na ich prastarą świątynię.

Formy ornamentyki apsyd i ich źródła

Naśladownictwo ślepych arkad katedry w Ani jest we Lwowie bardzo wierne, oddane ze znawstwem i wyczuciem. Doskonale zachowano smukłe proporcje filigranowych kolumienek dźwigających arkadki oraz ich dopasowane skalą, ozdobione geometrycznym ornamentem kostkowe kapitele. Tu jednak kończy się dosłowne naśladownictwo, kopiowanie. Porównanie ornamentów zdobiących kostkowe głowice i wałki poszczególnych kapiteli we Lwowie z analogicznymi elementami dekoracji fasad katedry w Ani, według przerysów Torosa Toramaniana, opublikowanych w dziele Strzygowskiego [il. 27–28][113], pozwala ustalić, że – mimo uderzającego podobieństwa form i proporcji – geometryczno-floralne ornamenty (poza jednym może wyjątkiem) nie zostały we Lwowie wiernie powtórzone. Tym bardziej jednak na uznanie zasługuje projektant, który – najwyraźniej nie mając wystarczających materiałów (czyli dostatecznie szczegółowych fotografii), aby do-

27. Katedra w Ani, kapitele ślepych arkad na elewacjach, w przerysach Torosa Toramaniana

28. Katedra ormiańska we Lwowie, kapitele kolumienek na elewacjach apsyd, proj. J. Bołoz Antoniewicz (?), ok. 1902

słownie skopiować ornamentykę kapiteli – zmuszony był do improwizowania „w stylu ormiańskim”[114]. Tak jak doskonale potrafił improwizować na wykładach, tak i tu ze swego zadania wywiązał się znakomicie. Podobne wrażenie robią, dodane również przez Bołoz Antoniewicza, trzy ornamentalne ramy zdobiące szeroką apsydę środkową, ujmujące dwa (zamurowane) okna po bokach i jedno ślepe obramienie na osi apsydy, oraz charakterystyczne dla ormiańskiej architektury ornamentalne pasy ułożone w kształcie litery Ω, obiegające archiwolty dwóch okien dekorujących obie apsydy boczne [il. 49 a–e].

Jak już wspomniano (i co potwierdzają świadectwa z epoki), projektant musiał jednak korzystać z fotografii zabytków ormiańskich. Choć przedwojenne publikacje (ani sprzed I, ani sprzed II wojny światowej) nie podają *expressis verbis*, jakim źródłem (fotografie?, przerysy?) posłużono się, tworząc dekorację apsyd – poza enigmatycznymi wzmiankami, że uczyniono to według „wzorów dawnej ornamentyki ormiańskiej” – wiadomo, że musiały to być fotografie katedry, a może także innych kościołów w Ani, i w Armenii w ogóle (w relacjach z epoki wspomina się o Wagarszapat, czyli Eczmiadzynie). Przywołane powyżej obszerne zestawienie publikacji o tym „świętym mieście” Ormian także nie może dać ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czy, i z jakich konkretnie wydawnictw korzystano. Dostarcza jej za to wnikliwa lektura monografii ks. Żyły, poparta porównaniem dekoracji apsyd z fotografiami z portfolio Kürkdżiana. Książka ks. Żyły ukazała się co prawda dopiero w roku 1919, a autor najczęściej odwołuje się w przypisach do podówczas najnowszej publikacji traktującej o architekturze ormiańskiej – *Die Baukunst der Armenier und Europa* Josefa Strzygowskiego – jednak wielokrotnie też odsyła czytelnika do wspomnianego zbioru widoków Ani ormiańskiego fotografa[115]. Z racji późnej daty wydania książki ks. Żyły (mimo iż, jak sam napisał w przedmowie, pracował nad nią już przed I wojną), wzmianki te pozornie nie mogą wnieść nic nowego do badań nad dekoracją apsyd, powstałą około roku 1902. Jeden jednak szczegół wspomniany przez ks. Żyłę pozwala stwierdzić, że to właśnie fotografie z portfolio Kürkdżiana, mogły były posłużyć Antoniewiczowi do przygotowania projektu ślepych arkad oraz ornamentalnych pasów i obramień na apsydach. Odwołując się do ilustracji w *Les ruines d'Arménie* Kürkdżiana, ks. Żyła w przypisie 60 podał dodatkowe informacje o tej cennej pozycji: „Zbiór

28

29

30

29. Kościół Tigrana Honenca (pw. św. Grzegorza) w Ani, reliefowa dekoracja tamburu

30. Katedra ormiańska we Lwowie, reliefowa dekoracja apsyd

31 a–c. Katedra ormiańska we Lwowie, ornamentalne fryzy na apsydach

31 a–c

fotografii, własność Instytutu historyi sztuki Uniwersytetu lwowskiego"[116]. Wiadomo, że Jan Bołoz Antoniewicz żywotnie interesował się sztuką ormiańską, i to najpewniej on zaopatrzył nowo utworzony Instytut Historii Sztuki w fotografie zabytków ormiańskich. Przypomnijmy, że Bołoz Antoniewicz był pierwszym profesorem historii sztuki na lwowskim uniwersytecie i to na jego barkach spoczywał obowiązek przygotowania „aparatu naukowego" nowej placówki, w tym także – niezbędnych w pracy historyka sztuki i w nauczaniu tej dyscypliny – zbiorów fotograficznych[117]. Wydaje się, że poświadczone źródłowo bogate zasoby uniwersyteckiej fototeki, zorganizowanej przez Antoniewicza, musiały w dziale *armeniców* zawierać o wiele więcej materiałów niż tylko te z portfolio Kürkdżiana; na pewno więcej, niż da się udowodnić na podstawie świadectw pisanych[118]. Niemniej jednak fotografie Kürkdżiana są stosunkowo niewielkich rozmiarów i zawierają zbyt mało szczegółów, by można uznać je za jedyne źródło ikonograficzne projektów dekoracji katedry, nie tylko apsyd, ale przypuszczalnie również póź-

niejszej rozbudowy Franciszka Mączyńskiego. Dodajmy jeszcze, uprzedzając dalszy ciąg wywodu, że w pracach tego ostatniego można – jak to zostanie pokazane na przykładach – odnaleźć detale zainspirowane zabytkami ormiańskimi także spoza Ani, a nawet kościołami z terytorium Gruzji, utrzymanymi w stylistyce ormiańskiej.

W publikacji ks. Żyły, pod koniec opisu „kościoła M. Boskiej" w Ani, fundowanego „przez jakiegoś bogatego Ormianina" (chodzi o kościół św. Grzegorza, fundacji Tigrana Honenca), znajduje się jeszcze następująca uwaga autora, ostatecznie określająca i potwierdzająca źródła inspiracji Antoniewicza: „Powyżej arkatury [na zewnętrznej elewacji tamburu] biegnie wokoło ornament w kształcie taśmy o motywach plecionkowych. Ztąd zaczerpnięto motywy do stworzenia ornamentu zdobiącego absydy katedry lwowskiej" [il. 29–31 a–c][119]. Fotografię kościoła Tigrana Honenca, obok dwóch fragmentów okien w obramieniach z geometrycznym ornamentem (zapewne ze zbioru fotografii Kürkdżiana), zamieścił, jak wspomniano, w swoim artykule o odnowieniu i rekonstrukcji katedry, ks. Kajetanowicz. Jednakże, wobec braku odpowiednich podpisów i przy złej jakości wspomnianych reprodukcji, trudno byłoby je uznać nawet za potencjalne wzory dekoracji apsyd, gdyby nie informacje zawarte w książce ks. Żyły[120].

Epitafium arcybiskupa Isakowicza

Ciekawym świadectwem pojmowania sztuki ormiańskiej na przełomie stuleci we Lwowie jest epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza (zm. 1901), autorstwa Juliusza Bełtowskiego, wmurowane w południową ścianę zachodniego ramienia krzyża starej części katedry [il. 32, 33][121]. Z informacji źródłowych wiadomo, że Bełtowski wykonał z białego marmuru popiersie arcybiskupa, umieszczone w niszy ujętej w czarne kamienne obramienie architektoniczne[122]. Choć epitafium zostało wykonane w 1905 roku[123], czyli jeszcze przed odkryciem detali pierwotnej kamieniarskiej dekoracji katedry, zwracają w nim uwagę przede wszystkim „wschodnie" motywy (bardzo podobne do tych znalezionych pod warstwą tynku około roku 1908): łuk w ośli grzbiet zamykający zwieńczenie, którego pole wypełnione jest romboidalną kratką z czworolistnymi rozetami, oraz ozdobiona stylizowanymi mukarnasami konsola, na której spoczywa popiersie zmarłego. Poszczególne pola epitafium otoczone są bordiurą z ornamentu plecionkowego. Trzony pilastrów podtrzymujących arkadę wieńczącą niszę, w której pomieszczono popiersie, podobnie jak pole zwieńczenia, pokrywa kratka z rozetami, tu nieco większymi niż w polu górnym. Pomnik został skomponowany zgodnie z zasadą *horror vacui* i jednoznacznie daje się w nim odczytać odniesienia do Orientu, a konkretnie – do sztuki islamu. Takie wrażenie wywołuje przede wszystkim obecność mukarnasów i łuku w ośli grzbiet w zwieńczeniu. Relacje współczesne powstaniu pomnika mówią jednak wyraźnie o inspiracji i wzorach ormiańskich, które wykorzystano przy tworzeniu epitafium: „Pomnik […] jest iście artystycznem przetworzeniem kazalnicy o motywach ormiańskich. W płytkiej, alabastrowej niszy bieleje wykonana z marmuru karraryjskiego naturalnej wielkości półfigura każącego księcia Kościoła. Obramowanie ambony również w stylu ormiańskim, wzorowane na starych psałterzach, z których jeden z XII wieku, przedmiot nieustannego podziwu znawców i badaczów, znajduje się w skarbcu katedralnym"[124].

Jednak dowolne pomieszanie elementów „orientalnych" z motywami z repertuaru „klasycznej" sztuki zachodniej (edikulowa nisza wsparta na konsoli), dodanie trzech niewielkich reliefów figuralnych z ciemnobrązowego alabastru (alegoria Nauki: *Czytający chłopiec,* il. 32 a; pasterskiej posługi arcybiskupa – Pasterstwa: *Dobry Pasterz*, il. 32 b; oraz Miłosierdzia, pod postacią *Miłosiernego Samarytanina*, il. 32 c) po obu stronach i poniżej płyty z inskrypcją, w połączeniu z charakterystycznym doborem materiałów, typowym dla licznych w sztuce polskiej XVII i XVIII wieku barokowych pomników nagrobnych (skontrastowanie bieli kamiennego popiersia z czernią niszy i architektonicznego obramienia), czyni z pomnika arcybiskupa Isakowicza utwór typowy dla sztuki okresu historyzmu, dziwaczną hybrydę stylową[125]. Można jednak uznać, że to właśnie było zamierzeniem autora epitafium: by było jednocześnie egzotyczne, ormiańskie, a zarazem swojskie, polskie, tak jak etnicznie określali się polscy Ormianie: *gente Armeni, natione Poloni*.

Tylko w zestawieniu z tym dziełem, jedynym, które powstało w katedrze już w okresie odradzającej się tożsamości narodowej Ormian, ale jeszcze przed właściwym rozpoczęciem zakrojonej na wielką skalę odnowy, zainicjowanej przez ks. Teodorowicza, można należycie ocenić poziom prac prowadzonych w świątyni od około 1908 roku[126]. Co prawda, omówione powyżej arkadki na apsydach katedry, dodane przez Bołoz Antoniewicza, są nieco wcześniejsze od pomnika arcybiskupa Isakowicza, ingerencja ta mieści się jednak w innej kategorii nawiązywania do ormiańskich wzorów i tradycji: Antoniewicz niemal dosłownie skopiował konkretny element, w z góry założonym, ideowym (a nawet ideologicznym) celu; epitafium zaś, tak jak i zaprojektowana przez Mączyńskiego dobudowa, powstały nie w wyniku kopiowania, lecz raczej inspiracji motywami ormiańskimi. Interesujące jest porównanie dwóch, odmiennych rezultatów uzyskanych w wyniku zastosowania podobnej metody.

Jak już częściowo wykazano, źródła i materiały historyczne do poznania sztuki ormiańskiej istniały i były w tym okresie dostępne. Różnica pomiędzy epitafium arcybiskupa Isakowicza a znacznie większym przedsięwzięciem artystycznym, jakim była rozbudowa katedry, zasadzała się więc nie tylko na skali. Wydaje się, że diametralnie odmienne było w obu wypadkach przede wszystkim nastawienie projektanta do sztuki ormiańskiej, czy generalnie (w epitafium) – do nie do końca sprecyzowanej wschodniej tradycji, która służyła mu za „pomysł" i główny stylowy punkt odniesienia realizacji. Juliusz Bełtowski stworzył swój projekt właściwie bez odwoływania się do wzorów oryginalnej sztuki ormiańskiej, a jeśli nawet rzeźbiarz się nimi posługiwał, to ewentualne zapożyczenia nie mają wyraźnego, indywidualnego charakteru. Jedynym wyjątkiem pod tym względem mogłyby być pilastry, zdobione ukośną kratką z rozetami, tworzące „obramowanie ambony", o którym wspomina notatka w „Tygodniku Ilustrowanym". Taki motyw istotnie można odnaleźć na kartach lwowskiego ewangeliarza. Jednakże trzeba stwierdzić obiektywnie, że nie jest to element na tyle charakterystyczny dla sztuki ormiańskiej, by nieuprzedzony obserwator połączył go od razu z tym źródłem inspiracji. Inaczej było z arkadkami Bołoz Antoniewicza: te już na pierwszy rzut oka były postrzegane jako ormiańskie.

32. Epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza, reliefy alabastrowe: **a)** alegoria Nauki (*Czytający chłopiec*); – **b)** alegoria pasterskiej posługi arcybiskupa – Pasterstwa (*Dobry Pasterz*); – **c)** alegoria Miłosierdzia (*Miłosierny Samarytanin*)

32a

32b

32c

Na dowód wystarczy przywołać opublikowaną przez Władysława Łozińskiego rycinę przedstawiającą obramienie wnęki szafy ołtarzowej (Aron ha-Kodesz) w – nieistniejącej już – lwowskiej synagodze Złotej Róży (rodziny Nachmanowiczów). Wydaje się, że kratkę z rozetami na pilastrach epitafium, a nawet liście akantu na ich kapitelach, Bełtowski wzorował na tym właśnie zabytku [il. 34]. Nie wdając się w bardziej szczegółowe rozważania na ten temat, należy tylko wspomnieć, że Żydzi byli obok Ormian kolejną grupą etniczno-religijną, której rodowód był wiązany z Orientem. Być może tym właśnie tropem podążył Bełtowski, zapożyczając do dekoracji kościoła ormiańskiego motyw „wschodni" z synagogi. Potwierdzałoby to postawioną wyżej hipotezę o przypadkowości elementów wykorzystanych w epitafium arcybiskupa Isakowicza oraz o panującej we Lwowie na początku wieku XX stosunkowo niskiej świadomości faktu odrębności Ormian i ich sztuki, a bardziej jeszcze – wiedzy, na czym ta odrębność polegała i w jaki sposób przejawiała się w sztuce. Natomiast pracujący zaledwie kilka lat później Mączyński wykonanie projektu rozbudowy katedry musiał był poprzedzić studiami nad architekturą ormiańską – nawet jeśli te „studia" sprowadzały się jedynie do obejrzenia fotografii zabytków Armenii czy Gruzji.

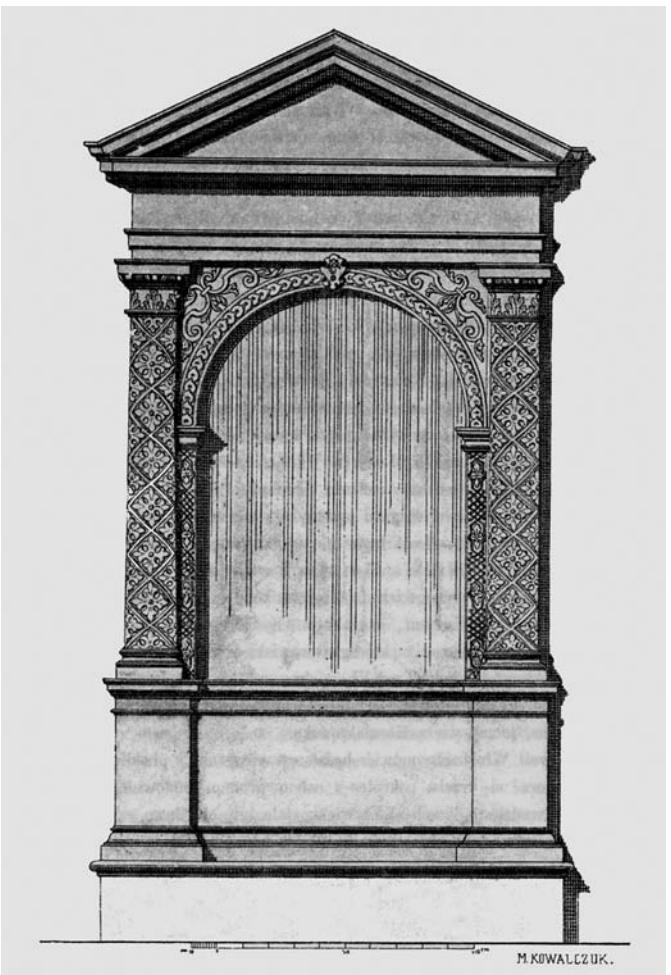
Teoria i praktyka konserwatorska na ziemiach polskich na początku wieku XX w odniesieniu do restauracji katedry

Restauracja i renowacja katedry zostały przygotowywane (i częściowo także rozpoczęte) jeszcze przed rokiem 1905. Od momentu powołania Komitetu odnowienia kościoła żadnych decyzji nie podejmowano pochopnie, bez wcześ-

niejszych konsultacji (wyjątkiem pod tym względem jest omówiona wyżej dekoracja apsyd, powstała niejako poza zasięgiem ciał opiniodawczych, jeszcze przed ich powołaniem do życia). Niemniej arcybiskup musiał mieć od samego początku – przynajmniej ogólny – plan przekształceń kościoła. Potwierdzeniem tych przypuszczeń jest list ks. Teodorowicza z prośbą o fundusze na odnowienie katedry, wystosowany 24 kwietnia 1907 roku do Namiestnictwa Galicji we Lwowie:

> Jeszcze za życia ś.p. mego poprzednika opatrzono się, że na tym najstarszym pomniku architektonicznym Lwowa poczynają pokazywać się rysy, które zagrażają budowie samej przez długie dziesiątki lat podmulonej wodą podziemną a nadwerężonej starością. Co najkonieczniejsze przedsięwzięte środki uchroniły wprawdzie katedrę od bezpośredniego grożącego niebezpieczeństwa. Niestety jednak cała rekonstrukcya części zagrożonych dla braku funduszów została zastanowioną [!]. Stąd z roku na rok stan katedry się pogarsza i jeżeli w tej ostatniej godzinie nie zostanie przeprowadzony plan rekonstrukcyi, wówczas ten jedyny w Europie pomnik architektury ormiańskiej a zarazem prastara katedra biskupia musi pójść w ruinę. […]
>
> Zdając sobie sprawę z wielkości zadania wygotowałem plany odnowienia artystycznego przy pomocy komitetu artystycznego, w którego skład wchodzili najwytrawniejsi znawcy sztuki u nas, jak prof. Antoniewicz, jak Dr. Łoziński, jak Eksc. Piniński i inni[127].

33



34

33. Juliusz Bełtowski, epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza (zm. 1901) w katedrze ormiańskiej we Lwowie, 1905

34. Synagoga Złotej Róży (Nachmanowiczów) we Lwowie, obramienie wnęki szafy ołtarzowej (Aron ha-Kodesz), rys. Michał Kowalczuk

Wstępne ekspertyzy stanu budynku i projekty teoretyczne musiały więc zostać wykonane wkrótce po rozpoczęciu urzędowania przez nowego arcybiskupa, jednak dopiero w roku 1905 pierwsze posiedzenie odbyła lokalna komisja konserwatorska (wtedy też zapewne zawiązał się wokół ks. Teodorowicza komitet doradczy), a około roku 1908 ruszyły właściwe prace budowlane[128].

Koniec wieku XIX i pierwsze lata następnego stulecia to okres, gdy na ziemiach polskich pojawiła się tzw. modernistyczna szkoła konserwatorska[129]. Postawa „romantyczna" (czy też idealistyczna) – której najbardziej znanym przedstawicielem był Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc – stała się przedmiotem krytyki, a jej miejsce zaczęła powoli zajmować nowa, „naukowa" (materialistyczna) metoda[130]. Zgadzano się co do tego, że w zabytku, w miarę możliwości, trzeba zachować wszystkie stylowe fazy jego powstawania; że nie powinno się stosować puryfikacji stylowej i że należy się starać utrzymać w stanie nienaruszonym jak najwięcej oryginalnej substancji. Podobnie jak niewiele wcześniej w katedrze krakowskiej[131], także we lwowskiej katedrze ormiańskiej jednym z ważniejszych był niewątpliwie problem, w jakiej formie i na jaką skalę (o ile w ogóle) można do zabytkowej budowli wprowadzać elementy nowoczesne; jak bardzo przy tym wolno modyfikować oryginalne części budowli[132]. Były to pytania dotyczące jakości, nie ilości; odnosiły się do zespołu będącego wynikiem kilkusetletnich nawarstwień i przebudów, i w konsekwencji nie mogło być na nie jednej, prostej odpowiedzi ani generalnej reguły, którą można się było kierować. Nie było – bo też nie mogło być – ścisłej definicji, określającej, które części tak złożonego zespołu są z artystycznego i historycznego punktu widzenia bardziej, a które mniej wartościowe[133]. Co więcej – i co należy w tym miejscu szczególnie podkreślić – pierwsze próby kodyfikacji takich podstawowych założeń konserwatorskich na ziemiach polskich podjęto dopiero kilka lat po tym, gdy najważniejsze i decydujące prace konserwatorskie w katedrze ormiańskiej zostały już wykonane[134]. Niemniej jednak wśród współczesnych – mimo pewnych zastrzeżeń – przeważała opinia, że restaurację katedry przeprowadzono ze znawstwem przedmiotu i „pełnym zrozumieniem programu nowoczesnej sztuki konserwatorskiej"[135].

Należy przy tym pamiętać, że Lwów był podówczas częścią Austro-Węgier, gdzie teoria i praktyka konserwatorska miały nieco dłuższą tradycję, a każde przedsięwzięcie związane z restauracją i konserwacją zabytków historycznych musiało być konsultowane oraz zaaprobowane przez C.K. Komisję Konserwatorską (K. u K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale) w Wiedniu[136]. W Galicji działały dwa Grona konserwatorskie podległe Komisji wiedeńskiej: w Krakowie – dla Galicji Zachodniej, i we Lwowie – dla Galicji Wschodniej[137]. Przedstawicielem Komisji, który osobiście nadzorował prace we Lwowie, był Max Dvořák, profesor uniwersytetu w Wiedniu, sprawujący od roku 1905 urząd Generalnego Konserwatora Zabytków monarchii austro-węgierskiej[138].

Max Dvořák był przedstawicielem nowoczesnej metody konserwatorskiej, która miała ograniczać się jedynie do zabezpieczenia i zachowania wszystkich nawarstwień historycznych, bez względu na ich formę stylową i wartość artystyczną. Krytykował puryzm – przywracanie budowlom ich „stanu pierwotnego"; przestrzegał przed zbyt daleko idącymi renowacjami, które fałszowały walory historyczne zabytku[139].

Nie trzeba dodawać, że Komisja zapewniała dostęp do rządowych funduszy na konserwację[140], opiniowała wnioski o dofinansowanie składane do urzędów centralnych – ale tylko wtedy, gdy projekty zakładały stosowanie się do wytycznych Komisji[141]. Dlatego też, i tylko dlatego, ks. Teodorowicz tolerował posiedzenia Komitetu. W cytowanym już szkicu listu z około 1909 roku arcybiskup bez ogródek opisał swój stosunek do komisji konserwatorskich:

> […] kiedy […] powziąłem plan odnowienia Katedry, kiedy nadto zakupiłem grunt dla jej rozszerzenia, od razu poczęto to interesować się tą sprawą [odnowienia katedry]. Z różnych stron nasyłano mi Komisye archeologiczne z Wiednia, Komisye artystyczne z kraju i Komitetami różnego rodzaju krępowano mię, jak to zwykle w takich razach bywa na każdym kroku. Pięć też tych lat było poniekąd dla mnie istnem marytyrologium. Ileż to razy musiałem jeździć w tej sprawie do Wiednia, ile to razy walczyć z różnymi opozycjami. Dziś dzięki Bogu z więzów się otrząsnąłem – restauracyję zakrojoną na wielką skalę rozpocząłem, ale zależność moją choć już w innym rodzaju od Komitetu uważam. Bo jakkolwiek udało mi się już dziś zebrać na odnowienie Katedry pokaźną sumę […] to jednak ta mi jeszcze nie wystarcza, dlatego muszę mieć Komitet do pomocy, a ten naturalnie rezerwuje sobie głos. Ponadtem czuwa jeszcze nad tem Centralna Wiedeńska Komisya[142].

Wprawdzie arcybiskup powziął decyzję o odnowieniu katedry już „z chwilą wejścia na biskupstwo" (czyli na początku roku 1902), ale do momentu rozpoczęcia konkretnych robót remontowo-budowlanych upłynęły co najmniej cztery lata. Można tę zwłokę łatwo wytłumaczyć, choćby potrzebą zapewnienia odpowiednich funduszy (zarówno z instytucji państwowych, jak i od prywatnych ofiarodawców) na realizację zakrojonego na wielką skalę przedsięwzięcia. Fakt przystąpienia do właściwych prac dopiero około roku 1905 mógł być też podyktowany ko-

niecznością zakupu działki przy ul. Krakowskiej, co miało pozwolić na przedłużenie świątyni do samej ulicy[143].

Odnowienie i rozbudowa katedry: pierwsze projekty

Najwcześniejsze znane ze źródeł posiedzenie Komitetu odnowienia katedry odbyło się 19 czerwca roku 1905. Komitetowi przewodniczył ks. Teodorowicz, a zasiadali w nim: Leon Piniński, Jan Bołoz Antoniewicz, konserwator Zygmunt Hendel oraz Teodor Axentowicz[144]. Na posiedzeniu tym przedłożono projekt restauracji katedry, sporządzony przez arch. Władysława Halickiego (stąd wniosek, że arcybiskup od dłuższego już czasu musiał był przygotowywać plany przebudowy). Projekty Halickiego nie zachowały się wśród archiwaliów Konsystorza Metropolitalnego zapewne dlatego, że Komitet uznał je za zbyt daleko idące i nie zgodził się na ich realizację: „Mimo niezaprzeczenie wielkich zalet artystycznych projektu i całej finezyi dekoratorskiej tak wnętrza, jak i zewnętrznej architektury fasad, komitet przyszedł do przekonania, że wykonanie tego projektu pociągnęłoby za sobą zupełną przebudowę dzisiejszej skromnej katedry, zatarłoby zupełnie zachowany dobrze do dziś typ kościoła, zbudowanego według tradycji armeńskich, a nadałoby mu typ kościołów bizantyńskich"[145]. Na podstawie tak skąpych wiadomości trudno zrekonstruować projekt Halickiego, ale zapewne przewidywał on tylko powiększenie nawy, jednakże chyba nie przedłużenie katedry do ul. Krakowskiej, skoro dopiero w roku 1908, wraz z pozyskaniem działki oddzielającej katedrę od pierzei ulicy, zaistniała taka możliwość. Przy tym, z perspektywy wydawanych przez Komitet opinii na temat kolejnych projektów, wydaje się, że propozycja Halickiego wcale nie musiała być bardzo radykalna. To nastawienie Komitetu zmieniło się z czasem – zapewne pod wpływem uparcie forsującego swoje zdanie arcybiskupa Teodorowicza.

Na wspomnianym posiedzeniu Komitet ustalił ponadto, że XVII-wieczna część zachodnia (czyli nawa) kościoła miała zostać odrestaurowana w dotychczasowym stylu – barokowym – z zachowaniem przedsionka i chóru muzycznego (co naturalnie uniemożliwiało jakiekolwiek plany przedłużenia i rozbudowy tej części); szczegółowe projekty restauracji miały zostać przygotowane dopiero po odbiciu tynków z elewacji i dokonaniu dokładnych pomiarów kościoła [il. 35–37 a–b].

Interesujące, choć niejednoznaczne są informacje, jakie przynosi wspomniane sprawozdanie na temat planowanej dekoracji wnętrza. „Przewodniczący [ks. Teodorowicz] podniósł […] kwestyę dekoracyi wnętrza i przedłożył rysunkowe projekty wszystkich ścian. […] Projektodawca dążył do dekoracyi kościoła w kierunku ornamentacyjnym, a nie figuralnym. Ornamentacyę tę skomponował opierając się na motywach bogato dekorowanego kodeksu ormiańskiego z XIII [!] wieku, będącego własnością tutejszej kapituły ormiańskiej i na malowaniach ściennych innych kościołów armeńskich"[146]. Już w tym najwcześniejszym, nieznanym bliżej projekcie posłużono się – tak jak w przypadku epitafium arcybiskupa Isakowicza – przechowywanym w katedrze, bogato zdobionym XII-wiecznym ewangeliarzem ormiańskim, a stało się tak (jak pokażą dzieje dalszych projektów dekoracji wnętrza katedry) bez wątpienia z inicjatywy ks. Teodorowicza. Nie wiadomo, kto był „projektodawcą", ale raczej nie architekt Halicki.

Nie był nim też malarz Julian Kruczkowski, którego zachowane kosztorysy restauracji katedry, datowane w czerwcu roku 1905 (22 czerwca – w wersji niemieckiej, i 25 – w wersji polskiej) – czyli kilka dni po dacie posiedzenia Komitetu – przynoszą, sądząc z opisu, obraz raczej tradycyjnej, a nawet sztampowej dekoracji malarskiej wnętrza[147]. Kruczkowski przewidywał m.in.: „ornamentalne malowanie wewn. całej katedry farbami woskowemi – enkaustyką, wraz z częściowem złoceniem ornamentów […]"; wykonanie w technice mozaiki „40 medalionów (św. pańskich) 80 cm średnicy; 4 obrazy mozaikowe (figury naturalnej wielkości); stalaktyki [!] gipsowe nad wielkim ołtarzem i w kopule". Ponadto Kruczkowski miał zaprojektować ołtarz główny („grupa do wielkiego ołtarza, odlew spiżowy") i dwa ołtarze boczne, ozdobione marmurowymi figurami Serce Pana Jezusa i Matki Boskiej, wszystkie nakryte baldachimami, oraz pomniejsze elementy wyposażenia, jak alabastrowe: ambona, mensy i postumenty ołtarzy oraz posadzka. Całość robót (i wewnątrz, i na zewnątrz katedry) wyceniono na 239 180 koron[148]. Na podstawie tego kosztorysu ks. Teodorowicz wystosował 12 grudnia 1905 roku pismo do C. K. Ministerstwa Kultury (K. u. K. Kulturministerium) z prośbą o subwencję na remont katedry w wysokości 200 tys. koron[149].

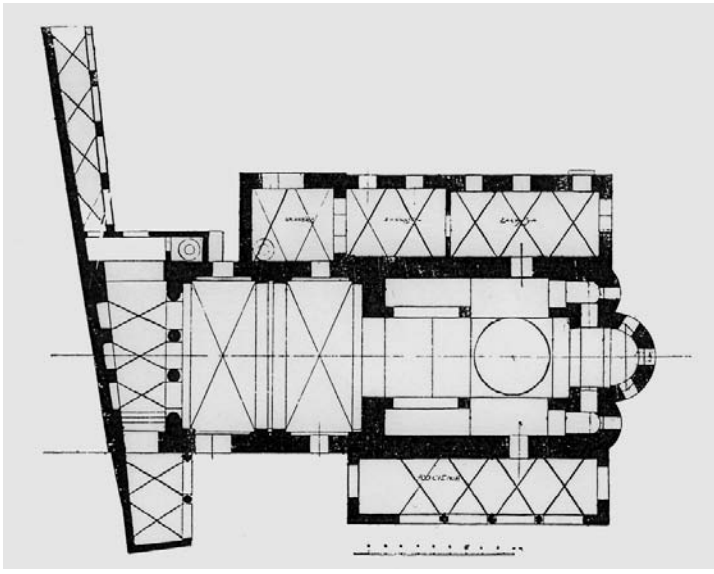
Większość opracowań zgodnie informuje, że propozycję wykonania malowideł w katedrze Józef Mehoffer otrzymał dopiero w roku 1906[150]. Ponadto, jeśli on miałby być autorem projektu malowideł przedłożonego na pierwszym posiedzeniu Komitetu, dlaczego w takim razie nie wspomniano jego nazwiska w sprawozdaniu? Wiadomo też, że równocześnie z Mehofferem podobną propozycję otrzymał Teodor Axentowicz[151]. Być może ten ostatni, Ormianin z pochodzenia, związany z katedrą już wcześniej (w roku 1896 miał zaprojektować witraż dla lwowskiej świątyni ormiańskiej[152]), mógł otrzymać zamówienie na projekt dekoracji wnętrza katedry jako pierwszy, a jego osobisty udział w Komitecie był powodem anonimowego złożenia projektu.

W czasie posiedzenia Komitetu zarysowały się jaskrawe rozbieżności pomiędzy ks. Teodorowiczem a Leonem Pinińskim, który „postawił wniosek zachowania wszystkich ołtarzy rokokowych z warunkiem usunięcia nowożytnych naleciałości figuralnych […]"; „[…] był również za zachowaniem całego malowania wnętrza w stanie dzisiejszym, gdyż nabrało już patyny i sharmonizowało się w tonach"[153].

Wydaje się, że właśnie z powodu nastawienia zarówno wiedeńskiej Komisji, jak i członków komitetu doradczego pierwszy etap właściwej konserwacji (1908–1914) objął głównie prace niezbędnie konieczne dla zachowania budynku (zabezpieczenie murów i dachu) oraz jego wykorzystania dla celów kultu (rozbudowa nawy)[154]. Jedynym „nieutylitarnym" wyjątkiem była pod tym względem mozaika w kopule. Zadecydowano, że – na razie – nic więcej nie zostanie zmienione w barokowym wystroju katedry[155]. Decyzje takie zapadły zapewne pod wpływem poglądów Maxa Dvořáka[156] i sekundującego mu w Komitecie doradczym we Lwowie Leona Pinińskiego[157]. W roku 1905 w *Referacie* […] *w sprawach konserwatorskich* Piniński nakreślił swoje poglądy na konserwację, w tym także swój stosunek do sztuki barokowej z punktu widzenia konserwacji zabytków:

> […] pod wpływem najfałszywszych teoryi artystycznych panujących w 19. wieku, prawie do ostatnich dziesiątek lat „gardzono" barokiem, „tępiono" niemal zabytki tej epoki, zastępując pełne śmiałej fantazyi, przesadne często, lecz pięknie zlewające się z architekturą ołtarze, rzeźby i ornamenta barokowe nudnymi płodami „anemicznej" sztuki pierwszej połowy 19. wieku, która wytworzyła się pod wpływem niezręcznego naśladownictwa klasycyzmu połączonego z przesłodzoną manierą nieudolnych imitatorów sztuki Rafaela i innych mistrzów włoskiego Renesansu.
>
> Dziś wszakże uznaje się i ceni wartość artystyczną barokowej sztuki. Dziś idzie się […] dalej jeszcze i twierdzi, że nie wolno już stać na stanowisku, iż ta lub owa epoka artystyczna zasługuje na pogardę lub potępienie, a inna znów dostaje patent niejako na monopol piękności artystycznej. Każdą indywidualną odrębność piękności artystycznej powinno się szanować, każdą i gdzie się ją spotka, chronić od zagłady przeistoczenia[158].

Podobną opinię – niemieckiego konserwatora Corneliusa Gurlitta – zamieściła na swych łamach „Teka Konserwatorska" w roku 1903: „Przy restauracyi dawnych budów roboty konserwacyjne powinny obejmować nie tylko pierwotny ich stan, ale także to wszystko, co do nich późniejsze czasy dodały. […] Budowa staje się dla nas czcigodną nie dlatego, ponieważ wygląda dokładnie tak, jaką była niegdyś przed wiekami, lecz ponieważ można na niej wyczytać jej historię"[159].



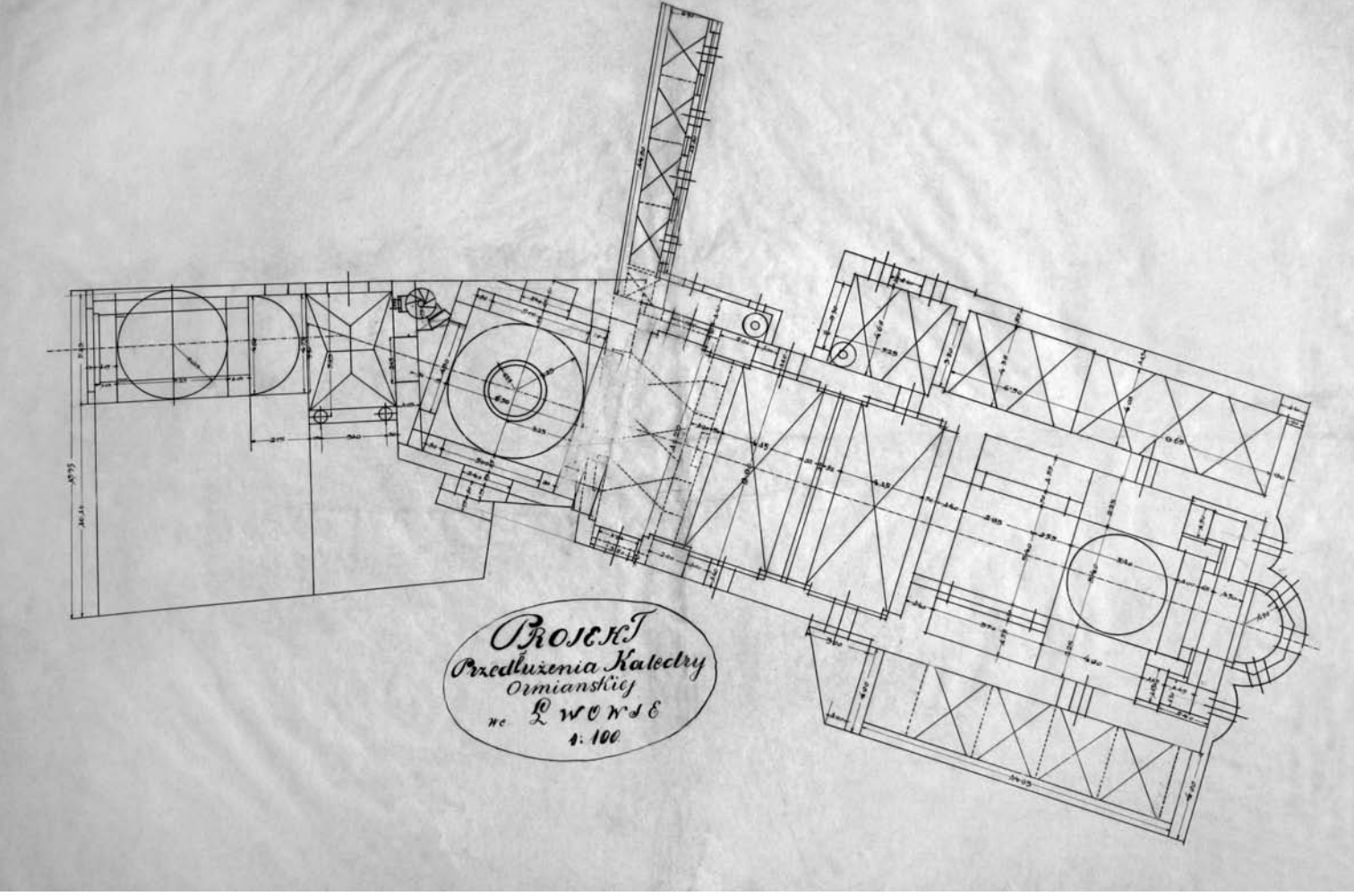
35

35. Katedra ormiańska we Lwowie, rzut poziomy przed przebudową

36. Franciszek Mączyński, plan przedłużenia katedry, ok. 1908

37. Katedra ormiańska we Lwowie, widok na chór muzyczny: **a)** stan z ok. 1900; – **b)** stan po rozbudowie, ok. 1913

Leon Piniński, którego poglądy konserwatorskie były sprzeczne z zamysłami ks. Teodorowicza, honorowo wycofał się (w roku 1906) z udziału w posiedzeniach Komitetu[160], zapewne również dlatego, że do nieporozumień na niwie fachowej doszły animozje natury osobistej, o czym informuje gorzki, pełen wyrzutów list ks. Teodorowicza z roku 1905, adresowany (najprawdopodobniej) do Leona Pinińskiego[161]. Teodorowicz zarzucał Pinińskiemu – cieszącemu się wielkim autorytetem we Lwowie i Wiedniu, zarówno w sferach rządowych, jak i wśród ziemiaństwa – że ten, w imię niedopuszczenia do planowanych przez arcybiskupa zmian w katedrze (chodziło przede wszystkim o usunięcie barokowego wyposażenia i malowideł ściennych), agituje wśród zamożnego ziemiaństwa przeciw łożeniu funduszy na odnowienie świątyni. W ten sposób chciał Piniński pozbawić arcybiskupa finansowych środków do przeprowadzenia „niszczycielskich" (jak je określał) zamiarów. Ksiądz Teodorowicz pisał we wspomnianym liście: „Oto niezbite mam dowody, żeś Pan Hrabia na najbogatszych i najwpływowszych moich diecezyanach wydobywał swym całym wpływem przyrzeczenie, że zamierzonych na katedrę ofiar mnie nie złożą, i że istotnie Panu przyrzeczenie podobne danem zostało"[162]. Trudno



36

37a

37b

nie zgodzić się z arcybiskupem, gdy stwierdzał, że akcja hr. Pinińskiego była wielką krzywdą dla restaurowanej katedry, a jej skutki dawały się we znaki jeszcze przez wiele następnych lat przedłużającego się (właśnie ze względu na brak funduszy) remontu. Powodów działania Pinińskiego nie da się też wytłumaczyć inaczej, niż to uczynił we wspomnianym liście ks. Teodorowicz:

> […] [Piniński] nie przeforsowawszy swej opinii ani w gronie Konserwatorów lwowskich ni wiedeńskich, chce kosztem moim i mojej katedry użyć przemocy. A wtedy słowo „niszczyciel" skierowane ku mnie jeszcze z podwójną racyą skierować by należało pod właściwym adresem [*sc.* Pinińskiego].
>
> Ale ja nie chcę bawić się w te dociekania, nie chcę oddawać pięknem za nadobne. – Ja się tylko ograniczę do skonstatowania, że akcya Pana Hrabiego nietylko jest ukrzywdzeniem materyalnem, ale nadto i względem mnie osobistą i najdotkliwszą krzywdą moralną[163].

W roku 1911 Piniński wypowiedział się – jak można się było spodziewać – bardzo krytycznie o pracach konserwatorskich wykonanych w katedrze ormiańskiej (wtedy jeszcze nieukończonych):

> I w innych kościołach lwowskich przedsięwzięto w ostatnich właśnie czasach zmiany, nad któremi ubolewać należy ze stanowiska racyonalnych zasad konserwacyi zabytków. Drobna rozmiarami, lecz wielce interesująca oryginalną strukturą i położeniem katedra ormiańska, przechodzi przez gruntowną rekonstrukcyę. O ile zewnętrzna jej strona na tem zyskała, o tyle ubolewać trzeba, że harmonijne w wrażeniu całości jej wnętrze w stylu rokoko ma być zastąpione próbą nowego stylu, opartego na ormiańskich dekoratywnych wzorach, eksperyment może interesujący dla jakiejś nowo powstającej budowli, lecz nieuzasadniony, gdy się z nim łączy usunięcie cennych dawnych zabytków[164].

Warto zauważyć, że to właśnie chwalone przez Pinińskiego dodatki na zewnątrz budowli (o ile miał na myśli dekorację apsyd) były, z konserwatorskiego punktu widzenia, oczywistym zafałszowaniem historycznego wyglądu zabytku. Choć, oczywiście, zgodnie z zasadami konserwatorskimi Piniński miał rację, nie brał przy tym pod uwagę potrzeb duszpasterskich katedry oraz dążenia Ormian do podkreślenia odrębności ich obrządku i pochodzenia, a temu miała służyć nowa dekoracja świątyni.

Kolejne wiadomości na temat prac w katedrze przynosi opinia wiedeńskiej Centralnej Komisji konserwatorskiej z 27 lipca 1906 roku, przygotowana na podstawie sprawozdań Maxa Dvořáka, a podpisana przez jej przewodniczącego, Josepha Helferta[165]. Przesłano ją ks. Teodorowiczowi „z prośbą o łaskawe uwzględnienie wskazówek podyktowanych względami konserwatorskimi"[166]. Komisja zdecydowanie sprzeciwiła się rozbudowie katedry, motywując swoją decyzję obawą o naruszenie jej „czcigodnego charakteru tektonicznego", który to element (dyspozycję i założenie „centralne") uznała za najbardziej wartościowy w całym kościele. Zastrzeżenie rozszerzono także na część nawową (barokową), obawiając się zafałszowania jej pierwotnej formy przez neośredniowieczne czy neobizantyńskie dobudowy. Jednocześnie Komisja Centralna, wykazując zrozumienie dla potrzeb duszpasterskich i konieczności powiększenia katedry, zasugerowała, by wyzyskać przestrzeń pod chórem muzycznym, ten zaś przesunąć nieco w głąb kruchty. „Komisya Centralna doradza zatem poszerzenie kościoła w sposób wyżej wskazany i zaniechania wszelkich architektonicznych przeistoczeń, zarówno starej budowy centralnej, jak też przybudowanej nawy podłużnej"[167].

Jeśli chodzi o nowe urządzenie wnętrza katedry, Komisja wyraziła zgodę na usunięcie barokowych, niewysokiej klasy artystycznej (i, jeśli wierzyć przekazom, w dużej mierze bardzo już zniszczonych) ołtarzy i konfesjonałów, pod warunkiem jednak, że nie zostaną wyrzucone, lecz przekazane do innych świątyń. Szkice nowego wystroju wnętrza miały zostać przekazane Komisji do zaopiniowania. „[Komisja Centralna] pozwala sobie udzielić rady, aby przy rzeczonem urządzeniu położono nacisk nie tylko na rytualną i antykwaryczno-archeologiczną, lecz także na artystyczną stronę sprawy oraz, aby sporządzenie szkiców powierzono rzetelnemu artyście, najlepiej temu samemu, któremu malowanie kościoła ma być oddane. Należałoby nadto jeszcze rozważyć, czy nie byłoby wskazanem ograniczyć zupełne odnowienie wewnętrznego urządzenia tylko do budowy centralnej, a w nawie zostawić sprzęty obecne lub przynajmniej wybrać najlepsze szczegóły starego barokowego urządzenia"[168]. Jak więc widać, niechęć Komisji do zezwolenia na jakąkolwiek ingerencję w barokowej nawie była bardzo silna.

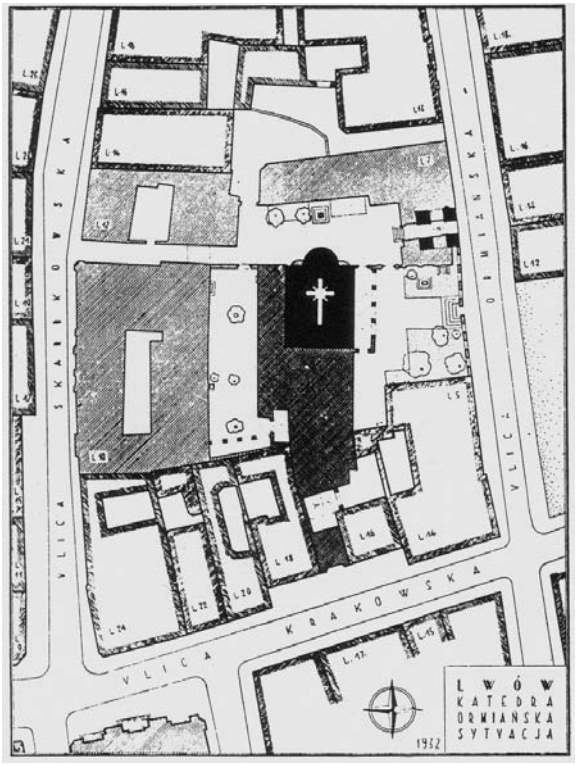
Trzeci poruszony w piśmie Komisji problem to pokrycie wnętrza katedry nowymi malowidłami. Jako że te istniejące liczyły sobie niewiele ponad czterdzieści lat (zostały wykonane około roku 1862; pismo mylnie określa ich wiek na „zaledwie około trzydzieści lat"), nie podlegały jurysdykcji Komisji. Przyznano przy tym, iż „są one bardzo przeciętnej wartości, usunięcie ich więc nie może przynieść ujmy kościołowi" – w tym jednym punkcie zgadzając się z zamysłami ks. Teodorowicza:

> Przy pokryciu katedry nowemi malowidłami należałoby przestrzegać następujących wskazówek: budowa centralna

jest dziełem, wywierającem monumentalne wrażenie architektoniczne, to też główną tendencyą malarza powinno być dążenie, by wrażenia tego nie osłabił, lecz możliwie je spotęgował. Cel ten łatwiej zostałby osiągnięty przez malowidło czysto dekoracyjne, aniżeli za pomocą ozdób figuralnych. Byłoby […] rzeczą niewłaściwą ograniczać swobodę artysty narzuceniem mu konwencyonalnych bizantyńskich tematów, bo takie uczone malarstwo programowe pozostawałoby w sprzeczności z indywidualnym charakterem i monumentalnością budowy[169].

Rozbudowa katedry – projekt Franciszka Mączyńskiego

Mimo kategorycznego sprzeciwu Komisji Centralnej wobec projektowanej rozbudowy (lokalni konserwatorzy zgodzili się na nią w całej rozciągłości), jeszcze przed I wojną światową, w latach 1908–1909, udało się powiększyć katedrę, przedłużając nawę w kierunku zachodnim. Według pierwotnego projektu rozbudowy do istniejącej nawy zamierzano dodać dwa kwadratowe, nakryte kopułkami przęsła, połączone ze sobą wąskim korytarzem, otwierającym się arkadą od południa na podwórze po-

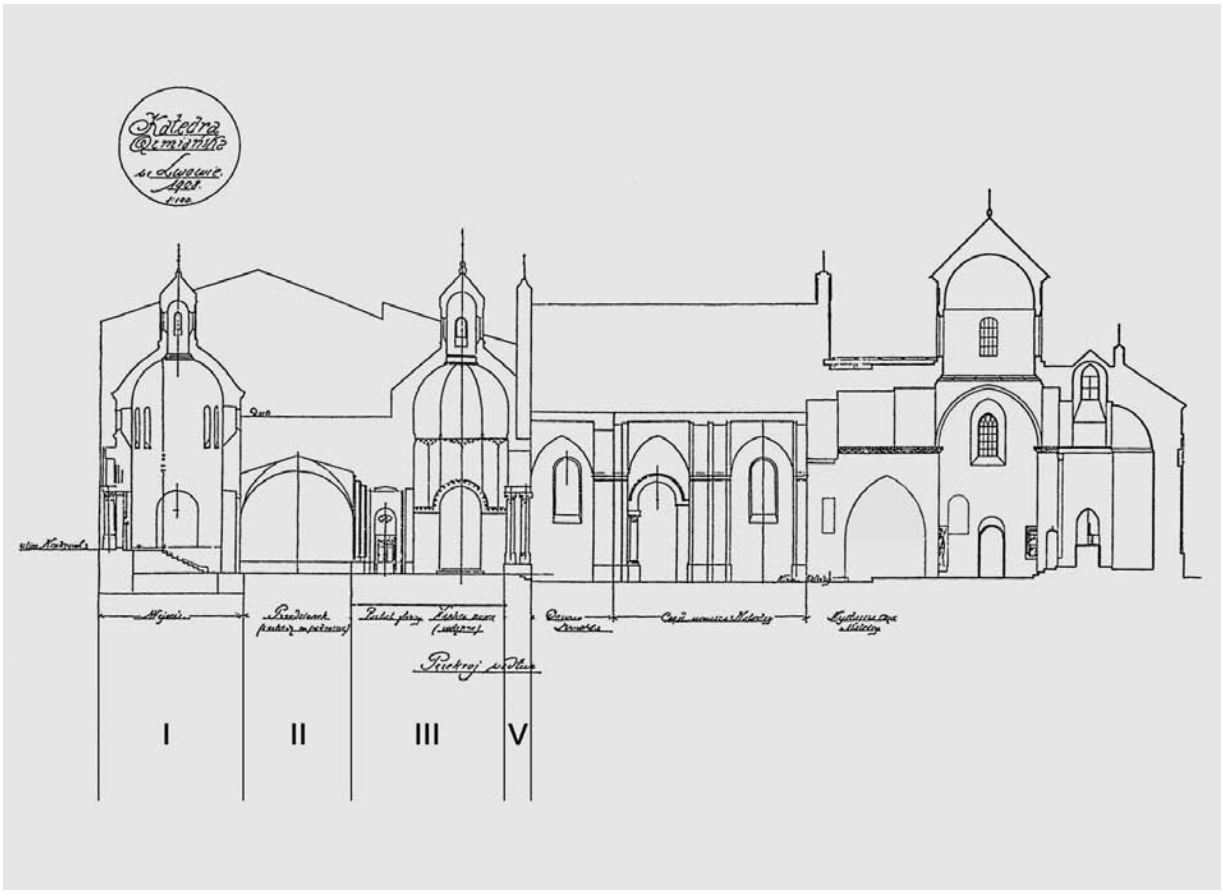


38. Plan sytuacyjny katedry ormiańskiej w zespole zabudowań między ulicami: Skarbkowską, Krakowską i Ormiańską

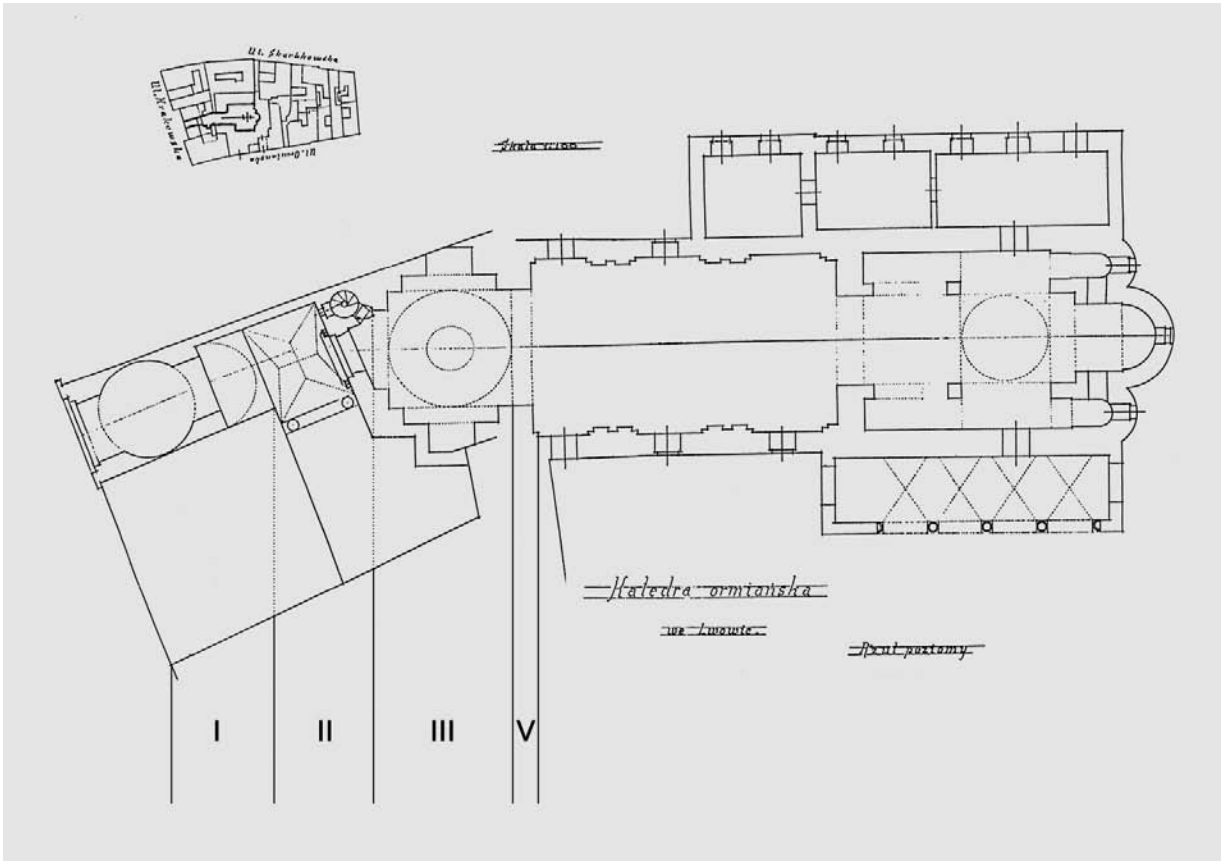
między katedrą a oficyną kamienicy przy ul. Krakowskiej 16[170]. W ten sposób katedra, położona pośrodku działki (w opiewanym przez poetów i pisarzy malowniczym „zaułku ormiańskim"), pozbawiona bezpośredniego dostępu do ulicy, bo otoczona ze wszystkich stron zabudowaniami, miała uzyskać połączenie z ul. Krakowską. Arcybiskupowi bardzo zależało na tym, by jego kościół – tak jak większość świątyń w mieście – miał wychodzącą na ulicę fasadę, która by niejako informowała przechodniów o funkcji budynku położonego w głębi działki i zachęcała do wstąpienia do środka [il. 38][171]. Ale nie powodowały nim wyłącznie pobudki natury duszpasterskiej. Zamiarowi znanego z silnych uczuć patriotycznych arcybiskupa przyświecał też inny, wyłącznie ideowy cel: otwarcie katedry do ulicy mogło stać się atutem w swego rodzaju rywalizacji „polskiego" kościoła ormiańskiego z położoną niemal naprzeciwko, przy ul. Krakowskiej 21, „ukraińską" cerkwią greckokatolicką pw. Przemienienia Pańskiego. Ksiądz Kajetanowicz ujął ten problem następująco:

> Powiększenie katedry i utworzenie nowego wejścia z ul. Krakowskiej, przez co otwiera się na tej ruchliwej, handlowej ulicy jakby nowy k o ś c i ó ł p o l s k i, nabiera […] bardzo aktualnego i, że tak powiem, kulturalnego znaczenia.
>
> Oto ulicą Żółkiewską prowadzi główny trakt, przez który spieszy wśród mnóstwa ludu także lud polski do miasta. Zwykł on zawsze wśród swych spraw, które załatwia w stolicy, nie zapominać o potrzebie swej duszy. W pośpiechu atoli nie ma on czasu kościoła wybierać i zazwyczaj chwyta pierwszą i najbliższą świątynię, jaką napotka u wejścia do samego miasta.
>
> Otóż jeśli się uda katedrę przedłużyć i wejście jej główne na Krakowską ulicę tuż naprzeciw r u s k i e j cerkwi wyprowadzić, wtedy lud p o l s k i, który musiał ją dotąd okrążać i bocznemi uliczkami do niej się jakby przekradać, znajdzie odtąd tu oparcie dla swych duchowych potrzeb[172].

Na marginesie warto zwrócić uwagę na fakt, że wprawdzie obie wspomniane świątynie należały do kościoła katolickiego, ale uwydatniła się tu powszechna na Kresach rywalizacja obu obrządków, zdefiniowanych narodowościowo jako kościół „polski", czyli rzymskokatolicki, oraz „ruski", czyli greckokatolicki (katedra ormiańska, jak widać, była bez żadnych zastrzeżeń utożsamiana z kościołem polskim). Na wsiach powszechną praktyką było uczęszczanie do najbliższej świątyni, bez względu na wyznanie. Jeśli najbliższy kościół rzymskokatolicki znajdował się w znacznym oddaleniu, katolicy „łacińscy" uczestniczyli w nabożeństwach w cerkwiach greckokatolickich (i na odwrót). Spowodowało to swoistą walkę


Katedra Ormiańska
we Lwowie
I
II
III
V

39 a


Katedra ormiańska
we Lwowie
I
II
III
V

39 b

o wiernych (skierowaną przeciw „ukrainizacji" czy też „rutenizacji" Polaków obrządku łacińskiego), a w końcu – wielką akcję tworzenia nowych parafii rzymskokatolickich, rozpoczętą jeszcze w wieku XIX, której zasłużonym kontynuatorem na początku następnego stulecia był lwowski metropolita obrządku łacińskiego, ks. Józef Bilczewski[173].

Opracowanie planów rozbudowy powierzono krakowskiemu architektowi Franciszkowi Mączyńskiemu (1874–1947)[174]. Aby katedra mogła uzyskać dostęp do ulicy, musiano wyburzyć stojącą przy niej kamienicę. Na uzyskanej w ten sposób działce zamierzano postawić nową kruchtę, której fasada miała być równocześnie nową fasadą katedry, oraz nieco węższą od poprzednio tam istniejącej kamienicę (dostosowaną w stylu do planowanej fasady kościoła i niwelującą nieregularności w zabudowie pierzei ulicy), obie zaprojektowane przez Mączyńskiego. Architekt musiał zmierzyć się z poważnym problemem, bowiem oś istniejącej budowli (tzn. katedry) biegła ukośnie w stosunku do ulicy, a fasada musiała być równoległa do pierzei ul. Krakowskiej. Co więcej, istniały też różnice poziomów pomiędzy katedrą a ulicą (poziom ulicy był nieco wyższy).

Według informacji zawartych w sprawozdaniu z posiedzenia Grona konserwatorów, arcybiskup w lipcu 1908 roku wystosował do lwowskiego Grona list w sprawie rozszerzenia katedry. Wcześniej musiał był więc uzgodnić z architektem (choćby szkicowy) projekt, który zapewne towarzyszył pismu[175]. Ksiądz Teodorowicz w swym liście najwyraźniej starał się uprzedzić i zawczasu rozwiać mogące się pojawić wątpliwości konserwatorów, związane z planowaną rozbudową:

> […] dla ruchu samego w kościele, dla podniesienia go niejako, zyskanie takiego frontu jest korzyścią ogromną. Katedra dotychczas znajduje się jakby w klatce więziennej, odgrodzonej od kontaktu choćby drugorzędnych ulic. Z kwestyą jednak korzyści i podniesienia katedry jest związana także kwestya zachowania charakteru starego katedry. […]. Nie da się zaprzeczyć, że katedra ma swoją odrębność, sobie właściwy charakter właśnie w pewnem jej odgraniczeniu i zamknięciu. Czy jednak nawet przy otwarciu od ulicy nie da się zatrzymać i utrzymać ten charakter dotychczasowy, o ile ten otwór nowy łączący z ulicą Krakowską dałby tak się skonstruować, że ta część stara pomimo takiego otwarcia nie miałaby jednak charakteru drzwi otwartych, ale przeciwnie, bez istotnego nadwerężenia, zostałaby sobą?
>
> […] czy właśnie ta stworzona część za pomocą odpowiednich portyków i za pomocą przyozdobienia ścian kamienicy Wixla i kamienicy ze strony przeciwnej nie mogłaby dać bardzo pięknej i dekoratywnej części zupełnie nowej, a jednak odzwierciedlającej cały charakter stylu i nastroju? Bo, w razie gdyby za pomocą architektoniki odpowiednio przystosowanej to się osiągnąć dało, to wtedy na tym, ewentualnie nowym, charakter stary nie tylko niczego nie straci, ale owszem rozszerzy się i uzupełni i tylko z nowej strony oczom się przedstawi[176].

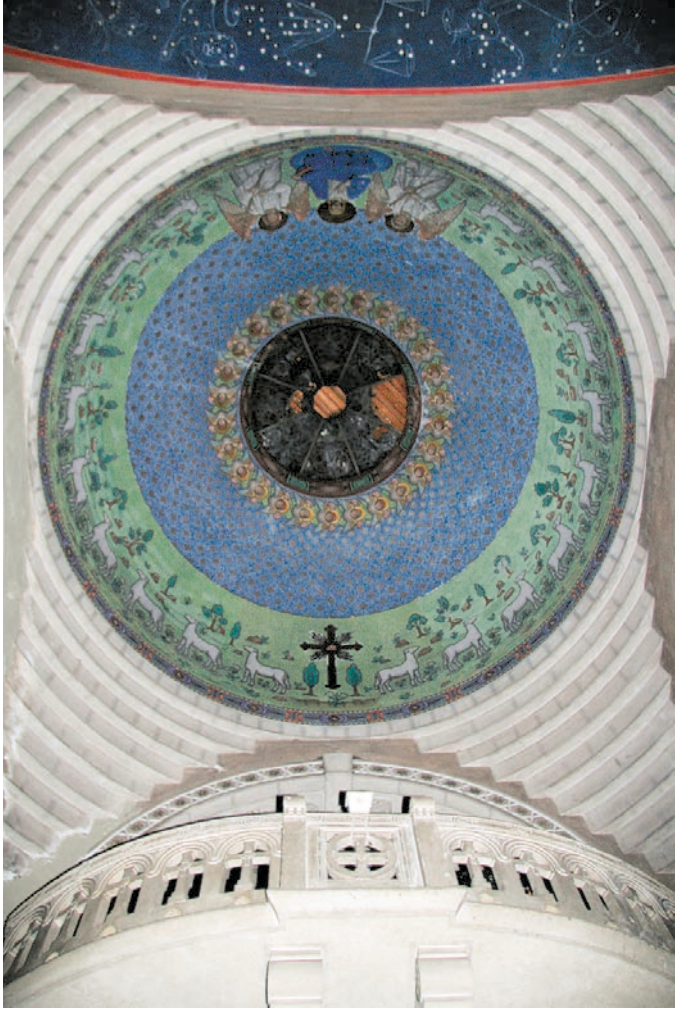
39. Katedra ormiańska we Lwowie:
a) przekrój podłużny oraz – **b)** plan poziomy, z uwzględnieniem projektowanej dobudowy Franciszka Mączyńskiego

Na posiedzeniu w dniu 11 listopada 1908 roku lwowskie Grono konserwatorów wydało zgodę na budowę domu czynszowego przy ul. Krakowskiej 16, stylistycznie nawiązującego do przyszłej fasady katedry. Decyzję w sprawie planowanej fasady i przedłużenia kościoła odłożono do czasu uzupełnienia dokumentacji projektowej o przekrój podłużny dobudowy[177]. Architekt uczynił zadość żądaniom konserwatorów na posiedzeniu w dniu 23 stycznia 1909 roku. Zapewne dzięki poparciu autorytetów miary Teodora Talowskiego oraz innych architektów lwowskich (wspomniani zostali Michał Łużecki i Władysław Sadłowski), projekt Mączyńskiego uzyskał aprobatę Grona[178].

Przekształcenia miały objąć kilka elementów – patrząc od zachodu, były to, po kolei [il. 39 a–b]:

I. Wstęp od ul. Krakowskiej ([…] wykonanym ma być później)
II. Przedsionek jednopiętrowy (tam gdzie organ)
III. Kaplica […]
IV. Adaptacya chóru Zakonnic (zburzenie starego i wybudowanie nowego)
V. Arkada wolno stojąca – na połączeniu kaplicy nowej z katedrą[179]

Właściwa kolejność robót była jednak odwrotna, bo zaczęto je od wschodu, od strony nawy, i przebiegały następująco: na początku wyburzono korytarz-przedsionek i znajdujący się ponad nim chór muzyczny, który łączył się krużgankiem z klasztorem benedyktynek ormiańskich. Na miejscu przedsionka do dwuprzęsłowej nawy dobudowano trzecie przęsło, nieco węższe od pozostałych, pochodzących z wieku XVII, zharmonizowane z nimi w formach. Tu zaczynała się właściwa dobudowa Mączyńskiego, który chciał część nową połączyć z barokową nawą za pomocą wolno stojącej arkady (V); nie została ona jednak zrealizowana w przewidzianej w projekcie formie. Pierwotnie archiwolta z żółtego piaskowca miała się wspierać na dwóch kolumnach z kolorowych marmurów. Ponad nią architekt zaplanował ażurową konstrukcję



40

41

„w arkadki z pół kolumienkami z czerwonego marmuru sztuk 14. Kapitele brązowe, arkadki szydłowieckie – gzyms całość nakrywają – na rogach archiwolty górnej stoją brązowe lalki 12 sztuk parami”[180]. Zamiast tego zbudowano prostą arkadę „tęczową”, analogiczną do tej na przeciwległym końcu nawy. Arkada otwiera się do czworokątnej kaplicy (III), przedłużonej na osi poprzecznej (płn.–płd.) płytkimi, uskokowymi niszami. Kaplica jest nakryta kopułą wspartą bez pośrednictwa tamburu na uskokowych trompach [il. 40][181], a czasza kopuły u góry jest ścięta poziomo i oszklona (okno witrażowe). Ze względu na wspomniane różnice poziomów dobudowa, począwszy od opisanej arkady, znajduje się nieco wyżej niż nawa; docelowo jednak wejście z ulicy miało prowadzić po kilku stopniach w dół, do poziomu całej planowanej przez Mączyńskiego części.

Nowe kwadratowe przęsło-kaplica znajduje się na osi wspólnej z barokową nawą oraz najstarszą, średniowieczną częścią katedry. Następnym członem dobudowy jest przewiązka, która pośredniczy pomiędzy nieprzystającymi do siebie częściami kompleksu i pomysłowo ukrywa miejsce przecięcia się osi starej z nową [il. 41]. Przewiązka ta ma plan trójkąta prostokątnego, którego dłuższe boki są usytuowane prostopadle – odpowiednio – do osi podłużnych obu części zespołu. W ścianie będącej podstawą (a jednocześnie najkrótszym bokiem) tego trójkąta mieszczą się schody na chór muzyczny oraz otwór portalu na nie prowadzący. Przylegający do kaplicy bok trójkąta otwiera się do niej szeroką arkadą umieszczoną na osi (i do niej prostopadłą). Właściwy otwór portalu znajduje się natomiast w drugim z dłuższych boków trójkąta i jest wycięty asymetrycznie w ścianie pod arkadą (zarówno patrząc od wewnątrz, jak i od zewnątrz), a przy tym ukośnie do starej osi kościoła, a równolegle do pierzei ulicy. Cała następująca od tego miejsca część budynku jest podporządkowana już nowej osi, prostopadłej do ulicy.

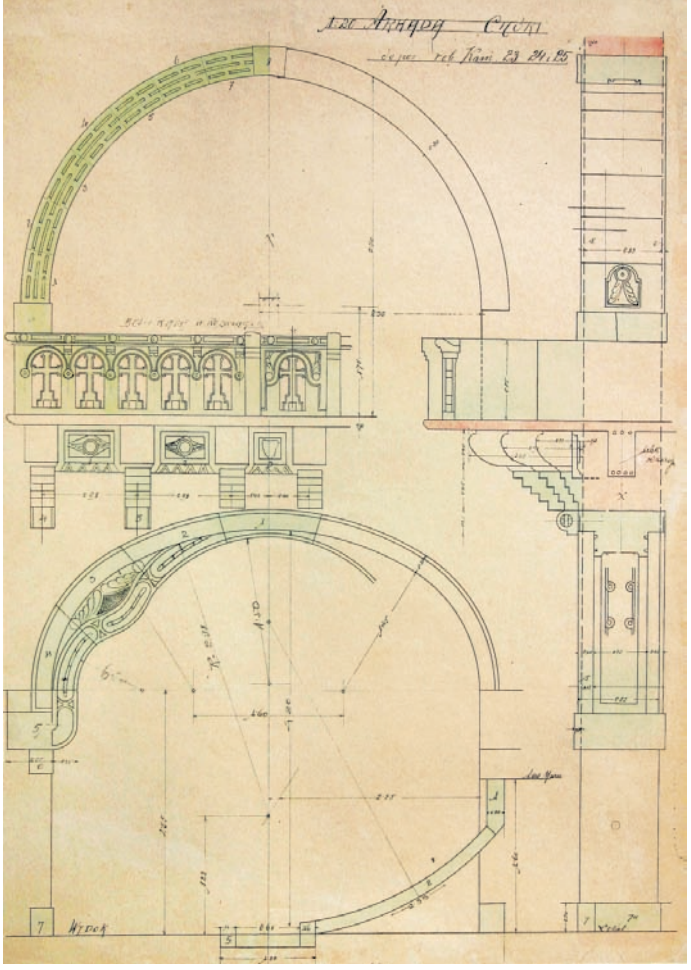
Za wspomnianą przewiązką dodano prostokątne przęsło, pełniące funkcję przedsionka, nakryte – jak pisał Mączyński – sklepieniem „kryształowym”[182]. Przęsło to od południa jest na całej szerokości połączone półkolistą arkadą z podwórzem (II). Ponad tym przedsionkiem oraz przewiązką znajduje się chór muzyczny, otwarty od wschodu półkolistą arkadą do opisanej wcześniej kopułowej

40. Katedra ormiańska we Lwowie, kopuła w dobudowanej przez Mączyńskiego kaplicy (III)

41. Katedra ormiańska we Lwowie, przewiązka między kaplicą (III) a przedsionkiem (II)

42. Katedra ormiańska we Lwowie, balkon chóru muzycznego: **a, c)** stan obecny; – **b)** projekt Franciszka Mączyńskiego

42a



42b

42c

43

44

kaplicy; balkon chóru, założony na łuku odcinkowym, z ażurową kamienną balustradą, wsparty na kamiennych krokstynach, sięga nieco w głąb kaplicy [il. 42 a–c]. Pomieszczenia chóru muzycznego są doświetlone od południa trzema wąskimi oknami, widocznymi w elewacji ponad arkadą wychodzącą na podwórze [il. 48].

Kolejnym członem zespołu jest niewielkie, prostokątne, sklepione kolebkowo przęsło, krótsze i węższe od poprzednio opisanego. Na tym kończy się zrealizowana część projektu Mączyńskiego. Dalej, flankowana od wschodu i zachodu przez krótkie prostokątne odcinki sklepionego kolebkowo korytarzyka, miała powstać – jak ją określał Mączyński – „rotunda" nakryta kopułą, podobnie jak ta w kaplicy, otwartą świetlikiem do znajdującej się powyżej latarni – również w formie „rotundy", z ażurowym tamburem wspartym na 12 kolumienkach, i zwieńczonej jeszcze jedną kopułą [il. 46][183]. Dolna kopuła zaplanowana była bez tamburu; nie wiadomo jednak, czy miała się wspierać na pendentywach, czy na podobnych jak użyte w poprzedniej kaplicy trompach. Wiadomo tylko, że czasza dolnej kopuły miała być pomalowana na „błękitno z gwiazdami złotemi"[184]. Elewacja tej właśnie części miała być reprezentacyjną fasadą katedry.

Wybuch I wojny światowej przeszkodził w wykonaniu projektu w całości[185]. Oprócz kamienicy wzniesiono tylko jedno z planowanych przęseł-kaplic oraz korytarz mający je połączyć z drugim przęsłem. To ostatnie, które miało pełnić funkcję przedsionka i którego frontowa elewacja została zaprojektowana jako upragniona przez ks. Teodorowicza fasada, nie zostało zbudowane [il. 43, 44][186]. Zachowane rysunki Mączyńskiego z roku 1909 oraz ich

43. Katedra ormiańska we Lwowie, wejście od zachodu

44. Katedra ormiańska we Lwowie, niedokończona dobudowa kruchty

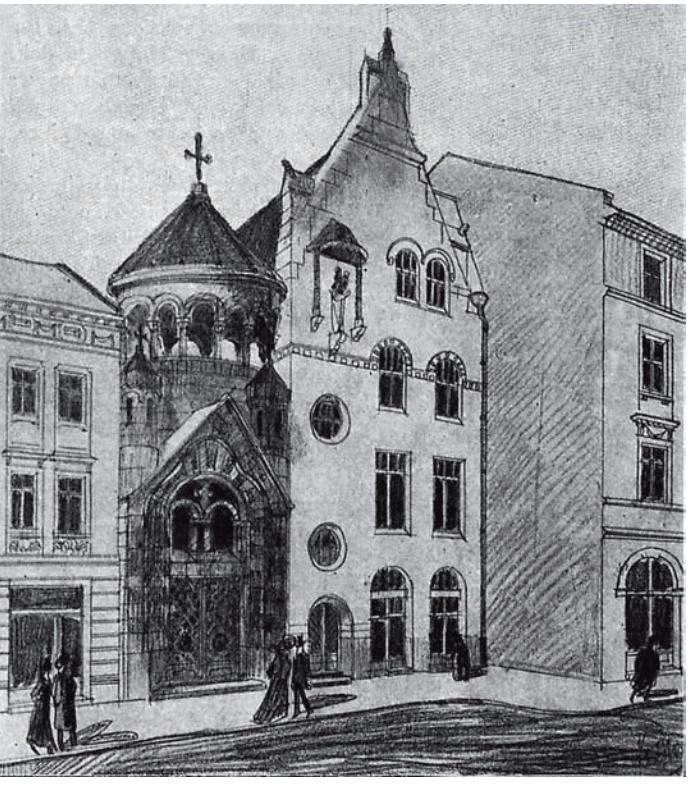
45. a) Widok kamienicy przy ul. Krakowskiej 16 oraz fragmentu zach. pierzei ulicy z wejściem do katedry ormiańskiej (stan obecny); – Franciszek Mączyński, projekt kamienicy czynszowej oraz fasady kruchty katedry ormiańskiej: – **b)** wariant I; – **c)** wariant II

45 a

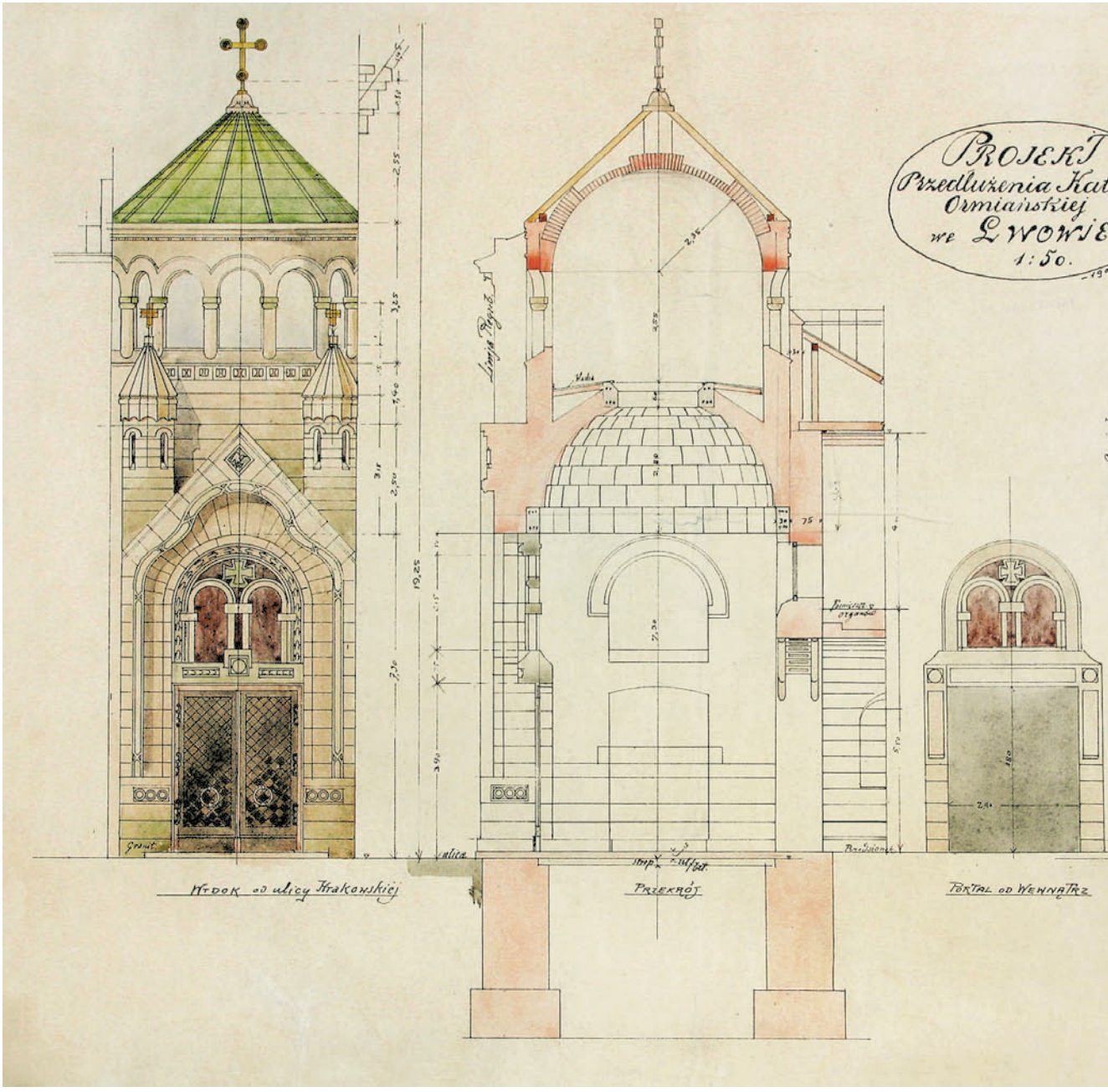
autorski opis pozwalają jednak ocenić skalę i charakter zamysłu architekta. Niezrealizowana kruchta-fasada występuje na nich w dwóch wariantach. Pierwszy projekt – szczegółowo opisany przez architekta, widoczny na rysunku z roku 1909 [il. 46], a którego perspektywiczną wizualizację w pierzei ulicy, wraz z fasadą zharmonizowanej stylistycznie kamienicy czynszowej, reprodukowało w roku 1910 „Czasopismo Techniczne" [il. 45 b][187] – najwyraźniej bardzo szybko poddany został modyfikacji. Jest też możliwe, że od początku istniały dwa równoległe warianty rozwiązania fasady kruchty, z tym że w opisie przedłożonym przez architekta znalazł się tylko jeden z nich[188]. Projekt ten („pierwszy") zakładał zwieńczenie kopułowej kruchty-kaplicy, założonej na planie kwadratu, potężną, dwunastoboczną ażurową „rotundą", średnicą niemal równą podstawie kaplicy, a wysokością sięgającą ostatniej kondygnacji sąsiadującej z nią kamienicy. Jednak we wspomnianym domu czynszowym, istniejącym do dziś (wzniesionym w latach 1909–1910, kiedy to kruchta katedry znajdowała się jeszcze w stadium projektowym [il. 45 a]), na dwóch ostatnich kondygnacjach ściany bocznej, sąsiadującej z projektowaną kruchtą, wybito nieregularnie rozmieszczone okna. Ich umiejscowienie świadczy o tym, że w chwili budowy kamienicy do realizacji przeznaczono alternatywny projekt kruchty – wariant „drugi" [il. 45 c]: konstrukcja miała być niższa (gzyms koronujący sięgał tu mniej więcej połowy wysokości kamienicy), i zostać nakryta dachem stożkowym z latarnią, stosunkowo niewielką i na tyle niską, że umożliwiała swobodny dostęp światła do okien w górnych kondygnacjach bocznej ściany kamienicy. Trudno obecnie stwierdzić, czy zmiana projektu była podyktowana walorami estetycznymi, czy też raczej względami utylitarnymi – oświetlenia mieszkań w kamienicy. Pewne jest tylko to, że gdyby zakończono rozbudowę katedry, mógłby być realizowany tylko drugi wariant kruchty.

Mączyński w swych projektach przyjął (zapewne na życzenie ks. Teodorowicza) wczesnochrześcijański, lub bizantyński modus stylowy, z widocznymi jednak wyraźnie elementami ormiańskimi. Wszystkie wysiłki koncentrowały się na wydobyciu wschodnich cech katedry i sprawieniu, by wyglądała „orientalnie", „egzotycznie", by wyraźnie różniła się od świątyń łacińskich. Formy architektoniczne katedry już na pierwszy rzut oka określają ją jako „ormiańską", ale należy pamiętać, że architektura ormiańska wykorzystywała często elementy z repertuaru sztuki islamu albo wczesnochrześcijańskiej, a nawet romańskiej (czy też tożsame z nimi). Jednak zaproponowana przez Mączyńskiego aranżacja tych, często obiegowych, form pozwala z pełnym przekonaniem stwierdzić, że architekt wzorował się na sztuce ormiańskiej, a nie – mimo wspólnoty motywów – na wczesnochrześcijańskiej lub romańskiej.

45 b

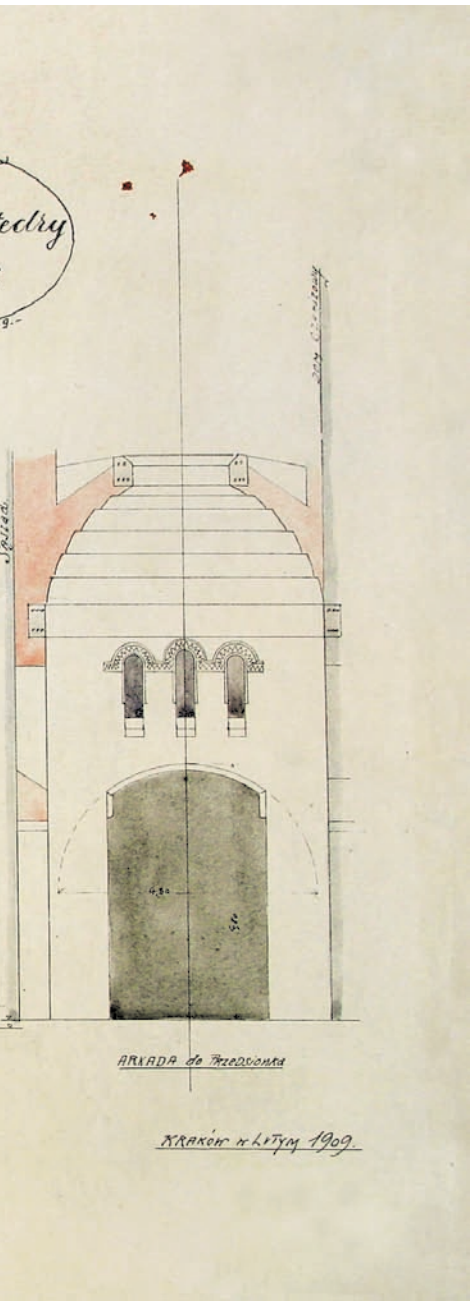


45 c

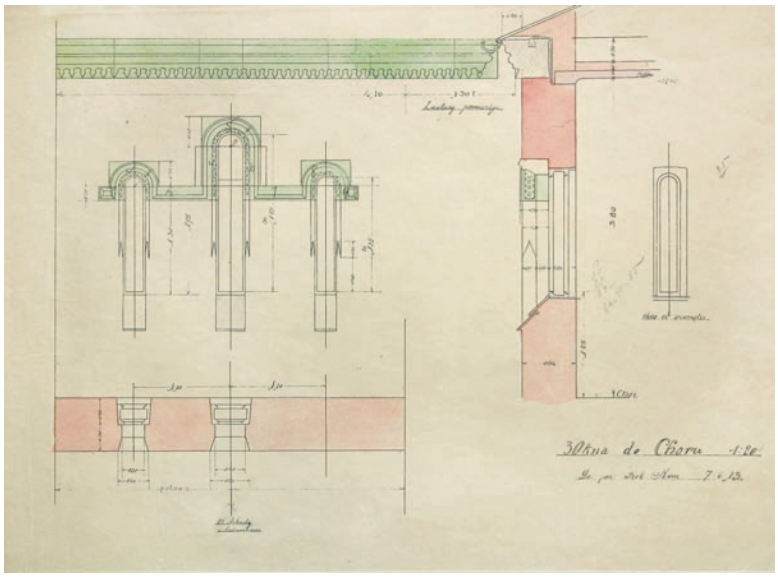


W dobudowanej części katedry, zwłaszcza w jej wnętrzu, użyto wielu elementów dekoracyjnych z repertuaru sztuki wczesnochrześcijańskiej oraz ornamentów skopiowanych (lub strawestowanych) z miniatur przechowywanego w katedrze ormiańskiego rękopisu, dodając pewne motywy zaczerpnięte wprost z dekoracji architektonicznej świątyń ormiańskich – głównie w zdobieniu portalu, pierwotnie zaprojektowanego jako wewnętrzny[189]. Subtelna, lecz zauważalna dekoracja kamieniarska dobudowanych partii zdaje się też odwoływać do reliefów dekoracyjnych i rzeźby w kości słoniowej z pierwszych wieków naszej ery. Sam architekt, we wspomnianym opisie projektowanych elementów, określił część (niestety niezrealizowanej) dekoracji mianem „płaskorzeźby w stylu ormiańskim"[190].

Na zewnątrz uwagę zwraca przede wszystkim zespół trzech niejednakowej wielkości, wąskich okien-przezroczy (środkowe wyższe) w bocznej ścianie górnej kondygnacji przedsionka (okna chóru muzycznego), których półkoliste zwieńczenia obiega, mniej więcej u nasady łuku, ciągła kamienna listwa (w glifach dekorowana ornamentem geometrycznym), łącząc je w swoiste „tryforium" [il. 47, 48]. Podobnie zresztą zostały zakomponowane dwa jednakowe półkoliste okna w przedostatniej kondygnacji domu czynszowego. Ornamentalna listwa obiegająca zwieńczenia okien to jeden z bardziej charakterystycznych z zasto-



46



47

48

46. Franciszek Mączyński, projekt fasady kruchty katedry ormiańskiej (wariant I), 1909

47. Katedra ormiańska we Lwowie, okna w płd. elewacji empory mieszczącej chór muzyczny, projekt Franciszka Mączyńskiego

48. Katedra ormiańska we Lwowie, okna w płd. elewacji empory mieszczącej chór muzyczny, stan obecny

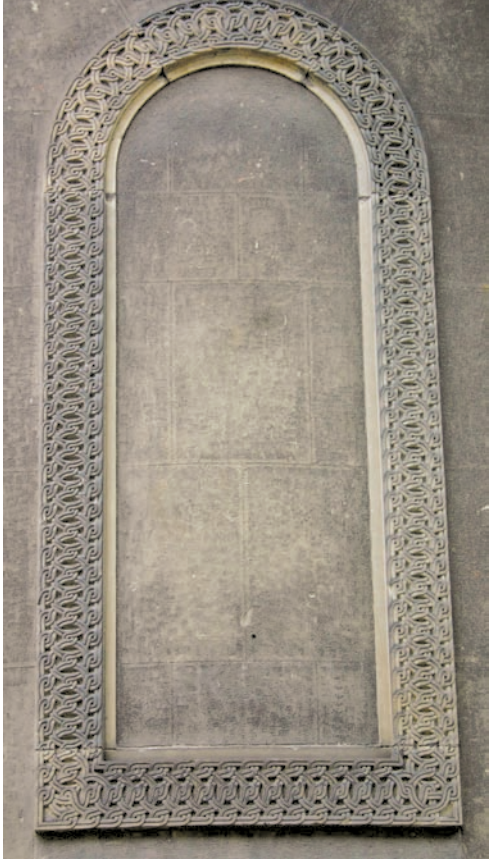
49 a

sowanych przez Mączyńskiego motywów ormiańskich[191]. Niewykluczone, że architekt przejął go nie tyle wprost z ormiańskich wzorów, co prawdopodobnie z dekoracji apsyd katedry – zaprojektowanej niewiele wcześniej przez Jana Bołoz Antoniewicza i, jak wiadomo, wiernie wzorowanej na zabytkach ormiańskich – gdzie w takie właśnie obramienia ujęto okna obu apsyd bocznych [il. 49 a–e, 50].

Kolejnym elementem zapożyczonym z kamieniarki ormiańskiej jest ukształtowanie i dekoracja portalu zachodniego (obecnie głównego portalu świątyni), który według pierwotnego projektu Mączyńskiego miał połączyć przedsionek-korytarz pomiędzy kruchtą (niezrealizowana) a czworoboczną kaplicą przy nawie i prowadzącą do niej trójkątną przewiązką (zrealizowana) [il. 51, 52]. Otrzymał on formę szerokiego prostokątnego otworu zwieńczonego półkolistym łukiem. Węgary portalu zostały ozdobione parami kolumienek o bardzo smukłych trzonach (luźno owiniętych wąską taśmą), ustawionych na wspólnym cokole, lecz o osobnych, potraktowanych bardzo sumarycznie bazach i kapitelach. U nasady łuku zamykającego portal znajduje się odcinek gładkiego fryzu. Kolumienka wewnętrzna płynnie przechodzi ponad fryzem w wałek tworzący archiwoltę; zamiast analogicznego przedłużenia zewnętrznej kolumienki, ponad fryzem pojawia się ornament z ułożonych prostopadle do półkola łuku pojedynczych liści akantu. Klucz zwieńczenia zaakcentowany jest podwójnie: w pasie zewnętrznym – prostą agrafą z dwoma niejednakowej wielkości cekinami, a w wewnętrznym – zdobioną reliefowo kulą, która łączy wałki zbiegające się w niej z obu stron. Trzeci, bardzo wąski pas ornamentalny archiwolty jest utworzony przez nieklasyczny astragal. W centrum tympanonu znajduje się okulus mieszczący lampę w metalowym okuciu[192]. Pole tympanonu po obu stronach okulusa wypełniają motywy w formie zdobionych geometrycznie niewielkich krążków z dołączonymi do nich liśćmi-„skrzydłami". Podobny krążek, ale już bez liścia, znajduje się na osi, pod okulusem. Dla kompozycji tympanonu istnieje w architekturze ormiańskiej bardzo bliski wzór w postaci dekoracji portalu kościoła w miejscowości Achtala, obecnie w Armenii [il. 53][193]. Projekt Mączyńskiego, prócz ogólnej kompozycji, powtarza nawet tak drobne szczegóły ornamentalne tympanonu w Achtali (gwiazdki utworzone na przecięciu plątaniny wstęgowego ornamentu; we Lwowie wycięte w metalowej obręczy mocującej lampę w okulusie pośrodku tympanonu), że należy uznać, iż architekt musiał znać ten zabytek z fotografii.

Do wysokości nadproża portal flankują ornamentalne pasy z przenikających się splecionych kół – powszechnie występujących, zazwyczaj w jeszcze bardziej skomplikowanych układach, nie tylko w kamieniarce ormiańskiej, ale także w iluminatorstwie ormiańskim, a nawet zachodnim. Po lewej stronie omawianego portalu, wyciętego niesymetrycznie w ścianie kaplicy (ze względu na następujące właśnie w tym miejscu, umyślnie zaprojektowane, skrzywienie osi kościoła, aby dało się ją wyprowadzić prostopadle do pierzei ulicy Krakowskiej), wprawione zostały pojedyncze elementy dekoracyjne, wy-

49 b



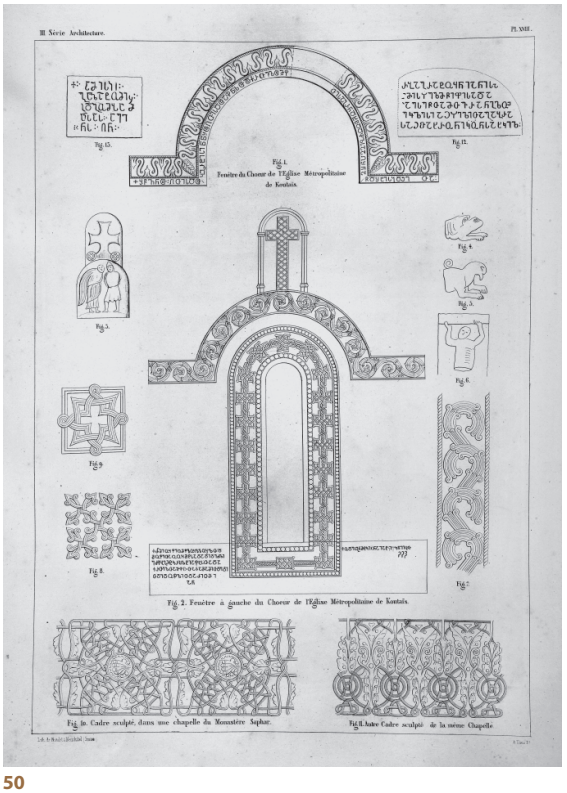
49 c

49 d

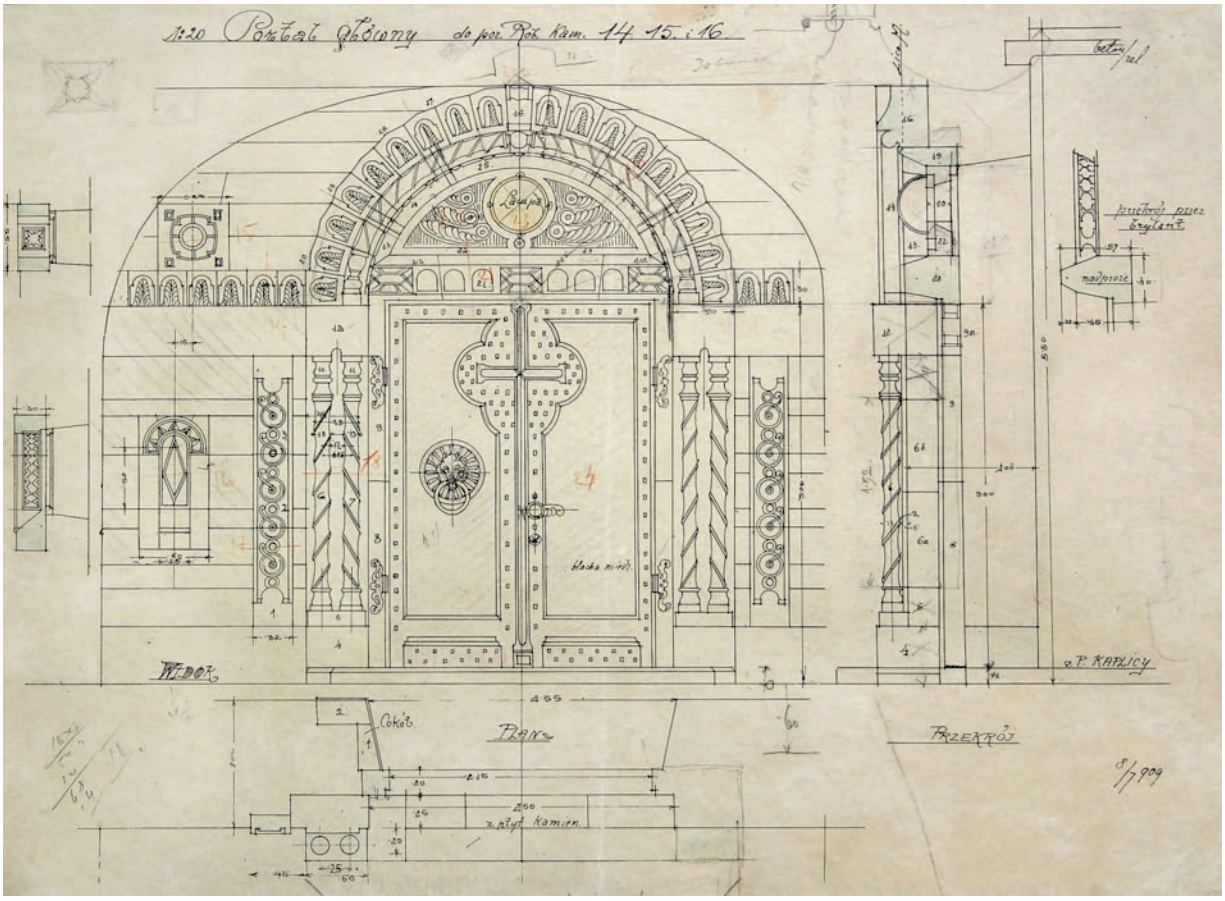
49 a–e. Katedra ormiańska we Lwowie, obramienia okien oraz wnęk w apsydach

50. Hercule Nicolet, przerysy fragmentów architektonicznych zabytków ormiańskich

49 e



50



51

glądające na niedokończone lub lekko zniszczone (na wpół zamurowana nisza z pozostałością ornamentalnego pasa w zwieńczeniu; zamurowany okulus oraz pozioma listwa z pojedynczymi liśćmi akantu, podobnymi do tych w archiwolcie portalu, umieszczona na wysokości jego nadproża). Porównanie ich stanu dzisiejszego z projektem Mączyńskiego dowodzi jednak, że elementy te od początku planowane były w takiej formie, jako swego rodzaju *spolia*. Również i taką dekorację spotykamy w świątyniach ormiańskich w Armenii; tam jednak ich wygląd jest raczej konsekwencją upływu czasu i burzliwej historii, a nie umyślnego zabiegu architekta. Mączyński najwyraźniej chciał nowo dobudowanej części nadać pozory budowli dawnej, nieco „malowniczej" – nie tylko przez nieregularny plan założenia. Chciał – ale też był zmuszony – pozorami malowniczości zamaskować niedającą się uniknąć asymetrię, czy też w ten sposób połączyć ze sobą nieprzystające stylowo elementy.

Całości tego niemal półtoraprzęsłowego korytarza-przedsionka, nakrytego sklepieniem, dopełnia arkada otwierająca się od południa na wewnętrzne podwórko na tyłach kamienicy czynszowej, umieszczona prostopadle do opisanego wyżej portalu, podobnie jak on szeroka, wsparta na dwóch masywnych kolumnach przyściennych z kapitelami dekorowanymi fryzem z liści. Podłucze archiwolty arkady zdobi odmiana ornamentu z przenikających się, splecionych kół, nieco mniej skomplikowana niż ta na pionowych pasach flankujących portal [il. 52].

Niektóre z elementów wprowadzonych przez Mączyńskiego mogą budzić dodatkowe skojarzenia, nieść ze sobą symboliczne treści – i w ten sposób poszerzać krąg ideowych powiązań katedry – ale nie da się udowodnić, że były one z góry zamierzone przez architekta (a nie uwarunkowane zastanymi okolicznościami, jak np. kształt działki). Zaproponowane tu ich odczytanie jest już rzeczą – z definicji subiektywnej – interpretacji. Niemniej jednak warto, na marginesie, wspomnieć także i o tych hipotezach. Krzyżowo-kryształowe, jak je określał architekt[194], „gotyckie" sklepienie przęsła pseudoportyku można uznać za nawiązanie do sklepionych krzyżowo arkadowych przedsionków, od późnego średniowiecza otaczających budynek najstarszej części katedry od zachodu, północy i południa, z których do czasu przebudowy Mączyńskiego (oraz do chwili obecnej) zachowała się tylko część południowa (część północna została zamieniona na zakrystię i skarbiec, zachodnia zaś weszła w skład posze-

52

rzonej nawy, jako jej trzecie przęsło). To dodane przez Mączyńskiego, sklepione krzyżowo przęsło znajdowało się nieco dalej na zachód, przed wcześniej tam istniejącym przedsionkiem. Ale użycie sklepienia krzyżowego (a nie, na przykład, jeszcze jednej kopuły, kolebki lub innego rozwiązania) w oczywisty i naturalny sposób powiązało nowo dobudowaną partię z pozostałą częścią kompleksu. Zabieg ten można uznać za kolejny krok w celu wydobycia walorów „dawności", a przy tym znów pewnej malowniczości – poprzez połączenie elementów wywodzących się z gotyku z orientalnymi. Nie można natomiast uznać takiego działania za część procesu świadomej rearmenizacji świątyni: dopiero bowiem w pracach Strzygowskiego i Baltrušaitisa, opublikowanych już po I wojnie światowej, zwrócono uwagę na obecność łuku ostrego we wczesnośredniowiecznej architekturze Armenii dużo wcześniej, zanim pojawił się w Europie, i właśnie w zabytkach ormiańskich próbowano szukać jego genezy[195]. Około roku 1910 twórcy odnowienia i rozbudowy katedry nie mogli byli jeszcze znać tych teorii.

Podobne w kształcie sklepienie zastosowano w przyziemiu katedralnej wieży-dzwonnicy, której budowa wiązana jest z architektem Piotrem Krasowskim (1571), a formy

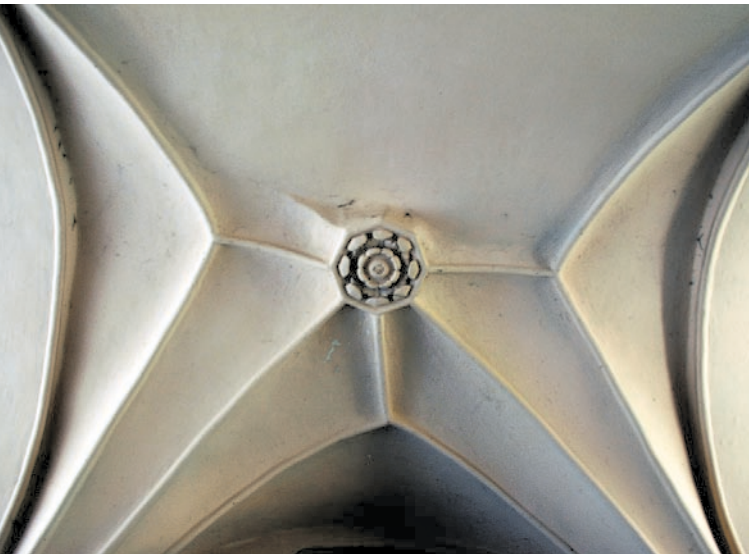
51. Franciszek Mączyński, rysunek projektowy portalu głównego katedry ormiańskiej we Lwowie, ok. 1908

52. Katedra ormiańska we Lwowie, portal główny, stan obecny

53. Tympanon portalu głównego kościoła w Achtali (Armenia)

53

54



55

tego sklepienia można tłumaczyć długim trwaniem gotyku w architekturze Lwowa (czy też nawrotem do niego jako „post-gotyku"). Być może Mączyński w swoim projekcie świadomie nawiązał właśnie do sklepienia dzwonnicy [il. 54, 55].

Porównanie kompozycji Mączyńskiego z elementami oryginalnej kamieniarki ormiańskiej wskazuje na to, że architekt musiał był zapoznać się z wzorami architektury ormiańskiej i w swoim projekcie świadomie do nich nawiązał. Mamy tu jednak do czynienia nie z naśladownictwem, lecz z wyraźną inspiracją. Wiele wykorzystanych przez Mączyńskiego motywów da się bez trudu rozpoznać wśród standardowo powtarzających się dekoracyjnych rozwiązań w architekturze ormiańskiej (a częściowo także w dekoracji ormiańskich rękopisów). Do już wymienionych można dodać jeszcze np. pary kolumn z trzonami owiniętymi taśmą, przechodzącymi w archiwoltę łuku portalu (lub otworu okiennego); plecionkę wypełniającą płyciny flankujące portal oraz podłucze arkady otwierającej się na podwórko; w końcu – liść-„skrzydło" i zdobione geometrycznie krążki-cekiny [il. 56 a–c]. We Lwowie jednak zostały one bardzo uproszczone i wyizolowane z ich pierwotnego kontekstu – niezmiernie bogatej plątaniny ornamentów, pokrywających elementy konstrukcyjne ormiańskich zabytków zgodnie z zasadą *horror vacui.*

O ile dekorację partii zewnętrznej – portalu, okien chóru muzycznego i arkady wychodzącej na podwórko – można bez wahania określić jako ormiańską, o tyle motywy wykorzystane do ozdobienia wewnętrznej ściany obecnej fasady (portal, arkada i balustrada chóru muzycznego) zostały zaczerpnięte ze sztuki wczesnochrześcijańskiej, o najwyraźniej raweńskim pochodzeniu [il. 41, 42 a–c]. Szlachetne, „czyste" linie ornamentów, rodem z wczesnochrześcijańskich sarkofagów, *cancelli* i reliefów w kości słoniowej, odkute w jasnym, szarawym piaskowcu szydłowieckim, doskonale harmonizują z surowością uskokowych tromp kopuły, zakończonej okulusem. Na takim kamieniarskim tle znakomicie wypadają – skądinąd niewysokiej klasy – malowidła w czaszy kopuły (szerzej omówione niżej), naśladujące, również raweńskie, mozaiki [il. 40].

Podsumowując: Mączyński – w projektach zarówno rozbudowy katedry, jak i przylegającej do niej kamienicy czynszowej – nawiązał do wyżej opisanych stylów historycznych, ograniczył się jednak do zapożyczenia pojedynczych elementów, zazwyczaj wyabstrahowanych z ich pierwotnego kontekstu, które następnie znacznie przetworzył w duchu nowoczesnym.

Plany Mączyńskiego na rozbudowę katedry ormiańskiej zbiegają się w czasie z jego pracą przy projektowaniu i budowie kościoła jezuitów przy ul. Kopernika w Krakowie[196]. Pomiędzy obu projektami daje się zauważyć wiele podobieństw, które w katedrze ormiańskiej widoczne są zwłaszcza na etapie projektowym, gdyż zamysł architekta nie został tu w całości zrealizowany (przede wszystkim, gdy chodzi o wykończenie wnętrza). Poza oczywistym (ale tylko ogólnym) podobieństwem w użyciu zmodernizowanych detali w architekturze zewnętrznej, uwagę zwraca podobnie skomponowana dekoracja wnętrza: poziome pasy okładzin ścian z barwnego kamienia lub polerowanego stiuku, polichromia ścian w poziome, alternowane kolorystycznie pasy (we Lwowie projektowana, ale niezrealizowana, doskonale za to widoczna w Krakow

56 a

56 b

56 c

54. Sklepienie przęsła przedsionka katedry ormiańskiej, proj. Franciszek Mączyński

55. Sklepienie przejścia w dolnej kondygnacji wieży-dzwonnicy (XVI w.)

56. a) Kolumny portalu katedry ormiańskiej i pas geometrycznego ornamentu; – **b)** fragment dekoracji portalu kościoła w Ertacmindzie, Gruzja (para kolumn przechodzących w archiwoltę łuku); – **c)** fragment dekoracji portalu kościoła w Nikorcmindzie, Gruzja (para kolumn z trzonami owiniętymi taśmą oraz plecionka wypełniająca płyciny flankujące portal)

w Krakowie); użycie piaskowca i barwnych marmurowych okładzin w detalu architektonicznym (archiwolty łuków, trzony i kapitele kolumn) – we Lwowie również niewykonane; w końcu – decydujący w wystroju wnętrza – udział, jaki przypadł mozaikom, witrażom oraz malowidłom ściennym (te z projektu Mączyńskiego zostały zrealizowane we Lwowie jedynie w niewielkiej części)[197]. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że gdyby nowy wystrój wnętrza katedry ormiańskiej (w części dobudowanej przez Mączyńskiego) został wykonany według pierwotnych projektów architekta – może z udziałem malowideł i mozaik Mehoffera – znacząco przypominałby, choć w zdecydowanie mniejszej skali, wystrój krakowskiego kościoła jezuitów [il. 57]. Z danych dotyczących chronologii budowy kościoła jezuitów[198] wynika jednak, że kierunek oddziaływania był przeciwny: studia nad architekturą wczesnochrześcijańską i bizantyńską (czy generalnie: orientalną) Mączyński przedsięwziął zapewne właśnie w związku z opracowywaniem projektów przedłużenia katedry ormiańskiej (1908–1910), a doświadczenia zdobyte w ten sposób wykorzystał później w dekoracji kościoła jezuitów. Monografista tego zabytku wyraźnie zaznacza, że utrzymane w tej właśnie stylistyce elementy (obecne również w niezrealizowanym projekcie rozbudowy katedry ormiańskiej z roku 1909) zostały dodane „do kościoła gotowego w stanie surowym"[199], a zestawienia chronologiczne informują, na przykład, że „stiukowe pasy poziome" w kościele jezuitów powstały dopiero w latach 1912–1915, mozaiki – po roku 1914, zaś posadzka marmurowa – po roku 1918[200].

Mozaikowy fryz w apsydzie krakowskiego kościoła zapewne nieprzypadkowo wykonała (około roku 1921) wenecka firma Angela Gianesego, ta sama, która kilka lat wcześniej zrealizowała mozaikę w kopule lwowskiej katedry ormiańskiej. Wydaje się, że to właśnie Mączyński polecił jezuitom ten wenecki zakład, znany mu z ich wcześniejszej pracy we Lwowie.

Kasetonowy strop nawy

Na wspomnianym posiedzeniu Grona w dniu 23 stycznia 1909 roku omawiano problem beczkowego (pochodzącego, jak pisano w sprawozdaniu, z wieku XVIII) sklepienia XVII-wiecznej nawy. Sklepienie to, jak twierdził Jan Bołoz Antoniewicz, znajdowało się w bardzo złym stanie, groziło zawaleniem. Zasugerował on wówczas, że przy ewentualnej rekonstrukcji „należałoby użyć form z wieku XVII, a nie obstawać niewolniczo przy motywach architektonicznych wieku XVIII"[201]. Kolejne sprawozdanie, zamieszczone w „Tece Konserwatorskiej", informuje,

57. Kościół jezuitów pw. Najświętszego Serca Jezusa w Krakowie, nawa główna, widok ściany bocznej i arkad międzynawowych

że sprawa powróciła pod obrady na spotkaniu Grona 8 sierpnia 1910 roku[202]. Potwierdzono zły stan sklepienia, dodając jednocześnie, że „[…] J. E. ksiądz arcybiskup nosi się z zamiarem zastąpienia obecnego sklepienia sufitem płaskim z drzewa polichromowanego"[203]. Zalecano, by planowany strop miał odrębny, niezależny od pozostałych elementów katedry charakter stylowy. Tymczasem zarząd katedry miał na ten temat zupełne inne zdanie: „Projekt nowego sufitu, to problem bardzo trudny i bardzo skomplikowany, bo polega na zharmonizowaniu nowego sufitu zarówno z najstarszą częścią kościoła jak i najnowszą"[204].

Wobec kontrowersji co do faktycznego stanu technicznego sklepienia nawy, wiedeńska Komisja Centralna (na wniosek lwowskiego komitetu, wysunięty przez Jana Bołoz Antoniewicza) przed podjęciem ostatecznej decyzji wysłała do Lwowa swoich ekspertów (Maxa Dvořáka i Juliusa Deiningera[205]), którzy, zbadawszy sklepienie, orzekli, że jego stan jest zadowalający i że wymaga ono jedynie wzmocnienia. Konserwatorom chodziło naturalnie o zachowanie w jak największym stopniu pierwotnych elementów budowli. Tymczasem, zanim nadeszła pisemna decyzja z Wiednia – która, na podstawie orzeczenia Deiningera i Dvořáka, zapewne nie pozwoliłaby na zmiany – „sklepienie runęło"[206]. Trudno nie domyślać się tu działania metodą faktów dokonanych (co sugerują też niektóre opracowania z okresu międzywojennego). Nowy strop był bez wątpienia kolejnym elementem zaplanowanym przez arcybiskupa w jego wizji nowej (zrearmenizowanej) katedry. Polemika z Gronem w sprawie tego „nieszczęśliwego wypadku" toczyła się na łamach prasy do końca roku 1910[207].

Kolebkowe sklepienie z lunetami, na gurtach, zastąpił lekko wygięty, kasetonowy strop, wykonany z polichromowanego na ciemnoczerwono drewna, zaprojektowany przez Mączyńskiego w roku 1911 [il. 58 a–b, 59][208]. Jest wsparty na wydatnych złoconych konsolach i zdobiony złoconymi, zwiniętymi liśćmi-pąkami, znajdującymi się nie w masywnych sześciobocznych kasetonach, lecz w przestrzeniach pomiędzy nimi (kasetony są puste). Na pierwszy rzut oka swoim „ciężarem" przytłacza wnętrze, nic więc dziwnego, że od początku miał wielu przeciwników i krytyków. Ksiądz Żyła pisał:

> Ma to być plafon w stylu oryentalnym neoormiańskim o motywach staroormiańskich i arabskich zmodernizowanych. Widzimy tu objaw tych dążności, które pod pretekstem czystości i jednolitości stylu oczyszczają katedrę ze wszystkiego, co nie jest w stylu pierwotnym katedry, t. j. ormiańskim. Plafon sam, choć jest sam w sobie wielce oryginalnym i nie można mu odmówić twórczości artystycznej, z wnętrzem kościoła jakoś nie harmonizuje ani co do barwy, ani co do kształtu, nie mówiąc już o tem, że ciężarem swoim robi wrażenie zbyt przygniatające[209].

> […] potężny plafon drewniany, zwisający ciężko nad całą nawą, na czerwono pomalowany, zdobny w potężne 6-boczne kasetony, z których zwisają na kościół zamiast rozet wisiory wichrowato skręcone i złocone. […] złączenie tego oryentalnego tworu z kościołem renesansowym i zastąpienie nim sklepienia beczkowo-lunetowego […] jest czemś kompletnie niefortunnem i zbędnem. […] Znowu myślą przewodnią była tu puryfikacya zabytku […] i przekształcenie całego tego 2-go kościoła na jakiś neo-armeński a przynajmniej oryentalny, w myśl zasady jedności i czystości stylu[210].

Strop ten, przypominający hiszpańskie renesansowe stropy zwane *artesonado*, powstałe pod wpływem sztuki islamu, niezaprzeczalnie nadaje wnętrzu orientalny charakter[211] i nawiązuje do kamiennych ornamentów starej części kościoła, wywodzących się, jak wiadomo, również ze sztuki islamu. Nudnej i niczym się nie wyróżniającej architekturze nawy nadaje walor niezwykłości czy wręcz egzotyki. Wydaje się, że o taki właśnie efekt mogło chodzić jego twórcom, w ten sposób bowiem obie części katedry – które obok odmiennej stylistyki dzieli dystans około trzystu lat – zyskały łączący je orientalny element w postaci wspomnianego stropu[212].

W grudniu roku 1910 Mączyński odbył wycieczkę do Hiszpanii. Odwiedził m.in. Barcelonę, Grenadę (której obejrzeniem szczególnie był zainteresowany – można spekulować, czy właśnie nie z powodu znajdujących się tam znakomitych zabytków sztuki islamu, jak choćby pałac Alhambra), Sewillę i Madryt[213]. Źródło inspiracji dla lwowskiego stropu da się odnaleźć w notatkach Mączyńskiego z pobytu w Sewilli, o której napisał: „Duż.[o] kościołów bardzo poważnych – ze śladami architektury maurytańskiej we wieżach, oraz ze stropami drewnianymi, które są tak czarne, że ich z dołu nie rozeznasz, złocone szyszki świecą w środku i te są piękne"[214]. Także strop w katedrze został ozdobiony wiszącymi, pozłacanymi elementami („stalaktytami"), dekorującymi podtrzymujące go wydatne wsporniki. Miały one prawdopodobnie naśladować owe „szyszki", które zrobiły na artyście tak wielkie wrażenie w Sewilli.

Trzeba też pamiętać o zaleceniu Jana Bołoz Antoniewicza, który sugerował, by nowy strop został utrzymany w formach XVII-wiecznych. Strop kasetonowy był elementem charakterystycznym dla sztuki renesansu – czyli (generalnie) dla wieku XVI. Jednakże – według historiografii sztuki i terminologii przyjętej w wieku XIX

i na początku XX – we Lwowie renesans zaczął się dość późno, pod koniec wieku XVI, i trwał aż po lata trzydzieste następnego stulecia (wtedy powstały m.in. dzieła Pawła Rzymianina, Piotra Krasowskiego i Piotra Barbona)[215]. Renesans we Lwowie to raczej wiek XVII, i chyba tak właśnie należałoby rozumieć zalecenie Bołoz Antoniewicza co do form nowego stropu; z tego samego powodu, we Lwowie, dobudowaną w wieku XVII nawę katedry ormiańskiej określano często mianem budowli renesansowej. Na dowód takiego rozumienia tej kwestii wystarczy zacytować określenia stylowe i uzasadnienie takiego właśnie ich użycia, stosowane przez ks. Żyłę w jego monografii katedry:

> Wreszcie do tego samego środowiska artystycznego [„włosko-lwowskiego renesansu"] zaliczyć należy także drugi kościół powszechnie zwany barokowym[216], bo powstał w XVII w. Nie wszystko jednak, co powstało w wieku XVII musi być barokowem. U nas we Lwowie dalej od Włoch wszystko było później. To też nic dziwnego, że i renesans włoski się spóźnił. Skoro główny mistrz renesansu Paweł Rzymianin czynny jest dopiero pod sam koniec XVI w., to nic dziwnego, że panowanie renesansu ciągnie się u nas dość daleko w głąb XVII w.
>
> Katedra t. z. barokowa należy zatem do drugiej epoki w budowie całej katedry t. j. do epoki renesansowej[217].

Nieco dalej, opisując ów „drugi kościół" z zewnątrz i zwracając uwagę na okna nawy, ks. Żyła dodał do dyskusji na temat stylu tej części kościoła jeszcze wątek gotycki:

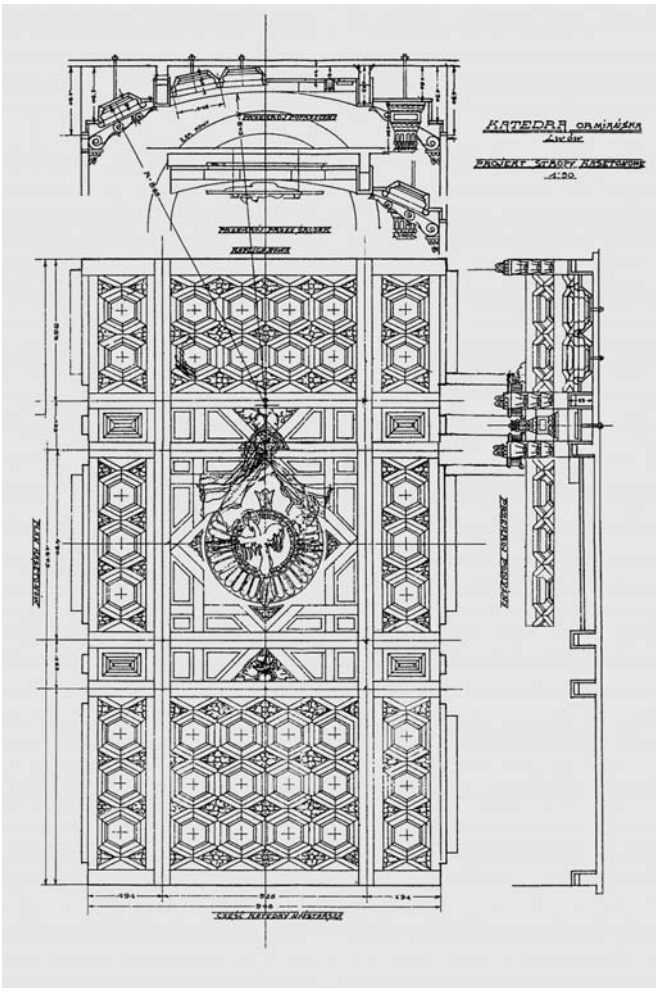
> Ostrołukowe zakończenia okien nie powinny nas bałamucić. Tradycyje gotyckie trwały we Lwowie bardzo długo i stosowane były nie tylko w oknach, ale szczególnie

58. Strop nad nawą katedry ormiańskiej: **a)** widok współczesny; – **b)** projekt Franciszka Mączyńskiego, 1911

59. Nawa główna katedry ormiańskiej, widok współczesny

58 a

58 b



w sklepieniach […]. Mimo gotyckich reminiscencyi, w katedrze drugiej znać wyraźnie rękę, a jeśli nie rękę, to szkołę Pawła Rzymianina i jego następców […]. Zamiast tedy nazwy baroku możnaby zaproponować dla tej 2-giej części nazwę późnego włoskiego, a raczej włosko-lwowskiego renesansu[218].

Działalność Franciszka Mączyńskiego przy przebudowie i dekoracji katedry obejmowała również projekt ołtarza głównego (który zostanie omówiony w dalszej części pracy); wspomina się ponadto o projekcie ambony i tronu biskupiego jego autorstwa[219]. Przede wszystkim jednak był Mączyński kierownikiem prac konserwatorsko-restauracyjnych przeprowadzonych w budynku starej katedry[220]. Były to: wspomniane wzmocnienie apsyd, odbicie tynku wewnątrz budowli; rekonstrukcja tamburu i świetlika nad prezbiterium oraz prace przy krużganku (wymiana filarów) i dziedzińcu południowym[221]. Formalnie Mączyński nadzorował odnawianie katedry zapewne aż do wiosny roku 1917, kiedy to otrzymał zapłatę „za plany i kierownictwo"[222].

Podsumowując rozdział o działalności konserwatorskiej Mączyńskiego, monografista twórczości architekta napisał m.in., że:

> […] ochronę zabytków pojmował Mączyński szeroko, jako dokumentację, konserwację i restaurację, a praktykując taką działalność nie przyjął jednej doktryny jako obowiązującej. […] Najczęściej […] purystycznie odsłaniał najstarsze elementy, tworzył także stylizowane uzupełnienia, nie cofał się przed rekonstrukcją. Często wprowadzał do restaurowanych budynków sztukę nowoczesną[223]

– co w zasadzie można również odnieść do prac przeprowadzonych pod jego nadzorem w katedrze ormiańskiej, nie zapominając jednakże o zastrzeżeniu, że to ks. Teodorowicz musiał być tym, kto wyznaczał zasadniczy kształt, jaki przybrała konserwacja, a zwłaszcza restauracja kościoła.

Opinie o rearmenizacji

Nowy drewniany strop nawy oraz wykonana wcześniej zewnętrzna dekoracja apsyd, zaprojektowana przez Jana Bołoz Antoniewicza, to najbardziej kontrowersyjne zmiany, które miały podkreślić ormiański (czy szerzej – wschodni) rodowód świątyni, nieusprawiedliwione historycznie i słusznie wywołujące oburzenie konserwatorów. Jednak około roku 1910 nie było jeszcze rozwiązań prawnych, które by chroniły zabytki przed samowolnymi ingerencjami, jak te wspomniane wyżej[224]. W opublikowanym w roku 1925 artykule *O restauracji katedry ormiańskiej* Bohdan Janusz ubolewał nad brakiem kodeksu konserwatorskiego, który by zapobiegł mnożącym się jeszcze w latach dwudziestych skandalom konserwatorskim, oraz odniósł się do prac wykonanych do tego czasu w katedrze, szczególnie wiele miejsca poświęcając problemowi jej rearmenizacji i zwracając uwagę na fakt, że ciągnące się od roku 1908 restauracja i konserwacja katedry są – zapewne wraz z rosnącą świadomością oraz uprawnieniami czynników opiniodawczych – „coraz nowemi obarczane sprzeciwami, wątpliwościami i przeszkodami"[225].

Na początku Janusz przedstawił swoje – w pełni zgodne z nowoczesnym podejściem do konserwacji zabytków – *credo* konserwatorskie: „Wszelka restauracja dbać winna przedewszystkiem o niezatarcie […] nieraz ledwie dostrzegalnych cech i właściwości [zabytku], albowiem tak zagubienie czegoś, jak i dodanie, równać się może fałszerstwu historii. Pod tym względem żadnej ostrożności nie może być za wiele"[226]. Następnie przeszedł do bardzo celnej charakterystyki dokonanych w katedrze zmian, wykazując przy tym wiele zrozumienia dla praktycznych potrzeb kościoła oraz wiernych:

> Armenizowanie katedry byłoby zaprzeczeniem faktu iż Ormjanie lwowscy tylko z pochodzenia byli takimi, a nie z kultury, zwyczajów, obyczajów. Katedra lwowska tylko z pochodzenia jest ormjańska, a nie z wyglądu ogólnego, charakteru tektonicznego i wnętrza swego. Okoliczność ta jeszcze jeden stanowi tytuł znaczny do podniesienia i tak ogromnej jej wartości zabytkowej, niemającej sobie równej, jeśli nie w Europie, w każdym razie w Polsce całej. Przeciw „zarmenizowaniu" jej przemawia ogólnie przyjęta w konserwatorstwie zasada nieunifikowania stylowego, wynikająca właśnie ze względów powyższych.
>
> Armenizować, czyli – co w tym wypadku jest równoznaczne – stylowo unifikować, dodawać i ujmować, odnawiać i antykizować nie wolno. Tak głosi zasada konserwatorska, dopuszczająca raczej konserwowanie niż restaurowanie. Takie jest stanowisko teorji – co jednak na to praktyka, życie, wymagania realne?
>
> Jeśli już koniecznie dodać coś trzeba, odnowić, nie można tego dokonywać wg wzorów starych, w stylach dawnych, a tylko po myśli nowoczesnych form i wymagań […]. Praktyka […] poucza, iż puszczenie wodzy nowoczesnym twórcom zbyt często równa się karkołomnemu eksperymentowaniu, groźnemu zwł. dla architektury, której nie można odmieniać jak obrazu zawieszonego na ścianie. Wszystko nowe, zwł. w dzisiejszej epoce płynne jest i niestałe, niepewne jutra i za rok lub dwa nierzadko wprost przykre dla oka[227].

Kilka lat później (1928) stanowisko Bohdana Janusza wobec konserwacji katedry uległo zdecydowanemu zaostrzeniu; resturację oceniał bardzo krytycznie i jednoznacznie negatywnie, dodatki na apsydach nazywając wprost „kłamstwem" i „fałszerstwem":

> […] [katedra ormiańska] jest jednym z najcenniejszych zabytków, obok którego nie możemy postawić żadnego innego równej wartości i znaczenia. Niestety, nie umieliśmy go uszanować, fałszując w czasie restauracji wygląd jego pierwotny. Najdobitniej wystąpiło to na dodanych (na zewnętrznych ścianach apsyd) pseudo-ormiańskich kolumienkach i obramieniach okiennych, których nigdy tam nie było i być nie mogło, bo właśnie te apsydy to najcharakterystyczniejsze świadki wpływów halickiej architektury, zawsze gładkie i nieozdobne, a przytem […] dekoracja architektoniczna katedry bynajmniej nie jest ormiańskiego, lecz romańskiego pochodzenia. Przez dodanie tych ozdób sfałszowano dokumentarność zabytku, który kiedyś po latach w błąd tylko wprowadzać będzie niepotrzebnie, jak to i dziś już obserwować można. Pseudoormiańskie owe ozdoby suggerują nieświadomym rzekomą czystość stylowo-ormiańską kościoła, a ponieważ tak nie jest, są one zbytecznem kłamstwem na czcigodnych murach, które prawdą przedtem błyszczały[228].

Podobne uwagi na temat rearmenizacji przedstawił ks. Żyła, który doskonale orientował się we współczesnej mu teorii konserwacji, gdyż – oprócz wspomnianego wcześniej Maxa Dvořáka – cytował prace Aloisa Riegla (*Das moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903), Józefa Muczkowskiego (*Ochrona zabytków*, Kraków 1914) oraz lwowskiego konserwatora zabytków, Józefa Piotrowskiego (*Ochrona zabytków a odbudowa kraju*, Lwów 1916). Choć popierał odbicie tynku i wyeksponowanie pierwotnej kamieniarskiej dekoracji wnętrza kościoła, odwołując się do teorii konserwacji, pisał, że (*nota bene*, podówczas dokonane już w katedrze) „wracanie do pierwotnego stylu w myśl zasady czystości i jedności stylu (Stileinheit, Stilreinheit) byłoby tylko anachronizmem niepotrzebnym i fałszerstwem czy oszustwem"[229]. Następnie, rozszerzając to stwierdzenie, dodawał:

> Myśl pierwotna, która kierowała restauracyą tej części katedry, była taka: Usunąć z kościoła, który pierwotnie był ormiańskim, wszystkie późniejsze nieormiańskie naleciałości, a na ich miejsce dać nowe, któreby nosiły na sobie piętno ormiańskie współczesne. Jest to znana w historyi konserwacyi dążność pod nazwą puryfikacyi, t. j. oczyszczania stylów z późniejszych dodatków, w myśl hasła czystości i jedności stylu[230].

O ile rzeczywiście nawet obecnie, po latach, wątpliwości i zastrzeżenia mogą budzić dekoracja apsyd oraz założenie stropu nad nawą (jako dodatki pseudoormiańskie), czy też usunięcie barokowego wystroju wnętrza (jako klasyczny wręcz przykład puryfikacji stylowej zabytku), podobnych uwag krytycznych nie można wysuwać pod adresem części dodanej przez Mączyńskiego. Nie ma tu mowy o naśladownictwie czy nawet dosłownych cytatach ze sztuki ormiańskiej albo wczesnochrześcijańskiej. Widoczny jest za to pewien ogólny „wschodni" charakter dobudowy, tkwiący jednocześnie w zmodernizowanym stylu epoki, w której powstał projekt Mączyńskiego[231].

Systematyczne prześledzenie restauracji katedry i analiza projektu Franciszka Mączyńskiego pozwala także na wysunięcie wniosków ogólniejszej (niż tylko historyczno-artystyczna) natury. Przedsięwzięcie to i towarzyszące mu okoliczności, a przede wszystkim materialne świadectwa, jakie powstały w wyniku rozbudowy, dowodzą, jak bardzo związani ze swoją historyczną ojczyzną byli jeszcze na początku wieku XX – pozornie zupełnie „spolonizowani" (pod względem narodowości) i „zlatynizowani" (pod względem obrządku) – lwowscy Ormianie. Niemała zapewne była w tym zasługa charyzmatycznego przywództwa ich arcypasterza – ks. Józefa Teodorowicza.

Dekoracja i wyposażenie wnętrza

Projekt Józefa Mehoffera: chronologia

Arcybiskup Teodorowicz, jak już wspomniano, był osobiście zaangażowany i żywotnie zainteresowany każdym, nawet najdrobniejszym szczegółem związanym z odnowieniem swojej świątyni, a zwłaszcza – jej malarską dekoracją, która miała nie tylko prezentować wysoką klasę artystyczną, ale też stylistycznie odpowiadać szacownemu zabytkowemu wnętrzu, czyli – dopełnić programu rearmenizacji katedry. Po pierwszych próbach powierzenia tego zadania Julianowi Kruczkowskiemu, z propozycją wykonania malarskiego wystroju kościoła arcybiskup zwrócił się do Józefa Mehoffera. Wbrew skąpym i pobieżnym wzmiankom na temat tego przedsięwzięcia w opracowaniach twórczości Mehoffera czy dziejów katedry, problem ten jest dość złożony i ściśle związany z resztą robót budowlano-konserwatorskich. Mimo iż projekt Mehoffera nie doczekał się pełnej realizacji (a raczej wykonano go jedynie w niewielkim fragmencie, przede wszystkim z przyczyn finansowych), zamówienie to towarzyszyło artyście przez kilkanaście lat, gdyż arcybiskup wciąż miał nadzieję na pozyskanie odpowiednich funduszy i wykonanie w całości pierwotnego projektu krakowskiego malarza. Dopiero podjęta w roku 1925 decyzja o powierzeniu dekoracji ścian Janowi Henrykowi Rosenowi jednoznacznie zamknęła rozmowy z Mehofferem.

Wobec znacznego dystansu czasowego, który dzieli pierwszy szkic Mehoffera (1906–1907) od jego – zresztą jedynie częściowej – realizacji (1912–1913), a zwłaszcza ze względu na fakt, iż w ostatecznym projekcie dekoracji kopuły Mehoffer wykorzystał swoje (już wcześniej istniejące) studium *Trójcy św.*, dla uniknięcia nieporozumień i dla właściwego zadatowania kolejnych projektów, występujących w kilku, często bardzo do siebie zbliżonych wariantach, należy ustalić chronologię prac i wyraźnie rozgraniczyć ich dwie zasadnicze fazy, przedzielone w roku 1910 ogłoszeniem przez ks. Teodorowicza zamkniętego konkursu na dekorację katedry. Śledzenie losów zamówienia jest możliwe niemal dzień po dniu dzięki przekazanym przez Jadwigę Mehofferową, miejscami bardzo szczegółowym wiadomościom[232].

W skrócie chronologia Mehofferowskiej dekoracji katedry ormiańskiej wygląda następująco:

1) faza I projektu Mehoffera: 1906 – zamówienie na całościowy projekt dekoracji starej części katedry (projekt z roku 1907) oraz ciągnące się do roku 1909 – z powodu braku funduszów, a potem ze względu na propozycję zmiany techniki na mozaikową – bezowocne pertraktacje arcybiskupa z artystą, dodatkowo skomplikowane koniecznością konsultowania szkiców z donatorem, Aleksandrem Krzeczunowiczem;

2) 1910: ogłoszenie zamkniętego konkursu na dekorację katedry, który ostatecznie nie został rozstrzygnięty; próba powierzenia dekoracji Karolowi Fryczowi (jego projekty również pozostały niezrealizowane);

3) faza II projektu Mehoffera: 1910–1913 – decyzja o realizacji pierwotnego projektu w formie mozaiki, ale (tymczasowo) jedynie w czaszy i tamburze kopuły oraz na przylegających do niej sklepieniach naw; konieczność wykonania zmienionych (w stosunku do tych z roku 1907) projektów szczegółowych i kartonów wykonawczych (1912).

Mehoffer jako dekorator zabytkowych wnętrz kościelnych

W roku 1906 ks. Teodorowicz zamówił u Józefa Mehoffera (1869–1946)[233] – profesora krakowskiej ASP, malarza mającego podówczas już ugruntowaną, wysoką pozycję – projekty malowideł ściennych dla katedry[234]. W tym kontekście powraca znów problem ścierania się ze sobą dwóch stronnictw: zachowawczego, broniącego nienaruszalności zabytku, oraz postępowego, dopuszczającego ingerencję artystów współczesnych w obiekcie zabytkowym. Mehoffer około roku 1906, gdy przygotowywał projekty dla lwowskiej katedry ormiańskiej, miał już za sobą (częściowe) wykonanie malowideł ściennych w skarbcu katedry na Wawelu (1900–1902)[235] oraz – co ważniejsze – ich obronę oraz uzasadnienie swojego stanowiska na temat dekorowania obiektów zabytkowych, przedstawione w polemice z Karolem Lanckorońskim, którego sprzeciw wobec projektu Mehoffera stał się jednym z powodów zaprzestania rozpoczętych już prac[236]. Podobnie krytyczne spojrzenie na wprowadzanie sztuki współczesnej do zabytku miał Leon Piniński; jego poglądy były jeszcze bardziej zachowawcze niż Lanckorońskiego[237]. W okresie rozmów ks. Teodorowicza z Mehofferem na temat projektów dekoracji katedry Piniński wycofał się już z udziału w komitecie doradczym i tym faktem należałoby tłumaczyć jego milczenie na temat malowideł Mehoffera w katedrze ormiańskiej (co, oczywiście, nie musi oznaczać, że gdyby nadal był członkiem komitetu, byłby im przeciwny). Katedra ormiańska, co naturalne, cieszyła się znacznie mniejszym prestiżem, więc również i mniejszym niż katedra na Wawelu zainteresowaniem potencjalnych krytyków.

Poza tym Mehoffer był, już od roku 1895, zaangażowany w prace nad witrażami do – również zabytkowej, pochodzącej z wieku XV – gotyckiej kolegiaty we Fryburgu szwajcarskim[238], tu jednak decyzja sądu konkursowego była jednoznacznym zabezpieczeniem artysty przed ewentualnymi atakami krytyków. Helena Blum przytacza za Williamem Ritterem – traktowane, jak sama zaznacza, z lekkim przymrużeniem oka – wytłumaczenie powodów jednogłośnego i nadzwyczaj dobrego przyjęcia projektów Mehoffera we Fryburgu: „[…] fakt ten był możliwy tylko we Fryburgu, mieście pozbawionym całkowicie kultury artystycznej i nie wyrobionym estetycznie, gdzie kilku bardzo arystokratycznych panów i bardzo wykształconych księży wmówiło ogółowi, że dzieło jest bardzo piękne, a ten z zaufaniem poddał się zachwytowi"[239]. Na marginesie warto dodać, że zwycięstwo we fryburskim konkursie, za którym poszły zamówienia na witraże, realizowane przez ponad czterdzieści lat, musiało dać Mehofferowi wiele pewności siebie i ugruntować jego przekonanie o możliwości (a nawet konieczności) wprowadzania sztuki nowoczesnej do obiektów zabytkowych. W tym, jak należy sądzić, przejawia się „wpływ" Szwajcarii na Mehoffera. W kraju tym, który – inaczej niż Polskę – oszczędzały wojny i inne kataklizmy dziejowe, podejście do modernizowania zabytków i uzupełniania ich sztuką współczesną było zdecydowanie „zdrowsze" (wprowadzanie nowej sztuki było pojmowane jako naturalne następstwo pokoleń) niż w propagującym kult „narodowych relikwii" Krakowie[240].

Studia przygotowawcze i podróże artysty do Wenecji

Według Jadwigi Mehofferowej pierwsza informacja o nawiązaniu kontaktu ks. Teodorowicza z Mehofferem i Axentowiczem w sprawie dekoracji katedry pochodzi z 16 lipca 1906 roku: arcybiskup zapraszał telegraficznie obu artystów do Lwowa w celu omówienia szczegółów projektu[241]. Z tego samego źródła wiadomo również, że „w stosunki lwowskie" wprowadził Mehoffera „starszy kolega, prof. krak. Akademii Szt. Piękn. i członek-założyciel tow. »Sztuka« T. Axentowicz"[242]. Axentowicza z kolei zainteresował projektem dekoracji katedry – jako Ormianina, należącego niejako „do rodziny" i już znacznie wcześniej zaangażowanego w odnowienie świątyni – Jan Bołoz Antoniewicz[243]. Nie wiadomo dokładnie, jak zamawiający wyobrażał sobie współpracę obu malarzy; nie wiadomo też, czy propozycja skierowana do Axentowicza nie była jedynie grzecznościowa – artysta ten bowiem specjalizował się w malarstwie sztalugowym, a w zakresie sztuki monumentalnej projektował tylko witraże. Z kosztorysu malowideł przedstawionego przez Mehoffera w roku 1907 wynika, że Axentowiczowi powierzono zaprojektowanie ołtarza oraz zharmonizowanej z nim dekoracji ścian i konchy apsydy. Jednakże wątpliwości co do tej współpracy miał też od początku sam Mehoffer, a wyraził je w liście do ks. Teodorowicza z 6 sierpnia 1907 roku, w chwili, gdy pojawił się problem delikatnego poinformowania Axentowicza, że jego projekt został odrzucony. Był to, nawiasem mówiąc, kolejny (obok kwestii finansowych) drażliwy moment w kontaktach obu korespondentów. Jeśli wierzyć relacji Jadwigi Mehofferowej, arcybiskup próbował zrzucić ten nieprzyjemny obowiązek na Mehoffera, który – naturalnie – nie mógł i nie chciał się go podjąć:

> Co się tyczy poruszonej kwestii prof. Axentowicza Jego Emin. raczy zrozumieć, że nie mógł bym się podjąć, jak sobie tego Eminencja życzy – nawet delikatnego – przygotowania go do niekorzystnego dla niego wyroku komitetu. W ogóle znalazłem się od samego początku mej pracy

w sytuacji nader trudnej, ponieważ P. Axentowicz łudził się, że będzie ze mną razem opracowywać polichromię. To zaś stanowczo musiało być wykluczone ze względów artystycznych i praktycznych, z czego P. Axentowicz mógł sobie nie zdawać sprawy jako nie mający praktyki w tych rzeczach. Z tej sytuacji starałem się wybrnąć zawsze w sposób taki, by nie dotknąć przykro P. Axen., co – proszę przyznać było trudne i niemiłe. Teraz jednak nie mogę się podjąć wyraźnej roli pośrednika, przez co stosunek mój przyjazny i koleżeński byłby zagrożony. Nadto uważam, że pomysł P. Axent., mimo że ma niezbyt wprawną technicznie sukienkę, w rzeczy samej ma zalety artystyczne i że przypuszczalnie potrafiłby P. Ax. przeprowadzić swoje idee. Kto wie, czy sąd komitetu, który powstał właśnie z powodu tej niezręczności nie jest zbyt bezwzględny.

Proszę więc, niech Eminencja zechce uznać moje powody i nie wstawia mnie w niemożliwą sytuację z kolegą, z którym ciągle żyć i stykać się mi przychodzi[244].

Mehoffer zabrał się za zlecenie bardzo poważnie. Podjął szczegółowe studia nad ormiańskimi rękopisami iluminowanymi (wspaniały egzemplarz posiadała ormiańska Kapituła katedralna), a nawet, w porozumieniu z ks. Teodorowiczem, w listopadzie i grudniu roku 1906 przedsięwziął podróż do Wenecji, na wyspę Św. Łazarza (San Lazzaro), gdzie w klasztorze mechitarzystów – ormiańskich mnichów stojących na straży ormiańskiej tradycji i historii – mógł do woli zgłębiać tajniki sztuki ormiańskiej w tamtejszej znakomitej bibliotece; studiował też mozaiki Wenecji i Rawenny[245]. Szczegóły pobytu we Włoszech i poczynionych podówczas obserwacji artystycznych przynosi korespondencja Mehoffera z żoną. W liście z Wenecji, datowanym 5 listopada 1906, pisał:

[…] Miałem przed sobą wycieczkę do Armeńczyków, że jednak było już późno, usiadłem przed kościołem św. Marka pod brązowymi podstawami słupów masztowych i po raz pierwszy w życiu zacząłem uważnie przypatrywać się św. Markowi. […] Wywołuje ogólne wrażenie światła przyszarzałej barwy – złota, bogactwa jakiegoś starego – i to wrażenie jest tak miłe, że nie ma się chęci prawie zagłębiać w szczegóły – przypatrywać się z bliska rzeźbom lub filarom mozajkowym. Dopiero obowiązkiem pewnego wystudiowania wiedziony zacząłem się kolejno różnym rzeczom z wierzchu przypatrywać, notując słowami po trochę. […]

Po południu dobiłem gondolą do San Lazzaro do Mechitarzystów. Obejrzałem klasztor i bibliotekę po wierzchu – i ułożyłem się z księżmi, że jutro zabiorę się do roboty. San Lazzaro położone jest tuż przy Lido, nieco z boku, ku południowi; koło klasztoru jest duży i bardzo ładny ogród, obecnie już jesienią zmelancholizowany. Żałuję, że farb olejnych nie wziąłem i kto wie, czy jutro nie kupię tu co potrzebniejsze, aby to pod wieczór namalować. I ci Ormianie interesujący. Chodził ze mną młody ksiądz z pyszną czarną krętą brodą, urodzony w Małej Azji, prawdziwy Armeńczyk. […][246]

Niestety nie wiadomo, co Mehoffer robił 6 listopada; również następnego dnia nie udało mu się dotrzeć na San Lazzaro, do klasztoru i biblioteki mechitarzystów, bowiem na drodze piętrzyły się nieprzewidziane przeszkody:

[…] Miałem rano jechać do Armeńczyków i zabrać się do roboty – tymczasem był „sciopero", t. j. strajk statków idących do Lido.

[…] Po południu pojechałem na Lido – bo strejk [!] już się skończył i statki zaczęły chodzić. Miałem zamiar dostać się do Armeńczyków i jeżeli już nie studia dekoracyjne robić, to dla siebie coś u nich w ogrodzie namalować. Tymczasem morze pociągnęło mnie, przeszedłem Lido na wskroś i widziałem duże wzburzone już naprawdę morze. […] Do Armeńczyków więc nie pojechałem, układam więc sobie jutro pracę od rana[247].

Żaden z kolejnych listów nie przynosi wiadomości, czy następnego dnia udało się Mehofferowi dotrzeć do celu. W korespondencji nie ma więc żadnego świadectwa na to, że artysta istotnie odwiedził bibliotekę mechitarzystów na San Lazzaro, jednakże zarówno on sam, jak i liczne głosy z epoki zgodnie potwierdzają ten fakt.

W wyniku wspomnianych studiów i podróży (oprócz Wenecji, zwiedził także Rawennę oraz Palermo i Monreale na Sycylii), wiosną roku 1907[248] Mehoffer przedstawił projekt malowideł ściennych, którymi w całości, od posadzki aż po sklepienia (i z nimi włącznie), miały zostać pokryte ściany najstarszej części katedry [il. 60][249]. Projekt ten, utrzymany w stylu wczesnochrześcijańskim czy też bizantyńskim, był wyraźnie inspirowany sztuką Rawenny i Wenecji, a w większym jeszcze stopniu – wspomnianymi miniaturami rękopisów ormiańskich. O nich myślał Jan Bołoz Antoniewicz, pisząc o czekającym artystę zadaniu „tłumaczenia […] niemych bajek"[250]. W roku 1908 praca Mehoffera została zaprezentowana na wystawie Hagenbundu w Wiedniu, gdzie wzbudziła powszechny zachwyt[251]. Karol Frycz, wspominając ją po latach, nie krył uznania dla artysty:

Wszędzie – w Düsseldorfie, w St. Louis w Ameryce, w Wiedniu itd. spotykało je [projekty dla katedry ormiańskiej] najżywsze uznanie ze strony znawców i fachowców i najpochlebniejsze oceny prasy. Tak wykwintny krytyk jak Ludwik von Hevesi w Wiedniu, tak doskonały sprawozdawca z wystaw, jakim był głośny dramaturg Hermann Bahr i nawet

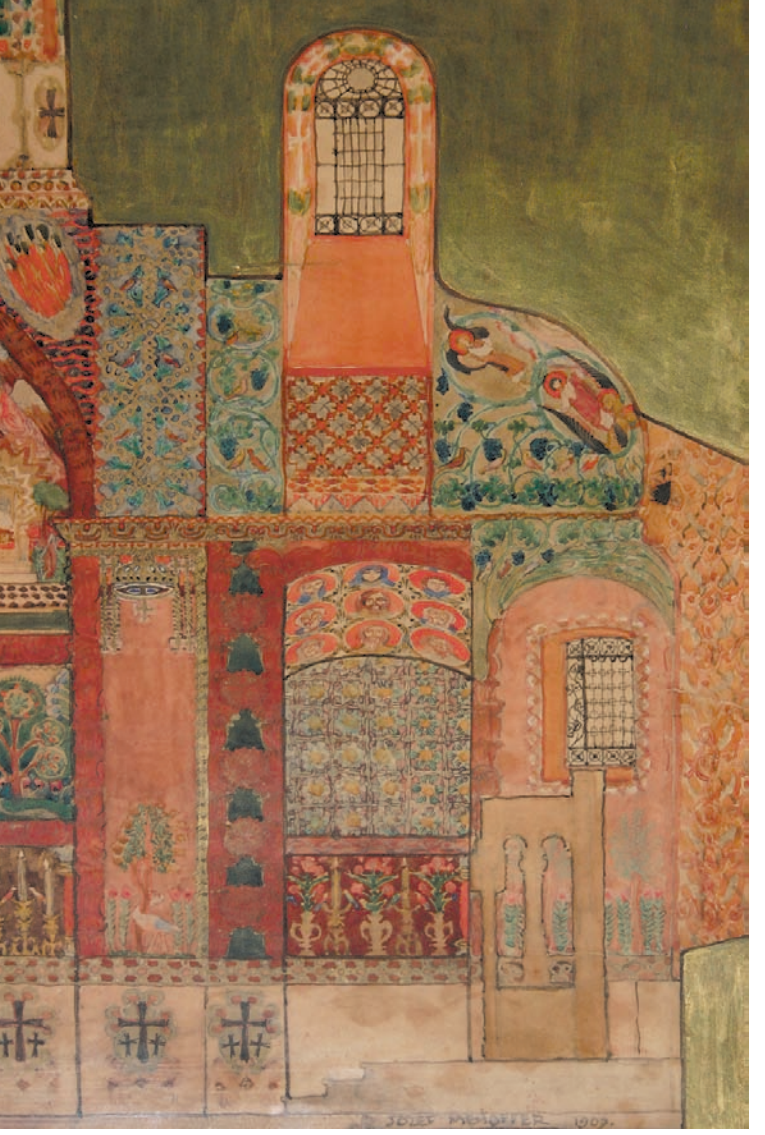
nieżyczliwy Polakom ostropióry Seligmann – nie szczędzili projektom Mehoffera niezdawkowych pochwał[252].

Warto wspomnieć, że wystawy „Sztuki" w Düsseldorfie i w St. Louis odbyły się w roku 1904[253], zatem ukończony w roku 1907 projekt dekoracji katedry ormiańskiej nie mógł tam być pokazywany. W Düsseldorfie Mehoffer wystawił natomiast, namalowane w roku 1903, tondo z przedstawieniem Trójcy św. [il. 82][254], którego rozwinięciem był późniejszy projekt mozaiki w kopule katedry (z roku 1912). Być może Frycz, patrząc z dystansu, połączył w pamięci wszystkie wykonane przez Mehoffera projekty dla katedry, nie biorąc pod uwagę, że najwcześniejszy (1907) dzieliło od najpóźniejszego co najmniej pięć lat, a co więcej, zapewne jako projekt dla katedry zakwalifikował wspomniane tondo z roku 1903, które powstało zupełnie bez związku z pracami dla Lwowa i to o wiele wcześniej, niż te ostatnie się rozpoczęły. Taki sposób myślenia, jak przedstawiony wyżej, jest zresztą często spotykany w publikacjach podejmujących problematykę projektów Mehoffera dla katedry ormiańskiej.

Mehoffera projekt dekoracji katedry ormiańskiej

Patrząc na projekt Mehoffera, nietrudno zrozumieć entuzjastyczne oceny, z jakimi się spotkał. Ta stosunkowo nie-

60. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, gwasz i akwarela na papierze, 66×72 cm, sygn. i dat. p.d.: *JÓZEF MEHOFFER 1907*



61

62

61. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część wschodnia (fragment): apsyda i prezbiterium

62. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część środkowa (fragment): ściana tarczowa transeptu

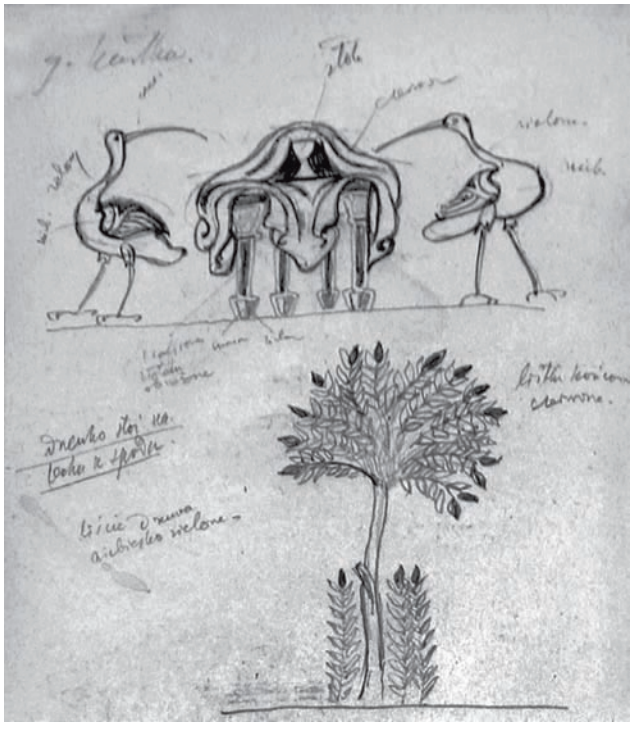
63. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, ściana tarczowa transeptu (fragment): tron z kielichem adorowanym przez ptaki oraz Baranek Apokaliptyczny

64. Józef Mehoffer, tron z kielichem adorowanym przez ptaki, rysunek w szkicowniku artysty z lat 1906–1908

wielka kompozycja pokazuje wnętrze katedry w przekroju podłużnym na całej wysokości, wzdłuż osi wschód–zachód, wraz z planowaną dekoracją, ujętą w najdrobniejszych szczegółach, na tyle, na ile jest to możliwe w tej bynajmniej nie miniatorskiej technice [il. 60]. Przedstawione zostały: północna ściana nawy, ściana tarczowa północnego ramienia transeptu oraz przekrój kopuły i środkowej apsydy; częściowo widoczne są również sklepienia naw bocznych. Całość dekoracji, w której dominują różne odcienie nasyconej zieleni, czerwieni oraz złoto, ma charakter ornamentalny. Płaszczyzny ścian wypełnia wić roślinna, powtarzające się motywy ormiańskich krzyżyków, lichtarzy ze świecami, złotych koron i wszechobecnych wśród zieleni ptaków. W konsze apsydy [il. 61] widoczne są dwa medaliony z symbolami ewangelistów (z zaplanowanych czterech): św. Marka z lwem i św. Mateusza z aniołem. Na sklepieniach wąskich naw bocznych, przylegających z obu stron do prezbiterium, znów w medalionach-nimbach (starożytne *imagines clipeatae*), widnieją głowy świętych. Kolejny element figuralny tworzą chóry aniołów na ścianie tarczowej transeptu [il. 62], rozmieszczone symetrycznie po obu stronach znajdującego się na osi ostrołukowego okna, stopniowo, perspektywicznie zmniejszające się ku kluczowi sklepienia. Aniołowie – ci w górnych rzędach trzymający charakterystyczne lichtarze ze świecami – adorują symbole apokaliptyczne ukazane poniżej: Baranka leżącego na księdze zapieczętowanej siedmioma pieczęciami (po prawej) oraz kielich, widoczny po lewej na tle draperii, na tronie flankowanym przez dwa ustawione antytetycznie ptaki [il. 63, 64][255]. Na przeciwległej ścianie zapewne

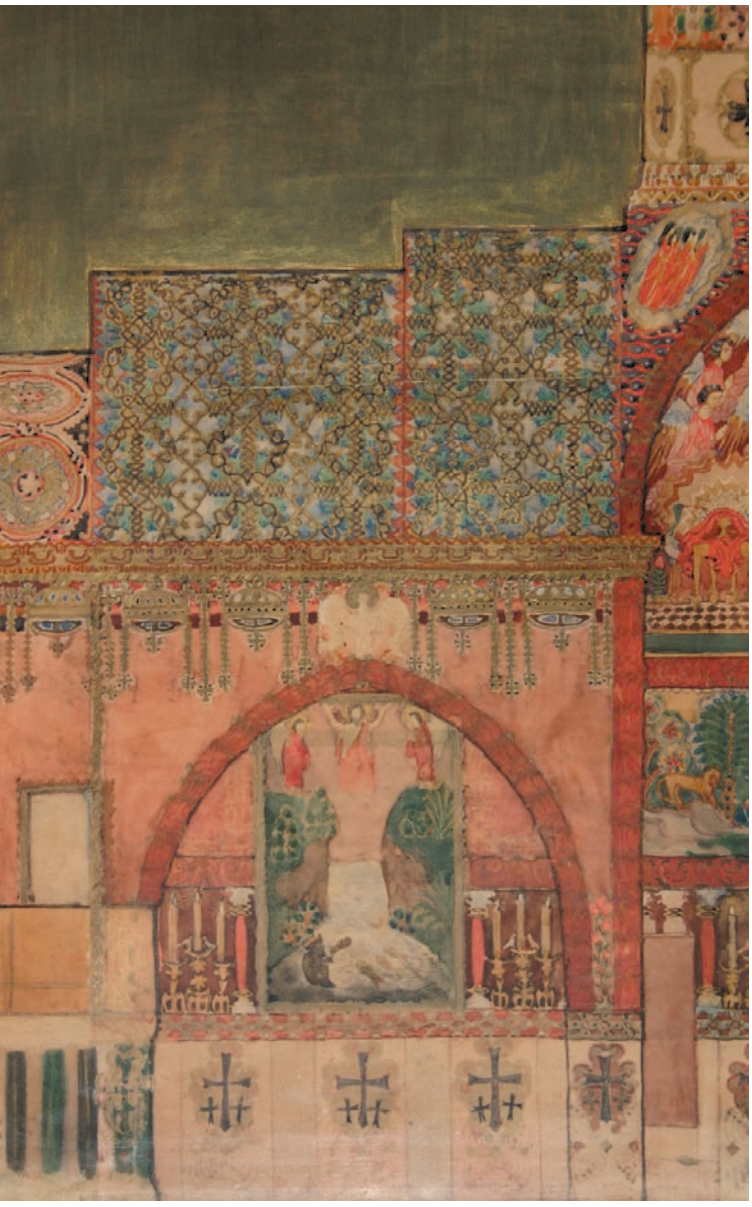
63

64



widniałyby kolejne dwa symboliczne przedstawienia wywodzące się z Apokalipsy [256]. Na tej samej ścianie, poniżej okna i aniołów, w wydzielonym ornamentalnymi pasami prostokątnym polu, znajduje się scena przedstawiająca Adama i Ewę w Raju, w towarzystwie zwierząt, na tle bujnej roślinności. Następną scenę figuralną przewidziano na ścianie nawy bocznej, w prześwicie ostrołukowej arkady otwierającej się do nawy głównej [il. 65]. Przedstawia (na ile da się to odczytać na nieco rozmytym szkicu) zapewne *Chrzest Chrystusa* [il. 66 a][257]. Obie te kompozycje z całą pewnością miały mieć swoje odpowiedniki na przeciwległej – południowej – ścianie[258]. W szkicowniku Mehoffera zachował się rysunek sceny Chrztu [il. 66 b], będący bez wątpienia kopią miniatury w jednym z – widzianych zapewne na San Lazzaro – ormiańskich rękopisów iluminowanych. Skopiowaną miniaturę artysta opisał następująco:

> Istotnie zabawne jest przedstawienie chrztu w Jordanie. Pan Jezus nieudolnie rysowany, przedstawiony jest bezpłciowo, stula kolana w poczuciu schodzenia w zimną wodę.



65

65. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część zachodnia (fragment): sklepienie nawy głównej i nawa boczna

66. *Chrzest Chrystusa*: **a)** Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej (fragment), 1907; – **b)** Józef Mehoffer, rysunek w szkicowniku artysty; – **c)** miniatura w rękopisie nr 1917 (ewangeliarz z roku 1307) w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro, fol. 21v

> Z boku czeka Ś. Jan Chrzciciel z wyciągniętą dłonią, gotów do polewania, obficie ubrany, ale z głębokim wycięciem u szyi. Minę ma niezwykle wystraszoną, na głowie obszerną kolczastą koronę, przez którą prześwieca nimb. Poza plecyma jego stoi anioł do usług[259].

Zbliżony układ kompozycji, w tym zwłaszcza postaci Chrystusa, przedstawia miniatura w ewangeliarzu nr 1917 w klasztorze mechitarzystów [il. 66 c][260].

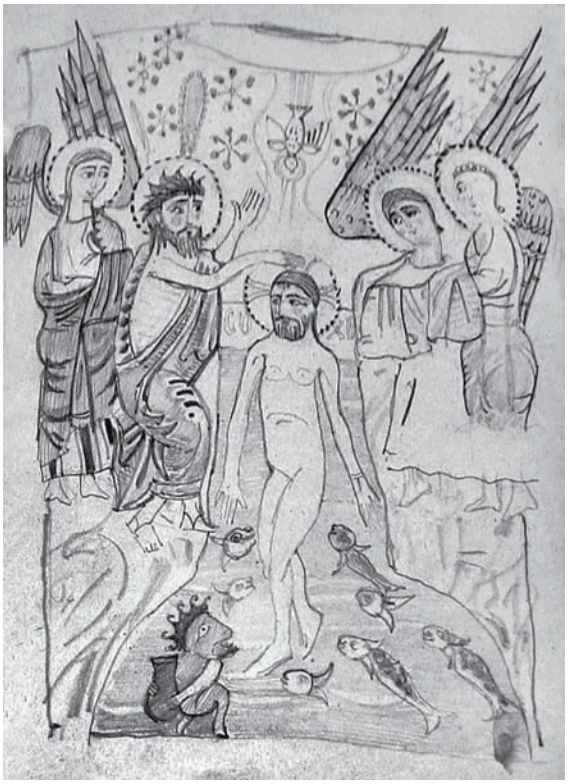
Po lewej stronie szkicu, tuż przy krawędzi arkusza, widnieje zarys ambony, której kosz wsparty jest na smukłych kolumnach, a po prawej, w apsydzie – sumarycznie zaznaczona w przekroju sylweta ołtarza głównego, na który, najprawdopodobniej, miały się składać prostopadłościenna mensa z nastawą w formie kolumnowej edikuli.

W czaszy kopuły [il. 67] miały się znaleźć wizerunki dwunastu apostołów, przedstawionych w całej postaci, oddzielone od siebie pionowymi, podłużnymi, migdałowatymi w kształcie polami z powtarzającym się motywem wazonu na wysokiej podstawie, z umieszczonym w nim kwiatem przypominającym goździk. Środkowa strefa tamburu, wyznaczona przez wysokość czterech okien, została podzielona na prostokątne pola parami podwójnych kolumn z fantastycznymi kapitelami złożonymi z par odwróconych antytetycznie ptaków. Miała je wypełniać istna „mozaika" kolorowych wzorów i form geometrycznych. Niższą część tamburu – swego rodzaju cokół u jego nasady, tuż nad sferycznymi trójkątami tromp – miał obiegać ornamentalny pas złożony z wpisanych w medaliony krzyży. Wszystkie cztery trompy miały zostać ozdobione jednakową kompozycją: chórami aniołów, podobnymi do tych na ścianach tarczowych transeptu, widniejącymi w medalionach nałożonych na abstrakcyjne geometryczne tło wypełniające całą powierzchnię „żagielków", stworzone z falujących linii poprzenikanych „mozaiką" drobniejszych ornamentów. Wszystkie opisane powyżej, bajecznie kolorowe elementy są utrzymane w barwach nasyconych, kontrastowych (przeważają tony czerwieni i zieleni), a jednocześnie doskonale ze sobą zharmonizowanych.

Nietrudno zauważyć, że projekt wykonany dla katedry ormiańskiej jest formalnie bardzo bliski dekoracji, którą Mehoffer w roku 1901 przygotował dla katedry płockiej [il. 68]. Uderza podobne ujęcie płaszczyzn ścian, pokrewieństwo nasyconej kolorystyki i sposobu traktowania ornamentów. Podstawowa różnica polega na tym, że w projekcie dla Płocka artysta zaproponował motywy zdobnicze, które sam określał mianem „mazurskich", zaś we Lwowie wykorzystał ornamentykę ormiańską[261].

W ślad za projektem Mehoffer sporządził kosztorys, z niecierpliwością wyczekiwany przez ks. Teodorowicza – arcybiskup chciał jak najszybciej wysłać do Wiednia pismo z prośbą o rządowe dotacje na realizację malowideł. O nadesłanie dokumentu monitował artystę w kwietniu roku 1907[262]. Kosztorys pozwala wyjaśnić kilka wątpliwych kwestii, których nie da się rozstrzygnąć na podstawie samego projektu, jak choćby technika, w jakiej zamierzano go wykonać[263]. Co więcej, w przeciwieństwie do malowa-

66 a



66 b

66 c

nego szkicu (który ukazuje jedynie najstarszą, prezbiterialną część katedry), opis kosztorysu przynosi informacje o tym, w jaki sposób planowano rozwiązać dekorację barokowej nawy[264].

Stara część katedry miała uzyskać, oprócz malowideł, marmurowe okładziny w dolnej partii ścian, a ich krawędzie i archiwolty łuków miały być wykończone ceramicznymi, wypalanymi na czerwono i złoconymi, ornamentalnymi pasami. Pasy te, doskonale widoczne na projekcie, miały ponadto stanowić ramy pól zawierających kompozycje figuralne. Dekoracja miała być wykonana częściowo w formie mozaiki, częściowo w technice freskowej. Wybór techniki był nieprzypadkowy. Jak uzasadniał artysta: „Jedna i druga technika została wybraną jako dająca tak monumentalnemu dziełu zapewnienie trwałości, a nadto rodzajem swym łącząca się organicznie i stylowo z typową architekturą tej części kościoła”[265]. Zgodnie z propozycją Mehoffera większość dekoracji miała być malowana; droższą, ale i trwal-

67

68

67. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część środkowa (fragment): kopuła i górna część ściany tarczowej transeptu

68. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry w Płocku (fragment), 1901

szą techniką mozaikową postanowiono wyróżnić jedynie dekorację ścian tarczowych transeptu, bębna (ale nie czaszy!) kopuły oraz apsydy ołtarzowej – której jednak Mehoffer nie uwzględnił w swoim kosztorysie, gdyż niejako autonomiczny projekt tej części kościoła, dostosowany do form przygotowywanego przez siebie ołtarza głównego, obmyślał równocześnie Teodor Axentowicz[266].

Pozostała powierzchnia ścian miała zostać pokryta malowidłami opartymi „na motywach wschodnich, rysunkowo drobiazgowych i skomplikowanych, z użyciem złota, z wprowadzeniem motywów figuralnych w kopule i na sklepieniu absydy nad wielkim ołtarzem oraz dwóch obrazów w nawach bocznych”[267]. „Motywy figuralne”, które miały ozdobić kopułę, to – jak już wyżej wspomniano – postaci dwunastu apostołów; w konsze apsydy miały się znaleźć „4 Ewangelie”, czyli, jak należy rozumieć to określenie, symbole ewangelistów. Towarzyszący kosztorysowi opis nie przynosi dalszych wskazówek co do tematów innych, ujętych w projekcie przedstawień. Te jednak da się odczytać z malowanego szkicu Mehoffera.

O wiele skromniejszy wystrój miała otrzymać część barokowa: szwy sklepienia planowano ozdobić stiukowymi listwami, a ściany – niesprecyzowanym bliżej – „malowaniem […] zgodnie z budową barokową”[268].

Mehoffer i miniatury rękopisów ormiańskich

Fascynacja Mehoffera miniaturami ormiańskimi, zanim jeszcze dał jej upust w projekcie malowideł, znalazła odzwierciedlenie w zapiskach z podróży, których treść podaje jego żona. Również na kartach szkicowników z upodobaniem notował szczegóły miniatur ormiańskich oraz zaobserwowane w nich pomysły kompozycyjne lub ikonograficzne, które następnie zamierzał wykorzystać w dekoracji katedry. O szkicownikach, niestety, wiadomo jedynie, że istniały (i przynajmniej częściowo istnieją nadal), są jednak trudno dostępne. W projekcie dekoracji katedry da

69 a

69. Józef Mehoffer, drzewa w Raju: **a)** fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (1907); – **b)** rysunek w szkicowniku artysty

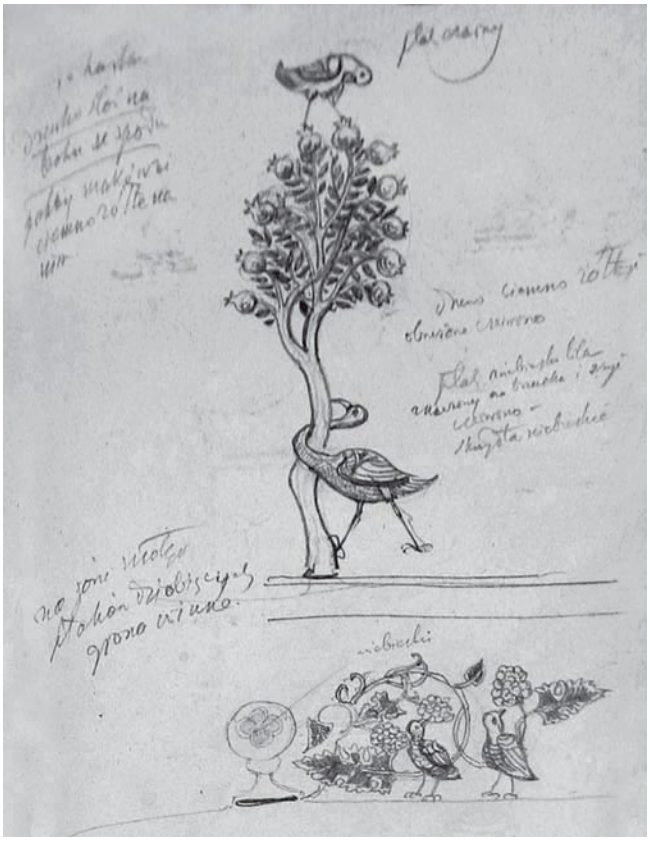
się odnaleźć wiele z opisanych przez artystę motywów, zaczerpniętych z przestudiowanych na San Lazzaro rękopisów:

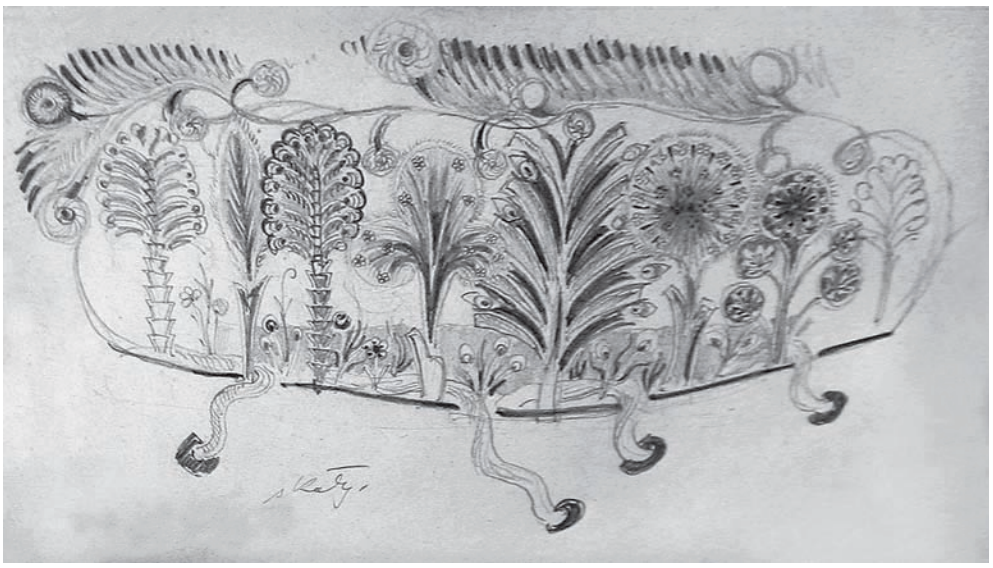
> Na poziomej podstawie pola […] stoją ciasno obok siebie rośliny niewątpliwie w intencji rysownika przedstawiające drzewa. Każde z nich odrębne i należące do różnych stref klimatycznych, w kształcie wachlarzy, pawich ogonów, strzępiastych palm, kaktusów, róż, czy czegoś przypominającego kalafiory, podniesionych do niezwykłej dla nich wielkości [il. 69 a–b].
>
> Między ptakami widzimy nietylko uświęcone zwyczajem gołąbki, ale także koguty, czaple, pawie i nawet jakiś orzeł zasępiony. […] Niektóre czaple o nadmiernie długich szyjach oplatają [się] nimi ufnie z tęsknotą dookoła pnia drzewa, na którego koronie rozłożone są liście jaworu, a jagody zwisają w kształcie ananasów. Gdzieś u samego szczytu wabi czaplę mały ptaszek [il. 70 a–d][269].

Z kolejnej podróży studyjnej do Wenecji, przedsięwziętej na Wielkanoc roku 1907 (czyli już po przedstawieniu projektu dekoracji katedry arcybiskupowi), w której tym razem towarzyszyła mu żona, Mehoffer przywiózł nowe pomysły, znów zapożyczone z ormiańskich miniatur, najwyraźniej z myślą o ich wykorzystaniu w modyfikacji pierwotnego projektu przy przenoszeniu go na ściany katedry:

> Motyw zwierząt zjadających się wzajemnie byłby do wyzyskania w katedrze na skalę większą. Niektóre pretensjonalnym ruchem oglądają się za siebie. Węże duszą za szyję ptaki; ptaki prosto w dzioby wzajemnie śpiewają, inne

70 a





69 b

70. Czapla oplatająca szyję wokół drzewa: **a)** Józef Mehoffer, rysunek w szkicowniku artysty; – **b)** Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (1907); – **c)** miniatura w (lwowskim) Ewangeliarzu ze Skewry, fol. 7^{v}; – **d)** w ewangeliarzu w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro, nr 1635, fol. 7^{v}

70 b

70 c

70 d

71 a

71 b

71 c

71 d

72 a

72 b

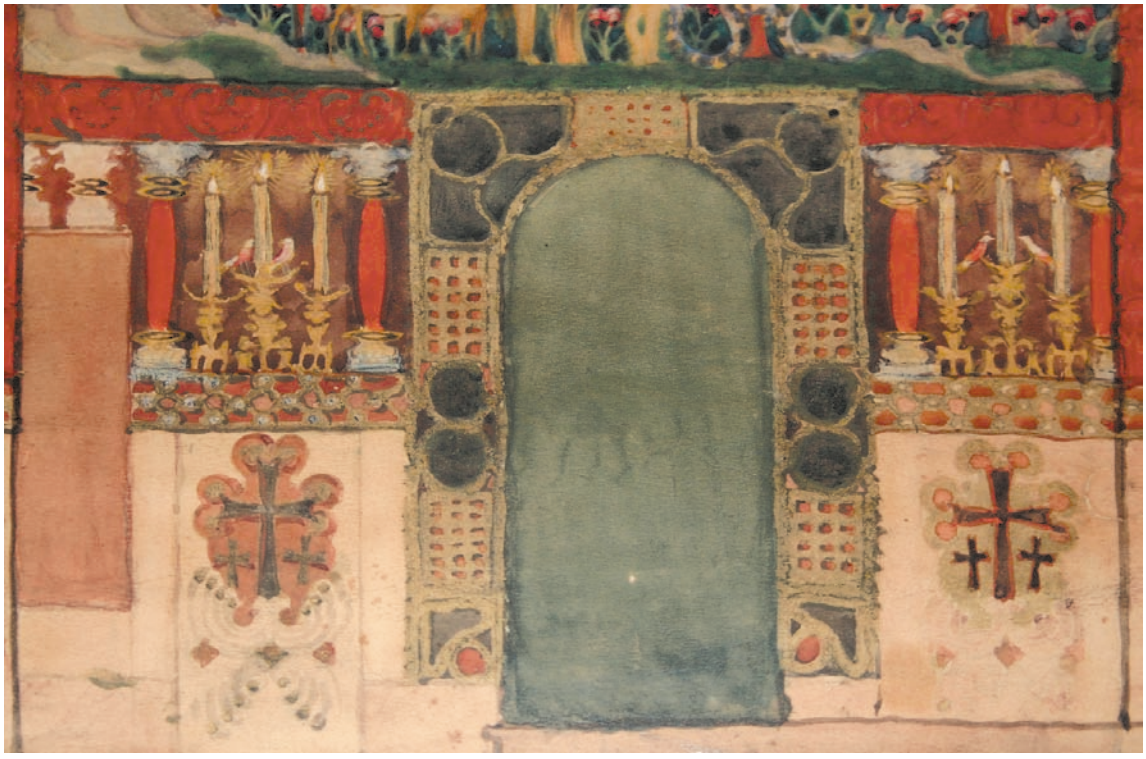
71. Fragmenty miniatur w Ewangeliarzu ze Skewry: **a–b)** „motyw zwierząt zjadających się wzajemnie" (fol. 130^{r}); – **c)** „węże duszą za szyję ptaki" (fol. 327^{r}); – **d)** „ptaki prosto w dzioby wzajemnie śpiewają" (fol. 9^{v})

72. Ptaki siedzące na podstawach i profitkach lichtarzy: **a)** ewangeliarz nr 1917 w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 6^{v}); – **b)** ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 5^{v}); **– c)** Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej, 1907 (fragment)

73. Wazony, z których wyrastają wici roślinne i kwiaty (fryz u podstawy czaszy kopuły): **a)** Józef Mehoffer, fragment projektu mozaiki w czaszy kopuły katedry ormiańskiej; – **b)** Ewangeliarz ze Skewry (fol. 5^{v}); – **c)** ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 3^{v})

74. Pary ustawionych antytetycznie ptaków tworzących kapitele kolumn: **a–b)** miniatury w Ewangeliarzu ze Skewry (fol. 5^{v}); – **c–d)** Józef Mehoffer, karton wykonawczy mozaiki katedry ormiańskiej

72 c



śpiewają z powietrza, zupełnie do rybek podobne z kształtu. Dwa ptaki złączone ogonami, a trzeci chyłkiem podchodzi i gryzie [il. 71 a–d][270].

Naturalnie, wiele pomysłów nie zostało opisanych w szkicowniku, choć bez wątpienia wywodzą się z rękopisów ormiańskich. Do takich motywów należą np. ptaki siedzące na podstawach i profitkach lichtarzy, o bardzo charakterystycznej formie [il. 72 a–c]; wazony z kwiatami w pasie zdobiącym dolną część ścian katedry oraz wazony, z których wyrastają, płożąc się poziomo, wici roślinne i kwiaty u podstawy czaszy kopuły [il. 73 a–c]; pary ustawionych antytetycznie ptaków tworzących kapitele kolumn dzielących na pola tambur kopuły [il. 74 a–d], a w końcu – motyw najjaskrawiej pokazujący zależność kompozycji Mehoffera od ormiańskich wzorów – medaliony z przedstawieniami symboli ewangelistów, które miały się znaleźć w konsze apsydy. Na projekcie widać tylko dwa z nich – ze świętymi Mateuszem i Markiem. Kompozycja postaci jest jednak tak charakterystyczna, że mimo ich niewielkiej skali, da się je w sposób nie budzący wątpliwości połączyć z analogicznymi wizerunkami w inicjałach otwierających odpowiednie księgi Ewangelii w iluminowanych kodeksach ormiańskich [il. 75 a–c; 76 a–b]. Do anioła symbolizującego św. Mateusza można też odnieść następujący opis ze szkicownika Mehoffera: „Aniołowie mają skrzydła podobne do ptasich, zwykle ostre jak widły,

73 a

73 b

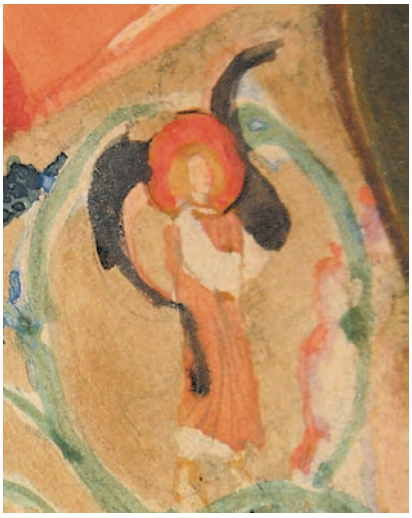
73 c

74 a

74 b

74 c

74 d



75 a

75 b

75 c

czasem wyginają się w stronę głowy falistym skrętem, dotykając włosów, to znowu podobne do trąb, zarzucane na plecy, jak tobołki, nie dbając o miejsce, z którego powinny wyrastać”[271].

Dwa „Ewangeliarze ze Skewry”

Według relacji Jadwigi Mehofferowej, w Wenecji artysta studiował ormiańskie miniatury w klasztorze mechitarzystów oraz mozaiki w tamtejszych kościołach. Rozpatrując problem źródeł i wzorów dekoracji katedry, nie można jednak zapominać o wzmiankowanym tu wielokrotnie XII-wiecznym ormiańskim rękopisie[272], będącym – przynajmniej od pierwszej połowy wieku XIX – własnością ormiańskiej Kapituły katedralnej, tzw. Ewangeliarzu ze Skewry (jak informuje kolofon, wykonano go w skryptorium tamtejszego klasztoru w roku 647 ery ormiańskiej, czyli 1198 lub 1199)[273]. Także w zbiorach weneckich mechitarzystów znajduje się „ewangeliarz ze Skewry” (ms nr 1635), kodeks bliźniaczo podobny do lwowskiego, czemu nie należy się dziwić, gdyż powstał prawie współcześnie z nim, w tym samym skryptorium w klasztorze Skewra w Cylicji[274]. Porównanie motywów wykorzystanych przez Mehoffera w projekcie dekoracji katedry z miniaturami wspomnianych rękopisów sugeruje, iż źródłem inspiracji były zapewne obie księgi. W związku z tym można się zastanowić, czy którejś z nich dawał pierwszeństwo. Jednakże przedstawione powyżej porównanie fragmentów projektu Mehoffera z miniaturami ormiańskimi pokazuje, że trudno jest jednoznacznie stwierdzić, który konkretnie ewangeliarz wykorzystał Mehoffer: lwowski czy wenecki. Ten ostatni mógł oglądać jedynie podczas ograniczonych czasowo wypraw na San Lazzaro, natomiast ewangeliarz lwowski, mimo iż znajdował się na miejscu, we Lwowie, wcale nie musiał być łatwiej dostępny dla mieszkającego na stałe w Krakowie artysty. Nadzwyczajne, zarówno stylistyczne, jak i ikonograficzne, podobieństwo obu ksiąg, wielość powtarzających się w obu rękopisach niemal identycznych motywów, w tym także tych obecnych w projekcie Mehoffera, sprawia, że niemożliwe jest rozstrzygnięcie kwestii pierwszeństwa. Można jednak z całą pewnością stwierdzić, że głównie te dwa rękopisy (gdy chodzi o miniatury ormiańskie) posłużyły Mehofferowi za prawdziwą kopalnię wzorów powtórzonych w projekcie dekoracji katedry. W klasztorze mechitarzystów na San Lazzaro oglądał zapewne i inne kodeksy iluminowane, z których jednak zapożyczył chyba stosunkowo niewiele. Przy tym zasygnalizowane już wielkie podobieństwo miniatur figuralnych i motywów ornamentalnych, dające się zaobserwować w obu omawianych ormiańskich ewangeliarzach, każe przypuszczać, że w weneckiej bibliotece były przechowywane również inne księgi, zbliżone do siebie stylistycznie, zawierające pokrewne albo wręcz identyczne jak w ewangeliarzu lwowskim miniatury i ornamenty. W tej sytuacji jednoznaczne i precyzyjne określenie źródła inspiracji i zapożyczeń Mehoffera jest bardzo utrudnione, a czasem nawet zupełnie niemożliwe.

Od początku było wiadomo, że przed wykonaniem projektu artysta zapoznał się z miniaturami lwowskiego ewangeliarza; był to też zapewne bezpośredni powód wezwania go przez arcybiskupa na „konferencję” do Lwowa w lipcu roku 1906 (oprócz, naturalnie, konieczności obejrzenia wnętrza samej katedry). Sądząc z późniejszych relacji innych artystów, zatrudnionych przez arcybiskupa (niżej, relacja Karola Frycza), to ks. Teodorowicz musiał postawić warunek, że przyszły projekt ma wykorzystywać

76 a

76 b

75. Symbol św. Mateusza Ewangelisty: **a)** Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej, koncha apsydy (1907); – **b)** Ewangeliarz ze Skewry (fol. 12r); – **c)** ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece klasztoru mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 9r)

76. Symbol św. Marka Ewangelisty: **a)** Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (koncha apsydy); – **b)** Ewangeliarz ze Skewry (fol. 130r)

motywy zaczerpnięte z miniatur ewangeliarza[275]. Powszechnie też znany był fakt podróży studyjnych Mehoffera do Wenecji, a konkretnie do biblioteki mechitarzystów w celu studiowania rękopisów. Nie było jednak wiadomo, z których konkretnie ksiąg z tej biblioteki artysta korzystał. Przeprowadzona powyżej analiza pozwala zidentyfikować z całą pewnością przynajmniej jeden taki kodeks – rękopis oznaczony numerem 1635.

Trudne negocjacje i modyfikacja pierwotnego projektu

Po entuzjastycznych recenzjach i zachwytach nad szkicem przyszedł czas na omówienie kwestii finansowych i szczegółów wykonawczych projektu. W liście z 28 kwietnia 1907 roku arcybiskup, odnosząc się zapewne do wcześniejszych ustaleń obu korespondentów w sprawie honorarium dla autora, zwrócił się do Mehoffera o dostosowanie ceny do możliwości finansowych zleceniodawcy[276]. Aby osiągnąć zamierzony cel, ks. Teodorowicz, wytrawny kaznodzieja i utalentowany orator, bez wahania posłużył się pochlebstwem. Dzięki temu możemy się dowiedzieć o zainteresowaniu, jakim cieszyły się we Lwowie projekty Mehoffera[277]. W dalszej części wspomnianego listu arcybiskup pisał:

> […] Cieszę się z gotowości Pana do pewnych ustępstw; cieszę się nie dlatego, że coś utarguję, mówiąc po kupiecku, ale że będzie umożliwione przez to wykonanie szkiców Pana. Ostatecznie bowiem, gdyby się mi szkice mniej podobały, jak się podobały, mógł bym sobie powiedzieć: Dam je do wykończenia komuś drugorzędnemu, byle całość jako tako wypadła. Ale tego nie chcę, więc bardzo proszę Pana o umożliwienie mi tego, na czym mnie i Panu zależy. Pańska praca już dziś wzbudziła zainteresowanie. Radca Namiestnictwa Wawryszkiewicz[278] i przełożony Stauropigii już o tym mówić zaczynają i kto wie, czy nie skorzystają z pobytu Pana we Lwowie i nie zawiążą z Panem stosunków i nie poproszą o szkice do Wołoskiej cerkwi. Co do obrazów, to sądzę, że śmiało może się obejść bez tych dwóch, projektowanych w miejsce ołtarza. Co do apostołów, nie mam sądu, chóry jednak aniołków muszą być koniecznie Pańskie. […] Czekam na dokładniejsze szkice pana Axentowicza i proszę Pana o współudział, gdyż właściwie ołtarz i ambona muszą się zlewać w jedno z malowidłem. Przychodzi mi na myśl, czy nie był by bardziej wskazany ołtarz z kamienia ze złoceniem, ewentualnie z malowidłem, kwestię tę jednak musiał by Pan rozwiązać z punktu patrzenia na całość[279].

Luki w zachowanej korespondencji oraz brak innych dokumentów nie pozwalają stwierdzić, o jakich obrazach „w miejsce ołtarza" jest mowa w cytowanym liście. Wątpliwości rozwiałby zapewne projekt ołtarza autorstwa Axentowicza, ale nie jest on znany (najprawdopodobniej się nie zachował). W liście ks. Teodorowicza pojawia się też po raz pierwszy – powracający potem w dalszych pertraktacjach – problem realizacji projektu Mehoffera przez innego (w domyśle – tańszego) artystę. Pomysł ten, co zrozumiałe, nastawił Mehoffera bardzo niechętnie do arcybiskupa. Malarzowi bardzo zależało na „artystycznym", jak to podówczas ujmowano, wykonaniu projektu, który sygnował własnym nazwiskiem; do tego dochodziły kwestie, które dziś określono by mianem prawa autorskiego (trzeba pamiętać, że Mehoffer był też absolwentem prawa i dobrze się orientował w prawnych aspektach omawianego zagadnienia). Sprawy te, jak również niekończące się ustalenia finansowe oraz kwestię zakupu projektu jako

samoistnego dzieła sztuki porusza list Mehoffera do ks. Teodorowicza z 6 sierpnia 1907 roku:

> […] Przy rozmowie naszej ostatniej oznaczyłem cenę 1000 K za opracowanie szkicu, zaś 1500 K w razie gdyby oryginał miał stać się własnością zamawiającego. Wychodzę z założenia, że suma ogólna za szkice jest wynagrodzeniem za pracę wymagającą długich studiów i kilku miesięcy czasu. Poza tym obrazy poszczególne przedstawiają swą wartość objektywną oryginalnego rysunku, może czasem większą od owych 500 dodatkowych, za które mam prawo komuś moją własność sprzedać. Jego Eminencja wybrała pierwszą alternatywę (bez nabycia). Dla sprawy reprodukcji czy użytkowania pomysłu jest to kwestia obojętna, bo nawet po przejściu projektu czy obrazu w cudze ręce, ja praw moralnych jako jego twórca nie tracę[280].

Następny list arcybiskupa informował artystę o pochlebnej opinii wiedeńskiej Komisji Centralnej na temat jego szkicu[281]. Po trwającej prawie rok, bezowocnej korespondencji Mehoffera z ks. Teodorowiczem, Jan Bołoz Antoniewicz w liście z 3 stycznia 1908 roku doniósł artyście o ważnej zmianie, którą proponowano wprowadzić w jego projekcie:

> Nie potrzebuję zapewniać łaskawego Pana jak gorąco cenię pracę Jego w ogóle i jak szczerym jestem wielbicielem Jego znakomitych szkiców do katedry ormiańskiej. Powstał teraz projekt z powodu ofiarowanego większego datku, aby ornamentyka została wykonana w mozajce. Zapytany o to przez J. Emin. Arcybiskupa oświadczyłem, że zasadniczo nic przeciw temu nie mam pod dwoma warunkami: żeby ta mozajka była artystycznie pierwszorzędną robotą, a następnie żeby była wykonana wedle Pańskich szkiców w najściślejszym porozumieniu z Panem. Ks. Arcyb. zupełnie zgodził się na to stanowisko przeze mnie zajęte. Zamierza zaprosić Szan. Pana do Lwowa. Miło by mi było, gdybyśmy z końcem stycznia mogli się widzieć i rozmówić. Był bym zobowiązany, gdyby pan mi doniósł, jakie zajmuje stanowisko w kwestii wykonania szkiców w mozajce, co by atoli pociągnęło zmiany w rysunku, a zwłaszcza w kolorycie[282].

Ofiarodawcą wspomnianego „większego datku" był, niewymieniony w liście, zaprzyjaźniony z arcybiskupem zamożny diecezjanin, Aleksander Krzeczunowicz, polityk i ziemianin galicyjski[283]. Antoniewicz wyraźnie informuje, że proponowana zmiana miała polegać na tym, by w technice mozaiki została wykonana także „ornamentyka" (pierwotny projekt mozaikę przewidywał bowiem tylko dla wybranych scen figuralnych; większe połacie ścian – czyli właśnie owa „ornamentyka" – miały zostać pomalowane w technice fresku). Dzięki tej modyfikacji w mozaice miałby więc zostać wykonany cały projekt: sceny figuralne oraz stanowiące większą część ornamenty. To ważne rozróżnienie pozwala wyjaśnić nieporozumienia powtarzające się w starszej literaturze.

Kolejne wiadomości o postępach rokowań w sprawie dekoracji katedry, które pojawiają się w zapiskach Mehofferowej, pochodzą dopiero z października roku 1908. Nieco wcześniejsze informacje są zapewne echem nieporozumień i niesnasek, pod których znakiem odbywały się rozmowy arcybiskupa z artystą, może nawet już od samego początku. Wiadomości o poszukiwaniu przez ks. Teodorowicza tańszego wykonawcy Mehofferowskich projektów musiały się odbić we Lwowie szerszym echem. Do tej zapewne sprawy odnosi się list Stanisława Dębickiego, „życzliwie usposobionego kolegi" ze Lwowa, skierowany do Mehoffera:

> Zapytuję Szanownego Kolegę na czym stanęły pertraktacje Pańskie z katedrą ormiańską. Pytanie to może zbyt obcesowe, ale zapewniam słowem honoru, że nie mam najmniejszego osobistego w tej sprawie interesu i czynię to tylko ze względu na Kolegę i w Jego własnym interesie. Ormiańscy OO. Święci kręcili tu niejednym jak kot pęcherzem i dziś radzą i debatują w skrytości mając do pomocy Simplicissimusów malarskich, zwykłych pokojowców, najodpowiedniejszych snać ilustratorów własnych ich życzeń estetycznych. Można by póki czas pokrzyżować kalkulacje i macherki ich wyświecić[284].

Fiasko uzgodnień w sprawie mozaiki

Mehoffer najwyraźniej zgodził się na zmianę techniki i wziął pod uwagę konieczność zmodyfikowania pierwotnego projektu. Takie rozwiązanie pozwalało na zażegnanie niebezpieczeństwa powierzenia malowideł do wykonania pierwszemu lepszemu „pokojowcowi", ale równocześnie otwierało kolejny problem (jak to wynika z dalszej korespondencji): kwestię zgodnego z autorskim zamysłem przełożenia oryginalnego projektu na język innego medium – mozaiki. Najpewniej już od początku roku 1908 arcybiskup zaczął wysyłać zapytania do zakładów mozaikarskich w celu wybrania najkorzystniejszej oferty na zrealizowanie dekoracji. Jednym z pierwszych zainteresowanych był krakowski zakład Stanisława Gabriela Żeleńskiego[285]. Właściciel osobiście odwiedzał w tym celu arcybiskupa we Lwowie; był też w stałym kontakcie z Mehofferem. Wszystko wskazywało na to, że uda mu się otrzymać to zamówienie, gdyż istniała tendencja do popierania zakładu „krajowego", a dzięki przyjaźni z Mehofferem Żeleński mógł poznać warunki finansowe ofert

konkurencyjnych zakładów z Włoch i Innsbrucka, których przedstawiciele odwiedzali malarza w Krakowie, aby oszacować koszty projektowanych mozaik. Te, wydawałoby się, całkiem oczywiste i usprawiedliwione działania ks. Teodorowicza – chęć rozeznania ofert cenowych i jakości produkcji różnych zakładów wykonujących mozaiki – Mehofferowa poczytywała mu prawie za zdradę: „Jego Eminencja, bez uprzedzenia projektującego artysty, poza jego plecami, zwracał się równocześnie do zakładu Żeleńskiego, do fabryki insbruckiej i do włoskich mozajkarzy, a to w celu zbadania cen i porównania ofert”[286]. W związku z przygotowywaniem wyceny mozaiki Stanisław Gabriel Żeleński zwrócił się do Mehoffera z następującą prośbą:

> Wczoraj otrzymałem […] poufną wiadomość, że ajent mozajki insbruckiej był u Arcyb. Teodorowicza we Lwowie w sprawie katedry orm. i że dziś będzie tu u Pana Profesora. Radzono mi, abym zniósł się z Panem, jako Autorem projektu i od Niego dostał radę udania się w tej sprawie zaraz do Lwowa. […] Śmiem więc prosić o wielką uprzejmość. Gdy ajent się zgłosi, zechce Pan Prof. łaskawie zapytać go, po jakiej cenie ma zamiar mozaikę oferować. Będę za to niezmiernie imieniem własnym i krajowego zakładu zobowiązany, a wiem, że polecać go Panu Profesorowi nie trzeba […][287].

Kilka dni później, 26 października 1908 roku, ten sam nadawca donosił Mehofferowi ze Lwowa:

> […] dziś przed południem byłem […] u J. E. Arcybiskupa i widziałem wspaniały po prostu Pański projekt. […] J. Emin. jest bardzo przychylny memu zakładowi, ale boję się, że cena jest zdeprecjonowana strasznie. Chciałbym bardzo, aby którą z włoskich firm wezwano do oferty, a od nich będę z pewnością znacznie tańszym. […] Wychodząc spotkałem Ministra skarbu Korytowskiego, który […] przyszedł oznajmić, że pierwszą ratę subwencji rządowej wynoszącej 200 000 K można już podjąć. Ks. Arcyb. pała więc rządzą [!] rozpoczęcia robót jak najprędzej. […] Wszyscy się tu słusznie entuzjazmują do Pańskiego projektu, ale doprawdy wobec tego, że malowanie na murze za lat 10 do 15 prawie znika (Wyspiańskiego Madonna u Franciszkanów) po prostu ze stanowiska artystycznego żal by mi było, aby przy możności wykonania całego projektu w wiecznotrwałej mozajce przyszło do częściowego malowania, które zginie! […]”[288].

Dopiero w końcu października roku 1908 odbyła się decydująca rozmowa zleceniodawcy z artystą w sprawie mozaiki. To najwyraźniej Mehoffer, zniecierpliwiony przedłużającym się oczekiwaniem, zaproponował ks. Teodorowiczowi spotkanie, aby podjąć wiążące decyzje w sprawie projektu, z którego realizacją zwlekano od wielu miesięcy. W odpowiedzi arcybiskup napisał do artysty:

> […] Na projekt Pański, by nareszcie obmyśleć coś konkretnego zupełnie się zgadzam. Właśnie dlatego chciałem przyspieszyć rozstrzygnięcie kwestii co do mozajki, by co rychlej zdecydować, a Panu wczas umożliwić zaczęcie roboty. Oczywiście zależy to także jeszcze od strony pieniężnej, bez względu już na samą mozajkę. Przez zakupno bowiem nowego gruntu plan finansowy dawniejszy musiał uledz zmianie. Subwencja zaś miasta przyznana mi nawet nie wyrównuje kosztów zakupna. W każdym więc razie potrzeba jasnego omówienia rzeczy. […] Proszę więc uprzejmie umówić się co do dnia z P. Mączyńskim i o ile możności w tym tygodniu przybyć […][289].

Z tego, co wiadomo ze źródeł, nawet to spotkanie nie przyniosło spodziewanych rezultatów. Kłopoty finansowe skłoniły arcybiskupa do poszukiwania wykonawców szkicu Mehoffera za granicą. Krzeczunowicz, który od chwili zobowiązania się do sfinansowania mozaik stał się współdecydującym we wszystkich związanych z projektem sprawach, jesienią roku 1908 namówił ks. Teodorowicza na wspólną wyprawę do Włoch. Według wspomnień Jadwigi Mehofferowej, sformułowanych – jak zwykle we fragmentach dotyczących arcybiskupa – w tonie ostrym i z charakterystycznym dla niej sarkazmem, odbyło się to następująco:

> W listopadzie r. 1908 wybrał się Jego Eminencja (znowu bez porozumienia się z Mehofferem) do Włoch, zabrawszy ze sobą szkice polichromii katedry, które nie były jego własnością, w towarzystwie P. Krzeczunowicza, obiecującego dać większą sumę na mozajki w katedrze. Ze szkicami w ręku zwiedzali nie tylko (i nie tyle) stare mozaiki włoskie, ale przedewszystkiem fabryki mozajki i na podstawie przywiezionych i pokazywanych szkiców wszędzie prosząc o sumaryczny kosztorys i radę, jak rzecz urządzić, aby wypadła najtaniej. W określeniu J. Eminencji brzmi to: „nie polegając na własnej obserwacji” – i słusznie, bo oczu patrzących po malarsku nie mogli by sobie sprawić za żadną cenę. Ta ich podróż jest paralelą do pięć lat wcześniejszej podróży do Włoch ks. Nowowiejskiego z Płocka z architektem Szylerem, prócz dominującej tym razem troski pracodawcy o rzekome pustki w swojej kieszeni i strach przed wyzyskiem ze strony projektującego[290].

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie przechowuje dwa listy ks. Teodorowicza z tej podróży, skie-

rowane do jego przyjaciela, ks. prałata Adama Stefana Sapiehy (1869–1951), który podówczas pracował w Kurii papieskiej w Watykanie. Jeden z listów został napisany w Wenecji, podczas poszukiwań odpowiedniego warsztatu mozaikarskiego, który by mógł wykonać mozaiki do katedry (chodziło naturalnie o to, by łączył wysoką jakość wykonawstwa z niewygórowaną ceną). W liście tym arcybiskup informował ks. Sapiehę – który był z pewnością wtajemniczony w plany arcybiskupa i służył mu też swoimi kontaktami we Włoszech oraz pomocą w poszukiwaniu artystów – że udało mu się znaleźć w Wenecji odpowiedni warsztat i nie będzie już musiał jechać do Innsbrucka, by szukać innego. Chwaląc artystów włoskich, narzekał jednocześnie na Polaków:

> […] Ogromnie kontent jestem z Wenecyi. Stosunkowo bardzo tanio uda mi się dostać mozaik. Co to nasi artyści! Pan Mehoffer kazał sobie zapłacić 4000 koron, i potem twierdzi, że plany nie do mnie, ale do niego należą. A tu dosyć rekomendowany Włoch, który robił do S. Francisko w Ameryce olbrzymie kartony[291], żąda 500 franków, a inny 300 za to samo i plany zostawuje mi na własność. W sprawie mozaik miałem też jechać do Innsbruka. Ale po Wenecyi zdaje mi się, że nie pojadę […][292].

Kolejny list ks. Teodorowicza do tego samego adresata został napisany w Rawennie, mieście słynącym ze wspaniałych wczesnochrześcijańskich i bizantyńskich mozaik oraz kultywowania tradycji ich produkcji na najwyższym poziomie. Także tam arcybiskup poszukiwał mozaicysty – wykonawcy projektów Mehoffera. List ten znów pokazuje finansowe troski ks. Teodorowicza, który – pragnąc ozdobić katedrę mozaiką – nie ustawał w poszukiwaniach odpowiedniego (tzn. odpowiednio taniego) wykonawcy:

> […] Oto w Rzymie jest sławny czy architekt, czy malarz tego już nie wiem, który się zwie Fontana[293]. Opat Monte Cassino pokazywał nam [*sc.* Teodorowiczowi i Krzeczunowiczowi] jego plan na freski, jaki on zrobił dla Monte Cassino. Planu jego nie przyjęli, a mnie i Krzeczunowiczowi nawiasem mówiąc daleko lepiej się one podobają aniżeli osławione mozaiki Lenza[294].
>
> Przyszło więc nam dziś na myśl, że kto wie, może by z tym panem Fontaną się zapoznać, a może nawet ewentualnie gdyby plany Mehoffera za drogo wypadały, właśnie jemu zaproponować, by skomponował plan na mozaikę do katedry.
>
> Plany Mehoffera i wymiary dokładne Katedry wiozę ze sobą. A nawet gdyby tylko przyszło nam o radę go pytać, oczywiście za zapłatą, to już by to się mnie bardzo opłaciło.
>
> Otóż wobec tego, że ksiądz Prałat tamtą razą gdyśmy zwiedzali kościół św. Teresy łaskaw był ofiarować się z gotowością pomówienia, o ile sobie przypominam, [z] tym samym panem Fontanną [!], śmiem prosić księdza Prałata, by się chciał udać do niego i najogólniej z nim o katedrze pomówił. Z tej rozmowy ksiądz Prałat wywnioskuje, czy warto jest do niego jechać, czy nie warto, i w dwóch słowach mi zatelegrafuje do Wenecyi […][295].

Oba listy nie pozostawiają wątpliwości, że Mehoffer był tylko jednym z wielu artystów, u których ks. Teodorowicz zamówił (czy zamierzał zamówić) projekty dekoracji dla katedry. Podróż do Włoch i zapoznanie się z praktyczną stroną produkcji mozaik uświadomiły zamawiającym, jak kosztowne będzie to przedsięwzięcie, a zarazem poddały też sposób obniżenia kosztów poprzez powierzenie opracowania szczegółowych kartonów wykonawczych mozaik samemu zakładowi, gdzie miałyby zostać wykonane bez udziału artysty, jedynie na podstawie – bardzo przecież ogólnego – szkicu, przez znacznie od Mehoffera tańszych rzemieślników. Niemniej jednak, pomimo tych trudności, pod koniec grudnia roku 1908 było „już udecydowane, że stara część katedry ma być przyobleczona w mozajkę" oraz że jej wykonywanie rozpocznie się od kopuły – zgodnie z życzeniem Aleksandra Krzeczunowicza. Arcybiskup, chyba nie zdając sobie sprawy z efektu, jaki wywoła jego szczerość, w listach do Mehoffera drobiazgowo opisał swoje pomysły związane z realizacją projektu oraz dotyczące techniki mozaikowej obserwacje i doświadczenia zdobyte w czasie podróży:

> […] Wracam właśnie z dłuższej podróży z panem Krzeczunowiczem, którą odbyłem za jego inicjatywą w tym jedynie celu, aby się zapoznać bliżej z mozajką. […] Chcielibyśmy zapoznać Pana z uzbieranymi obserwacjami i na tej podstawie omówić warunki dalszej pracy. Muszę nadmienić, że […] suma, którą miałem użyć na absydę przez nieuczciwość ludzi, co mi ją winni byli dopiero procesem mogła by być odzyskana. Jest to takie pokrzyżowanie mych planów, że ja sam o własnych siłach żadnego zobowiązania w tym kierunku podjąć się nie mogę i w tej sytuacji ratuje mnie jeno P. Krzeczunowicz, który i sam chce dać sumę znaczniejszą i u swoich przyjaciół dozbierać, ale też naturalnie tak w układach, jak w planach musi mieć głos. […][296].

W kolejnym liście (z 22 grudnia 1908) arcybiskup informował:

> […] dziś jest już udecydowane, że stara część katedry ma być przyobleczona w mozajkę. Ażeby się z nią bliżej zapo-

znać, zjeździłem z Panem Krzeczunowiczem, […] całe Włochy zacząwszy od Palermo i prześlicznej Capelli Palatina, a skończywszy na Rawennie i Wenecji. Odbyliśmy praktycznie studium, by poznać charakter mozajki, warunki, w których się przyjmuje i naodwrót, w których jest chybioną. Nie poprzestaliśmy jednak na samej naszej obserwacji. Ze szkicami Pańskimi w ręku zwiedzaliśmy co znaczniejsze pracownie mozaik, żądając na podstawie szkicu ich ofert. Rezultat naszych spostrzeżeń i informacji był ten, że mozajka wymaga dla siebie przy robocie szkicu innych warunków aniżeli fresk. Ona na przykład w deseniu musi mieć linie szerokie i pola większe. Deseń bowiem zbyt skomplikowany rozburza mozajki, dlatego musi ona mieć figury bardzo swobodnie rozlokowane i musi mieć dużo powietrza dla nich; musi też mieć przedewszystkiem dużo złota. Lękam się by mię Pan Profesor przypadkiem nie posądził, jako bym zmienił moje wysokie pojęcie o artystycznej stronie szkicu Pańskiego. Na chwilę nawet nie. Wiem też, że Pan Profesor w niczym nie będzie tego uważał za przytyk, skoro powiem, że szkic przeznaczony tylko dla fresku nie może zadowolnić i mozaicystę. Otóż uważam dziś za rzecz bardzo potrzebną, byśmy się mogli widzieć wobec nowej sytuacji i sprawę szkicu omówić.

P. Krzeczunowicz chce zacząć mozajkę od kopuły. […] Co do strony praktycznej wykonania szkicu, pod tym względem podjęliśmy z Panem Krzeczunowiczem rozliczne i sumienne indagacje. Te nas naprowadziły do wniosku, że dotąd tak Pan Profesor, jak ja nie mając ni jeden ni drugi nigdy do czynienia z mozajką pod tym względem nie mieliśmy potrzebnego, jasnego wyobrażenia. Nic w tym dziwnego przecież, bo mozajka ma swoją osobną technikę, którą nie z artystycznej, ale z praktycznej czysto strony należy poznać.

Otóż pan Profesor, gdym prosił o przedstawienie mi kosztorysu na mozajkę, przedstawił był mi kosztorys identyczny z malowidłami, motywując to tym, że dla mozajki potrzebne są kartony malowane co do powierzchni zupełnie równe zamalowanej powierzchni kościoła. Stąd ponieważ między pracą włożoną w kartony a malowaniem na ścianie niema różnicy, więc konsekwentnie niema też różnicy w cenie. Przyznaję Panu Profesorowi, że tu główny tkwił szkopuł w zdecydowaniu się na mozajkę, bo trzeba było wydawać na malowidło osobno i niezależnie od samej mozajki, to zaś są koszta szalone. Tymczasem widzieliśmy naocznie jak na przykład u Salviatiego[297] szkice na mozajkę do olbrzymiego kościoła w Ameryce, w San Francisco, gdzie od artysty, który daje swój pomysł nie domagano się zupełnie roboty kartonów. Natomiast artysta przedstawiał wszędzie w rysunku i kolorycie szkic głównych części płaszczyzn, które miały być zajęte mozajką. Taki szkic na mozajkę skomponowany przez artystę zazwyczaj się składa z trzech lub więcej części, gdzie n. p. na jednej odmalowana jest najdokładniej kopuła, na innej absyda, na innej ściany boczne etc. Kartony zaś, i to kartony węglowe są dostarczane przez tę samą fabrykę, która już je włącza po minimalnej cenie w swój kosztorys. Najwięcej względnie domagał się Sansoni[298], lecz i ten zaznaczył, że robienie szkiców przez artystę malarza jest uważane zawsze za luxus, że dla niego wystarczy najzupełniej szkic wyraźny części dekoratywnej, natomiast uważał, że potrzebne aby tam, gdzie przychodzi tak delikatna robota jak chór Aniołów lub Apostołowie w kopule, jedna z tych figur, wyraźnie podkreślił, tylko jedna – była zrobiona i podmalowana przez samego artystę[299].

Reakcja Mehoffera była łatwa do przewidzenia: „Pod wrażeniem tego jadowicie »fachowego« traktatu o mozajce Jego Eminencji, który to list wtrącił malarza w beznadziejność" w styczniu roku 1909 Mehoffer zwrócił się do Jana Bołoz Antoniewicza z prośbą o mediację, której ten, naturalnie, zobowiązał się podjąć[300]. W odpowiedzi na list Bołoz Antoniewicza artysta następująco wyjaśnił swoje obawy i zastrzeżenia wobec pomysłów ks. Teodorowicza:

> […] Ponieważ Pan Profesor chce wiedzieć, jak się zapatruję na mozajki donoszę, że polichromję wykonaną w niej uważam za piękną i bogatą, ale przede wszystkim i koniecznie powinna być artystyczną, na czym właśnie zbywa nowoczesnym mozajkom jakie widziałem. Z listu J. E. Arcyb. widzę, że on i P. Krzeczunowicz nie czują, w czym leży niebezpieczeństwo […], droga zaś ta [na] którą mają ochotę zejść prowadzi do tego prosto, z czym ja w zakresie witrażu od lat walczę i co w mozajce również za złe uważam. Nie mogę zatem polegać na zdaniu wytwórców mozajkarzy, jak nie jest dla mnie argumentem zdobienie witrażami przez monachijskie i insbruckie fabryki wedle przyjętego przez nie sposobu. Że się im dobrze przy tym powodzi, rozumiem, ale mnie to ani zobowiązuje, ani wzrusza. […][301]

Niestety, nawet osoba o pozycji i autorytecie Jana Bołoz Antoniewicza nie była w stanie przekonać arcybiskupa, gdy w grę wchodziły argumenty natury finansowej. W odpowiedzi na list Mehoffera profesor w ten sposób relacjonował mu wynik swoich rozmów z ks. Teodorowiczem:

> […] Obrotem, jaki ta sprawa bierze, jestem zgnębiony. Przestaję już wierzyć, by u nas coś dojrzałego, skończonego, artystycznego powstać mogło. Główną rolę gra tutaj sprawa finansowa. Ks. Arcybiskup, jak Panu wiadomo, zakupił

przyległy plac, który będzie połączony z kościołem, a obok stanęła już kamienica. Ta budowa i zakupno placu pochłonęły jego środki, tak że nie jest w możności nie przyjęcia oferty P. Krzeczunowicza ozdobienia jego kosztem kopuły, ale dla tej pracy stawia p. K. nieszczęsną mozajkę jako warunek stanowczy.

Otóż proszę Pana Kochanego napisać mi, czy Pan by się ostatecznie zgodził na przetłumaczenie swej kompozycji na razie dla kopuły na technikę mozajki, ile by Panu na to trzeba wykonać kartonów i za jakie honorarium. Jak widzę jest jakieś nieporozumienie co do tego ostatniego punktu.

[…] To mogę Panu zapewnić, że ks. arcybiskup pragnie gorąco, żeby szkice Pańskie mogły być wykonane, ale obawia się zbyt wielkich kosztów, którym obecnie, z powodów wyżej podanych, sprostać nie może.

Przychodzi mi właśnie na myśl to wyjście, żeby obecnie traktować tylko o kopułę, jako o tę pozycję, która najpierw będzie i obecnie już może być wykonana. Proszę łaskawie obliczyć koszt kartonów swoich, bo że Pan sam je wykonać musi, a nie pierwszy lepszy mozaicysta „fa presto", o tym słów nie ma co tracić. […] Tyle radości miałem z Pańskich szkiców, tak się cieszyłem, że przecież stworzy się w Polsce coś skończonego artystycznie! Może dał by Bóg, da się to jeszcze uratować! […][302]

Mimo ograniczeń finansowych arcybiskup był pełen dobrej woli, choć może niepotrzebnie i zbyt drobiazgowo wyjaśniał artyście pobudki, którymi się kierował, oraz swoje wątpliwości wobec warunków zakupu i ceny projektu, co tylko „gorszyło" Mehoffera i coraz bardziej nieufnie nastawiało go do ks. Teodorowicza i całego przedsięwzięcia[303]. Niemniej jednak w maju roku 1909 arcybiskup, po raz kolejny apelując do Mehoffera o dostosowanie wynagrodzenia do możliwości finansowych zamawiającego, zadeklarował co następuje: „[…] uważałem i uważam, że ten tylko może projekt wykończyć, kto go w swej myśli począł. […] Albo ten projekt będzie wykonany i wtedy tylko Pan go wykonać może, albo nie będzie wcale wykonany". Wciąż jednak trwał w niepewności co do strony finansowej przedsięwzięcia i udziału w nim Aleksandra Krzeczunowicza: „Opłacić osobno kartony robione przez Pana, a osobno mozajkę, była by rzecz istotnie wprost niemożliwa. Ja w ogóle nie wiem, czy Krzeczunowicz będzie trwał w tym zapale dla mozajki, ale na wszelki wypadek dziś zapytuję Pana, czy gdyby do tego przyszło, Pan by mi nie mógł na tę ewentualność dzisiaj podać swoich warunków?"[304].

Wzajemne stosunki obu korespondentów wyraźnie zaostrzały się z każdym kolejnym listem. Mehoffer – zapewne informowany przez swoich lwowskich „życzliwie usposobionych kolegów", jak choćby cytowany już Stanisław Dębicki – wypominał arcybiskupowi drobiazgi i żądał tłumaczeń w najbłahszych sprawach: a to nieskonsultowanego z nim sfotografowania projektu (według ks. Teodorowicza, uczynił to urzędnik Namiestnictwa, bez jego wiedzy i zgody; Mehoffer zaś uważał, że szkicu fotografować nie wolno), a to rozmowy arcybiskupa z jakimś lwowskim malarzem na temat ceny jego pracy (Teodorowicz tłumaczył, że myślał o znalezieniu pomocnika dla Mehoffera na miejscu, we Lwowie)[305].

W końcu, gdy już się zdawało, że zostały wyjaśnione ostatnie wątpliwości[306] i że wszystko jest na najlepszej drodze ku szczęśliwemu finałowi, w liście do artysty z września roku 1909 arcybiskup zakomunikował mu swoje najnowsze postanowienie:

Sprawa […] finansowa o tyle została wyjaśniona, że Rząd dał swoją część na rekonstrukcję w całości, jednak Wydział Krajowy daje mi tylko połowę proponowanej kwoty. Wobec tego z wielkim bólem serca muszę się wyrzec tej myśli, by właśnie Pański wzór mógł być zrobiony w mozajce. Muszę Panu szczerze wyznać, że rozstaję się z Pańskim szkicem jak z dobrym przyjacielem, z którym się zespoliłem i zżyłem. Osobno mnie boli to właśnie, że Pan go nie wykona, do którego Osoby prawdziwie mogę powiedzieć, całą sympatią i szacunkiem przylgnąłem. Rozpiszę teraz konkurs z zamkniętą liczbą artystów. Gdybym szedł za własnym sercem, prosił bym Pana z pewnością najgoręcej, by chciał do konkursu stanąć. Wtedy bowiem, przy wygranej konkursowej nagrodzie, może by się znaleźli ofiarodawcy, którzy dziś widząc ten szkic jeszcze w powijakach, trzymają zamkniętą dłoń. Z drugiej strony nie mogę tego przedstawić jako prośby formalnej, gdyż wiem z góry, że Pan na to nie przystanie. Jeśli Pan bowiem zastrzegł się, że nie stanie do konkursu, to tymbardziej dziś, zrażony i zniechęcony, wytrwa na swym dawnym stanowisku. Pozostaje mi w końcu podziękować za wszystko i przeprosić za wszystko, jeśli z mej winy sprawa taki obrót wzięła[307].

Konkurs zamknięty na projekt mozaiki

Mehoffer cenił się wysoko i, jak wolno przypuszczać, nie obniżył ustalonego honorarium nawet wtedy, gdy taki krok oznaczał „być albo nie być" realizacji projektu. W poszukiwaniu tańszego rozwiązania, tak jak to w przytoczonym liście zapowiadał arcybiskup, postanowiono rozpisać zamknięty konkurs na mozaikową dekorację katedry[308]. Relację bardzo szczegółową – i chyba również wiarygodną, bo pochodzącą wprost od jednego z uczestników wydarzeń – z okoliczności towarzyszących temu kolejnemu przedsięwzięciu ks. Teodorowicza pozostawił Karol Frycz:

Wiosną 1910 r. arcybiskup lwowski ormiańskiego obrządku ks. Teodorowicz, ogłosił za pośrednictwem architekta Franciszka Mączyńskiego konkurs zamknięty na projekt mozaiki, którą miały być pokryte ściany i sklepienie starożytnej katedry ormiańskiej we Lwowie.

Mączyński […] ukończył wtedy restaurację tej katedry i to zapewne on poddał arcybiskupowi nazwiska zaproszonych do konkursu malarzy: Jana Bukowskiego […], Karola Maszkowskiego […], Antoniego Procajłowicza […] i moje [Karola Frycza].

Warunkiem obowiązującym wszystkich zaproszonych do konkursu było przestudiowanie bardzo cennego ewangeliarza ormiańskiego z XIV [!] wieku, bogato iluminowanego, przechowywanego w skarbcu katedry ormiańskiej. Warunek ten, nie wymieniony wyraźnie w punktach konkursu, zdradzał niedwuznacznie intencję sugerującą posługiwanie się w pracach konkursowych motywami ornamentacyjnymi zawartymi we wspomnianym ewangeliarzu. Przewertowaliśmy go wszyscy; ostatnim z rzędu byłem ja.

Dostałem w jednej z izb zajmowanych przez sekretariat kurii biskupiej osobny, doskonale oświetlony stolik do pracy, gdzie w ciszy i spokoju mogłem notować akwarelą w ciągu kilku dni szczegóły pięknego ewangeliarza[309].

Konkurs rozstrzygnięto w maju roku 1910, a komunikat komisji konkursowej, która – bez żadnego uzasadnienia – odrzuciła wszystkie projekty, zamieścił lwowski „Architekt":

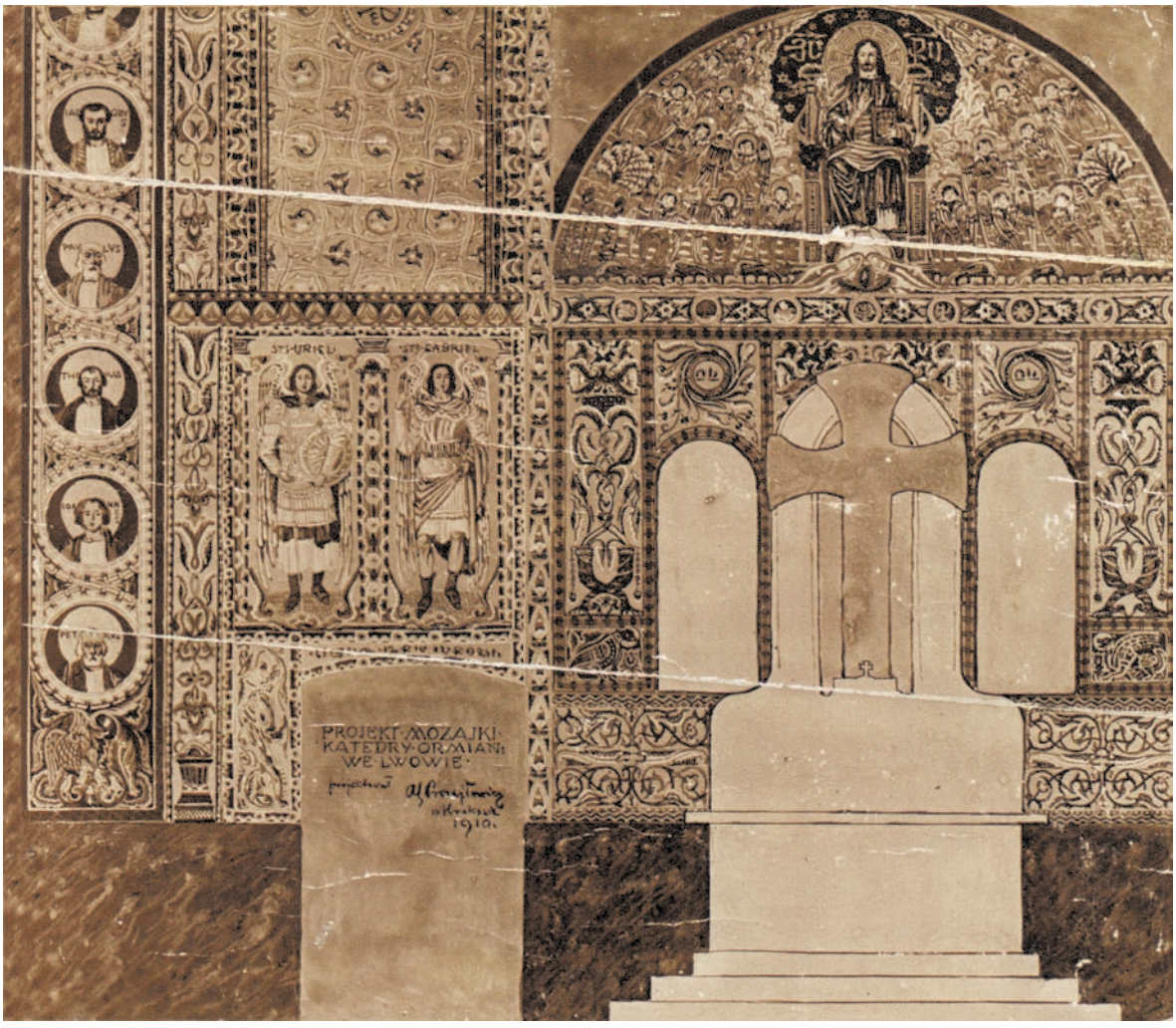
Rozstrzygnięcie konkursu ścisłego na dekoracyę katedry ormiańskiej we Lwowie. Posiedzenie 17 maja. Z zaproszonych artystów nadesłali projekty pp. J. Bukowski, K. Maszkowski i A. Procajłowicz; projekt zaproszonego do konkursu p. K. Frycza nie nadszedł dotychczas. Sąd po rozpatrzeniu projektów doszedł do przekonania, że żaden z nich nie nadaje się do wykonania. Sąd stanowili Arcybiskup Teodorowicz, i pp. prof. Strzygowski i konserw. Dworzak z Wiednia, prof. Bołoz-Antoniewicz, prof. Abraham, Krzeczunowicz, Seferowicz, Stefanowicz, malarze prof. Axentowicz, J. Czajkowski, Rejchan, architekci Teodorowicz i Mączyński[310].

Karol Frycz spóźnił się z projektem (w sumie przygotował ich aż trzy), ale za to, gdy już przedłożył swe szkice arcybiskupowi, ten zachwycił się nimi, zapewne nie mniej niż wcześniej projektem Mehoffera (niestety, żaden z nich się nie zachował[311]). Obecnie znana jest tylko reprodukcja fragmentu jednej z konkursowych prac – autorstwa Antoniego Procajłowicza [il. 77][312]. Pewne wyobrażenie o tym, jak wyglądały projekty Frycza, można zaczerpnąć z relacji późniejszego protektora artysty w Sandomierskiem, ks. Józefa Rokosznego:

A tak były piękne, zwłaszcza dwa, tak harmonizowały z architekturą, tak wypływały ze zrozumienia ducha sztuki wschodniej, ormiańskiej, że X. Arcybiskup przez długi czas nie mógł się zdecydować, który z nich wybrać do wykonania. Jeden miał w sklepieniu absydy Chrystusa na tronie, a drugi Madonnę. „I tego szkoda odrzucić, i tamtego żal", powtarzał Arcybiskup, ilekroć razy wracał do projektów i miał zawrzeć umowę piśmienną z wykonawcą. Aż nareszcie, jakby na ironię… nie wykonano ani jednego, ani drugiego! Przyczyny uboczne przeszkodziły. A szkoda! Projekty były bardzo poważne, niezmiernie interesujące. […] Ten umysł tak swobodnie rozbujały, tak fantastyczny, nie ujęty w żadne formy – umiał się dać objąć w ciężkie karby stylu, kanonu. Ale i tu pozostał sobą. Dał rzecz nie martwą, ślepo naśladowaną, wyuczoną na pamięć. Owszem, dał rzecz według starych wzorów, ale przez młodą i twórczą duszę odczutą i indywidualnie wykonaną[313].

Miał rację Karol Frycz, nazywając „farsą" konkurs i trwające blisko rok pertraktacje, po których znów powrócono do projektu Mehoffera[314]. Najlepszym potwierdzeniem tego, jak niepoważne (a może raczej zrodzone z desperacji) było to posunięcie arcybiskupa, jest wyjaśnienie, jakie Frycz otrzymał od ks. Teodorowicza, gdy – zachwycony projektem Mehoffera i zdziwiony decyzją o jego odrzuceniu – zapytał o celowość organizowania konkursu i powody niechęci do wykonania w monumentalnej skali doskonałej propozycji krakowskiego artysty. Zadziwiają iście sofistyczne, można by rzec, wywody arcybiskupa, zwłaszcza gdy zna się prawdziwe – czyli podyktowane względami finansowymi – przyczyny rezygnacji z projektów Józefa Mehoffera. Ksiądz Teodorowicz następująco wyjaśnił Fryczowi to skomplikowane zagadnienie (cały czas jest mowa o pracy Mehoffera z roku 1907):

[…] trzeba zrozumieć, trzeba rozważyć wszystkie te trudne do ujęcia problemy, jakie przedstawia współczesna sztuka religijna. Właśnie wybitne zalety znamionujące tak niezwykły talent połączony z głęboką wiedzą i rzadką eksperiencją: ten wzorowy – źle mówię – ten znakomity, wręcz mistrzowski rysunek, te nieoczekiwane a świetne zestawienia efektów kolorystycznych, ta wyszukana i tak harmonijna a równocześnie olśniewająca gra barw, ten polot rzuconych w złocistą przestrzeń postaci płynących aniołów, bogactwo motywów ornamentacyjnych ujętych w karby ściśle przestrzeganej dyscypliny stylowej, ta niewyczerpana, pełna wdzięku fantazja w traktowaniu zjawisk nadziemskich, jakby unoszonych niewidzialną siłą



77. Antoni Procajłowicz, projekt mozaiki dla katedry ormiańskiej we Lwowie, 1910

> pod sklepieniem świątyni, słowem wszystkie artystycznie bezcenne elementy składające się na tak wybitne dzieło sztuki plastycznej, czy nie odciągnęłyby myśli wiernych od idei nieba? Od skupienia modlitewnego, od pogrążenia się całkowicie w myśli o Bogu? Od zatopienia w cichej modlitwie, w medytacji o niezliczonych łaskach, jakie spływają na ten padół łez z nieprzebranego miłosierdzia Boskiego?[315]

Ten oratorski majstersztyk ks. Teodorowicza został przez Frycza skwitowany – retorycznym raczej, a bardzo celnym – pytaniem: „Czyli, o ile dobrze rozumiem, projekty prof. Mehoffera są za dobre na użytek i potrzeby kościelne?”[316].

Znów, mimo powszechnego uznania, z jakim spotkały się projekty Frycza, nie obeszło się bez chęci ich ulepszenia. Arcybiskup zaprosił artystę do Wiednia, gdzie obaj spotkali się z Josefem Strzygowskim, „światowej sławy specjalistą od dawnej sztuki starochrześcijańskiej Wschodu, a ormiańskiej w szczególności”[317], w celu przedyskutowania z nim szkiców Frycza. Artysta wysłuchał, jak wspomina, „konwencjonalnych komplementów i światłych uwag”[318] Strzygowskiego, na których podstawie miał przygotować alternatywny projekt. Ten ostatni jednak okazał się kompletnym fiaskiem. Zdawało się więc, że arcybiskup powróci do wyjściowych projektów Frycza. Tymczasem powrócił… do projektu Mehoffera.

Powrót do projektu Mehoffera

Pierwsze udokumentowane źródłowo ślady podjęcia przerwanych ponad rok wcześniej pertraktacji pochodzą z listopada roku 1910. Mehoffer, nauczony poprzednimi doświadczeniami, tym razem sam przygotował szkic umowy, w którym ujął szczegóły zamówienia, zwłaszcza te

zagadnienia, na których mu najbardziej zależało, i co do których istniały wcześniej najbardziej jaskrawe rozbieżności. Umowę kończył „ukłon" w stronę arcybiskupa, a mianowicie zapis przekazujący mu na własność, bez żadnych dodatkowych kosztów, upragniony przez niego „szkic malowany" dekoracji:

> Zobowiązuję się niniejszym do wykonania kartonów naturalnej wielkości dla dekoracji mozajkowej starej części katedry ormiańskiej we Lwowie za cenę ogólną 26 000 Koron […]. W sumie tej objęte będą także wynagrodzenia za dozór przy wykonaniu mozajki wedle moich kartonów we fabryce i za wyjazdy z Krakowa, których ta praca wymagać będzie. Dekoracja starej części katedry ormiańskiej będzie wykonana w całości wedle moich kartonów aż do końca, t.zn. po rozpoczęciu jej przeze mnie nikt inny do dalszego prowadzenia jej naznaczonym nie będzie, co poręcza mi każdorazowy zarząd katedry ormiańskiej. Należytość wypłacana mi będzie w miarę dostarczania przeze mnie kartonów w dziesięciu ratach, proporcjonalnych do wykonanej już pracy. Pierwsza rata w sumie 2000 K wypłacona mi będzie po podpisaniu niniejszej umowy przez J. E. arcyb. Teodorowicza. Prócz kartonów wykonam szkic na kopułę mogący dać wyobrażenie o zamierzonej dekoracji. Szkic ten, podobnie jak wszystkie kartony, pozostanie moją własnością, jako też prawo dalszej ich reprodukcji. Jako termin wykonania kartonów naznaczam okres dwóch do trzech lat licząc od chwili rozpoczęcia pracy wykonywanej w mozajce. W razie gdyby zarząd katedry nie był w stanie sumy całej za wykonanie kartonów wypłacić w terminach wyżej podanych, naznacza się termin dalszy lat dwóch, w których suma zalegająca procentować się będzie po 4%. Szkic malowany na dekorację katedry staje się z dniem podpisania umowy własnością J. E. arcyb. Teodorowicza[319].

Ostatecznie umowa została podpisana dopiero 1 kwietnia 1911 roku[320], a do tego czasu, choć toczyły się już prace przygotowawcze, nadal trwała wymiana korespondencji między zleceniodawcą a artystą, mająca wyjaśnić i uściślić poszczególne punkty umowy, a także ewentualnie dodać do niej nowe warunki. I tak, ks. Teodorowicz nalegał na umieszczenie w kontrakcie zastrzeżenia, że nie tylko kompozycja w kopule, ale każda kolejna partia mozaiki, jeszcze przed przygotowaniem kartonów wykonawczych, zostanie poprzedzona dodatkowym niewielkim szkicem – zapewne z myślą o pokazaniu go fundatorowi, Aleksandrowi Krzeczunowiczowi: „Szkic niepotrzebuje być wykończony, tylko żeby dawał pojęcie o rzeczy, więc już nie był by osobno płacony"[321]. Ta, wydawałoby się, drobnostka okazała się jednak kolejną przeszkodą w osiągnięciu pełnego porozumienia. Mehoffer argumentował, że przygotowanie nawet najmniejszego szkicu („nie na właściwą skalę"):

> było by niepotrzebnym wystrzelaniem się przed właściwą bitwą – niepotrzebnym wyładowaniem energii. Szkic dekoracyjny nie bywa robiony na kolanie, jak to n. p. może mieć miejsce, gdy chodzi o szkic tylko ideowy, bez względu na sukienkę zewnętrzną. Zawsze musi być opracowany, zwłaszcza wtedy, kiedy przeznaczony jest nie dla samego artysty tworzącego jako ułatwienie dalszej pracy, ale dla osób trzecich, mających wyrobić sobie dopiero pojęcie o dziele, które powstanie[322].

Kontynuując, prosił arcybiskupa o zaufanie i zapewniał go o swych najlepszych intencjach:

> Na razie więc proszę, by W. Excell. sam wiedząc z kim ma do czynienia raczył wierzyć, że zabieram się do dzieła, którym chcę kiedyś się chlubić i w które, jako jedyne w swoim rodzaju, wkładam pragnienie pozostawienia dobrej rzeczy po sobie. Wszakże pomysł mój katedry ormiańskiej ceniłem wysoko i stawiałem go wyżej niż inne, dotąd przeze mnie pomyślane, dekoracyjne rzeczy[323].

Trójca św. – przekształcenia tematu w różnych technikach

Ulegając argumentacji ks. Teodorowicza, Mehoffer zgodził się jednak przygotować takie właśnie, orientacyjne *modello* – „szkic na kopułę mogący dać wyobrażenie o zamierzonej dekoracji", obiecany w liście z 20 listopada 1910 roku[324]. Niewykluczone, że szkic ten, bardzo już bliski ostatecznie wykonanemu w kopule przedstawieniu Trójcy św., jest tożsamy z niewielką kompozycją Mehoffera o tym właśnie temacie, która przed kilku laty pojawiła się w handlu antykwarycznym [il. 78][325]. Praca ta spełnia wszelkie warunki szkicu, który artysta miał wykonać dla Krzeczunowicza, niestety nie jest datowana. Nie wiadomo też, kiedy dokładnie pojawił się pomysł umieszczenia w kopule przedstawienia Trójcy św., w projekcie z roku 1907 przewidziano tam bowiem dekorację złożoną z całopostaciowych wizerunków dwunastu apostołów. Być może to kolejna podróż włoska Mehoffera, w którą wybrał się pod koniec grudnia roku 1910, właśnie w celu lepszego zapoznania się z techniką mozaiki, wpłynęła na zmianę tematu oraz – planowanego przecież pierwotnie jako malowidło – charakteru przedstawienia mającego się znaleźć w czaszy kopuły[326]. W zapiskach z podróży znajdujemy następujące przemyślenia, zanotowane po obejrzeniu mozaik w weneckiej bazylice św. Marka:

78. Józef Mehoffer, *Trójca św.*, ok. 1911, akwarela, gwasz na papierze naklejonym na karton, ø 22,1 cm

79. Józef Mehoffer, *Trójca św.*, 1899, olej

> Obraz mozajkowy powinien działać jako materia swego rodzaju, inna niż wszelkie materie z jakich obrazy bywają sporządzane. A więc tym samym upada kwestia interpretacji w mozajce. Pomysł powinien być mozajkowy tak, aby z techniką, w której jest wykonany, jednoczył się zupełnie. W ten sposób dopiero można wywołać wrażenie tego czegoś i twardego i monumentalnie kosztownego, błyszczącego złotem i srebrem i kolorami, tego niejako w materiał twardy, kamienny zamienionego haftu[327].

Na podstawie przytoczonego wyżej tekstu można wysnuć przypuszczenie, że w wyniku studiów i drobiazgowych obserwacji mozaik na ich najlepszych włoskich przykładach artysta uznał, iż – przynajmniej pewnych części – pierwotnego projektu nie da się albo też nie powinno się próbować tłumaczyć na język mozaiki (co sugerował w swoim liście Jan Bołoz Antoniewicz), czy też próbować go interpretować w tej technice, bo ten od samego początku został pomyślany i stworzony do wykonania w formie malowideł. W odczuciu Mehoffera projekt, mający być wykonany w mozaice, powinien być tworzony już od samego początku z takim zamysłem. Nie zgadzał się na adaptacje i, jak powiedziano, interpretacje. Zastanawiając się nad powodami zmiany tematu przedstawienia w kopule, należy też wziąć pod uwagę wysuniętą przez Jurija Smirnowa hipotezę, że pomysł umieszczenia tam tematu Trójcy św. mógł był wyjść od samego ks. Teodorowicza i stanowić swego rodzaju ekwiwalent dla ołtarza głównego, w którym znajdował się XVIII-wieczny obraz Trójcy św.; być elementem zapewniającym ciągłość kilkusetletniej tradycji oddawania czci Trójcy św. w katedrze[328]. Prawdopodobieństwo tej tezy osłabia jednakże fakt, że ołtarz, a z nim również obraz usunięto dopiero po wykonaniu mozaiki, w roku 1925 (choć możliwe, że już wcześniej planowano to uczynić). Ale przede wszystkim wykorzystany przez Mehoffera motyw był wariantem jego własnej wcześniejszej kompozycji: tematem, do którego – najwyraźniej z upodobaniem – wielokrotnie powracał; który opracowywał w ramach własnych poszukiwań artystycznych już od roku 1899, i to bez najmniejszego związku z jakimkolwiek zamówieniem. W tym miejscu można wysunąć zastrzeżenie, że przecież kompozycja z roku 1899 [il. 79] była malowidłem, więc jej wykorzystanie jako punktu wyjścia do projektu mozaiki byłoby zaprzeczeniem przywołanych wcześniej przemyśleń Mehoffera; byłoby raczej interpretacją czy też tłumaczeniem z jednego medium na inne, od czego – jak starano się pokazać wyżej – Mehoffer kategorycznie się odżegnywał. Wydaje się jednak, że *Trójca św*. z roku 1899 została pomyślana właśnie w tym celu: „próbowania się" artysty w różnych technikach malarskich[329]. I tak (po pierwotnej wersji olejnej), w roku 1903 powstał jej wariant w technice „freskowej" („na murku", jak pisze Mehofferowa; według katalogu prac artysty jest to tempera na tynku; il. 80)[330]. Wykorzystanie tego motywu, niewiele tylko zmodyfikowanego pod względem ikonograficznym, w kolejnym swego rodzaju doświadczeniu, czyli próbie obmyślenia go na nowo przy założeniu, że zostanie wykonany w mozaice, było więc niejako konsekwencją i kontynuacją wcześniejszych eksperymentów, jakim go poddawał Mehoffer. Wyjątkową wrażliwość Mehoffera na wymagania i ograniczenia różnych materiałów i technik, w których miały być wykonywane jego projekty (przede wszystkim w odniesieniu do witrażu), podkreślał już Eligiusz Niewiadomski[331]. Nie ma wątpliwości, że Mehoffer doskonale zdawał sobie sprawę z problemów, które Niewiadomski – zresztą właśnie w nawiązaniu do twórczości Mehoffera – ujął następująco:

> We wszystkich odłamach malarstwa […] o urabianiu się stylowej formy decyduje w wysokim stopniu parcie czynników innego rodzaju – mianowicie – materjału czyli wątku i jego techniki. Jednak forma stylowa o tyle z nich wypłynie, o ile artysta chce i może wniknąć w naturę i właściwości danego wątku i – zamiast je gwałcić – będzie umiał ulegać jego wymaganiom. Innemi słowy, musi odczuwać materjał, znać technikę i – w pewnym zakresie – dać im się powodować[332].

Mehoffer w praktyce udowodnił swoje głębokie zrozumienie techniki witrażu, które było wynikiem wnikliwych studiów na najlepszych przykładach średniowiecznych przeszkleń, głównie we Francji, i należy sądzić, że w podobny sposób podszedł też do techniki mozaiki (co zresztą potwierdzają jego spostrzeżenia zawarte w cytowanych listach do żony).

Dalsze rozmowy na temat projektu mozaiki

Następne zawarte w umowie zastrzeżenie ks. Teodorowicza dotyczyło kolejnych etapów realizacji zamówienia i, jak większość poprzednich, wynikało z obaw arcybiskupa o wypłacalność Kapituły w związku z wysokimi kosztami przedsięwzięcia:

> Zarząd Katedry ze swej strony nie będzie miał nałożonego terminu, w którym by był zobowiązany do zamówienia wszystkich kartonów. Tylko w miarę wpływu pieniężnego będą się też zamawiać i kartony na odpowiednie części. Sądzę jednak, że jeśli obliczenia nie zawiodą, to ten ustęp

80. Józef Mehoffer, *Trójca św.*,
1903, tempera na tynku, ø 98 cm

będzie bardziej teoretyczny. Mam bowiem wielką nadzieję, że przynajmniej wszystkie główne części katedry będą mogły w tych paru latach być wykończone[333].

Mehoffer kategorycznie zaprotestował przeciw takiemu stawianiu sprawy:

> […] proszę zważyć, że jak są kartony, to zawsze wykonać je można, ale gdy braknie tego, co kartony robił, to staje się katastrofa. Nie wybieram się umierać przed upływem dwóch czy trzech lat i w Bogu nadzieja, że się to zrobi. Ale kto przystępuje do dekoracji katedry zapewnić musi kartony, bo przewlekać z nimi na nieokreśloną przyszłość nie można. Dlatego proszę W. Excell. by proponując tekst własnej umowy zechciał postawić się w położeniu strony drugiej, podpisującej; utrzymał obustronnie termin dwóch do trzech lat, nie łącząc go z terminem wykonania mozajki, na którą może braknąć funduszów[334].

Zastrzeżenie to nie miało większego znaczenia dla dziejów zamówienia, gdyż w ciągu wspomnianych „dwóch do trzech lat" zrealizowano zaledwie mozaikę w kopule, a dalsze prace przerwała wojna. W okresie powojennym (w roku 1928) wykonano, co prawda, ornamentalne mozaiki na sklepieniach ramion krzyża, zapewne według pierwotnego projektu Mehoffera, ale nie wiadomo, czy kartonów wykonawczych nie przygotowywał już sam zakład mozaikarski. Nie byłoby to zresztą skomplikowane, gdyż dekoracja sprowadza się do wielokrotnego powtórzenia jednego motywu (stylizowany „rajski ptak" na tle geometrycznych ornamentów – rozwiązanie obecne już w projekcie z roku 1907).

W listopadzie roku 1910 podjęto przerwane wcześniej poszukiwania zakładu mozaikarskiego, który miałby zrealizować projekty Mehoffera. Arcybiskup prosił malarza, aby ten przesłał do Innsbrucka (do Tiroler Glasmalerei- und Mosaik-Anstalt) projekt dekoracji, w celu przygotowania przez tę firmę wyceny mozaik. Równocześnie, dowiedziawszy się o planowanej przez Mehoffera kolejnej wyprawie do Włoch, proponował mu, by przy okazji bytności w Wenecji odwiedził, polecany ks. Teodorowiczowi przez sfery kościelne, warsztat mozaik „Prof. Gianese"[335]. Znając – jak najbardziej niepochlebną – opinię Mehoffera o zakładach mozaikarskich i witrażowniczych, zwłaszcza zagranicznych, nie można się dziwić, że artysta domagał się, by w kontrakcie, który miał zostać podpisany z fabryką mozaik (naturalnie dopiero po jej ostatecznym wyborze), znalazło się zastrzeżenie, że decydujący głos w sprawie wykonania będzie należał do artysty, a fabryka ma się stosować ściśle do jego wskazówek[336]. Decyzję o wyborze warsztatu podjęto jednak znacznie później.

Mimo nieuregulowania spraw podstawowych dla dalszych poczynań, ks. Teodorowicz miał nadzieję, że dekorację kopuły uda się zrealizować w ciągu następnego roku. W grudniu roku 1910 pisał do Mehoffera: „Zależało by mi bardzo na tym, ażeby na jesień [1911], t. j. na czas Sejmu, mogła już być kopuła w mozajce gotowa, a to by było wtedy możliwe, gdyby Pan Profesor teraz, w zimowych miesiącach mógł wykończyć kartony"[337]. Późniejszy o ponad pół roku list ks. Teodorowicza znów zawiera prośbę o wykonanie kartonów mozaiki w kopule. Tym razem jednak wiadomo już, że miała ona przedstawiać *Trójcę św.*:

> Ufam zupełnie Panu Profesorowi, że szkic na kopułę tak rozwinie później w kartonach, że będzie arcydziełem. W każdym razie szkic to zapowiada. Są tylko konieczne pewne poprawki w koncepcji Trójcy Św., która nie może się kłócić z symboliką kościelną. O tym bliżej ustnie. Czy mi wolno jako profanowi jeszcze dorzucić pytanie? Oto, czy ta gra kolorów znakomita w technice zwyczajnego fresku wyjdzie jednakże dobrze w mozajce? Czy by nie należało jeszcze tego szkicu przemienić ze względu właśnie na technikę mozajkową? To oczywiście osądzi sam Pan Profesor po omówieniu tych rzeczy z fabryką, której się to odda. Prosił bym jednak, żeby się Pan Profesor zaraz zabrał do kartonu. Nawet ze względu na Wiedeń bardzo by to było pożądane, bym mógł powiedzieć, że Pan kartony ma w robocie[338].

Jedynym wytłumaczeniem tak znacznego opóźnienia w przygotowaniu kartonów może być podróż Mehoffera do Włoch i związana z nią zapewne zmiana tematu przedstawienia w kopule. Pierwszy z cytowanych listów arcybiskupa (z grudnia roku 1910) był pisany jeszcze przed wyjazdem artysty do Włoch. Wkrótce po jego powrocie, zapewne w pierwszych miesiącach roku 1911, musiała powstać nowa koncepcja dekoracji kopuły, a z nią również szkic, dający choćby ogólne pojęcie o planowanej kompozycji, ten, o którym jest mowa w cytowanym liście (być może tożsamy z niewielkim tondem wystawionym w DA Ostoya). Słowa ks. Teodorowicza, odnoszące się do dostosowania kompozycji do techniki mozaiki, zdają się echem cytowanych już przemyśleń Mehoffera, wyniesionych z przeprowadzonych przez niego we Włoszech szczegółowych studiów nad mozaikami[339]. Arcybiskup wspomniał też o pewnych zastrzeżeniach ikonograficznych – niezbędnych poprawkach, których należało dokonać, gdyż przedstawienie „nie może się kłócić z symboliką kościelną". W sytuacji, gdy identyfikacja szkicu, o którym mowa w liście, jest wyłącznie hipotetyczna, trudno dociekać, na czym poprawki miałyby polegać. Można jedynie stwierdzić, że podstawowa różnica pomiędzy niewielkim,

nowo odnalezionym szkicem *Trójcy św*. a wykonaną ostatecznie w kopule monumentalną redakcją tego przedstawienia sprowadza się do dwóch szczegółów. W szkicu Bóg Ojciec ma trójkątny nimb (nieobecny w mozaice); inna jest też kompozycja ciała Chrystusa (w mozaice ma on ręce wzniesione w geście „prezentacji ran"). Ponadto na szkicu wszystkie trzy Osoby Trójcy – patrząc od góry: Duch św. pod postacią gołębicy, Bóg Ojciec i Syn – ulokowane są niemal na jednej osi, symetrycznie, dokładnie w środku wyznaczającego granice kompozycji okręgu; w mozaice zaś została utrzymana, znana z obu wcześniejszych obrazów, z lat 1899 i 1903, niewielka asymetria wzajemnego umiejscowienia poszczególnych Osób Trójcy. Są to więc różnice raczej natury formalnej, nie ikonograficznej. Zgodnie z kanonami ikonograficznymi i symboliką kościelną, trójkątny nimb przysługuje bowiem właśnie Bogu Ojcu, zwłaszcza w aspekcie trynitarnym [il. 81][340], a przedstawiony na szkicu układ ciała Chrystusa chyba także nie mógł być sprzeczny z przepisami kościelnymi. W związku z tym należy przyjąć, że ks. Teodorowicz miał jednak na myśli inny jeszcze, nieznany nam szkic.

Wracając do wyrażonych w liście nalegań arcybiskupa na pośpiech w wykonaniu kartonów, trzeba zauważyć, że nawet gdyby były podówczas gotowe, nie byłoby wtedy (w sierpniu roku 1911) wykonawcy mozaik[341]. Decyzja o powierzeniu zlecenia zakładowi Angelo Gianesego w Wenecji musiała zostać podjęta dopiero na początku roku 1912, a być może jeszcze z końcem roku poprzedniego. W lutym roku 1912 kartony miały być już wykonane i dostarczone do Lwowa, dokąd przyjechał też sam Gianese, w celu zapoznania się z katedrą i podpisania umowy. Mehoffera poinformowano o tym w ostatniej chwili, tak że na przygotowanie kartonów miał zaledwie dziesięć dni (czego nie omieszkała podkreślić w swym komentarzu Mehofferowa)[342]. W tym czasie wyjaśniło się też, że „P. Krzeczunowicz płaci tylko mozajkę w kopule, jak dawniej było umówione; zapłaty kartonów zupełnie nie bierze na siebie" oraz że wspomniany fundator „jako warunek sine qua non dodaje złocenie spodu i boków kopuły, tak jak na to zresztą przystał był Pan Profesor"[343].

W lipcu roku 1912, gdy kartony do kopuły nie były jeszcze gotowe, arcybiskup – nie kryjąc zadowolenia z faktu, że Mehoffer nie będzie musiał robić zbyt wielu kartonów do bębna, „gdyż ten sam deseń się powtarza" oraz że „koloryt się wyrównał w Trójcy" – zwrócił się do artysty z prośbą, „aby powoli myślał o dekoracji na słupach. Robiło by to wrażenie kolorytem przy odsłonięciu kościoła, bo masą płaszczyzn wysuwają się naprzód, a stosunkowo pracy nad tym nie tak wiele"[344]. W ten sposób zostałaby wykończona mozaikowa dekoracja strefy podkopułowej. Zastanawia przy tym, że ks. Teodorowicz chciał pokryć mozaiką filary, na których przecież znajdowały się ormiańskie krzyżyki wotywne – chaczkary – oraz pozostałości malowideł (zapewne średniowiecznych). Arcybiskup chyba o nich jeszcze nie wiedział, gdyż, najwyraźniej, nie były one wtedy jeszcze (przynajmniej w całości) odsłonięte spod tynku[345]. Projekt z roku 1907 przewidywał, na ile da się to odczytać z dwuwymiarowego przekroju, pomalowanie filarów na kolor ceglastoczerwony i ozdobienie ich jedynie w dolnej części pojedynczym motywem figuralnym – ptaka owijającego długą szyję wokół pnia drzewa – zaczerpniętym z miniatur ormiańskiego ewangeliarza. W technice mozaikowej projekt ten prawdopodobnie musiałby ulec zmianie, ale nie są znane żadne nowe projekty dekoracji filarów. W tym kontekście wolno przypuszczać, że odłożenie na czas późniejszy ozdobienia najważniejszej (z punktu widzenia liturgii) części kościoła – apsydy ołtarzowej – zostało podyktowane stopniem zaawansowania trwających tam równocześnie prac remontowo-konserwatorskich. Potwierdza to zresztą list Mehoffera, jeszcze z końca roku 1910, dotyczący właśnie dekoracji apsydy:

> W pomyśle pierwotnym zaprojektowałem tam [w apsydzie] 4 ewangelie z tego względu, że pole to wykrojone raczej nadaje się na przedstawienie pewnych równoległych wartości, jak to właśnie rzecz się ma z ewangeliami, wymagające miejsca ograniczonego w sposób (dla artysty wygodny, bez wykroju na okno). I tu jednak mówić na razie możemy tylko na podstawie planów, gdyż miejsce w rzeczywistości jest obecnie zakryte i trudno zdać sobie sprawę ze sposobu, w jaki ono kiedyś w kościele już zrestaurowanym działać będzie. Pole przeznaczone dla dekoracji samo mówi przez się i wskazuje, co ma na nim być umieszczone. Dlatego wybór przedmiotu nastąpi, skoro go naprawdę ujrzymy[346].

Zapewne analogicznie zamierzał artysta postąpić (tzn. poczekać na odsłonięcie murów, pokrytych jeszcze podówczas, przynajmniej częściowo, barokowymi stiukami i malowidłami) wobec pozostałych, przewidzianych pierwotnie do pokrycia malowidłami części ścian oraz sklepień, z wyjątkiem może „obrazów" – czyli scen figuralnych, zaprojektowanych od samego początku w technice mozaiki.

Księdzu Teodorowiczowi, który nadal zabiegał o fundusze na sfinansowanie mozaik, bardzo zależało, by choć ich część została ukończona jak najszybciej i mogła stanowić „namacalny" argument w rozmowach z potencjalnymi ofiarodawcami. Najbardziej newralgiczny był pod tym względem wspomniany w jednym z poprzednich listów okres jesienny, kiedy po letniej przerwie zbierał się we Lwowie galicyjski sejm krajowy, a właśnie z funduszami rządowymi i – co się z tym łączy – z poparciem

deputowanych i urzędników arcybiskup wiązał największe nadzieje na zdobycie dotacji pozwalających opłacić wykonanie mozaik. Kierując się tymi samymi pobudkami, dążył do szybkiego wykończenia wspomnianej partii podkopułowej kościoła, by ta mogła działać jako swego rodzaju samoistne mozaikowe wnętrze, jako pewna całość, dająca lepsze pojęcie o wrażeniu, jakie miało wywrzeć ukończone dzieło, niż pojedyncze płaszczyzny ścian czy nawet czasza kopuły. Do tego dochodziły jeszcze problemy czysto praktyczne, jak utrudnienia w funkcjonowaniu kościoła podczas trwających wiele miesięcy robót budowlanych:

> Bardzo mi nie na rękę, że Gianese tak przedłuża swoje prace, bo już tracę o jakie pół roku czas sposobny do agitacji za mozajką, a nadto najprawdopodobniej w miesiącu maju, gdzie kościół będzie otwarty dla nabożeństw majowych jeszcze nie będzie rzecz gotowa, co boję się, że zniechęci Krzeczunowicza. Oczywiście, że ostatecznie ustąpić tu muszę, ale doprawdy z wielką szkodą planów. […] z wydostaniem pieniędzy idzie biedniej niż myślałem […][347].

„Niespodzianka mozaiki" i wykonanie projektu w warsztatach na Murano

Na Wielkanoc roku 1913 (która przypadała pod koniec marca) Mehoffer wyjechał do Wenecji, aby – zgodnie z umową – doglądać wykonania swoich kartonów, a zwłaszcza doboru barwnych *tesserae* ze słynnych fabryk na Murano, które miały utworzyć mozaikę[348]. Nie było to łatwe, gdyż przed wykończeniem mozaiki, mając przed sobą jedynie kolorowe kostki, trzeba było wyobrazić sobie efekt całościowy, końcowy, przy dodatkowym zastrzeżeniu, że kompozycja mozaikowa będzie umieszczona wysoko we (wklęsłej) czaszy kopuły, a oglądana – ze znacznego dystansu, z dołu. Wiadomo, że nie zawsze i nie do końca dało się przewidzieć ostateczny rezultat. Dlatego Mehoffer, relacjonując żonie pracę z Gianesem, pisze o „niespodziance mozaiki":

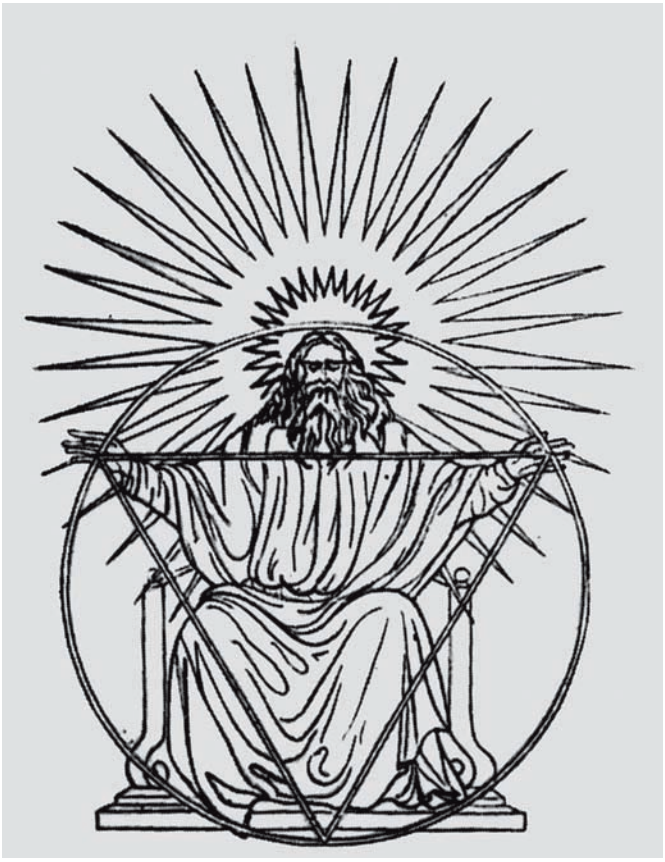
> Mozajka zawsze robi niespodziankę. Pierwszym moim wrażeniem była pewna bladość dekoracji. Nie będę wcale walczył przeciw tego rodzaju interpretacji, bo nie ulega kwestii, że mozajki ładne, wszystkie, jakie widziałem, są delikatne i dyskretne w kolorze i to było moim wrażeniem kiedyś niegdyś jeszcze z Włoch z obserwowania mozajk wyniesionym. Nawet, zdaje się, Tobie już w dyssertacjach naszych się spowiadałem z obawy mojej, że z przyzwyczajenia zapędzam się w żywy kolor farbiarski. Gianese mnie uspokaja, że to i tak będzie molto forte. Kazałem wzmocnić tło granatowe w pendentywie i różne drobiazgi. Ponieważ ściemniało się już, więc dokładniejsze oglądanie odłożyło się na wczoraj rano. Po południu zaś znowu wyprawiliśmy się do Scuola San Giovanni Evangelista, gdzie w olbrzymiej sali (a raczej po prostu kościele) będącą [!] własnością tych Włochów – dłubaczy-rutyniarzy był rozłożony mój obraz. Otóż tam omawialiśmy sposoby, w jaki się musi przeprowadzić zmiany pewne spowodowane interpretacją Trójcy na wklęsłości kopuły[349].

W połowie lipca roku 1913 mozaika była już we Lwowie, przygotowywana do zainstalowania w kopule; szacowano, że stanie się to w ciągu około trzech tygodni, czyli przed końcem sierpnia. Donosząc o tym Mehofferowi, czuwający nad remontem katedry inż. Mieczysław Teodorowicz upewniał się, że artysta przygotowuje już kartony kolejnych części dekoracji, gdyż „chodzi w tym wypadku o pośpiech, aby nie było znacznej przerwy w robocie"[350]. Mimo to, i mimo kilku następnych, odnotowanych przez Mehofferową listów z ponowieniem próśb o dalsze kartony, malarz najwyraźniej nie wykonał już żadnego więcej: ani na wspomniane wcześniej filary, ani na apsydę. Wydaje się, że nie odpowiedział też na zaproszenie arcybiskupa, by przyjechał do Lwowa i obejrzał świeżo odsłonięte spod tynku ornamenty na filarach oraz „deseń" nad apsydą, w celu ewentualnego wykorzystania znalezionych tam motywów w swoich projektach:

> Jeszcze w roku zeszłym przedstawiałem Panu Profesorowi wprost rozpaczliwe położenie mojej katedry. Póki nie ma dalszych wzorów, póty rusztowania muszą być zatrzymane. Samo przez się rozumie się, że to paraliżuje swobodny ruch w kościele. Podczas ostatniego widzenia się powiedział mi Pan Profesor, że za jakieś pięć tygodni wzory będą wykończone. Przypominam, to powiedzenie i bardzo proszę sprawę tę załatwić jak najrychlej. Szkoda, że Pan nie może być we Lwowie i zobaczyć odkryte desenie i starą skulpturę na słupach. Nadaje to osobliwy charakter całej ornamentacji[351].

> […] Co do starych ornamentów, to prócz łuku zostały odkryte ornamentacje na filarach bodaj czy nie najciekawsze, mają bowiem wiele oryginalnego charakteru. Była komisja w katedrze i orzekła, że wobec stylu słupów nie będzie odpowiedni ołtarz główny, o jakim myśleliśmy. Trzeba go będzie do nowych odkryć dostroić. […] na słupach mnóstwo jest krzyżów i plecionki w kamieniu[352].

Brak odpowiedzi Mehoffera na ponawiane zaproszenia i wezwania ks. Teodorowicza do kontynuowania pracy nad mozaiką należy, być może, tłumaczyć niedopełnieniem przez tego ostatniego zobowiązań finansowych



81

81. Matthäus Greuter, *Aeternitas*, ok. 1610

82. Józef Mehoffer, *Trójca św*. (1903) na wystawie TAP „Sztuka" w Düsseldorfie w 1904

wobec artysty. O tym aspekcie jako przyczynie zerwania czy też ochłodzenia kontaktów nie wspomina jednak Mehofferowa, która zazwyczaj szczególną uwagę zwracała właśnie na tę tematykę w korespondencji artysty z arcybiskupem. Możliwe też, że Mehoffer, pochłonięty innymi zleceniami (zwłaszcza kolejnymi witrażami dla Fryburga) i zajęciami na Akademii Sztuk Pięknych, z niechęcią nawet myślą powracał do zamówienia, które – choć na pewno było dla niego niemałym wyzwaniem artystycznym – nierozdzielnie łączyło się z niezwykle trudnymi kontaktami osobistymi ze zleceniodawcą[353].

Trzy warianty *Trójcy św.*

Z monumentalnego zamysłu Mehoffera udało się zrealizować zaledwie niewielką część: mozaiki w czaszy i tamburze kopuły, w pendentywach oraz na sklepieniach ramion krzyża starej części kościoła. Zgodnie z życzeniem fundatora, Aleksandra Krzeczunowicza, rozpoczęto od mozaiki w czaszy kopuły. Obok względów ideowych (kopuła była tradycyjnie najważniejszym elementem w bazylikach krzyżowo-kopułowych, a taki właśnie typ reprezentuje lwowska katedra), decyzję tę warunkowały, jak wolno przypuszczać, inne prace o charakterze konserwatorsko-restauratorskim, prowadzone równocześnie w kościele. Wobec niejednoznacznego stanowiska konserwatorskiego (nie można zapominać o kategorycznym sprzeciwie Leona Pinińskiego oraz niechęci Komisji Centralnej wobec planów usunięcia XVIII-wiecznego wystroju), wydaje się, że barokowe malowidła usunięto najpierw jedynie z kopuły i przylegających do niej sklepień, a reszta trwała nietknięta na swoim miejscu aż do połowy lat dwudziestych wieku XX. W okresie prac nad mozaiką, w apsydzie i nawach bocznych wciąż stały barokowe ołtarze i – jak pokazują dalsze dzieje – daleko było jeszcze do ich usunięcia. Przy tym wiadomo było, że mozaikowa dekoracja apsydy oraz ścian części prezbiterialnej powinna być zharmonizowana z nowym ołtarzem. Wybór kopuły, jako miejsca rozpoczęcia pokrywania katedry mozaiką, narzucał się więc sam.

Powyżej przedstawiono już pobudki, którymi mógł się kierować Mehoffer, podejmując decyzję, by – w następstwie zmiany techniki wykonania dekoracji – zastąpić temat dwunastu apostołów, przewidziany w kopule we wcześniejszym projekcie, kompozycją przedstawiającą Trójcę św. Wspomniano również, że w latach 1911–1912, gdy Mehoffer opracowywał szkic dla katedry, temat Trójcy św., wybrany na dekorację czaszy kopuły, towarzyszył mu już od dawna, pierwsza redakcja tej kompozycji powstała bowiem w roku 1899. Szczegółowy opis tego obrazu [il. 79] podaje w swoich wspomnieniach Jadwiga Mehofferowa:

> W lipcu i sierpniu 1899 r. w Świdniku namalował Mehoffer Trójcę Świętą, tondo olejne umieszczone w złotych narożnikach. Na przestrzeni ciemno szafirowego gwiaździstego nieba postać Boga Ojca, jak zwykle starca siwowłosego ubranego w szeroką, czarną kapę, także obsypaną złotymi gwiazdkami. Z poza Jego ramion wygląda szeroko uskrzydlony, biało zielonkawy gołąb – symbol Ducha Świętego. Poza głowami Boga Ojca i Ducha Świętego złoci się przysługujący Trójcy Świętej symboliczny trójkąt. Na tle ciemnej kapy rozłożone nagie ciało umęczonego Chrystusa unoszą dwaj aniołowie; jeden z nich podtrzymuje górę ciała i przykłada głowę do boku Chrystusa, ubrany w ciemno fioletową suknię, skrzydła ma purpurowe. Drugi klęczy u kolan i podtrzymuje dół ciała Chrystusowego – ubrany w suknię ciemno zieloną, skrzydła ma jasno ogniste. Obraz ten, traktowany zresztą szkicowo, był prototypem

82

parokrotnie malowanej Trójcy. Jedna z nich, wykonana w 1903, była próbą techniki freskowej na murku, następna ogromne płótno malowane temperą, projekt mozajkowej dekoracji kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie[354].

W roku 1903 artysta rozwinął swój pierwotny pomysł w kolejnym, wspomnianym już obrazie w formie tonda, malowanym temperą na tynku. *Trójca św*. z roku 1903 [il. 80] różni się od wcześniejszej kompozycji tylko nieznacznie. Ciało Chrystusa – ułożone tu nieco bardziej frontalnie – podtrzymują nie dwaj, lecz czterej aniołowie (na drugim planie dodano dwóch aniołów ubranych w rdzawobrunatne szaty); zniknął trójkątny nimb w tle głowy Boga Ojca, a na jego miejscu znalazła się, przesunięta nieco w górę w stosunku do poprzedniej redakcji, gołębica Ducha św. Prawie niewidoczna jest tu, ukryta za postaciami aniołów, szata Boga Ojca (wcześniej usiana złotymi gwiazdami); także granatowe niebo, stanowiące tło kompozycji – inaczej niż w *Trójcy św*. z roku 1899 – pozbawione jest gwiazd. Na jego niewielkim fragmencie, widocznym spoza kompozycji figuralnej w górnej części obrazu, pojawiają się szarawe smugi, jakby dymu kadzideł. Ułożenie bezwładnie uniesionych w górę, podtrzymywanych przez aniołów, ramion Chrystusa prawie nie różni się od ich układu we wcześniejszej kompozycji. Wersja „temperowa" odznacza się za to zdecydowanie większą dekoracyjnością, widoczną zwłaszcza w traktowaniu skrzydeł – aniołów (szczególnie jednego z nich, po prawej stronie) oraz gołębicy Ducha św. Bardzo wysmakowana jest też kolorystyka obrazu, utrzymana zasadniczo w dwóch gamach barwnych: jednej, złożonej z różnych odcieni ultramaryny i ciemnych szafirów, oraz drugiej, w tonach brązów, przechodzących od odcieni sjeny aż do barw rudawych; towarzyszy im złamana biel skrzydeł gołębicy oraz domieszka szarości. Ze względu na zastosowaną technikę – chłonne podłoże gipsowe – barwy są zgaszone, jakby mleczne, pastelowe.

Powody, dla których Mehoffer mógł chcieć „wypróbować" tę kompozycję w technice mozaiki, podano powyżej. Można jednakże znaleźć jeszcze inne, bardziej prozaiczne przyczyny, które mogły zadecydować o takim wyborze, nie wyłączając faktu, że *Trójca św.* miała idealny, by nie powiedzieć, doskonały w znaczeniu symbolicznym, kształt koła [il. 81][355], a taka właśnie kompozycja była potrzebna do dekoracji kolistego pola w czaszy kopuły. Wersja *Trójcy św*. z roku 1903, zachowana do dziś w zbiorach Domu Mehoffera w Krakowie, była pokazywana na wielu wystawach w kraju i za granicą [il. 82][356]. Po raz ostatni

w interesującym nas okresie – w roku 1907 – eksponowano ją we Lwowie, w ramach II wystawy wiosennej lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Arcybiskup nie musiał więc nawet jeździć do Krakowa, do pracowni malarza, by ją tam zobaczyć (choć wiadomo, że w Krakowie bywał i odwiedzał również atelier Mehoffera). Można więc wysunąć kolejną hipotezę, że to ks. Teodorowicz zaproponował artyście dostosowanie kompozycji obejrzanej na wystawie (lub w pracowni) do potrzeb mozaiki. Jest to prawdopodobne, choć trzeba pamiętać, że decyzję o wykonaniu projektu w technice mozaiki podjęto dopiero na początku roku 1908 (czyli prawie rok po lwowskiej wystawie, na której *Trójcę św.* mógł był widzieć arcybiskup). Przede wszystkim jednak nie wolno zapominać o silnej i po wielokroć manifestowanej w kontaktach z zamawiającym indywidualności Mehoffera, przejawiającej się zwłaszcza w sprawach artystycznych. Pomysł ten, jeśli nawet wyszedł od ks. Teodorowicza, musiał zyskać akceptację artysty.

Opisany wyżej niewielki szkic z niedawnej aukcji [il. 78] jest bardzo bliski ostatecznej wersji tematu, zrealizowanej w kopule. Wszystko wskazuje na to, że nie stanowił on żadnego z pośrednich stadiów kompozycji, a był jedynie szkicem wykonanym dla fundatora, *modello* lub swego rodzaju *vidimus* (był, być może, jednym z wielu takich szkiców). O takim jego charakterze może świadczyć zaznaczenie, na otoku kompozycji, ornamentalnej bordiury pola głównego w widoku perspektywicznym od dołu (tak, jak miała ona wyglądać po umieszczeniu w kopule), która częściowo zaciera centralną grupę *Trójcy św.* z aniołami. Niemniej jednak redakcja ta przynosi, jak wspomniano wyżej, interesujące szczegóły, odmienne w porównaniu z wersją zrealizowaną – jak trójkątny nimb Boga Ojca, inny układ rąk Chrystusa oraz umiejscowienie gołębicy Ducha św. w stosunku do postaci Boga Ojca, a co za tym idzie – niemal ściśle symetryczną kompozycję całości. Poprzez obecność trójkątnego nimbu Boga Ojca oraz kolistego nimbu wokół głowy gołębicy szkic ów sięga jeszcze do wariantu z roku 1899. Z kompozycją finalną łączą go zaś właściwie wszystkie pozostałe szczegóły.

Wracając do kwestii przeznaczenia tego szkicu, nie można w końcu wykluczyć, że miał on charakter okolicznościowy i nie był bezpośrednio związany z przekształceniami kompozycji dla katedry ormiańskiej.

83. Józef Mehoffer, *Trójca św.*, 1912, karton wykonawczy mozaiki, tempera na płótnie, 440×430 cm (tondo ø ok. 400 cm)

Typ ikonograficzny *Trójcy św.*

Mozaika Mehoffera przedstawia potężną, ujętą w popiersiu postać Boga Ojca o surowym obliczu, która wypełnia niemal całkowicie centralną partię kopuły, pozostawiając niewiele miejsca na gołębicę Ducha św. w chmurach

powyżej oraz symbole słońca po prawicy i księżyca po lewicy Stworzyciela [il. 83][357]. Na piersi Boga Ojca wspiera się, podtrzymywane przez dwóch klęczących aniołów, umęczone ciało Chrystusa, którego głowę ujmuje nimb krzyżowy. Bezwładne ciało Zbawiciela przedstawione jest w pozycji na wpół siedzącej, z ramionami uniesionymi w geście *ostentatio vulnerum*, ale z otwartymi dłońmi zwróconymi wnętrzem do środka kompozycji (a nie ku widzowi, jak w tradycyjnych ujęciach tego tematu). Kompozycja jest niemal symetryczna, zwłaszcza w dolnej części, gdzie para ustawionych antytetycznie aniołów – a w jeszcze większym stopniu, skomplikowany rysunek ich skrzydeł – wzajemnie się równoważą. Natomiast lekkiemu przesunięciu ciała Chrystusa w prawo odpowiada gołębica Ducha św., widniejąca nieco na lewo od postaci Boga Ojca, stanowiącej oś kompozycji.

84. Albrecht Dürer, *Trójca św.*, 1511, drzeworyt, B. 122

85. Józef Mehoffer, *Trójca św.*, 1913, mozaika w kopule katedry ormiańskiej we Lwowie (widok na skrzyżowanie z kopułą i pendentywami)

84

Wykonana w mozaice *Trójca św.* została oparta na znacznie wcześniejszych studiach tego tematu, powstałych bez związku z pracą Mehoffera dla katedry ormiańskiej czy tematyką ormiańską w ogóle. Już tylko sam ten fakt wystarczyłby, żeby zakwestionować uporczywie powracające w literaturze twierdzenie, jakoby kompozycja ta miała reprezentować ujęcie tematu „w typie ormiańskim"[358]. Wydaje się, że takie stwierdzenie jest wynikiem dość niefortunnego przeniesienia określenia dotyczącego projektu całej planowanej dekoracji (jak najbardziej prawdziwego, gdyż projekt pełen był motywów ormiańskich) na mozaikę w kopule, czyli jedyny zrealizowany element wywodzący się z tego projektu, ale pod względem ikonograficznym zupełnie w stosunku do niego wtórny. Już ks. Żyła, pisząc o mozaice w kopule, stwierdzał, że:

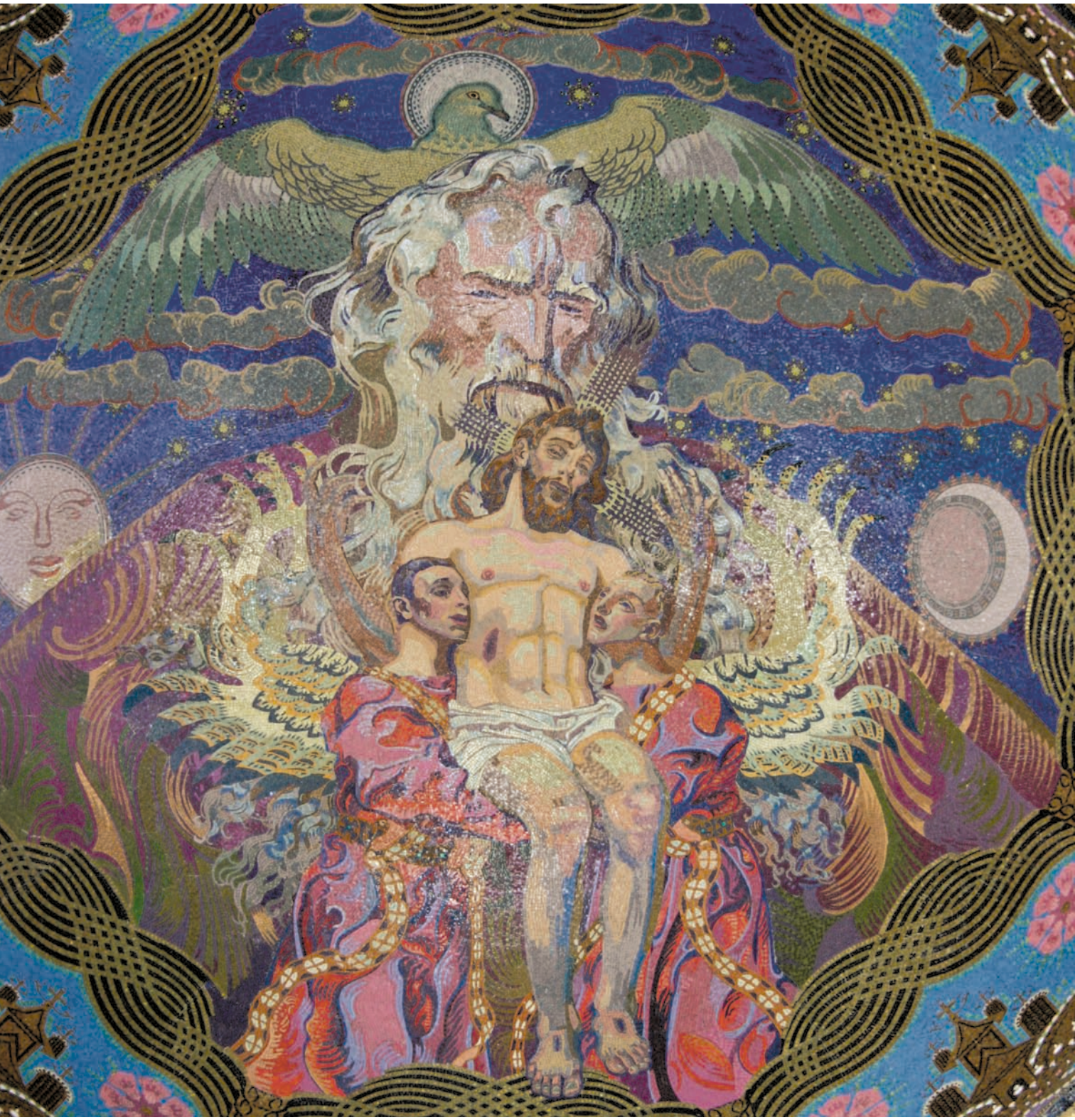
> Przedstawia ona ciekawie pojętą kombinacyę 2 znanych w ikonografii chrześcijańskiej motywów Trójcy i Pietà. Nie Matka Boska trzyma na łonie swem ciało Syna Bożego, lecz Bóg Ojciec, a nad nim unosi się Duch św. w postaci gołębicy. Motyw ten zjawiający się w niektórych obrazach szkoły hiszpańskiej XVI w. (Ribera, Prado) i w niemieckiej rzeźbie ciekawie jest pojęty i zupełnie zmodernizowany[359].

Z pewnością rację miał ks. Żyła, identyfikując w ten sposób przypuszczalne źródła inspiracji Mehoffera i trafnie wskazując na hiszpańskie i niemieckie przykłady ukazanego w mozaice tematu. Ujęcie to ma jednak o wiele dłuższe i bardziej skomplikowane dzieje. Na początku trzeba zaznaczyć, że kompozycja w kopule składa się z trzech Osób Trójcy św., którym towarzyszą dwaj aniołowie. Nie można jej więc bezpośrednio łączyć z Tronem Łaski (*Thronum gratiae*)[360], przedstawieniem znanym w sztuce zachodniej już od około wieku XIII, gdyż nieobecni są tam (widoczni w mozaice) aniołowie, ponadto w kompozycji lwowskiej brak jest trzymanego przez Boga Ojca krzyża – podstawowego elementu wyróżniającego ten typ ikonograficzny spośród innych ujęć *Trójcy św.*[361] Zdecydowanie bliższa jest lwowska *Trójca* rycinie Albrechta Dürera z roku 1511 [il. 84; B. 122 (141)][362]. Drzeworyt wyobraża siedzącego Boga Ojca, na którego kolanach spoczywa bezwładne, martwe ciało Syna. Nad głową Boga Ojca unosi się gołębica Ducha św., a centralną grupę otaczają aniołowie trzymający narzędzia męki oraz kraj płaszcza (a raczej obszernej kapy) Stworzyciela; dwaj z nich ponadto wspierają ramiona Zbawiciela. Takie ujęcie, w zasadniczej części, prezentuje też kompozycja Mehoffera. Szczególnie bliskie rycinie Dürera są dwie pierwsze redakcje tego tematu, z lat 1899 i 1903, niepoddane jeszcze dekoracyjnej stylizacji i może nieco „sztywnej" symetrii, obecnym w mozaice. W ujęciu Mehoffera nie ma jednak prezentowanych przez aniołów *arma Christi*, co skłania do dalszych poszukiwań innej wersji tego tematu, ikonograficznie bliższej lwowskiej *Trójcy*.

Kryteria podobieństwa do lwowskiej mozaiki najlepiej zdaje się spełniać wyobrażenie Trójcy św., określane mia-

85

nem *Pietatis Domini* (*Piety Boga Ojca*)[363], *Pitié de Nostre Seigneur* albo też *Notgottes*[364], szczególnie popularne w sztuce zachodniej Europy (Niderlandy, Francja, Niemcy) od końca wieku XIV, a zwłaszcza w następnym stuleciu. Émile Mâle jego wymowę objaśniał – analogicznie do formalnego podobieństwa przedstawienia do typu *Pietà*, Marii z ciałem Chrystusa, opłakującej śmierć Syna – jako ukazanie bólu i cierpienia Ojca, trzymającego martwe ciało Syna[365]. Takie odczytanie *Pietatis Domini* (proponowane zresztą nie tylko przez Émile'a Mâle'a) zakwestionował Tadeusz Dobrzeniecki, stwierdzając, że powstało ono pod wpływem „upodobania do szukania źródeł w mistyce, a nie w istotnych fundamentach, takich jak Biblia wraz z komentarzami patrystycznymi i liturgia"[366]. Zgodnie z tym przekonaniem Dobrzeniecki interpretuje różne warianty tej kompozycji raczej w duchu soteriologicznym, w odniesieniu do Boga Ojca (ofiara złożona z Syna dla odkupienia ludzkości) i Chrystusa (ofiarował się dla zbawienia świata), a nie w aspekcie trynitarnym. We Lwowie najpewniej jednak nie zagłębiano się w teologiczne zawiłości i rozumiano to przedstawienie po prostu jako zobrazowanie Trójcy św. (choć w rzadko spotykanym ujęciu)[367].



86

86. Józef Mehoffer, *Trójca św.*, 1913, mozaika w kopule katedry ormiańskiej we Lwowie (fragment grupy figuralnej w centralnej części czaszy)

87. Edouard Manet, *Martwy Chrystus z aniołami*, 1864, olej na płótnie, 179,5×150 cm

Cechy formalne kompozycji

Mehofferowska *Trójca św*., mimo oczywistego zakorzenienia we wskazanych powyżej tradycyjnych układach ikonograficznych, jest kreacją samodzielną i w pełni twórczą, a przy tym – co zasugerowano już wyżej – artysta skoncentrował się zdecydowanie bardziej na warstwie formalnej niż treściowej przedstawienia. Bardziej więc interesująca – niż roztrząsanie kwestii teologicznych – wydaje się analiza formalna dzieła. Nie ulega wątpliwości, że w związku z przygotowywaniem swego pierwszego projektu, który miał zostać wykonany w mozaice, ten właśnie, formalny aspekt pracy musiał być najważniejszy dla artysty. Do tej pory, wśród wielu analiz mozaiki, podkreślających prawie wyłącznie jej (domniemaną) oryginalność ikonograficzną[368], tylko Helena Blum zwróciła uwagę na walory formalne *Trójcy św*.:

> Artysta stworzył dzieło niepowszednie przez ujęcie na jednej płaszczyźnie trzech elementów kompozycji, i to z zachowaniem jednolitej hierarchii postaci, wiążąc w jedną całość kompozycyjną Boga Ojca i Ducha św. w postaci gołębicy z ciałem umęczonego Chrystusa, podtrzymywanym przez dwóch aniołów. Aniołów znowu związał z częścią ornamentalną kompozycji, a po bokach umieścił symboliczne słońce, gwiazdy i księżyc, poddane odpowiedniej stylizacji. […] Oryginalna ta koncepcja, a przede wszystkim jej formalne ujęcie z wyraźnym piętnem epoki, należy do najciekawszych przejawów secesji w sztuce polskiej[369].

Warto dodać, że wspomnianą przez Helenę Blum hierarchizację postaci uzyskał artysta w sposób niezbyt wyszukany i ze wszech miar tradycyjny, mianowicie różnicując skalę postaci: gigantycznego Boga Ojca, którego samo popiersie wypełnia niemal całe pole kompozycji i stanowi tło dla ciała Chrystusa o proporcjach jak najbardziej „ludzkich" (jak o tym świadczy porównanie z podtrzymującymi je postaciami aniołów). Kolejnym argumentem na rzecz formalistycznego podejścia artysty do kompozycji jest jej prawie symetryczny (choć nie do końca ścisły w ramach tej symetrii) układ. Odchylenia od tego osiowego schematu są niewielkie, a poza tym wzajemnie się kompensują, co znów tworzy swego rodzaju symetrię. Popiersiu Boga Ojca Mehoffer nadał kształt zbliżony do trójkąta równoramiennego, którego wierzchołek stanowi Jego głowa. Unosząca się powyżej gołębica Ducha św. jest przesunięta nieco na lewo od osi pionowej, co w dolnej partii przedstawienia zostało zrównoważone przez zwrócenie lekko w prawo podtrzymywanego przez aniołów ciała Chrystusa. Wzmocnieniem tego układu są postaci aniołów, a zwłaszcza ich niezwykle dekoracyjne i rozbudowane skrzydła, skomponowane na zasadzie wzajemnego, prawie lustrzanego odbicia. Symbole słońca i księżyca na wysokości ramion Boga Ojca tworzą niejako poprzeczną oś symetrii kompozycji, czym warunkują jej prawie doskonałą równowagę (zachwianą, jak powiedziano, jedynie minimalnie). Dzięki opisanemu układowi, zbliżonemu do symetrycznego, mozaika wspaniale współgra z architekturą skrzyżowania naw kościoła zbudowanego na planie krzyża greckiego [il. 85], zaś pewne nieregularności jedynie ożywiają kompozycję i czynią ją bardziej interesującą.

Wątpliwości musi budzić jedynie układ przedramion Chrystusa. Z dalszej odległości, w widoku z dołu, są one prawie niewidoczne, gdyż zostały ułożone z kostek barwy nieco ciemniejszej niż karnacja pozostałych części ciała, a poza tym znajdują się na tle potraktowanych bardzo dekoracyjnie, upierzonych jak ptasie skrzydeł aniołów, tak że skontrastowane z nimi, giną [il. 86]. Fakt ten ze wszech miar tylko przysłużył się obrazowi, gdyż wzniesione w górę ręce Chrystusa z otwartymi, zwróconymi do wewnątrz dłońmi, są niezgrabnie wielkie, a rysunek palców – wręcz pokraczny. W widoku z dołu zdaje się, że przedramiona opadają swobodnie w dół i niżej nie są widoczne, gdyż zasłaniają je głowy aniołów. Tymczasem, przy

87

bliższym oglądzie, zdają się one zupełnie amorficznie „wyrastać" spoza szyj aniołów. Podobnie zresztą wyglądają na kartonie wykonawczym, choć tam zdecydowanie lepiej został oddany ich modelunek światłocieniowy, którego nie udało się już powtórzyć w mozaice. Wypada zatem

przyjąć, że sam Mehoffer musiał mieć problem z upozowaniem Chrystusa, o czym może świadczyć choćby nowo odnaleziony szkic, wspomniane *modello*, gdzie układ rąk jest zupełnie inny, zarówno w stosunku do wariantu ostatecznie wykonanego, jak i któregokolwiek z wcześniejszych tond z Trójcą św. Bez względu na przyczynę, jest to najsłabszy element tej poza tym udanej kompozycji.

Oprócz przywołanych powyżej ikonograficznych wzorów przedstawienia Trójcy św., wywodzących się jeszcze ze sztuki średniowiecznej, można wskazać formalne analogie dla postaci Chrystusa oraz aniołów, i to w okresie chronologicznie znacznie bliższym powstaniu kompozycji Mehoffera. Mam na myśli obraz Edouarda Maneta *Martwy Chrystus z aniołami*, wystawiony po raz pierwszy na Salonie w roku 1864 [il. 87][370]. Uwagę zwraca nie tyle poza Chrystusa (która wykazuje znaczne różnice w stosunku do układu ciała Zbawiciela w lwowskiej mozaice), lecz sam temat – Chrystus z aniołami – oraz właśnie postaci aniołów i ich skrzydła, potraktowane z „ornitologiczną dokładnością", jak pisano współcześnie. Uważa się też, że przedstawienie aniołów, namalowanych zwyczajnie, jako istoty ludzkie, jedynie z „doczepionymi" skrzydłami, było wyzwaniem, jakie Manet rzucił Courbetowi, który oświadczył, że nie potrafiłby namalować anioła, gdyż nigdy żadnego nie widział, manifestując w ten sposób swoją wierność realizmowi w malarstwie. Toteż aniołowie Maneta to po prostu modelki z przyprawionymi skrzydłami[371]. Natomiast w ściśle realistycznym potraktowaniu przez Maneta ciała Chrystusa upatrywano, zgodnie z sugestiami współczesnej krytyki, wpływu słynnej podówczas książki Ernesta Renana pt. *Życie Jezusa Chrystusa*, w której Jezus został ukazany jako postać wyłącznie historyczna[372].

Z zachowanych szkiców wiadomo, że podobnie do swej kompozycji podszedł Mehoffer: wielokrotnie, dla potrzeb obrazu „freskowego" z roku 1903, szkicował grupę Chrystusa z aniołami, skomponowaną z żywych modeli[373]. Zresztą w tej właśnie wersji tematu Trójcy św. jest Mehoffer najbliższy realizmowi Maneta, gdyż obraz mozaikowy poddany został już daleko idącej dekoracyjnej stylizacji. Zestawienie obu prac nie ma przy tym na celu wykazać ścisłej zależności lwowskiej mozaiki od obrazu Maneta, lecz raczej zasugerować ogólną (i jedynie domniemaną) inspirację Mehoffera obrazem słynnego artysty francuskiego. A znał jego twórczość na pewno, gdyż wspominał o nim w swoich niepublikowanych zapiskach z roku 1895, zatytułowanych *Filozofia w sztuce*. Zdaniem monografistki wczesnej twórczości Mehoffera wynika z nich, że krakowskiemu artyście imponowała u francuskiego malarza „umiejętność konstruowania formy z płaskich plam barwnych, budujących konkretne i dalekie od rozwibrowania kształty, oraz wyczuwalna w Manetowskich kompozycjach wysoka świadomość artystyczna i relacje z wielką tradycją europejskiego malarstwa nowożytnego"[374]. Niewykluczone więc, że mógł go zainspirować również *Martwy Chrystus* Maneta.

88

Mozaikowa dekoracja kopuły, tamburu i pendentywów

Figuralne elementy kompozycji *Trójcy św.* w czaszy kopuły płynnie łączą się z liniami na otoku pola centralnego, falującymi jak w ornamencie giloszowym. Wokół krawędzi czaszy biegnie szeroki błękitny pas, na którego tle ośmiokrotnie powtarza się motyw wazonu z dwoma symetrycznie umieszczonymi różowymi goździkami oraz kłosem w centrum. Z wazonu wyrastają na obie strony wici roślinne, które, płożąc się, nikną w podstawie struktury złożonej z korony i wyrastającej z niej wieżowej konstrukcji [il. 88][375]. Wydaje się, że i te szczegóły zaczerpnął Mehoffer z Wenecji, z obserwacji mozaik oraz ze swych studiów nad rękopisami ormiańskimi. W roku 1907 zanotował wrażenie, jakie zrobiła na nim bazylika św. Marka: „Interesujący motyw koron przerywanych, złoconych na kamieniach otaczających dachy stożkowate wieżyczek […]"[376]. Stożkowate dachy wieżyczek wykorzystanych w mozaice zaczerpnął jednak z iluminacji rękopisów ormiańskich. Motyw ten, jak pisał Tadeusz Mańkowski, jest tam wszechobecny [il. 89 a–c][377].

Pierwotny projekt dekoracji kopuły (zawarty w całościowym, gwaszowo-akwarelowym szkicu z roku 1907; il. 90 b) przewidywał, jak wiadomo, postaci apostołów ustawione na przemian z – podobnymi do ostatecznie zrealizowanych – wazonami z goździkiem. Kompozycja ta miała wypełniać całą czaszę kopuły aż do nasady, nie było więc potrzeby dodawania ornamentalnego pasa. Ist-

88. Józef Mehoffer, ornament tworzący bordiurę centralnego przedstawienia mozaiki w czaszy kopuły

89. Świątynia-wieżyczka: **a)** mozaika Mehoffera w tamburze kopuły; – **b)** w szkicowniku Mehoffera; – **c)** w rękopisach ormiańskich

89 a

89 b

89 c

nieje jednak projekt przedstawiający dolną część czaszy i bęben kopuły w formie pośredniej między wersją z roku 1907 a wariantem zrealizowanym w mozaice [il. 90 a][378]. Jest niedatowany, nie pokazuje szczegółów dekoracji środkowej części czaszy, ale zawiera już ostateczną wersję pasa u jej nasady. Natomiast ornamentyka wypełniająca ściany bębna prawie nie zmieniła się w stosunku do propozycji z roku 1907. W niemal identycznej formie powtarza ją też wspomniany wyżej pośredni, niedatowany szkic tamburu i kopuły. W wersji mozaikowej zmienił się tylko ornament w prostokątnych polach pomiędzy parami kolumn z „ptasimi" kapitelami. Zamiast geometrycznej mozaiki, złożonej z barwnych kwadratów różnej wielkości, znanej z projektów, znajduje się tam złotawa wić winorośli z kiściami owoców [il. 91 a][379]. Również ten motyw – przynajmniej od strony „technicznej" – artysta zaobserwował w mozaikach włoskich, choć podobne, dekoracyjnie splątane pędy winorośli można odnaleźć też w rękopisach ormiańskich [il. 91 b]. W liście pisanym do żony z Rawenny w roku 1910 Mehoffer zanotował:

> […] ornament złoty, czy skręty, czy liście w rodzaju akantu na tle ciemnym uderza dyskrecją. W całości z daleka robi wrażenie złotego, tymczasem w rzeczywistości jest on jak haft, w którym z pod nitki złotej wygląda materiał bawełniany kolorowy, zwykle żółty. W tym wypadku stosunkowo duże kawałki płowo-żółte, zielonkowate, lub nawet czarniawo żółte harmonizują się ze złotem przerzynającym je w postaci żył i gałęzi etc. w ten sposób, że efekt całości jest dyskretnie staro złoty. […][380]

Jak się wydaje, obserwacja artysty była na tyle wnikliwa, iż ów „dyskretnie staro złoty" efekt udało mu się uzyskać w całkiem zadowalający sposób w lwowskiej mozaice. Przeważające w kolorystyce dekoracji kopuły jasne tony błękitu, różu, ochry, oraz – przede wszystkim – złoto (ale raczej właśnie zgaszone i dyskretne) – dobrze współgrają w przeznaczonej im przestrzeni, a dopełniające całości ornamenty zgrabnie wypełniają mniejsze połacie muru i podkreślają walory architektoniczne przestrzeni podkopułowej.

W przeznaczonej do realizacji wersji projektu w pendentywach miały zostać przedstawione personifikacje czterech cnót (zamiast chórów anielskich widocznych na

szkicu z roku 1907). Ostatecznie znalazły się tam cztery identyczne figury czarnowłosych kapłanek (po jednej w każdym z „żagielków"), ukazanych w pozie orantek, z nimbem krzyżowym wokół głowy, zamknięte w uskrzydlonej mandorli unoszącej się na tle ołtarza ofiarnego, z którego wznoszą się ku górze płomienie i kłęby szarego dymu [il. 92 a]. Na kartonie wykonawczym w inskrypcji umieszczonej na złotym pasie u szczytu mandorli postać została określona jako „Wiara" [il. 92 b]. Można się tylko domyślać, jak byłyby podpisane pozostałe trzy postaci orantek, gdyż – jako że figury miały być identyczne we wszystkich czterech pendentywach i różniłyby się tylko podpisem – zapewne ze względów oszczędnościowych powstał tylko jeden karton dla wszystkich czterech postaci. Rysunki w szkicowniku Mehoffera [il. 93 a–b] ukazują etapy tworzenia się ostatecznej kompozycji: od medalionu z postaciami aniołów (na projekcie z roku 1907) do ostatecznie zrealizowanej postaci orantki na tle ołtarza

90 a

ofiarnego. Co ciekawe, na drugim ze szkiców [il. 93 b] ponad głową postaci widnieje napis FIDES. Jednakże z korespondencji Mehoffera z arcybiskupem wiadomo, że w roku 1913 nie do końca wyjaśniony był problem ikonografii przedstawień mających się znaleźć w pendentywach. Ksiądz Teodorowicz pisał w tej sprawie do artysty: „Co do napisów, to proszę o łacińskie. Trzy cnoty teologiczne nazywają się: fides, spes, charitas; czwarta już właściwie nie ma miejsca. Nie mam tu niestety symbolistyki pod ręką. Może i amor mógł by zostać, byle odpowiednio w symbolach można czytać, o jaką miłość chodzi"[381].

W projekcie określenie personifikacji („Wiara") – inaczej niż tego sobie życzył arcybiskup – zostało oddane jednak po polsku, nie po łacinie; w mozaice zaś inskrypcja nie identyfikuje żadnej z czterech postaci[382]. Przeznaczone nań miejsce pozostało puste. Nie wiadomo, czy stało się tak z powodu zaniedbania albo nieznajomości języka polskiego w weneckiej fabryce mozaiki (co wydaje się mało prawdopodobne, gdyż zarówno Mehoffer, jak i ks. Teodorowicz utrzymywali stały kontakt z Angelo Gianesem, a tak niewielkie poprawki można było wykonać nawet na miejscu, we Lwowie, tuż przed zainstalowaniem mozaiki), czy też zrezygnowano z uściślenia tożsamości przedstawionych postaci, np. w taki sposób, jak to w przytoczonym liście sugerował ks. Teodorowicz. Istotnie, zestawienie trzech cnót kardynalnych z *Amor* byłoby niefortunne i w ikonografii niespotykane[383]. Niemniej jednak antykizująca stylizacja postaci (o czym świadczy rodzaj i układ szat, poza orantki, a także ołtarz ofiarny w tle) wskazuje, że Mehoffer świadomie wybrał typ personifikacji, który charakteryzował sztukę wczesnochrześcijańską, wykorzystującą formy zaadaptowane ze sztuki antycznej[384]. W ten sposób konsekwentnie został utrzymany wczesnochrześcijański „idiom", któremu – jak już wcześniej wspomniano

90 b

91 a

90. Józef Mehoffer, projekt dolnej części czaszy i tamburu kopuły: **a)** szkic projektu wykonanego (niedatowany); – **b)** fragment projektu z 1907 (wariant niezrealizowany)

91. Józef Mehoffer: **a)** mozaika w tamburze kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie: złotawa wić winorośli z kiściami owoców; – **b)** pędy winorośli, fragment miniatury w Ewangeliarzu ze Skewry (fol. 9ᵛ)

91 b

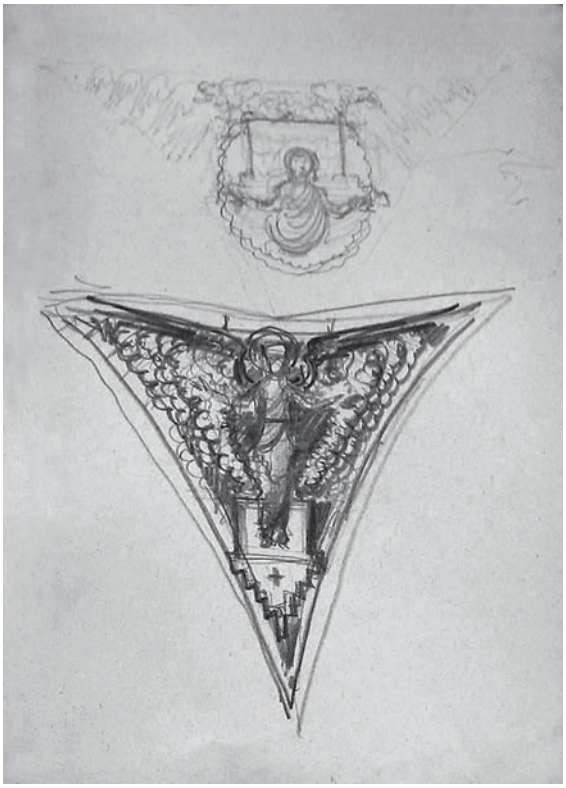
92 a

92 b

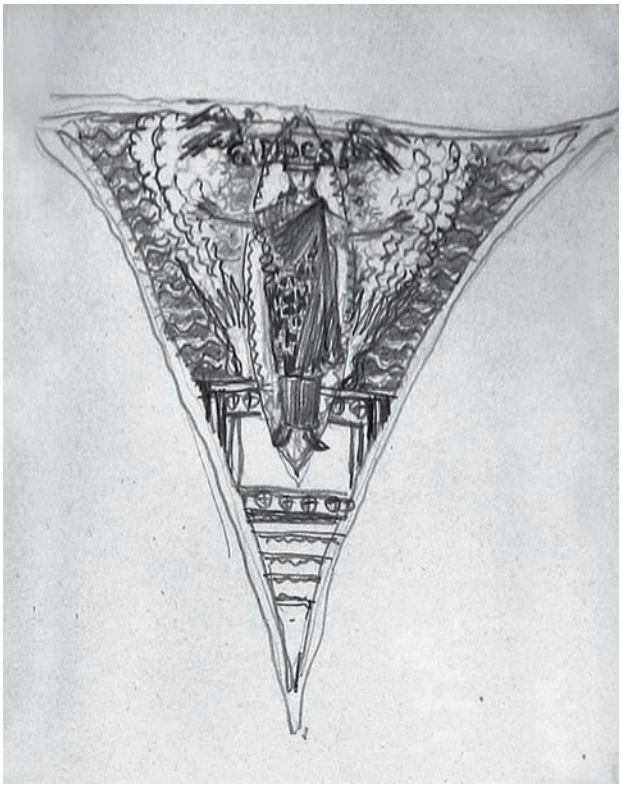
92. Józef Mehoffer, personifikacja Wiary: **a)** mozaika w pendentywach kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie; – **b)** karton wykonawczy mozaiki (fragment), akwarela na papierze naklejonym na płótno, 150×278 cm (całość)

93 a–b. Józef Mehoffer, orantka (*Fides*), szkice do projektu dekoracji pendentywów

93 a

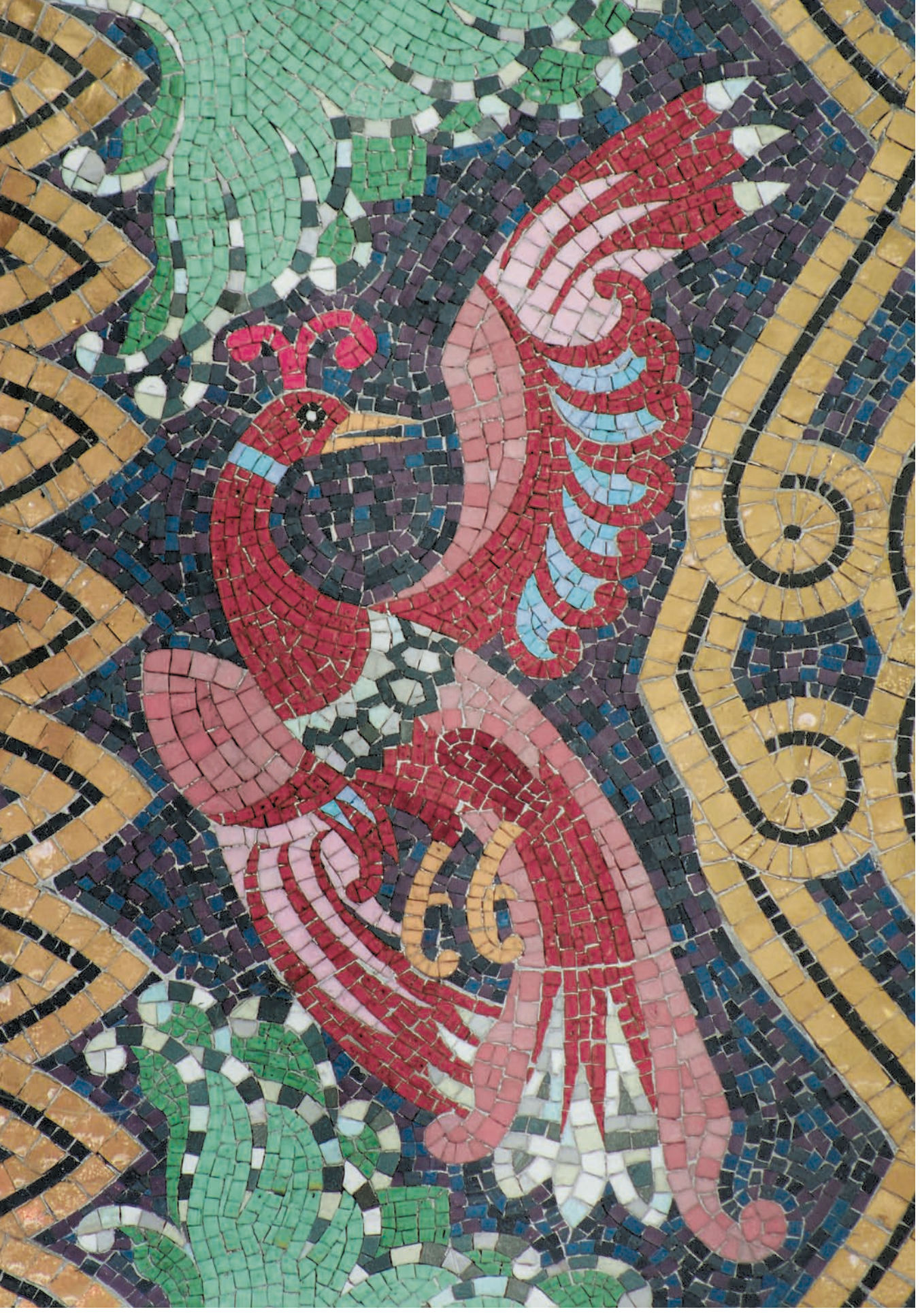


93 b



– podporządkowano większość elementów rozbudowy i dekoracji katedry. Ciekawostką ikonograficzną jest skomplikowany i wielowarstwowy zestaw symboli i motywów, z których zbudowano personifikacje w pendentywach: nimb krzyżowy, uskrzydlona mandorla, ołtarz ofiarny w tle. Nie sposób dopatrywać się w nich głębszych znaczeń, a wyszukaną formę trzeba wytłumaczyć fantazją malarza połączoną z jego szeroką znajomością symboliki kościelnej, wykorzystaną tym razem dla osiągnięcia efektu bardziej estetycznego niż semantycznego; potraktować je może należy jako swego rodzaju (i nieco czczy) popis ikonograficznej erudycji artysty.

Podłucza czterech arkad, na których wspiera się tambur kopuły, oraz sklepienia ponad ramionami skrzyżo-



wania zostały pokryte (jednak dopiero w roku 1928) dekoracją mozaikową (ornamenty geometryczne z motywem fantastycznych rajskich ptaków), której porównanie z zachowanym projektem polichromii katedry Mehoffera z roku 1907 każe przyjąć, że zostały one zaprojektowane na podstawie ogólnie tam naszkicowanego pomysłu krakowskiego artysty [il. 94 a–b][385]. Na tym zakończono dekorowanie katedry mozaiką. Dopełnienie malarskiego wystroju świątyni nastąpiło dopiero w latach 1925–1929.

Witraż i pseudomozaika w nowej kopule

Zgodnie ze stosowaną w dekoracji wnętrza katedry zasadą stylowego ujednolicania poszczególnych części heterogenicznego kompleksu, mozaika miała znaleźć się także w nowo wybudowanej części kościoła. Wspomina o niej zresztą projekt Mączyńskiego („Kopuła mozaika na tle jasno kolorowym lub złotym, witraż kolorowy, opalizujący, jednak jasny"[386]), więc można założyć, że arcybiskup od początku planował, by surowe, „wczesnochrześcijańskie" formy z szarego piaskowca wzbogacić barwnym akcentem mozaiki. Jej zaprojektowanie powierzono by, zapewne, również Mehofferowi, ale – jak można się domyślać, wobec przeciągających się pertraktacji w sprawie mozaiki w kopule starej części katedry, a przede wszystkim w związku z ograniczeniami finansowymi ks. Teodorowicza – zdecydowano się na tańsze i jednocześnie dość efektowne rozwiązanie: malowidło, bardzo udatnie imitujące mozaikę.

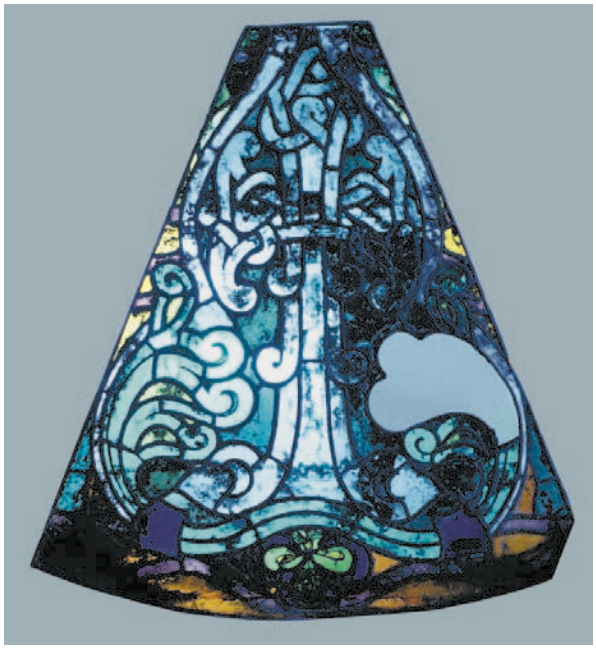
94 a–b. Mozaika na sklepieniach – rajskie ptaki (1928)

Przypomnijmy, że kopuła nakrywająca jedyne zrealizowane przęsło przedłużenia katedry ku ul. Krakowskiej jest wsparta na uskokowych trompach; górna część czaszy ścięta jest poziomo, tworząc okulus przeszklony witrażem. Witraż ten, secesyjny w stylu, z cherubinami i dekoracyjnymi motywami roślinnymi, zaprojektował około roku 1909 Karol Zyndram Maszkowski (1868–1938). Akwarelowy szkic został pokazany na wystawie sztuki kościelnej w Krakowie w roku 1911[387]. Oryginalne przeszklenie zachowało się tylko częściowo, w postaci siedmiu z istniejących pierwotnie ośmiu kwater [il. 95, 96 a–b]. Jednak dzięki temu, że kompozycja składa się z powtórzonej czterokrotnie w ośmiu polach pary modułów – z przedstawieniem uskrzydlonej główki cherubina oraz z plecionkowym, „kwitnącym" krzyżem ormiańskim – możliwa była konserwacja witraża, oczyszczenie i naprawienie kwater istniejących oraz uzupełnienie brakujących fragmentów na podstawie elementów zachowanych w bliźniaczych polach. Część środkowa kompozycji, również niezachowana, co do której nie znaleziono wskazówek, jak mogła pierwotnie wyglądać, została – bardzo umiejętnie – zakomponowana przez konserwatorów. Z wielkim wyczuciem i zrozumieniem dla całości projektu wprowadzono tam ornament plecionkowy, stanowiący kontynuację i naturalne zakończenie plecionki widocznej w poszczególnych kwaterach [il. 97, 98 a–b][388]. Trudno powiedzieć, w jakim zakładzie witrażowniczym wykonano projekt Maszkowskiego; niewykluczone, że w krakowskiej firmie Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, ze względu na zatrudnienie tego ostatniego przy dekoracji malarskiej kopuły, w której świetliku znajduje się ten witraż.

Autorstwo pseudomozaiki, która zdobi pozostałą część czaszy, było przez długi czas przypisywane Józefowi Mehofferowi [il. 40, 99 a–b][389]. Arcybiskup chciał, co prawda, by krakowski artysta choćby skorygował projekty lub by w inny sposób dopomógł Antoniemu Tuchowi, który podjął się zadania udekorowania kopuły[390], jednakże, sądząc z komentarza Jadwigi Mehofferowej, jakim opatrzyła tę prośbę ks. Teodorowicza, a zwłaszcza na podstawie samego dzieła, można z całą pewnością stwierdzić, że Mehoffer nie przyłożył ręki do tego malowidła. Tucha

95

96 a



96 b

97

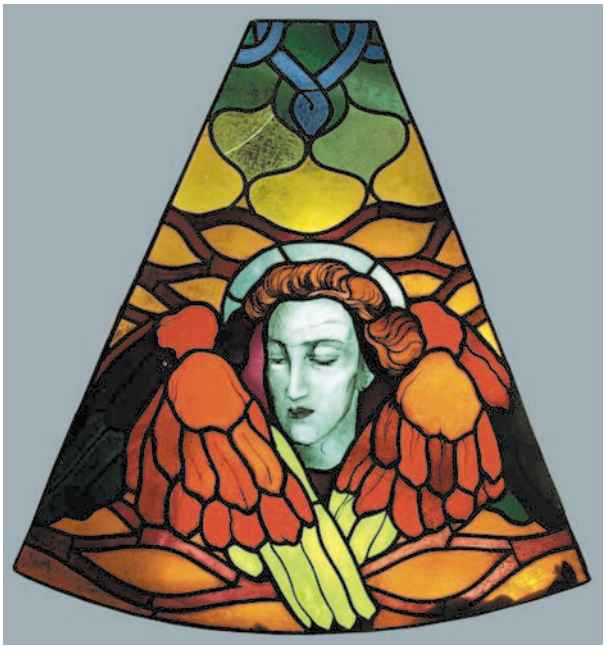
95. Witraż w świetliku kopuły w nowej części katedry (stan przed konserwacją), proj. Karol Zyndram Maszkowski

96 a–b. Kwatery witraża (stan przed konserwacją)

97. Witraż w świetliku kopuły w nowej części katedry (stan po konserwacji), proj. Karol Zyndram Maszkowski

98 a–b. Kwatery witraża (stan po konserwacji)

98 a



98 b

99 a–b. Antoni Tuch, pseudomozaika (malowidło ścienne imitujące mozaikę) w kopule nowej części katedry

99 a

zaś należałoby raczej uznać za rzemieślnika, wykonującego zazwyczaj cudze projekty, niż samodzielnego artystę[391].

Dekoracja w kopule jest więc, od strony technicznej, malowaną imitacją mozaiki, a z ikonograficznego punktu widzenia – kompilacją przedstawień zaczerpniętych z VI-wiecznych mozaik w apsydach raweńskich kościołów: San Vitale (Chrystus jako Kosmokrator, siedzący na flankowanym przez aniołów globie) oraz San Apollinare in Classe (pasące się na zielonej łące owieczki), pokazanych pod rozgwieżdżonym niebem wzorowanym na mozaikach na sklepieniu Mauzoleum Galli Placydii[392].

Wyposażenie wnętrza

Od samego początku prac restauracyjnych planowano także zmianę wyposażenia wnętrza katedry. Projekt nowego ołtarza głównego (za którym miały pójść ołtarze boczne i inne sprzęty) był jednym z najważniejszych elementów restauracji, a wykonanie jego szkiców powierzono Teodorowi Axentowiczowi, równocześnie z zamówieniem przez ks. Teodorowicza projektów dekoracji ścian u Józefa Mehoffera. Jak pisał arcybiskup w liście do Namiestnictwa Galicji w roku 1907: „Planów głównego ołtarza i ambony podjął się […] znany malarz z Krakowa, Pan Aksentowicz, który przy pomocy znanego architekty Pana Hendla sporządził załączone kosztorysy”[393]. Wszystko wskazuje na to, że na tym wstępnym etapie zakończyła się praca nad ołtarzem oraz współpraca obu artystów przy restauracji katedry w ogóle, gdyż ich szkice zostały odrzucone. Nie znamy projektów Axentowicza i Hendla; jedynym (i domniemanym) śladem ich pomysłów jest sylweta ołtarza głównego, zaznaczona przez Mehoffera na jego projekcie malowideł dla katedry z roku 1907.

Znacznie później, przypuszczalnie po I wojnie światowej, szkic ołtarza wykonał Franciszek Mączyński (rysunek w zbiorach MCK[394]). Jedyne pewne wiadomości o ołtarzu Mączyńskiego przynoszą: ów niedatowany szkic [il. 100], niedoskonała dokumentacja fotograficzna z okresu międzywojennego [il. 101] oraz zachowana do dziś *in situ* marmurowa mensa ołtarzowa zdobiona (od frontu i od tyłu) dwiema płytami z ornamentalnym reliefem w stylu wczesnochrześcijańskim, identycznym z ornamentem antependium widocznym na projekcie Mączyńskiego [il.102].

Sprawa autorstwa ołtarza nie budziłaby więc wątpliwości, gdyby nie uwagi Józefa Piotrowskiego, konserwa-

99 b

tora zabytków województwa lwowskiego, zamieszczone w roku 1925 w jego książce o restauracji świątyni ormiańskiej. Piotrowski w zastanawiający sposób wypowiedział się na temat nowego wyposażenia wnętrza katedry, w nawiązaniu do pozyskiwanych właśnie wtedy przez ks. Teodorowicza kamiennych elementów wyposażenia i mozaik z burzonego podówczas soboru św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim w Warszawie[395].

Po usunięciu drewnianego, barokowego wyposażenia (które przekazano do kościołów – poreformackiego w Rzeszowie oraz parafialnego w Przedrzymichach Małych pod Lwowem[396]) chciano je zastąpić marmurowym. W roku 1925 Piotrowski opisał znajdujące się podówczas w katedrze sprzęty („marmurowe ołtarze, ambona i tron biskupi") w sposób, który wskazuje na to, że wykonano je już z elementów przywiezionych z rozbieranego soboru. Krytykował ich nieprzystającą do wnętrza katedry wielkość, doceniając jednak „pewne pokrewieństwo ornamentów bizantyńskich na antepedjach ołtarzy i na tronie". Piotrowski wydaje się przy tym rozumieć pobudki arcybiskupa, które kierowały nim przy pozyskiwaniu „tak ponętnego, drogocennego materjału, w całości już obrobionego i bądź co bądź stylem pokrewnego, chociaż przesadnie wielkich i zbyt masywnych kształtów"[397]. Opis Piotrowskiego oddaje stan wyposażenia katedry, jaki można zobaczyć na zamieszczonej w jego książce fotografii [il. 101]:

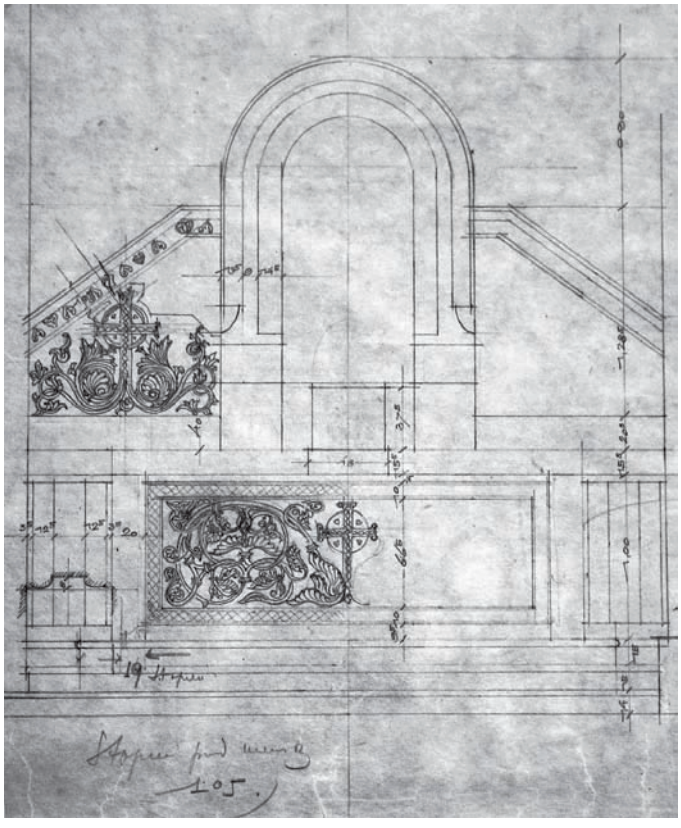
> Po ustawieniu ołtarza głównego i tronu biskupiego między filarami po stronie prawej okazało się, że byłoby korzystniej cofnąć ołtarz ok. półtora metra w głąb absydy i że cała sztucznie złożona nasada nie tworzy dobrej całości, nie łączy się z architekturą i trzeba ją koniecznie usunąć. Może pozostać tylko sama mensa ze schodami; do niej dorobi się odpowiednie cyborjum, ewentualnie z jakąś rzeźbioną figurą i dostosowanemi świecznikami. Podobnie też zbyt szeroko rozwarty tron biskupi […] wymaga koniecznego zwężenia i obniżenia policzków przystopniowych, zaś pewne części na końcach stopni trzeba usunąć. Zamiast gładkich policzków przy stopniach tronu możnaby ustawić obie identyczne formą, ozdobione płaskorzeźbą płyty, umieszczone obecnie skośnie na mensie ołtarza głównego. Przy tronie w soborze zamykały one oba przytronowe siedzenia (długie ławy) boczne[398].

Według niego, przeróbce miała też ulec ambona „z czarnego, jak stal twardego marmuru szwedzkiego" –

która jednak, jak wolno przypuszczać, jest tożsama z tą, która stoi w katedrze do dziś. Opisywane przez Piotrowskiego (najpóźniej w roku 1925) elementy wyposażenia powstały więc z materiałów pozyskanych z warszawskiego soboru. Zgoda Ministerstwa Robót Publicznych na ofiarowanie tych fragmentów z rozbieranego soboru jest datowana w grudniu roku 1924. W roku 1926 Dionizy Kajetanowicz pisał w swoim przewodniku, że stare, barokowe „urządzenie wnętrza" usunięto w roku 1925, oraz że – jak chyba należy rozumieć – w związku z tym „wielki ołtarz, tron biskupi i ambona ulegną zmianie"[399]. W drugim wydaniu tego przewodnika (z roku 1930) dodaje, że w latach 1927–1929 dla katedry „wykonano wielki ołtarz, tron biskupi i półkolistą balustradę według projektu prof. Witolda Minkiewicza"[400]. Ani słowem nie wspomina tam jednak o marmurach z Warszawy.

Wiadomo więc, że po usunięciu drewnianego wyposażenia wnętrza, nowe, marmurowe istniało w (co najmniej) dwóch wersjach. Wspomniane zdjęcie w cytowanej publikacji Piotrowskiego przedstawia pierwotną aranżację prezbiterium, zmienioną zapewne z powodów, o których pisał autor. Widoczne na fotografii trójkątne elementy nastawy oraz fragmenty archiwolty znad tronu biskupiego można nadal oglądać w przedsionku katedry [il. 103 a–b]. Druga (albo któraś kolejna) wersja, autorstwa Minkiewicza, istnieje do dziś. Trudno to jednak pogodzić ze wspomnianym na wstępie tych rozważań projektem Mączyńskiego. Nie jest on, co prawda, datowany, ale jest mało prawdopodobne, by praca architekta przy katedrze mogła trwać jeszcze po zakończeniu I wojny światowej. Zachowane dokumenty mówią o wypłaceniu mu należności w roku 1917[401]. Sprawę komplikuje dodatkowo fakt, że oprócz dwóch płyt lwowskich, mensa z identycznym antependium istnieje w ołtarzu głównym kościoła ormiańskiego w Stanisławowie, gdzie roboty remontowo-konserwatorskie prowadzono w latach dwudziestych, prawie współcześnie z instalacją warszawskich marmurów w katedrze ormiańskiej [il. 104][402]. Należy więc przyjąć, że rysunek Mączyńskiego powstał dopiero w latach dwudziestych, a w takim razie artysta musiał był współpracować przy odnowieniu katedry jeszcze około roku 1925. Kluczem do rozwiązania tego problemu jest, jak się zdaje, adnotacja na rewersie rysunku ołtarza: „Rekonstrukcja Fr. Mączyńskiego", sugerująca niejako wtórność szkicu architekta, wszystko bowiem wskazuje na to, że Mączyński na tym rysunku po prostu „zrekonstruował" ołtarz (pewnie też tron biskupi i ambonę) z przywiezionych z warszawskiego soboru marmurów. Zaprojektował konstrukcję mogącą pomieścić i w miarę możliwości zharmonizować gotowe elementy; to dlatego tak dokładnie jest oddany – bo sko-

100



101

102

103 a

103 b

104

100. Franciszek Mączyński, projekt ołtarza głównego katedry ormiańskiej we Lwowie

101. Katedra ormiańska we Lwowie, widok na prezbiterium z ołtarzem, ok. 1925

102. Katedra ormiańska we Lwowie, antependium mensy ołtarza głównego

103 a–b. Marmurowe elementy nastawy ołtarza głównego oraz fragmenty archiwolty znad tronu biskupiego (z soboru św. Aleksandra Newskiego w Warszawie) w przedsionku katedry ormiańskiej we Lwowie

104. Kościół ormiański w Stanisławowie, antependium mensy ołtarza głównego

105

piowany wprost z marmurów z soboru – skomplikowany rysunek ich reliefowej ornamentyki, dodajmy, nieprzystającej do uproszczonych, zmodernizowanych motywów, którymi Mączyński ozdobił zrealizowane przed I wojną elementy rozbudowy katedry.

Ostateczne rozwiązanie problemu jest utrudnione, bo bardzo niejednoznaczny i nieprecyzyjny jest opis materiałów przekazywanych z soboru św. Aleksandra, zawarty w piśmie Ministerstwa Robót Publicznych. Zgodnie z nim do katedry ofiarowano wtedy: „1) ambonę z ciemnego granitu w całości; 2) tron biskupi marmurowy bez siedzeń; 3) cztery ołtarzyki granitowe z filarów głównych, 4) parę płyt marmurowych z odnośnemi obramieniami dla dorobienia antependji ołtarzowych według konkretnych wykazów na podstawie rysunków wykonawczych; 5) wolne od wcześniejszych zobowiązań Ministerstwa parę obrazów mozaikowych do zdjęcia kosztem parafji orm. we Lwowie”[403].

Czy należy uznać, że ambona z „ciemnego granitu” jest tożsama ze stojącą nadal w katedrze amboną „z czarnego, jak stal twardego marmuru szwedzkiego”? Albo że

105. Dziedziniec płn. z widokiem na kaplicę Najświętszego Sakramentu (po prawej)

106. Witold Minkiewicz, płn. wejście do katedry

„parę płyt marmurowych z odnośnemi obramieniami dla dorobienia antependji ołtarzowych”, to wspomniane płyty, zdobiące mensę ołtarza w katedrze? (zakładając, że określenie „parę” będziemy rozumieć jako ‘dwie jednakowe lub podobne sztuki czegoś’, a nie ‘liczebnik nieokreślony używany na oznaczenie liczby od dwóch do dziesięciu włącznie’, oraz założymy, że płyta stanisławowska została ofiarowana do tamtejszego kościoła przez MRP wprost z Warszawy, a nie za pośrednictwem arcybiskupa Teodorowicza, i nie znajdowała się wśród płyt, o których mowa w zacytowanym piśmie). Wątpliwości mogłoby rozwiać tylko porównanie fotografii wnętrza warszawskiego soboru z zachowanymi we Lwowie fragmentami marmurów. Mimo braku takich fotografii, w tej chwili na oba postawione pytania należy jednak dać odpowiedź twierdzącą.

Do nowej aranżacji i wyposażenia wnętrza powrócono dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych. Wtedy też dobudowano do katedry kaplicę Najświętszego Sakramentu, przylegającą od zachodu do zakrystii, a od północy do części nawowej kościoła [il. 105, 106]. Projektantem wspomnianej kaplicy – obok Witolda Rawskiego (1893–1962)[404] – jak również autorem nowej dyspozycji wnętrza katedry był Witold Minkiewicz (1880–1961), ceniony lwowski architekt, profesor tamtejszej Politechniki[405]. Według projektów Minkiewicza w latach 1927–1929[406] wykonano – a częściowo jedynie powtórnie zaaranżowano – ołtarz główny (mensa), ambonę, półkolistą balustradę w prezbiterium oraz tron arcybiskupi [il. 107, 108][407]. Aranżacja ta, utrzymana w formach prostych, kubicznych i całkiem nowoczesnych, należy już do stylu *art déco*.

W późniejszym czasie – już w latach trzydziestych – wyposażenia dopełniły, utrzymane również w formach nowoczesnych, dwie alabastrowe mensy ołtarzowe ustawione w XVII-wiecznej części nawowej, po obu stronach łuku tęczowego, ozdobione reliefami autorstwa lwowskiej rzeźbiarki, Jadwigi Horodyskiej (1905–1973)[408], których nastawy tworzyły obrazy Matki Boskiej Kamienieckiej [il. 109] i Św. Grzegorza Oświeciciela [il. 110], od dawna czczone w katedrze.

Przed wojną konserwacja zabytku utknęła w połowie drogi. Ściany starej części były już nagie, ale nie podjęto jeszcze (przynajmniej oficjalnie) żadnej decyzji co do ich ostatecznego wyglądu. Mówiono o realizacji przedwojennego projektu Mehoffera z roku 1907, ale nie w formie malarskiej, lecz mozaikowej[409]. Po usunięciu z nawy barokowych elementów wyposażenia oraz starych tynków i malowideł[410] stało się jasne, że nowa dekoracja będzie musiała być wykonana w stylu „nowoczesnym". Bez odpowiedzi pozostawało pytanie, jakiego rodzaju dzieło sztuki współczesnej byłoby odpowiednie w takim wnętrzu[411]. Niemniej jednak jeszcze w połowie lat dwudziestych ściany katedry nadal były pozbawione dekoracji, czy to w formie malarskiej, czy w postaci mozaik (jak planowano przed rokiem 1914).

Dekoracja malarska katedry po roku 1918

Wybuch I wojny światowej oraz zmiany polityczne, jakie dokonały się w Europie w jej następstwie, odcisnęły piętno również na prowadzonych w katedrze ormiańskiej zabiegach renowacyjno-konserwatorskich. Tuż przed rokiem 1914 w kopule zamontowano mozaiki Józefa Mehoffera, ale na tym, jak się wydaje, zakończyły się ważniejsze przedwojenne prace w katedrze – zarówno w odniesieniu do dekoracji mozaikowej, jak i innych elementów remontu. Malarz nie przygotował następnych kartonów; wstrzymano odsłanianie spod późniejszych nawarstwień kolejnych połaci ścian kościoła; nie posunęły się też przygotowania projektów nowego wyposażenia wnętrza.

106

W zmienionej sytuacji politycznej, w odrodzonym w roku 1918 państwie polskim, bardzo trudno było ks. Teodorowiczowi podjąć przerwane przez wojnę przedsięwzięcie. O ile w czasie, gdy Lwów znajdował się w granicach cesarstwa austro-węgierskiego, arcybiskup z wielkimi trudnościami uzyskiwał – i tak niewystarczające – rządowe fundusze potrzebne na remont i upiększenie katedry, o tyle w młodym i słabym (zwłaszcza ekonomicznie) kraju, jakim w tym czasie była Polska, zdobycie jakichkolwiek dotacji państwowych było zupełnie niemożliwe. Ponadto – po pokoju ryskim i ustaleniu granic z Rumunią (1922) – w roku 1925 od ormiańskokatolickiej archidiecezji lwowskiej odpadły znajdujące się na terenie Bukowiny parafie w Czerniowcach i Suczawie, co znacznie uszczupliło jej i tak skromny stan posiadania[412]. Nie trzeba dodawać, że archidiecezji, a z nią również Lwowa,

107

zaznaczyć, że odnosiło się to najczęściej tylko do nowo budowanych świątyń. W katedrze ormiańskiej pewnym przejawem tych tendencji są wykonane w latach trzydziestych wieku XX zmodernizowane i oszczędne w formach wyposażenie wnętrza prezbiterium oraz dwa utrzymane w tej samej stylistyce przyścienne ołtarze w nawie. Nie da się więc stworzyć prostej zależności, mówiącej, że tylko nowe kościoły otrzymywały dekoracje w formach nowoczesnych, a świątynie stare, dla utrzymania swoistego *decorum*, ozdabiano w tradycyjnych, zachowawczych formach, kontynuując style historyczne[424]. Niemniej jednak rozbudowany program figuralnych malowideł ściennych byłby w owym czasie raczej nie do pomyślenia w nowym, budowanym od podstaw kościele.

Rozwiązanie problemu dekoracji ścian katedry ormiańskiej pojawiło się, jak należy przypuszczać, zupełnie przypadkowo, w roku 1925. Tak relacjonuje tę sprawę Mehofferowa w swego rodzaju epilogu kontaktów Józefa Mehoffera z lwowską katedrą ormiańską:

> W kilka lat potem (nie pamięta się dokładnie daty) [ok. roku 1925] nastąpiło, jako konkluzja, odebranie mu [Mehofferowi] jego zadania [dekorowania katedry] na rzecz malarza Rosena. Wiadomość ta udzielona była za pośrednictwem szczęśliwego rywala i następcy. Rosen zjawił się w krakowskim mieszkaniu Mehofferów uprzejmie uśmiechnięty; opowiadał, jak bardzo zadowolony jest arcybiskup z tego, że się znalazł „donator", który uratował go z finansowego kłopotu, obiecując pokryć koszt dalszej dekoracji, o ile wykona ją nie kto inny, jak tylko Rosen. Wobec tego J. Excell. widzi się zmuszony z żalem zrezygnować z malowania Mehoffera, lecz wierzy, znając jego szlachetność, że przez wzgląd na ważność sprawy uzna vis maior i odda chętnie robotę w inne wybrane ręce. Nie pomylił się tym razem J. Excell., bo nie narzucający się nigdy nikomu Mehoffer ustąpił z miejsca, nie podnosząc pretensji. Rosen bez przeszkody malował katedrę tak tanio i ku takiemu zadowoleniu Lwowa, że go stamtąd zaprotegowano na ponowne zastępstwo zbyt drogiego malarza na Kahlenbergu[425].

Podobnie okoliczności powierzenia Rosenowi dekoracji katedry ormiańskiej przedstawił Karol Frycz:

> Mozaikę według projektu Mehoffera wykonano tylko fragmentarycznie w głębi kopuły, nad prezbiterium (św. Trójca). Malowidło w nawie głównej (już nie mozaika) polecone zostało młodemu malarzowi z Warszawy Rosenowi, synowi znanego batalisty. Słuchy niosły, jakoby młody artysta wykonał polichromię bezinteresownie, jedynie w zamian za obietnice arcybiskupa, że wpływami swoimi dopomoże mu do osiągnięcia katedry rysunku na politechnice lwowskiej. Tym razem obiecanka nie była „cacanką" i została dotrzymana[426].

Obie relacje (Mehofferowej i Frycza) informują – czy też implikują – że Rosen otrzymał zlecenie w okolicznościach niejasnych, podejrzanych, prawdopodobnie dzięki czyjejś protekcji lub jej obietnicy w przyszłości. Przekaz Jadwigi Mehofferowej zawiera jednak pewną sprzeczność: z jednej strony wspomina o tajemniczym „donatorze" i jego warunkach, a z drugiej – o tym, że Rosen malował „tak tanio", że zaprotegowano go do malowania na Kahlenbergu. Wątek „taniości" (a nawet malowania „za bezcen") jest obecny ponadto w świadectwach zarówno samego Mehoffera, jak i Karola Frycza. Fakt wykonania przez Rosena malowideł w katedrze zupełnie bezinteresownie albo też za niewielkim wynagrodzeniem pojawia się również w zachowanej w przekazie ustnym „legendzie" towarzyszącej katedralnym dekoracjom. Pomijając znane już z wcześniejszych zapisków bardzo emocjonalne podejście Mehofferowej do twórczości męża (a zwłaszcza do jego konkurentów i potencjalnych „wrogów"), trzeba jednocześnie zaznaczyć, że w stwierdzeniach Mehoffera i Frycza o bezinteresowności Rosena musi tkwić ziarno prawdy. Jak zostanie pokazane, Rosen był malarzem pojmującym swoją twórczość idealistycznie – na gruncie religijnym niemal mistycznie, jako powołanie – a przy tym też pewnie za wszelką cenę chciał wykorzystać rysującą się przed nim szansę zrealizowania po raz pierwszy malowideł w monumentalnej skali. Nie znamy jednak bliższych ani pewnych szczegółów na temat osoby tajemniczego (i – logicznie rzecz biorąc – domniemanego) donatora; kwestia zaś protekcji ks. Teodorowicza w celu otrzymania przez Rosena posady na Politechnice nosi tym bardziej znamiona plotki[427].

* * *

Tożsamość fundatora, który – jeśli wierzyć powyższym przekazom – miał sfinansować malowanie katedry, jest bardzo trudna do ustalenia. Jedyną osobą, którą by można z nim identyfikować jest Henryk Toeplitz (1872–ok. 1940): „esteta, meloman i protektor młodych artystów", „bywalec zdarzeń artystycznych, autentyczny znawca sztuki i mecenas". W okresie międzywojennym mieszkał we Lwowie, ale obracał się między Lwowem a Warszawą (pochodził z warszawskiej rodziny Toeplitzów)[428]. Taki wniosek można wysnuć po przeanalizowaniu późniejszych losów artysty. W księdze wycinków prasowych Jana Henryka Rosena (w posiadaniu Mary Flanagan, USA)

zachował się telegram od Henryka Toeplitza z gratulacjami dla malarza z okazji odsłonięcia jego malowideł w kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu w maju roku 1931. Z kolei w roku 1932 Rosen namalował *Św. Odilona* w kapliczce nagrobnej brata Henryka, Józefa (Giuseppe) Toeplitza (1866–1938), długoletniego dyrektora potężnej Banca Commerciale Italiana (BCI), na cmentarzu w Sant'Ambrogio Olona pod Varese w pobliżu Mediolanu, gdzie Józef Toeplitz miał rezydencję. Wydaje się, że to właśnie Józef Toeplitz (być może w ramach działalności w BCI) mógł finansować kolejną pracę Rosena – dekorację prywatnej kaplicy papieskiej w Castel Gandolfo w roku 1933. Prawdopodobnie też Toeplitzowie mieli udział w powierzeniu Rosenowi tego zamówienia (BCI zajmowała się obsługą finansową Watykanu): w archiwach watykańskich zachował się niepodpisany i niedatowany list rekomendujący Rosena; do pisma dołączono dwie fotografie malowideł w Sant'Ambrogio, określone jako wykonane w grobowcu ojca autora listu; stąd też za tego ostatniego należy uznać Lodovica, syna Józefa Toeplitza[429]. Również Kazimierz Smuczak, pomocnik malarski Rosena, wspominał, że: „We Lwowie mieszkał p. Teplic. Miał on brata w Rzymie, który był dyrektorem banków międzynarodowych. On to fundował wyposażenie kaplicy papieskiej Piusa XII [właśc. XI]. Pan Teplic chciał, aby obrazy wykonał prof. Rosen"[430]. Co więcej, udział (pośrednictwo) Józefa Toeplitza w zaangażowaniu Rosena do pracy w Castel Gandolfo dokumentują kopie jego korespondencji z artystą z lat 1932–1934, zachowane w Archiwum Historycznym Banca Commerciale Italiana w Mediolanie[431].

Nieco później (w latach 1934–1935) Rosen – prawdopodobnie w związku ze znajomością z Lodovikiem Toeplitzem (synem Józefa) – wykonał ponad dwa tysiące szkiców kostiumowych i projektów scenograficznych do filmu *Tristan i Izolda*[432]. Produkcja miała się rozpocząć w roku 1936 – kiedy to w Wielkiej Brytanii nastąpił kryzys przemysłu filmowego[433]. Być może pierwotnie film planowano nakręcić w wytwórni Toeplitza i dlatego zaangażowano Rosena[434]. Film miał przedstawiać „bezwzględnie szczerą prawdę historyczną", więc artysta przez trzy miesiące studiował materiały źródłowe w British Museum, jeździł też do Irlandii. Jak sam mówił: „Ludzie, którzy powierzyli mi tę bardzo odpowiedzialną pracę, wiedzą, że jestem do niej całkowicie przygotowany, a to mojemi specjalnemi studjami jeszcze przed [pierwszą] wojną w Sorbonie, gdzie byłem uczniem Emila Male'a i Bediera oraz Hugona von Tschudiego"[435]. O pobycie artysty w Dublinie informowała nawet irlandzka prasa, nie podając jednak wyraźnie celu wizyty: mowa jest tylko o „studiach irlandzkich starożytności […] dla potrzeb ilustracji, których [Rosen] będzie jednym z wykonawców"[436].

Udział Rosena w opisanych przedsięwzięciach pozostaje zagadkowy. Niemniej jednak potwierdza związki malarza z rodziną Toeplitzów, znane dotychczas jedynie ze zdawkowych i niepewnych relacji. Nie na tyle jednak, by można jednoznacznie ustalić tożsamość donatora, który miał sfinansować malowidła w katedrze, albo bliżej określić okoliczności zamówienia.

Początkujący malarz z Warszawy

To prawdziwy paradoks, że o ze wszech miar najważniejszym elemencie tak drobiazgowo przygotowanego i starannie zaplanowanego przedsięwzięcia, jakim było odnowienie katedry, zadecydował zwykły zbieg okoliczności, przypadek. Bo też nie inaczej należy nazwać fakt, że jesienią roku 1925 ks. Teodorowicz obejrzał w warszawskiej Zachęcie (ponoć za radą kogoś ze znajomych) wystawę nieznanego, początkującego malarza, Jana Henryka Rosena (1891–1982)[437]. Była to pierwsza wystawa indywidualna artysty (wcześniej, od roku 1922, jego prace pojedynczo pojawiały się w Zachęcie na „salonie dorocznym", „wystawach bieżących" albo zbiorowych). Pokazał na niej trzynaście niewielkich obrazów (o wymiarach ok. 60×80 cm) wykonanych temperą, przedstawiających sceny z życia świętych, oparte – jak donosiła prasa – na tekstach *Złotej legendy* Jakuba de Voragine[438]: *Pozdrowienie anielskie* [il. 111]; *Męczeństwo św. Szczepana* [il. 113]; *Pogrzeb św. Odilona* [il. 114]; *Ostatnia noc św. Hilarego* [il. 115]; *Widzenie św. Wincentego Ferreriusza* [il. 116]; *Lekkie jarzmo św. Róży Limańskiej*; *Legenda o św. Jozafacie, królewiczu indyjskim* [il. 117]; *Męczeństwo św. Anioła*; *Legenda o św. Tadeuszu*; *Św. Helena, cesarzowa*; *Św. Jan Nepomucen, patron ciszy*; *Św. Antoni Padewski, jako dziecko*; *Św. Sebastjan*; a także pięć projektów witraży „do kaplicy w L.": *Św. Albert, karmelita*; *Św. Tereska Mała*; *Św. Teresa Wielka*; *Św. Jan od Krzyża*; *Legenda*. Jak informował przewodnik TZSP: „Wiersze na ramach napisała I. K. Iłłakowicz"[439].

Prawie wszystkie recenzje wystawy Rosena były pozytywne, a niektóre entuzjastyczne. Obrazy młodego malarza podobały się tak krytykom sztuki, jak i amatorom. Jeśli zaś wierzyć świadectwom z epoki, były wręcz „objawieniem" na tle ówczesnej produkcji artystycznej:

> Obrazy Jana Henryka Rosena obudziły zainteresowanie powszechne i wyjątkowe! Wprawdzie suma widzów skupiona codziennie przed kompozycjami Rosena nie dowodzi jeszcze ich wartości, ale wymownie świadczy o stosunku społeczeństwa do sztuki. Jest to mimowolna reakcja,

111. Jan Henryk Rosen, *Pozdrowienie anielskie*, 1925, tempera i olej na tekturze (?)

podświadomy protest przeciwko współczesnej jałowości treści i formy, przeciwko chronicznemu karmieniu widzów temi samemi przeżyciami i obserwacjami[440].

Odosobniony głos krytyczny (ale doceniający zalety obrazów oraz wiedzę artysty) stwierdzał: „Henryk Rosen to malarz o dużym talencie, ale źle spożytkowanym. Niezaprzeczona wiedza malarska utrzymuje go w formie nawet wtedy, gdy w swoich obrazach opiewa obcy mu świat i obce zagadnienia malarskie. Nie ustrzegł się jednakże pewnej niekonsekwencji mimo, że są to obrazy obmyślone, wypracowane, skomponowane poprawnie – i nieprzypadkowo. Bowiem myśl literacką, ujętą w staropolskim języku, ilustruje w stylu prerafaelitów"; zarzucał Roseno-

112. Luc-Olivier Merson, *Zwiastowanie w ogrodzie*, 1902, olej na płótnie, 56,7 × 83,5 cm

wi, że jest „epigonem i to spóźnionym", a jego „wysiłek […] jest o tyle spóźniony i bezowocny, że już dokonano go 70 lat temu w Anglji – przyczem kierunek ten t. zw. »prerafaelityzm« nie zyskał sobie nigdzie naśladowców"[441]. Nieco ironicznie, ale trafnie scharakteryzował twórczość początkującego artysty Wacław Husarski:

> Pewne zapóźnienie stylistyczne, cechujące znakomitego naszego batalistę Jana Rosena, który w pełni dwudziestego stulecia posługuje się formą, zbliżoną do sztuki Meissoniera, przeszło, jak się zdaje, drogą dziedziczności na jego syna. Jan Henryk Rosen żyje śród koncepcji artystycznych neo-romantyzmu i symbolizmu: jego upoetyzowane średniowiecze tchnie echem sztuki prerafaelitów i Gustawa Moreau, jego forma posługująca się płaską plamą barwną w obramieniu subtelnego konturu, odpowiada dosyć ściśle koncepcji z końca ubiegłego stulecia. Prace te są zresztą w swoim anachronizmie stylistycznym przeprowadzone bez zarzutu, nie zdaje mi się jednak, by artysta mógł długo pozostawać tak całkiem nieczułym na ducha epoki, w której żyje[442].

Podobnie jak większość ówczesnych widzów i krytyków, także ks. Teodorowicz musiał być zachwycony tym, co zobaczył. Wszystko wskazuje na to, że podjął decyzję natychmiast po obejrzeniu wystawy, od razu zaproponował Rosenowi udział w dekoracji katedry ormiańskiej. Dalszy bieg wypadków – które, jak wolno przypuszczać, potoczyły się błyskawicznie – każe podać w wątpliwość zabiegi o pozyskanie donatora albo dłuższe narady i konsultacje w sprawie wykonania malowideł w katedrze. Równocześnie jednak w stosunku do dekoracji wnętrza świątyni musiały zostać zarzucone wszelkie „rearmenizacyjne" pomysły i projekty[443]. Od czasu przystąpienia Rosena do pracy nie wspomina o nich żadna relacja. Malowidła, jak zostanie pokazane niżej, z Ormianami i ormiańskością miały już niewiele wspólnego. Najwyraźniej uznano, że prace architektoniczne wystarczająco uwydatniły ormiańskie rysy świątyni (właśnie około roku 1925 ostatecznie usunięto resztę barokowego wyposażenia oraz XVIII- i XIX-wiecznych polichromii).

Jedna z niewielu zachowanych wypowiedzi artysty pozwala bliżej poznać niecodzienne okoliczności zamówienia[444]:

> […] Miałem wielką wystawę w Warszawie, moją pierwszą wielką wystawę w Warszawie. To był ogromny sukces. Jeden obraz za drugim, wszystko zostało sprzedane. Stałem się sławny, a arcybiskup ormiańskokatolicki, Teodorowicz, [który] był w tym czasie w Warszawie, wezwał mnie i po-

113. Jan Henryk Rosen, *Męczeństwo św. Szczepana*, 1925, tempera i olej na tekturze, 65,5×99 cm

> wiedział, że chce, żebym przyjechał do Lwowa, bo chce, żebym wykonał pewne prace w katedrze. […] A kiedy tam przyjechałem, powiedział […] to wszystko należy do pana. Może pan robić, co się panu podoba. I co było robić – największy obraz, jaki do tej pory zdarzyło mi się namalować miał, wydaje mi się, cztery stopy [ok. 120 cm]. I stojąc tak przed tymi potężnymi ścianami – białymi, pobrużdżonymi – zapytałem sam siebie: to ja mam to wszystko zapełnić? Problem polegał na tym, że nie tylko nigdy wcześniej nie robiłem niczego takiego, ale też nie było nikogo, kto by mi mógł służyć radą[445].

W dalszej części wypowiedzi Rosen opisał szczegóły techniczne przedsięwzięcia, czyli w jaki sposób w końcu poradził sobie z brakiem warsztatowego przygotowania w zakresie malarstwa monumentalnego:

> Nie chciałem wtedy tego robić tak, jak zwykle to robię teraz – maluję na płótnie, które przyklejam do ściany – chciałem malować [bezpośrednio] na ścianie, ale technika była zapomniana. Nie było w pobliżu żadnego malarza, który potrafiłby mi powiedzieć, jak się to robi. Jak się do tego zabrać, jakich farb się do tego używa? […] Na szczęście na krótko przedtem musiałem pojechać załatwić pewne sprawy rodzinne w Szwajcarii, ponieważ mieszkaliśmy tam, i przywieźć stamtąd pewne rzeczy; i tam właśnie spotkałem się z malarzem, który wykonywał malowidła ścienne na Uniwersytecie w Lozannie. Malował bezpośrednio na ścianie i dostarczył mi farb, których sam używał. […] Była to specjalna farba zrobiona według receptury, którą dostałem ze Szwajcarii […]. A potem jakoś zacząłem, w październiku [1925], i trwało to cztery lata[446].

Oprócz zacytowanej wypowiedzi artysty, potwierdzającej szybki rozwój wypadków, o pośpiechu może też świadczyć choćby fakt, że już w listopadzie roku 1925 pięć z pokazanych w Warszawie prac Rosena (oraz obraz szósty – *Św. Jan po ścięciu* – z wcześniejszej warszawskiej wystawy w kwietniu 1925; il. 118) zaprezentowano na wystawie lwowskiego TPSP, co na pewno stało w bezpośrednim związku z decyzją o powierzeniu malarzowi wystroju katedry i jego przenosinami do Lwowa[447].

Opisane wyżej wydarzenia każą przyjąć, że raczej nie przeprowadzono wstępnych rozmów określających program ikonograficzny malowideł – o ile miałby on być inny niż tylko przeniesienie na ściany katedry kompozycji zaprezentowanych na wystawie. Zresztą sam Rosen wspominał, że ks. Teodorowicz zostawił mu dowolność w wyborze tematów, choć niewątpliwie pomysły malarza musiały uzyskać aprobatę arcybiskupa. O tym, że to sam Rosen

114. Jan Henryk Rosen, *Pogrzeb św. Odilona*, 1925, tempera i olej na tekturze (?)

115. Jan Henryk Rosen, *Ostatnia noc św. Hilarego*, 1924, tempera i olej na tekturze (?)

zaproponował tematykę malowideł, świadczyć może wykorzystanie przez artystę w wielu kompozycjach namalowanych w katedrze jego wcześniejszych prac (m.in. także tych ze wspomnianej warszawskiej wystawy). Jeden obraz został niemal dosłownie i w całości powiększony do skali monumentalnej; z innych artysta zapożyczył fragmenty kompozycji albo jedynie tematy, które zrealizował na ścianach już w innej, nowej redakcji [448].

Arcybiskupowi najwyraźniej bardzo zależało na szybkim zakończeniu trwającego od prawie dwóch dekad remontu w katedrze: wszystko wskazuje na to, że Rosen rozpoczął pracę we Lwowie zaledwie w ciągu miesiąca od warszawskiego spotkania z ks. Teodorowiczem.

Echa warszawskiej wystawy Rosena

Wystawa Rosena w Zachęcie była wielkim sukcesem artysty, dla niektórych krytyków także „objawieniem" nieprzeciętnego talentu nieznanego bliżej malarza, a równocześnie ważnym wydarzeniem w świecie artystycznym stolicy (a później także Lwowa[449]), gdyż – co nieczęsto się zdarza – entuzjazm fachowców podzielali też zwykli odbiorcy sztuki, amatorzy. W recenzjach pisano, że Rosen „prowadzi widza w czarowny świat świętych i legend" oraz że „siłą […] za pośrednictwem której trafia on łatwo do widza, jest legendarny urok, promieniejący z jego kompozycji"[450]. Podkreślano, że: „Na tle powszechnej w malarstwie dzisiejszem »szkicowości«, pobieżności technicznej, faktura Rosena jest czemś wyjątkowem, jego sumienność i pracowitość budzą wspomnienia o dawnej odwiecznej sztuce i potęgują legendarny czar jego obrazów"[451]; jednym słowem – „Coś z zaświatów, zadumy, złudy ma w sobie sztuka J. H. Rozena [!]. Odczuwamy powiew wielkiej tajemnicy życia i śmierci, z obrazów wieje ku nam często spokój i ciepło, czasem szukanie prawdy i dobra"[452]. W ten sposób, najbardziej bezpośrednio, oddziaływały na widza kompozycje Rosena, i tak właśnie – najprościej i zupełnie „naiwnie" – próbowano opisać uczucia, jakie wywoływały jego obrazy.

W pierwszej kolejności podkreślano głęboko religijny charakter kompozycji: „Jan Rosen traktuje swoje malarstwo religijne jako nietylko popis wzorowej techniki, lecz jednocześnie jako posłannictwo duchowe. […] Malarstwo jego jest celebralne, ma w sobie patos metafizyczny"; „Z obrazów Rosena przemawia Prawda i noszą one stygmat Boży. Przyczyną tego faktu nie jest to bynajmniej, że wypowiadają one tematy religijne, lecz że bije z nich duch religijności – przemawia przez nie ethos wieczności"[453]. – „Sztuka Rosena jest bezsprzecznie na wskroś religijna. Religijność Rosena jest w prawdzie nie wybuchowa, nie żywiołowa, nosi wybitne cechy pracy, wysiłku myślowego, jest jednakże do gruntu przekonywująca. […] pracowitość faktury Rosena działa jak modlitwa, posiada jej powagę i podniosłość!"[454]. Zwracano uwagę na drobiazgową, miniatorską technikę artysty, która miała – również ideowo – zbliżać go do tradycji „benedyktyńskiej" pracy średniowiecznych malarzy-mnichów; podkreślano pewien – znów postrzegany jako charakterystyczna cecha sztuki wieków średnich – prymitywizm formy: „Prymitywizm Rosena jest subtelnym hołdem jego zupełnie współczesnej struktury duchowej dla konwencjonalizmu średniowiecznego malarstwa. I dlatego taka ciekawa w swoich przejawach twórczość jego wydaje takie piękne owoce"[455]. Z formy tej miała pochodzić ekspresja dzieł:

> Artysta odczuł […], iż aby wyrazić to, co zamierzył, musi brać formę najodpowiedniejszą, nie zaś „vice versa", to znaczy, iż nie zaczynał od formy, aby do niej przystosować tematy. […] nieszczerość, sztuczność nie może dać tak swobodnego lotu wyobraźni, nie może urodzić kompozycji tak wymownych, tak dramatycznych, tak zaludnionych świetnemi postaciami […]. Przy tem „iluminowaniu" tematów wiecznie młodych i bogatych poruszyła się dusza artysty, który wiedział, że iluminatorzy doprowadzili do szczytu swój rodzaj sztuki, bo wierzyli, w swoje posłannictwo, bo byli ilustratorami o tradycjach wielkich[456].

Z przytoczonych wypowiedzi wyłania się obraz, w którym – mimo prób „sprowadzenia na ziemię" malarstwa Rosena, „przygwożdżenia" go beznamiętnym określeniem techniki malarskiej – nadal dominują kategorie idealistyczne, a czasem wręcz metafizyczne czy transcendentne. Tym bardziej może dziwić ostateczna, jakże „racjonalistyczna" konkluzja tych rozważań, wspólna dla większości recenzentów (zarówno tych warszawskich, jak i lwowskich, po listopadowej wystawie Rosena w TPSP): „fenomen Rosena" tkwi najwyraźniej w jego wielkiej kulturze artystycznej, duchowej, oraz w wiedzy i głębokim przemyśleniu podejmowanych tematów, a w końcu – w jego tradycjonalizmie:

> Tradycjonalizm Rosena, szukanie kontaktu z przeszłością sztuki kościelnej, z malarstwem średniowiecznem, jest jednym z fragmentów wewnętrznej pracy malarza, zmierzającego przez wprowadzenie form uświęconych, odwiecznych, do podniesienia wyrazu i powagi kompozycji.
>
> […] Sumienność, miniaturowa drobiazgowość artysty stanowi konieczne dopełnienie treści kompozycji, ich najistotniejszego wyrazu. […] Przed jego obrazami przychodzą na myśl owe rzeźby ze szczytów podobłocznych katedr gotyckich, wykonane precyzyjnie, drobiazgowo

– jedynie dlatego, że były Bogu ofiarowane – dla widza bowiem były niemal niedostrzegalne[457].

Opinię krytyków warszawskich podzielił uniwersytecki profesor historii sztuki, Władysław Kozicki, który swoje wrażenia z lwowskiej wystawy Rosena opisał tak:

> Sześciu obrazami o tematyce religijnej przedstawił się artysta naszej publiczności jako malarz posiadający wyraźną indywidualność i duże zalety formalne, a zarazem jako poeta o fantazji pełnej polotu, umiejący wczuć się głęboko w eteryczne nastroje duszy religijnej i wyrazić je z sugestywną ekspresją pięknej baśniowości. […] Jest to sztuka intymna, z którą chciałoby się obcować długo i serdecznie, z dala od sal wystawowych, w zaciszu własnego domu. Wtedy dopiero wyczułoby się w całej pełni ciche piękno męczeńskiej śmierci św. Anioła […], orjentalną marzeniowość spotkania św. Jozafata […], żarliwe apostolstwo św. Wincentego Ferarjusza [!] […], niesamowitą wizyjność Anioła, który w więzieniu strzeże ciała św. Jana Chrzciciela, a przede wszystkim ezoteryczny mistycyzm śmierci św. Hilarego i prymitywny urok w szerokim stylu epickim namalowanej legendy o męczeństwie św. Szczepana.
>
> Po bezstylowości malowideł impresjonistycznych obrazy Rosena robią wrażenie sztuki świeżej, fascynującej i oryginalnej, chociaż jej geneza i filiacja łatwo da się ze sztuki dawnej wyprowadzić. Jest to technika miniatur, zdobiących stare iluminowane kodeksy, operująca kombinacją stylu gotyckiego i renesansowego, czerpiąca motywy z prymitywów XV wieku, częścią włoskich, częścią niderlandzkich, o czem wyraźnie świadczy typika postaci i kostyumów, precyzja rysunku i dobór barw lokalnych, głębokich, czystych i soczystych. Do tego wszystkiego przyłącza się kierunek fantastyki wizjonerskiej, przypominającej wyrafinowany, kwietystycznym sybarytyzmem zatrącający estetyzm Gustave'a Moreau. […]
>
> Naogół obrazy Rosena robią na jałowej pustyni konwencjonalnej sztuki współczesnej wrażenie oazy z ożywczymi źródłami[458].

Tak więc, otrząsnąwszy się z pierwszego – hipnotycznego zapewne – wrażenia, krytycy próbowali zracjonalizować swoje odczucia, starali się przeanalizować środki artystyczne, którymi posługiwał się Rosen, i „odkryć tajemnicę" jego sztuki. Wśród wniosków na pierwszy plan wysuwał się aspekt intelektualny twórczości Rosena, rozległa wiedza i kultura artystyczna malarza. Podobnie jak wcześniej, i tu opinie były zadziwiająco zgodne (z niewielkimi niuansami w zależności od światopoglądu autora): „Prostota jego wyrosła z głębokiej kultury duchowej"[459]; – „Wdzięk ich [obrazów Rosena] płynie […] ze świeżości odczucia i głębokiego zrozumienia stylu, w którym artysta przemawia, a więc także z wybitnej kultury artystycznej, nietylko owej średniowiecznej, którą się tutaj jasno widzi […]"[460]; – „Prostota jego wyrasta z wielkiej kultury ducha, artysta wie, że illu-

116

116. Jan Henryk Rosen, *Widzenie św. Wincentego Ferreriusza*, 1925, tempera i olej na tekturze (?)

117. Jan Henryk Rosen, *Legenda o św. Jozafacie, królewiczu indyjskim*, 1925, tempera i olej na tekturze

118. Jan Henryk Rosen, *Św. Jan po ścięciu*, 1924, tempera i olej na tekturze, 62,5 × 103,8 cm

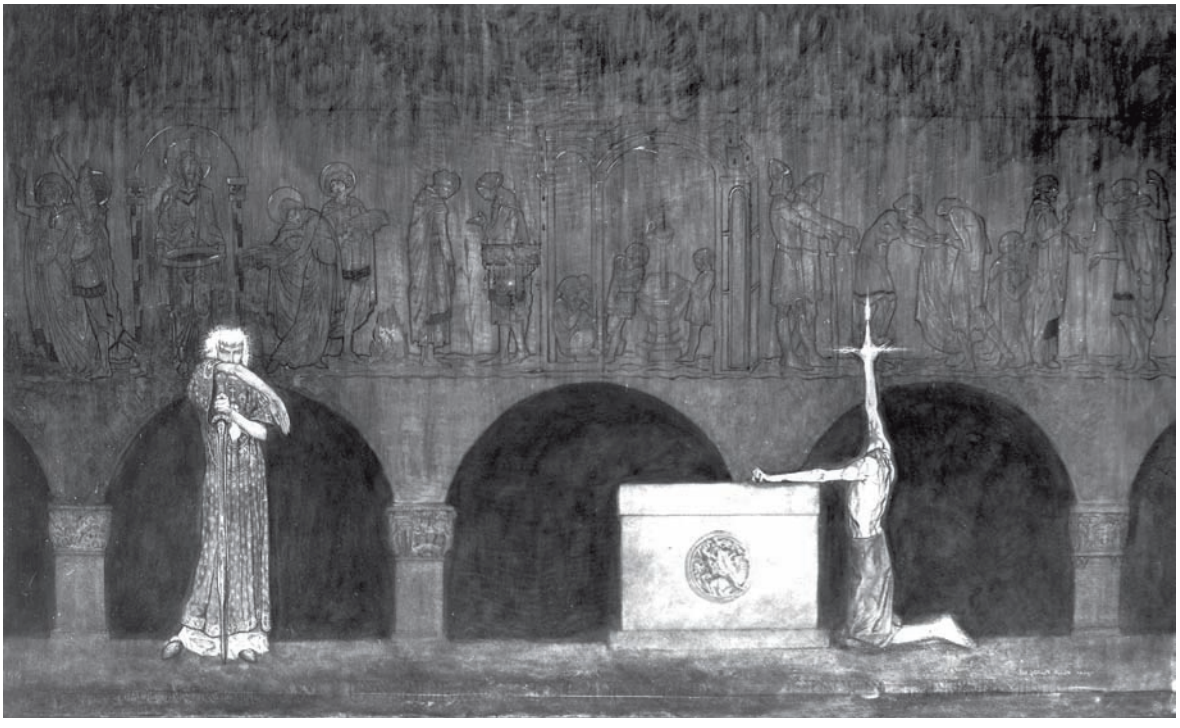
minator średniowiecza wierzył w swe posłannictwo, wie że z pergaminu ilustratora wyrosła potem wielka sztuka. […] Rozen [!] z tej dawnej sztuki czerpie swą moc”[461]; – „Obrazy Rosena nie są »kanoniczne«, choć posiadają wyjątkową siłę skupienia, głębię wyrazu i świadczą przekonywująco o wiedzy i kulturze artystycznej ich twórcy”[462]; – „Ugrupowanie i skomponowanie szczegółów mają w sobie głęboki wyraz ascezy religijnej i głębokiego przemyślenia”[463]; – „Nie można wszelako nie podnieść, mimo wszystkich tych zastrzeżeń, wielkiej i gruntownej kultury malarskiej p. Rosena, która zasługuje na wielkie uznanie”[464].

Wobec powyższej jednomyślności sądów, trudno je zakwestionować. Raczej może należy zapytać, skąd wzięła się u Rosena ta wielka kultura artystyczna. W jaki sposób nabył wiedzę i zrozumienie prawideł rządzących sztuką religijną, które pozwoliły jego obrazom wyzwolić wśród odbiorców prawdziwie metafizyczne myśli i uczucia – w galerii sztuki przywieść ich niemal do modlitwy, do której tylko z trudem było ich w stanie nastroić wnętrze kościoła? Jak to się stało, że nie został jednym z wielu naśladowców sztuki średniowiecznej – nazareńczyków, prerafaelitów albo mnichów z Beuron – których twórczość szybko „przeżyła się”, podczas gdy malowidła Rosena nadal budzą zainteresowanie widzów; i jak to się stało, że naśladując style historyczne, stworzył własny? A przede wszystkim, co sprawiło, że w epoce awangard zwrócił się w kierunku tak niepopularnym – zarówno pod względem treści, jak i formy – ku sztuce religijnej, i to w zachowawczej stylistyce?[465]

117

Odpowiedź na te i wiele innych pytań dotyczących malarstwa Rosena może dać jedynie szerokie przedstawienie drogi twórczej malarza, przybliżenie sylwetki artysty praktycznie nieobecnego w polskiej historii sztuki, a jeśli nawet zapamiętanego, to zazwyczaj jako twórca jednego dzieła: malowideł w katedrze ormiańskiej we Lwowie – bowiem, jak miała pokazać przyszłość, sukces wystawy warszawskiej był tylko wstępem do sławy, którą malarzowi przyniosła dekoracja lwowskiej świątyni. Trudno w pełni zrozumieć i należycie ocenić lwowskie malowidła bez bliższej znajomości ich twórcy, środowiska, w którym wzrastał, i jego wykształcenia.

118



Część II

AVDITVI MEO LABIS
GAVDIVM ET LETITIAM
ET EXSVLTABVNT

Jan Henryk Rosen – szkic biograficzny

Dzieciństwo „pomiędzy sztalugami a armatą"

Jan Henryk Rosen [il. 119] był synem Jana Bogumiła Rosena (1854–1936), malarza batalisty wykształconego w Warszawie, Monachium oraz Paryżu, który w przedstawieniach bitew, parad wojskowych i scenach rodzajowych z udziałem żołnierzy gloryfikował – w czasie, gdy kraj znajdował się pod panowaniem zaborców – polskie formacje wojskowe z okresu wojen napoleońskich (zwłaszcza legiony Jana Henryka Dąbrowskiego) oraz Królestwa Kongresowego[1]. Jan Lechoń we wspomnieniu na stulecie urodzin malarza, na obczyźnie, pisał:

> […] jego malarstwo były to jak gdyby ilustracje do bajki o polskich żołnierzach, którą opowiadaliśmy sobie sami i powtarzali w nieskończoność, aby zapomnieć o prawdzie ówczesnego życia, aby uwierzyć, że jak to w bajkach bywa, żołnierze ci ożyją i dokonają tego, co było ponad siły pogrobowców tylu krwawych zawodów. *Patrol ułański we wschodzącym słońcu* […] jest to właśnie jedna z […] ilustracji do tej bajki, bajki o Napoleonie, o szwoleżerach spod Somosierry, o czwartakach spod Olszynki […][2].

Stwierdzenie Lechonia, że ułani Rosena mieliby „ożyć", to nie tylko pusty zwrot retoryczny i nie jest pozbawione głębszych podstaw, Rosen był bowiem przez jednych wysoko ceniony za swoją drobiazgowość i prawdę historyczną w oddaniu umundurowania i uzbrojenia przedstawianych formacji[3], a przez innych z tego samego powodu lekceważony. Malowanie większości kompozycji poprzedzał starannymi studiami historyczno-ikonograficznymi. O niezwykłej sumienności malarza świadczą, przykładowo, jego studia przeprowadzone przed namalowaniem dla cara obrazu *Bitwa pod Novi* (1892). Jak sam wspominał:

119. Jan Henryk Rosen, ok. 1945

> […] starałem się z największą wiernością odtworzyć broń ówczesnej piechoty, ładownice i sztucery jegrów. W. Książe wyrobił mi u cesarza rozkaz do konserwatora muzeum wojskowego umieszczonego w Pietropawłowskiej twierdzy […], by pozwolono mi skopjować potrzebne szczegóły. […] Przez dwa tygodnie uzbrajałem te suworowskie dywizje! Dziewięćdziesiąt karabinów spłodziłem!! Śniły mi się po nocach!… […] Klątem sumienną moją naturę, nieznoszącą niedokładnej pracy![4]

Był świetnym rysownikiem, lecz słabym kolorystą. „Martwą" pedanterię Rosena przeciwstawiano żywiołowemu temperamentowi innych malarzy uprawiających podobną tematykę, np. Juliusza i Wojciecha Kossaków[5]. Ta wierność realiom i drobiazgowość w przedstawianiu umundurowania – na jego obrazach zawsze dało się bezbłędnie rozpoznać, o jaką formację i w jakim okresie historycznym chodzi – zyskała Rosenowi uznanie cara Aleksandra III, a potem Mikołaja II, którzy w obrazach chcieli uwiecznić (przede wszystkim militarne) dzieje Rosji. Jan Henryk Rosen wspominał następującą anegdotę, która poniekąd tłumaczy tajemnicę powodzenia Rosena ojca u cara:

> Mój ojciec zwykł był opowiadać historię o swoim poprzedniku na dworze carskim, bardzo szanowanym malarzu o nazwisku Kotzebue, i o tym, jak ten pokazywał swój obraz carowi Aleksandrowi III. Aleksander spojrzał na płótno i powiedział: „Nie widzę, co to za regiment". Kotzebue odpowiedział, że takich i takich ułanów. Wtedy Aleksander rzekł: „Nie widzę wyraźnie znaków i kolorów". „Och, Wasza Wysokość – powiedział Kotzebue – one po prostu giną w perspektywie!" Wtedy Aleksander odrzekł: „Ze mną nic nie ginie w perspektywie". Kotzebue odszedł, a na jego miejsce przyszedł mój ojciec[6].

Wraz z uznaniem pojawiły się cesarskie zamówienia oraz honorowe członkostwo petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, w związku z czym powszechnie uważano, iż Rosen otrzymał tytuł nadwornego malarza cara (tymczasem oficjalnie nigdy nim nie był i mimo ponawianych zaproszeń nie zdecydował się na czynne objęcie profesury w petersburskiej Akademii).

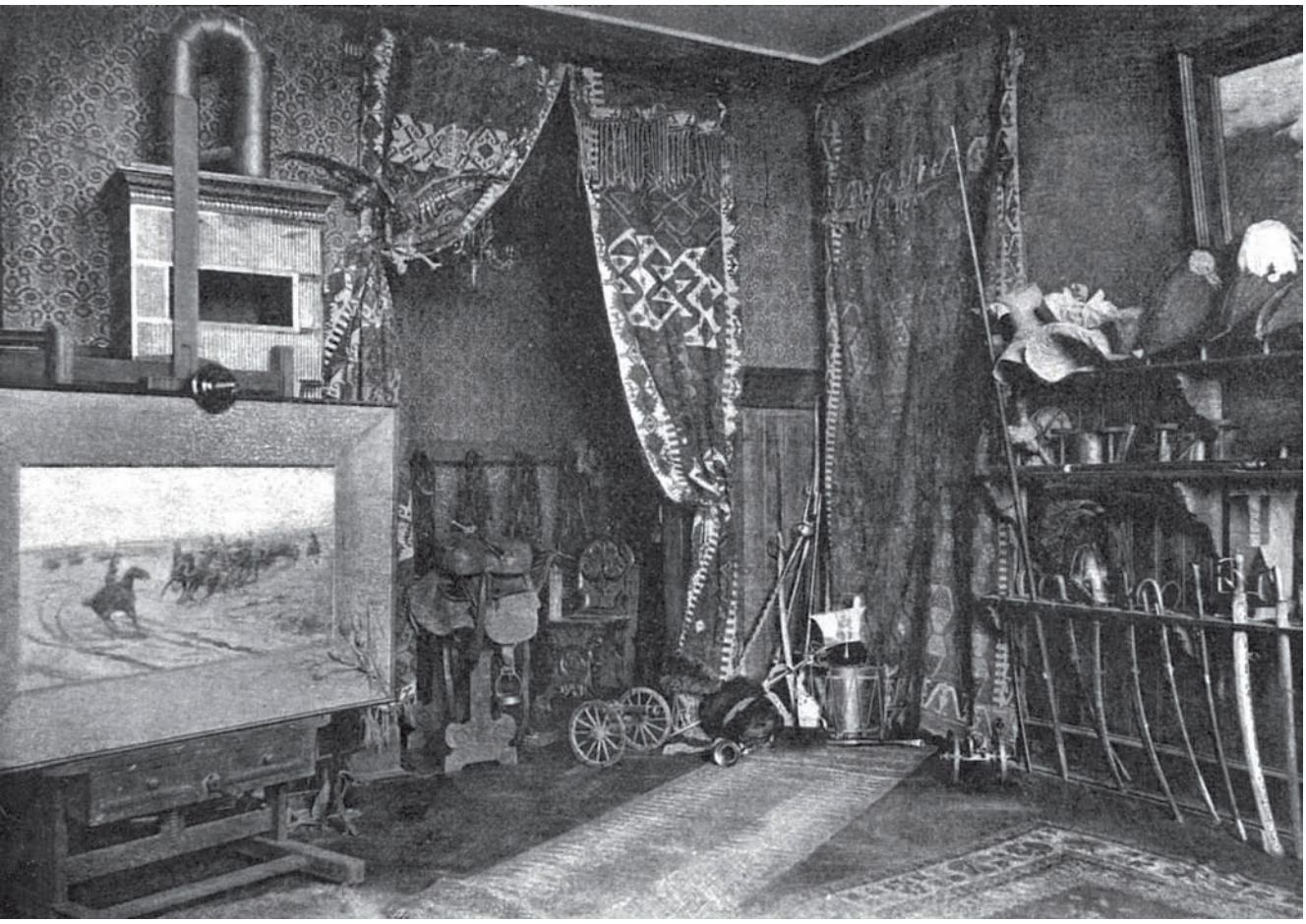
W tej właśnie tradycji – akademickiej – wychowywał się Jan Henryk Rosen i u ojca też nauczył się malować, choć początkowo traktował to raczej jako zabawę i nie myślał o karierze artystycznej:

> […] urodziłem się właściwie pomiędzy sztalugami a armatą. Kiedy mówię o armacie, to mówię oczywiście o modelu armaty, ponieważ w pracowni mojego ojca były różne zbiory wojskowe: szable, karabiny, mundury, czapki ułańskie – i ja między tym rosłem i naturalnie byłem zawsze pod wpływem epopei napoleońskiej, która była moją kolebką, jeśli nie artystyczną, to umysłową, bo później, jeśli chodzi o sztukę, to oczywiście, poszedłem inną drogą, ale zawsze pozostałem wierny tej tradycji wojskowej – tak że już jako młody chłopak przebierałem się w mundur mojego ojca i czasem pozowałem do jego obrazów jako oficer albo żołnierz polski lub francuski, ale zwykle to były mundury polskie[7].

Dokładnie taki obraz atelier Jana Rosena przedstawia fotografia opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym" [il. 120][8], którą szczegółowo opisał w swoim artykule Władysław Wankie:

> We wnętrzu wielkiej […] sali widzimy kilkanaście stalug z rozpoczętymi obrazami, a wzdłuż ścian ciekawe tak zwane „urządzenie pracowniane". Z lewej strony […] ciągnie się szereg podstawek, na których systematycznie rozmieszczono kolekcyę przeróżnych nakryć głowy, używanych od połowy zeszłego [*sc.* XVIII] stulecia do r. 1840-go. Więc rozmaite giwery, czaka, hełmy, bermyce, kaski ułańskie oraz kapelusze cywilnych i wojskowych dostojników. Po prawej stronie widzimy kollekcyę siodeł, głównie nowożytnych, dalej zbiór szabel, szpad i pałaszów. Jest to zbiór równie ciekawy dla malarza, jak i kollekcyonisty […]. W przytykającym do pracowni gabinecie znajdujemy dalszy ciąg zbiorów. Szafa pełna przeróżnych uniformów, głównie tyczących się czasów Napoleona I-go i Królestwa kongresowego, zawiera kollekcyę prywatną jedną z rzadszych, jakie znam. Tutaj mieści się też zbiór przepysznych małych modeli dział, w owych czasach używanych; są to istne cacka techniki. Oszklona gablota mieści duży zbiór złotych i srebrnych insygniów i oznak wojskowych. Okazy często historycznego znaczenia. Do dokładnego odwzorowania ubiegłych czasów wojskowych wszystkie te szczegóły artyście są niezbędne; zbiera je też z gorliwością, znawstwem, zamiłowaniem niezwykłem, nie szczędząc ani trudu, ani kosztów, jeśli się nadarzy sposobność nabycia jakiej rzadkości[9].

Rosen syn, choć nie dysponował tylu co jego ojciec rekwizytami, którymi mógłby się posłużyć przy malowaniu, był nauczony wielkiej dokładności i zawsze korzystał z wzorów – zazwyczaj fotografii i ilustracji książkowych. Cechę tę wyniósł właśnie z pracowni ojca: „Kiedy coś maluję, bardzo dbam o dokładność – dokładność historyczną – ubiorów, otoczenia, bo zostałem nauczony, by być dokładnym. Wychowano mnie w dyscyplinie, by bardzo uważać na precyzję tego, co robię" – mówił o sobie



120. Pracownia Jana Rosena, ok. 1893

w nawiązaniu do anegdoty o carskim malarzu Kotzebue[10]. Spośród malarzy polskich najlepiej chyba znanym z podobnej praktyki był Jan Matejko – właściciel całkiem dużego muzeum, złożonego głównie z przedmiotów rzemiosła artystycznego, które stworzył niejako „przy okazji" gromadzenia rekwizytów potrzebnych do malowania obrazów historycznych, właśnie w trosce o ścisłe i wierne historycznie oddanie malowanych scen[11]. O ile jednak Matejko wiernie oddawał tylko same przedmioty, a już ich miejsce w kontekście malowanych scen bywało wybierane raczej według kryteriów estetycznych lub ideowych, nie historycznych (bo też, ze względu na odległość chronologiczną przedstawianej epoki absolutna zgodność historyczna nie zawsze była możliwa albo też nie ona była ostatecznym celem artysty), Rosen ojciec – dysponując bogatszym materiałem ikonograficznym – był w stanie (i chciał) doprowadzić historyczną „akuratność" swoich obrazów do perfekcji.

Przez całe życie Rosen ojciec krążył pomiędzy Warszawą, Monachium, Paryżem i Petersburgiem. Po założeniu rodziny i narodzinach pierworodnego syna Jana w Warszawie w roku 1891, wraz z żoną nadal podróżował między Warszawą a Monachium, przy czym dziecko najprawdopodobniej przebywało w Warszawie pod opieką dziadków. Około roku 1893–1894 Rosenowie przenieśli się do Paryża, gdzie zamieszkali przy Boulevard Berthier[12]. Tam Jan Henryk uczęszczał do Lycée Carnot (zapewne w latach 1897–1902)[13]. W roku 1903 zaledwie dwunastoletni Rosen przeszedł na katolicyzm[14]. Tak wczesna data podjęcia tej decyzji przez chłopca wychowanego w rodzinie ewangelickiej musi budzić zastanowienie, zwłaszcza w kontekście jego późniejszych losów[15]. Około roku 1904 Rosen z matką i dwiema siostrami przeniósł się do Szwajcarii, w góry, w okolice Montreux. Przeprowadzka była spowodowana chorobą młodszej z sióstr (gruźlica) i kategorycznym zaleceniem lekarza, by dziewczynka jak najprędzej opuściła niezdrowy klimat miejski[16]. Tam Jan Henryk kontynuował naukę w szkole, do której, jak wspominał, musiał przejść długą drogę, czasem w głębokim śniegu, wstając o świcie[17]. Wkrótce potem (prawdopodobnie jeszcze w roku 1904), gdy okazało się, że dla zdrowia dziew-

czynki konieczny będzie dłuższy pobyt w górskiej okolicy, rodzina na stałe zamieszkała w Lozannie[18].

Później Jan Henryk został wysłany do prowadzonego przez jezuitów gimnazjum św. Michała (Collège St.-Michel) we Fryburgu szwajcarskim. Jak wspominał, ze względu na drakońską dyscyplinę nie wytrzymał tam długo i po około ośmiu miesiącach wrócił do Lozanny, a naukę kontynuował w tamtejszym gimnazjum (1907–1909), gdzie też zdał maturę[19]. Następnie przez trzy semestry (1909–1911) studiował na wydziale humanistycznym Uniwersytetu Lozańskiego (*lettres modernes*)[20]. Nie ulega wątpliwości, że w młodości Rosen miał szerokie zainteresowania humanistyczne, ale nie na tyle sprecyzowane, by opowiedzieć się za jakimś konkretnym kierunkiem. Stąd, prawdopodobnie, a także zapewne ze względu na początkowy jedynie okres studiów, tematy wykładów, na które uczęszczał w Lozannie, są tak zróżnicowane (choć mieszczą się w zakresie szeroko pojętej humanistyki): filozofia, historia, literatura, studia językoznawcze, socjologia, a nawet sanskryt! Najsilniej chyba jednak, od wczesnej młodości, pociągała go literatura. Wiersze i recenzje prasowe pisywał, jak wspominał, „przez cały czas"[21].

Studia w Paryżu

Rezygnacja ze studiów w Lozannie (brak wpisu na drugi semestr w roku 1911) była spowodowana najprawdopodobniej wyjazdem Rosena do Paryża, wiadomo bowiem, że w następnym roku akademickim (1911/1912) studiował już na Sorbonie[22]. Ojciec Jana Henryka wspominał zaś, że syn jego „zdecydował się przenieść do Paryża, gdzie umiał połączyć studja literackie z malarskiemi, pracując jednocześnie u Finota"[23]. W ten sposób Rosen chciał, być może, rozpocząć karierę literacką, pisarską, a przynajmniej sprawdzić się w tej dziedzinie. Jean Finot (właśc. Jan Finckelhaus, 1858–1922) pochodził z Warszawy i był zaprzyjaźniony z Rosenami. W Paryżu był redaktorem naczelnym bardzo poczytnego pisma „La Revue". Jan Henryk był sekretarzem redakcji magazynu w latach 1912–1913 i wydał tam dwa teksty pod swoim nazwiskiem[24]. W Paryżu Rosen publikował zresztą nie tylko w „La Revue", lecz także w innych pismach, na pewno w „La Revue critique" oraz w „Revue de l'art chrétien"[25]. Przedtem jednak udało mu się – choć na krótko – zrealizować przedsięwzięcie, które chyba musiało być marzeniem, a zarazem wyzwaniem dla 21-letniego studenta, aspirującego do bycia pisarzem: Rosen założył własne pismo literackie.

„La Vasque" [il. 121] – bo tak zatytułowany był nowy periodyk, którego redaktorem naczelnym był „Jean Henri de Rosen" – była miesięcznikiem[26]. Siedziby redakcji znajdowały się przy rue Jacob 28, zapewne w mieszkaniu Rosena, oraz u Jeana Reutlingera, sekretarza redakcji, przy Boulevard Montmartre 21. Pismo istniało zaledwie rok: od marca 1912 do lutego 1913 włącznie ukazało się dwanaście zeszytów[27].

Pierwszy numer otwierała – zamiast artykułu programowego – krótka notka od redakcji, poprzedzająca wiersz *Au bord de l'eau* autorstwa belgijskiego poety Émile'a Verhaerena (1855–1916), czołowego przedstawiciela drugiego pokolenia symbolizmu[28]. We wspomnianej nocie wstępnej czytamy:

> Nie publikujemy programu ani manifestu – co niech nam zostanie wybaczone. Prosimy tylko o jedno: abyśmy byli czytani i zostali docenieni, tak jak na to zasługujemy. Emile Verhaeren zechciał nam ofiarować wspaniały wiersz; jesteśmy z tego bardzo dumni i wdzięczni mu za to. Będziemy się starać, byśmy okazali się godnymi słów wielkiego poety, które otwierają przed nami bramy życia – a przynajmniej takie jest nasze pragnienie, nasz cel i nasz obowiązek[29].

Deklaracja zawarta w ostatnim zdaniu notki, w połączeniu z utworem Verhaerena i jego osobą, kreowaną na ideowego patrona „La Vasque", jest właśnie rodzajem manifestu i wyraźnie sytuuje młodych poetów oraz ich pismo w nurcie symbolizmu. Podobne wrażenie odnosi się po lekturze utworów wypełniających kolejne zeszyty miesięcznika. Pismo to – zaistniałe zaledwie na niespełna dwa lata przed wybuchem I wojny światowej, którą zgodnie uważa się za cezurę wyznaczającą kres „starego świata", a w tym wypadku także symbolizmu (zarówno w literaturze, jak i w innych dziedzinach sztuki)[30] – było już zapóźnione, by nie powiedzieć wręcz, że nosiło znamiona epigonizmu[31].

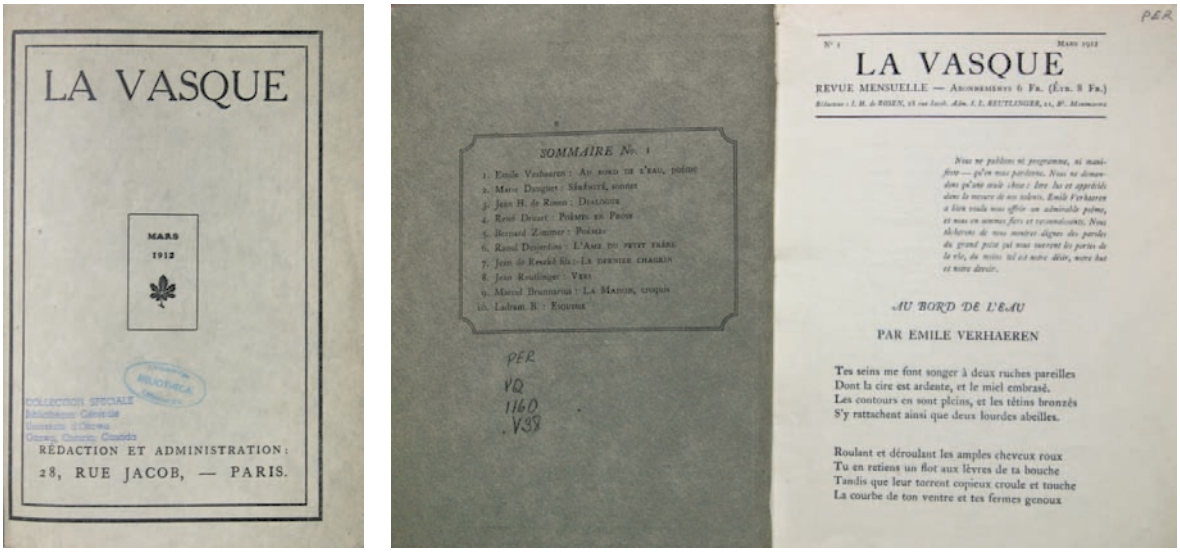
Teksty Rosena można znaleźć w każdym numerze. Są wśród nich krótkie utwory prozatorskie, w większości ujęte w cykl zatytułowany *Dialogues*, których bohaterem jest wyimaginowana postać, Pan de Bréot, oraz wiersze, częściowo złączone w cykl *Visages des Saintes* (Oblicza świętych), inne zaś istniejące indywidualnie[32]. Niektóre zaopatrzone są w dedykacje, które ujawniają zapewne literackie fascynacje autora. Pierwsze opowiadanie z cyklu *Dialogues*, pt. *La nouvelle rencontre de M. de Bréot*, jest dedykowane Henriemu de Régnier (1864–1936)[33], pisarzowi i poecie bliskiemu symbolizmowi, m.in. autorowi powieści *Les rencontres de M. de Bréot* (Paris 1904), do której niewątpliwie nawiązywały utwory Rosena. Jeden z wierszy malarza jest zaś poświęcony Léonowi Dierx (1838–1912)[34] – poecie zaliczanemu do najwybitniejszych twórców francuskich z kręgu parnasistów, obwołanemu po śmierci Sté-

phane'a Mallarmégo „księciem poetów". Wiersz został napisany zapewne *en hommage*, w związku ze śmiercią Dierxa 12 czerwca 1912 roku (ukazał się w lipcowym numerze „La Vasque"). Jest bardzo prawdopodobne, że z obu wymienionymi łączyła Rosena osobista znajomość, a może nawet rodzaj nieformalnej zależności mistrz–nauczyciel; na pewno zaś byli wysoko cenieni przez młodego adepta literatury. Warto przy tym dodać, że zarówno Henri de Régnier, jak i Dierx – podobnie jak i inni poeci tworzący w nurcie symbolizmu – inspirację dla wielu utworów czerpali ze średniowiecza, czyli epoki, która najbardziej pociągała Rosena[35].

Dla późniejszej twórczości malarza interesujące wydają się zwłaszcza jego wiersze przedstawiające sylwetki świętych kobiet (*Św. Krystyna, dziewica i męczennica*; *Św. Maria Egipcjanka, grzesznica*; *Św. Apolonia, dziewica i męczennica*), przypominające – nie tylko treścią, ale i stylistyką – poezję Kazimiery Iłłakowiczówny, w tym także te wiersze poetki, które towarzyszyły obrazom Rosena na wystawie w Zachęcie w roku 1925. Poza tym nasuwa się skojarzenie, że te wczesne wiersze malarza zostały w okresie powojennym niejako przetransponowane z języka poetyckiego na inny, malarski: zyskały malarską formę, treść zaś i samo ujęcie problemu pozostały takie same.

Redagowanie „La Vasque" musiało być jednak tylko dodatkowym zajęciem Rosena, jego swego rodzaju hobby. Jak wspominał ojciec artysty, pobyt w Paryżu miał służyć przede wszystkim studiom malarskim oraz uniwersyteckim, w zakresie literatury i historii sztuki. Niewiele wiadomo o jego nauce malarstwa w Paryżu, poza tym, że w latach 1913–1914 w pracowni Luc-Oliviera Mersona (1846–1920) miał zgłębiać tajniki mozaiki oraz malarstwa sztalugowego[36]. Merson należał chyba do ostatnich przedstawicieli malarstwa akademickiego i kładł nacisk na studia z modela i rysunki przygotowawcze[37]. W czasie kilkuletniego pobytu w Italii po zdobyciu Prix de Rome Merson uległ przemożnemu wpływowi włoskich „prymitywów"; inspirował się też średniowiecznym malarstwem francuskim – zwłaszcza Jeana Fouqueta i Michela Colombe'a. Chętnie tworzył obrazy o tematyce religijnej (sceny z żywotów świętych) oraz legendarnej i historycznej z okresu średniowiecza, zbliżając się do nurtu „trubadurowego". Był wziętym ilustratorem (m.in. *Katedra Marii Panny w Paryżu* Victora Hugo, 1895; *Legenda o św. Julianie Szpitalniku* Gustave'a Flauberta, 1895; nie ukończył cyklu ilustracji do *Makbeta* Szekspira, ok. 1880–1890), projektował winiety i układ typograficzny czasopism, banknoty oraz znaczki pocztowe. W końcu był też dekoratorem: wykonał kartony tapiserii dla Les Gobelins, witraże oraz mozaiki (m.in. w kopule mauzoleum Ludwika Pasteura oraz w apsydzie paryskiego kościoła Sacré-Coeur, 1912). Współcześnie podkreślano, że jego malarstwo charakteryzują „oryginalność kompozycji i archeologiczna precyzja detali"[38]. Drugi z nauczycieli Rosena (oprócz ojca, o którym była mowa wyżej) był więc również przedstawicielem akademizmu, a różnica między Rosenem ojcem a Mersonem w zakresie praktyki warsztatowej polegała właściwie na tematyce, jaką podejmowali w swojej twórczości. Ze względu na znane zainteresowania Rosena – fascynację średniowieczem i żywotami świętych – można przypuścić, że Mersona jako nauczyciela wybrał nieprzypadkowo[39]. Jednakże trudno byłoby precyzyjnie określić

121. „La Vasque", okładka i strona tytułowa pierwszego numeru miesięcznika



i wyraźnie rozgraniczyć „strefę wpływów" Mersona (w zakresie malarstwa) od inspiracji, jakie Rosen równocześnie niewątpliwie czerpał z twórczości pisarskiej Jorisa-Karla Huysmansa oraz wykładów i książek Émile'a Mâle'a (co szczegółowo zostanie pokazane w dalszej części pracy). Wydaje się, że Rosen umyślnie wybierał sobie nauczycieli, których twórczość charakteryzowały podobne cechy i tematyka, zbieżne z zainteresowaniami czy wręcz fascynacjami młodego artysty, podówczas jeszcze początkującego literata i malarza amatora.

Porównanie prac Rosena, zwłaszcza tych najwcześniejszych, z lat 1922–1925 [il. 111, 113–118, 123, 125, 126, 128], z obrazami Mersona [il. 112, 124] pokazuje, że – przynajmniej w tym wczesnym okresie – młody malarz pozostawał pod przemożnym wpływem swego francuskiego nauczyciela. Świadczą o tym przede wszystkim tematyka obrazów (np. wielokrotnie podejmowany wątek franciszkański, w postaci ilustracji żywotów św. Franciszka i św. Antoniego, oraz szczególne upodobanie do przedstawień Zwiastowania), a jeszcze bardziej – samo podejście do malarskiego ujęcia tematu. To chyba właśnie od Mersona przejął Rosen zainteresowanie legendarnymi i cudownymi wydarzeniami z życia świętych, o charakterze wizji i objawień, oraz predylekcję do ilustrowania raczej apokryficznych wątków biblijnych, aniżeli tych opisanych w kanonicznych księgach Pisma św.[40] Natomiast tematom o już ustalonej ikonografii nadawał Merson zazwyczaj zupełnie nowe ujęcie. Literackimi źródłami jego obrazów były – oprócz *Złotej legendy* Jakuba de Voragine – właśnie pseudo- i protoewangelie, legendy osnute wokół wydarzeń z życia Chrystusa, niejako uzupełniające i dopowiadające wydarzenia opisane w Piśmie św.[41]; w średniowieczu zaś fascynowały go przede wszystkim obecne wtedy w życiu codziennym (jak uważano) elementy cudowne i ponadzmysłowe. Wbrew przywołanym wyżej opiniom współczesnych, nie interesowała go „archeologiczna" precyzja szczegółu i dosłowne oddawanie średniowiecznych realiów[42]. Ta właśnie cecha różniła podejście Rosena od nastawienia jego paryskiego mistrza. Rosen stopniowo odszedł od enigmatycznego i „anonimowego" ukazywania realiów, na rzecz ich swego rodzaju uszczegółowienia w postaci wplatania w kompozycje dosyć dokładnie skopiowanych, konkretnych dzieł sztuki, pochodzących zazwyczaj z przedstawianej epoki. Jak to zostanie pokazane niżej, ten *quasi*-naukowy aspekt twórczości wyniósł Rosen zapewne ze studiów uniwersyteckich, które niemal równocześnie odbywał w Paryżu.

O studiach Rosena na Sorbonie wiadomo jedynie, że trwały dwa semestry, a artysta był słuchaczem wykładów Émile'a Mâle'a (w zakresie historii sztuki średniowiecznej) oraz Josepha Bédiera (na temat literatury tego okresu)[43]. Joseph Bédier (1864–1938), romanista, od roku 1903 profesor literatury w Collège de France, był – podobnie jak Mâle na polu historii sztuki – pionierem nowoczesnych badań nad literaturą starofrancuską, zwłaszcza *chansons de geste*, z których wiele zrekonstruował, wykorzystując nowoczesną metodę filologiczną, i opublikował po raz pierwszy w świetnych wydaniach krytycznych, we własnych tłumaczeniach (m.in. *Tristan i Izolda*, *Pieśń o Rolandzie*). Bédier był przyjacielem Émile'a Mâle'a jeszcze z okresu studiów w École normale supérieure, a jego prace w zakresie literatury w dużym stopniu oddziałały na historyka sztuki[44].

Wśród swoich nauczycieli Rosen wymieniał także uczonych niemieckich: Karla Volla (1867–1917)[45] oraz Hugona von Tschudiego (1851–1911)[46]. Obaj około roku 1911 działali w Monachium. Wydaje się więc, że Rosen musiał spędzić jakiś czas w stolicy Bawarii i uczestniczyć choćby w kilku wykładach niemieckich badaczy – bo chyba tylko to mogłoby usprawiedliwić określanie ich mianem nauczycieli – a także poznać tamtejsze zbiory sztuki (co, ze względu choćby na miejsce zatrudnienia obu niemieckich uczonych, musiało być całkiem naturalne). Rosen wyjechał do Monachium zapewne zaraz po rezygnacji ze studiów w Lozannie, w semestrze letnim roku 1911[47], bowiem jego kolejna publikacja (która ukazała się tym razem w „Revue de l'art chrétien" pod koniec roku 1912) musiała powstać już w związku ze studiami historii sztuki na Sorbonie oraz pobytem w Bawarii.

Pierwsze próby pisarskie

Przypuszczenie, że artykuł dla „Revue de l'art chrétien" Rosen napisał po obejrzeniu *Piety* Sandro Botticellego w monachijskiej Alte Pinakothek[48], jest oparte na fakcie, że miejsce przechowywania dzieła zostało bardzo wyraźnie zaakcentowane w tytule tekstu (chodziło też zapewne o odróżnienie omawianego obrazu od *Piety* Botticellego w Museo Poldi-Pezzoli w Mediolanie), ale przede wszystkim ze względu na drobiazgowe opisy obrazu, uwzględniające w szczegółach jego kolorystykę, co w tamtym okresie, przy niedoskonałej jeszcze technice reprodukcji barwnych (w praktyce nader rzadko wykorzystywanych w publikacjach), raczej nie byłoby możliwe bez autopsji. Autor skupia się na emocjonalnej wymowie i interpretacji obrazu jako całości oraz znaczeniu poszczególnych postaci; nieco miejsca poświęca zagadnieniom stylu, a konkretnie określeniu, które partie kompozycji mogły zostać namalowane przez samego Botticellego, a które przez jego uczniów czy pomocników. Jak sam stwierdza na końcu, tekst został napisany pośpiesznie, omawia dzieło pobieżnie, ale

powstał po to, by sprostować pojawiające się „błędy" (zapewne dotyczące interpretacji obrazu) i odpowiedzieć na niesłusznie stawiane wobec *Piety* zarzuty. Przede wszystkim zaś po to, by zachęcić do polubienia tego dzieła[49], opisywanego najczęściej jako „mroczne, pełne wad, przemalowań i retuszy", bo – mimo tych wszystkich niedostatków – obraz jest przecież tak interesujący![50] Trudno doszukiwać się tu polemiki z pracami drukowanymi (choć kilka z nich pojawia się w przypisach) – innej niż odpowiedź na zarzuty „mroczności" i niskiego poziomu artystycznego dzieła. *Meritum* tekstu Rosena to interpretacja ikonograficzna (do której przyjdzie jeszcze powrócić), ale dla tego zagadnienia autor nie podaje odnośników bibliograficznych. Najwyraźniej więc jest to odpowiedź Rosena na nieznane nam, może poczynione ustnie, uwagi wobec *Piety*, które mógł był usłyszeć w Monachium.

Wspomniano już, że w latach 1912–1913 Rosen pracował w kierowanym przez Jeana Finota magazynie „La Revue". Jakkolwiek w samym piśmie nie można znaleźć potwierdzenia, że artysta – jak wspominał jego ojciec – był sekretarzem redakcji (informacje „techniczne" periodyku ograniczają się tylko do podania nazwiska redaktora naczelnego), za to w dwóch numerach magazynu z roku 1913 znajdują się dwa artykuły jego pióra: o karykaturze amerykańskiej oraz o Rabindranacie Tagore (1861–1941) – głośnym podówczas na Zachodzie poecie indyjskim[51]. Na uwagę zasługuje zwłaszcza ten drugi tekst. Składa się z dwóch części: wstępnego eseju Rosena na temat twórczości Tagorego oraz francuskiego przekładu piętnastu pieśni z (liczącego w sumie 103 utwory) zbioru *Gitańdźali* (*Pieśni ofiarne*, 1910), dokonanego przez Rosena z wersji angielskiej[52]. W roku 1913 Rabindranath Tagore został laureatem literackiej Nagrody Nobla. Możliwe, że tłumaczenie to, opublikowane jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu Szwedzkiej Akademii (co nastąpiło, tradycyjnie, w listopadzie), było jednym z pierwszych francuskich przekładów pieśni poety, z którego twórczością Rosen mógł się był zapoznać na lozańskich wykładach sanskrytu[53]. We wspomnianym wstępie Rosen podkreśla uniwersalizm poezji Tagorego, a ze względu na obecny w niej panteizm i umiłowanie wszystkiego, co żyje, porównuje go do św. Franciszka z Asyżu oraz św. Jana od Krzyża i wyraźnie „chrystianizuje" indyjskiego poetę[54].

W jednym z numerów „La Revue critique" ukazał się artykuł Rosena o malarzach kolońskich XIV–XV wieku[55]. Zarówno tematyka, jak i charakter tego tekstu mają już wyraźnie związek z podjętymi przez Rosena w roku 1911 na Sorbonie, pod kierunkiem Émile'a Mâle'a, studiami w zakresie historii sztuki średniowiecznej. Tematyka rozprawy nie należy do popularnych ani „lekkich i łatwych", artykuł zaś miał mieć charakter co najmniej popularnonaukowy (zgodnie z obowiązującymi podówczas standardami „naukowości"), gdyż nie jest jedynie powtórzeniem istniejących opinii, lecz wnosi także – jak wolno przypuszczać – własne przemyślenia autora, podobnie zresztą jak jego analiza *Piety* Botticellego. Rozpoczyna go krótki, ale dosyć krytyczny stan badań, w którym autor wymienia garstkę istniejących wcześniejszych opracowań tematu, a i tym zarzuca, że są „niejasne, nieprecyzyjne, a powiedziałbym nawet, że brakuje im elementarnych wiadomości z zakresu liturgii oraz symboliki religijnej"[56]. Utyskując, że malarze kolońscy – w przeciwieństwie do mistrzów frankoflamandzkich – nie mieli szczęścia do badaczy i krytyków we Francji, stara się oddać im sprawiedliwość, zwracając uwagę na panujące w Kolonii w wieku XIII prądy mistyczne, wśród których miała się narodzić kolońska szkoła malarska, cechująca się – według Rosena – właśnie mistycyzmem. Podkreśla wysoką pozycję tego miasta jako ośrodka kulturalno-naukowego średniowiecznej Europy, by w końcu wysunąć tezę, że nie tylko malarze frankoflamandzcy, którzy kształcili się w Kolonii, ale i weneccy (poprzez pochodzącego z Kolonii niejakiego Johannesa Alamanusa, twórcę warsztatu malarskiego na Murano) mieli wiele zawdzięczać szkole kolońskiej[57]. Dotąd bowiem malarzy kolońskich uważano za „niewolniczych i bezosobowych" naśladowców Jana van Eycka albo Dircka Boutsa. Rosen, nie negując impulsów przychodzących z Niderlandów, twierdzi, że korzyści były obustronne, i sugeruje wręcz, że kierunek wpływów był przeciwny, a w najgorszym wypadku obie szkoły były równorzędne, lecz „Flamandowie, młodsi i silniejsi, w końcu zyskali pozycję dominującą"[58]. I konkluduje: „Sztuka i nauka grzebią za sobą tych, których prześcignęły, a którzy im posłużyli do pięcia się wzwyż. Taki właśnie los spotkał kolończyków"[59].

Co interesujące dla późniejszych artystycznych poczynań Rosena, z omawianego artykułu można się też dowiedzieć, że mistrzowie szkoły kolońskiej (dzięki zasygnalizowanemu powyżej wpływowi mistyki XIII wieku na ich twórczość):

> […] byli przede wszystkim poetami i malarzami uczuć. Posługiwali się głównie symbolami, a żeby je dobrze zrozumieć, trzeba utorować sobie niebezpieczną drogę przez las symboli: trzeba je przetłumaczyć i zaklasyfikować, by w końcu, poprzez misterną syntezę, dotrzeć do idei naczelnej. Gdy się ocenia te doborowe dzieła [tylko] z punktu widzenia czystej rzeczywistości, powierzchownie, wymyka się ich dusza, nieskończenie subtelna i delikatna. Jest kapryśna i bardzo niechętnie pozwala się odkrywać; szczęśliwy, kto w witrażach i na obrazach dostrzega, że nieruchome postaci uosabiają życie, przemijające, a jakże cudowne![60]

To właśnie symbolika była dla Rosena jedną z ważniejszych cech wyróżniających sztukę religijną, kościelną, której miał się później poświęcić. Pionierem badań naukowych w tej właśnie dziedzinie – dziejów i symboliki średniowiecznej sztuki religijnej – był jeden z nauczycieli Rosena, Émile Mâle, na którego wykłady uczęszczał na Sorbonie. Malarz jednak nie poszedł w kierunku ścisłej naukowości, którą, mimo wyjątkowo poetyckiego podejścia do zabytków średniowiecznych, reprezentował Mâle: to on przecież zauważył, że symbolika stanowiła właśnie „duszę" sztuki religijnej. Jak to pokazują przedstawione już pisma Rosena, a szerzej jeszcze wykażą przykłady zaprezentowane niżej, artysta z jednej strony starał się opierać na naukowych osiągnięciach historii sztuki, a z drugiej – formułował własne teorie, zwykle nader fantastyczne, ale za to przystrojone w „ładne" konstrukcje metaforyczne o ważkiej ideowo wymowie.

W związku z tym omówione powyżej publikacje nadal nie dają odpowiedzi na pytanie o źródła tego wyjątkowego podejścia artysty do sztuki religijnej, głębokiego zrozumienia jej symboliki, a przede wszystkim jej liturgicznego charakteru (nauka u Mâle'a to tylko jedna strona medalu). Jeśli jedynym ich źródłem miałyby być nauka i dzieła Émile'a Mâle'a czy nawet Josepha Bédiera, to zdecydowanie za mało jest w nich najzwyklejszego zdrowego rozsądku, a zbyt wiele pierwiastka literackiego, artystycznej konfabulacji.

Wszystkie przywołane wyżej teksty Rosena charakteryzuje metaforyczny język – ukształtowany, być może, pod wpływem symbolizmu, ale zapewne też wzorowany na dziełach konkretnych pisarzy – oraz specyficzne rozumienie i ogląd dzieł sztuki, wyrażające się odnajdywaniem w nich treści nie tylko symbolicznych, ale niejako etycznych, rzucanych na szerokie tło możliwych analogii i porównań. O ile filiacja tej pierwszej cechy z konkretnego źródła (poprzez analizę języka) mogłaby być trudna do udowodnienia, o tyle drugi rys, poparty materiałami archiwalnymi i wieloma nader wyraźnymi zbieżnościami w toku myślenia, można połączyć z twórczością Jorisa-Karla Huysmansa, zwłaszcza z jego utworami z późniejszego okresu, po nawróceniu na katolicyzm.

Wpływy Jorisa-Karla Huysmansa i Émile'a Mâle'a

Zaburzając znów bieg narracji, trzeba w tym miejscu przywołać okres II wojny światowej, kiedy to Jan Henryk Rosen, znalazłszy się w Stanach Zjednoczonych, przez kilka lat (1939–1949) był wykładowcą „sztuki liturgicznej" na Uniwersytecie Katolickim w Waszyngtonie (CUA). Wśród zachowanych fragmentarycznie maszynopisów z tekstami jego wykładów oraz artykułów dotyczących sztuki religijnej znajduje się fragment większej całości – najwyraźniej owe wykłady przygotowane do ogłoszenia drukiem. Strona tytułowa dzieła, którego (zapewne jeszcze prowizoryczny) tytuł miał brzmieć *On the Margin of the Prayer Book. Essays on the Aesthetics of Worship* (Na marginesie modlitewnika. Eseje o estetyce kultu), nosi odręczną adnotację *nihil obstat* kościelnego cenzora oraz zezwolenie na druk wydane przez arcybiskupa Baltimore i Waszyngtonu, z datą 7 I 1943 roku [il. 122][61]. Bez względu na późną datę powstania tych tekstów nie ulega wątpliwości (jak to zostanie wykazane), że Rosen zawarł w nich sumę swojej wiedzy, zdobytej właśnie podczas studiów przed I wojną światową, i chyba tylko w niewielkim stopniu poszerzoną późniejszym doświadczeniem oraz lekturami. Główny kierunek jego zainteresowań ustalił się najpóźniej w okresie pobytu w Paryżu, i to tam Rosen zdobył rudymenty swojej wiedzy w zakresie średniowiecznej sztuki religijnej i jej symboliki, z których czerpał do końca życia.

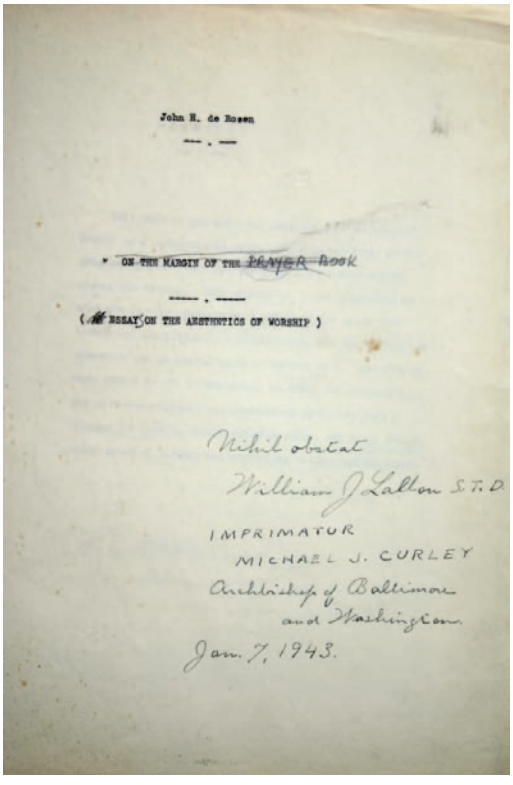
We wstępie do planowanego dzieła Rosen informuje, że „nie jest ono przeznaczone dla uczonych", lecz zostało pomyślane jedynie jako „wstęp do zgłębiania sztuk i rzemiosł, które z niezrównanym pięknem rozkwitają wokół liturgii Kościoła zachodniego"; powołuje się na Viollet-le-Duca, jako zasłużonego badacza architektury średniowiecznej, który – podobnie jak Rosen – nie był „ani historykiem, ani archeologiem". W końcu, stwierdzając, że zawsze to uczeni przedstawiali publiczności swoje autorytatywne poglądy na sztukę, informuje, że tym razem role zostaną odwrócone i o historii i archeologii wypowie się sam artysta – czyli Rosen[62]. Wbrew zacytowanym wyżej słowom wstępu to jednak nie Viollet-le-Duc patronował powstaniu książki (a wcześniej wykładów) oraz – *in extenso* – impulsowi czy zainteresowaniom, które pchnęły autora w kierunku liturgii katolickiej, sztuki średniowiecznej i symboliki religijnej. Właściwym mistrzem Rosena był Joris-Karl Huysmans (1848–1907), francuski pisarz i krytyk sztuki, wyrosły na gruncie naturalizmu kręgu Émile'a Zoli, od którego później się odsunął i poszedł własną drogą[63]. W dziejach literatury i sztuki zapisał się przede wszystkim jako autor *À Rebours* (*Na wspak*, 1884), powieści określanej mianem „brewiarza dekadentyzmu"[64], która odegrała znaczącą rolę w popularyzacji symbolizmu, a przede wszystkim dzieł Gustave'a Moreau i Odilona Redona[65]. Dla badań nad twórczością Rosena ma znaczenie jednak nie tyle ten wczesny, obrazoburczy i satanistyczny etap życia Huysmansa, co lata dziewięćdziesiąte wieku XIX, już po nawróceniu się pisarza na katolicyzm, kiedy powstały jego powieści *En Route* (*W drodze*, 1895), *La Cathédrale* (*Katedra*, 1898) oraz *L'Oblat* (*Oblat*, 1903)[66].

Pierwszy rozdział pracy Rosena, zatytułowany *Pionierzy i podstawy* (*Pioneers and Principles*), otwiera niemal apologia francuskiego pisarza, która chyba najlepiej podsumowuje rolę Huysmansa w zwróceniu pod koniec wieku XIX powszechnej uwagi na sztukę kościelną i liturgię oraz doskonale pokazuje fascynację malarza pisarstwem Huysmansa, włącznie z zapożyczeniem od niego bardzo obrazowego, pełnego metafor (i przez to czasem nieco pretensjonalnego) języka, tak dla pisarza charakterystycznego, który – jak sądzę – Rosen próbował naśladować. Był bowiem Huysmans dla niego wzorem niemal idealnym, łączył w sobie dwie pasje, które od młodości pochłaniały Rosena: był pisarzem, mistrzem i nowatorem w dziedzinie literatury, a zarazem autorem wrażliwym na piękno sztuki, jej doskonałym znawcą i krytykiem, który – choć nie malował pędzlem i farbami – potrafił ze słów tworzyć niezrównane „malarskie" opisy i obrazy[67].

W szkicu książki Rosen następująco przedstawił sylwetkę Huysmansa:

> W Paryżu, 13 maja 1907 roku, w pokoju nagim jak cela mnicha, położonym przy spokojnej uliczce na Lewym Brzegu Sekwany, po długiej chorobie umarł człowiek, którego umysł i dusza dokonały dramatycznej podróży, rozpoczętej od niewiary, biegnącej krętymi drogami przez niepokój, ciemność, burzę i strach, by wreszcie osiągnąć spokój. Człowiekiem tym był Joris-Karl Huysmans. Dziwna postać współczesnego pielgrzyma, który w swej duszy odtworzył drogi dawnych wędrowców do Santiago, Loreto i Montserrat. Od kościoła do katedry, od klasztoru do opactwa – jego niespokojny umysł próbował przeniknąć tajemnicę jarzących się witraży, uśmiechniętych figur świętych i tajemniczych, zapomnianych tekstów. Odwołuję się do niego na początku tego wykładu, zamiast przywołać jakiś prawdziwy i niepodważalny autorytet w dziedzinie liturgii i ikonografii, gdyż skłania mnie ku temu podwójna powinność: wypływająca z wdzięczności oraz z podziwu. […] Niektórzy myślą o nim z lekkim oburzeniem; jest w pewnym sensie odpychający przez swoje upodobanie do grozy i okrucieństwa. Jest nienaturalny, a czasami trochę niedorzeczny. Ale pomimo pewnej pompy i teatralnej straszności, a także staroci wątpliwej wartości, które eksponuje z nieznośną rozrzutnością, Joris Karl Huysmans przenosi czytelnika do tajemniczej, mrocznej katedry, nie jak uprzejmy i wyrozumiały nauczyciel o łagodnym głosie, by mu opowiedzieć o aniołach i dobrotliwych świętych, ale zmusza go, by ukląkł na twardej posadzce nawy, schylił głowę i w przyćmionym świetle skrzącej się rozety czytał na wpół zatarte eulogie na cześć dawno zapomnianych zmarłych. Poprzez nieopisany błękit podobnych do mieczy okien daje mu na mgnienie oka spojrzeć w niebiosa i przyprawia czytelnika o gęsią skórkę na dźwięk gniewnego głosu anioła[68].

122. Strona tytułowa maszynopisu *On the Margin of the Prayer Book…*


John H. de Rosen

— . —

ON THE MARGIN OF THE ~~PRAYER~~ BOOK

— . —

(ESSAY ON THE AESTHETICS OF WORSHIP)

Nihil obstat
William J. Lallou S.T.D.
IMPRIMATUR
MICHAEL J. CURLEY
Archbishop of Baltimore
and Washington
Jan. 7, 1943.

Najważniejszy jednak jest fragment, w którym Rosen pokazuje doniosłość przywołanych wyżej powieści Huysmansa i charakteryzuje wpływ, jaki książki te wywarły na społeczeństwo francuskie (czyli także i na niego samego[69]). Dalszy ciąg cytowanego tekstu brzmi następująco:

> Joris Karl Huysmans, dzięki swojemu talentowi pisarskiemu, popartemu ogromną erudycją, przyprowadził archeologię chrześcijańską i liturgię do zracjonalizowanej, w większej części niewierzącej, czytającej publiczności. W okresie, gdy tylko nieliczni wybrańcy byli świadomi skarbów symboliki kościelnej i zatrzymywali tę wiedzę dla siebie oraz swoich uczniów, on wśród tysięcy swoich czytelników obudził zainteresowanie nieoczekiwanym dostojeństwem, wielkością i tajemnicą sztuki średniowiecznego Kościoła.
>
> Wszystko to działo się u schyłku wieku XIX, kiedy po jednej stronie stała myśl pozytywistyczna, materialistyczne wyznania wiary, negacja metafizyki i wyniesiony na tron majestat niechętnej nauki[70], a z drugiej – pobożne tłumy, dla których szczytem piękności w kościele były

> różowolice, jasnowłose figury świętych z gipsu i oleodrukowe Madonny. Nagle, jak grom z jasnego nieba, Huysmans rzucił pomiędzy tłumy swoje książki, *Katedrę* i *Oblata*, niszcząc w ten sposób banały, mdlącą słodycz i płytkość powszechnie przyjętych i popieranych koncepcji artystycznych, dając swoim czytelnikom przepustkę do tajemnicy oraz rozwikłując wiele dawno zapomnianych sekretów cichej katedry[71].

Współczesne opracowania naukowe potwierdzają obserwację Rosena. Istotnie, książki Huysmansa cieszyły się wielkim powodzeniem, a wyjątkowa skala ich popularności jednoznacznie zaświadcza o wpływie, jaki musiały wywrzeć na czytelników[72]. Jak powiedział François Mauriac: „trzeba było mieć dwadzieścia lat w roku 1905, by móc należycie ocenić wagę książek takich jak *W drodze* i *Katedra*"[73]. Rosen miał wtedy tylko lat czternaście, ale – zważywszy na jego wcześnie rozwinięte zainteresowania literackie – być może znał powieści Huysmansa już w roku 1905[74]. Teoretycznie jest nawet możliwe, że *Katedra* (albo *W drodze*) przyczyniły się do przejścia Rosena na katolicyzm w roku 1903. Nie byłby on zresztą pod tym względem wyjątkiem, gdyż to właśnie m.in. wpływowi pisarstwa Huysmansa przypisuje się wielką falę nawróceń wśród intelektualistów francuskich między rokiem 1885 a 1935[75].

Bez względu na (niemożliwą do ustalenia) dokładną datę zetknięcia się Rosena z książkami Huysmansa wpływ tego ostatniego na artystę jest niepodważalny. Oprócz zacytowanego wyżej obszernego fragmentu planowanej książki, hołdu, jaki Rosen złożył francuskiemu pisarzowi, w zapisach wykładów można znaleźć całe fragmenty tekstu zaczerpnięte z *Katedry* (m.in. na temat symboliki budynku kościoła, liczb, roślin, kolorów), nie zawsze nawet wyraźnie oznaczone jako cytaty[76]. Echa lektury Huysmansa można też łatwo odnaleźć w przedstawionych już pobieżnie publikacjach prasowych Rosena, które poniżej zostaną przeanalizowane głębiej pod tym właśnie względem.

W artykule o *Piecie* Botticellego w Monachium szczególną uwagę zwraca Rosen na postać św. Marii Magdaleny, której twarz wydaje mu się uderzająco podobna do oblicza Wenus z obrazu *Mars i Wenus* tego samego artysty w National Gallery w Londynie. Podobieństwo – według Rosena – jest zadziwiające i frapujące, bo na pewno nie chodzi tu o sportretowanie tej samej modelki, gdyż oba dzieła dzieli dystans 23 lat. Uważa za to, że w postaci św. Marii Magdaleny „objawia się wielki i głęboki symbol". Uosabia ona „przeszłość malarza, który pokutuje i kaja się przed martwym Chrystusem […]. Oto słodka Wenus u stóp Zbawiciela, opłakująca swe grzechy i prosząca o odkupienie. Ta Magdalena jest personifikacją życia Botticellego. […]. Oto wyrzeczenie i pokora wielkiego człowieka, który rzuca na kolana przed swoim ideałem całe swoje życie i całe swoje dzieło, po to, by je oczyścić i uczynić godnym wewnętrznego marzenia, które rozjaśniało ostatnie dni jego życia"[77]. Botticelli więc umyślnie miał nadać Marii Magdalenie rysy Wenus, by zamanifestować w ten sposób swoje wyrzeczenie się dawnych „pogańskich" ideałów, błędów młodości.

Wydaje się, że pomysłem utożsamienia Wenus ze świętą, i to w dodatku na obrazach Sandro Botticellego, mógł Rosena natchnąć następujący *passus* z *Katedry* Huysmansa:

> Włosi okresu renesansu, bardziej niż wszyscy inni artyści, przodowali w tej sztuce udawania, i niewielu jest takich, którzy, jak Botticelli, mają śmiałość przyznać się do tego, że ich Madonny to Wenus, a Wenus to Madonny. Muzeum berlińskie, gdzie ten fakt jest poświadczony na wybornych i niezbitych dowodach, poucza nas w tej materii, pokazując oba gatunki tuż obok siebie.
>
> Najpierw nadzwyczajna Wenus, naga, o włosach z czystego złota […].
>
> Potem, niedaleko od niej, Madonna, która jest do niej bardzo podobna, która jest nią samą […]. Wyraz jej twarzy jest taki sam, zbolały i zmęczony, i jest oczywiste, że obie kobiety zostały namalowane z tego samego modela. Zarówno jedna, jak i druga są pogankami. W przypadku Wenus to zrozumiałe, ale Madonna![78]

Podobnie jak poprzednio omówiony artykuł, także tekst Rosena o „prymitywach" kolońskich jest w pewnym sensie odpowiedzią artysty na uwagi na ten sam temat poczynione przez Huysmansa w *Katedrze* (książka ta jest zresztą wymieniona w artykule, w przypisie, wśród „literatury przedmiotu")[79]. Rosen pogłębia temat zainicjowany przez francuskiego pisarza, sięgając do dziejów Kolonii w wieku XIII po to, by ukazać znaczenie miasta w rozwoju kultury i umysłowości średniowiecznej Europy, a poprzez ten zabieg – by niejako dowartościować malarstwo kolońskie, odsądzane przez Huysmansa od wszelkich (a zwłaszcza religijnych) wartości. W tym „dialogu" Rosen z jednej strony podziela niechęć Huysmansa do malarstwa Stefana Lochnera – podobnie jak autor *Katedry*, znacznie wyżej oceniając twórczość jego poprzednika, Wilhelma von Herle (z którym podówczas utożsamiano jednego z anonimowych malarzy kolońskich) – a z drugiej, odpowiada na „zarzuty" francuskiego pisarza i stara się zrehabilitować kolońskich mistrzów, podkreślając ich rolę – jako pionierów, w których szkole wykształcili się i wydoskonalili opiewani przez Huysmansa malarze frankoflamandzcy.

Poza ewidentnym uzupełnianiem się obu tekstów mamy tu do czynienia nawet z podobnymi sformułowaniami w opisie dzieł deprecjonowanych przez obu autorów. Huysmans pisze o obrazie Lochnera, że jest: „wygładzony, woskowy, zimny pod powłoką z żywych kolorów […], ale w żadnym razie religijny”[80]. Rosen o tym samym malarzu wyraża się następująco: „Stefan Lochner […] nie ma ani prostoty, ani czaru swojego poprzednika. […] jego słodkawe kolory i typy postaci przypominają trochę figury z wosku. […] Sztuka Lochnera wydała mi się przeważnie bezosobowa i zimna”[81].

Ponadto to niewątpliwie w pismach Huysmansa Rosen zetknął się z widzeniami niemieckiej mistyczki, Anny-Kathariny Emmerich, które posłużyły mu za inspirację w późniejszej twórczości[82]. Także w wyniku lektury powieści Huysmansa musiała zrodzić się fascynacja malarza żywotami świętych, zwłaszcza tymi zawartymi w *Złotej legendzie*. To właśnie niezwykle obrazowe opisy włoskiego mnicha stały się natchnieniem dla pierwszych obrazów Rosena. Bardzo możliwe, że zajął się tą tematyką niejako w odpowiedzi na utyskiwania Huysmansa na brak umiejętności współczesnych mu artystów w oddaniu obecnego w średniowiecznych żywotach chrześcijańskiego „ducha”, a twórczość artysty pokazuje, że bardzo poważnie potraktował przekazane przez Huysmansa zalecenia i starał się je realizować zarówno w niewielkich obrazach sztalugowych, jak i w potężnych malowidłach w katedrze ormiańskiej (a także wszystkich następnych realizacjach):

> Hagiografia w danej chwili była dziedziną zapomnianą przez sztukę; spotkał ją ten sam los, co rzeźbę w drzewie i iluminacje w starych mszałach. Zajmowali się nią dzisiaj urzędnicy parafialni i księża, wyrobnicy pióra – których praca pisarska zawsze robi wrażenie ładowania okruchów myśli na wielkie wozy ciężarowe […].
>
> […] lecz dla wydobycia uroku starych legend nieodzowny jest naiwny język minionych wieków, pełna prostoty mowa zamierzchłych czasów. Jakim sposobem wyrazić dziś bolesną soczystość i niepokalaną woń prastarych przekładów „Złotej legendy” Jakuba de Voragine? Jak połączyć w naiwną wiązankę owe łzawe kwiaty, pieczołowicie hodowane przez mnichów w zaciszu klasztornym, skoro hagiografia była siostrą nieokrzesanej a tak wdzięcznej sztuki iluminatorów i witrażystów, żarliwego a pełnego niewinności malarstwa ściennego.
>
> Nie sposób jednak myśleć o ograniczaniu się do najstaranniejszego nawet naśladownictwa, o tym, by z zimną krwią małpować dzieła tej miary. Pozostawało więc wyjaśnienie zagadnienia, czy przy pomocy środków, jakimi dysponuje współczesna sztuka, zdołałby człowiek odtworzyć pokorną a wzniosłą postać którejś świętej; a rzecz to co najmniej wątpliwa, bo brak prawdziwej prostoty, zbyt wymyślny styl, sztuczki podchwytliwego rysunku i blichtr pstrokatych barw przemieniłyby prawdopodobnie wybraną istotę w tanią komediantkę. Zamiast świętej pojawiłaby się aktorka bardziej lub mniej zręcznie odgrywająca swą rolę; a wówczas pierzchnąłby cały wdzięk, cuda zdałyby się ludzką machinacją, poszczególne zdarzenia straciłyby sens, a zresztą… zresztą… ten, kto chciałby pokusić się o ekshumowanie świętej i wskrzeszać ją w swoim dziele, winien mieć wiarę prawdziwie gorącą i być przekonanym o świętości swojej heroiny[83].

W maszynopisie swoich wykładów Rosen niejednokrotnie wspomina też Émile’a Mâle’a, cytując przykłady zaczerpnięte z jego książek; nieraz dodaje nawet: „Émile Mâle, my illustrious master”. Pierwsza wzmianka o francuskim uczonym pojawia się w wykładach wkrótce po przytoczonych wyżej obszernych fragmentach traktujących o Huysmansie. Po wiekach zapomnienia, gdy katedry stały się „hieroglifami”, tajemniczymi i nieprzeniknionymi, ich „zagadkę rozwiązał Émile Mâle, gdy odkrył znaczenie tympanonu katedry w Otranto, przedstawiającego podróż Aleksandra do nieba”[84]. Odwołań do pism Mâle’a jest zresztą w maszynopisie Rosena bardzo wiele. Tutaj, by pokazać subtelną różnicę między oboma wielkimi „odkrywcami” symboliki średniowiecznej w podejściu do tego samego zagadnienia oraz stosunek Rosena zarówno do każdego z nich, jak i do symbolicznej interpretacji sztuki, uwaga zostanie zwrócona szczególnie na jeden ustęp z nieukończonej przez artystę książki. Dotyczy on symboliki planu kościoła, a konkretnie – kontrowersyjnego zagadnienia interpretacji pewnych nieregularności często w tym planie występujących. Rosen pisał:

> Plan kościoła jest odzwierciedleniem ciała Chrystusa i choć Emile Male oraz współcześni uczeni podają to w wątpliwość, ja skłaniam się ku starej tradycji oraz ku Jorisowi Karlowi Huysmansowi [który twierdzi], że plan odzwierciedla ciało naszego Pana nie tylko symbolicznie, ale i faktycznie. W niektórych kościołach plan zdaje się podążać za liniami i krzywiznami oddającymi obraz ciała ludzkiego. W tych interpretacjach może tkwić spora doza fantazji i niepotwierdzonych sądów. Mogą to być sugestie, złudzenia, legendy i pobożne życzenia, ale kto się odważy narysować linię podziału, a jeśli nawet, to kto może udowodnić, że ma rację, albo stwierdzić, że inni się mylą? Ale powróćmy do kościoła. Jezus umarł. Jego głowa to ołtarz; Jego rozłożone ręce to dwa ramiona transeptu; Jego przebite dłonie to drzwi; Jego nogi to nawa, a Jego stopy są kruchtą, przez którą się wchodzi. W niektórych kościołach umyślne skrzywienie osi naśladuje ciało wygięte na krzyżu[85].

Jak widać z przytoczonego fragmentu, Rosen nie podchodził niewolniczo do ustalonych naukowo prawd. Bez wątpienia bardzo cenił i dużą wagę przywiązywał do wiedzy wyniesionej z wykładów Mâle'a, ale pozostawiał sobie też artystyczną swobodę fantazjowania. Rozwiązanie takie było próbą kompromisu pomiędzy naukową ścisłością zaszczepioną przez profesora Sorbony a impulsywnym i pełnym poetyckiego uniesienia pisarstwem Huysmansa. Taka właśnie postawa będzie później charakterystyczna dla Rosena – twórcy malowideł w katedrze ormiańskiej.

Pora nareszcie przybliżyć sylwetkę wspominanego tu już wielokrotnie Émile'a Mâle'a (1862–1954), którego wpływ na artystę, a – jak zostanie pokazane – szczególnie na jego malowidła w katedrze ormiańskiej, nie podlega wątpliwości[86]. Świadczą o nim choćby, przywołane już, wypowiedzi samego Rosena, określającego się jako uczeń Émile'a Mâle'a, ale bardziej jeszcze – obecne w jego obrazach bezpośrednie zapożyczenia z materiału ilustracyjnego książek historyka (do czego przyjdzie jeszcze powrócić). Osoba i dzieło francuskiego uczonego nie mogą być obce nikomu, kto zajmuje się historią sztuki, zwłaszcza średniowiecznej, w tym szczególnie jej ikonografią. Émile Mâle uchodzi za twórcę i „ojca" ikonografii sztuki średniowiecznej, a jego najważniejsze prace na ten temat – choć powstały ponad sto lat temu – do dziś w dużej mierze zachowały aktualność oraz pozycję podstawowego i niezbędnego podręcznika w tej dziedzinie[87]. Ogromna wiedza na temat średniowiecznej ikonografii i erudycja Mâle'a, nabyte podczas wielu lat pogłębionych studiów, zarówno nad zabytkami sztuki (które poznał w czasie licznych podróży po Francji), jak i średniowiecznej literatury, a w końcu jego pasja dla przedmiotu badań, nie mogły pozostać bez wpływu na Rosena, w którym pierwsze zainteresowanie średniowieczną sztuką i liturgią rozbudziła zapewne lektura *Katedry* Huysmansa[88]. Pierwszy tom wiekopomnego dzieła Mâle'a – *Sztuka religijna XIII wieku we Francji…* – ukazał się zaledwie w kilka miesięcy po powieści Huysmansa, a ten ostatni recenzował rozprawę Mâle'a (bardzo pochlebnie, nawet mimo niechęci do środowiska akademickiego) w „Écho de Paris"[89]; bowiem Mâle w swoich książkach nareszcie ukazał „duszę" sztuki średniowiecznej, której z uporem poszukiwał Huysmans, ubolewając nad sprowadzaniem architektury i sztuki średniowiecznej w ogóle jedynie do problemu konstrukcji, formy czy stylu.

Mâle nie był typem uczonego, który stworzył własną „szkołę". Jego uczniowie – w pełnym tego słowa znaczeniu, to znaczy tacy, którzy związali się naukowo z historią sztuki, a nie (jak Rosen) byli tylko przelotnymi słuchaczami jego wykładów przez dwa semestry – wspominają, że wpływ profesora polegał raczej na inspiracji (doniosłość

123

124

123. Jan Henryk Rosen, *Św. Prior*, 1922, akwarela na papierze, 35×30 cm

124. Luc-Olivier Merson, *Wizja, legenda z wieku XIV*, 1872, olej na płótnie, 290×344 cm

125. Jan Henryk Rosen, *Św. Franciszek z Asyżu* (tryptyk), 1923, tempera i olej na tekturze (?)

125

ikonografii dla badań nad sztuką) i przykładzie, którego dostarczał on sam, jako nadzwyczaj skrupulatny badacz, a nie na zagadnieniach metodologicznych[90]. Charakter wpływów był więc taki, że mógł im ulec także i Rosen, stosunkowo krótko uczęszczający na zajęcia francuskiego profesora[91]. Zresztą zapewne nie był on jedynym artystą, który skorzystał z osiągnięć wielkiego uczonego. Jak zauważył Louis Gillet – „wolno sądzić, że bez niego [Mâle'a] dzieło takiego Maurice'a Denis nie byłoby tym, czym jest"[92] (sam Denis, o ile wiadomo, nie powoływał się na impulsy płynące z prac Mâle'a). Z pełnym zaś przekonaniem można to stwierdzenie zastosować do Jana Henryka Rosena: bez znajomości dzieła Émile'a Mâle'a jego twórczość nie byłaby taka sama; francuski uczony wywarł na niego przemożny i trwały wpływ. Obrazy Rosena – co zauważyli już pierwsi krytycy po jego warszawskiej wystawie – ujawniają głęboką wiedzę i zrozumienie przez artystę sztuki średniowiecznej, którą też zdaje się on darzyć największą (spośród wszystkich epok) sympatią. Co więcej, omówione wyżej teksty malarza dowodzą, że nie tylko słuchał swojego mistrza i czytał jego publikacje, ale też sam próbował pisać o sztuce, szukać nowych interpretacji dzieł. Dalszy ciąg niniejszej pracy będzie próbą pokazania, że w malowidłach w katedrze ormiańskiej Rosen wykazał takie zrozumienie średniowiecznej ikonografii, które pozwoliło mu już nie tyle wzorować się na utrwalonych schematach obrazowych, ile stworzyć zupełnie nowe, własne przedstawienia, wcześniej w ikonografii niespotykane, a które do złudzenia przypominały (ikonograficznie, nie stylistycznie) kreacje średniowieczne. Umiał zdobyć się na tę, bardzo zresztą udaną, improwizację, bo zrozumiał „ducha", a przede wszystkim prawa i mechanizmy rządzące średniowieczną ikonografią. Znał je właśnie z dokonań Mâle'a, który jako pierwszy je opisał. Na tym, w głównej mierze, polega wyjątkowość Rosena wśród artystów jego czasu.

Na koniec tej obszernej charakterystyki „genealogii artystycznej" Rosena, znów wybiegając nieco w przyszłość, warto przytoczyć jego wypowiedź z lat trzydziestych wieku XX, zaświadczającą o tym, że jego ciekawość i zainteresowanie sztuką nie ustały wraz z opuszczeniem sal wykładowych Sorbony, lecz trwały przez całe życie. Artysta starał się być *au courant* także z zagadnieniami sztuki współczesnej w Europie, zwłaszcza religijnej. W spontanicznym liście do redakcji nowo powstałego francuskiego pisma, „Art Sacré", tak pisał w roku 1935:

> Z najżywszym zainteresowaniem przyjąłem wiadomość o ukazaniu się pisma „Art Sacré", którego dwa pierwsze numery otrzymałem właśnie dziś rano. Pośpiech, z jakim

kieruję do Państwa te kilka linijek jest najdobitniejszym dowodem mojego uznania. Jestem na bieżąco, albo prawie na bieżąco, w zakresie wszystkich publikacji dotyczących sztuki sakralnej w Europie: wasze pismo jest, moim zdaniem, najlepsze i najbardziej dynamiczne spośród nich. Jest aktywne, młode, świadome chwili obecnej i prądów, których działaniu podlegamy. Lecz jednocześnie jest czujne, zrównoważone, dumne z powiązań, które nas łączą z przeszłością i odnosi się z szacunkiem do postępującego rozwoju form, ulotnych i rozedrganych obrazów Prawdy jedynej i wiecznej.

Proszę łaskawie zaliczyć mnie w poczet swoich przyjaciół, przyjaciół od pierwszej chwili, wraz ze wszystkimi obowiązkami, żarliwością i szczerością, a także wiernością, jakie niesie ze sobą to miano przyjaciela. Proszę uprzejmie przekazać Mistrzowi Maurice'owi Denis wyrazy mojego podziwu dla jego słów… Miałem zaszczyt go poznać w ubiegłym roku w Rzymie, w czasie gdy pracowałem tam dla Papieża.

J.-H. de ROSEN
37, Nabielaka LWOW Polska[93]

Koniec wojny i początek twórczości malarskiej Rosena

Opisany tu szeroko okres studiów Rosena został brutalnie przerwany wybuchem I wojny światowej. W sierpniu roku 1914 artysta zaciągnął się najpierw do armii francuskiej, a następnie współtworzył armię polską we Francji (gen. Józefa Hallera)[94]. Pod koniec wojny znalazł się w służbie dyplomatycznej, m.in. jako sekretarz polskiej delegacji przy Lidze Narodów w Genewie (u boku Ignacego Jana Paderewskiego)[95]. Po powrocie do niepodległej Polski w roku 1921 osiadł w Warszawie i – niejako kontynuując karierę dyplomatyczną – zatrudnił się w Ministerstwie Spraw Zagranicznych[96].

Równocześnie nie zaniedbywał malarstwa, uczęszczając na wieczorowe kursy w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych, prowadzone przez Jana Kauzika[97]. W roku 1923

126

127

126. Jan Henryk Rosen, *Św. Antoni Padewski* (tryptyk), 1923, tempera i olej na desce, Warszawa, kościół seminaryjny (dawniej karmelitów) przy Krakowskim Przedmieściu

127. Tryptyk *Św. Antoni Padewski* w predelli ołtarza bocznego w dawnym kościele karmelitów

128. Jan Henryk Rosen, *Św. Franciszek z Asyżu*, 1923, tempera i olej na tekturze (?)

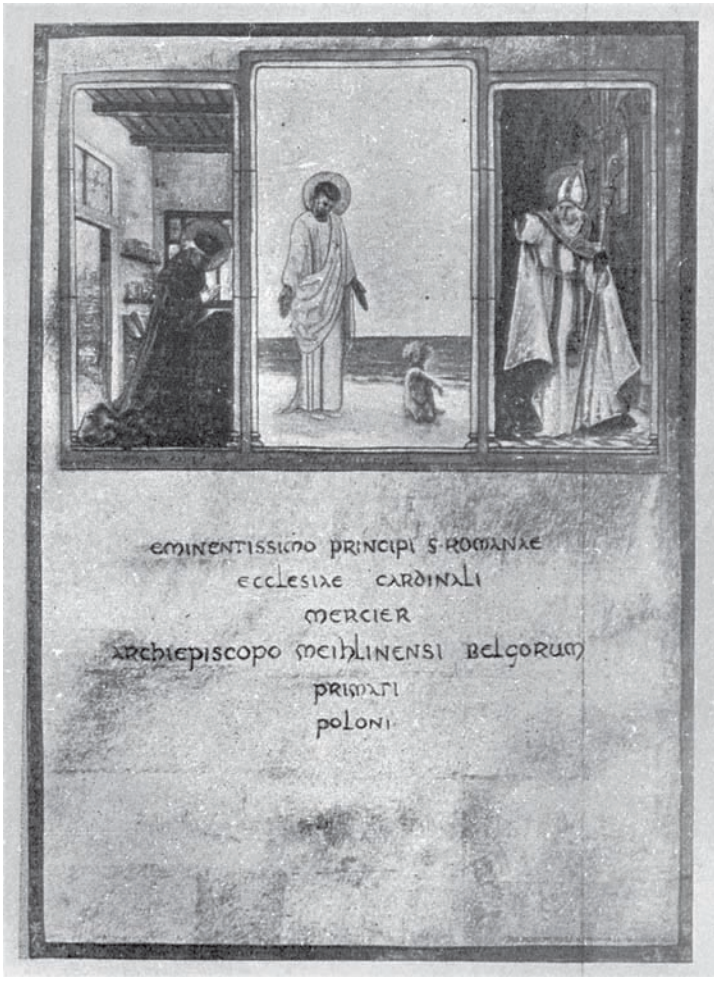
128

QVONIAM ANGELIS SVIS MANDAVIT DE TE VT CVSTODIANT TE IN OMNIBVS

zdecydował jednak o porzuceniu pracy urzędnika i poświęcił się wyłącznie malarstwu. Jak wspominał, wyjechał wtedy na wieś, do majątku wuja, gdzie przez półtora roku „bardzo poważnie" zajmował się malowaniem[98]. Obrazy pokazane na wystawie indywidualnej w roku 1925 w Zachęcie, gdzie obejrzał je ks. Teodorowicz, miały powstać właśnie podczas pobytu w Koźminku. Tymczasem wiadomo, że w Zachęcie wystawiał już wcześniej, od roku 1922, najpierw na wystawie bieżącej w listopadzie [il. 123][99], a następnie, w grudniu tego samego roku, na Salonie dorocznym, kiedy pokazał tylko jeden obraz: *Żywot św. Franciszka z Asyżu*[100]. W czasie niesławnego otwarcia tego właśnie Salonu dorocznego (16 grudnia 1922 roku) dokonano zamachu na Gabriela Narutowicza[101]. Artysta wystawiał tam ponownie w roku następnym, wraz z „Grupą 12" [il. 125][102]. Prawdopodobnie z tej właśnie wystawy pochodził też tryptyk *Św. Antoni Padewski* [il. 126, 127], który Rosen przekazał do kościoła karmelitów przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie:

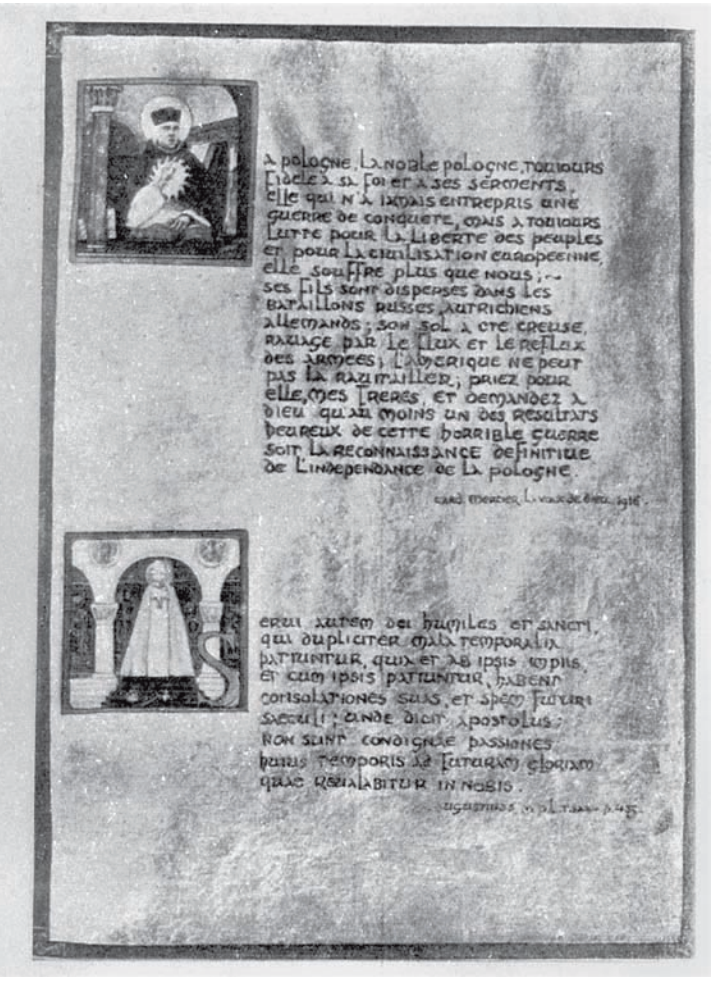
> Wczoraj w dniu św. Antoniego w kościele karmelitów na Krak. Przedm. ks. Regens Fijatowski po odprawieniu nabożeństwa poświęcił umieszczony w bocznym ołtarzu obraz Jana Henryka Rosena, wyobrażający św. Antoniego Padewskiego.
>
> Tryptyk kompozycji wysoce utalentowanego młodego malarza w trzech fragmentach plastycznych syntetyzuje trzy fazy działalności świętego – w środkowym obrazie przemawia do ryb na tle krajobrazu morskiego, dwa boczne skrzydła charakteryzują go jako konsolatora, gdy rozgrzesza rannego rycerza, jako cudotwórcę, gdy wskrzesza topielicę. Całość tego niezwykle pięknego dzieła utrzymana w stylu nieco archaicznym, nosi cechę samodzielnych dążeń artysty. Tryptyk Rosena, wystawiony przed kilku miesiącami [listopad 1923 (?)] w Tow. Zachęty, ogólną zwrócił na siebie uwagę.
>
> Dodać w końcu należy, że Jan Henryk Rosen pracę swą ofiarował bezinteresownie kościołowi Karmelitów[103].

Zapewne także na tej wystawie został pokazany inny jeszcze obraz przedstawiający św. Franciszka z Asyżu [il. 128], zachowany jedynie na archiwalnej fotografii, sygnowany i datowany w roku 1923[104]. Oprócz zauważonego przez krytyków „liryzmu", charakteryzującego te kompozycje, łączy je nagromadzenie łacińskich cytatów – pomyślanych zapewne jako komentarze do namalowanych scen – ale jakże wyszukanych! Inskrypcje znajdują się u dołu bocznych skrzydeł *Św. Franciszka* (tryptyku)[105], części środkowej tryptyku *Św. Antoniego Padewskiego*[106] oraz biegną przez całą szerokość *Św. Franciszka*, wzdłuż górnej krawędzi obrazu[107]. Nie ma wątpliwości, że żaden



z krytyków nie potrafił ich prawidłowo odczytać ani zidentyfikować; stanowiły tylko dopełnienie emanującej z obrazów mistyki, ale „merytorycznie" zostały zignorowane. W recenzjach zauważono dopiero wierszowane komentarze Iłłakowiczówny, towarzyszące obrazom Rosena na wystawie w roku 1925. Nie wdając się w analizę obrazów, trzeba zauważyć, że ich niekonwencjonalna ikonografia, niewątpliwie drobiazgowo przemyślana, wzbogacona jeszcze cytatami z Psalmów, musiała powstać w czasie pobytu Rosena w Koźminku, gdzie – oderwany od codzienności – mógł się oddawać studiom i rozmyślaniom. Najlepiej chyba ten proces charakteryzują słowa jego ojca, wyrażone w nawiązaniu do przeżyć wojennych Jana Henryka: „Musiały [mu] się w tych dniach wojennych, odkryć przed oczyma duszy dziwne przestrzenie!… Dziś uwiecznia w kościołach widzenia swoje, w których jawią mu się postacie świętych…"[108] – bo też trudno określić te obrazy inaczej niż mianem swego rodzaju wizji.

Z tego okresu – z lat 1924 i (sprzed) 1927 – pochodzą dwie prace Rosena, o dość nietypowym charakterze. Z jednej strony każą się one zastanowić, w jakim środo-



129. Jan Henryk Rosen, Adres gratulacyjny dla kardynała Désiré-Josepha Merciera, 1924

wisku artysta mógł się obracać w Warszawie, a z drugiej – dostarczają pewnych przesłanek dla prób odpowiedzi na to pytanie i określenia tego środowiska.

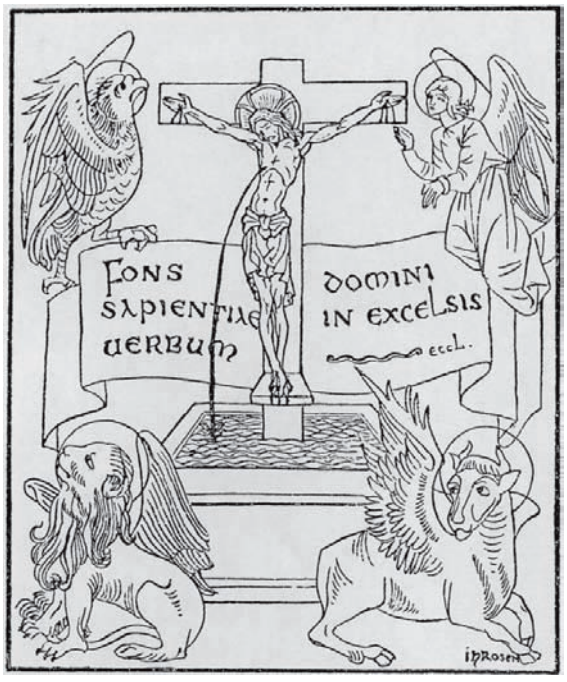
„Adres gratulacyjny" dla kardynała Merciera

W roku 1924 Rosen przygotował dyplom gratulacyjny z okazji jubileuszu 50-lecia kapłaństwa prymasa Belgii, kardynała Désiré-Josepha Merciera (1851–1926)[109]. Uroczystości odbyły się w Mechelen 12 maja 1924 roku, a przewodniczącym delegacji polskiej, która „wręczyła […] artystycznie wykonany przez p. J. H. Rosena adres z arkuszami zawierającemi podpisy licznych organizacyj i osób prywatnych z Warszawy i innych miast polskich", był sufragan łucki, biskup Michał Godlewski[110].

Wykonany przez Rosena „adres" jest znany jedynie z reprodukcji zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym" [il. 129][111]. Składał się z dwóch arkuszy (albo jednego – złożonego na pół lub też zdobionego obustronnie), zawierających dedykację dla jubilata oraz dwa teksty, z których jeden przypominał zasługi kardynała Merciera dla Polski i jego niezłomną postawę moralną podczas I wojny światowej. Jedna część dyplomu ukazywała u góry wyobrażenie św. Augustyna (pośrodku), flankowane wizerunkami św. Jana Kantego (po lewej) oraz św. Stanisława biskupa (po prawej). Dwaj ostatni mieli zapewne uosabiać Kościół polski (na malowanych ramach znajdują się łacińskie inskrypcje określające ich tożsamość). Poniżej znajdowała się łacińska dedykacja dla jubilata, wykonana ozdobnym pismem stylizowanym na uncjałę[112]. Druga część „adresu" została ozdobiona przedstawieniem św. Tomasza z Akwinu w kwadratowym polu z inicjałem „L" oraz wizerunkiem niezidentyfikowanego świętego (może jest to św. Augustyn w szatach pontyfikalnych, odpowiedni w tym miejscu jako autor tekstu, który rozpoczyna ten inicjał) w analogicznym jak poprzedni inicjale „S" na lewym marginesie; pole arkusza po prawej zajmował tekst, wykonany również rodzajem pseudouncjały, w dwóch blokach. Pierwszy z tekstów (po francusku) to fragment listu pasterskiego kardynała Merciera z okresu I wojny światowej (1916), w którym domagał się niepodległości Polski[113]. Podobnie postąpił w roku 1920, w czasie wojny polsko-bolszewickiej, publicznie wyrażając swe poparcie dla Polski i nawołując do pomocy krajowi znajdującemu się w stanie zagrożenia ze strony Rosji[114]. To przede wszystkim z powodu tych wystąpień prymas Belgii zaskarbił sobie szczególną wdzięczność Polaków. Ale i w całej Europie był powszechnie podziwiany i szanowany za swoją nieugiętą postawę wobec Niemiec podczas I wojny światowej. Dlatego właśnie tak szerokim echem odbiły się w Polsce wspomniane uroczystości jubileuszowe w roku 1924, a niewiele później, w styczniu 1926 – podobnie szerokie kręgi objęła żałoba po śmierci kardynała:

> Stoi u katafalku także Polska. Pamięta kardynałowi, że kształcił licznych jej synów; pamięta mu, że już w roku 1916 przypomniał stratowanej przez wroga Belgii, że tam na wschodzie cierpi jeszcze więcej siostrzany naród katolicki i trzeba się modlić, by krwawa wojna przynajmniej jeden wydała dobry owoc, niepodległość państwową tego narodu; pamięta mu Polska, że kiedy w chwilę najazdu komunistycznego nawet wczorajsi sprzymierzeńcy zaczęli wołać: *tolle*, on znowu w imię sprawiedliwości i honoru cywilizacji w sam dzień Cudu nad Wisłą zawołał na alarm i wstrząsnął sumieniami. Pamięta to wszystko Polska i dzisiaj z siostrzaną Belgią stoi w żałobie u katafalku głębokiego myśliciela, wielkiego człowieka i świętego biskupa[115].

Mimo dłuższej nieobecności w Warszawie Rosen musiał jednak utrzymywać kontakt ze stolicą, skoro to jemu powierzono wykonanie dyplomu. Nie wiadomo, kto zlecił mu to zamówienie, nastąpiło to jednak przed głośną wystawą z września 1925 roku (a nawet z kwietnia tego roku, kiedy Rosen pokazał w Zachęcie jeden tylko obraz[116]), gdyż dyplom nosi datę 1924, czyli powstał w okresie, gdy malarz był jeszcze zupełnie nieznany. Nie można zatem wątpić, że wykonanie „adresu" powierzył mu ktoś z bliskich znajomych, orientujący się w charakterze sztuki uprawianej przez Rosena i w jego predylekcji do miniaturskiej techniki i stylistyki. Artysta musiał więc mieć znajomych wśród osób, które przygotowywały wyjazd delegacji polskiej do Mechelen i, być może, złożyły podpisy na dołączonej do dyplomu *tabula gratulatoria*. Nic nie wiadomo o kontaktach Rosena, np. z biskupem Michałem



130

130. Jan Henryk Rosen, Ekslibris wydawnictw Koła Studiów Katolickich w Warszawie, ok. 1927

131. *Zdrój życia*, fresk w kościele Saint-Mexme w Chinon, według akwareli Louis-Josepha Ypermana, Musée du Trocadéro, w: É. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

Godlewskim, przewodniczącym delegacji polskiej na jubileusz w Mechelen[117]. Powinszowania dla kardynała Merciera musiały wyjść przede wszystkim z kręgów – rodzącej się podówczas wśród inteligencji polskiej – odnowy religijnej, dokonującej się pod wpływem myśli św. Tomasza z Akwinu[118].

Kontakty Rosena ze środowiskiem warszawskiej inteligencji katolickiej

Nie da się udowodnić jakichkolwiek bezpośrednich związków Rosena ze środowiskiem, które zostanie w skrócie opisane poniżej, ale kilka przesłanek skłania do powiązania sympatii bardzo religijnego artysty konwertyty z istniejącym podówczas w Warszawie tzw. Kółkiem ks. Władysława Korniłowicza (1884–1946) – nieformalną grupą skupioną wokół charyzmatycznego duchownego, złożoną głównie z przedstawicieli młodej inteligencji, często pochodzenia żydowskiego, poszukujących w życiu głębszych wartości i przeważnie nawróconych na katolicyzm pod wpływem ks. Korniłowicza, wybitnego tomisty i ważnego przedstawiciela, a właściwie prekursora odnowy liturgii w duchu tomistycznym[119].

Właśnie ze środowiskiem „Kółka" pozwala łączyć Rosena druga ze wspomnianych prac – choć nie jest wykluczone, że powstała nieco później niż dyplom dla kardynała Merciera, być może nawet około roku 1927, kiedy artysta przebywał już we Lwowie. Chodzi o ekslibris wykonany dla serii wydawnictw stworzonego przez dr Eleonorę Reicher i Tadeusza Romera Koła Studiów Katolickich (KSK), którego kierownikiem duchowym był ks. Wilhelm Michalski, misjonarz, profesor Uniwersytetu Warszawskiego[120]. W roku 1927 jako pierwszy tom serii wydawnictw KSK ukazała się książka Eleonory Reicher pt. *Święty Wincenty à Paulo*. We wstępie następująco informowano o jej wydawcy:

> Przed kilku laty powstało w Warszawie zrzeszenie pod nazwą Koła Studjów Katolickich, które postawiło sobie za cel skupienie ludzi dla lepszego zaznajomienia się z zagadnieniami religijnemi, a szczególniej przejęcia się zasadami wiary i życia katolickiego. Stałe zebrania Koła […] doprowadziły do tego, że powstała myśl, aby owoce tych pięknych i często niezapomnianych wieczorów dyskusyjnych udostępnić szerszym kołom inteligencji katolickiej w Polsce. Ma to być zadaniem „Wiadomości", jakie postanowiono wydać. Ale obok tego, członkowie Koła opracowali szereg dziełek i broszur, które ogłoszone drukiem, dadzą poznać ile skarbów dla umysłu i serca kryje się w nauce i życiu katolickiem[121].

Koło Studiów Katolickich było organizacją samokształceniową, powstałą ostatecznie w roku 1923 i bardzo

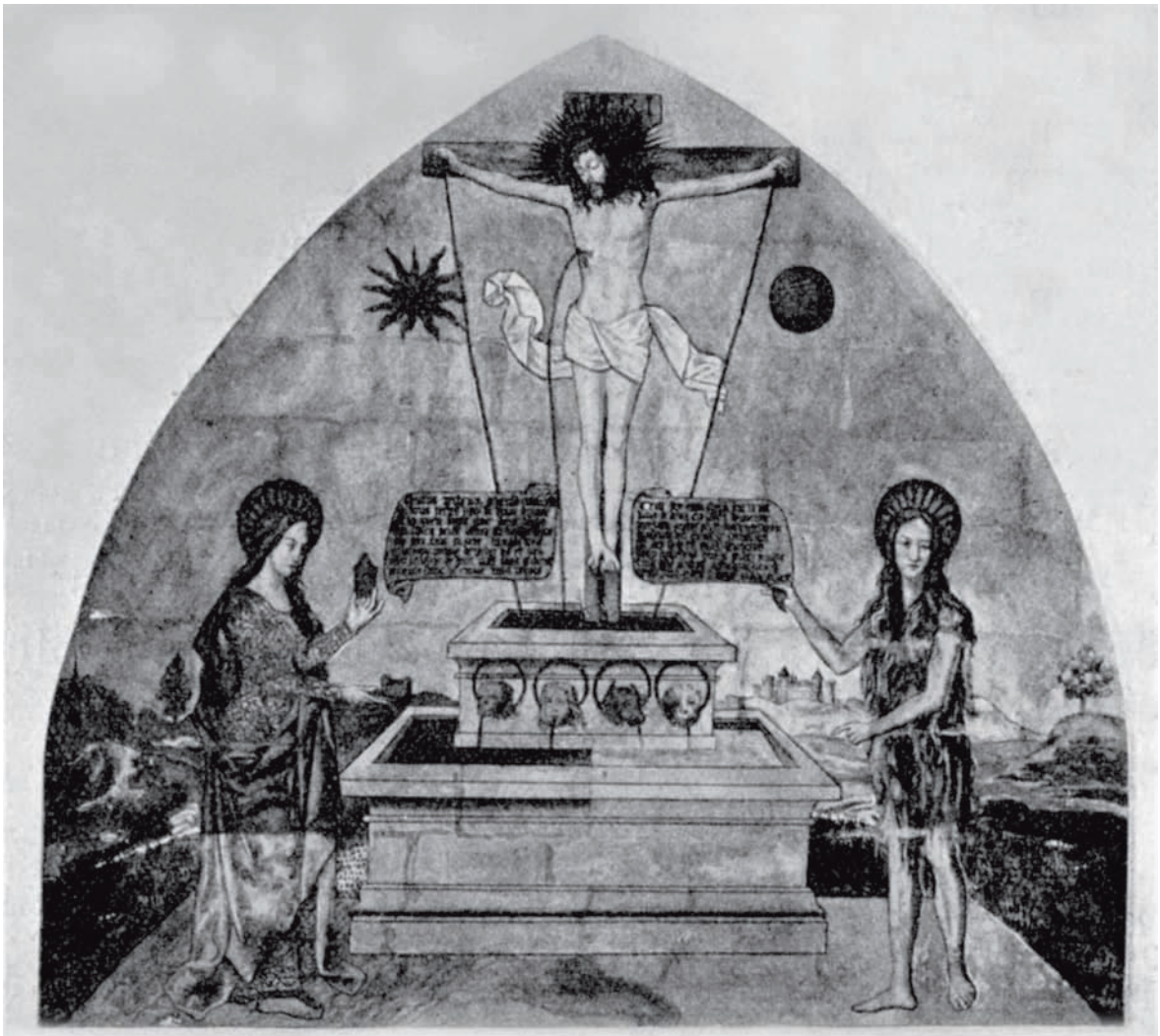


Fig. 61. — La Fontaine de vie.
Fresque de l'église Saint-Mexme à Chinon,
d'après l'aquarelle de M. Yperman. Musée du Trocadéro.

131

bliską „Kółku" ks. Korniłowicza[122]: „członków obu kół łączyły kontakty towarzyskie, niejednokrotnie i więzy trwałej przyjaźni"[123]. Poświadczony jest udział w KSK następujących osób: Rafała Blütha (1891–1939), krytyka i historyka literatury[124]; Wiktorii Goryńskiej (1902–1944), artystki graficzki[125]; s. Teresy Landy (1894–1972), współzałożycielki KSK[126]; Jerzego Lieberta (1904–1931), poety[127]. Wszyscy oni byli blisko związani z „Kółkiem"; wiadomo, że: „Pierwotna »rodzina kółkowa« stała się najbardziej wyrobioną elitą duchową, wokół niej jednak coraz szerzej zaczęły zarysowywać się kręgi gości i przyjaciół »Kółka«. Kręgi te obejmowały stopniowo daleką od katolicyzmu inteligencję twórczą, zwłaszcza humanistów […]. Wspólną cechą wszystkich tych gości »Kółka« były mniej lub bardziej świadome tęsknoty metafizyczne lub religijne"[128]. Określenie „tęsknoty metafizyczne" chyba najlepiej opisuje nastrój obrazów Rosena, zwłaszcza z okresu warszawskiego. Jak pokażą późniejsze losy artysty – przede wszystkim jego poświadczone źródłowo kontakty ze Stowarzyszeniem Katolickiej Młodzieży Akademickiej „Odrodzenie" we Lwowie – przypuszczenie, że był w nieformalny sposób związany ze środowiskami postępowej inteligencji

katolickiej już w Warszawie, jest jak najbardziej prawdopodobne.

Ekslibris wydawnictw KSK [il. 130] przedstawia Ukrzyżowanie z symbolami ewangelistów, któremu towarzyszy werset z Syr 1, 5: *Fons sapientiæ verbum Dei in excelsis* („Zdrojem mądrości słowo Boże na wysokości")[129]. Kompozycja Rosena jest przekształceniem średniowiecznego, mistycznego tematu *Fons vitæ* (*Fons misericordiæ*), powstałego w wieku XV, omówionego obszernie przez Émile'a Mâle'a[130]. Z pierwotnego ujęcia artysta zachował Chrystusa na krzyżu ustawionym w czworobocznym basenie, do którego spływa krew z Jego ran. Nowością u Rosena jest wprowadzenie czterech stworzeń apokaliptycznych – symboli ewangelistów. Jest to zabieg zrozumiały i w pełni usprawiedliwiony, gdyż (ze względu na funkcję rysunku – „godła" wydawnictwa katolickiego) malarzowi chodziło o podkreślenie wagi słowa Bożego jako źródła mądrości. Nową kompozycję można by więc nazwać – analogicznie do wyjściowej i zgodnie z towarzyszącym jej biblijnym cytatem – *Fons sapientiæ*. Trzeba przy tym zaznaczyć, że redakcja Rosena nie jest całkiem nowa ani samodzielnie wymyślona przez artystę: on tylko nieco inaczej „rozłożył akcenty", lepiej wyeksponował pewne elementy, obecne już w obrazie średniowiecznym; wzorował się zaś niewątpliwie na jednej z ilustracji zamieszczonych w książce Mâle'a: akwarelowej reprodukcji fresku z kościoła Saint-Mexme w Chinon [il. 131][131]. Tylko tu basen ma plan czworoboku (a nawet są dwa takie baseny, spiętrzone jeden na drugim), podczas gdy w innych reprodukowanych przez Mâle'a ujęciach tego tematu przeważa kształt owalnej lub kolistej misy. Dla dokonanego przez Rosena przekształcenia ważne są cztery rzygacze widoczne na licu basenu górnego, które mają formę masek czy też maszkaronów z wizerunkami stworzeń apokaliptycznych. Mistyczne sceny *Fons vitæ* (lub *Fons misericordiæ*) – w których Ukrzyżowaniu widocznemu w basenie zwykle towarzyszyły po obu stronach dwie „najsłynniejsze" grzesznice: św. Maria Magdalena i św. Maria Egipcjanka – miały dowodnie pokazać zbawczą moc oczyszczenia poprzez krew przelaną przez Chrystusa na krzyżu, uświadomić, że „nie ma takiego grzechu, którego by nie mogła zmyć krew Chrystusa"[132]. Natomiast dodanie wspomnianych symboli ewangelistów sprawiało, że scena ta zyskiwała dodatkowe znaczenie. Jak pisał Mâle: „To genialny sposób, żeby powiedzieć, że cud przebaczenia ma za gwarancję księgi Ewangelii, to znaczy – słowo samego Boga"[133]. Tym tropem najwyraźniej – eksponując symbole ewangelistów – poszedł Rosen w poszukiwaniu ilustracji, która w lapidarny i dobitny, a przy tym nietuzinkowy sposób łączyłaby Słowo Boże z krzyżową Ofiarą Chrystusa.

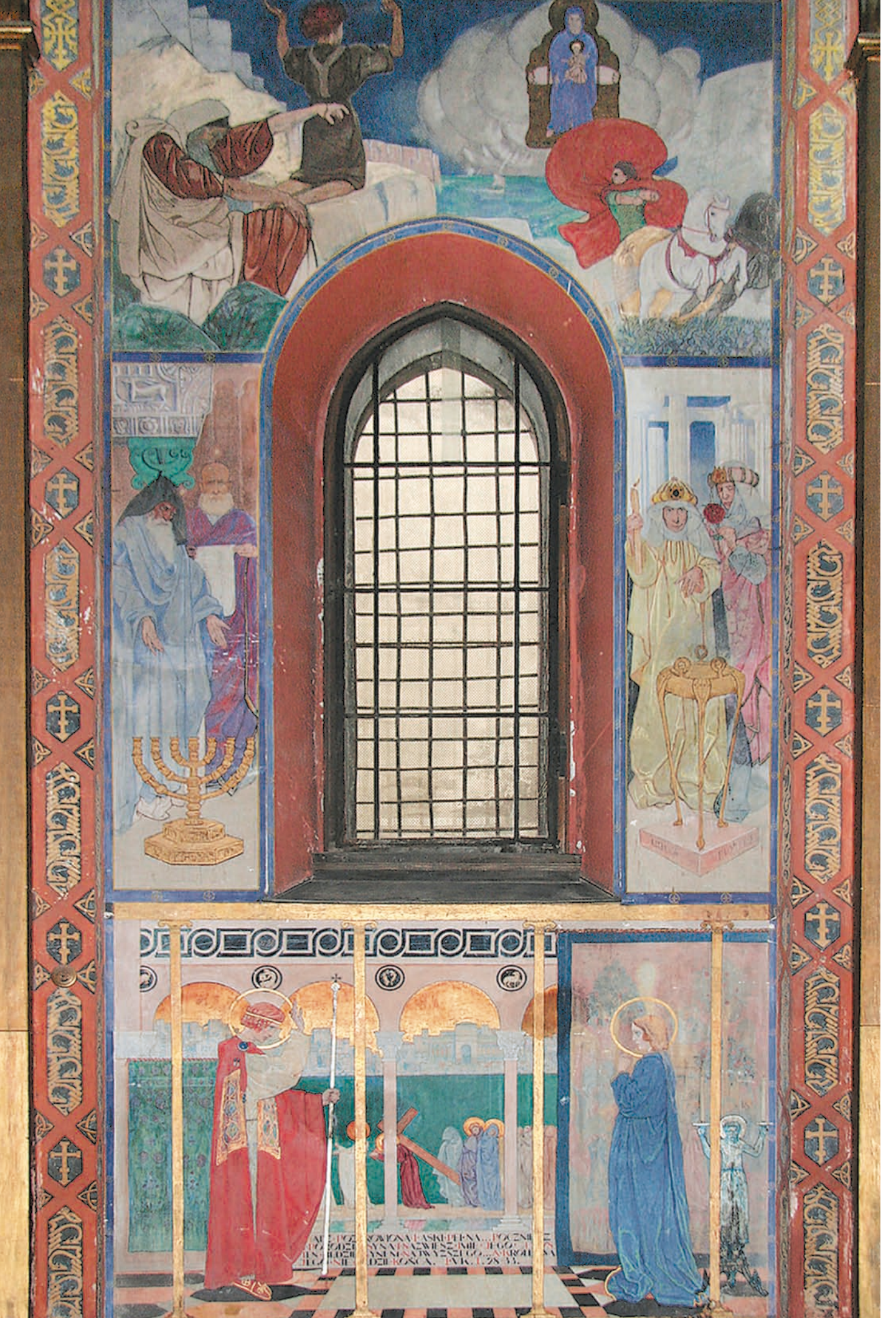
* * *

Pod koniec roku 1925 Rosen opuścił Warszawę i przeniósł się do Lwowa, by wykonać malowidła w katedrze ormiańskiej, a późniejsze wydarzenia, już po zakończeniu prac, związały go ze Lwowem na wiele lat. Wkrótce po ukończeniu malowideł w katedrze został mianowany profesorem rysunku figuralnego na Politechnice Lwowskiej (1930–1934). Równocześnie nie zaniedbywał działalności artystycznej: w roku 1929 wykonał malowidła w kaplicy seminarium duchownego obrządku łacińskiego we Lwowie; następnie – w kaplicy Jana III Sobieskiego przy kościele św. Józefa na Kahlenbergu pod Wiedniem (1931); we wspomnianej już kapliczce nagrobnej Józefa Toeplitza w Sant'Ambrogio Olona pod Varese; w kościele jezuitów pw. św. Stanisława Kostki w Stanisławowie (1932); w kaplicy papieskiej w Castel Gandolfo (1933) oraz w kościele w Przytyku koło Radomia. W roku 1936 namalował fryz dla Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Prasy Katolickiej w Watykanie oraz malowidło ścienne i cztery witraże dla kaplicy Automobilklubu Polskiego (obecnie kościół parafialny) w Podkowie Leśnej pod Warszawą. W tym samym roku powstały malowidła w kościele w Krościenku Wyżnem k. Krosna, w kaplicy seminarium duchownego w Przemyślu oraz trzy witraże w kościele parafialnym pw. Najświętszego Serca Jezusowego w Skarżysku-Kamiennej. W następnym – malowidła w kościele w Lesku. Pod koniec roku 1937 Rosen wyjechał do Stanów Zjednoczonych – jak informował prasę – „na wycieczkę", ale wiadomo, że prawdziwym powodem wyjazdu było poszukiwanie pracy, gdyż wskutek „jędrzejewiczowskiej" reformy oświaty z roku 1934 na Politechnice Lwowskiej zlikwidowano Katedrę Rysunku Figuralnego, gdzie Rosen był profesorem. W Ameryce pozostał do śmierci w roku 1982, a w ciągu 45 lat, które tam spędził, wykonał około 50 zespołów – malowideł ściennych i mozaik – w kościołach (nie tylko rzymskokatolickich, lecz również protestanckich i greckokatolickich) oraz w budynkach użyteczności publicznej. Przez kilka lat (1939–1949) był wykładowcą „sztuki liturgicznej" na CUA w Waszyngtonie, który w roku 1957 uhonorował go doktoratem *honoris causa*. W latach pięćdziesiątych był konsultantem Episkopatu USA ds. ikonografii budowanego podówczas sanktuarium Maryjnego – National Shrine of the Immaculate Conception w Waszyngtonie. W miesięczniku „Triumph" opublikował wiele artykułów na temat ikonografii sztuki kościelnej, zawierających odniesienia do pism Mâle'a i Huysmansa[134]. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku rokrocznie notowały go kolejne wydania *Who's Who*[135]. Później malarz popadł w zapomnienie (za granicą był znany jako „de Rosen")[136].

Część III

Kościół jest matką i piastunką nowożytnej kultury, ceni i pielęgnuje sztukę, ale jednocześnie czuwa, aby nie zeszła ona na manowce, aby nie była sobie celem i bożyszczem (*sztuką dla sztuki*), *lecz aby, jak filozofia jest* ancilla Theologiae, *tak ona stała się* ancilla Liturgiae. *Sztuka w służbie liturgii stworzyła swoje najwspanialsze arcydzieła: od katedr gotyckich w Chartres, Kolonii lub Toledo do* Requiem *Mozarta lub* Improperiów *Palestriny; od* Boskiej Komedii *Dantego do* Ostatniej Wieczerzy *Leonarda da Vinci lub malowideł ściennych J. H. Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie.*

s. Maria Renata od Chrystusa, *Wstęp* [w:] eadem, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002, s. 3 (5 V 1932)



Malowidła w katedrze ormiańskiej we Lwowie

Uwagi wstępne

Przeprowadzka do Lwowa i spowodowane nagłymi przenosinami porządkowanie spraw osobistych i rodzinnych (jak na przykład wspomniany przez artystę wyjazd do Lozanny, gdzie zdobył informacje na temat techniki malarstwa ściennego), na pewno uniemożliwiły Rosenowi rozpoczęcie pracy w katedrze natychmiast po przyjeździe do miasta. Przyczyn opóźnienia musiało być więcej, jak choćby konieczność odpowiedniego wyprawienia ścian, przygotowania gruntu pod warstwę malarską, nie wspominając już o zaznajomieniu się artysty z wnętrzem, które miał dekorować, i opracowaniu – choćby szkicowego – projektu całości zespołu malowideł. Mówiąc o „całości" na tym pierwszym etapie przedsięwzięcia, mam na myśli całość nawy kościoła (z wieku XVII) – prostokątnej, trzyprzęsłowej hali, nakrytej drewnianym stropem projektu Mączyńskiego, której ściany były rozczłonkowane parami pilastrów, a na osi każdego z przęseł na ścianach północnej i południowej znajdowało się po jednym wąskim oknie. Wydaje się, że początkowo umyślnie powierzono Rosenowi dekorację tylko tej, nawowej części, z wyłączeniem prezbiterium, czyli partii najstarszej, XIV-wiecznej, rdzennie ormiańskiej, a przez to – oraz ze względu na fakt istnienia tam *sanktuarium* świątyni – ideowo najważniejszej i najszacowniejszej. Takie wnioski wypływają z dalszych dziejów zdobienia wnętrza katedry. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czym była podyktowana taka decyzja. Czy wynikało to z braku zaufania do artysty, niedoświadczonego przecież w zakresie malarstwa ściennego? Być może chciano go „sprawdzić" lub też pozwolić mu na „próbę" umiejętności w mniej reprezentacyjnej części świątyni (bo w porównaniu z prezbiterium – bardzo jasnym, prawie zawsze zalanym światłem wpadającym przez okna w tamburze kopuły – niska nawa sprawia wrażenie mrocznej). Trzeba ponadto pamiętać, że nakryte kopułą prezbiterium zostało już częściowo pokryte mozaiką, doskonale podkreślającą bogactwo dekoracji, rysy orientalne i pewien odrębny od nawy charakter tej partii kościoła. Nie można więc też wykluczyć, że ks. Teodorowicz nadal miał nadzieję na dokończenie rozpoczętej tam przez Mehoffera dekoracji mozaikowej[1].

Kolejnym powodem (a może rezultatem?) opóźnienia rozpoczęcia robót malarskich było ozdobienie okien katedry witrażami[2]. Wydaje się, że pierwszym zadaniem malarza we Lwowie było właśnie przygotowanie projektów sześciu witraży: czterech do okien nawy głównej i dwóch do prezbiterium. Jednak o tych ostatnich brak jest wiadomości; być może, podobnie jak w przypadku malowideł, najpierw była mowa jedynie o trzech witrażach w nawie (czwarty bowiem powstał dla uczczenia jubileuszu 25-lecia episkopatu ks. Teodorowicza, w roku 1927), a witraże w prezbiterium wstawiono na końcu. Wszystkie przeszklenia zostały wykonane w warszawskim zakładzie Franciszka Białkowskiego[3]. Oprócz sygnatury zakładu witrażowniczego (z datą 1926 – na niektórych witrażach w nawie, oraz 1928 – na jedynym zachowanym w prezbiterium), noszą podpis Rosena i powtórzone odpowiednio daty: 1926 i 1928. Poza fragmentami odnalezionymi niedawno w piwnicach katedry witraże te nie zachowały się[4]. Na podstawie istniejących ułomków szkła oraz dokumentacji fotograficznej da się jednak odtworzyć ich wygląd oraz – co jest najważniejsze

132

132. Jan Henryk Rosen (?), szkic wnętrza katedry ormiańskiej z zaznaczeniem rozmieszczenia malowideł: *Św. Jan Chrzciciel* (1) i *Zwiastowanie* (2), niedatowane, ok. 1925–1926

133. Katedra ormiańska we Lwowie, widok nawy w kierunku prezbiterium: po lewej widoczne fragmenty nieukończonych i niezachowanych malowideł po płn. stronie arkady tęczowej (postaci świętych?, biskupów?), ok. 1929

w kontekście malowideł i całego zespołu dekoracji, którego integralną część stanowiły – ich ikonografię. Ta została już wnikliwie i fachowo opracowana[5], więc w niniejszym rozdziale witraże zostaną przywołane przede wszystkim w kontekście ikonografii malowideł, bez szczegółowej analizy obecnych w nich stylistycznych zapożyczeń ze sztuki dawnej oraz ich – bardzo słabo udokumentowanych – chronologii i okoliczności powstania.

Z zagadnieniem ikonografii witraży łączy się kolejny problem – określenia momentu rozpoczęcia prac malarskich, i z tego właśnie względu wspomina się o przeszkleniach już w tym miejscu, bowiem tematyka przedstawień zobrazowanych w witrażach na ogół ściśle wiąże się z ikonografią malowideł. Skoro więc najwcześniejsze witraże wstawiono w roku 1926 (a trzeba wziąć pod uwagę czasochłonną technologię wykonywania przeszkleń – ich projekty musiały powstać znacznie wcześniej, przypuszczalnie na samym początku tego roku), to już przed tą datą, najpóźniej w tym samym roku, musiał być znany program malowideł w nawie – jeśli nawet nie wszystkich scen, to przynajmniej znacznej ich części.

Chronologia prac

Malowidła powstały w dwóch etapach. Pierwszy można datować na lata 1925–1927 (większe sceny w nawie są sygnowane i datowane), jakkolwiek trudno o przekonujące przesłanki potwierdzające wykonanie konkretnych przedstawień już w roku 1925[6]. Drugi etap, w latach 1928–1929, objął część prezbiterialną: apsydę oraz ściany zamykające oba ramiona transeptu. O powierzeniu Rosenowi dekoracji także i tej, najszacowniejszej części kościoła zadecydowała prawdopodobnie wysoka ocena jego malowideł wykonanych w nawie oraz przekonanie, że artysta będzie potrafił dostosować charakter swoich prac do specyficznego wnętrza prezbiterium. Pewnie także wtedy ks. Teodorowicz zarzucił ostatecznie pomysł kontynuowania w prezbiterium dekoracji mozaikowej[7].

Kolejność powstawania scen w nawie utrwalił w roku 1930 Ignacy Drexler:

> Dla przyszłego historyka sztuki, który zajmie się dziełem J. H. Rosena, notuję tu wiadomość, że kolejność wykonywania obrazów była następująca: Święty Jan […], Zwiastowanie […], i cała zresztą ściana prawa [płd.], Serafiny w tęczy […] [a na ścianie płn.:] św. Odyllon […], grupy świętych [...], św. Katarzyna […] i cała strona lewa […], wreszcie dzieła w prezbyterjum: Ukrzyżowanie […], Hołd pasterzy […] (obraz na płótnie) i Ustanowienie Najświętszego Sakramentu […][8].

Potwierdzeniem świadectwa Drexlera może być (zapewne własnoręczny) szkic Rosena, zachowany w jego księdze wycinków prasowych [il. 132][9], pokazujący wnętrze nawy (widok ściany południowej) z oznaczeniem pól, w których miały się znaleźć sceny przedstawiające św. Jana Chrzciciela (1) oraz Zwiastowanie (2). Cyfry zdają się potwierdzać opisaną przez Drexlera kolejność. Zgodne z nią są także daty, zachowane przy sygnaturach na niektórych malowidłach. Drexler (którego przekaz jest jedynym znanym źródłem traktującym o tym zagadnieniu) nie wspomina natomiast ani słowem o scenach na

133

zachodniej ścianie nawy i tylko zdawkowo wymienia serafinów na ścianie wschodniej, zapominając o innych obrazach: cherubinach towarzyszących serafinom ponad łukiem tęczowym oraz przedstawieniach na ścianach po jego obu stronach. Obecnie znajdują się tam kompozycje ornamentalne. Tymczasem na jednym ze zdjęć Ludwika Wieleżyńskiego, ukazującym prezbiterium widziane z nawy [il. 133][10], na fragmencie wschodniej ściany nawy kościoła, po lewej (północnej) stronie, widać postaci biskupów w szatach pontyfikalnych; prawa (południowa) strona tej ściany jest pusta, a ponad archiwoltą są już namalowani, zachowani tam do dziś, cherubini i serafini. Na kolejnych fotografiach ukazujących tę ścianę widnieją natomiast dekoracyjne arkady – te same, które są tam obecnie [il. 134]. Na podstawie wspomnianego zdjęcia trudno jednak odgadnąć treść niezachowanego przedstawienia, trudno też o choćby hipotetyczne wytłumaczenie tej zmiany. Wobec braku danych na ten temat oraz ze względu na fakt, iż w tej sytuacji wszelkie supozycje byłyby z góry skazane na zbyt wielką dowolność, problem ten został tu jedynie zasygnalizowany.

Kierując się analizą stylistyczną, należałoby uznać, że w pierwszej kolejności powstały malowidła na ścianie zachodniej nawy (personifikacje *Zmysłów* oraz *Darów Ducha św.*). Do takiego wniosku skłania nieporadny jeszcze sposób malowania i sztywność draperii, co mogło być wynikiem „wprawiania się" artysty w nowej technice, oswajania z monumentalną skalą malowideł. Nie wolno zapominać, że dotychczas z upodobaniem tworzył obrazy malowane na sposób bliski twórczości miniatorskiej (nawet jeśli nie były one miniaturami *sensu stricto* – pod względem rozmiarów). Tymczasem taką hipotezę zdaje

134

135

się podważać fakt, że dwie sceny na ścianie południowej, wspomniane przez Drexlera i źródłowo poświadczone jako wykonane w pierwszej kolejności, stoją na znacznie wyższym poziomie artystycznym niż te na ścianie zachodniej.

Rozmieszczenie malowideł we wnętrzu katedry

Malowidłami pokryte są ściany zarówno części nawowej, jak i prezbiterialnej, gdzie dekorację ornamentalną imitującą mozaikę otrzymała również koncha apsydy [il. 135][11]. Zespół tworzą w większości oddzielne sceny figuralne pomieszczone przeważnie w prostokątnych (lub zbliżonych do prostokąta) polach, wydzielonych bordiurą, a czasem też bogato zdobionymi pasami ornamentalnymi[12]. Ponadto wolne powierzchnie ponad malowidłami na ścianach transeptu oraz ściany tęczowej nawy (od strony wschodniej) wypełnione są ornamentami zaczerpniętymi z ormiańskich rękopisów iluminowanych (zapewne z Ewangeliarza ze Skewry), w formie arkad imitujących te z tablicami kanonów w ewangeliarzu, zdobionych motywami roślinnymi i geometrycznymi. Obrazy dekorujące prezbiterium znajdują się w apsydzie i na ścianach zamykających ramiona transeptu. Przedstawienia figuralne wypełniają ściśle całą powierzchnię ścian w sześciu polach trzyprzęsłowej nawy, wydzielonych parami pilastrów i przeprutych na osi oknami [il. 136, 137], oraz zachodnią ścianę tęczową (łączącą się z nowo dobudowaną przez Mączyńskiego częścią katedry). Artysta miał więc do dyspozycji stosunkowo niewielkie fragmenty ścian, a na związane z tym utrudnienia (oprócz niedostatecznego oświetlenia nawy) zwracali uwagę już współcześni komentatorzy:

> […] wskutek nieregularnego rozstawienia wnęk okiennych i innych, ściany katedry są podzielone na części tak asymetryczne i wskutek podziału pilastrów stosunkowo tak niewielkie […], że zużytkowanie ich pod kompozy-

134. Katedra ormiańska we Lwowie, widok nawy w kierunku prezbiterium, fot. ok. 1929

135. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (1928), malowidło Jana Henryka Rosena w apsydzie, widok z zach. części prezbiterium, fot. ok. 1929

136. Katedra ormiańska we Lwowie, widok płn. ściany bocznej nawy (od zach.), fot. ok. 1929

137. Katedra ormiańska we Lwowie, widok płn. ściany bocznej nawy (od wsch.), fot. ok. 1929

136

137

cje malarskie wogóle wydawało się wprost wykluczone. A już tem mniej pod malowidła o charakterze monumentalnym[13].

Malarz potrafił jednak wykorzystać te niesprzyjające warunki i w bardzo pomysłowy sposób podzielił dostępną powierzchnię na kilka pól, stwarzając swego rodzaju „szablon", który zastosował w rozplanowaniu scen na ścianach trzech przęseł. Pozostałe trzy ściany, ze względu na inne rozmieszczenie otworów okiennych i drzwiowych, musiały zostać potraktowane indywidualnie. Każda ze ścian w poszczególnych przęsłach mieści na osi stosunkowo wąskie okno[14], które rozbija jej płaszczyznę, pozostawiając po obu stronach otworu oraz ponad nim trzy niezgrabne połacie muru. Jedyny większy fragment jednolitej powierzchni znajduje się u dołu, na całej szerokości przęsła, między posadzką a ławą okienną. Rosen podzielił ścianę przęsła dwoma poziomymi pasami, przebiegającymi na wysokości ławy okiennej oraz u nasady łuku wieńczącego otwór, otrzymując w ten sposób cztery prostokątne pola: dwa w poziomie – jedno poniżej okna (większe), a drugie ponad nim (mniejsze), oraz dwa pionowe, po obu stronach otworu okiennego[15]. Jeśli zaś uświadomimy sobie, że okno pośrodku nie było pustą „dziurą" w ścianie, lecz mieściło witraż (było niejako piątym polem obrazowym w tym schemacie) ze scenami figuralnymi tematycznie nawiązującymi do otaczających je przedstawień, a te z kolei łączyła jedna naczelna idea – możemy skojarzyć to rozwiązanie z podobnie rozplanowanymi ilustracjami *Biblia pauperum*, zwłaszcza w egzemplarzach wydawanych jako „książki blokowe" [il. 138 a–b, 139][16]. Naturalnie podobieństwo jest przede wszystkim formalne. Jakkolwiek nie ma tu (na ścianach katedry) kanonicznego zestawienia „typów" i „antytypów", poszczególne przedstawienia łączą się ze sobą bardzo ściśle pod względem ikonograficznym i takie porównanie ze średniowiecznymi ksylografami – jak to pokaże analiza ikonograficzna malowideł – wydaje się uzasadnione.

Zgodnie z (częściowo hipotetyczną) kolejnością powstawania tematyka obrazów i ich rozmieszczenie w katedrze wyglądają następująco [il. 140 a–b]. Na ścianie południowej nawy, zaczynając od wschodu, w pierwszym przęśle widnieją przedstawienia odnoszące się do życia i nauczania św. Jana Chrzciciela [il. 141], których uzupeł-

Fig. 124.
L'Annonciation, avec Ève et le Serpent
et la Toison de Gédéon.
Bible des pauvres.

138 a

Fig. 126. — La Mise au Tombeau,
avec Joseph descendu dans le puits et Jonas.
Bible des pauvres.

138 b

139

138. Ilustracje *Biblia pauperum*: **a)** *Zwiastowanie*; – **b)** *Złożenie do grobu*; w: É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France...*

139. Rozmieszczenie scen na ścianie w jednym z przęseł nawy katedry ormiańskiej

nieniem są kompozycje w witrażu; w kolejnym przęśle – sceny poświęcone Matce Boskiej [il. 142], Jej Niepokalanemu Poczęciu i tajemnicy Wcielenia (wzbogacone witrażem z *Drzewem Jessego*); w ostatnim przęśle po tej stronie zmieściła się tylko jedna malowana scena – *Ofiara Abrahama* [il. 143], będąca niejako kontynuacją kompozycji w witrażu poniżej, odnoszących się do ofiar składanych „nieznanemu Bogu" przed Wcieleniem. Malowidła w pierwszych dwóch przęsłach po tej stronie nawy zakomponowane są zgodnie z opisanym powyżej „schematem *Biblia pauperum*". Na zachodniej ścianie nawy znajdują się *Alegorie pięciu zmysłów i równowagi pomiędzy nimi* oraz *Symbole siedmiu darów Ducha św.* (po stronie północnej). Ponad arkadą otwierającą się do nowej części katedry zostały umieszczone cztery wyobrażenia tronów (aniołów najwyższej triady).

Na ścianie północnej, w pierwszym przęśle od zachodu, naprzeciw *Ofiary Abrahama* widnieje *Św. Katarzyna Aleksandryjska niesiona przez aniołów na Górę Synaj* [il. 144]. Ściana kolejnego przęsła znów ma kompozycję ułożoną według „schematu *Biblia pauperum*" [il. 145][17] i mieści przedstawienia świętych Wspomożycieli: u dołu – *Pogrzeb św. Odilona* [il. 146], po obu stronach okna – świętych Jerzego i Krzysztofa, a powyżej – św. Idziego [il. 147]. W ostatnim przęśle trzy pola obrazowe – ponad i po obu stronach wnęki, w której stoi srebrzona figura Chrystusa Dobrego Pasterza, będąca dziełem siostry malarza, Zofii Rosenówny (1895–1975) – wypełniają wizerunki kolejnych świętych z grona Czternastu Wspomożycieli [il. 148]. Wschodnia ściana nawy, do której przylegają dwa ołtarze (po obu stronach arkady tęczowej) została ozdobiona dekoracyjnymi kompozycjami z arkadami naśladującymi ewangeliarzowe tablice kanonów oraz elementami ornamentalnymi. Ponad archiwoltą arkady tęczowej unoszą się serafini i cherubini, dopełniając najwyższej triady aniołów Hierarchii Niebiańskiej – naprzeciw tronów wyobrażonych po przeciwnej stronie nawy.

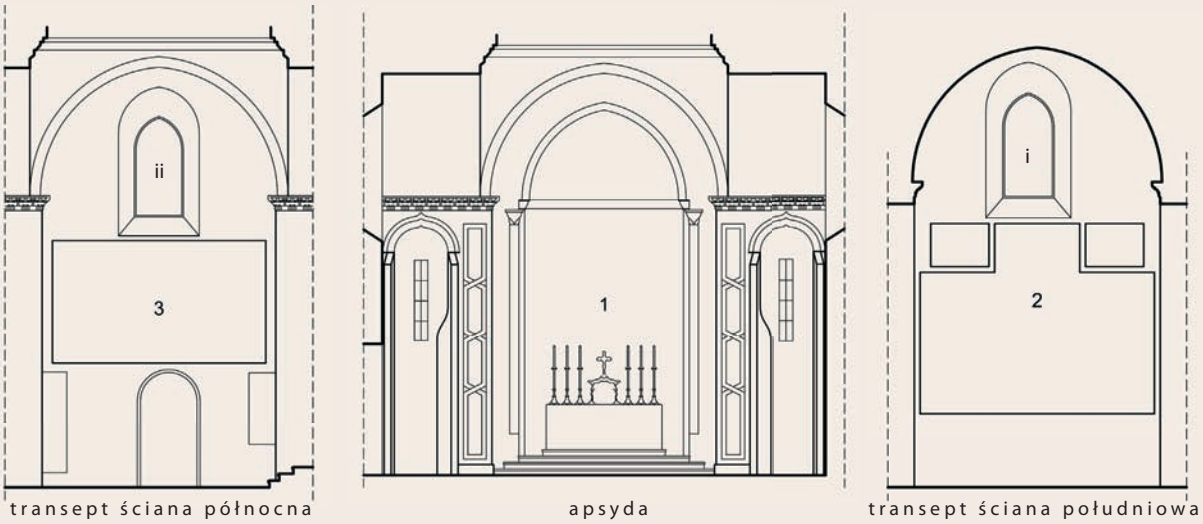
W prezbiterium, jak wspomniano, znajdują się trzy kompozycje znacznych rozmiarów: symbolicznie pojęte *Ukrzyżowanie* [il. 149] na południowej ścianie transeptu, naprzeciw tej sceny, na ścianie północnej – *Hołd pasterzy* [il. 150], oraz *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* w apsydzie [il. 151–152].

Technika

Malowidła zostały wykonane w technice temperowej na tynku[18]. Wyjątkiem pod tym względem jest tylko *Hołd pasterzy* w prezbiterium, namalowany na płótnie. Trudno powiedzieć, dlaczego nastąpiła tu zmiana podobrazia (scena ta, jak i pozostałe, została namalowana farbami temperowymi), co, *nota bene*, najwyraźniej starano się ukryć, gdyż obraz jest, podobnie jak malowidła ścienne, znacznych rozmiarów i znajduje się, tak samo jak

140 a

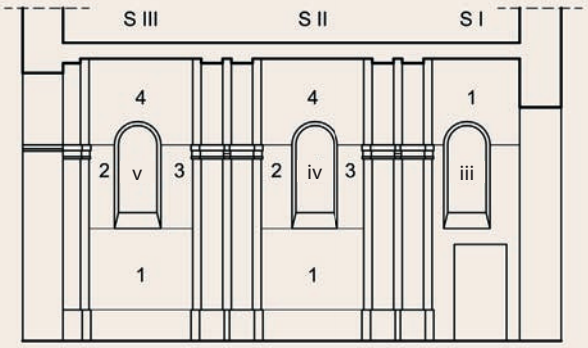
Prezbiterium



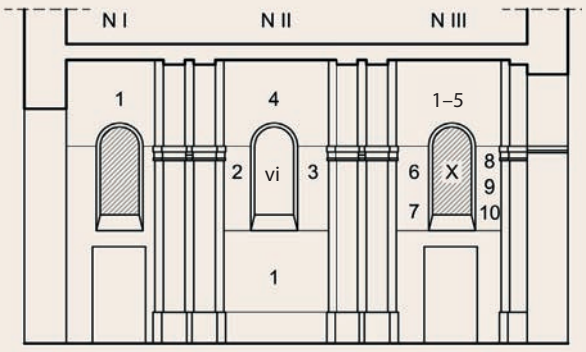
transept ściana północna | apsyda | transept ściana południowa

140 b

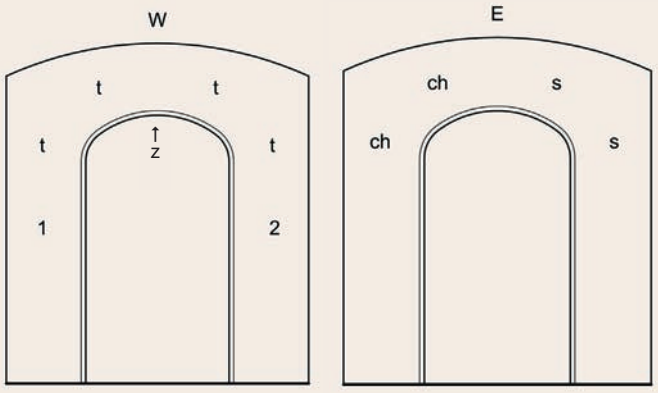
Nawa



ściana południowa nawy (**S**)



ściana północna nawy (**N**)



ściana zachodnia nawy(**W**) | ściana wschodnia nawy (**E**)

140. Katedra ormiańska we Lwowie, schemat rozmieszczenia malowideł i witraży; rys. Joanna Betlej

a) Prezbiterium: 1 *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (apsyda); **2** *Ukrzyżowanie* (transept, śc. płd.); **3** *Pokłon pasterzy* (transept, śc. płn.); witraże: **i** *Św. Paweł*; **ii** *Św. Augustyn*

b) Nawa:

ściana południowa (**S**):

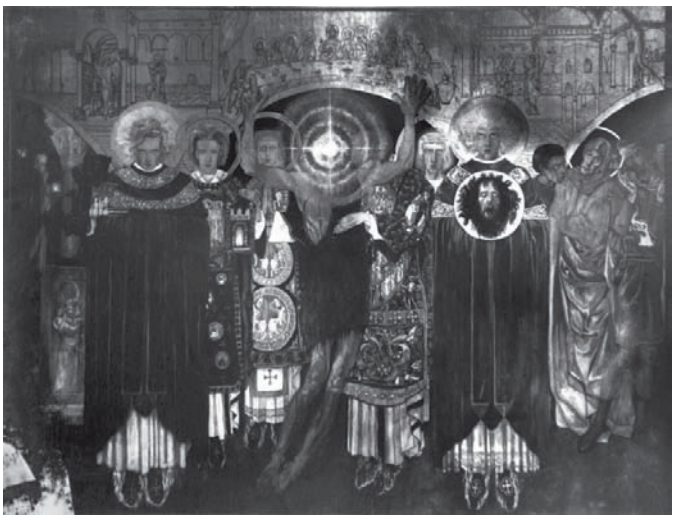
- przęsło **S I**: Ofiary składane Bogu przed Wcieleniem
  1 *Ofiara Abrahama*; **iii** witraż *Misteria greckie ku czci „nieznanego Boga"*
- przęsło **S II**: Matka Boska (tematyka maryjna)
  1 *Zwiastowanie;* **2** *Prorocy* (*Jeremiasz* i *Ezechiel*); **3** *Sybille* (*Libijska* i *Erytrejska*); **4** *Wizja Eliasza;* **iv** witraż *Drzewo Jessego*
- przęsło **S III**: Św. Jan Chrzciciel
  1 *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela;* **2** *Aniołowie z księgą Ewangelii;* **3** *Aniołowie walczący z rasą padalców;* **4** *Drwal*; *Tańczące dzieci;* **v** witraż *Sceny z życia św. Jana Chrzciciela*

ściana północna (**N**):
Święci Wspomożyciele

- przęsło **N I**: **1** *Św. Katarzyna Aleksandryjska*
- przęsło **N II**: **1** *Św. Odilon*; **2** *Św. Jerzy*; **3** *Św. Krzysztof*; **4** *Św. Idzi*; **vi** witraż *Wydarzenia z dziejów Ormian lwowskich*
- przęsło **N III**: **1–5** *Św. św. Błażej, Dionizy, Pantaleon, Achacy, Cyriak;* **6–7** *Św. św. Małgorzata i Barbara;* **8–10** *Św. św. Eustachy, Wit i Erazm;* **X** Figura *Chrystus Dobry Pasterz*

ściana zachodnia (**W**):
1 *Zmysły i równowaga pomiędzy nimi*; **2** *Siedem Darów Ducha św.*; **t** trony; **z** znaki zodiaku w podłuczu arkady

ściana wschodnia (**E**):
ch cherubini; **s** serafini



141

142

143

144

one, w ornamentalnej ramie, tak że na pierwszy rzut oka różnica w sposobie wykonania jest prawie niezauważalna[19].

Pomocnik Rosena, Kazimierz Smuczak, który zajmował się przygotowaniem farb, wspominał, że pochodziły ze Szwajcarii, produkowano je specjalnie dla Rosena i były bardzo drogie. Jednocześnie – jak sam przyznaje – nie miały sobie równych:

> Prof. [J. H. Rosen] malował farbami temperowymi, lecz były one wykonane przez malarza technologa ze Szwajcarii. Farby rozpuszczały się wodą i malowały się jak akwarela. […]
>
> Opiszę wypadek, jeszcze we Lwowie, w Katedrze Ormiańskiej. W prezbiterium tła obrazów były czerwone. Malarz technolog zachorował i zabrakło czerwonej farby. Chciałem sprawdzić technologię (farby), profesor jednak miał tyle pieniędzy, że mógł dać zrobić analizę, ale tego nie zrobił, gdyż uważał to za nieuczciwe. Ja próbowałem własną techniką i cztery razy zakładałem podkład, ale nie otrzymałem natężenia koloru. Był to obraz Ukrzyżowania. Technolog wyzdrowiał i farby profesor otrzymał, a tła wyszły „na medal" – były to jednak wspaniałe pigmenty[20].

W latach trzydziestych XX wieku wspomniany szwajcarski dostawca farb – „technolog" – sprzedał malarzowi

145

146

147

148

141. *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* (ok. 1926), fot. ok. 1929

142. *Zwiastowanie* (ok. 1926), fot. ok. 1929

143. *Ofiara Abrahama* oraz witraż *Misteria greckie*, fot. ok. 1929

144. *Św. Katarzyna Aleksandryjska niesiona przez aniołów na Górę Synaj* (ok. 1927), fot. ok. 1929

145. Dekoracja ściany płn. środkowego przęsła nawy: malowidła oraz witraż „Mons Pius", fot. ok. 1929

146. *Pogrzeb św. Odilona* (1927), fot. ok. 1929

147. *Św. Idzi broniący łani przed myśliwymi* (ok. 1927), fot. ok. 1929

148. *Święci Wspomożyciele*, dekoracja trzeciego przęsła ściany płn. nawy, fot. ok. 1929

pilnie strzeżony sekret ich przygotowania. Stało się tak dlatego, że podupadł na zdrowiu, a może też z powodu wyjazdu Rosena do USA i utrudnień przy przesyłaniu farb[21]. Wśród dokumentów artysty odnalezionych w USA znajduje się zalakowana koperta (z pieczęcią z odciskiem sygnetu Rosena z herbem „Poraj"), a w niej przepisane na maszynie

149

150

151

149. *Ukrzyżowanie* (1928) w płd. ramieniu transeptu, fot. ok. 1929

150. *Hołd pasterzy betlejemskich* (1929) w płn. ramieniu transeptu, fot. ok. 1929

151. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, rozwinięcie malowideł apsydy na płaszczyźnie, fot. ok. 1929

(jak zalecał sam nadawca) listy Szwajcara, z marca roku 1939, z receptą oraz szczegółowymi instrukcjami przygotowania farb, przeznaczonymi – naturalnie – tylko dla Rosena. Sądząc z lakowej pieczęci oraz adnotacji „osobiste" na kopercie opisanej „Przepis do wyrabiania farb | własność prof. J. H. Rosena", artysta bardzo poważnie potraktował zawartą w liście klauzulę poufności[22].

Niestety, wobec najwyraźniej nierozwiązanego podczas remontu katedry przed I wojną światową problemu zawilgocenia jej ścian, nawet dbałość o technologicznie

wysoką jakość farb nie uchroniła malowideł od zniszczeń. Pierwsze niepokojące sygnały działania wilgoci pojawiły się w roku 1932. W roku następnym „Sztuki Piękne" donosiły: „Zagrożone malowidła Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie wymagają natychmiastowego przystąpienia do osuszania murów. Prace te rozpoczną się w najbliższym czasie"[23]. Straty udało się wtedy chyba naprawić, gdyż większość malowideł do dziś zachowała się w stanie co najmniej zadowalającym[24]. Niestety, zapewne w późniejszym okresie, ofiarą wilgoci padła dolna część południowej ściany nawy (od wschodu).

Opis i analiza malowideł

Postaci przedstawione w malowidłach mają przeważnie rozmiary niewiele mniejsze od naturalnych i noszą portretowe rysy twarzy osób, które służyły malarzowi za modeli. Tak jest w większości przypadków, gdyż do postaci świętych pozowali stali bywalcy katedry, duchowni czy wychowankowie ormiańskiego internatu dla chłopców – Zakładu im. Józefa Torosiewcza – i zapewne też uczenice szkoły benedyktynek ormiańskich[25]. O ile identyfikacja modeli (trudna, ale przeważnie możliwa na podstawie wspomnień oraz archiwalnych fotografii) ma generalnie wartość jedynie sentymentalno-anegdotyczną, czasem – tam, gdzie święci mają rysy osób ważnych dla pewnych zagadnień związanych z omawianą epoką i środowiskiem kościelnym (nie tylko lwowskim), a z perspektywy czasu nierzadko już „postaci historycznych" – ustalenie tożsamości modeli ma duże znaczenie dla ikonografii malowideł, może wnieść do ich odczytania nowe wątki. Od razu trzeba zaznaczyć, że interpretacja opierająca się na takich przesłankach ma (większe niż w innych okolicznościach) znamiona subiektywizmu; niemniej jednak zostanie tu zaprezentowana jako jedno z możliwych odczytań treści zespołu.

Zazwyczaj kompozycje traktowane są jednak symbolicznie, niejako „poza czasem", a miejsce akcji jest tylko zasugerowane na tyle, na ile tego wymaga prawidłowe odczytanie przedstawienia lub identyfikacja konkretnego świętego[26]. Elementy rodzajowe, których nie brak, są bardzo specyficzne: to skopiowane, zazwyczaj dość wiernie, konkretne dzieła sztuki (jak ornaty, lichtarze, pastorały, fragmenty rzeźby architektonicznej w tle itp., najczęściej zdobione przedstawieniami nawiązującymi do wymowy sceny głównej).

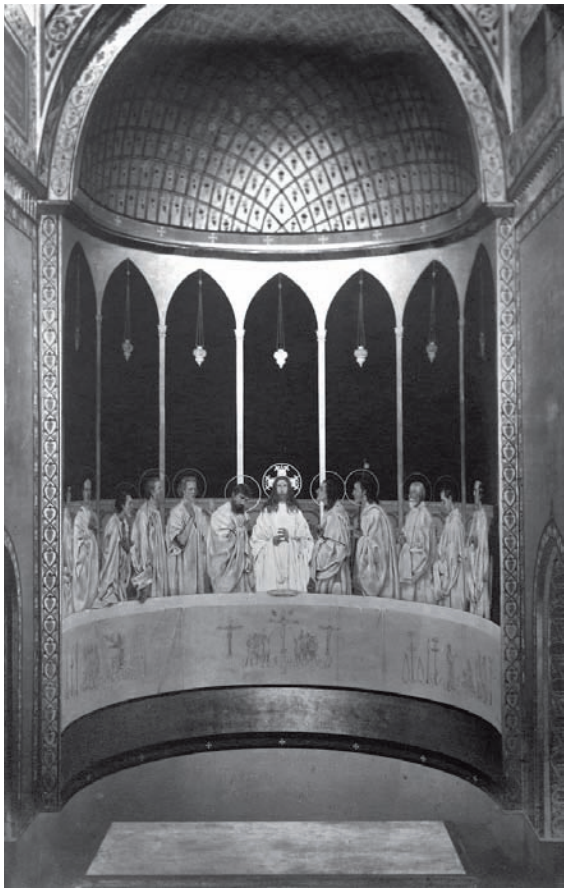
Ornamentyka bordiur ograniczających pola obrazów powtarza wzory zaczerpnięte głównie z ormiańskiego malarstwa miniaturowego, bywa ich dowolnym przetworzeniem albo też jest tworem fantazji malarza, jedynie ogólnie nawiązującym do sztuki orientalnej. Ornamentalne pasy, sąsiadujące z pilastrami dzielącymi ściany nawy na przęsła, zostały zbudowane na motywie tzw. łańcucha seldżuckiego i dosłownie powtarzają rzeźbiony w kamieniu średniowieczny ornament, który zdobi filary części prezbiterialnej katedry.

Malowidła zostały wykonane w szerokim spektrum żywych, nasyconych, czystych barw, które do dziś, mimo upływu czasu, w dużym stopniu zachowały swój – zapewne bliski pierwotnemu – koloryt. Tylko niewielkie partie (poniżej lub w bezpośrednim sąsiedztwie okien) wyblakły lub zostały rozmyte przez wodę deszczową, najpewniej w okresie, gdy okna były pozbawione szyb, prawdopodobnie podczas II wojny światowej.

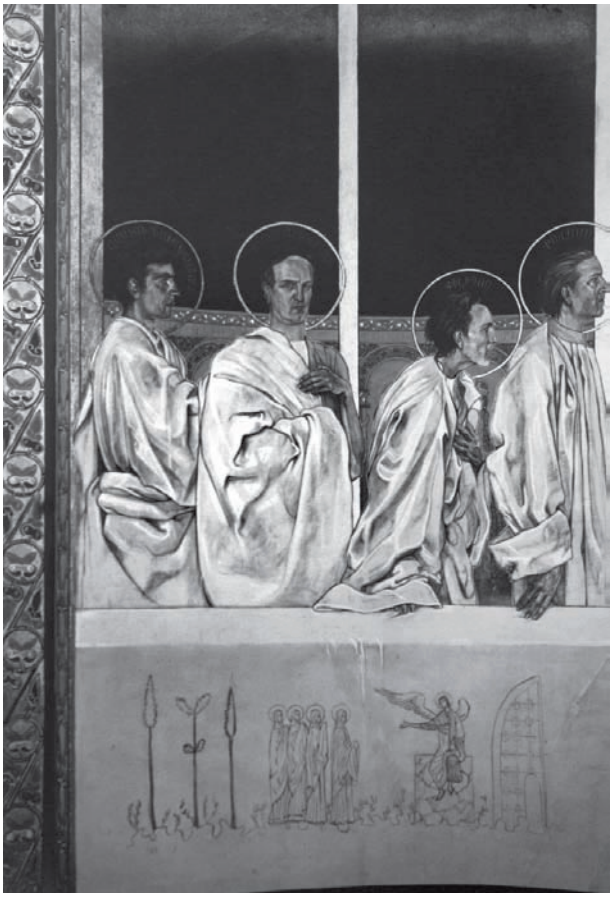
O ile rozmieszczenie obrazów w obrębie kościoła zostało ukazane w (przypuszczalnej) kolejności ich powstawania, ikonografia poszczególnych scen zostanie omówiona według kryterium ich ideowej doniosłości w całym zespole malowideł, a zarazem we wnętrzu katedry, oraz zgodnie ze swego rodzaju wewnętrzną logiką rządzącą (jak sądzę) programem całości – zaczynając od malowideł w najważniejszej części świątyni, czyli prezbiterium[27]. Nie trzeba dodawać, że porządek „czytania" poszczególnych scen jest równocześnie elementem interpretacji, która przecież – przynajmniej do pewnego stopnia – od tego porządku zależy. Założenie takiego, a nie innego następstwa scen (choć nie ma tu mowy o żadnej akcji) albo też „rozwijania się" programu pozwala na odnalezienie dodatkowych znaczeń i wyciągnięcie wniosków natury ogólnej, odnoszących się do całego zespołu, a nie tylko do pojedynczych przedstawień.

Prezbiterium

Wyrażone już wcześniej przekonanie o wyjątkowej pozycji partii prezbiterialnej w obrębie zespołu – spowodowanej nie tylko (jak w większości kościołów) względami liturgicznymi, ale tu także odmienną stylistyką i charakterem tej części budowli – w jeszcze większym stopniu dotyczy samego półkola apsydy, której dekoracja malarska zdaje się potwierdzać jej odrębny status jako „świętego świętych" w rozumieniu tradycji wczesnochrześcijańskiej czy Kościoła wschodniego: sanktuarium dostępnego tylko dla kapłanów, wtajemniczonych, a zamkniętego dla ogółu wiernych. Inaczej jednak niż tam, apsyda lwowskiej katedry nie jest zasłonięta przed oczami wiernych (za pomocą ikonostasu albo tkaniny), lecz – właśnie dzięki tak, a nie inaczej pomyślanej dekoracji – jest widoczna z daleka, prawie z każdego punktu kościoła, zarówno części prezbiterialnej, jak i nawy [il. 153][28]. Wyraźnie starano się jej nadać



152



154 a

153

charakter bizantyński, niewątpliwie w celu uwydatnienia obecnych w architekturze tej części kościoła i wielokrotnie już opisywanych cech „wschodnich". Ten orientalny charakter prezbiterium został jeszcze bardziej wzmocniony przez ozdobienie kopuły i przylegających do niej sklepień mozaiką. Wspomniane cechy bizantyńskie, obecne w malowidłach apsydy, to złoto i purpura pokrywające tło oraz złocista, imitująca mozaikę, malowana dekoracja konchy, a także – jak zostanie pokazane – ikonografia, nawiązująca do bizantyńskiej.

Ustanowienie Najświętszego Sakramentu

Odpowiednio do najgodniejszego statusu tej części budynku, malowidło, które zdobi ścianę apsydy, odnosi się do centralnej dla Kościoła katolickiego tajemnicy, czyli Eucharystii, i przedstawia *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (w źródłach nazywane też bywa *Ostatnią Wieczerzą*) [il. 151–155 a–f][29].

Ukazanej frontalnie, na osi przedstawienia, naturalnych rozmiarów postaci Chrystusa, stojącej za stołem nakrytym długim białym obrusem, towarzyszą apostołowie, ujęci z profilu, w pozycji stojącej, również naturalnej wiel-

154 b

154 c

152. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (1929) w apsydzie, fot. ok. 1929

153. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* w apsydzie, stan obecny

154. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*: **a)** święci: Szymon, Tadeusz (Marian Brzezicki), Filip, Tomasz; – **b)** św. Andrzej (ks. German Gawroński), św. Piotr (ks. Piotr Aładżadżian?), Chrystus (ks. Jan [o. Michał] Czartoryski?) oraz św. Jan (ks. Jan Lechowski albo Tadeusz Wojciechowski) i Jakub Większy; – **c)** święci: Jakub Mniejszy (Jan Rosen), Bartłomiej (ks. Adam Bogdanowicz albo ks. Sergiusz Egulian), Mateusz (ks. Dionizy Kajetanowicz) oraz Judasz, fot. ok. 1929

kości, rozmieszczeni symetrycznie (po sześciu) po obu stronach Mistrza i zwróceni twarzami ku Niemu. Chrystus w lewej dłoni trzyma srebrną kulistą czarę, a poniżej niej, w prawicy – hostię. Na stole przed Nim leży talerz, zapewne fajansowy lub majolikowy, ale poza tym nie ma tam żadnych innych przedmiotów. Wszystkie postaci ubrane są w obszerne, sfałdowane białe szaty. Symetrię i regularność kompozycji podkreślają smukłe złote arkady wsparte na cienkich kolumienkach, wykreślone na purpurowym tle; w ich podłuczach wiszą jednakowe złote wieczne lampy. Środkowa z siedmiu arkad ujmuje postać Chrystusa; w pozostałe sześć (po trzy z każdej strony) wpisani są apostołowie – po dwóch w jednym prześwicie, ale nie sztywno, regularnie, jak bywało, na przykład, na wczesnochrześcijańskich sarkofagach, gdzie postać wypełniała symetrycznie przeznaczone jej pole; tutaj przypisanie par apostołów do poszczególnych interkolumniów jest raczej umowne, a ich głowy czy fałdy szat przekraczają wyznaczone trzonami kolumn pola. Szeroki pas obrusa/stołu oraz ledwo widoczna za postaciami strefa malowanej dekoracji ściany, na której tle stoją mężczyźni, dzielą kompozycję w poziomie. Powyżej znajduje się płaszczyzna purpurowego tła z arkadami, „odciętymi" od strefy konchy malowanym złotym pasem. Konchę apsydy wypełnia malowana dekoracja w formie złotej kratownicy z pojedynczymi floralnymi motywami w jej polach.

Już na pierwszy rzut oka zwraca uwagę wielka prostota i sumaryczność kompozycji, brak jakichkolwiek elementów rodzajowych, wszelkiej ozdobności – jeśli pominąć gładkie i „czysto" wyrysowane na purpurowym tle złote arkady, które zresztą to uczucie uporządkowania, sztywności, a nawet swego rodzaju hieratyzmu potęgują. Z wyjątkiem Judasza wszyscy apostołowie ubrani są jednakowo, w szaty jednego kroju oraz takiej samej, białawej barwy;

155 a

155 b

155 a–f. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (fragmenty)

również w biel – ale świetlistą, znacznie jaśniejszą od bieli szat apostołów – ubrany jest Chrystus[30]. Apostołów odróżniają (lecz nie identyfikują) wyłącznie ich zindywidualizowane rysy twarzy, typy fizyczne, ale już nie ich atrybuty – jak przyjęło się portretować Dwunastu zgodnie z zasadami tradycyjnej ikonografii kościelnej (tu swój atrybut – muszlę przegrzebka na pątniczej lasce – dzierży jedynie św. Jakub Większy)[31]. Wydaje się jednak, że artysta – w miarę możliwości – starał się nadać apostołom wiązane z nimi tradycyjnie cechy fizjonomiczne (np. brodaty św. Piotr, młodzieńczy św. Jan), co musiało być trudne, zważywszy na fakt, że są to równocześnie portrety konkretnych osób[32]. Tę właśnie cechę (obecną we wszystkich scenach zdobiących katedrę) wysoko oceniali współcześni krytycy, gdyż kompozycjom nadawała walor prawdziwości, a artyście przypisywała zasługę swoistej szczerości w przekazywaniu malowanych treści:

> Siła wyrazu indywidualnego, spotęgowana emocją przeżyć wewnętrznych – stanowi cechę wszystkich postaci polichromji. – Ta wyrazistość psychiczna postaci, to uwydatnianie w wyrazach oblicza stanów wewnętrznych i zaznaczanie tym sposobem udziału postaci w dramacie, tworzy zasadniczą wartość kompozycji Rosena[33].

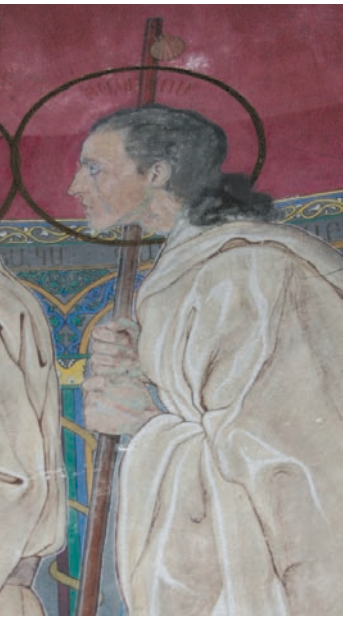
> Fizjonomje Apostołów, ruchy, wyrazy, rozmaitych typów i charakterów, życie, które tryska z tego obrazu – wszystko to przykuwa widza. Czuje się – co mi potem potwierdzono – że to same portrety: ale jakże wyborne, jak zgodnie z psychologją Ewangelji dobrane![34]

Apostołowie są więc i nie są zidentyfikowani: ich imiona zostały, co prawda, podane w nimbach każdego z nich (z wyjątkiem Judasza) – ale napisane są alfabetem ormiańskim, czyli niezrozumiałym dla większości widzów (ani w momencie ich powstania, ani później). Począwszy od lewej, stoją: św. św. Szymon, Tadeusz, Filip, Tomasz, Andrzej, Piotr; dalej, pośrodku sceny, Chrystus w nimbie krzyżowym, a po Jego lewicy, kolejno: św. św. Jan, Jakub Większy, Jakub Mniejszy, Bartłomiej, Mateusz oraz – niepotrzebujący dodatkowej słownej identyfikacji – odwrócony tyłem i ubrany na czarno Judasz[35].

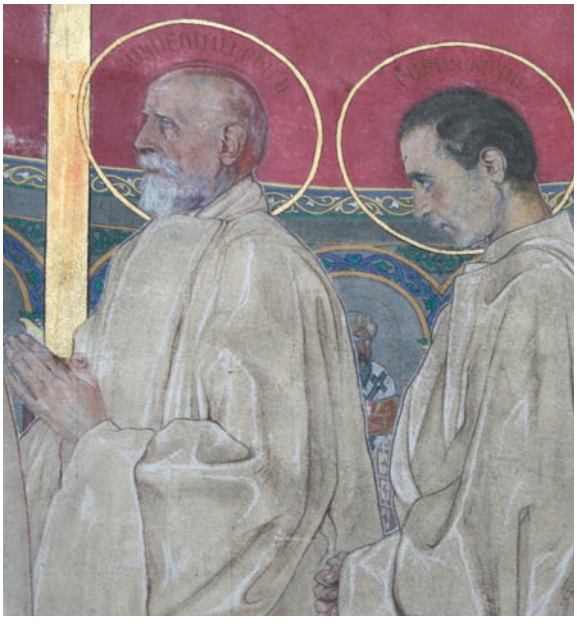
Jakby na przekór ascezie, oszczędności i powściągliwości środków wyrazu, charakteryzującym tę kompozycję, twarze apostołów wyrażają całą gamę uczuć – od poważnego zamyślenia, skupienia, a nawet medytacji – po wyczekujące napięcie i tlący się nieśmiało entuzjazm. Nastrój psychologicznej charakterystyki postaci w pełni odpowiada uroczystemu i podniosłemu momentowi, w którym uczestniczą apostołowie: są świadkami pierwszej w dziejach Eucharystii, momentu jej ustanowienia. Podkreślony został sakralny i symboliczny wymiar misterium: modlitwa Chrystusa nad chlebem i winem, przeistoczenie[36]. Dlatego właśnie nieobecne są tu, znane z tradycyjnych ujęć Ostatniej Wieczerzy, szczegóły rodzajowe, jak nakrycie stołu, wino, chleb oraz atrybuty pozwalające zidentyfikować apostołów, by widz mógł umieścić ich w odpowiednich, znanych z Ewangelii, „rolach" w drama-

155 c

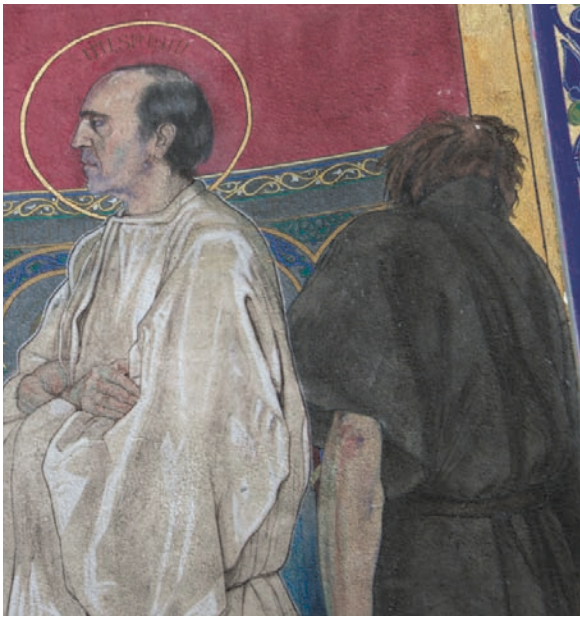
155 d



155 e



155 f



cie zdrady i wydania Chrystusa na śmierć. Ten moment – przepowiedni zdrady i zastanawiania się przez zgromadzonych nad tożsamością zdrajcy – był najczęściej przedstawiany w scenach Ostatniej Wieczerzy, a niejako ukoronowaniem takiego ujęcia było słynne dzieło Leonarda da Vinci w refektarzu klasztoru Santa Maria delle Grazie w Mediolanie (1495)[37]. Tu jednak mamy do czynienia ze sceną symboliczną, nie historyczną – czy też raczej na plan pierwszy został wysunięty jej liturgiczno-symboliczny aspekt – a historyczność, inherentnie zawarta w niej jako w wydarzeniu opisanym w Ewangelii, nie została specjalnie wyeksponowana[38].

Symboliczne odczytanie sceny potwierdzają dwie malowane inskrypcje w prostokątnych, ornamentalnych ramach, umieszczone po obu stronach tej (apsydialnej) części prezbiterium, wysoko, ponad gzymsem. Tekst inskrypcji po lewej stronie [il. 156 a] głosi: TO JEST CIAŁO | MOJE KTÓRE SIĘ | ZA WAS WYDAJE. | ŚW. ŁUKASZ (Łk 22, 19); napis po przeciwnej stronie [il. 156 b] brzmi: TEN KIELICH | JEST NOWEM | PRZYMIERZEM | WE KRWI MOJEJ | KTÓRA SIĘ ZA WAS | PRZELEWA. | ŚW. ŁUKASZ (Łk 22, 20)[39]. Równocześnie jednak teksty te (choć liturgiczne, ale wyjęte z Ewangelii), są łącznikiem sceny w apsydzie z Ostatnią Wieczerzą jako wydarzeniem historycznym, tak jak ją opisują ewangeliści.

Patrząc z pewnego oddalenia, odnosi się wrażenie, że artysta znakomicie wyzyskał zakrzywioną ścianę apsydy – połać muru będącą wewnętrzną ścianą półwalca. Potraktował ją jak płaszczyznę, nie uwzględniając krzywizny i nie stosując żadnych zabiegów (skróty perspektywiczne itp.) mogących tę krzywiznę skompensować i sprawić, by malowidła bocznych ścian były, na przykład, lepiej widoczne dla obserwatora stojącego na osi, albo by zasugerować przestrzeń Wieczernika. Byłoby to jednak ostatecznym potwierdzeniem, że mamy do czynienia z malowidłami, gdy – właśnie wskutek takiego potraktowania apsydy – artysta niejako daje do zrozumienia patrzącemu, że postaci w apsydzie to nie malowidła, lecz żywi ludzie; oczywiste więc, że nie mogą podlegać żadnym sztucznym perspektywicznym modyfikacjom. Wydaje się, że czynnikiem, który najsilniej działa tu na rzecz „iluzjonistycznego" – ale iluzjonistycznego *à rebours* – odbioru sceny jest pas nakrytego białym obrusem stołu (najwyraźniej w kształcie podkowy). Iluzja polega tu, jak zwykle, na zaprzeczeniu i odwróceniu zastanych stosunków przestrzennych, ale nieco paradoksalnie – inaczej niż przyjęło się jej używać w iluzjonistycznym malarstwie barokowym, czy jeszcze wcześniej, w starożytności – przestrzeni nie pogłębia, lecz raczej ją spłaszcza, by nie powiedzieć, że prawie odbiera jej trzeci wymiar. „Przestrzeń" półkola apsydy została zredukowana do półokręgu, a właściwie wąskiego pasa powtarzającego ten kształt, umieszczonego pomiędzy udekorowaną „ścianą"

156 a

za plecami zgromadzonych a licem obrusa zwieszającego się z przedniej krawędzi stołu. Podążając tym tropem, ma się wrażenie, że Chrystus jest obecny realnie, że w otoczeniu apostołów sprawuje właśnie Eucharystię, co najlepiej widać z pewnego oddalenia, z przestrzeni podkopułowej lub nawy kościoła [il. 135]. Złudzenie „namacalnej" obecności Chrystusa i apostołów zostało spotęgowane poprzez dekorację na ścianie apsydy, widoczną poza postaciami w prześwitach pomiędzy nimi[40]. Patrzącemu wydaje się, że to tylko ta dekoracja jest namalowana na ścianie – „za" apostołami i Chrystusem; oni zaś znajdują się tuż przed nią, a za stołem Wieczernika. Obserwator stojący na osi widzi dobrze większość postaci; jedynie dwóch skrajnych apostołów z każdej strony (na odcinkach ścian równoległych do osi podłużnej kościoła) jest niewidocznych. Wśród nich ginie w ten sposób Judasz (pierwszy po prawej), jako jedyny odwrócony tyłem do patrzącego, ubrany w czerń i pozbawiony nimbu[41]. Wystarczy jednak przesunąć punkt obserwacyjny nieco w prawo lub w lewo, by móc zobaczyć skrajne pary apostołów.

Kluczem do zrozumienia zastosowanego tu przez malarza zabiegu, do rozszyfrowania (jednego z wielu możliwych sposobów odczytania) tego przedstawienia, wydaje się malowana dekoracja widoczna za plecami zgromadzonych na Ostatniej Wieczerzy. Pomimo że pomiędzy postaciami apostołów można dostrzec jedynie niewielkie fragmenty tej dekoracji, najwyraźniej mamy tu do czynienia z ujętym w ozdobne arkady tzw. pocztem świętych biskupów Kościoła wschodniego[42].

Przedstawienie to, w różnych ujęciach formalnych, było charakterystyczne dla dekoracji sanktuariów świątyń bizantyńskich, począwszy od wieku X[43]. Początkowo biskupów ukazywano frontalnie, z zamkniętym kodeksem w okrytej tkaniną lewej dłoni, z prawą uniesioną w geście

156 b

156 a–b. Inskrypcje w apsydzie

157. *Poczet świętych biskupów* w tle *Ustanowienia Najświętszego Sakramentu*: **a)** brodaty biskup z kodeksem, w polistaurionie i omoforionie (pomiędzy św. Jakubem Mniejszym a św. Bartłomiejem); – **b)** postać w mitrze, z kodeksem w okrytej tkaniną dłoni (pomiędzy Chrystusem a św. Janem); – **c)** postać w mitrze (pomiędzy św. Filipem a św. Tomaszem)

błogosławieństwa[44], a ich wizerunki (po triumfie ortodoksji, której byli obrońcami) niosły ze sobą treści doktrynalne[45]. Z czasem (w wiekach XII–XIII) pojawiły się postaci ujęte w trzech czwartych, skierowane ku centrum apsydy – wyraźnie już w nawiązaniu do liturgii sprawowanej w tej części świątyni – które zamiast kodeksów trzymały zwoje z tekstami liturgicznymi. Biskupi namalowani na ścianach niejako towarzyszyli ofierze eucharystycznej odprawianej przez żywych celebransów[46]. Nie było jednego określonego kanonu biskupów przedstawianych w apsydzie; regularnie spotyka się jednak świętych: Bazylego, Grzegorza z Nazjanzu, Jana Chryzostoma, Dionizego Areopagitę, Cyryla i Atanazego z Aleksandrii, Grzegorza Cudotwórcę i Mikołaja z Miry[47]. Zgodnie z precyzyjnymi przepisami liturgii, biskupi ukazywani byli w odpowiadających ich godności szatach, z których najbardziej charakterystycznymi wyróżnikami były, zarezerwowane wyłącznie dla dostojników tej rangi, *omoforia* i *polistauria*[48].

Poczet świętych biskupów w apsydzie katedry ormiańskiej znajduje się w zdobionych roślinnym ornamentem, okrągłołukowych arkadach. Stosunkowo dobrze widoczne górne fragmenty arkad sugerują, że poczet musiałby liczyć dwadzieścia jeden postaci (po jednej w każdej arkadzie; w jednym interkolumnium nadrzędnego, sięgającego gzymsu, większego pasa arkad mieściłyby się wtedy po trzy

157 a

157 b

157 c

małe arkadki z biskupami). Niewielkie fragmenty wizerunków biskupów zdają się – przynajmniej częściowo – odpowiadać przytoczonym wyżej cechom charakterystycznym analogicznych przedstawień w sztuce bizantyńskiej: jedna z postaci ma na sobie wyraźnie widoczny *polistaurion* i *omoforion*, a w prawej ręce trzyma zamknięty kodeks (długobrody biskup w arkadzie między św. Jakubem Mniejszym a św. Bartłomiejem; il. 157 a)[49]. Kolejny widoczny skrawek (między Chrystusem a św. Janem) wyobraża brodatego mężczyznę w mitrze, trzymającego księgę w okrytej tkaniną lewej dłoni. Nie ma on jednak atrybutów, które mogłyby go określać jednoznacznie jako świętego biskupa – poza tym że, jak w przypadku i innych postaci w poczcie, jego głowę otacza nimb [il. 157 b]. Trzecia postać (między św. Filipem a św. Tomaszem), również w nimbie, ma na głowie mitrę i jest ubrana w długą szatę, ale znów brak jest cech, które by pozwalały uznać ją za biskupa czy choćby duchownego [il. 157 c]. Ponadto między apostołami widoczne są jeszcze pomniejsze elementy figuralne – zazwyczaj niewielkie fragmenty nakryć głów postaci – ale nie wnoszą one dodatkowych szczegółów mogących pomóc w identyfikacji.

Jeśli przyjmiemy, że opisana dekoracja to istotnie poczet świętych biskupów, wtedy przedstawienie w apsydzie lwowskiej katedry zyska dodatkowy element podkreślający jego liturgiczny wymiar. Poczet biskupów, charakterystyczny przede wszystkim dla programów malowideł w apsydach kościołów bizantyńskich, sytuuje namalowane przez Rosena grono – Chrystusa i Uczniów – nie w Wieczerniku, lecz w sanktuarium świątyni[50]. W ten sposób podkreślono rolę kapłana, którą bierze na siebie Chrystus, celebrując ofiarę mszy św. Ponadto, skoro poczet biskupów jest dekoracją ściany apsydy katedry ormiańskiej, a Chrystus i apostołowie – najwyraźniej – stoją przed nią, muszą się więc znajdować w przestrzeni samej apsydy, czyli są realnie obecni w kościele i realnie, tu i teraz, odprawiana jest Eucharystia (*nota bene*, z Chrystusem-kapłanem zwróconym twarzą do wiernych[51]). Toteż nawet bez względu na faktyczną treść przedstawienia na „ścianie" za zgromadzonymi w Wieczerniku, już samo stworzenie tej iluzji „apsydy w apsydzie" pozwala na opisany powyżej odbiór kompozycji[52]. Trzeba jeszcze dodać, że Chrystus z apostołami zostali wyobrażeni w apsydzie na pewnej wysokości nad posadzką tak, by dla widza patrzącego z dystansu znajdowali się tuż ponad mensą oraz niewysoką nastawą ołtarzową (mniej więcej w czasie, gdy powstawały malowidła, taka właśnie nastawa była planowana, ale nigdy jej nie zrealizowano)[53]. W ten sposób, dla obserwatora patrzącego z oddalenia, Chrystus zdaje się stać za mensą ołtarzową i celebrować Eucharystię, mszę

158 a

158 b

159 a

159 b

św.; jest obecny w świątyni zawsze, o każdej porze dnia i nocy, i nie musiało już nawet przypominać o tym zapalone światło wiecznej lampki [il. 135].

Wspomniany poczet świętych biskupów jest też kolejnym elementem „bizantyńskim" w prezbiterium katedry, który podkreśla jej (a zarazem Kościoła ormiańskiego) związki z Kościołem wschodnim już nie tylko poprzez powierzchowne upodobnienia w formie czy stylu ornamentyki, lecz za pomocą głębszych treści natury ikonograficzno-liturgicznej. W tym kontekście nie można nie wspomnieć o najbardziej chyba charakterystycznym dla sztuki bizantyńskiej przedstawieniu o wymowie eucharystycznej: Komunii Apostołów, będącej – w uproszczeniu – odpowiednikiem Ostatniej Wieczerzy w sztuce zachodniej[54]. Zasadniczym rysem Komunii Apostołów jest jej liturgiczny charakter: Chrystus stoi za ołtarzem i rozdaje komunię apostołom, którzy – zgromadzeni w dwóch szeregach (albo grupach) po obu stronach Mistrza – zwracają się ku Niemu, podobnie jak we lwowskim malowidle. Nie ma tu jednak mowy o pokrewieństwie formalnym obu scen. Subtelny związek łączy lwowskie *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* z bizantyńską Komunią Apostołów wyłącznie poprzez wspólną dla obu wymowę liturgiczną.

Dopełnieniem kompozycji w apsydzie katedry, zarówno w warstwie formalnej, jak i (bardziej jeszcze) ikonograficznej, są trzy sceny ukazane na opadającym ze stołu płacie obrusa, narysowane jedynie czerwonym konturem na złamanej bieli płótna [il. 158 a–c]: *Ukrzyżowanie* (pośrodku), *Niewiasty u grobu* (po lewej) oraz *Zmartwychwstały Chrystus ukazujący się niewiastom* (po prawej). Wszystkie trzy są „projekcją" przyszłych wydarzeń czekających Chrystusa, a wraz ze sceną *Ustanowienia Najświętszego Sakramentu* (której część stanowią), są zarazem streszczeniem i podsumowaniem liturgii najważniejszego wydarzenia w roku kościelnym – *Triduum Sacrum* (Triduum Paschalnego: Wielki Czwartek, Wielki Piątek, Wielka Sobota) oraz Wielkanocy, święta Zmartwychwstania Pańskiego. Pamiątka *Ustanowienia Najświętszego Sakramentu* oraz równocześnie zapoczątkowania sakramentu kapłaństwa jest obchodzona w Wielki Czwartek; Wielki Piątek upamiętnia śmierć krzyżową Chrystusa (*Ukrzyżowanie*), natomiast Wielka Sobota to oczekiwanie na Zmartwychwstanie. Dwa ostatnie przedstawienia odnoszą się już do okresu po tym wydarzeniu – do Niedzieli Wielkanocnej. Eucharystia jest bowiem nierozłącznie związana z męką i śmiercią Chrystusa[55]. Tę prawdę zapewne miały uzmysławiać niewielkie przedstawienia na obrusie, mimo że osobne, potężne *Ukrzyżowanie* zajmuje całą sąsiednią (południową) ścianę transeptu katedry. Niemniej jednak obecność maleńkich scenek na obrusie jest ze wszech miar uzasadniona, choć-

158 c

158. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, sceny przedstawione na obrusie: **a)** *Święte niewiasty spotykające anioła u grobu*; – **b)** *Jezus ukrzyżowany pomiędzy dwoma łotrami*; – **c)** *Jezus ukazujący się świętym niewiastom*

159 c

159. Miniatury: **a)** *Święte niewiasty spotykające anioła u grobu*; – **b)** *Jezus ukrzyżowany pomiędzy dwoma łotrami*; – **c)** *Jezus ukazujący się świętym niewiastom* w: *Évangiles avec peintures byzantines...*

160

160. Karol Hukan, *Wieczerza Pańska*, 1926, model ołtarza do Kaplicy Stołu Pańskiego na Jasnej Górze

161. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* ponad ołtarzem w katedrze ormiańskiej we Lwowie

161

by ze względu na symboliczne, nie historyczne potraktowanie sceny *Ukrzyżowania* w transepcie.

Z punktu widzenia formy delikatne rysunki ożywiają monotonną płaszczyznę obrusa. Idealnie też współgrają z podnoszoną już w niniejszej analizie „naczelną zasadą" sztuki bizantyńskiej, kierującą wystrojem apsydy, gdyż nie są dowolnym wymysłem ani własną kompozycją malarza, lecz zostały wiernie skopiowane z trzech miniatur greckiego rękopisu iluminowanego z wieku X, przechowywanego w Bibliothèque nationale de France [il. 159 a–c][56].

Ogólnych analogii ikonograficznych i formalnych przedstawienia w apsydzie katedry ormiańskiej można znaleźć wiele – w zależności od tego, jak rygorystycznie będzie się traktować podobieństwo sceny z materiałem porównawczym. Tu zostanie wspomniany tylko jeden przykład, a to ze względu na fakt, że – jak sądzę – łączy w sobie podobieństwo w zakresie ikonografii ze swego rodzaju funkcjonalną wspólnotą podejścia do problemu apsydy, a także jest bliski chronologicznie realizacji Rosena. Natomiast zasadniczą cechą, która odróżnia obie prace, jest technika, w jakiej zostały wykonane. Mam na myśli gipsowy (albo gliniany) projekt ołtarza do kaplicy Stołu Pańskiego na Jasnej Górze (1926), autorstwa Karola Hukana (1888–1958) [il. 160][57]. Mimo braku danych co do planowanej lokalizacji tego ołtarza i połączenia go z architekturą kaplicy, nawet jedynie na podstawie fotografii można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że rzeźbiarz miał zamiar – w wersji trójwymiarowej – posłużyć się takim samym rozwiązaniem jak to, które zastosował Rosen na płaszczyźnie, w malowidle zdobiącym apsydę lwowskiej katedry[58]. Podobieństwa z realizacją Rosena, widoczne w rzeźbie Hukana, to przede wszystkim półkoliste ukształtowanie ławy oraz stołu, przy którym siedzą zgromadzeni na Ostatniej Wieczerzy, symetryczne rozmieszczenie apo-

stołów, a nawet stosunek przestrzenny mensy ołtarzowej i stojącego na niej tabernakulum do grupy figuralnej [il. 160–161]. Ta ostatnia znajduje się tuż ponad stołem ołtarzowym, tak nisko, że zdaje się, iż miała być jego nastawą, ale równocześnie na tyle wysoko, by rzeźbiarskiego przedstawienia nie zasłaniał celebrans stojący przy ołtarzu podczas sprawowania liturgii; by przez cały czas było ono widoczne dla wiernych. W kompozycji Hukana apostołowie siedzą, a ich pozy pozwalają przypuszczać, że artysta najprawdopodobniej wahał się między przedstawieniem w typie „przeczucia zdrady" a sceną czysto liturgiczną, skupiającą uwagę Uczniów na odbywającym się misterium[59]. Niemniej jednak gest błogosławienia, który Chrystus wykonuje nad leżącym na stole chlebem i stojącym przed Nim kielichem, jednoznacznie określa scenę jako liturgiczną. Rzeźba Hukana powstała nieco wcześniej niż malowidło Rosena, ale nie wydaje się, by model ołtarza mógł być bezpośrednią inspiracją dla kompozycji w apsydzie katedry. Z braku szczegółowych opracowań twórczości Hukana trudno w tej chwili o potwierdzenie hipotezy o zapożyczeniu pomysłu Rosena od rzeźbiarza. Na pewno oba rozwiązania wykazują głębokie zrozumienie liturgii – i to chyba w jej „nowoczesnym", reformatorskim pojmowaniu: Chrystus-celebrans zwrócony jest twarzą ku wiernym, a apostołowie wydają się częścią zgromadzonych na mszy – co stanowi pewnego rodzaju, symboliczne, ale i widzialne, otwarcie się na wspólnotę, a zarazem próbę zbliżenia uczestników liturgii do ołtarza. Spełnione zostało, niemal współczesne obu pracom, zalecenie:

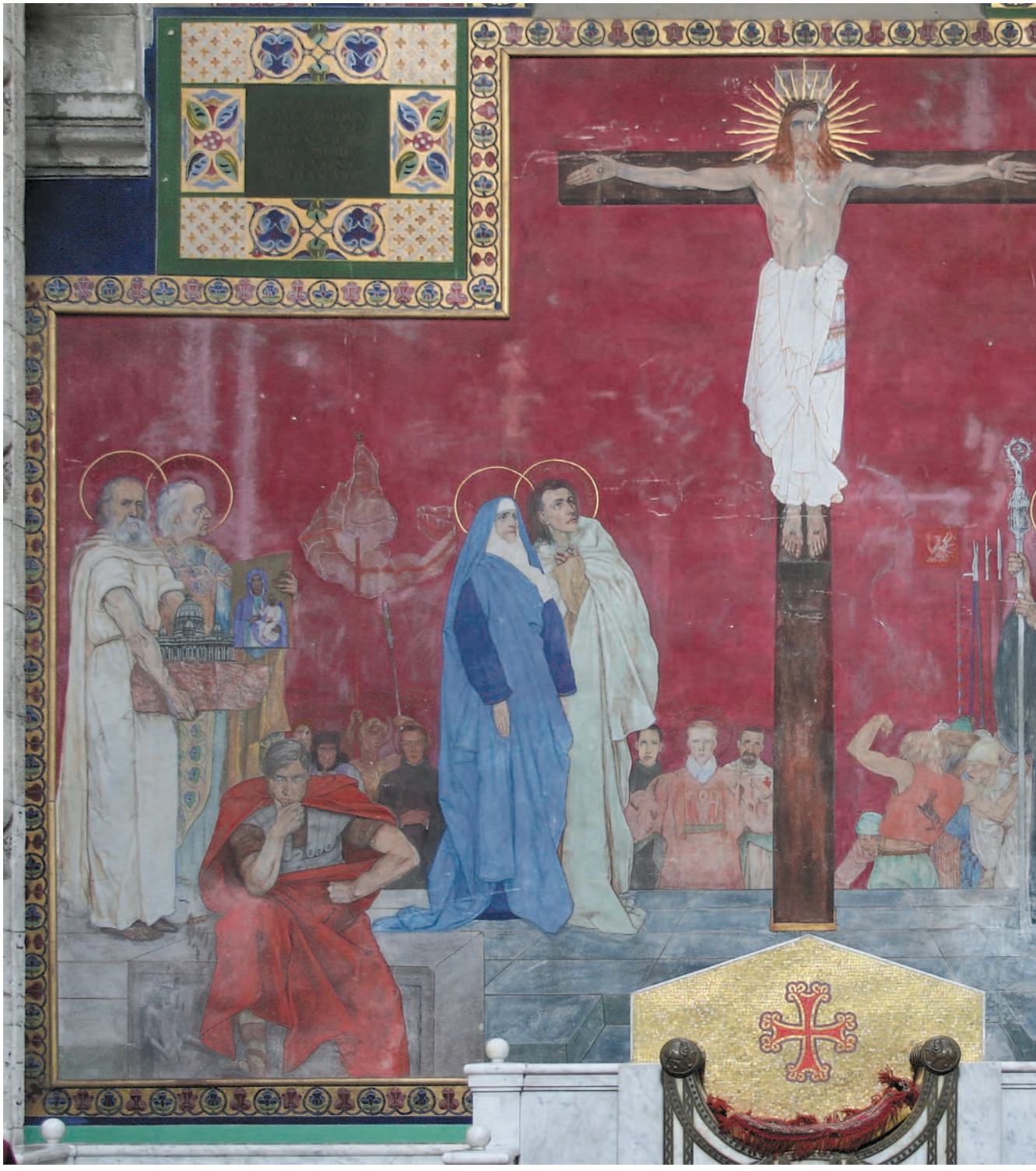
> Skoro ofiara eucharystyczna jest podstawą Liturgii katolickiej, wynika z tego, że ołtarz, na którym sprawowana jest ta ofiara, jest centralnym i kulminacyjnym punktem budynku [kościoła], a jego umiejscowienie i forma powinny być tak zaprojektowane, by dać wyraz tej wyróżniającej się pozycji. Zdawałoby się, iż jest to tak oczywiste, że już nie ma potrzeby zwracać na to uwagi, gdyby nie fakt, że w praktyce ta zasada często umyka uwadze […]. […] widuje się ołtarze, które – gdy się na nie patrzy z nawy – nikną pomiędzy stopniami, wazonami z kwiatami, lichtarzami i wymyślnym tronem, którego ołtarz jest jedynie cokołem czy podpórką[60].

Podsumowując omówienie tej sceny, wypada powtórzyć, że ze względu na swe rysy bizantyńskie[61], widoczne zarówno w formie, jak i w treści, *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* w apsydzie katedry doskonale uzupełnia i dodatkowo podkreśla orientalne cechy architektury i dekoracji prezbiterium. Natomiast z liturgicznego punktu widzenia stanowi bardzo udaną, prawie scenograficzną oprawę dla mensy ołtarza – znajdującej się dokładnie na wprost, przed malowidłem, nieco niżej od niego – oraz odprawianej na nim codziennie ofiary mszy św. [il. 134–135]. W ten sposób Chrystus-wieczny kapłan z malowidła Rosena był zawsze widoczny dla wiernych, „prawdziwie" obecny pośród zgromadzonych, i miało się wrażenie, że w świątyni w każdym momencie sprawowana jest – ponadczasowa – liturgia. Natomiast złocone ornamenty konchy, oświetlone światłem z okien w tamburze i świetlika w dachu ponad apsydą, swym blaskiem szczególnie „przyciągają" wzrok widzów ku malowidłu, czyniąc z ołtarza stojącego na jego tle nie tylko symboliczne, ale i rzeczywiste centrum świątyni. Już współcześni nie mieli wątpliwości, że malowidło w apsydzie katedry ormiańskiej (czyli, jak pisano, „w głównym ołtarzu"): „Jest to utwór, w którym laik nawet spostrzeże zupełną oryginalność koncepcji, odrębnej od dotychczasowych uchwytów motywu tego"[62].

Ukrzyżowanie

Symboliczne ujęcie tematu, określające wymowę poprzednio omówionej kompozycji, jest jeszcze bardziej wyraźne w *Ukrzyżowaniu*[63], malowidle wielkich rozmiarów, wypełniającym część ściany zamykającej południowe ramię transeptu, poniżej okna [il. 162]. Przedstawienie jest

162. *Ukrzyżowanie* (1928) w płd. ramieniu transeptu



163. *Ukrzyżowanie* (1928)

całkowicie pozbawione historycznych konotacji; więcej nawet – jest pojęte programowo ahistorycznie. Z potężnej prostokątnej płaszczyzny obwiedzionej złotą bordiurą z ornamentem roślinnym, w obu górnych narożnikach odcięto dwa niewielkie prostokątne fragmenty, wstawiając tam (już poza polem właściwego obrazu) dwie malowane, niewielkie tablice z inskrypcjami, umieszczone we własnych ornamentalnych ramach [il. 163].

Ukazane wydarzenie ma charakter ponadczasowy, a jego lokalizacja jest zupełnie abstrakcyjna: nie sposób

określić „bezwzględnie" czasu i miejsca akcji (nic nie wskazuje na to, by była to Golgota)[64]. Jedynie „względnie" można je umiejscowić na murowanym podwyższeniu, swego rodzaju scenie, zbudowanej z szarych kamiennych płyt, wyłaniającej się z jednolitej purpury tła. Pośrodku tego swoistego *proscenium*, w geometrycznym centrum kompozycji wznosi się krzyż [il. 164 a–b]. Przybity do niego Chrystus jest żywy, ciało ma silne i wyprostowane, a ramiona rozłożone wzdłuż poprzecznej belki krzyża, prostopadle do tułowia. Całą dolną część Jego ciała, aż do kostek, spowija długie perizonium z białej tkaniny, zdobione po prawej dwoma pasami z haftem figuralnym. Chrystus nie wisi na krzyżu, lecz raczej stoi na nim, gdyż Jego przybite dwoma gwoździami stopy wsparte są na *suppedaneum*. Głowę ma podniesioną, a wzrok wpatrzony w dal, w górę; twarz ma wyraz poważny i pełen godności. To Chrystus – Król Wszechświata, triumfujący w momencie śmierci, którą zwyciężył. O Jego królewskim majestacie dodatkowo świadczy purpura tła. Taki typ przedstawienia Chrystusa na krzyżu można związać z niemal współczesnymi powstaniu malowidła wydarzeniami w życiu liturgicznym Kościoła. Encykliką *Quas primas* z 11 grudnia 1925 roku papież Pius XI wprowadził w całym Kościele święto Chrystusa Króla, obchodzone w czwartą niedzielę października (od roku 1969 przeniesione na ostatnią niedzielę roku liturgicznego)[65].

U stóp krzyża, na opisanej wyżej kamiennej „scenie", a także za nią, na nieco niższym poziomie, zostały wyobrażone postaci świętych i świątobliwych, przeważnie wybitne osobistości, które współtworzyły i ukształtowały dwadzieścia wieków dziejów chrześcijaństwa – od śmierci Chrystusa na Golgocie i misji św. Piotra aż po współczesnych męczenników, którzy oddali życie za wiarę w ostatnich latach przed powstaniem malowidła. Spośród świętych i błogosławionych wyróżnia się grupa Matki Boskiej i św. Jana – „umiłowanego ucznia" – którzy stoją pod krzyżem, po prawicy Chrystusa [il. 165]. To dwie postaci, które tradycyjnie towarzyszą przedstawieniom Ukrzyżowania.

Spośród całej rzeszy zgromadzonych tylko Maria nie została zidentyfikowana podpisem w nimbie, inaczej niż pozostali święci i błogosławieni. Natomiast męczennicy w tle obrazu – „zmarli w opinii świętości", ale podówczas nie uznani jeszcze przez Kościół za błogosławionych, nieuprawnieni więc do posiadania nimbu – obok imion umieszczonych ponad głowami mają wypisane także daty męczeńskiej śmierci. Na lewo od grupy Marii i św. Jana, tuż przy krawędzi kompozycji, stoją św. Piotr i św. Łukasz [il. 166–168][66]. Pomijając ich imiona w nimbach (niewidoczne z dystansu), można ich bez trudu zidentyfikować dzięki atrybutom – dość niecodziennym, ale dającym się łatwo skojarzyć z trzymającymi je postaciami. Święty Piotr, ukazany jako mocarny starzec z brodatym obliczem filozofa, w muskularnych rękach dźwiga – pojętą właśnie jako jego atrybut – potężną bryłę nieobrobionego różowego granitu, na której znajduje się model watykańskiej bazyliki. Granitowa bryła – zamiast tradycyjnych kluczy św. Piotra

164 b

164 a–b. Chrystus na krzyżu (portret Włodzimierza Dzieduszyckiego)

165. Maria (Anna z Dzieduszyckich Wolańska) i św. Jan (Tadeusz Wojciechowski)

166. Św. Piotr (Tadeusz Zieliński) i św. Łukasz (abp Bolesław Twardowski)

– odnosi się do łacińskiego brzmienia (i znaczenia) imienia świętego: *petrus* – czyli 'skała', 'opoka' – jako fundament Kościoła katolickiego, Chrystus bowiem powiedział do Piotra: „Ty jesteś opoka, a na tej opoce zbuduję Kościół mój" (Mt 16, 18)[67]. Święty Łukasz Ewangelista, towarzyszący Piotrowi po jego lewej stronie, w głębi, trzyma obraz przedstawiający Matkę Boską. To jeden z jego tradycyjnie przyjętych atrybutów[68]. Oryginalnym rysem jest w tym przypadku sam obraz użyty w charakterze „znaku szczególnego" apostoła, nie jest to bowiem jedno z wielu czy bliżej nieokreślone wyobrażenie „Marii z Dzieciątkiem", lecz konkretny wizerunek maryjny, cieszący się w Polsce od stuleci niesłabnącą czcią: obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (jak o tym świadczą rysy na Jej prawym policzku).

Na czele grupy świętych po przeciwnej stronie podwyższenia stoi św. Benedykt, przedstawiony w półprofilu, jako szacowny, siwowłosy i siwobrody mnich w czarnym habicie, wsparty na pastorale [il. 169]. Nieco dalej, za nim, widać św. Grzegorza Oświeciciela (biskupa i patrona Armenii), ukazanego frontalnie, w pełni majestatu swej biskupiej godności, we wspaniale zdobionych szatach pontyfikalnych, z pastorałem w prawej dłoni[69]. Obok niego, ujęci z profilu, stoją: św. Kazimierz (Jagiellończyk) królewicz – długowłosy młodzieniec trzymający mitrę książęcą – oraz św. Jan Maria Vianney – słynny „proboszcz z Ars", który

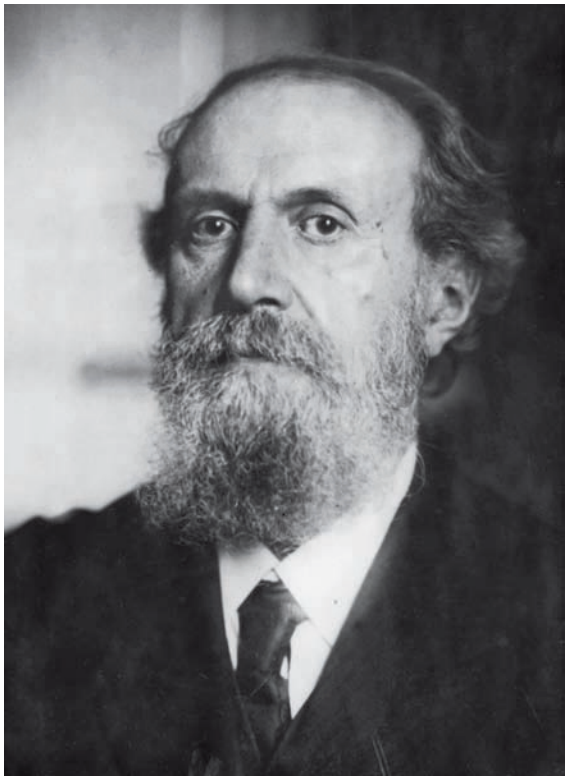
165

166

164 a

167

168



167. Tadeusz Zieliński jako św. Piotr w *Ukrzyżowaniu*

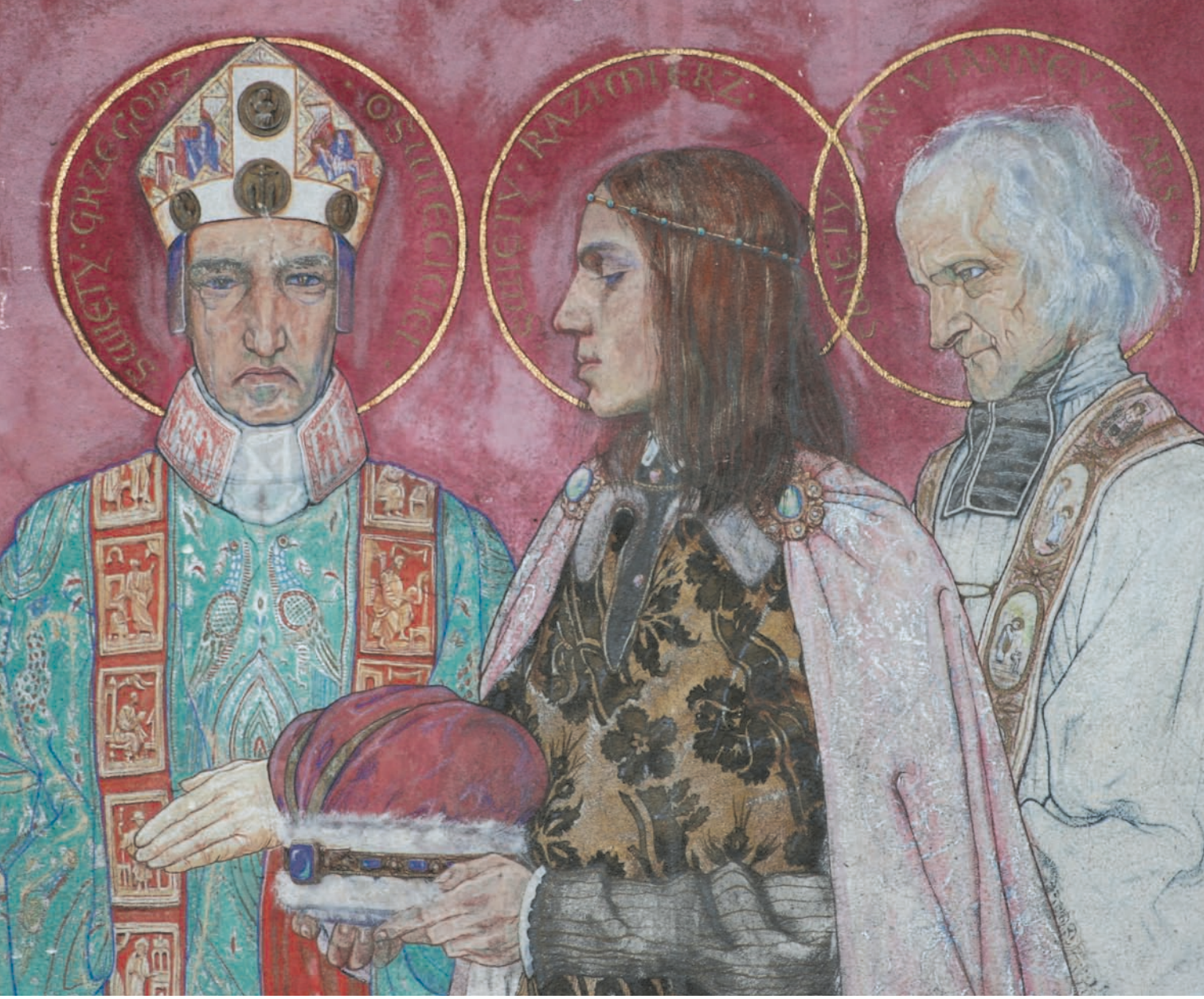
168. Tadeusz Zieliński, fot. z okresu międzywojennego

169. Św. Benedykt (portret abpa Andrzeja Szeptyckiego)

170. Św. św. Grzegorz Oświeciciel (portret abpa Teodorowicza – *en face*), Kazimierz królewicz, Jan Maria Vianney

171. Grupa świętych po prawej stronie krzyża

169



170

171

ma na sobie jedynie skromną komżę i stułę, nałożone na sutannę [il. 170]. Przed nimi klęczy św. Teresa z Lisieux, karmelitanka [il. 171]. Na niższym poziomie, przed kamiennym podwyższeniem, klęczy w modlitewnej ekstazie św. Franciszek z Asyżu [il. 172–173], a za nim stoi św. Tomasz z Akwinu – skupiony, z pochyloną głową i złożonymi dłońmi, ubrany w biały dominikański habit i czarny płaszcz z kapturem [il. 174–175]. Dwie ostatnie postaci zostały ukazane z profilu.

W oddaleniu, na niższym poziomie, stoją święci i męczennicy, częściowo zasłonięci przez opisanych powyżej głównych „aktorów" i samo podwyższenie. Można ich interpretować jako obserwatorów, a zarazem jako „świadków" – i to w podwójnym znaczeniu tego słowa, gdyż nie tylko biernie towarzyszą wydarzeniu na „scenie" przed nimi, ale też dlatego, że niektórzy z nich są męczennikami, bo własnym życiem dali świadectwo wiary. Na drugim planie,

172

173

172. Portret Jacka Malczewskiego, fot. Józef Kuczyński, 1929

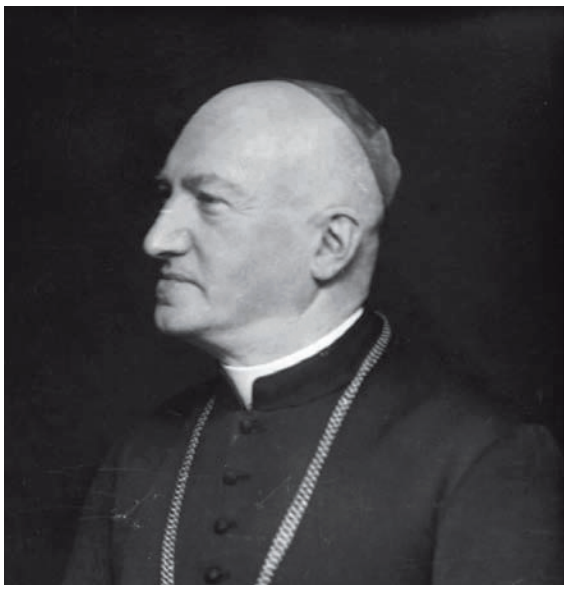
173. Św. Franciszek z Asyżu (portret Jacka Malczewskiego)

174. Abp Józef Teodorowicz, fot. niedatowana

175. Św. Tomasz z Akwinu (portret abpa Teodorowicza – z profilu)

niemal już w tle, widoczni pomiędzy grupami św. Piotra i św. Łukasza oraz Marii ze św. Janem, stoją, od lewej: św. Jan Kapistran – z proporcem umieszczonym na długim drzewcu, św. Jan Nepomucen – z palcem na ustach, św. Maurycy – ze słynną, czczoną jako relikwia włócznią, oraz bł. (podówczas jeszcze nie kanonizowany) Andrzej Bobola [il. 176]. W następnym prześwicie między pierwszoplanowymi postaciami, w tle po obu stronach krzyża, rozwija się *Ukamienowanie św. Szczepana*. Po lewej stoi Pierwszy Męczennik w różowej dalmatyce, a za nim – dwaj jego naśladowcy, którzy ponieśli śmierć niemal współcześnie z powstaniem obrazu: o. Miguel Pro, jezuita, oraz o. Charles de Foucauld, trapista [il. 177–179][70]. Po prawej stronie krzyża widać tłum kamienujący św. Szczepana, zwłaszcza potężną (w porównaniu z innymi) postać odwróconego tyłem mężczyzny z podniesionymi ramionami, który właśnie

174



175

176

177

176. Św. św. Jan Kapistran, Jan Nepomucen (autoportret Rosena), Maurycy (Kazimierz Smuczak) oraz bł. Andrzej Bobola (Adam Czartoryski)

177. Św. Szczepan (ks. Andrzej Głażewski), o. Miguel Pro, o. Charles de Foucauld

178. O. Miguel Pro, fot. niedatowana

179. O. Charles de Foucauld, fot. niedatowana

178

O. M. A. PRO T. J.

179

Le Père de Foucauld
dans l'ermitage de Beni-Abbès.

zamierza rzucić kamień w stronę młodzieńca stojącego po drugiej stronie krzyża [il. 180, 182]. Ten fragment kompozycji jest rodzajem autocytatu: został zaadaptowany z wcześniejszego obrazu artysty o tym samym temacie [il. 181].

Inskrypcje w górnych narożnikach kompozycji można odczytać jako „niemy dialog" pomiędzy Ukrzyżowanym a Jego wyznawcami. Po lewej stronie widnieją słowa Chrystusa, przepowiadającego swój triumf i wywyższenie na krzyżu [il. 183 a]: A JA GDY | NAD ZIEMIĄ | ZAWISNĘ | WSZYSTKICH | DO SIEBIE | POCIĄGNĘ. | ŚW. JAN XII 32 (J 12, 32). Święci zdają się odpowiadać słowami św. Pawła, zawartymi w inskrypcji po prawej, jakby tłumacząc w ten sposób swoją wytrwałość i poświęcenie w nieugiętym trwaniu w wierze [il. 183 b]: A MY GŁOSIMY | CHRYSTUSA | UKRZYŻOWANEGO | ZGORSZENIE DLA ŻYDÓW | A SZALEŃSTWO DLA GREKÓW | LECZ DLA WEZWANYCH | TAK ŻYDÓW JAK I GREKÓW | CHRYSTUSA MOC BOŻĄ | I MĄDROŚĆ BOŻĄ | KOR 1 I 23 24 (1 Kor 1, 23–24)[71].

Na skraju *proscenium*, a właściwie na przylegającym do niego prostopadłościennym fragmencie architektonicznym (może rodzaju tumby, steli albo kawałku ołtarza) z licem ozdobionym reliefem, najpewniej starożytnym, siedzi – prawą stopę wspierając na krawędzi obrazu – setnik rzymski[72]. Obok Marii i św. Jana to kolejna postać tradycyjnie towarzysząca historycznie pojętym przedstawieniom Ukrzyżowania [il. 184–185][73]. Ukazując go w ten sposób, na granicy dwóch światów – tego namalowanego, nieuchwytnego, oraz rzeczywistego, dotykalnego otoczenia widza we wnętrzu kościoła – Rosen uczynił go elementem łączącym oba. Postać setnika, zamyślonego, a jednocześnie wpatrzonego upartym spojrzeniem wprost w stojącego przed obrazem obserwatora, nieuchronnie angażuje emocjonalnie tego ostatniego w przedstawione na obrazie wydarzenie[74]. Setnik zaciera granicę pomiędzy dwiema rzeczywistościami, tworząc niezdefiniowany obszar „na krawędzi" (*liminal space*)[75]. Iluzję tego połączenia obrazu z wnętrzem kościoła uwiarygodniają dodatkowo ukazane tam stosunki przestrzenne, doskonale – wydawałoby się – odpowiadające przestrzennemu ukształtowaniu transeptu czy generalnie strefy podkopułowej prezbiterium: figury stojące poza *proscenium*, na niższym poziomie (zarówno za, jak i przed podwyższeniem), choć tego nie widać, muszą się znajdować na wysokości posadzki katedry, zupełnie jak oglądający malowidło widzowie. Tylko najważniejsze *dramatis personæ* zostały wyróżnione umieszczeniem na „scenie". Wierni modlący się w katedrze stanowili więc niejako grupę „świadków", analogiczną do tej, widocznej po drugiej stronie, poza podwyższeniem; otrzymywali w ten sposób wyraźną wskazówkę, że i oni powołani są do świętości, do pójścia za przykładem ukazanych na obrazie postaci. Tym samym mogli dołączyć się do wyznania św. Pawła w inskrypcji nad obrazem.

180

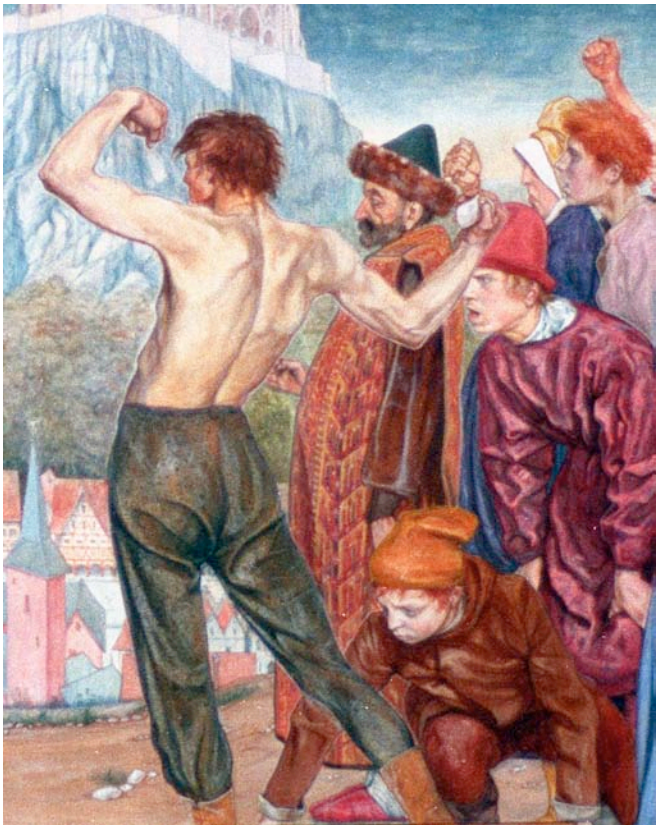
180. *Ukamienowanie św. Szczepana* (fragment *Ukrzyżowania*)

181. Jan Henryk Rosen, *Męczeństwo św. Szczepana* (fragment il. 113)

182. *Tłum kamienujący św. Szczepana* (fragment *Ukrzyżowania*)

Oryginalność kompozycji – zarówno ikonograficzną, jak i formalną – dostrzegali i doskonale rozumieli współcześni krytycy:

181



182

Ukrzyżowanie Rosena jako samodzielny pomysł, odbija od wszystkich innych obrazów, przedstawiających ten sam przedmiot, w całej historii malarstwa. […] żadna scena tej największej tragedii w dziejach świata, jaką jest Ukrzyżowanie Chrystusa, nie była pojęta jak dzieło Rosena. Tło obrazu jest purpurowe: żadnego nieba, słońca, chmur, ani góry Golgoty. Na murowanym kamieniu, na krzyżu wysoko wzniesionym, patrzy Jezus ze swojej wyżyny na świat poprzez stulecia i tysiąclecia. Niema w Nim żadnej walki pomiędzy życiem a śmiercią, żadnej męki konania ani rozpaczy. To jest Jezus triumfujący, to jest Chrystus Król, który teraz, po spełnieniu przepowiedni widzi Swoje zwycięstwo, widzi, że zdobył cały świat, który pragnie pociągnąć do Swojej Boskiej świętości, dlatego to jako Król Zbawca, Zwycięzca, zjawia się na tle purpury. […] z tego nastroju zwycięstwa i triumfu powstał cały pomysł artysty. Ten Jezus jest przybity do krzyża, ale On nie umrze, już czuje Swoje zmartwychwstanie, żyć będzie wiecznie i zdobędzie cały świat. Pod skrzydła krzyża, który jest wieczny i chrześcijańskiej idei, która jest najwyższa ze wszystkich, jakie wydał świat, garną się święci i Doktorowie Kościoła, od św. Piotra i Łukasza, od św. Tomasza z Akwinu, aż do św. Teresy od Dzieciątka Jezus. Za tę chrześcijańską wiarę, z wielkiego symbolu płynącą, oddają swe życie święci męczennicy, od św. Szczepana aż do Ojca Charles de Foucauld i Miguela Pro, jak ich Mistrz przed dwoma tysiącami lat, zaświadczali o jej życiu i wielkości i wieczności krzyża […][76].

Ukrzyżowanie Rosena jest więc indywidualnie pojętą swego rodzaju *summą* dziejów (zachodniego) chrześcijaństwa[77], wyrazem szczególnej historiozofii artysty, pełnej odniesień do „tu i teraz" – do współczesności oraz do lokalnego, polskiego, a bardziej jeszcze – lwowskiego środowiska kościelnego, i szerzej – kulturalno-naukowego. Jest to możliwe dzięki posłużeniu się przez artystę znanym w sztuce od stuleci środkiem nadawania postaciom historycznym rysów twarzy osób współczesnych malarzowi, co sprawia, że postacie te zyskują niejako podwójną tożsamość. Jak wspomniano, ten sam zabieg artysta zastosował, malując apostołów w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu* w apsydzie, a także tworząc wszystkie inne postaci, które (w liczbie ponad stu) zaludniają ściany katedry. Scena *Ukrzyżowania* jest jednak pod tym względem szczególna, gdyż, jak sądzę, przywołanie tej drugiej tożsamości ukazanych postaci może (inaczej niż w większości innych, a podobnie traktowanych malowideł w katedrze) wnieść dodatkowe, interesujące wątki do odczytania i interpretacji tego przedstawienia[78].

Dzięki wspomnianemu zabiegowi *Ukrzyżowanie* jest nie tylko „krótką historią chrześcijaństwa", ale równocześnie – „krótką historią Kościoła lwowskiego", czy raczej dokumentuje sytuację współczesną powstaniu kompozycji, z myślą o potomności. W scenie tej bowiem zostali sportretowani trzej katoliccy arcybiskupi lwowscy: twarz św. Łukasza ma rysy ks. Bolesława Twardowskiego (1864–1944; arcybiskup od roku 1923), metropolity rzymskokatolickiego [il. 166]; jako św. Benedykt został wyobrażony metropolita greckokatolicki, arcybiskup Andrzej Szeptycki (1865–1944; na tronie arcybiskupim od roku 1901; il. 169). Natomiast ks. Teodorowicz ma aż dwa portrety: *en face* – w postaci św. Grzegorza Oświeciciela, oraz z profilu – jako św. Tomasz z Akwinu [il. 170, 174–175][79]. Rysy Jacka Malczewskiego (1854–1929) – malarza, ale i tercjarza franciszkańskiego – otrzymał św. Franciszek z Asyżu [il. 172–173][80]. Większość pozostałych świętych również ma rysy twarzy osób związanych z katedrą, o ile ich prawdziwe wizerunki nie były znane z rycin i fotografii, jak to było w przypadku św. św. Jana Vianneya, Teresy z Lisieux czy Miguela Pro albo Charles'a de Foucauld[81]. Wydaje się też, że nieprzypadkowo w wielkich postaciach z dziejów chrześcijaństwa sportretowano konkretne żyjące osobistości z kręgów kościelnych czy, generalnie, kulturalnych, choć nie zawsze da się te związki przekonująco wyjaśnić. Jednakże nie ma wątpliwości co do zasadności nadania rysów ks. Teodorowicza św. Grzegorzowi Oświecicielowi albo św. Tomaszowi z Akwinu. W pierwszym przypadku oczywistym uzasadnieniem takiego kroku była pozycja ks. Teodorowicza jako wybitnego arcypasterza Kościoła ormiańskiego, a w drugim – jego sława jako teologa i kaznodziei (choć pod tym względem częściej porównywano go z ks. Piotrem Skargą, zapewne także z uwagi na polityczne zaangażowanie lwowskiego arcybiskupa)[82]. Nie można też zakwestionować celności pomysłu „ubrania" w habit franciszkański Jacka Malczewskiego (mimo że tu wątpli-

183 a–b. Inskrypcje ponad *Ukrzyżowaniem*

wości może budzić podobieństwo rysów twarzy malarza). Trudniej natomiast jest rozszyfrować skojarzenia, które były podstawą ukazania arcybiskupów: Twardowskiego jako św. Łukasza albo Szeptyckiego jako św. Benedykta[83].

O ile umieszczenie na malowidle większości wspomnianych postaci można uznać za uzasadnione i jak najbardziej usprawiedliwione, a nawet oczywiste (łącznie z Jackiem Malczewskim jako św. Franciszkiem), o tyle zastanowienie budzi obecność w tym gronie osoby sportretowanej jako św. Piotr, czyli fundament Kościoła, którego dzieje ma przybliżać omawiana scena, a więc jako postać najważniejsza w gronie świętych. Apostoł otrzymał rysy Tadeusza Zielińskiego (1859–1944), filologa klasycznego, cieszącego się podówczas od wielu już lat międzynarodową, zasłużoną sławą znakomitego znawcy antyku, jego literatury i religii [il. 167–168][84]. Obecność uczonego hellenisty jest tu zastanawiająca choćby dlatego, że nie był on w żaden sposób związany ze Lwowem: od powrotu z Rosji do odrodzonego kraju w roku 1922 pracował na Uniwersytecie Warszawskim[85]. Już tylko ta okoliczność – zwłaszcza w porównaniu z umiejscowieniem na malowidle trzech lwowskich hierarchów – każe się zastanowić, dlaczego artysta miałby chcieć umieścić Tadeusza Zielińskiego na tak eksponowanym miejscu i w tak wymownej ikonograficznie roli. Święty Piotr to przecież pierwszy papież, czyli ziemski zastępca, namiestnik Chrystusa. Dodajmy jeszcze, że św. Piotr, jako jedna z niewielu postaci na *proscenium*, wyraźnie kieruje wzrok w stronę widza, podobnie jak rzymski setnik, siedzący niemal u jego stóp. Fakt uwiecznienia Tadeusza Zielińskiego jako św. Piotra w *Ukrzyżowaniu*, w połączeniu z wymową ikonograficzną innych elementów dekoracji katedry oraz pewnymi przesłankami zawartymi w przedwojennych recenzjach katedralnych malowideł, pozwala zasugerować nieco inny od zaprezentowanego powyżej wariant odczytania tej sceny. Lekcja ta bynajmniej nie neguje pierwotnej interpretacji, lecz raczej ją wzbogaca, wskazując na godzien wspomnienia problem historyczno-światopoglądowy tamtych czasów.

Większość relacji z epoki wyraźnie określała tożsamość osoby sportretowanej jako św. Piotr, czasem odnosząc się także do profesji filologa hellenisty; co do tej identyfikacji nie może być więc wątpliwości. Władysław Kozicki pisał: „Poznajemy […] w Św. Piotrze prof. Tadeusza Zielińskiego z jego Pozejdonowem obliczem […]”[86]; Jan Parandowski zaś, oprócz identyfikacji, dodawał szerszą charakterystykę profesora:

> Jedną z najbardziej pociągających [w scenie *Ukrzyżowania*] jest postać św. Piotra, dostojna i pełna godności, o tak silnej budowie, że bazylika rzymska, którą trzyma w dłoniach, nie ciąży naszemu poczuciu prawdopodobieństwa. Tym długowłosym i siwobrodym klucznikiem niebios jest Tadeusz Zieliński, znienacka schrystianizowany i uświęcony Posejdon, jakim był w uśmiechniętej serdeczności swych uczniów warszawskich, a do tej pory i w mojem własnem wyobrażeniu. Na ścianie katedry znalazł się przez ów błogosławiony przypadek, który nieraz w powstaniu dzieła sztuki równa się nieoczekiwanej wizji lub natchnieniu, ale odkąd tam jest, zdaje mi się, że był tam zawsze i że chyba jakieś przedwieczne losy wyznaczyły mu to miejsce tak właściwe, na przełęczy starych i nowych czasów, z oczyma jasnemi i pełnemi myśli, obróconemi ku swoim współczesnym[87].

Nie można też podważyć wielkiej popularności filologa: znano go w całym kraju, gdyż rozwijał na szeroką skalę działalność popularyzatorską, publikował nie tylko opracowania naukowe, ale i popularnonaukowe, wielokrotnie wznawiane; nie wahał się umieszczać licznych artykułów w prasie codziennej i periodycznej; jeździł z odczytami po Polsce i Europie[88]. Pisano, że „filologię ściągnął z katedry na ziemię i wprowadził do domów”, a „Wiadomości Literackie” sugerowały nawet, że po śmierci Stefana Żeromskiego to właśnie Zieliński, jako „myśliciel i stylista”, przejął „straż nad sumieniem kultury narodowej”[89].

Problemem, który najżywiej nurtował Tadeusza Zielińskiego przez większą część jego naukowego życia, zwłaszcza w omawianym okresie, były religie świata starożytnego, przede wszystkim Grecji i Rzymu, oraz ich stosunek do judaizmu i narodzin chrześcijaństwa. Wiele lat poświęcił zakrojonej na wielką skalę syntezie zatytułowanej *Religie świata antycznego*[90]. Pewne elementy programu ikonograficznego dekoracji katedry noszą znamię myśli Tadeusza Zielińskiego i właśnie ten fakt może usprawiedliwić obecność jego portretu w *Ukrzyżowaniu*.

Mimo zaprezentowanego wyżej przekonania o znacznej popularności i przystępności książek wielkiego helle-

184

185

184. Setnik (fragment *Ukrzyżowania*)

185. Szaweł (fragment *Męczeństwa św. Szczepana*, il. 113)

nisty dla przeciętnego, niewyspecjalizowanego czytelnika, trudno się dziwić, że to właśnie Jan Parandowski – filolog klasyczny, któremu nie były obce naukowe prace Zielińskiego – jako jedyny zinterpretował *Ukrzyżowanie* w duchu starożytności grecko-rzymskiej:

> Krzyż rozpina się ponad Partenonem. Jest to myśl nowa i piękna. Krzyż Golgoty, wyrastający niby najbardziej wybujałe drzewo w tym lesie kolumn, podnosi zwycięstwo chrześcijaństwa, jako najdojrzalszą z idei antycznego świata[91].

Można by wysunąć zarzut, że mamy tu do czynienia z poetycką hiperbolą, gdyż na malowidle nie ma ani jednej kolumny (nie wspominając już o ich „lesie"); trudno też kamienne podwyższenie, na którym wznosi się krzyż, bez zastrzeżeń i dosłownie interpretować jako nawet resztki czy ruiny Partenonu. Wszystkie te nieścisłości i dowolności tym wyraźniej jednak pokazują, że Parandowski pisał raczej to, o czym wiedział (niewątpliwie z prac Zielińskiego), a nie to, co widział, nawet jeśli (a może zwłaszcza że) – jak pisał autor – kompozycja było częściowo zasłonięta rusztowaniem. Nie była to też jednorazowa „pomyłka", lecz rodzaj naczelnej idei, która musiała towarzyszyć pisarzowi przy oglądaniu także i innych przedstawień w katedrze, gdyż ponownie wrócił do tej myśli, pisząc o witrażu znajdującym się w ostatnim przęśle nawy po stronie południowej – ukazującym w trzech medalionach: *Orfeusza*, *Procesję Izydy* i *Ofiarę Mitry* – którego tematykę określano mianem „misteriów greckich ku czci nieznanego […] Boga (*Deo ignoto*)" [il. 192 a–b][92]. W dolnej części witraża znajdowała się inskrypcja w języku greckim, zaczerpnięta z dzieła Klemensa Aleksandryjskiego (ok. 150 – ok. 215) pt. *Zachęta Greków* (*Protreptikós pros Hellenas*), w polskim tłumaczeniu brzmiąca: „Zbawiciel dla ratowania ludzi korzysta z wielu głosów i wielu sposobów"[93]. Jan Parandowski tak charakteryzował ten witraż w nawiązaniu do obrazu w prezbiterium:

> Treść jednego z witraży jest równie niezwykła, jak myśl wzniesienia Ukrzyżowania na tle Partenonu. Przedstawia trzy misterja antyczne, orfickie, izjackie, mitraistyczne, niby trzy dotknięcia owej tajemnicy, na której przygotowanie spogląda właśnie to wyzłocone okno[94].

Natomiast o książkach Zielińskiego z cyklu *Religie świata antycznego* pisał Parandowski, że w nich profesor

> pozwala usłyszeć szmer źródeł chrześcijaństwa pod kolumnami Partenonu! Na podobieństwo humanistów XV wieku, którzy chcieli pogodzić ewangelję z religją starożytnej Grecji, ustanawia myśl religijną Hellady jako prawdziwy Stary Testament. […] Jest to niewątpliwie najpotężniejsza idea, jaka powstała w zakresie studiów humanistycznych ostatnich dziesiątków lat, – idea twórcza, odradzająca, o nieobliczalnych następstwach[95].

O tym, jak dobrze były znane w okresie międzywojennym teorie Tadeusza Zielińskiego, niech zaświadczy jeszcze jeden przykład – słowa ks. Konstantego Michalskiego, który w roku 1935 pisał:

> Kto obecnie wspomina o zjawieniu się boskiego Logosa na ziemi, spotyka się od razu z pytaniem, czy się oświadcza za tezą hellenistyczną, czy za judaistyczną, czy łączy

chrześcijaństwo z myślą starożytnej Hellady, czy też ze Starym Testamentem. Pyta się w ten sposób, albo nachylony wiecznie nad tekstami filolog, albo też ten, co przeczytał jakąkolwiek z prac prof. T. Zielińskiego[96].

Co zatem głosiła teoria Tadeusza Zielińskiego, która – jak wolno przypuszczać – pozwoliła Rosenowi nadać dekoracji katedry tak niecodzienną wymowę?

Jednym z pięciu „pewników", które otwierały kolejne tomy *Religii świata antycznego*, było stwierdzenie profesora (z jego *Religii hellenizmu*), że „Religia antyczna jest właściwym Starym Testamentem […] chrześcijaństwa"[97]. Następnym „pewnikiem" było natomiast przekonanie, że „Jak nie może zrozumieć sztuki antycznej człowiek pozbawiony uczucia artystycznego, tak samo nie zrozumie antycznej religii ten, komu brak uczucia religijnego"[98]. Sam Zieliński był człowiekiem bardzo religijnym, głęboko wierzącym katolikiem. Zgodnie z przywołanymi „zasadami", starał się zrozumieć i przeniknąć wierzenia religijne starożytności, uciekając się do metod psychologicznych, a programowo rezygnując z badań socjologicznych i etnologicznych – co zresztą często wytykano mu jako podstawowy błąd, gdyż podejście psychologiczne otwierało pole do swobodnych interpretacji, zgodnych z zamierzeniem autora, ale niekoniecznie z dającymi się obiektywnie zweryfikować faktami[99]. Niemniej jednak powszechnie uważano go za wybitnego uczonego, „obdarzonego niezwykłą intuicją, wyobraźnią twórczą i przenikliwym wzrokiem, zdolnym w martwych, bezładnie rozrzuconych ułamkach dojrzeć część żywej niegdyś całości"[100]. „Zasadnicza teza, która przewija się przez wszystkie niemal prace [Zielińskiego], to twierdzenie, że fundamentem, na którym opiera się chrześcijaństwo był nie Stary Testament żydowski, ale religia grecko-rzymska, która psychicznie przygotowała świat na przyjęcie ewangelii"[101].

Podsumowując swój wywód, w zakończeniu *Religii hellenizmu*, Tadeusz Zieliński następująco ujął podstawowe przesłanki, na których opierała się jego teoria:

> Nie mamy zupełnie zamiaru szukać w hellenizmie źródeł czy korzeni chrześcijaństwa, w zamiarze pomniejszania znaczenia twórczej inicjatywy jego Założyciela. Wychodząc z niezbitego faktu, że tylko terytorium świata hellenistycznego było z początku ogarnięte dążeniem do chrześcijaństwa, zapytujemy, w czym się wyraziło wychowawcze, że tak powiem, znaczenie hellenizmu? Do jakich poglądów zdołał on przyzwyczaić ludzkość, ułatwiając jej przez to przyjęcie chrześcijaństwa? Jakie obudził w niej potrzeby religijne, które mogły z czasem znaleźć swe zadośćuczynienie w chrześcijaństwie?
>
> Po pierwsze, religia misteriów umieściła w centrum świadomości religijnej sprawę zbawienia duszy ludzkiej […]. Sam wyraz „zbawienie", tak pojmowany (*sôtêria*), spotyka się po raz pierwszy w religii hellenistycznej […].
>
> Po drugie, ta sama religia misteriów w swych różnorodnych formach nakazuje wtajemniczonym czcić postać bogini-matki. […].
>
> Po trzecie, rozwijająca się i rozpowszechniająca równolegle z religią misteriów religia starożytnego Olimpu wysuwa na pierwszy plan, z uszczerbkiem dla innych jego bogów postać boga-syna, a mianowicie Apollina. Ów bóg-syn jest pojmowany jako pośrednik między bogiem-ojcem, tzn. Zeusem, i ludźmi […]. […] obok tej postaci boga-syna utrzymuje się jeszcze bardziej pierwotne pojęcie boga-człowieka, syna boga, tzn. Heraklesa […].
>
> Po czwarte, uznanie wtajemniczenia za niezbędny warunek zbawienia powinno było podpowiedzieć wniosek, że poza gminą wtajemniczonych zbawienie jest niemożliwe, a z nim jedną z zasad, na których opiera się instytucja Kościoła. Druga zasada, to zorganizowane kapłaństwo […].
>
> Po piąte, otrzymuje coraz wyraźniejsze określenie pojęcie trojakiego losu duszy na tamtym świecie, mianowicie – wiecznych mąk dla nieuleczalnych, pokuty oczyszczającej dla uleczalnych i wiecznej szczęśliwości dla dobrych […]. Z ogólnej liczby błogosławionych wyróżniają się ci, którzy dzięki swym zasługom zdobyli szczególną siłę aktywną, a z nią i specjalne prawo do czci ze strony ludzi tzn. tak zwani herosowie. […]
>
> Takie są owe główne dogmaty religii hellenizmu; one przygotowały jej wyznawców do przyjęcia nauki, która stała się kanoniczna w Kościele chrześcijańskim[102].

Pogląd, że religia hellenizmu była przygotowaniem do chrześcijaństwa, wyraził Tadeusz Zieliński po raz pierwszy w studium *Rzym i jego religia* (Zamość 1920), a rozwijał go we wspomnianym cyklu *Religie świata antycznego*[103]. Mimo uporczywego podkreślania przez autora, że chodzi jedynie o ciągłość psychologiczną pomiędzy religiami, która „ułatwiła wyznawcom […] odczucie i zrozumienie chrześcijaństwa", powszechnie – zwłaszcza w kręgach kościelnych – uznawano, że ma on na myśli bezpośrednie pochodzenie chrześcijaństwa od religii helleńskiej. Uważano więc, że neguje Stary Testament, czyli że jest pisarzem antyreligijnym, wręcz bluźniercą[104]. Największe emocje – tak ze strony katolickiej, jak i żydowskiej – wywołał tom trzeci cyklu, zatytułowany *Hellenizm a judaizm* (1927)[105]. Pisano, że książkę Zielińskiego

> cechuje […] spokojny wykład, jasne ujmowanie problemów; łączy się w niej wielka wiedza autora z niezwykłą prostotą i przystępną formą przedstawienia. Że ponadto autor usiłował wnikać w tajniki duszy helleńskiej i judejskiej, odmiennie reagującej na zjawiska religijne, praca

jego ma charakter ciekawego studium psychologiczno-religijnego. Te walory książki sprawiły, że w krótkim czasie zyskała ona rozgłos w szerokich kołach naszego społeczeństwa, tym bardziej, że spotkała się z coraz żywszym prądem antyżydowskim[106].

Ten ostatni czynnik (wykorzystywanie pracy przez środowiska antyżydowskie tylko dlatego, że Zieliński stawiał religie hellenistyczne ponad Starym Testamentem) sprawił, że – zupełnie niesłusznie – zarzucano mu antysemityzm[107]. Wśród krytyków Tadeusza Zielińskiego znalazł się także ks. Teodorowicz. Wracając do problemu malowidła w katedrze, można więc wyrazić wątpliwość, czy byłoby możliwe, aby arcybiskup zgodził się na umieszczenie podobizny profesora – swojego adwersarza w ważnym światopoglądowym sporze – na tym samym obrazie, na którym sam był dwukrotnie sportretowany pośród lwowskich hierarchów, i to w dodatku pod postacią św. Piotra. Krytyka przekonań filologa, czy bardziej dyskusja ks. Teodorowicza z poglądami Tadeusza Zielińskiego, była jednak wyjątkowa: chwilami ma się wręcz wrażenie, że arcybiskup wyjaśnia tezy profesora i ich broni, jako znawca tematu od strony historycznej i teologicznej, który potrafił dostrzec w wywodach hellenisty wspomniane wyżej niuanse. Z pewnością zaś, mimo różnicy zdań, ks. Teodorowicz bardzo cenił wiedzę Tadeusza Zielińskiego i darzył go głębokim szacunkiem. Choć przywołane poniżej fragmenty pism arcybiskupa pochodzą dopiero z lat trzydziestych XX wieku, wiadomo, że nad swoim potężnym dziełem, w którego jednym z tomów zawarł polemikę z Zielińskim, ks. Teodorowicz pracował przez dziesiątki lat, na pewno także w okresie powstawania dekoracji katedry[108]. Wydaje się ponadto, że tekst ks. Teodorowicza pozwala z pełnym przekonaniem potwierdzić zasadność „hellenistycznej" interpretacji katedralnych malowideł i lepiej zrozumieć ich treść, a w żadnym wypadku nie daje powodów, by wątpić, że takie rozumienie treści dekoracji, widzianej przez pryzmat teorii Tadeusza Zielińskiego, nie mogło się spotkać z krytyką, ale przeciwnie – raczej tylko z aprobatą arcybiskupa.

We wstępie do swojej książki *Od Jahwy do Mesjasza*[109], w której zajął się zagadnieniem znaczenia Starego Testamentu w dziejach chrześcijaństwa, ks. Teodorowicz informował, że sporo miejsca poświęci polemice z Tadeuszem Zielińskim, zwłaszcza z tezami wyrażonymi w jego dziele *Hellenizm a judaizm*, gdyż problematyka pracy arcybiskupa – wspólna pod wieloma względami z książką Zielińskiego – wymagała ustosunkowania się do teorii hellenisty. Tym bardziej że – jak zauważał arcybiskup: „Atak na Stary Testament nie jest […] u nas dopiero muzyką przyszłości, ale już nastąpił, prowadzony przez wybitnego profesora, znanego hellenistę, dr. Zielińskiego w jego dwutomowym dziele »Hellenizm i judaizm«"[110].

Ksiądz Teodorowicz, nie umniejszając bynajmniej „zasług" Tadeusza Zielińskiego w atakach na Stary Testament, równocześnie dodawał, że książka hellenisty – jeśli nawet wpisuje się w wywodzący się podówczas głównie z Niemiec nurt nawrotu do pogaństwa – jest raczej tych tendencji „wyrazem może mimowolnym i nieświadomym"[111], i kontynuował:

> To, czego prof. Zieliński wcale nie zamierzał, co mu było obce, a jestem głęboko przekonany i jego własnym wierzeniom przeciwne, to jednak bez niego i poza nim musiało doprowadzić do wniosku, który początkowe pierwiastki religji objawionej przekreślał przez rzekomą wyższość antycznego pogaństwa Greków. […]
>
> Muszę powiedzieć, że osobiście jest mi to niesłychanie przykre, iż tak wysoko ceniąc olbrzymią wiedzę naszego uczonego i jego talent wielki, właśnie jego zarzuty szczególniej uwzględnić musiałem; liczyłem jednak na to, że i nasz uczony wyrozumie to moje stanowisko, podyktowane prostą koniecznością, związaną z całym programem mej pracy[112].

Najciekawszy jest jednak obszerny fragment wstępu, w którym arcybiskup – mimo wielu wyrażonych wcześniej zastrzeżeń – choć tylko do pewnego stopnia, ale jednak niedwuznacznie rehabilituje myśl Zielińskiego:

> […] Starałem się ograniczyć do tych najkonieczniejszych odpowiedzi, jakie zostały narzucone przez wywyższenie religji pogaństwa nad religję monoteizmu. Wkońcu pragnę to uwydatnić, iż idea, która natchnęła autora „Hellenizmu a Judaizmu" do napisania jego dzieła, jest sama w sobie słuszna i prawdziwa. Bo istotnie w greckiej kulturze, a przedewszystkiem w jej filozofii są złożone te w ogóle pierwiastki, które stanowią jakby naturalne przygotowanie dusz na siejbę chrystjanizmu. Czyto idea bóstwa, która się wyłania z filozofji i odmętów poganizmu, czyto przebłyski przepiękne moralne i socjalne, czyto skrystalizowanie tez filozoficznych we wszelkich kierunkach, wszystko to razem wzięte jest już jakby przedsionkiem chrystianizmu i powiedzmy, jego przedsmakiem. Zrozumiał to tak dobrze filozof chrześcijański Klemens Aleksandryjski, gdy nazwał wykwit myśli greckiej przygotowaniem do chrystjanizmu, pedagogiem świata na przyjście Chrystusa: Παιδγώγος ξίς Χρίςτου.
>
> Doskonale też to wyczuł hellenista tej miary, co Prof. Zieliński i umiał wydobyć

z bogatego źródła poezji greckiej tyle prawdziwych i przepięknych pereł.

Ale ścisła krytyka historyczna domaga się równocześnie tego, by apoteoza hellenizmu nie porywała autorów, wielbiących hellenizm, ponad granice rzeczywiste, i dlatego nie wolno ścisłej krytyce dla pięknych pereł zamykać oczy na brud i skażenie; nie wolno też zatracać różnicy między religją grecką a filozoficzną spekulacją. Nie wolno wyolbrzymiać ludzi wybitnych Hellady do wielkich proroków, nie wolno dopatrywać się chrześcijańskich elementów tam, gdzie ich nie ma, nie wolno przede wszystkim wyolbrzymiać ponad miarę roli hellenizmu i to na koszt Starego Testamentu, który jest jednak nadprzyrodzonym wstępem do Testamentu Nowego. „Vetus Testamentum in Novo Testamento patet, novum Testamentum in vetere latet" – powiedział św. Augustyn. […]

Niestety nasz polski uczony i wielu innych z nim popełniają ten zasadniczy błąd krytyki naukowej, iż mieszają Talmud ze Starym Testamentem i, słusznie krytykując talmudystyczne idee religijne, tak niesłusznie i niekrytycznie przerzucają je na księgi święte i samą religię Izraela[113].

W odniesieniu do wspomnianego już Klemensa Aleksandryjskiego, z którego pism wyjątek umieszczony jest u dołu jednego z okien witrażowych w nawie (zainspirowanego najpewniej również pismami Tadeusza Zielińskiego, do czego przyjdzie jeszcze powrócić), warto przytoczyć następujący fragment cytowanego dzieła ks. Teodorowicza, w którym pisze:

To prawda, że uciekanie się pod skrzydła misterjów helleńskich, albo misterjów innych, jak Izydy czy Mitry, świadczy o tęsknocie dusz za czymś wyższem! to prawda, że te misterja są, jak to określił trafnie profesor Zieliński, wstępem do chrystjanizmu[114].

Próbując w tym miejscu choć częściowo podsumować zagadnienie wykorzystania przemyśleń Tadeusza Zielińskiego jako ideowej podbudowy programu ikonograficznego malowideł w katedrze, należy uznać, że myśl wielkiego hellenisty jest w nim bez wątpienia obecna. Obrazy mają – z jednej strony – tę przewagę nad słowem pisanym, że nie są jednoznaczne, nie precyzują treści, które w książkach Tadeusza Zielińskiego spotykały się z krytyką ks. Teodorowicza oraz innych, mniej niż on życzliwych oponentów. Z drugiej jednak strony – pozostawiając szerokie pole dla indywidualnych interpretacji, niekoniecznie musiały być wiązane z dokonaniami filologa. Jedyną (a na pewno najważniejszą) wskazówką dla takiego, jak zaprezentowane powyżej, odczytania malowideł – głównie dla omówionej sceny *Ukrzyżowania* w prezbiterium, ale też kilku przedstawień w nawie (o czym będzie mowa niżej) – jest fakt sportretowania Zielińskiego jako św. Piotra. Można się też zastanawiać, czy to, że interpretacja „hellenistyczna" pojawia się tylko u jednego współczesnego krytyka, Jana Parandowskiego, nie przeczy postawionej wyżej tezie o popularności Tadeusza Zielińskiego i jego teorii w czasie powstawania malowideł. Parandowski, oprócz tego, że miał akademickie, specjalistyczne wykształcenie w zakresie filologii klasycznej oraz szerokie zainteresowania w tym kierunku, był też uczniem i zdeklarowanym zwolennikiem Tadeusza Zielińskiego[115], a w końcu miał już pewien dorobek naukowo-literacki w dziedzinie historii i literatury antyku. Poza tym, że niejako naturalnie skojarzył fakty (znane mu zapewne z lektury pism Zielińskiego) – bez wahania połączył chrześcijaństwo ze starożytną Grecją – nie obawiał się też narazić na zarzut bluźnierstwa, wymieniając „jednym tchem" Partenon i Golgotę. Jako literat miał bowiem prawo do *licentia poetica*, a trzeba pamiętać, że popularność Tadeusza Zielińskiego była ambiwalentna; w niektórych środowiskach uczony cieszył się zapewne raczej złą sławą[116]. Tymczasem w świetle zaprezentowanych wyżej materiałów można uznać, że zasygnalizowana przez Parandowskiego interpretacja ma znaczenie o wiele większe niż tylko literackiej przenośni, gdyż istnieją uprawomocnione, omówione wyżej przesłanki dla dosłownego jej odczytania[117].

Tadeusz Zieliński to drugi – obok Jana Bołoz Antoniewicza – wielki, wyrastający daleko ponad przeciętność uczony, a zarazem artysta, którego myśl wywarła znaczący wpływ na ideowy wyraz dekoracji katedry ormiańskiej[118]. Nawet jednak bez znajomości publikacji Zielińskiego czy tożsamości osób sportretowanych w malowidle, bez świadomości opisanych wyżej związków chrześcijaństwa z religią hellenizmu, *Ukrzyżowanie* prawie narzuca patrzącemu skojarzenie ze starożytną Grecją – poprzez teatr, którego jest kolebką. Kamienne podwyższenie, na którym stoją święci – to przecież scena, a oni są aktorami czy też członkami teatralnego chóru (znając tożsamość osób, można by nawet stwierdzić, kto przebrał się za danego świętego). Aktorem zaś najważniejszym, protagonistą w tym swoistym agonie, jest sam ukrzyżowany Chrystus. Z kolei inskrypcje ponad sceną to kwestie wypowiadane przez Chrystusa i odpowiadający Mu chór. Skoro zaś przedstawienie miało mieć charakter ponadczasowy, być aktualne zawsze i wszędzie, jeśli chciano, by pozwalało się identyfikować z nim każdemu, naturalnie musiało zostać ukazane tak, by nie można go było przyporządkować żadnemu konkretnemu miejscu ani okresowi historycznemu:

[…] ten krzyż, jako symbol wieczności idei chrześcijańskiej, jest poza czasem i przestrzenią: […] jego miejscem nie

jest Golgota, jeden punkt geograficzny jednego kraju i jednego historycznego momentu; dlatego dokoła niego zjawia się Tomasz z Akwinu z XIII stulecia i św. Teresa z XIX wieku[119].

Podobne przemyślenia na temat ponadczasowego i „kosmicznego" dramatu Golgoty (w sensie jego „wszechświatowej" aktualności) wyraził Władysław Broniewski w wierszu *Via Dolorosa*:

To tu, na kosmicznej scenie,
tragedią dziejów dalekich
[…]
„słowo ciałem się stało" –
słowo trafiło do sumień...
[…][120]

Przytoczony fragment jest interesujący zwłaszcza ze względu na użyte przez poetę określenie „kosmiczna scena", które wydaje się znakomicie pasować do lwowskiego *Ukrzyżowania*, choć oczywiście strofy te powstały bez związku z katedrą i jej malowidłami.

Hołd pasterzy betlejemskich

Naprzeciw *Ukrzyżowania*, na ścianie zamykającej północne ramię transeptu, ponad drzwiami do zakrystii, a poniżej okna, wisi *Hołd pasterzy betlejemskich* (nazywany też *Pokłonem pasterzy* albo *Bożym Narodzeniem*; il. 186) – prostokątny obraz namalowany na płótnie[121]. Jest znacznie mniejszych rozmiarów niż pozostałe dwa malowidła

186

186. Jan Henryk Rosen, *Hołd pasterzy betlejemskich* w płn. ramieniu transeptu

187. Jan Henryk Rosen, *Hołd pasterzy betlejemskich* (1929); pasterz z kagankiem po lewej to autoportret Rosena, a św. Józef (po prawej) to portret jego ojca, Jana Rosena

187

w prezbiterium, ale podobnie jak one jest ujęty symbolicznie, nie historycznie; wszystkie trzy obrazy łączy też purpurowe tło [il. 187]. W porównaniu z dwoma pozostałymi przedstawieniami, to wydaje się potraktowane najbardziej symetrycznie i sztywno. Cechę tę najlepiej widać w centralnej grupie postaci, złożonej z Marii z Dzieciątkiem i stojących po obu Jej stronach, nieco w tyle, dwóch par aniołów adorantów. Maria, ukazana jako młoda kobieta o błękitnych oczach, z rozpuszczonymi blond włosami, siedzi w sztywnej, hieratycznej pozie, z dłońmi rozłożonymi w geście orantki, a na Jej kolanach leży Dzieciątko, ukazane bardzo naturalistycznie, jako niemowlę. Ubrana jest w różową suknię, której spódnica zdobiona jest bogatym haftem, a na górną część sznurowanego gorsetu wyłożona jest biała koszula; z Jej ramion spływa obszerny turkusowy płaszcz, lamowany złotą taśmą, ścielący się w obfitych fałdach dookoła [il. 188]. Po obu stronach Marii z Dzieciątkiem znajdują się dwie grupy pasterzy, a za nimi, po prawej, stoi św. Józef – brodaty starzec w długiej ciemnoniebieskiej szacie. Dwaj pasterze klęczą u stóp Madonny; pozostali stoją, zwróceni twarzami ku środkowi kompozycji. Są ubrani w niewyprawione owcze skóry

188. Maria z Dzieciątkiem oraz aniołowie (fragment *Hołdu pasterzy*)

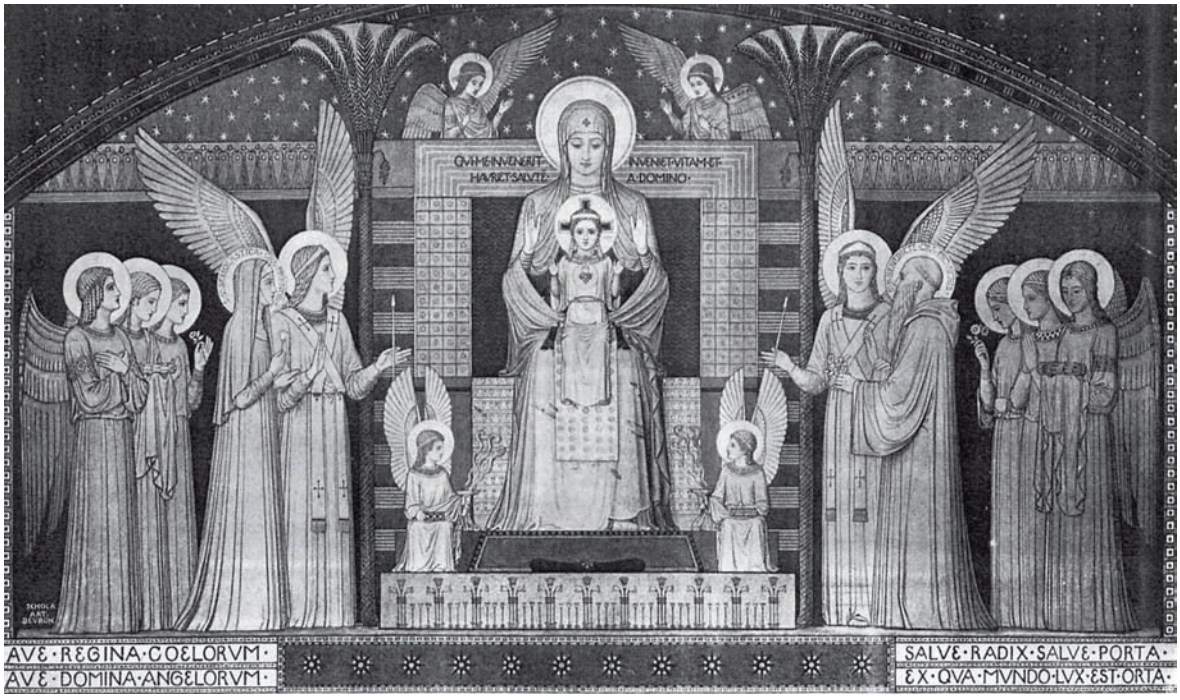
i skąpe tuniki; jeden z nich niesie owcę, inny trzyma w ręku lampkę oliwną; pasterzom po lewej towarzyszy czarny kudłaty pies.

Nierzeczywistość sceny została podkreślona umieszczeniem jej jakby na zielonej łące (w tle, za pastuszkami stoi stado owiec, ale widać tylko zwielokrotnione fragmenty nóg i głowy pojedynczych zwierząt). Na łące tej rozłożono wzorzysty dywan i ustawiono (niewidoczny pod fałdami sukni i płaszcza) tron dla Madonny. Zgodnie z określeniem Władysława Kozickiego, jest to pojęta symbolicznie „mistyczna scena adoracyjna”[122]: dywan i znajdująca się na nim grupa Marii z aniołami nie należą do świata pasterzy – są swego rodzaju objawieniem, którego odrębność i świętość podkreśla tkanina, na której się znajdują. Prostokąt dywanu wyznacza sferę *sacrum*, którą ośmielili się przekroczyć – i to na kolanach – tylko dwaj pasterze. Pozostali, choć są nachyleni w stronę bóstwa (wyglądają, jakby dopiero co przybiegli i jeszcze nie mogli się nadziwić nieziemskiemu zjawisku, co zresztą jest zgodne z tradycją ukazywania tej sceny), stoją na trawie, poza wyznaczoną przez dywan granicą.

Kolejnym czynnikiem, który wprowadza dysonans w odbiorze kompozycji, jest – niewątpliwie zamierzone przez artystę – skontrastowanie ściśle hieratycznego upozowania grupy Madonny z Dzieciątkiem i aniołami z realistycznym potraktowaniem ich wyglądu. Aniołowie – w nieskazitelnie białych szatach, które tworzą tło dla Marii z Dzieciątkiem – mają zindywidualizowane, portretowe rysy twarzy młodych ludzi; Madonna zaś to zwykła młoda dziewczyna, ubrana (a raczej – przebrana) w skromną suknię o „średniowiecznym” kroju[123]. Ale najbardziej zadziwiający jest w tym otoczeniu mały Chrystus ukazany jako zwyczajne niemowlę. Nie ma w sobie nic z boskości Dzieciątka, które w scenach Bożego Narodzenia błogosławi pasterzom, albo tego z objawień św. Brygidy Szwedzkiej, które wprawdzie leży na wiązce słomy czy siana, ale jest otoczone boską światłością.

Iście egipski hieratyzm sceny i jej mistyczny, wzniosły nastrój sugerowałyby raczej wykorzystanie skonwencjonalizowanych układów i typów. Tymczasem mamy tu do czynienia z niespodziewanym zabiegiem (wspomnianym realistycznym potraktowaniem szczegółów), który jednak przyniósł w efekcie kompozycję mogącą – pod względem podniosłości nastroju i mistycyzmu liturgicznego wyrazu – w zupełności równać się z najlepszymi dziełami „szkoły z Beuron”.

Związki stylistyczne malowideł Rosena w katedrze z twórczością niemieckich mnichów jako pierwszy zasugerował ks. Antoni Liedtke[124]. Nie ma wątpliwości, że miał na myśli pokrewieństwo pod względem formy, a konkretniej – właśnie hieratyzmu i symbolicznej wymowy obrazów Rosena, ich traktowanie z teologicznego punktu widzenia, jako ilustracji prawd wiary, a nie epizodów „historii świętej”. Tylko te cechy można uznać za wspólne dla twórczości Rosena oraz benedyktynów z Beuron. Ci ostatni jednak w hieratyzmie posunęli się o wiele dalej. Wywodząc się z tradycji nazareńskiej, z czasem zaczęli czerpać inspirację wprost z kanonu określającego charakter sztuki



189

starożytnego Egiptu, pojmując liczbę jako objawienie, wykreślając zgodnie z odnowionym w duchu chrześcijańskim egipskim kanonem proporcje figur i „kanoniczne" właśnie typy przedstawień[125]. Sztuka benedyktyńskich mnichów miała być odpowiedzią na poszukiwania nowej i „prawdziwej" sztuki religijnej, w drugiej połowie wieku XIX trwające już od wielu dziesięcioleci. O ile w założeniach i pierwszych realizacjach, zwłaszcza autorstwa twórców szkoły, o. Desideriusa (Petera) Lenza i o. Gabriela (Jakoba) Wügera, działalność „beurończyków" wniosła do sztuki, i to nie tylko kościelnej, wiele pełnej inwencji nowości, a nawet postrzega się ją jako zjawisko ważne na drodze do tworzenia się sztuki nowoczesnej, zwłaszcza abstrakcyjnej – to właśnie ta typizacja i kanon (który, wielokrotnie powtarzany, doprowadził do zbanalizowania i zbarbaryzowania skądinąd doskonałych i twórczych kompozycji założycieli) przyczyniły się do ostatecznego upadku kierunku. W efekcie wynaturzenia się twórczości artystów beurońskich określenie „Beuroner Kunst" jest obecnie w Niemczech synonimem najgorszej tandety religijnej (niemal jak we Francji „sztuka St.-Sulpice"), a poza granicami tego kraju o „szkole z Beuron" prawie się nie wspomina[126].

Hołd pasterzy Rosena to nie jedyna scena w katedrze, w której można odnaleźć echa sztuki mnichów z Beuron, ale w niej refleksy te są chyba najlepiej widoczne. Należy przy tym znów podkreślić, że w porównaniu tym chodzi wyłącznie o ściśle symetryczną i hieratyczną grupę Madonny z Dzieciątkiem i stojących za nią aniołów, z pominięciem pasterzy. Kompozycja tej grupy przywodzi na myśl egiptyzujące przedstawienia *Pietà*[127], projektowane w wielu wariantach przez o. Desideriusa Lenza (również rzeźbiarskie), a z dzieł pokrewnych treścią lwowskiemu malowidłu – *Matkę Boską ze świętymi Benedyktem i Scholastyką* z (nieistniejącej) dekoracji Torretty na Monte Cassino (ok. 1876–1880; il. 189)[128].

189. Szkoła z Beuron, *Matka Boska ze świętymi Benedyktem i Scholastyką*

190. Katedra ormiańska we Lwowie, *Św. Paweł* (1928), witraż w oknie płd. ramienia transeptu

Witraże

Poza trzema omówionymi scenami program ikonograficzny części prezbiterialnej obejmował jeszcze witraże w dwóch oknach ramion transeptu (ponad *Ukrzyżowaniem* oraz *Hołdem pasterzy*), o których jednak wiadomo bardzo niewiele. Nie wspominają o nich przedwojenne publikacje dotyczące katedry lub jej malowideł. Wiadomość na temat jednego ze wspomnianych przeszkleń przechowała się w archiwum Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleńskiego: jest to list ks. Wiktora Kwapińskiego, kanonika lwowskiej katedry ormiańskiej, datowany we Lwowie, 8 maja 1937 roku, ze skierowaną do Zakładu Żeleńskiego

SW·PAWEŁ

191 a

191 b

191. Jan Henryk Rosen, *Św. Augustyn*: **a)** fragment dyplomu dla kardynała Merciera (il. 129); – **b)** fragment malowideł w kościele św. Bernarda, ok. 1958, Pittsburgh, PA (USA)

prośbą o przeprowadzenie naprawy uszkodzonego witraża ze św. Augustynem[129]. Autor listu dodaje, że witraż ten został zaprojektowany przez Rosena. Dzięki odnalezieniu w piwnicach katedry kawałków kwater trzech witraży z nawy (wymontowanych z okien i ukrytych tam prawdopodobnie na czas działań wojennych), wśród których znalazły się znaczne części nieznanego wcześniej przeszklenia ze św. Pawłem, wiadomo, że drugi z prezbiterialnych witraży przedstawiał właśnie tego świętego. Zachowane fragmenty szkieł były na tyle duże, że – nawet wobec nieistnienia archiwalnych materiałów ikonograficznych – pozwoliły na rekonstrukcję całości *Św. Pawła*[130]. Wymiary przeszklenia oraz cechy konstrukcyjne jego stelaża stalowego (armatury) w porównaniu z wyglądem i wymiarami okien w transepcie (układ i proporcje podziałów na kwatery oraz obecność w obu oknach tzw. wiatrownic, czyli listew stalowych stosowanych do wzmocnienia konstrukcji witraży), pozwoliły ustalić bez wątpliwości, że *Św. Paweł* zdobił jedno z dwóch znajdujących się tam okien[131]. Po konserwacji i częściowej rekonstrukcji ubytków witraż ten został zamontowany w oknie południowej ściany transeptu, ponad *Ukrzyżowaniem*.

Kompozycja przedstawia świętego ujętego w całej postaci, w geście rozrywania szat i ukazywania chrystogramu na nagiej piersi [il. 190][132]. W półkolu ponad głową św. Pawła znajduje się gołębica Ducha św. oraz postaci kapłanów Starego i Nowego Testamentu. W sześciu półmedalionach, rozmieszczonych w pionie po trzy po obu stronach apostoła, są widoczne (patrząc od góry) następujące sceny: *Zmartwychwstanie Chrystusa* (po lewej; kompozycja po prawej nie zachowała się); *Agar* (Hagar) oraz *Anioł*, a poniżej – *Miles Christianus* oraz *Zwycięstwo Krzyża nad szatanem*. Jak wykazała Helena Małkiewiczówna, wszystkie odnoszą się do listów św. Pawła, czy wręcz je ilustrują[133].

Natomiast drugie z przeszkleń okien transeptu – *Św. Augustyn* – nie zachowało się, z wyjątkiem niewielkiego kawałka szkła z napisem: św. A[UGUSTYN]. To fragment imienia postaci ukazanej na witrażu, które – analogicznie do okna ze św. Pawłem – znajdowało się zapewne u dołu kompozycji (w dwóch wersjach, polskiej oraz pisanej alfa-

betem ormiańskim). W związku ze szczątkowo zachowaną substancją tego przeszklenia i przy braku jakichkolwiek świadectw ikonograficznych nie da się odtworzyć jego wyglądu. Można jednak przypuszczać, że oba witraże, umieszczone w naprzeciwległych oknach transeptu, zostały zaprojektowane jako *pendants*. Kompozycja *Św. Augustyna* powtarzała więc zapewne (choć nie wiadomo, do jakiego stopnia) układ okna ze św. Pawłem. Święty Augustyn był najpewniej ujęty w całej postaci; nie wiadomo, czy towarzyszyły mu, analogicznie jak u św. Pawła, półmedaliony; być może inna była też bordiura oraz pozostałe elementy ornamentalne. Helena Małkiewiczówna sugeruje, że kompozycja niezachowanego *Św. Augustyna* „odpowiadała prawdopodobnie kompozycji okna ze św. Pawłem; zawierała półmedaliony o nieznanych obecnie przedstawieniach, być może »usprawiedliwiających« umieszczenie tego witraża nad malowidłem z *Adoracją Dzieciątka przez pasterzy*"[134]. W tym kontekście warto przywołać inny znany wizerunek św. Augustyna autorstwa Rosena, widniejący na dyplomie dla kardynała Merciera [il. 191 a]. Wiadomo, że artysta często wykorzystywał raz wypracowane kompozycje figuralne, czasem je tylko nieznacznie modyfikując. Nie można więc wykluczyć, że i w tym wypadku mógł chcieć posłużyć się już raz opracowanym wizerunkiem ojca Kościoła. Dowodem na wykorzystywanie przez artystę starych formuł może być św. Augustyn – bardzo podobny do tego z „adresu gratulacyjnego" – namalowany przez Rosena już w latach pięćdziesiątych wieku XX w kościele św. Bernarda w Pittsburghu (USA) [il. 191 b]; podobne ujęcie świętego zostało zresztą powtórzone w malowidle ołtarzowym w kościele św. Bazylego Wielkiego w Vallejo (Kalifornia, 1967). Pod względem kompozycji witraże w nawie (omówione niżej) pokazują, że artysta nie powielał dosłownie motywów dekoracyjnych i rozwiązań formalnych raz już wykorzystanych w którymś z okien – np. wici roślinnej bordiur albo schematu kompozycyjnego kwater – a każde okno zostało zakomponowane nieco inaczej. Wydaje się, że Rosen umyślnie dążył do tego, by każdy witraż pod względem kompozycji choć minimalnie różnił się od pozostałych, a nie, by wszystkie były z jednego „garnituru" [il. 192 a–b, 203, 226 a–c, 265].

Jeśli chodzi o aspekt formalny przeszkleń okien prezbiterium i ich związki ze średniowieczną tradycją witrażowniczą, wypadnie znów odnieść się do wyników badań Heleny Małkiewiczówny, która poddała wnikliwej analizie cały zespół witraży katedry ormiańskiej. Zgodnie z ustaleniami tej badaczki:

> Bardziej złożona [niż w innych witrażach w katedrze] kompozycja okna ze św. Pawłem (i najprawdopodobniej ze św. Augustynem) była – jak się wydaje – kontaminacją dwóch różnych typów wzorów. Podstawowy, to pojedyncze, reprezentacyjne przedstawienie postaci, ujętej motywem arkady wspartej na kolumnach – jak np. wizerunki śś. Janów z około 1190 w katedrze w Strasburgu […] lub reprodukowane przez Mâle'a (w postaci przerysów) chartryjskie witraże: z prorokiem Izajaszem niosącym na barkach św. Mateusza […] – wypełniającym całe okno, z motywem bocznych kolumn i imieniem umieszczonym u stóp proroka, czy ze św. Anną niosącą NMP […] – również z imieniem świętej. Z kolei półkola towarzyszące postaci św. Pawła kojarzyć się mogą z wielokształtnymi obramieniami (niem. *Langpass*) okalającymi postacie świętych lub sceny figuralne głównie (choć nie wyłącznie) w niemieckich witrażach 1. połowy w. XIII – np. w Kolonii, Naumburgu czy Moguncji […]. Rosenowskie półkola są jednak większe i wypełnione przedstawieniami, które towarzyszą świętemu – jak np. aniołowie Matce Boskiej na słynnej *La Belle Verrière* w Chartres […], a pomysł ich zastosowania powstał zapewne na podstawie reprodukowanych przez Mâle'a: wierzchniej płyty portatylu ze Stavelot […] czy witraży z ilustracją przypowieści o miłosiernym Samarytaninie w katedrze w Sens […] albo z Apokalipsą w katedrze w Bourges […]. Wpływ reprodukowanych przez Mâle'a witraży katedry w Chartres sięgnął jeszcze dalej: ulistniona wić roślinna, wypełniająca tło okna ze św. Pawłem, niemal skopiowana została z *Legendy ze św. Eustachym* […], a układ i rysunek fałdów płaszcza św. Pawła – ze wzmiankowanych wyżej przedstawień proroka Izajasza i św. Anny […], co niespodziewanie nadało witrażowi cechy stylu „ok. 1200"[135].

Już współcześni komentatorzy *Ukrzyżowania* w „panteonie" świętych stojących u stóp krzyża zauważyli charakterystyczny brak: świętych Pawła i Augustyna. Niedostatek ten wypomniał artyście w swej recenzji Julian Zachariewicz[136], który – jak wiadomo – nieco później zwrócił Rosenowi uwagę na nieodpowiedniość fizjonomii Chrystusa w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu*, a artysta skwapliwie zastosował się do uwag krytyka i przemalował twarz Jezusa. Czyżby więc i w tym przypadku malarz poszedł za wskazówką (a nawet wymówką) Zachariewicza? Witraż ze św. Pawłem nosi datę 1928 (o dwa lata późniejszą niż witraże w nawie); w tym samym roku – na wiosnę – zostało ukończone *Ukrzyżowanie* i ukazała się recenzja Zachariewicza; przypuszczenie to nie jest więc całkiem bezpodstawne.

Niewyjaśnione pozostaje, dlaczego źródła z epoki, dość szczegółowo opisujące malowidła oraz witraże w nawie, nie wspominają o witrażach w oknach prezbiterium. Co więcej, do wyjaśnienia pozostaje jeszcze kwestia

192 a

192 b

umiejscowienia obu przedstawień, niejako przyporządkowania ich jednej ze scen, nad którymi się znajdowały: *Ukrzyżowaniu* po stronie południowej oraz *Hołdowi pasterzy* – od północy; nie wiadomo bowiem, jak były pierwotnie ulokowane. Wydaje się, że istnieją jednakowo umotywowane przesłanki za umieszczeniem zarówno *Św. Pawła*, jak i *Św. Augustyna* ponad sceną Ukrzyżowania. Pierwszy ze wspomnianych świętych mógłby się tam znajdować ze względu na jego autorstwo jednej z dwóch inskrypcji ponad sceną (1 Kor 1, 23–24) oraz jako tradycyjny towarzysz św. Piotra, ukazanego na malowidle. Natomiast św. Augustyn – pierwszy wielki filozof chrześcijański – mógłby się tam pojawić jako partner św. Tomasza z Akwinu, najwybitniejszego myśliciela w dziejach Kościoła katolickiego, który określił zasadniczy kształt jego teologii. Być może jednak należy przychylić się do tezy Heleny Małkiewiczówny, która uważa, że św. Pawła z *Ukrzyżowaniem* wystarczająco łączy autorstwo inskrypcji nad tą sceną, zaś dodatkowe uzasadnienie dla umieszczenia św. Augustyna nad *Hołdem pasterzy* mogło się znajdować na samym witrażu, choćby w postaci scen w analogicznych jak u *Św. Pawła* półmedalionach[137]. Obecnie w oknie ponad sceną Ukrzyżowania znajduje się witraż ze św. Pawłem.

Hołd pasterzy oraz *Ukrzyżowanie* zapewne nieprzypadkowo znajdują sie naprzeciw siebie, od najdawniejszych bowiem czasów Narodzenie Chrystusa zestawiano z Jego Zmartwychwstaniem; także liturgia bożonarodzeniowa wykształciła się z obrzędów wielkanocnych[138]. Siostra Maria Renata pisała: „Boże Narodzenie i Wielkanoc to dwa bieguny Roku Kościelnego, od których wszystko zależy (dlatego nazywamy je świętami kardynalnymi […]); inne święta są przygotowaniem do nich albo ich dopełnieniem. Boże Narodzenie i Wielkanoc to początek i koniec ziemskiego życia Chrystusa”[139]. Konsekwentnie więc, *Ukrzyżowanie*, kojarzone ze Zmartwychwstaniem Chrystusa i Wielkanocą, zdaje się doskonale wpisywać w tę tradycję. Tak samo zresztą – na ścianach zamykających przeciwległe ramiona transeptu – zestawione są *Boże Narodzenie* oraz *Ukrzyżowanie*, przykładowo, na freskach Petera Corneliusa w Ludwigskirche w Monachium[140].

W omówionych powyżej trzech przedstawieniach zdobiących prezbiterium: odnoszącym się do Wcielenia Zbawiciela *Hołdzie pasterzy*, w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu* oraz w *Ukrzyżowaniu* – ukazane zostały trzy najważniejsze wydarzenia z dziejów Odkupienia, niosące ze sobą podstawowe dla nauki Kościoła treści dogmatyczne, i mające zarazem najbardziej doniosłe w roku kościelnym znaczenie liturgiczne. Pierwsza z wymienionych scen jest nawiązaniem do Bożego Narodzenia, *Ukrzyżowanie* – do Wielkanocy, a przedstawienie w apsydzie, jak to już wielokrotnie tu podnoszono, ewokuje ofiarę mszy św.

N a w a

Sceny w nawie pokazują wydarzenia będące z jednej strony przygotowaniem, a z drugiej – konsekwencją „tajemnic wiary” zobrazowanych w prezbiterium. Malowidła na ścianie południowej przedstawiają wydarzenia sprzed Wcielenia, te, które poprzedziły przyjście Chrystusa, a na ścianie północnej – korowód świętych, czyli postaci, których życie było następstwem przyjęcia wyobrażonych w prezbiterium prawd, ich „pójścia za Chrystusem”[141].

Ofiara Abrahama oraz witraż z *Misteriami „ku czci nieznanego, a przeczuwanego Boga”*

Omawianie programu malowideł zostanie rozpoczęte od południowej ściany nawy, od zachodu, zgodnie z kierunkiem wejścia do katedry od ul. Krakowskiej, wyznaczonym przez przebudowę Mączyńskiego. W pierwszym przęśle (S I), znacznie węższym od pozostałych dwóch, najważniejszy akcent dekoracyjny, ale i ikonograficzny stanowi okno wycięte w prawie całej szerokości ściany, ozdobione witrażem ukazującym trzy starożytne ofiary-misteria odprawiane ku czci „nieznanego Boga”, częściowo omó-

193

192. *Misteria greckie* (1926), witraż w oknie nawy (ściana płd.; S I, iii): **a)** fotografia, ok. 1929; – **b)** zestawienie zachowanych elementów witraża z jego archiwalną fotografią

193. *Ofiara Abrahama*, malowidło na ścianie płd. nawy (S I); jako Abraham portret Leona (?) Szeptyckiego

wionym wcześniej [il. 143, 192 a–b][142]. Ponad witrażem została namalowana *Ofiara Abrahama* [il. 193–194]. Ikonografia tej sceny jest ujęta bardzo tradycyjnie, za to kompozycja każe docenić starania malarza, by jak najefektowniej wyzyskać bardzo niekorzystną lokalizację przedstawienia[143]. Pośrodku, na stosie z równo ułożonych polan, leży Izaak, którego postać, z dłońmi skrępowanymi na piersiach, jest widoczna tylko w połowie. Po prawej widnieje potężna sylwetka Abrahama – siwobrodego starca w czerwonej sukni i rozwianym ciemnobłękitnym płaszczu, podkreślającym swoim pofałdowaniem energiczny gest prawej dłoni, w której Abraham trzyma sztylet, i którą zamierza się, by zadać śmierć synowi[144]. Zamach udaremnia jasnowłosy anioł w długiej jasnożółtej tunice zdobionej haftowanym szlakiem. Zdecydowanym gestem zatrzymuje rękę Abrahama z nożem. O anielskiej godności młodzieńca świadczą nimb oraz języki ognia u dołu szaty, zasłaniające stopy. W prawym dolnym rogu kompozycji artysta zaznaczył tradycyjny element *Ofiary* – głowę baranka, który zastąpił Izaaka na stosie ofiarnym (wskutek uszkodzenia warstwy malarskiej znaną jedynie z archiwalnej fotografii).

Jednak przed przeprowadzeniem analizy wzajemnych związków malowidła i przedstawień w witrażowych medalionach (gdyż istnienie ich powiązań znaczeniowych nie podlega wątpliwości), nieco miejsca trzeba poświęcić kilku podstawowym zagadnieniom dotyczącym kompozycji i stylizacji witraży w katedrze oraz zawartych w nich odniesieniom do średniowiecznych wzorów sztuki witrażowej. Pewne cechy formalne przeszkleń oraz świadomość zastosowania przez artystę konkretnych rozwiązań kompozycyjnych mogą mieć wpływ na sposób interpretacji przedstawionych w witrażach treści. Odwołując się znów do ustaleń Heleny Małkiewiczówny, trzeba pamiętać, że w witrażach Rosena

> mamy do czynienia nie tylko z zapożyczeniami [średniowiecznych] schematów niektórych przedstawień lub ich fragmentów […], ale także z celowym zapewne przejęciem sposobu komponowania poszczególnych okien (jakże różnym od ówczesnych witraży w budownictwie sakralnym), a nawet pewnych elementów stylowych […][145].

Natomiast

> okna ze *Scenami z życia św. Jana Chrzciciela* oraz *Misteriami greckimi* to typowe dla witrażownictwa zachodnioeuropejskiego od około połowy w. XII po połowę w. XIII jednodzielne, opatrzone armaturą okna „medalionowe", z dodatkowymi, wypełnionymi ornamentem roślinnym półkolami lub kołami bocznymi, z obiegającą całość kompozycji ornamentalną bordiurą i obfitym stosowaniem tzw. motywu sznura pereł, w postaci okalających medaliony i bordiury pasm z negatywowymi, „białymi" kropkami na założonym konturą tle […]. *Nota bene*, jak wynika z układu scen w medalionach w oknie ze św. Janem Chrzcicielem Rosen nie przestrzegał czytelnej w witrażach średniowiecznej zasady rozwijania akcji od dołu okna ku górze i wprowadzał kierunek przeciwny, od góry ku dołowi[146].

194. Anioł (fragment *Ofiary Abrahama*)

Omawiane przęsło to jedyny fragment zespołu, w którym kompozycje ukazane w witrażu tematycznie nadzwyczaj ściśle łączą się ze sceną namalowaną na ścianie. Zauważona i opisana przez badaczkę witraży, obecna w oknie lwowskim „aberracja" układu scen w medalionach w stosunku do tradycyjnego „kierunku lektury" jest być może zabiegiem celowym, dzięki któremu te cztery ofiary – choć zupełnie różne, ale ułożone w jeden rząd – dają się w miarę harmonijnie połączyć. Trzy misteria – starożytne ofiary składane „nieznanemu Bogu" – w sposób oczywisty są ideową kontynuacją składanej Jahwe *Ofiary Abrahama*, znajdującej się na ścianie tuż ponad nimi [il. 143]. Biorąc jednak pod uwagę kolejność „chronologiczną", witraż należałoby czytać od góry, od najwcześniejszego *Orfeusza* (około VI w. p.n.e.), poprzez *Procesję Izydy* (około III/II w. p.n.e.), aż po *Ofiarę Mitry* (około II/III w. n.e.)[147]. Ponadto

kierunek zstępujący nadaje lekturze całego witrażowo-malarskiego zespołu obecność pierwszej chronologicznie ofiary – Abrahama – u szczytu ściany. Z jednej strony, kolejność została zachowana, choć jest odwrócona w stosunku do zasad średniowiecznych, co – być może – zostało spowodowane intencją artysty, jego dążeniem do harmonijnego, tematycznego (a zarazem logicznego) połączenia przedstawień witrażowych ze sceną malowaną. Z drugiej jednak strony, podobnego usprawiedliwienia dla tego odwrotnego niż przyjęty w sztuce średniowiecznej układu nie da się znaleźć w stosunku do witraża ze scenami z życia św. Jana ani tego, który prezentuje dzieje lwowskich Ormian – a w obu narracja rozwija się od góry ku dołowi.

Pomijając jednak – w istocie drugorzędny – problem takiego czy innego układu kompozycji względem siebie, ważniejsze w gruncie rzeczy jest samo ich zestawienie: „ofiary judaizmu" (Abrahama) z trzema „ofiarami hellenistycznymi" (Orfeusz, Izyda i Mitra)[148]. Nie można w tej sytuacji nie powrócić do pism Tadeusza Zielińskiego, szczególnie – do jego kontrowersyjnej książki *Hellenizm a judaizm* (1927) oraz innych publikacji związanych z tymi zagadnieniami. Jeżeli więc powyżej poczyniono nieco karkołomne zestawienia chronologiczne fenomenów z odległych kręgów kulturowych i religijnych, to zrobiono to w przekonaniu, iż na ikonografii malowideł w tym przęśle, silniej niż w innych częściach wystroju katedry, odcisnęły swoje piętno teorie wielkiego hellenisty. Tadeusz Zieliński w przedmowie do cytowanej rozprawy tak bowiem pisał na temat swojego stosunku do omawianych w niej zagadnień:

> Dla mnie […] religia Jehowy mojżeszowego jest czymś, co było, tak samo, jak i religia Zeusa; rozpatruję oba zjawiska pod jednym i tym samym kątem widzenia. […] Stanowczo więc i świadomie »antykwuję« judaizm, o którym będzie mowa w tej książce – judaizm Pisma i »doktorów zakonu« […][149].

Zgodnie z takim rozumowaniem, można postawić znak równości pomiędzy trzema scenami w medalionach witrażu i *Ofiarą Abrahama* ponad oknem. Trzeba jednak przy tym powtórzyć kolejne zastrzeżenie Tadeusza Zielińskiego, które ten uczynił, pisząc o hellenizmie i judaizmie: „mój punkt widzenia […] w tej książce jest nie teologiczny, lecz kulturalno-historyczny"[150] – i takie też ujęcie, jak sądzę, zyskała niecodzienna i niekanoniczna ikonografia przedstawień w tym przęśle.

Nie brak jest dowodów na to, że ten bardzo oryginalny pomysł musiał zostać zainspirowany przez pisma Tadeusza Zielińskiego oraz myśl ks. Teodorowicza (musiał też zyskać akceptację tego ostatniego). Jak pokazano wyżej w cytatach z jego pism, to zapewne ks. Teodorowicz doradził wykorzystanie w inskrypcji na witrażu sentencji wyjętej z dzieła Klemensa Aleksandryjskiego, która nadaje właściwy – czyli chrześcijański – sens zobrazowanym tam pogańskim misteriom[151]. Interesujący jest jednak fakt, że zdanie to zostało zapisane w oryginalnej, greckiej wersji, a w literaturze witraż określano jedynie mianem „misteriów ku czci nieznanego a przeczuwanego Boga", dodając czasem znane z kazania św. Pawła określenie „nieznanemu Bogu" (*agnostos Theos*; *Deo ignoto*)[152]. Jednakże znajomość greki raczej nie mogła być powszechna wśród wiernych uczęszczających do katedry, nawet przy założeniu, że składali się oni w większości z inteligencji, a wykształcenie klasyczne w tamtym okresie było dość częste.

Pomysł przedstawienia hellenistycznych misteriów zinterpretowanych jako „przeczucie prawdziwego Boga" pochodzi bez wątpienia z pism Tadeusza Zielińskiego; być może nawet z tych najwcześniejszych, w których zaledwie naszkicował swoje pierwsze idee, rozwinięte w następnych publikacjach, i gdzie – w przekonaniu, że „religia Hellenów lepiej przygotowała umysły do przyjęcia chrześcijaństwa, niż judaizm" – dopiero próbował „wyśledzić stopniowy rozwój duszy antycznej, której szczytem i wieńcem było przyjęcie chrześcijaństwa"[153].

W ostatnim rozdziale wydanej w roku 1920 książki pt. *Rzym i jego religja* – o charakterze raczej popularnonaukowym (choć zawierała już najważniejsze tezy profesora, rozwijane potem w kolejnych tomach *Religii świata antycznego*) – Tadeusz Zieliński zwracał uwagę, że we wcześniejszej części tej pracy, „rozmyślnie podkreślaliśmy w rozwoju rzymskiej religji pogańskiej te jej strony, które ją zbliżają ku chrześcijaństwu"[154]. Istotnie, omawiając kult cezarów, autor wprowadził pojęcie „teantropizmu", czyli „wyobrażenia o *bogu-człowieku*"[155] i, kontynuując tę myśl, konsekwentnie forsował twierdzenie, mówiące o tym, że upowszechnienie kultu cesarza „wdrożyło wszystkie warstwy ludności cesarstwa rzymskiego do wyobrażania sobie boga najwyższego, jako boga-człowieka!"[156]. „Czyż trzeba przypominać, że […] wyobrażenie o bogu-ojcu, o jego boskim, wędrówkę ziemską odbywającym, synie, przeżyło upadek rzymskiej religji pogańskiej i, od światowych oczyszczone domieszek, przeszło do nowej wiary, która Rzym odrodziła?" – pisał w innym miejscu Zieliński, pod pojęciem „nowej wiary" rozumiejąc oczywiście chrześcijaństwo[157]. Dalej omówił powodzenie, jakim wśród Rzymian cieszyły się kulty przybyłe ze Wschodu – Wielka Macierz bogów, Izyda egipska, a w końcu – Niezwyciężony Mitra, a popularność tę wytłumaczył specyficznym charakterem kultu wspomnianych bóstw: „Bóg rzymski musiał być […] jeden w wielości i wieloraki w jedności; żydowski Jehowa był jeden-jedyny i na tem koniec" – stąd też brała się jego niewielka popularność w Rzymie[158].

„Wieloimienna" Izyda oraz perski bóg słońca, Niezwyciężony Mitra, najlepiej spełniali te kryteria, i to właśnie im w Rzymie składano ofiary, zinterpretowane na lwowskim witrażu jako przeznaczone dla „nieznanego a przeczuwanego Boga".

Podsumowując i wyjaśniając swoją tezę o znaczeniu religii hellenistycznej dla rozwoju chrześcijaństwa, Tadeusz Zieliński pisał:

> Niedorzecznością byłoby twierdzenie, że dogmat chrześcijański o Bogu trójjedynym ma źródło swoje w kulcie trójcy kapitolińskiej, albo że uczczenie boga-człowieka w osobie imperatora lub jego genjusza wywarło wpływ na chrystologję chrześcijańską. Również, nie chcemy twierdzić, że pogaństwo pozostawało bez wpływu na rodzącą się religję […]. Pytanie, przez nas stawione, brzmi tak: *jakie pierwiastki w pogańskiej religji starego Rzymu szły na spotkanie chrześcijaństwa*, gotowiąc umysły Rzymian do jego przyjęcia i czyniąc im nową religję mniej wrogą?[159]

Odpowiedź na to pytanie zawierały następne książki hellenisty, kolejne tomy cyklu *Religie świata antycznego*, zaś w obrazowy i lapidarny sposób przynosił ją witraż katedry ormiańskiej. Jako początek cyklu przedstawień ukazujących wydarzenia „historii świętej" sprzed Wcielenia sugerował on, że dzieje te są o wiele dłuższe (czy raczej rozleglejsze) niż się powszechnie sądzi – bo sięgają klasycznej starożytności, ale nie ograniczają się do biblijnych dziejów Narodu Wybranego – i w niespotykany w tamtym czasie, prawie „ekumeniczny" sposób przewartościowywał uważane za pogańskie kulty jako te, które w istocie przygotowały drogę dla chrześcijaństwa. A z ich wyznawców, dotąd uważanych za „bałwochwalców", uczynił – *implicite* – jedynie „nieświadome" dusze nękane tęsknotą i poszukujące „jedynego a nieznanego" Boga. Można wręcz uznać, że dzięki temu oryginalnie pojętemu witrażowi katedra ormiańska zyskała swoistą nobilitację, analogiczną do starożytnych korzeni, którymi mogły się poszczycić niektóre kościoły rzymskie wzniesione na ruinach świątyń pogańskich – jak kościół Santa Maria sopra Minerva, o którego znamiennej nazwie Tadeusz Zieliński pisał, że

> w naiwnej szczerości swej ma ona, oprócz zwykłego, jeszcze inne, symboliczne znaczenie: kto ogarnął rozwój religji rzymskiej od jej najstarożytniejszych korzeni […] aż do dnia dzisiejszego, ten dla niej lepszego nie znajdzie miana, jak *Maria Sopra Minerva*[160].

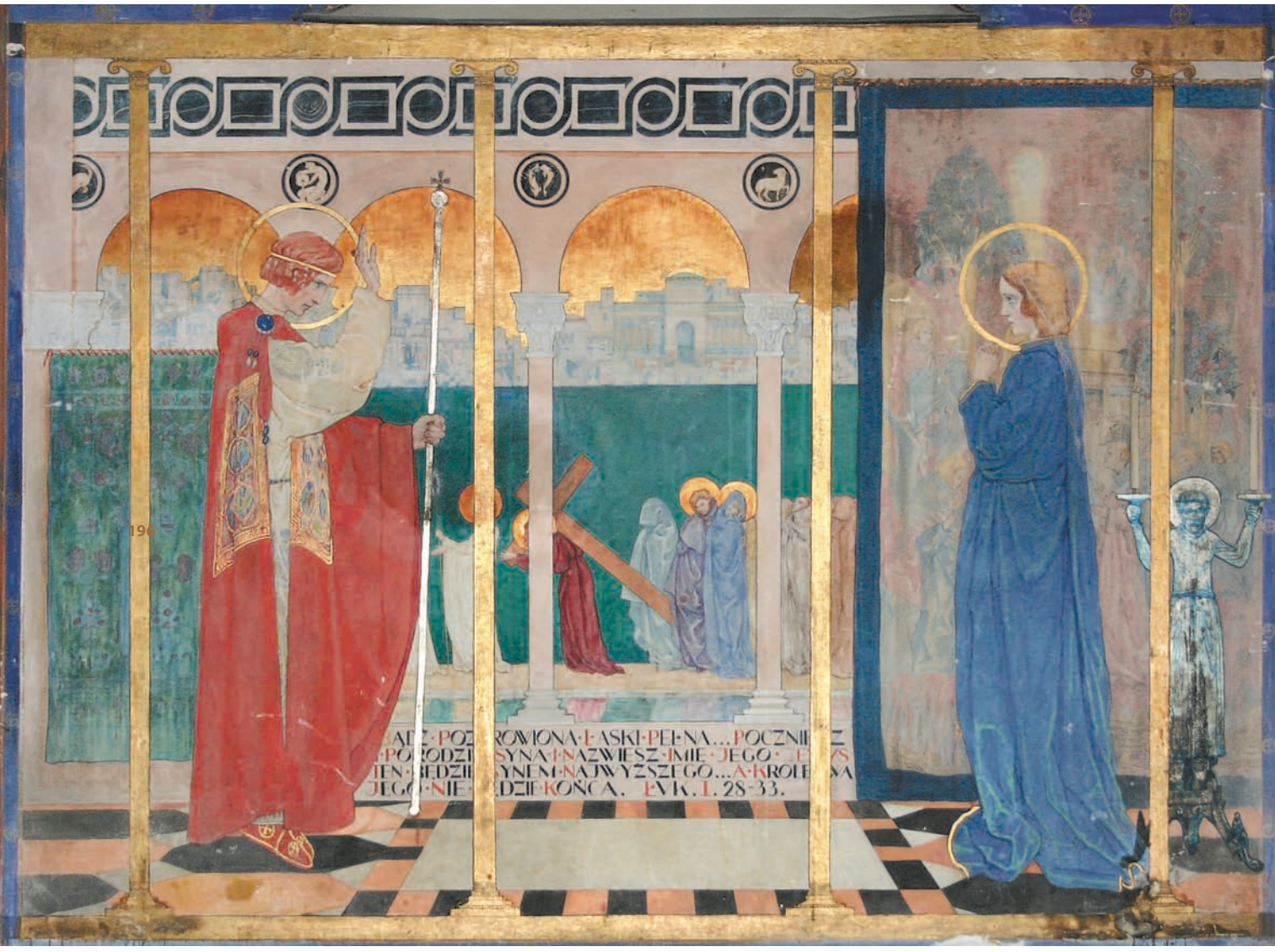
Witraż z „misteriami greckimi" przypominał o tych – na pewno niekanonicznych, może nawet nieco romantycznych, ale jednak aprobowanych przez ks. Teodorowicza – starożytnych korzeniach chrześcijaństwa. Na tym – wydawałoby się, niepozornym – fundamencie została zbudowana dalsza część programu dekoracji tej ściany nawy.

195

Tematy maryjne: *Zwiastowanie*

Kolejne, środkowe przęsło nawy (S II) jest poświęcone Matce Boskiej, ze szczególnym uwzględnieniem tajemnicy Jej Niepokalanego Poczęcia. Sceny składające się na dekorację tej partii, zakomponowane według opisanego na wstępie „schematu *Biblia pauperum*", są zresztą wielowątkowe i odnoszą się bezpośrednio lub zawierają aluzje do wielu innych wydarzeń z „historii świętej" z okresu *sub lege* i *sub gratia* [il. 195]. Pole poniżej okna, największe, a zarazem najlepiej dostępne dla widzów – nie tylko ze względu na położenie niewiele ponad poziomem posadzki, ale też z powodu stosunkowo najlepszego oświetlenia – zajmuje *Zwiastowanie* [il. 196][161].

Zwiastowanie to początek boskiego „planu" zbawienia, dlatego też, na przykład, otwierało cykl ilustracji *Biblia pauperum*. To pierwsze wydarzenie na drodze do Wcielenia Chrystusa i jako takie może czasem zastępować samo przedstawienie Bożego Narodzenia[162].



196

Kompozycja, a raczej konstrukcja tego obrazu jest wieloplanowa, kulisowa, a przez wielość nagromadzonych elementów scenograficznych sprawia wrażenie *quasi*-teatralnej. Jej zrąb stanowią dwie, nakładające się na siebie kolumnady, choć istnieją niezależnie, na odrębnych planach. Pierwsza, na płaszczyźnie identycznej z licem obrazu, jest zbudowana z czterech niebywale smukłych, złotych kolumn (podpór tak wiotkich, że prawie nie zasługują na to klasyczne miano) zwieńczonych zminiaturyzowanymi pseudojońskimi kapitelami, a dźwigających prosty architraw. Za nią otwiera się pomieszczenie, którego przestrzenność została zasugerowana ukazaną perspektywicznie mozaikową posadzką ułożoną z wielobarwnych płyt. W pomieszczeniu tym znajdują się Maria i Gabriel, główni bohaterowie wydarzenia. Po przeciwnej stronie opisanej kolumnady, a przy obu skrajnych krawędziach malowidła, wiszą tkaniny, tworząc tło dla Marii i Archanioła. Pośrodku jednak przestrzeń otwiera się ku następnemu planowi – kolejnej kolumnadzie, zbudowanej tym razem z pasa arkad wspierających się na kolumnach o kompozytowych kapitelach, zdecydowanie bardziej klasycznych niż poprzednio omówione. Wspomnianą kolumnadę zdaje się oddzielać od następnego planu kanał z wodą, w której – jak w lustrze – odbijają się postaci widoczne na jego drugim brzegu, na tle wysokiego turkusowozielonego żywopłotu. Powyżej widać

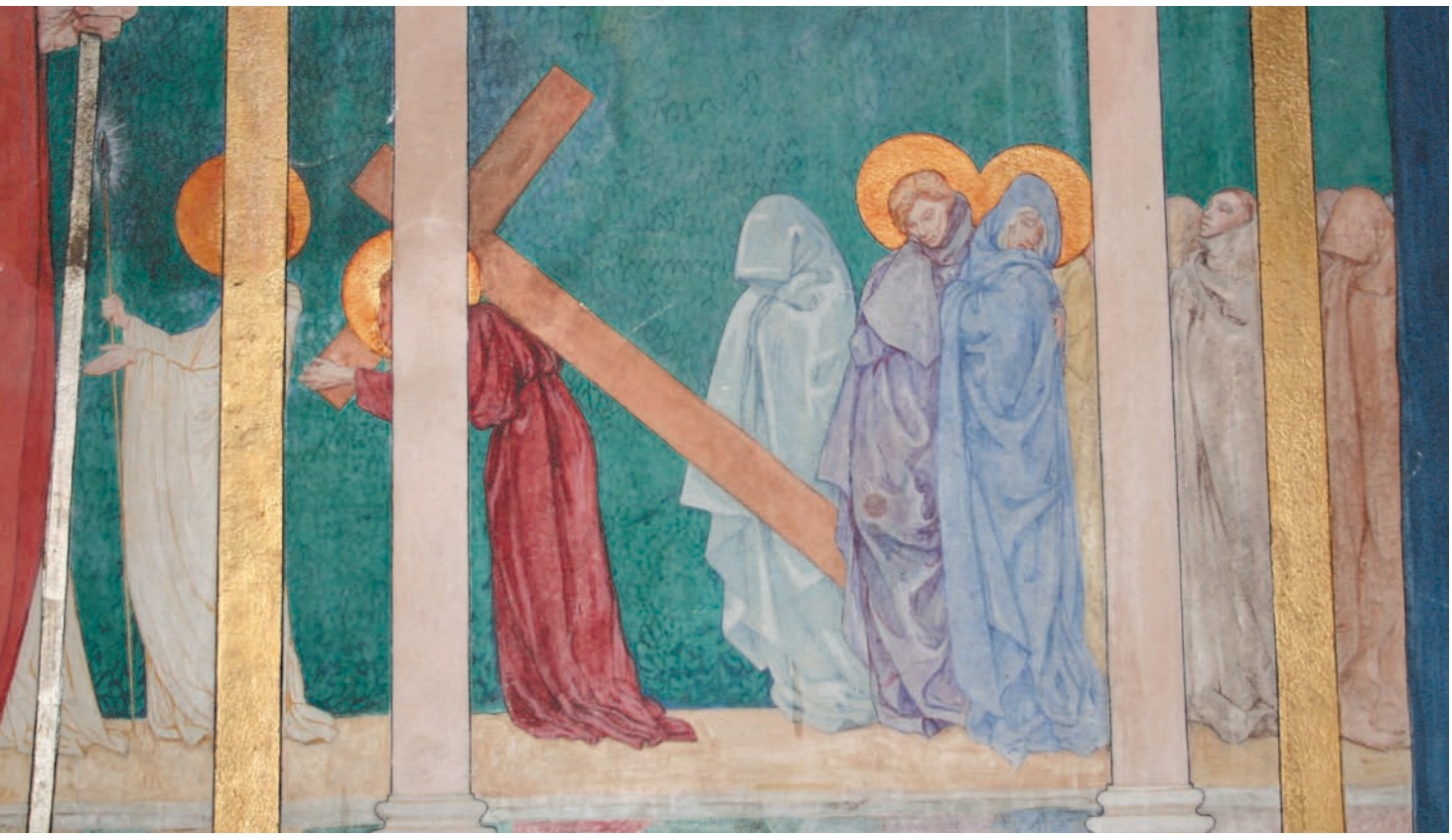
195. Malowidła w środkowym przęśle nawy na ścianie płd. (S II)

196. *Zwiastowanie* (ok. 1926)

Na s. 220 i 221:

197. Archanioł Gabriel (fragment *Zwiastowania*)

198. Maria (fragment *Zwiastowania*)



199

„prospekt" Jerozolimy, a ponad miastem – zamiast nieba – złoto tła w półkolach wykreślonych przez łuki arkad.

Z punktu widzenia ikonografii malowidło w katedrze wydaje się, na pierwszy rzut oka, pojęte całkiem tradycyjnie: ukazuje Archanioła Gabriela [il. 197], boskiego posłańca w bogatych bizantyńskich szatach, pozdrawiającego dziewczęcą Marię gestem wzniesionej prawej dłoni oraz słowami wypisanymi na cokole kolumnady otwierającej się w tle: BĄDŹ POZDROWIONA ŁASKI PEŁNA … POCZNIESZ | I PORODZISZ SYNA I NAZWIESZ IMIĘ JEGO JEZUS | TEN BĘDZIE SYNEM NAJWYŻSZEGO … A KRÓLESTWA | JEGO NIE BĘDZIE KOŃCA ŁUK.I.28–33. (Łk 1, 28–33). Maria [il. 198] jest ubrana w skromną błękitną suknię lamowaną złotą tasiemką i przezroczysty welon. Jej poważny wyraz twarzy – zgodnie z przekazem ewangelicznym – sugeruje smutek, strach czy też zakłopotanie w odpowiedzi na słowa Archanioła. Znaki zodiaku w pachach łuków arkad w tle (od lewej są to: Koziorożec, Wodnik, Ryby, Baran) określają czas wydarzenia. W kalendarzu liturgicznym uroczystość Zwiastowania ma bowiem miejsce 25 marca, na co wskazuje znak Barana – pierwszy wiosenny znak zodiaku. Początek okresu Barana przypada niedługo przed liturgicznym świętem zobrazowanego tu wydarzenia[163].

Obie opisane wyżej postaci, choć znajdują się na pierwszym planie, zostały namalowane prawie na przeciwległych krańcach kompozycji i zdają się stanowić jedynie „kulisy", czy też (wraz z innymi elementami, jak tkaniny zawieszone tuż za nimi) pełnią rolę swoistych *repoussoirs*, kierujących wzrok widza w głąb obrazu, ku *Niesieniu krzyża* na tle panoramy Jerozolimy, ukazanemu w geometrycznym centrum kompozycji wykreślonej według zasad perspektywy zbieżnej [il. 199]. Zgodnie z sięgającą średniowiecza tradycją, pewne szczegóły rodzajowe (głównie kwiaty – lilia, róża, kosaciec etc.), obecne w scenach Zwiastowania lub Bożego Narodzenia, niosły ze sobą treści symboliczne, odnoszące się do przyszłych losów Chrystusa (Pasja) oraz Marii (Jej Radości i Boleści)[164]. Innym sposobem zasugerowania w scenach Zwiastowania przyszłej ofiary Zbawiciela było ukazanie Dzieciątka, jak spływa od Boga Ojca ku Marii na złotym promieniu, dzierżąc na barkach krzyż[165]. Podobnie, w sztuce bizantyńskiej śmierć Chrystusa na krzyżu symbolizował nadawany Mu w przedstawieniach Bożego Narodzenia nimb krzyżowy. Wydaje się, że właśnie taką funkcję pełni w omawianym obrazie *Niesienie krzyża*: przyszła męka Chrystusa jest zawarta już w samym akcie Zwiastowania. Jednakże wyjątkowe są w tym wypadku niemal równorzędna rola w stosunku do głównego tematu obrazu oraz centralne miejsce, jakie ten – poboczny przecież i w gruncie rzeczy dopełniający – wątek zyskał w obrębie *Zwiastowania*.

200

201

199. *Niesienie krzyża* (fragment *Zwiastowania*)

200. „Arras" w tle *Zwiastowania*

201. *Wskrzeszenie topielicy* (fragment tryptyku *Św. Antoni Padewski*; il. 126)

Za Archaniołem Gabrielem, który unosi się tuż ponad posadzką, zwiesza się zielonkawa, zapewne orientalna tkanina zdobiona różowymi kwiatami (przypominająca perskie tzw. makaty arkadowe), pracowicie umocowana czerwoną tasiemką do metalowego pręta znajdującego się na wysokości kapiteli kolumnady w tle. Tkanina wisząca za Marią jest również przymocowana tasiemką do poziomego pręta, analogicznie do makaty za Archaniołem, ale zakrywa tę część przedstawienia na całej wysokości. To najprawdopodobniej tapiseria ze sceną figuralną, obwiedziona ciemnogranatowym, gładkim pasem bordiury [il. 200]. Na marginesie warto dodać, że takim zabiegiem posłużył się Rosen już wcześniej, we *Wskrzeszeniu topielicy* na jednym z bocznych skrzydeł tryptyku *Św. Antoni Padewski* (1923). Święty Antoni wskrzesza zmarłą dziewczynkę w pomieszczeniu, w którym wisi tapiseria (najpewniej XV-wieczna, flamandzka) z *Wskrzeszeniem Łazarza* [il. 201]. Scena na tkaninie niedwuznacznie implikuje, że św. Antoni jest niejako tylko „wykonawcą" cudu; że poprzez niego działa sam Chrystus (na tkaninie wskrzeszający Łazarza)[166].

Scena wyobrażona na tkaninie w *Zwiastowaniu* jest widoczna tylko fragmentarycznie; pewne partie są zasłonięte przez postać Marii oraz stojący za Nią świecznik. Nie ma jednak wątpliwości, że jest to *Boże Narodzenie* pojęte jako *Adoracja Dzieciątka* (jak pisał Władysław Kozicki). W oddali widać szopę betlejemską, a ponad nią unoszą się

202 a

202 b

202 c

202. Sceny na „arrasie" w *Zwiastowaniu*: **a–b)** szopa z aniołami i pasterzami; – **c)** pasterze po lewej grający na piszczałkach; – **d)** święty adorujący Dzieciątko; – **e)** anioł z mieczami

aniołowie trzymający banderolę z napisem: *Gloria in excelsis Deo* [il. 202 a–b]; z wnętrza szopy wyglądają pasterze, którzy przyszli z pokłonem; inni, po lewej, grają Dzieciątku na piszczałkach [il. 202 c]. Przed szopą stoją wół i osioł, a nieco niżej, po prawej, znajduje się kolejna para uskrzydlonych aniołów, klęczących w adoracji. Wokół szopy rosną trzy drzewa z czerwonymi owocami i kwiatami – po lewej zapewne jabłoń; na prawo – ostrokrzew (co łatwo rozpoznać po charakterystycznym kształcie liści), a nieco niżej – krzew różany. Wydaje się, że z nieba, na którego tle unosi się gołębica Ducha św., na szopę spada „deszcz" kwiatów. Nie widać tylko najważniejszych postaci: Marii, Józefa, a przede wszystkim – Dzieciątka, które powinno się znajdować w miejscu, które zasłania postać Jego Matki na pierwszym planie. Na prawo od tego miejsca stoi starszy mężczyzna, określony przez nimb jako święty, ubrany w jasne szaty przypominające mnisi habit, na które nałożony jest ciemniejszy płaszcz [il. 202 d]. Ręce ma rozłożone

202 d

202 e

w adoracji, a wzrok skierowany w stronę, gdzie powinno znajdować się Dzieciątko. Po przeciwnej stronie tego miejsca, na lewo od Marii, stoi anioł z pochyloną głową i nareczem mieczy – takich jak te przeszywające serce Madonny w wyobrażeniach Matki Boskiej Bolesnej [il. 202 e]. Całość utrzymana jest zasadniczo w trzech kolorach: rudawej czerwieni, jasnej, płowej sjeny i odcieniach „zabrudzonej" ultramaryny, a wszystkie są rozbielone, rozmyte, jakby spłowiałe, co sprawia, że „gobelin" wygląda, jakby był wykonany w wąskiej skali barw, prawie monochromatycznie. Kolory te świadczą też, naturalnie, o jego „starości" czy „dawności". Cechy stylistyczne postaci aniołów, zwłaszcza ostro łamanych fałdów ich szat, wygląd szopy oraz – namalowana z zacięciem prawie portretowym – twarz mnicha w opończy każą łączyć tę scenę z XV-wiecznym malarstwem flamandzkim, obrazami Roberta Campina (zwłaszcza jego *Adoracją Dzieciątka*, około 1420–1430, Dijon, Musée des Beaux-Arts) albo Jana van Eycka. Stylistycznie więc ten „obraz w obrazie" doskonale łączy się z poprzednio wspomnianym przedstawieniem o takim samym charakterze (tzn. dopełniającym głównego wątku) – *Niesieniem krzyża* – którego postaci naśladują *pleurants* z burgundzkiej rzeźby nagrobkowej wieku XV.

Dzięki obecności tego „arrasu" do wyżej opisanych stref kompozycji obrazu można dodać jeszcze jeden plan. Scena ukazana na tkaninie ściśle wiąże się z treścią zasadniczego wydarzenia, i to nie tylko ideowo czy przenośnie, ale dosłownie, dopełniając go pewnymi elementami, których

brak w samym przedstawieniu głównym, a które za to znajdują się na tapiserii. To wzajemne przenikanie się i nakładanie planów czyni ze *Zwiastowania* kompozycję niezwykle intrygującą. I tak, gołębica Ducha św., tradycyjnie towarzysząca wizycie Gabriela u Marii, najwyraźniej została wyobrażona właśnie na tkaninie – o czym może świadczyć jej niewielka skala, dopasowana do innych elementów obecnych na tapiserii, a zwłaszcza zgaszone barwy, zgodne z tonem kompozycji „na starym arrasie". Tymczasem ten symbol Ducha św. ideowo należy do sceny Zwiastowania, i z punktu widzenia obserwatora, wydaje się unosić nad głową „realnej" Madonny.

Z kolei Maria umiejscowiona jest względem „tkanego" wyobrażenia w taki sposób – zakrywa ten kawałek tkaniny, gdzie w analogicznych kompozycjach powinna się znajdować Ona sama wraz z Dzieciątkiem – że możemy odczytywać Ją też jako postać Madonny, której brakuje w scenie Bożego Narodzenia na gobelinie, a nawet – idąc za (co prawda nieaprobowanymi przez Kościół) średniowiecznymi wyobrażeniami *Zwiastowania* czy *Nawiedzenia*, które już w momencie poczęcia ukazywały małą postać Chrystusa w łonie Jego Matki – uznać, że Maria ze *Zwiastowania* uzupełnia na tkaninie także postać Chrystusa. Niewyjaśniona jest natomiast tożsamość świętego mnicha adoranta, o charakterystycznych, niemal portretowych cechach fizjonomii, które sprawiają, że trudno go raczej określić jako św. Józefa[167]. Niespotykana w tradycyjnych scenach *Narodzenia* albo też *Adoracji pasterzy* jest przede wszystkim postać stojącego na lewo od Marii anioła z naręczem mieczy, które znów (podobnie jak wizja *Drogi Krzyżowej* w *Zwiastowaniu*) ewokują przyszłe cierpienia Matki Chrystusa – Siedem Boleści Marii[168]. Zgodnie z tekstem ewangelicznym, ich zapowiedź usłyszała Maria dopiero podczas ofiarowania Syna w świątyni, czterdzieści dni po Jego Narodzeniu, od starca Symeona: „I błogosławił im Symeon i rzekł do Maryi, matki jego: Oto ten położony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiać się będą, a duszę twą własną przeniknie miecz, aby myśli z wielu serc były objawione" (Łk 2, 34–35). Poprzez obecność mieczy, omawiane przedstawienie może być rozumiane jako takie, które obejmuje – oprócz *Zwiastowania* i *Narodzenia* – jeszcze jedno wydarzenie z życia Chrystusa: *Ofiarowanie w świątyni*.

Treści o podobnej – pasyjnej – wymowie symbolicznej niosą ze sobą także trzy drzewa ukazane na dalszym planie. Jabłoń ma znaczenie ambiwalentne: to symbol grzechu pierworodnego i generalnie zła (po łac. *malus*, *-m* oznacza 'jabłko', a *malum* – 'zło'), ale także zbawienia (zwłaszcza gdy pojawia się w obecności Marii i Jezusa)[169]. Ostrokrzew bywa utożsamiany z drzewem krzyża, a jego kolczaste liście symbolizują koronę cierniową i Pasję, zaś czerwone owoce – krew Chrystusa[170]. Natomiast czerwona róża przypomina w tym kontekście mękę Chrystusa (według tradycji wyrosła z Jego krwi)[171].

Mamy tu więc do czynienia – podobnie jak w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu* – z kompozycją znacznie przekraczającą tematyczne ramy wyznaczone przez jej tytuł, gdyż sumuje ona teraźniejsze i przyszłe wydarzenia z życia Chrystusa i Marii, a czyni to w sposób niekonwencjonalny, pobudzający do refleksji i swobodnej, indywidualnej interpretacji. Tradycyjne symbole zostały tu użyte w zupełnie nowych zestawieniach, co w konsekwencji pozwala na nieschematyczne odczytanie treści tego przedstawienia. Podobnie jak w scenie namalowanej w apsydzie, w omawianym obrazie zdają się przenikać dwie rzeczywistości: „realna" (Maria, Gabriel i tło architektoniczne za nimi) oraz „namalowana" (czy raczej „utkana", gdyż chodzi o sceny ukazane na tapiserii wiszącej za Marią). Trudniej zakwalifikować do któregoś z tych dwóch światów *Drogę Krzyżową* widoczną na ostatnim planie. Należy ją chyba rozpatrywać poza wspomnianymi kategoriami i uznać za projekcję czy też wizję przyszłych wydarzeń, zmierzających do spełnienia się zbawczego planu.

Władysław Kozicki, choć nie rozwodził się nad szczegółami, podsumował tę scenę następująco: „Całość dzieła oryginalna w pomyśle, głęboka w ujęciu strony duchowej"[172]. Od strony formalnej zaś s. Maria Renata dostrzegła w nim, zasygnalizowane tu już przy okazji *Hołdu pasterzy*, zbieżności malarstwa Rosena z twórczością malarzy z Beuron: „[…] *Zwiastowanie* podobne jest w swej archaicznej prostocie do fresków szkoły Beurońskiej na Monte Cassino"[173].

Witraż *Drzewo Jessego*

Witraż w oknie ponad *Zwiastowaniem* ukazywał *Drzewo Jessego*, czyli symboliczne wyobrażenie „drzewa genealogicznego" przodków Jezusa i Marii [il. 203][174]. Tym razem narracja w oknie podąża – zgodnie ze średniowieczną tradycją – od dołu ku górze. Ten wyjątek w obrębie zespołu witraży katedry ormiańskiej łatwo usprawiedliwić schematem ikonograficznym Drzewa Jessego, które trudno sobie wyobrazić w porządku zstępującym. Tym bardziej że artysta zastosował tu chyba najbardziej klasyczny typ tego przedstawienia: Jessego leżącego na łożu (u dołu kompozycji) i wyrastającą spoza łoża wić roślinną, na której kolejnych poziomach zostali ukazani czterej królowie biblijni, oznaczający przodków Chrystusa według ciała (*secundum carnem*). Królom po obu stronach towarzyszą identyfikujące ich inskrypcje (zachowane częściowo). Pominięto proroków – przodków Chrystusa według ducha (*secundum*

203. *Drzewo Jessego* (1926), witraż w oknie ściany płd. nawy (S II, iv), zachowane fragmenty przeszklenia

spiritum) – obecnych zwykle po obu stronach królów, tam gdzie w witrażu lwowskim znajdują się wspomniane inskrypcje. Po lewej, nad głową Jessego, leżącego na najniższym poziomie kompozycji, znajduje się napis: [JES]SE; po przeciwnej stronie, nieco wyżej, obok pierwszego króla – [DAV]ID; po obu stronach postaci w następnym polu – SALO-MON; dalej: EZE-CHIAS i [ZORO]-BABBEL[175]. Witraż lwowski nie zawiera wszystkich elementów tworzących tradycyjnie tę kompozycję, czyli – oprócz królów i proroków – Marii oraz Chrystusa. Brak ten jednak łatwo wytłumaczyć umiejscowieniem przeszklenia: pośrodku zespołu malowideł o tematyce maryjnej, na których znajdują się już wspomniane postaci, więc nie było potrzeby powtarzania ich wizerunków[176].

Prorocy i *Sybille*

Okno flankują – pominięte w witrażu – pary proroków oraz sybilli. Po lewej stoją Jeremiasz i Ezechiel, przedstawieni w całej postaci, jako siwobrodzi starcy, w długich, powłóczystych szatach [il. 204]. Jeremiasz ukazany jest w półprofilu, ubrany w jasnobłękitną suknię, a jego opuszczoną w dół głowę okrywa czarna chusta. Ma rozłożone ręce z otwartymi w geście bezradności dłońmi. Nieco dalej, za Jeremiaszem, stoi ukazany frontalnie Ezechiel, w szacie purpurowej. W dłoniach trzyma rozwinięty zwój, na którym są wypisane imiona obu: JEREMIAS, EZECHIEL. Nad głową każdego z nich unosi się świetlisty punkt – podobny do języków ognia, znanych na przykład ze scen Zesłania Ducha św. O tym, że to prorocy Izraela, Starego Przymierza, świadczy potężna złota menora, będąca powtórzeniem świecznika z drugiej Świątyni Jerozolimskiej, którego wizerunek znany jest z reliefu zdobiącego rzymski Łuk Tytusa, ukazującego triumfalny pochód wojsk cesarza po złupieniu Jerozolimy w I wieku n.e. [il. 205 a–b]. W tle malowidła, za prorokami, widać arkadową kolumnadę oraz fantazyjny kapitel z kamienia barwy malachitu, na którym wspiera się ułomek fryzu – co być może ma symbolizować Świątynię Jerozolimską. Reliefowa dekoracja fryzu przypomina jednak raczej zabytki „swojskie", przykładowo macewy z wizerunkiem łani albo kamieniarskie detale późnorenesansowej architektury Lwowa, której elementy są podobne do obecnych w malowidle ornamentów w metopach fryzu: rozet i kiści winogron; trudno byłoby jednak wskazać ich bezpośrednie wzory.

204

204. Prorocy Jeremiasz i Ezechiel, fragment malowidła w środkowym przęśle ściany płd. (S II)

205. Menora: **a)** na malowidle w katedrze ormiańskiej; – **b)** na Łuku Tytusa, I w. n.e.

Wybór tych akurat dwóch proroków – w zestawieniu ze znajdującym się poniżej *Zwiastowaniem* – można usprawiedliwić średniowieczną tradycją ikonograficzną, skodyfikowaną w ilustracjach *Biblia pauperum* [il. 138 a]. Tam właśnie obaj (obok dwóch innych tzw. wielkich proroków: Izajasza i Dawida) towarzyszą *Zwiastowaniu*, stąd też znamy treść ich proroctw, które odnoszono do tego wydarzenia: „Bo Pan stworzył nową rzecz na ziemi: niewiasta ogarnie męża" (Jr 31, 22); „Ta brama zamknięta będzie, nie będzie otworzona" (Ez 44, 2)[177].

Sybille ukazane po przeciwnej stronie okna to stare kobiety ubrane w długie fałdziste szaty (żółte i różowe) oraz fantazyjne nakrycia głowy [il. 206]. Wyróżniono i określono je przypisywanymi im tradycyjnie atrybutami: Sybillę Libijską – zapaloną świecą, a Erytrejską – kwiatem róży[178]. Ich imiona: LYBICA, ERYTHREA są wypisane na plincie, na której stoi mosiężny „pytyjski" trójnóg, czyli kolejny atrybut starożytnych wieszczek-prorokiń. O greckich (czy szerzej – starożytnych) korzeniach sybilli świadczą ukazane w tle kolumny antycznej, doryckiej świątyni.

Postaci sybilli to – obok misteriów greckich – kolejny wątek hellenistyczny w dekoracji tej ściany nawy. Tym razem jednak źródeł, zwłaszcza obrazowych, rozwiązania zaprezentowanego przez Rosena należy szukać nie w pismach Tadeusza Zielińskiego, lecz w zabytkach sztuki późnośredniowiecznej, szczegółowo opisanych i przeanalizowanych przez Émile'a Mâle'a.

Jak wiadomo, swoje trzytomowe, monumentalne dzieło o sztuce religijnej średniowiecza francuski uczony rozpoczął od analizy ikonografii sztuki wieku XIII[179]. To wtedy – według Mâle'a – z największym impetem kształtował się symboliczny język sztuki średniowiecznej, pisma teologów przekładano na formy obrazowe, a w kamiennej rzeźbie portali katedr obrazowano całe *summy* teologiczne. Ten właśnie okres uważał Mâle zapewne za okres „złotego wieku" w rozwoju średniowiecznej ikonografii religijnej. Nic więc dziwnego, że pisząc o sztuce późnego średniowiecza, narzekał, że kreatywność poprzednich stuleci się zatraciła i że w sztuce pozostały już tylko nikłe ślady „starego symbolizmu"[180]. Niemniej jednak i w tej epoce odnalazł pewne tematy, których obrazowe opracowanie świadczyło, o tym, że „jednak wiek XV nie zawsze tylko naśladował: wynajdywał także własne rozwiązania. Potrafił znaleźć symbole, które odpowiadały duszom już i tak niespokojnym, znękanym nowymi problemami"[181]. Te „nowe problemy" w wieku XV to, jak pisał Mâle, poznanie i zrozumienie odkrywanego wtedy na nowo antyku. Bo to właśnie ludzie wieku XV tego dokonali: Wergiliusz stał się dla nich czymś więcej niż tylko kompendium gramatycznym; po raz pierwszy odczuli piękno sztuki antycznej oraz – i przede wszystkim – głębię starożytnej myśli[182]. Zadawano sobie jednak pytanie, jak było możliwe, że te wspaniałe dzieła sztuki, poezji czy heroiczne czyny bohaterów mogły być dokonywane przez pogan, nieznających prawdziwego Boga. „Czyżby należało przyjąć, że Jehowa odwrócił się od tych mędrców, od tych nieśmiertelnych poetów, a swe słowa pozwolił usłyszeć jedynie Żydom? Czyżby swego Syna zapowiedział tylko

205 a

205 b

hebrajskim prorokom?”[183]. W połowie wieku XV próbowano dać odpowiedź na te niepokojące pytania, m.in. w traktacie „Wiara chrześcijańska potwierdzona autorytetem pogan” (*De probatione fidei christianæ per auctoritatem paganorum*), w którym mówi się, że Bóg nie tylko nie odwrócił się od pogan, ale ujawnił im wszystkie najważniejsze prawdy wiary, bo przecież Platon i Arystoteles wypowiadali się na temat Trójcy św., Apulejusz wiedział, że są dobrzy i źli aniołowie, a Cyceron przepowiedział zmartwychwstanie. Zaś „dziewice napełnione duchem Bożym, które zwano sybillami, zapowiedziały Zbawiciela Grecji, Italii i Azji Mniejszej: Wergiliusz na podstawie ich ksiąg śpiewał o tajemniczym dziecięciu, które miało zmienić oblicze świata”[184]. Podobnie wypowiadał się Marsilio Ficino w swoim traktacie *De Christiana religione*, a za najlepszą ilustrację i najbardziej jaskrawy dowód panowania takich przekonań uważał Mâle *Szkołę Ateńską* Rafaela, w której – w samym centrum Watykanu, naprzeciw *Dysputy o Najświętszym Sakramencie*, zawierającej wizerunki Doktorów Kościoła – zostali przedstawieni wszyscy najważniejsi filozofowie starożytni. Było to – wedle słów francuskiego badacza – potwierdzenie przeświadczenia, istniejącego w okresie wczesnego renesansu, że „myśl starożytna jest święta; że filozofowie są prawowitymi przodkami teologów; że mądrość grecka i wiara chrześcijańska są w istocie jedną i tą samą rzeczą”[185]. *Szkoła Ateńska* była realizacją wyjątkową. Natomiast, by wyrazić „konkordancję” pogaństwa i chrześcijaństwa, powszechnie w wieku XV posługiwano się postaciami sybilli. O ile w wieku XIII znane były tylko dwie wieszczki (Erytrejska i Tyburtyńska), to w wieku XV ich liczba wzrosła do dziesięciu, a w końcu – dwunastu[186]. Pierwszym wskazanym przez Mâle’a przykładem, w którym sybille (w liczbie dziewięciu) zapowiadają Mesjasza, są stalle Jörga Syrlina st. w katedrze w Ulm (1469–1474). Każdej z prorokiń został przypisany wers z odnoszącą się do Chrystusa przepowiednią, zapożyczoną z *Institutiones divinæ* Laktancjusza, „odkrytego” na nowo przez humanistów (który z kolei swe proroctwa zaczerpnął z *Oracula Sibyllina*)[187].

Ważniejszym jednak źródłem, zarówno dla artystów późnego średniowiecza, jak i – za pośrednictwem książki Mâle’a – dla wizerunków sybilli (oraz proroków) w katedrze ormiańskiej, jest praca dominikanina, Filippa Barbieriego, *Discordantiae nonnulae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* („Niektóre rozbieżności między św. Hieronimem i Augustynem”, znana też jako *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*), wydana w roku 1481, której jeden z niewielkich traktatów (*Sibyllarum de Christo vaticinia*) został poświęcony sybillom i prorokom[188]. Barbieri zestawił proroctwa starożytnych wieszczek z przepowiedniami starotestamentalnych proroków. Dla przedstawie-

206. Sybille: Libijska i Erytrejska, fragment malowidła w środkowym przęśle na ścianie płd. (S II)

nia w katedrze ważne jest przy tym przyporządkowanie każdej z dwunastu sybilli konkretnemu prorokowi. Tekst Barbieriego, przytoczony przez Mâle'a, brzmiał w odniesieniu do Sybilli Libijskiej następująco:

> II. – Sibylla Lybica. – Sibylla Lybica ornata serto viridi et florido in capite, vestita pallio honesto et non multum juvenis sic ait: Ecce veniet dies et illuminabit condempsa (*sic*) tenebrarum et solventur nexus Sinagogæ et desinent labia hominum et videbunt regem viventum; tenebit illum in gremio virgo domina gentium et regnabit in misericordia et uterus matris erit statua cunctorum.
>
> – Jeremias propheta. – *Ecce dies veniunt*…[189]

Zgodnie z przywołanym powyżej zestawieniem podanym przez Barbieriego, w wąskich polach po obu stronach okna, w pierwszej parze widać właśnie proroka Jeremiasza oraz Sybillę Libijską. Druga para – postaci ukazane w obydwu kompozycjach nieco w tyle: prorok Ezechiel i Sybilla Erytrejska – jest również zgodna z dziełem włoskiego dominikanina:

> V. – Sibylla Erythraea. – Sibylla nobilissima Erythraea, in Babylonia orta; de Christo sic ait: In ultima autem ætate humiliabitur Deus et humanabitur proles divina, jungetur humanitati divinitas. Jacebit in feno agnus et officio puellari educabitur Deus et homo. Signa præcedent apud Apellas. Mulier vetustissima puerum præmium corripiet. Poetes orbis mirabitur, ducatum præstabit ad ortum.
>
> – Ezechiel propheta. – *Porta hæc clausa erit*[190].

Opisany schemat, stworzony przez Filippa Barbieriego – połączenie proroków z sybillami, zaopatrzone w teksty ich proroctw – funkcjonował głównie we Włoszech. Temat jednak podlegał dalszym przekształceniom i niemal współcześnie we Francji wypracowno jego nieco inną redakcję. Najstarszy znany przykład „francuskiej" wersji wizerunków sybilli, który zaprezentował Mâle, to ilustracje *Godzinek* Louisa de Laval, pochodzące sprzed roku 1489; później jednak ten raz ustalony schemat był powtarzany wielokrotnie[191]. Francuski uczony stwierdził, że nowa redakcja powstała w wyniku połączenia tekstów Laktancjusza i Barbieriego, z pewnością z udziałem jakiegoś teologa, który też niejako na nowo ukierunkował wymowę całego zespołu dwunastu wieszczek. Określenie tożsamości sybilli pochodzi w nim od Laktancjusza, zaś tekst ich proroctw – z książki Filippa Barbieriego, przy czym w niektórych przypadkach proroctwa przypisane wcześniej jednej prorokini przyporządkowano innej. Nadano też sybillom indywidualne atrybuty, odnoszące się do wieszczonych przez nie wydarzeń z życia Chrystusa. Nie bez znaczenia jest też kolejność prezentacji sybilli w zespole. Podsumowując różnice pomiędzy ujęciem sybilli włoskich i ich francuskich odpowiedniczek, Mâle pisał: „Sybille Filippa

Barbieriego zapowiadają tylko jedno wydarzenie: przyjście Zbawiciela, który miał się w cudowny sposób narodzić z Dziewicy. Sybille francuskie wiedzą na ten temat o wiele więcej: mówią nie tylko o ponadnaturalnym narodzeniu Syna Bożego, ale także o jego dzieciństwie, cierpieniach, śmierci i zmartwychwstaniu. Laktancjusz uzupełnia Filippa Barbieriego. Atrybuty, które trzymają nasze sybille, mają konkretny sens: streszczają życie Chrystusa. Sybille są uszeregowane nie przypadkowo, lecz w przemyślanej kolejności: na początku pokazują się te, które zapowiadają, że ma się narodzić Zbawiciel; potem idą następne, które mówią o jego narodzeniu i dzieciństwie; a dalsze opisują jego Pasję, śmierć i zmartwychwstanie"[192]. Średniowieczny teolog – podkreślał Mâle – nie wprowadził żadnych wydarzeń z działalności publicznej Chrystusa, co – jak zauważył uczony – było niemal oczywiste i zgodne z tradycją sięgającą wieku XIII: „dla owego teologa, tak jak dla XIII-wiecznego artysty, Dzieciństwo i Pasja streszczały całe życie Chrystusa"[193].

To z tej właśnie wersji zaczerpnął Rosen atrybuty: zapaloną świecę Sybilli Libijskiej i kwiat w ręku Sybilli Erytrejskiej[194]. Także tylko tam obie prorokinie występują w kolejności jedna po drugiej, zgodnie z chronologią wydarzeń, gdyż Sybilla Libijska zapowiedziała „wyraźnie" przyjście Zbawiciela (*Videtur clare vaticinari de adventu Salvatoris cum prophetis*, w przeciwieństwie do poprzedzającej ją przepowiedni Sybilli Perskiej, której proroctwo było bardziej zawoalowane), a Sybilla Erytrejska przewidziała Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie (*Videtur vaticinari de Christi annuntiatione per angelum facta*)[195]. Jednak, o ile Sybilla Libijska – także w tej, francuskiej redakcji – głosiła tekst proroctwa zaczerpnięty z pracy Filippa Barbieriego, odnoszący się do dziewiczych narodzin Chrystusa, to Sybilla Erytrejska wypowiada tu słowa przypisane wcześniej przez włoskiego dominikanina Sybilli Hellesponckiej, gdyż to ona pierwotnie wieszczyła Zwiastowanie (a towarzyszyły jej słowa Gedeona i znany z przedstawień w *Biblia pauperum*, jako „antytyp" tego wydarzenia, cud runa Gedeona):

> VIII. Sibylla Hellespontica. – Sibylla Hellespontica, in agro Trojano nata, vetusta et antiqua veste rurali induta, ligato velo antiquo [capite] sub gula circumvoluta usque ad scapulas quasi despectu de qua scribit Heraclides; dicens: De excelsis cœlorum habitaculo prospexi Deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in cunabulis terræ[196].

To jednak jeszcze nie koniec zagmatwanych dróg, którymi w późnym średniowieczu podążały przekształcenia ikonografii sybilli. Émile Mâle zwrócił uwagę na obecne wciąż w tym czasie tendencje do tworzenia wielkich uniwersalnych programów dogmatycznych, najlepiej jeszcze w symetrycznych czy też analogicznych zestawieniach ujawniających rządzącą światem harmonię. Owocem takiego sposobu myślenia były próby maksymalnego wykorzystania istniejących dwunastoelementowych zespołów: połączenia proroków z apostołami (skojarzenie znane już wcześniej) i zestawienia ich z sybillami i artykułami *Credo*, których fragmenty starano się odnaleźć również w proroctwach sybilli[197]. I choć nie udało się stworzyć takiej do końca idealnej konstrukcji, ślady podobnych prób, choć nieco inaczej skomponowane, zachowały się w ilustracjach rękopisów iluminowanych. Według Mâle'a – „Punktem wyjścia były proroctwa sybilińskie; potem w księgach Starego i Nowego Testamentu szukano wersetów, które by korespondowały z przepowiedniami sybilli. Wersety te, wypisane na banderolach, wkładano następnie w ręce proroka albo apostoła. Naprzeciw wizerunków sybilli widzimy więc jednego przedstawiciela Starego Prawa i jednego – Nowego"[198]. W przypisie Mâle dodaje, że układ ilustracji wyglądał w ten sposób, że po jednej stronie (*verso*) znajdowała się sybilla, a na sąsiadującym z nią awersie (*recto*) następnej karty, ponad albo poniżej wizerunków proroka i apostoła, zilustrowane było samo wydarzenie, do którego odnosiło się proroctwo sybilli. Jako przykład takiego zestawienia ilustracji, obok wspomnianych już *Godzinek* Louisa de Laval (Mâle reprodukuje z nich jedną kartę z miniaturami, niestety, tę bez wieszczki[199]), francuski uczony wymienia ksylograf z opactwa w Sankt Gallen, gdzie sybille zostały ukazane dokładnie w ten sam sposób co w rękopisie *Godzinek*, a co więcej, zastosowano tam identyczny schemat opisanego wyżej zestawienia sybilli z prorokami i apostołami[200]. Mâle informuje też, że rycinę z tego ksylografu opublikował Wilhelm Ludwig Schreiber w swoim *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal*[201]. Skądinąd wiadomo też, że w roku 1903 wspomniany Schreiber wraz z Paulem Heitzem wydali faksymilową edycję całości tej książki blokowej, której jedyny egzemplarz przechowuje biblioteka opactwa w Sankt Gallen[202].

Układ ilustracji w *Oracula* (połaczenie sybilli z przepowiadanym przez nie wydarzeniem oraz z postaciami proroka i apostoła) jest identyczny z tym w *Godzinkach* Louisa de Laval; takie same są również przypisane poszczególnym sybillom przepowiednie. Dla przedstawień w katedrze ormiańskiej najważniejsze jednak wydają się powiązane z nimi ilustracje wydarzeń wieszczonych przez prorokinie[203]. Sybilli Libijskiej towarzyszy bowiem wizja Najświętszej Marii Panny Niepokalanie Poczętej (ukazanej w promienistej mandorli), a Sybilli Erytrejskiej – *Zwiastowanie* [il. 207–208][204]. Te właśnie dwie sceny znajdujemy

207 a

207 b

207. a) *Sibylla Lybica*; – **b)** *Wizja Niepokalanego Poczęcia NMP*, z prorokiem Izajaszem i św. Janem Ewangelistą, ryc. B w: *Oracula...*

208 a

208 b

208. a) *Sibylla Erith*[r]*ea*; – **b)** *Zwiastowanie* z prorokiem Izajaszem i św. Łukaszem Ewangelistą, ryc. C w: *Oracula...*

też na ścianie tego przęsła katedry: u dołu, poniżej okna, znajduje się opisane już *Zwiastowanie*, zaś ponad otworem – *Wizja Eliasza*, w której prorokowi ukazuje się na obłoku tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem, jako *Theotokos*, przedstawiona dokładnie tak, jak opisuje ją Sybilla Libijska: *et videbunt regem viventum*; *tenebit illum in gremio virgo domina gentium et regnabit in misericordia et uterus matris erit statua cunctorum*. Wątek tajemnicy Niepokalanego Poczęcia, wyraźnie zilustrowanej w *Oracula* z Sankt Gallen, uzupełnia w lwowskim dziele legenda odnoszona do Wizji proroka Eliasza, poszerzająca znaczenie tej sceny o dziewicze macierzyństwo Marii, wywodząca się z kręgu duchowości karmelitańskiej (o czym będzie mowa niżej).

Podsumowując tę partię malowideł – postaci proroków i sybilli w środkowym przęśle nawy – szczególnie w odniesieniu do wieszczek oraz w kontekście innych wątków hellenistycznych, obecnych w dekoracji, wypada znów posłużyć się słowami Émile'a Mâle'a, którymi ten zakończył rozdział swojej książki traktujący o starożytnych prorokiniach:

> Wydaje się, że [w postaciach sybilli] staje przed nami cała poezja antycznego świata. I co z tego, że teksty, które nam prezentują sybille zostały wymyślone w wieku XV! Prawda, którą wyrażają, nie ma związku z kilkoma zagmatwanymi zdaniami. Uczą nas, że świat pogański przeczuł chrześci-

jaństwo. Przypominają nam, że Platon określił cnotę jako „naśladowanie Boga"; że Sofokles mówił o prawach, które są nadrzędne w stosunku do praw ludzkich; że Wergilusz umieścił na Polach Elizejskich, obok poetów i herosów, także „tych, którzy miłowali bliźnich", oraz że w całej jego prawdziwie profetycznej twórczości: „Jutrzenka Betlejem rozjaśniała oblicze Rzymu"[205].

Nietrudno odnaleźć tu te same myśli, a nawet sformułowania dotyczące stosunku świata antycznego do chrześcijaństwa, które były obecne w pismach Tadeusza Zielińskiego oraz w książce ks. Teodorowicza, będącej polemiką arcybiskupa z poglądami hellenisty.

Wizja Eliasza

Czy to ze względu na lokalizację malowidła – na niewielkiej połaci ściany w kształcie poziomego prostokąta, uszczuplonej jeszcze od dołu wycięciem górnej części okna – zupełnie niepasującą do pionowej kompozycji *Immaculaty*, czy też z powodu niechęci artysty do zbyt banalnego i oczywistego potraktowania tematu Niepokalanego Poczęcia, dla zobrazowania proroctwa Sybilli Libijskiej Rosen posłużył się dość wyrafinowanym (przynajmniej w tym kontekście) i nader rzadko spotykanym przedstawieniem: *Wizją Eliasza* [il. 209][206].

Po lewej stronie kompozycji, na tle nagich, spiętrzonych skał nad brzegiem morza, siedzi siwobrody starzec ubrany w brunatnobrązową suknię i jaśniejszy, beżowy płaszcz, którego kaptur okrywa mu także głowę. Jest pochylony do przodu, głowę ma zwieszoną na piersi, ale jego wzrok podąża za wyciągniętą w przód lewą ręką, podczas gdy prawa spoczywa na kolanie [il. 210]. W głębi obrazu, przed starcem, na skraju urwistego nadmorskiego klifu klęczy, odwrócony tyłem, młody mężczyzna w stalowoszarej tunice. Obie, ugięte w łokciach ręce wzniósł ku górze i zdaje się patrzeć na niebo, gdzie na potężnym, skłębionym obłoku, unoszącym się ponad bezmiarem morza (którego skalę obrazuje niewielki żagiel łodzi na falach w dole), widnieje tronująca Maria z Dzieciątkiem. Siedzi na złotym „bizantyńskim" tronie, w obszernej kobaltowobłękitnej szacie, a przed sobą trzyma złotowłose Dzieciątko Jezus odziane w jasnoróżową tunikę. Po prawej stronie, w dolnej części malowidła, złoty rydwan zaprzężony w parę koni, białego i karego, powożony przez zerkającego za siebie z niepokojem mężczyznę, w wielkim pędzie – jak o tym świadczy wzdęty na wietrze cynobrowy płaszcz woźnicy – oddala się od morza [il. 211].

Zilustrowane tu wydarzenie zostało w następujący sposób opisane w Starym Testamencie (1 Krl 42–45):

> Eliasz wszedł na wierzch Karmelu, i nachyliwszy się ku ziemi, włożył twarz swoją między kolana swoje. I rzekł do sługi swego: „Wstąp, a spojrzyj ku morzu!" A gdy wstąpił i spojrzał, rzekł: „Nie masz nic". I znowu rzekł mu: „Wracaj się po siedemkroć!".
>
> A za siódmym razem oto obłoczek mały jako stopa człowiecza występował z morza. I rzekł: „Idź, a mów Achabowi: Zaprzęgaj wóz twój i zjeżdżaj, aby cię deszcz nie zastał!". A gdy się obracał tam i sam, oto się niebo zaćmiło, i obłok i wiatr, i stał się deszcz wielki. A tak wsiadł Achab i odjechał do Jezrahelu.

Jest to jednak tylko opis wydarzenia z życia proroka Eliasza, które – zinterpretowane w sensie duchowym (mistycznym), w powiązaniu z podstawowymi elementami duchowości karmelitańskiej – wydało dopiero symboliczne odczytanie wizji proroka, patrona zakonu karmelitów, zasygnalizowane na malowidle w postaci tronującej Madonny[207]. Ta właśnie, pozaobrazowa i symboliczna treść

209. *Wizja Eliasza*: Matka Boska z Dzieciątkiem na obłoku, malowidło w środkowym przęśle na ścianie płd. (S II)

przedstawienia jest kluczem do wyjaśnienia jego – jakże trafnie pomyślanego – umiejscowienia w obrębie malowideł tego przęsła. Podporządkowano je bowiem nadrzędnej idei gloryfikacji Najświętszej Marii Panny, a szczególnie widoczne jest w nich dążenie do wyeksponowania tajemnicy Jej Niepokalanego Poczęcia i dziewiczego macierzyństwa.

Mały obłoczek czy też chmurka, o której jest mowa w przekazie biblijnym, należy do podstawowych, związanych z prorokiem Eliaszem symboli, obecnych w duchowości karmelitańskiej – obok ognistego rydwanu, płaszcza i ognistego miecza „proroka ognia": „Już od swego zarania Karmel dostrzegał w owej chmurce symbol Niewiasty,

210. Eliasz na Górze Karmel

która wyłania się ze skażonych grzechem »wód« ludzkości, sama będąc czystą i nieskalaną. To Ona przynosi ludziom prawdziwe Życie – Syna Bożego. Taka interpretacja symbolu chmurki wiąże się z maryjnym charakterem Zakonu, który zawsze czcił w sposób szczególny tajemnicę Niepokalanego Poczęcia Maryi i zrodzenia przez Nią Bożego Syna"[208].

Co ciekawe, legenda, która kryje się za chmurką, nie jest szerzej znana, a specjalnie maryjną duchowość Karmelu zwykle łączy się raczej ze szkaplerzem otrzymanym przez św. Szymona Stocka od Marii podczas cudownej wizji[209]. Pełny zapis symboliki i mistycznych znaczeń, jakie niesie ze sobą dla zakonu karmelitańskiego wizja Eliasza, zawierają właściwie tylko pisma autorów tego zakonu, przeznaczone najczęściej też tylko dla jego członków. Legenda ta ma za sobą długą tradycję, a i sama powstała, jak się uważa, po to, by zaświadczyć o tradycji istnienia zakonu i pomóc bronić karmelitom ich praw do egzystencji jako zgromadzenie religijne. Ze względu bowiem na brak kościelnej legalizacji reguły, zakon był zagrożony kasatą, gdy w roku 1215 na soborze laterańskim IV wydano dekret nieuznający zgromadzeń zakonnych, które nie były oparte na jednej z powszechnie akceptowanych i zaaprobowanych przez Kościół reguł. Zgodnie z tradycją duchowym założycielem zakonu był prorok Eliasz, do niego więc oraz do przekazu biblijnego zwrócono się w poszukiwaniu karmelitańskiej tożsamości – a konkretnie – właśnie do jego wizji chmurki, której mariologiczna interpretacja jest „kluczem, który otworzył drzwi do zrozumienia tożsamości Karmelu"[210].

Egzegeza ta pojawiła się po raz pierwszy w wieku XIV, a jej autor nie jest znany. Jej najpełniejsza wersja znajduje się w dziele – obok Reguły św. Alberta – podstawowym dla duchowości karmelitańskiej, mianowicie w tzw. Księdze pierwszych mnichów (*Liber de institutione primorum monachorum*), której autorstwo przypisuje się Janowi XLIV, biskupowi Jerozolimy żyjącemu na przełomie IV i V stulecia; tekst zachował się w redakcji XIV-wiecznej[211]. W Księdze VI tego dzieła, zatytułowanej „Maria i karmelici", zostały szczegółowo wyjaśnione cztery tajemnice, które Bóg objawił Eliaszowi we wspomnianej wizji:

> Profetyczną tajemnicę ukrytą w wizji z opowiadania, którą Bóg ukazał schylonemu ku ziemi Prorokowi, ten postanowił przekazać nie wszystkim ludziom, lecz tylko swoim towarzyszom, i to w tajemnicy. Właśnie od nich dowiadujemy się, że w symbolu wizji Bóg odkrył przed Eliaszem cztery wielkie tajemnice […]. Pierwsza tajemnica dotyczyła przyszłych narodzin dziecka, dziewczynki, które już od łona swej matki wolne będzie od wszelkiego grzechu; druga dotyczyła czasu owego wydarzenia; trzecia wskazywała, że dziecko będzie żyło doskonałym i nieustannym dziewictwem na wzór Eliasza; czwarta mówiła, że Bóg, łącząc swą naturę z naturą ludzką, narodzi się z owej dziewicy.
>
> Gdy sługa Eliasza zobaczył mały obłok podnoszący się znad morza, Bóg objawił Eliaszowi, że pewne dziecko, błogosławiona Maryja, którą symbolizuje obłok, narodzi się z grzesznej natury ludzkiej, ukrytej w symbolu morza. Dziecko to od swego poczęcia wolne będzie od wszelkiej zmazy grzechu, tak jak obłok, który powstaje co prawda z mętnego morza, lecz wolny jest od wszelkiego brudu. Chociaż początkowo jest tej samej natury co morze, to jednak sam w sobie ma inne cechy i właściwości: woda jest ciężka i mętna, obłok zaś, to całkowicie czysta para. […] Błogosławiona Maryja różniła się w swoim poczęciu od tego morza. W Jej poczęciu nie ciążyła na Niej żadna zmaza grzechu, ale dzięki zachowaniu od grzechu była lekka jak obłok i czysta przez pełnię darów[212].

Zasadniczym elementem wizji objawionej Eliaszowi pod postacią chmurki było więc Niepokalane Poczęcie Marii, a – podkreślony już w legendzie – fakt przekazania przez Eliasza proroctwa objawionego w wizji „tylko swoim towarzyszom" miał tłumaczyć słabą znajomość legendy poza zakonem. Zaś tradycja i egzegeza karmelitańska powiązały Niepokalane Poczęcie Marii z charyzmatem dziewiczego życia zakonników, w którym naśladowali

Eliasza – *princeps et exemplar Carmelitarum*. W ten sposób powstała szczególnego rodzaju więź pomiędzy zakonnikami a Marią, oparta właśnie na zachowywaniu celibatu, przy czym, co ciekawe, to nie Maria była wzorem dla zakonników. Ona jedynie naśladowała cnoty kultywowane od czasów Eliasza przez pustelników z Góry Karmel:

> Przypominając sobie wszystkie te [objawione Eliaszowi w wizji] obietnice po ich wypełnieniu – gdy rodzaj ludzki otrzymał już od Syna Bożego, poprzez Dziewicę, deszcz bożej łaski, której pragnął – członkowie naszego Zakonu z wielką pieczołowitością oddali się służbie tej Dziewicy, objawionej ich poprzednikom i przez nich wyczekiwanej. Nie cofając się przed trudami, obrali sobie ową Dziewicę za szczególną patronkę, ponieważ wiedzieli, że jedynie Ona upodobniła się do nich dobrowolnie podjętym dziewictwem, zapoczątkowanym przez pierwszych członków Zakonu, a poprzez nich wśród mężczyzn. Umiłowanie zaś czystości wśród niewiast zapoczątkowała Matka Boga. Tak więc zakonnicy karmelitańscy byli pierwszymi mężami zachowującymi celibat, a błogosławiona Maryja pierwszą kobietą, która ślubowała dziewictwo. Ta podstawowa zgodność wyrażająca się dobrowolnie przyjętym dziewictwem, szczególna dla Matki Boga i zakonników karmelitańskich, była zapowiedziana, a następnie spełniła się wraz z Jej narodzeniem. W konsekwencji, w czasach apostołów, karmelici nazywali Maryję swoją siostrą i z tego samego powodu siebie nazywali braćmi błogosławionej Dziewicy Maryi[213].

Nie można więc już wątpić, że to karmelici najbardziej czcili tajemnicę Niepokalanego Poczęcia Marii i Jej dziewiczego macierzyństwa; według legendy, to oni byli pierwszymi, którym Bóg objawił te prawdy, na długo przed narodzeniem Marii i Chrystusa. Toteż trudno sobie wyobrazić przedstawienie, które w bardziej dobitny sposób podkreślałoby te właśnie cechy Bożej Rodzicielki. Dodatkowym „usprawiedliwieniem" obecności w tym miejscu akurat tej sceny – Marii-*Immaculaty* z postacią Jezusa – jest *Drzewo Jessego* w witrażu poniżej. W ten sposób Niepokalanie Poczęta, ukazana ponad oknem w *Wizji Eliasza*, dopełniała – jako „różdżka" (*virga*) Jessego wraz z „kwiatem"-Chrystusem, który z Niej wyrósł – kompozycję zapoczątkowaną w witrażu, podobnie jak jej uzupełnieniem były flankujące okno, malowane pary proroków i sybilli.

Pomysł Rosena zobrazowania *Wizji Eliasza* był, jak zaznaczono, bardzo oryginalny, a artysta wykazał się w nim ponadprzeciętną znajomością karmelitańskiej duchowości. O pewnych związkach artysty z karmelitami może świadczyć fakt, że to do ich warszawskiego kościoła przy Krakowskim Przedmieściu ofiarował tryptyk *Św. Antoni Padewski*, pokazany na wystawie w roku 1923. Musiał dobrze znać duchowość karmelitańską, czego dowodzą choćby tytuły niezachowanych prac, wystawionych na jego warszawskiej wystawie z roku 1925. Przypomnijmy, że jedną z nich było *Męczeństwo św. Anioła*, karmelity, którego żywot bywa obrazowany bardzo rzadko, a zespół projektów witraży, które wtedy pokazał, obejmował kanon świętych karmelitańskich: Alberta, Teresę z Lisieux, Teresę z Ávila, oraz św. Jana od Krzyża. Cykl ten uzupełniała – do niedawna enigmatyczna i niewiele mówiąca – *Legenda*[214]. Identyfikacja *Wizji Eliasza* w katedrze ormiańskiej właśnie jako ilustracji karmelitańskiej legendy pozwala z całą pewnością stwierdzić, że w przypadku *Legendy* z wystawy, umieszczonej w kontekście świętych karmelitańskich, musiało chodzić o tę samą co ukazana w katedrze, niezwykle ważną dla karmelitańskiej duchowości, legendę mówiącą o symbolice chmurki, którą Bóg objawił Eliaszowi. Mimo iż wspomniane projekty witraży nie są znane, wolno przypuszczać, że lwowskie malowidło było powtórzeniem jednego z nich – dosłownym lub też nieco zmodyfikowanym. Toteż już w tym miejscu można postawić tezę (którą ugruntuje i potwierdzi analiza dalszych przedstawień zobrazowanych w katedrze), że malowidła te, w ogromnej mierze, powstały na podstawie wcześniejszych kompozycji artysty, które tu zostały powtórzone bez zmian, zaadaptowane do wymogów malarstwa monumentalnego, bądź przekształcone formalnie, przy zacho-

211. Achab uciekający przed deszczem

212

213

214

waniu pierwotnych treści czy rozwiązań ikonograficznych. W większości były to więc tematy już przez artystę „wypróbowane" i – bez wątpienia – dogłębnie przemyślane.

Rosenowska *Wizja Eliasza* z pewnością nie ma bliskich sobie analogii ikonograficznych. Zresztą wydarzenie to bardzo rzadko (o ile w ogóle) ilustrowano w samodzielnych scenach[215], choć na przełomie wieku XV i XVI wykształcił się specyficznie karmelitański temat, znany pod (zaczerpniętą z Proroctwa Izajasza, Iz 35, 2) nazwą *Decor Carmeli*[216]. Pod tym mianem rozumiano wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ukazanej na obłoku, tak jak miał ją widzieć prorok Eliasz. Natomiast szerzej znane są kompozycje łączące wizję Eliasza z widzeniem św. Szymona Stocka i przekazaniem mu przez Marię szkaplerza, a czasem także z postacią św. Cyryla Jerozolimskiego (określane jako *Mater Carmeli*) [il. 212]. Przedstawienia tego typu wywodzą się zapewne z kompozycji herbu zakonu karmelitów, któremu pierwotnie towarzyszyły sentencje: *Sum Mater et decor Carmeli* oraz *Helias et Helisaeus Prophetae Duces Carmelitarum*. Także obraz Rosena zdaje się odwoływać, przynajmniej częściowo, do powstałego na początku XVI stulecia godła karmelitów (*vexilium Carmelitarum*), które – choć dość sumarycznie – podkreślało podstawowy, maryjny patronat jako naczelny charyzmat duchowości zakonu [il. 213][217]. Wraz z ewolucją prowadzącą do upraszczania herbu zakonnego, elementy figuralne zostały w nim zastąpione przez znaki czysto heraldyczne (zniknęła postać Marii i aniołów), co w konsekwencji spowodowało pewną dowolność ich interpretacji, a już na pewno zbędne stało się odwoływanie do szczegółów legendy towarzyszącej wizji proroka. Istnieje jednakże obraz ukazujący *Wizję Eliasza*, niewiele późniejszy od kompozycji Rosena (z lat 1948–1949), w którym co prawda nie mogło zabraknąć również św. Szymona Stocka, ale dominuje w nim zdecydowanie krajobraz z eliańskiego objawienia [il. 214][218].

212. Maria z Dzieciątkiem na obłoku ponad Górą Karmel, adorowana przez Eliasza, św. św. Cyryla i Szymona Stocka, ilustracja na frontyspisie w: Diego de Coria Maldonado, *Dilucidario*, Kordoba 1598

213. *Vexilium Carmelitarum*, ilustracja na frontyspisie w: *Constitutiones*, 1499

214. John Keating, *Madonna ukazująca się Eliaszowi i św. Szymonowi Stockowi*, 1948–1949, malowidło ścienne w kaplicy klasztoru karmelitów, Gort Muire, Dundrum (Dublin), Irlandia

Ta bardzo udana kompozycja irlandzkiego malarza, Johna (Seana) Keatinga (1889–1977)[219], jakkolwiek formalnie nowoczesna (ale też utrzymana w granicach, na jakie pozwalała twórczość na niwie kościelnej), nie wnosi wiele nowego do ikonografii karmelitańskiej, a pewne przekształcenia układu tego przedstawienia, znanego ze sztuki dawnej (czyli właściwie tylko z pierwotnego herbu zakonu) są natury nie tyle nawet formalnej, co estetycznej.

* * *

Omówiona powyżej dekoracja środkowego przęsła południowej ściany nawy prezentuje program bardzo rozbudowany i niezwykle bogaty w treści teologiczne, a poprzez obfitość cytatów czerpanych ze sztuki dawnej – stanowi zespół zróżnicowany i ciekawy, zarówno od strony ikonograficznej, jak i formalnej. W przypadku dekoracji tego przęsła, w odniesieniu do *Biblia pauperum*, można mówić nie tylko o powierzchownym schemacie zapożyczonym z ksylograficznych edycji księgi, ale i o wzorowanym na średniowiecznym sposobie myślenia „typologicznym" podejściu artysty do tematu, którego rozległość starano się zaprezentować powyżej, a który zawiera w sobie na-

dal szereg niewyjaśnionych problemów ikonograficznych (przykładowo, wciąż dość enigmatyczna jest wymowa sceny zobrazowanej na tapiserii w tle *Zwiastowania*). Rozwiązanie ich na pewno wzbogaciłoby odczytanie programu wypełniającego ścianę tego przęsła, skonstruowanego bardzo precyzyjnie i pełnego teologiczno-ikonograficznych subtelności.

Na marginesie i w uzupełnieniu analizy malowideł tego przęsła trzeba zauważyć, że najwyraźniej nie tylko karmelitańska legenda została tu niejako wtórnie wykorzystana. Zasadnicze wątki ikonograficzne obecne w programie tej części zespołu są już bowiem widoczne w *Pozdrowieniu anielskim* – gwaszu Rosena z roku 1925 [il. 111]. Podobne jest ogólne ujęcie kompozycji w architektoniczne ramy arkadowej kolumnady – elementu tradycyjnie obecnego w tej scenie, zwłaszcza we włoskim malarstwie renesansowym – w której archanioł odwiedza Marię. Wiosna, czyli pora roku, kiedy zgodnie z kalendarzem liturgicznym obchodzi się to święto, została tu ukazana nie poprzez znaki zodiaku, jak w katedrze, lecz za pomocą kwitnących drzew owocowych, widocznych tuż poza portykiem, na tle rozległego wiejskiego krajobrazu. Maria (co interesujące, odwrócona tyłem do widza, tak że nie widać jej twarzy) została ukazana jako młoda, jasnowłosa kobieta; ma na sobie obszerny płaszcz (zapewne błękitny, tak jak jej suknia na malowidle w katedrze). Archanioł o androgynicznym obliczu – „dekadencki", jak go określił jeden z recenzentów warszawskiej wystawy w Zachęcie[220]– klęczy u stóp Marii, z tradycyjną białą lilią w ręce. Jest ubrany w szaty liturgiczne, wspaniałe, bogato haftowane *pluviale* spięte ogromną agrafą. Najważniejsze jednak elementy, zapowiadające program malowideł w „maryjnym" przęśle w katedrze, to Sybilla Hellesponcka, której reliefowy wizerunek zdobi pulpit z księgą, służący za oparcie Marii, oraz wisząca powyżej tkanina z *Drzewem Jessego*. Te same wątki artysta powtórzył w katedralnych malowidłach oraz witrażu. Co ciekawe, można odnieść wrażenie, że w gwaszu Rosen odwołał się do pierwotnego patronatu wspomnianej sybilli, tego skodyfikowanego jeszcze przez Filippa Barbieriego, zgodnie z którym Sybilla Hellesponcka zapowiadała Zwiastowanie[221]. Tyle tylko, że obecny tu jej wizerunek odnosi się już niewątpliwie do redakcji francuskiej – Sybilli Hellesponckiej jako tej, która wieszczyła Ukrzyżowanie Chrystusa – jak o tym świadczy wyraźnie widoczny w jej rękach krzyż. Relief z sybillą jest oryginalnym dziełem sztuki średniowiecznej (dokładnie tu skopiowanym z reprodukcji w książce Émile'a Mâle'a, przedstawiającej fragment stalli dawnego opactwa La Haye-aux-Bonshommes w Ponts-de-Cé[222]), należy więc przyjąć, że o jej wyborze najwyraźniej zadecydowało tu kryterium estetyczne, ale jednak „historycznie" usprawiedliwione. Nie można bowiem wątpić, że tylko wiedza o skomplikowanych losach średniowiecznej ikonografii sybilli, zaczerpnięta z książki Mâle'a, pozwoliła Rosenowi umieścić tu Sybillę Hellesponcką, czytelnie scharakteryzowaną jako odnoszącą się do Ukrzyżowania. Dzięki temu zabiegowi i swoistej ambiwalencji wymowy obecności tej wieszczki w *Pozdrowieniu anielskim*, także tu znalazło się odwołanie do przyszłej męki i śmierci Zbawiciela, którego narodziny zwiastował archanioł. Jak wiadomo, taką samą rolę pełniła *Droga Krzyżowa* w tle *Zwiastowania* w katedrze. Widać więc, że większość zasadniczych elementów – najważniejszych wątków ikonograficznych – wykorzystanych w malowidłach środkowego przęsła południowej ściany nawy katedry, była już obecna na obrazie z warszawskiej wystawy (włącznie z odnoszącym się do *Zwiastowania* cytatem z Ewangelii św. Łukasza, w obrazie oddanym po łacinie, a w malowidle ściennym – po polsku).

Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela oraz ilustracje jego kazań[223]

Malowidła w kolejnym – pierwszym (licząc od prezbiterium) – przęśle nawy po stronie południowej (S III) są poświęcone osobie św. Jana Chrzciciela, jego naukom

215. Katedra ormiańska we Lwowie, malowidła w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III), stan przed konserwacją

216. *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* (1926), po konserwacji, 2008

217. *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* (1926), przed konserwacją

oraz roli jako poprzednika Chrystusa. Podobnie jak opisane wcześniej wątki maryjne, wypełniają ściśle całą połać ściany tego przęsła i są rozmieszczone zgodnie ze „schematem *Biblia pauperum*" [il. 215]. Obszerną płaszczyznę poniżej okna zajmuje scena związana ze ścięciem św. Jana, a w pozostałych polach – po obu stronach okna oraz ponad nim – zostały zilustrowane kazania świętego. Także kompozycje w witrażu obrazowały wydarzenia z jego życia.

Obraz największy rozmiarami, a zarazem najbardziej niezwykły pod względem treści, zajmuje dolną część ściany, poniżej okna. Z powodu jego ikonograficznej wyjątkowości różnie go tytułowano. Tradycyjnie, lecz niezbyt precyzyjnie określano go mianem „Ścięcia św. Jana Chrzciciela"[224]; ściślej, lecz trochę niezgrabnie nazywano „Nocą po ścięciu św. Jana Chrzciciela"[225]. Najwłaściwszy jednak (bo najbardziej adekwatny do treści kompozycji) wydaje się tytuł *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* [il. 216–220][226]. Na tle trzech złoconych arkad, tuż nad ziemią, unosi się sześć postaci ubranych w odświętne, bogato haftowane szaty liturgiczne. Nimby wokół głów oraz płomienie pod stopami każą się w nich domyślać aniołów, ale też nie zwyczajnych: „[…] To potężne duchy światłości, nakształt [!] gnostycznych Eonów, całe spłomienione blaskiem, o oczach zagubionych w niezmiernej oddali, oczach pamiętających powstanie światów" – jak ich opisywał Jan Parandowski[227]. Anioł stojący pośrodku kompozycji trzyma bezgłowe ciało św. Jana, bezwładne, ale nie martwe, lecz tylko jakby omdlałe, gdyż ramiona świętego wzniesione są w górę, ponad miejsce, gdzie kiedyś znajdowała się jego głowa, a teraz, zamiast niej jaśnieją nieziemskim światłem trzy koncentryczne kręgi. Pozostali aniołowie

218 a

218 b

218 c

218 a–e. Aniołowie w *Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela* (d, e – stan po konserwacji)

218 d

218 e

otaczają tę centralną grupę. Trzymają swego rodzaju atrybuty świętego. Anioł po lewej stronie prezentuje skrwawiony topór, którym ścięto Chrzciciela; następny trzyma w ręku bogato zdobioną latarnię z napisem: IOANNES, ponieważ Ewangelia mówi o Janie: „On był świecą gorejącą i świecącą" (J 5, 35). Dalej, po prawej, anioł ukazuje głowę św. Jana na misie, tak jak ją otrzymała Salome. Pozostali dwaj aniołowie w głębi stoją w adoracji [il. 218 a–e].

Po lewej stronie, blisko krawędzi kompozycji, spoza prześwitu arkady ukazującego zatopioną w mroku dalszą część pomieszczenia, w którym rozgrywa się scena główna, wydarzeniu przygląda się Herod ze swoim doradcą [il. 219][228]. Ma rude włosy i błękitne oczy, a na głowie wysoką, „turbanową" mitrę, jakie nosili władcy starożytnej Babilonii. W tle widać kolumnę z impostowym kapitelem, rodem ze sztuki bizantyńskiej, a przed Herodem, na cokole zdobionym reliefem z przedstawieniem najpewniej jakiegoś babilońskiego czy asyryjskiego bóstwa, stoi osobliwa czarna latarnia, wykonana może z hebanu, na przypominającej rostrum podstawie. Na tym samym cokole, za latarnią, stoi posążek wykonany również z czarnego materiału – ni to człowiek, ni zwierzę – który do złudzenia przypomina Pazuzu, asyryjskiego demona wiatrów.

219

Po prawej, za aniołem ukazującym głowę św. Jana na misie, stoi stara, zbolała kobieta ubrana w brunatnobrązową szatę i seledynowy szal, podtrzymywana przez młodego mężczyznę, któremu w głębi sceny towarzyszy kilku innych młodzieńców. To św. Elżbieta, matka św. Jana, oraz jego uczniowie [il. 220][229]. Na ścianie ponad arkadami w tle zostały wyrysowane konturowo trzy sceny: *Zwiastowanie Zachariaszowi*, *Ostatnia Wieczerza* oraz *Nawiedzenie*.

Ponad *Gloryfikacją*, po lewej stronie okna znajduje się przedstawienie określane przez współczesnych jako „aniołowie oddzielający ziarno od plew" [il. 221][230], będące ilustracją fragmentu Ewangelii św. Mateusza (Mt 3, 11–12): „[Ja was chrzczę wodą ku pokucie, ale ten, co przyjdzie po mnie, mocniejszy jest niż ja, którego trzewików nie jestem godzien nosić; On was chrzcić będzie Duchem Świętym i ogniem]. A jego wiejadło w ręce jego i wyczyści boisko swoje i zgromadzi pszenicę swą do gumna, plewy zaś spali ogniem nieugaszonym". Ta niecodzienna scena odnosi się w istocie do Sądu Ostatecznego, choć nie jest dosłowną ilustracją przytoczonych wyżej wersetów Ewangelii. Trzej aniołowie – na pierwszy rzut oka bardzo przypominający

219. Herod i jego doradca

220. Św. Elżbieta (portret Gertrudy z Ohanowiczów Teodorowiczowej, matki abpa Teodorowicza) z uczniami św. Jana Chrzciciela (stan po konserwacji)

221. Aniołowie oddzielający ziarno od plew, malowidło w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III)

220

tych z umieszczonej poniżej *Gloryfikacji* (choć są ubrani nie tak bogato jak tamci) – stoją (czy też raczej unoszą się) na schodach prowadzących do romańskiego portalu, wspartego z prawej strony na kolumnie zdobionej splątanymi postaciami zwierzęcymi, w którego tympanonie znajduje się rzeźbione wyobrażenie *Maiestas Domini* – aluzja do Sądu Ostatecznego i wspomnianego w Ewangelii, a zapowiedzianego przez św. Jana, powtórnego przyjścia Chrystusa. Anioł stojący najbliżej rzeźbionego tympanonu, ujęty frontalnie, w prawej ręce, uniesionej ponad głowami pozostałych trzyma, symbolizującą Sąd Ostateczny szalkową wagę, taką jak ta, którą dzierży zwykle w podobnych scenach Archanioł Michał. Drugi z aniołów, zwrócony lekko w lewo (czyli w swoją prawą stronę), w wyciągniętych przed siebie dłoniach prezentuje księgę w złotej jubilerskiej oprawie wysadzanej szlachetnymi kamieniami. Na jej licu znajduje się inskrypcja: „Math III VII", która kieruje widza ku odpowiedniemu ustępowi Ewangelii św. Mateusza. Odnosi się on już jednak do malowideł po przeciwnej stronie okna. Ostatni, trzeci anioł, zwrócony, podobnie jak poprzedni – w lewo – w rękach wyciągniętych przed siebie na wysokości twarzy, trzyma złoty lub złocony, mały przenośny ołtarz, portatyl – sądząc ze zdobiących go ornamentów – wczesnochrześcijański lub bizantyński.

U stóp ostatniego z aniołów, na najniższym stopniu schodów, rozłożony jest płat białej tkaniny zdobiony na krawędziach czerwonymi krzyżykami – zapewne korporał – na którym został usypany kopczyk ziaren pszenicy. To ziarna, o których wspomina przywołany powyżej fragment Ewangelii, oddzielone od plew (choć tych ostatnich na obrazie nie widać). Fakt ukazania ziaren zgromadzonych na tkaninie liturgicznej, którą można interpretować jako korporał, ma wyraźne konotacje eucharystyczne: może oznaczać pszenicę, z której powstaną hostie używane w obrzędzie mszy św.[231].

Malowidło po prawej stronie okna ukazuje aniołów walczących z „plemieniem żmijowym" [il. 222 a–b][232], zgodnie z ustępem z Ewangelii, zapisanym na księdze trzymanej przez anioła w poprzednio omówionej scenie: „[Gdy zaś widział wielu faryzeuszów i saduceuszów przychodzących do chrztu swego, mówił im:] Plemię żmijowe, któż wam pokazał, że unikniecie przyszłego gniewu?" (Mt 3, 7). Aniołowie zostali ukazani w nieco dziwacznych pozach, z zamkniętymi oczami i natchnionymi obliczami oraz rękami uniesionymi w górę, jakby rzucali uroki na wijące się u ich stóp węże (zilustrowane tu dosłownie ewangeliczne „żmije" czy też „padalce"), o ubarwieniu w czarno-czerwone pasy.

Także sceny namalowane w najwyższym polu przęsła, ponad oknem, dosłownie oddają treść kazań św. Jana Chrzciciela[233]. Część kompozycji po lewej wypełnia postać

221

222 a

222 b

muskularnego drwala (ubranego w żółte sportowe „trykoty" – koszulkę i szorty), który zamierza się właśnie siekierą, by ją wbić w korzeń potężnie rozrośniętego drzewa [il. 223, 224]. Święty Jan nauczał: „Już bowiem siekiera przyłożona jest do korzenia drzew. Przeto wszelkie drzewo, które nie daje owocu dobrego będzie wycięte i w ogień wrzucone" (Mt 3, 10). Po prawej stronie, nieopodal fontanny, na której krawędzi usiadł paw, stoi grupka dzieci [il. 225]. Jedno z nich trzyma w ręku instrument muzyczny – być może rodzaj liry – inne stoi, a jeszcze jedno – siedzi w zamyśleniu. Ostatnia, czwarta postać, odwrócona tyłem do widza, najwyraźniej tańczy, jak można sądzić z ułożenia jej rąk i nóg. W tle widać drzewo owocowe, zapewne jabłoń. Pod drzewem stoi kamienna ławka, na której oparciu wyryta została inskrypcja: MATEUSZ IX | XI 16–17. Napis ten znów odsyła patrzącego do ewangelicznego źródła sceny, które mówi: „Komu zaś przyrównam to plemię? Podobne jest chłopiętom siedzącym na rynku, które wołając do rówieśników, mówią: Śpiewaliśmy wam, a nie tańczyliście, zawodziliśmy, a nie płakaliście" (Mt 11, 16–17). Kamienne elementy architektoniczne (które mają zasugerować wspomniany w Ewangelii „rynek" i generalnie zurbanizowany charakter otoczenia) – okładzina basenu fontanny, krokształty wspierające ławkę i płyta widoczna obok chłopca siedzącego w dolnej części kompozycji – są zdobione detalami i figuralnymi reliefami o genealogii najpewniej antycznej i wczesnochrześcijańskiej. W koronach obu drzew aż roi się od egzotycznych, barwnie upierzonych ptaków. Są tam papuga, lirogon i wiele innych gatunków, których tożsamość potrafiłby określić chyba tylko biegły ornitolog.

Podobnie jak w poprzednim przęśle, tak i tu, zespołu malowideł ideowo dopełnia kompozycja witrażowa: trzy *Sceny z życia św. Jana Chrzciciela*, utrzymane (jak i pozostałe witraże) w subtelnych złotawożółtych tonach na białym tle [il. 226 a–c][234]. Patrząc od góry, czyli znów wbrew układowi przyjętemu tradycyjnie w witrażach średniowiecznych, w trzech medalionach znajdują się: *Chrzest*

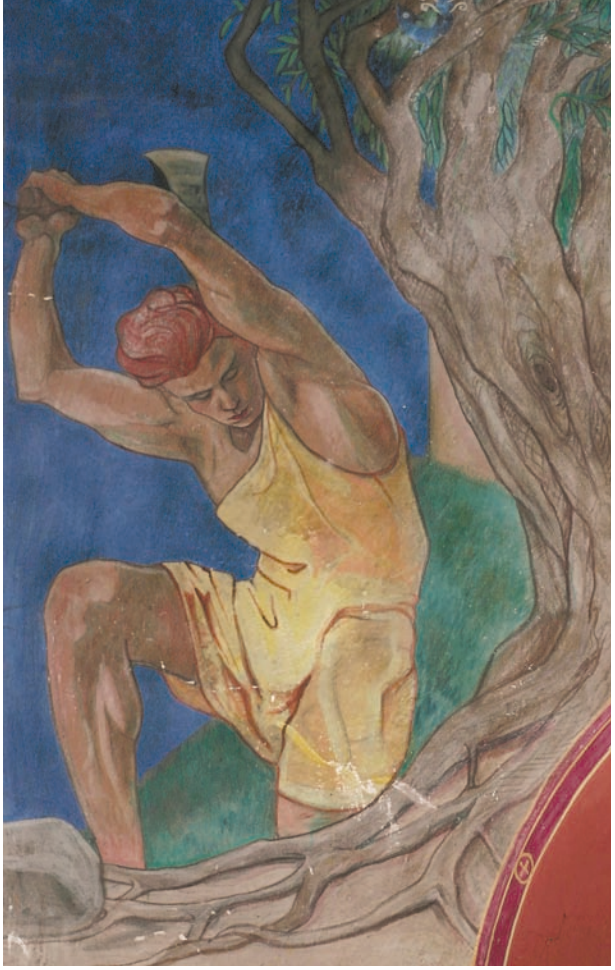
222 a–b. Aniołowie walczący z„rasą padalców", malowidło w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III); – **b)** stan po konserwacji

223. Drwal przykładający topór do drzewa i tańczące dzieci, malowidło w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III)

224. Drwal

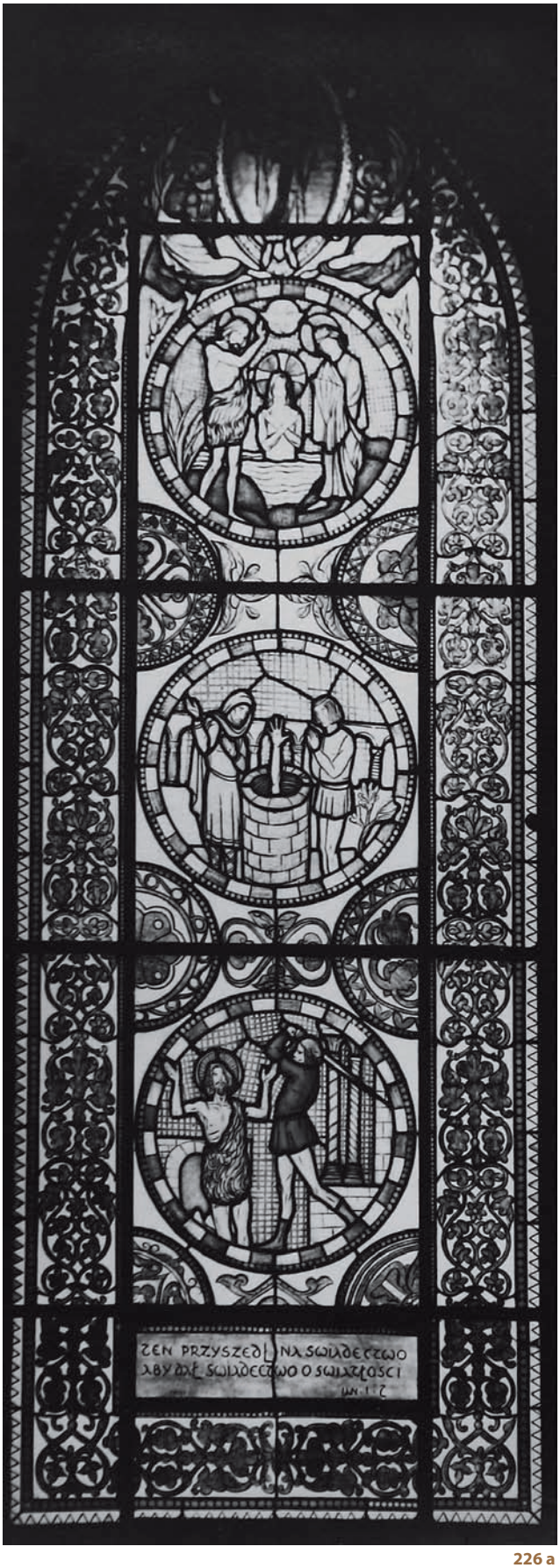
225. Tańczące dzieci

223



224

225


ŻEN PRZYSZEDŁ NA ŚWIADECTWO
ABY DAŁ ŚWIADECTWO O ŚWIATŁOŚCI
J.1.VII

226 a

ŻEN PRZYSZEDŁ NA ŚWIADECTWO
ABY DAŁ ŚWIADECTWO O ŚWIATŁOŚCI
J.1.VII

226 b

226 c

226. *Sceny z życia św. Jana Chrzciciela* (1926), witraż w oknie nawy (ściana płd.; S III, v): **a)** fotografia ok. 1929; – **b)** zestawienie zachowanych elementów witraża z jego archiwalną fotografią; – **c)** witraż po konserwacji, 2006

Chrystusa, *Świadectwo wiary uwięzionego św. Jana*[235] oraz *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*. Poniżej ostatniej sceny widnieje inskrypcja: TEN PRZYSZEDŁ NA ŚWIADECTWO | ABY DAŁ ŚWIADECTWO ŚWIATŁOŚCI | JAN 1, 7. Kompozycja tego przeszklenia powtarza w zasadzie układ okna z misteriami greckimi w pierwszym od zachodu przęśle po tej stronie nawy.

W przęśle tym mamy więc po raz kolejny do czynienia z koherentnym zespołem przedstawień podporządkowanych jednej nadrzędnej idei – postaci św. Jana Chrzciciela. Większość scen, o ile może budzić zdziwienie niezwykłą ikonografią ze względu na dosłowne (a przez to miejscami niemal humorystyczne w odbiorze) potraktowanie tekstów ewangelicznych, daje się łatwo wytłumaczyć właśnie dzięki tym literackim źródłom, określonym zresztą przez samego malarza za pomocą inskrypcji. Nie wydaje się, by – poza podkreśleniem tego oryginalnego, ale też niezbyt wyrafinowanego ujęcia ikonograficznego – należało im poświęcić więcej miejsca i uwagi. Inaczej jest w przypadku największej rozmiarami sceny głównej, poniżej okna.

To od niej zaczynały się najczęściej opisy malowideł nawy, gdyż malowidło to powstało jako pierwsze w całym zespole. Była to zresztą chyba nie jedyna przyczyna, dla której wyróżniano tę scenę spośród innych: zadziwiała współczesnych nie tylko bogactwem faktury malarskiej (skrzące się od haftów i klejnotów szaty aniołów), ale i tajemniczością i napięciem, widocznymi na twarzach boskich posłańców, a przede wszystkim – niespotykanym i na poły enigmatycznym tematem – co, jak zaznaczono wyżej, przejawiało się w problemach z jej odpowiednim zatytułowaniem. Istotnie, *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* nie ma precedensu w dziejach ikonografii. Jest pod tym względem zupełnie samodzielnym i oryginalnym utworem Rosena, a stwierdzenia tego nie osłabia bynajmniej fakt posłużenia się w obrazie przez artystę wieloma cytatami i naśladownictwem formalnym innych, powszechnie znanych dzieł sztuki.

Jedynym recenzentem malowideł, który współcześnie zdawał się właściwie odczytywać to przedstawienie, bo też zapewne znał jego literackie źródło, był Stanisław Machniewicz. Krytyk tak pisał o tej scenie:

> Ze straszliwej wizji Katarzyny Emmerich noc po ścięciu św. Jana Chrzciciela, którego męczeństwo tak dosadnie maluje ewangelja św. Marka w r. VI w. 14–29. Aniołowie

227

228

229

230

podtrzymują ciało świętego Jana, które zda się już unosić ku górze, jeden z aniołów trzyma topór męczeński, a drugi ściętą głowę[236].

Choć artykuł, z którego pochodzi cytowany fragment został napisany dopiero w latach trzydziestych, o tym, że kompozycja powstała na podstawie „straszliwej wizji" Machniewicz mógł się był dowiedzieć wprost od malarza, albo też znał wcześniejszy obraz Rosena, gwasz zatytułowany *Św. Jan po ścięciu* [il. 118], pokazywany na „wystawie bieżącej" w Zachęcie w kwietniu roku 1925, a potem także jesienią tego roku we Lwowie[237]. Obraz ten zachował się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki. W księgach inwentarzowych muzeum jego tytuł zapisano jako: „Św. Jan Chrzciciel po ścięciu głowy, pilnowany przez anioła (według wizji K. Emerich)"[238]. Zapewne w związku z tą notatką, obecnie w literaturze przedmiotu tytułuje się ten obraz: *Wizja Kateriny Emmerich*[239]. Trzeba jednak pamiętać, że uwaga na temat widzeń Emmerich jako źródła obrazu odnosi się do gwaszu, a nie do malowidła ściennego. Natomiast Stanisław Machniewicz najwyraźniej dokonał swoistej kontaminacji czy też utożsamienia monumentalnego malowidła z gwaszem (którego temat określano jako zaczerpnięty z wizji Emmerich). Trudno powiedzieć, czy był to zabieg świadomy, czy raczej instynktowny, ale nie można odmówić międzywojennemu krytykowi racji, bowiem oba obrazy, choć – wydawałoby się – różne, zarówno pod względem treści, jak i formy, istotnie zostały zainspirowane przez, czy też namalowane według wizji Anny Kathariny Emmerich. Inaczej jednak niż w przypadku ilustracji nauk św. Jana, które przekładają opisy ewangeliczne na malowidła niemal dosłownie, ani sztalugowa, ani monumentalna wersja tego tematu (co postaram się pokazać niżej) nie może być określona mianem literalnej asymilacji widzeń Emmerich. Dzięki tej swobodzie potraktowania tekstu wyjściowego mogły powstać dwie kompozycje – zupełnie różne, a jednak niewątpliwie wywodzące się z tego samego literackiego przekazu.

Obie redakcje tego tematu – monumentalną oraz sztalugową – łączy nawet więcej niż tylko wspólne źródło literackie, bowiem prawie wszystkie sceny w omawianym przęśle zostały, bez większych zmian, przetransponowane na ścianę z wcześniejszej, akwarelowo-gwaszowej kompozycji Rosena.

Gwasz ukazuje mroczne wnętrze – jak gdyby widzianą w przekroju podłużnym nawę główną kościoła, z fragmentem arkad międzynawowych, wspartych na czterech nieproporcjonalnie niskich, przysadzistych filarach [il. 118]. Widoczne są trzy kapitele filarów, bogato zdobione rzeźbiarską dekoracją (od lewej: *Wóz Eliasza*; scena niezidentyfikowana oraz *Chrzest Chrystusa*[240]); czwarta głowica jest zasłonięta prostopadłościenną, kamienną mensą, na której licu znajduje się medalion z reliefem wyobrażającym muskularnego drwala zamierzającego się, by ściąć drzewo – zupełnie tak jak ten na malowidle w katedrze, w górnej części omawianego przęsła. O tę mensę lewą ręką wspiera się bezgłowy św. Jan, który klęczy tuż przy ołtarzu, z prawą ręką wyciągniętą na całą długość w górę; zamiast dłoni widnieje tam układający się w kształt krzyża rozbłysk światła. Po przeciwnej stronie mensy stoi – za-

231

232

233

Fragmenty obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118:

227. Aniołowie walczący z „rasą padalców"

228. Chrystus

229. Aniołowie oddzielający ziarno od plew

230. Trzcina

231. Tańczące dzieci

232. Rycerze oraz „Kto ma dwie suknie..."

233. Lampa

pewne – anioł, wsparty na potężnym, dorównującym mu niemal wysokością, dwuręcznym mieczu.

Ścianę ponad arkadami międzynawowymi wypełniają konturowe sceny odnoszące się do „Poprzednika Chrystusowego" i głoszonych przez niego nauk, zadziwiająco podobne do kompozycji otaczających po bokach i od góry okno omawianego przęsła. Patrząc od lewej, widać parę aniołów „walczących z padalcami" – ukazanych w ujęciu identycznym jak na malowidle ściennym – u których stóp tutaj także wiją się gady [il. 227]. Następnie, w zaimprowizowanej arkadzie stoi Chrystus [il. 228] w nimbie krzyżowym, trzymający przed sobą wielkie sito czy też przetak, zapewne w funkcji narzędzia, które posłuży do oddzielania ziarna od plew (zamiast wspomnianego w Ewangelii „wiejadła"), a dalej, po prawej, dwaj aniołowie wrzucają w „ogień nieugaszony" całe naręcza plew [il. 229]. Dwie postaci, pochylone nad rosnącą pomiędzy nimi samotną trzciną, odnoszą się bez wątpienia do słów wypowiedzianych przez Jezusa o św. Janie: „Coście wyszli na pustynię widzieć? Trzcinę chwiejącą się od wiatru?" (Mt 11, 7) – w których potwierdzał wielkość Jana i jego prorocką misję [il. 230]. Dalej, w umownie zasugerowanym mieście (w znanej ze sztuki wczesnośredniowiecznej arkadowej konstrukcji z fragmentem dachu, ścian i otworów okiennych), przy fontannie stoi dwoje znudzonych dzieci, a kolejna dwójka przysiadła z boku i gra na flecie oraz innych instrumentach [il. 231]. Również ten fragment oddaje podobne jak w malowidłach treści, w niemal identycznej formie, dopełniając grupy scen-tematów zaczerpniętych z gwaszu i prawie bez zmian powtórzonych na ścianach katedry. Następne przedstawienia kontynuują ilustrację ewangelicznych odwołań do osoby i słów św. Jana, a zarazem pokazują, że malowidła katedralne stanowią jedynie wybór kilku scen prezentujących tę tematykę, z całej gamy, którą w swoim repertuarze miał artysta. Na następnych rysunkach widać dwóch rycerzy wspartych na potężnych mieczach, którzy stanowią jeszcze jedną ilustrację nauczania św. Jana: „Pytali go zaś i żołnierze, mówiąc: Cóż i my czynić mamy? I rzekł im: Nikogo nie bijcie, ani nie potwarzajcie, ale na żołdzie waszym poprzestawajcie" (Łk 3, 14). Do nagiego mężczyzny, któremu towarzysz pomaga się ubrać, odnosi się zaś ustęp Ewangelii św. Łukasza, z następującymi słowami św. Jana Chrzciciela: „Kto ma dwie suknie, niech da nie mającemu, a kto ma żywność, niech tak samo uczyni" (Łk 3, 11) [il. 232]. W końcu ten swoisty fryz zamyka wyobrażenie lampki oliwnej-kaganka na wysokim trzonie, adorowanej przez cztery postaci [il. 233]. Jest to zapewne ilustracja słów Chrystusa, ale tu rozumianych w odniesieniu do św. Jana, który, jak wyżej

wspomniano, był określany symbolicznie mianem „świecy" czy też pochodni: „Nikt świecy nie zapala i nie stawia w ukryciu, ani pod korcem, ale na świeczniku, aby ci, którzy wchodzą, widzieli światło" (Łk 11, 33).

W przypadku scen dopełniających temat św. Jana Chrzciciela w katedrze nie ma zatem wątpliwości, że zostały zaczerpnięte z wcześniejszej kompozycji artysty i tu wtórnie wykorzystane. Trudniej jest udowodnić takie pokrewieństwo w odniesieniu do sceny głównej – *Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela*. Wydaje się, że pomocne może być tu odwołanie do – jak to zostało już ustalone – wspólnego literackiego źródła, które było natchnieniem dla powstania obu dzieł oraz posłużenie się próbą ujawnienia sposobu czy też mechanizmu, w jaki ta inspiracja się przejawiała.

Wizje Anny Kathariny Emmerich (lub Emmerick, 1774–1824)[241], niemieckiej mistyczki i stygmatyczki, zakonnicy augustiańskiej w Dülmen w Westfalii, spisywał od roku 1818, a następnie wydał drukiem, już w latach trzydziestych wieku XIX (I wyd. niem. 1833), Clemens Brentano. Do końca tego stulecia widzenia Anny Kathariny (z których do najpopularniejszych należała *Bolesna Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa* – I wyd. franc. 1835) doczekały się wielu edycji, były tłumaczone m.in. na francuski i polski.

Wydaje się, że istotnie gwasz Rosena został zainspirowany jedną z takich wizji niemieckiej mistyczki, a konkretnie następującym fragmentem, dotyczącym wydarzeń już po ścięciu św. Jana, gdy jego martwe ciało spoczywało w lochu twierdzy Heroda w Macherus:

> „Spojrzenie na święte ciało Jana Chrzciciela". […] widziałam ciało Chrzciciela, cały czas, jak leżało w lochu. Nikt tam [*sc.* w pałacu Heroda, na uczcie] nie przeczuwa jego śmierci. […] Widzę cały loch wypełniony światłem oraz anioła, jak stoi z mieczem przy świętych zwłokach[242].

To jedyny fragment widzeń Anny Kathariny, który można połączyć z obrazem Rosena. I to raczej tylko z jego pierwszą, gwaszową redakcją, gdzie istotnie, w lochu, który przybrał wygląd kościelnej nawy, stoi anioł z mieczem, strzegący ciała św. Jana. Pozostałe elementy tego przedstawienia, to już *licentia poetica* artysty, któremu zdecydowanie obce było fabularne odwzorowywanie nawet najbardziej wizjonerskich i szczegółowych przekazów; żadna jego kompozycja nie mogła się obyć bez elementów symbolicznych. Zacytowany fragment był więc natchnieniem dla gwaszu, ale wśród wizji Anny Kathariny Emmerich nie ma takiej, którą by – w tradycyjnym rozumieniu – można było uznać za bezpośrednie źródło malowidła Rosena w katedrze. A raczej, zacytowanego fragmentu nie można nazwać dosłownym odpowiednikiem namalowanej w katedrze sceny, lecz jedynie źródłem inspiracji malarza, pożywką dla niezwykłej wyobraźni Rosena, i to niejako przedestylowaną już i wysublimowaną w procesie przekształcania wcześniejszej, sztalugowej wersji na kompozycję monumentalną. Szczęśliwie w wypadku tej ostatniej sceny (*Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela*) dysponujemy przekazem, który pozwala do pewnego stopnia odtworzyć mechanizm przekładania wizji na obraz i częściowo zrekonstruować etapy transpozycji widzeń stygmatyczki na język malarski w obu wariantach.

Maszynopis wykładów Rosena z okresu pracy na CUA zawiera następującą wypowiedź artysty, dotyczącą namalowanej w katedrze *Gloryfikacji* (a szczególnie widniejących tam aniołów):

> Osobiście wolę aniołów bezskrzydłych – i tak właśnie zazwyczaj ich maluję. Jako przykład chciałbym państwu pokazać – za co z góry przepraszam – slajd jednego z moich malowideł ściennych, przedstawiający ciało św. Jana Chrzciciela po ścięciu, tak jak je widziała niemiecka zakonnica-wizjonerka, Katharina Emmerich, która żyła w Bawarii [!] w pierwszej połowie XIX wieku. W ten sposób opisała ona swoją wizję: „Jego ciało leżało, w glorii światła, w lochach pałacu Heroda, podtrzymywane i strzeżone przez groźnych i skrzących się aniołów". Ciało świętego na obrazie jest podtrzymywane przez aniołów w bizantyńskich szatach; i jak widzicie, nie mają oni skrzydeł, lecz ich płonące stopy oczyszczają splamioną grzechem ziemię[243].

Własne słowa malarza stanowią więc ostateczne potwierdzenie, że również katedralne malowidło powstało pod wpływem widzeń Anny Kathariny. Jednak określenie, że scena lwowska pokazuje noc po ścięciu św. Jana „tak jak je widziała […] Katharina Emmerich", jest już chyba pewnym nadużyciem. Zamiast jednego anioła jest ich tu sześciu, a towarzyszą im ponadto (choć ukryci w tle) – Herod i św. Elżbieta z uczniami Chrzciciela. Obecność tych ostatnich można, naturalnie, usprawiedliwić, gdyż opisy Emmerich są niezwykle szerokie i szczegółowe, i obejmują wydarzenia dziejące się zarówno w pałacu Heroda, jak i poza nim, pośród uczniów proroka. W tym wypadku jednak należałoby powiedzieć, że obraz zainspirowały wizje niemieckiej mistyczki jako całość, a nie tylko ich zacytowany fragment odnoszący się do ciała świętego leżącego w lochu, gdyż oczywiście, w innym miejscu, wizjonerka wspomina też o ukazaniu się w więzieniu, przy zwłokach syna, św. Elżbiety, oraz o obecności tam uczniów św. Jana[244]. Malowidło w katedrze jest więc już drugą wersją tego samego tematu, gruntownie przemyślaną (a raczej – powtórnie wyobrażoną) przez malarza, owocem jego pogłębionej lektury pism niemieckiej styg-

matyczki. Jest obrazem, w którym jak w soczewce artysta skupił obecny w wizjach Emmerich nastrój niesamowitości, ale dokonał tego nie bez udziału własnych, wyjątkowo w tym zakresie biegłych, inwencji i wyobraźni.

Jak widać z porównania cytatu z wizji Emmerich – przywołanego przez artystę niezbyt precyzyjnie, z pamięci – z przytoczonym wcześniej jego dokładnym odpowiednikiem w tekście widzeń zakonnicy, to istotnie słowa niemieckiej mistyczki zapłodniły wyobraźnię Rosena. Zresztą, jak się wydaje, nie tylko jego wyobraźnię. Wizje Kathariny Emmerich były popularną lekturą dewocyjną w Paryżu *fin-de-siècle*'u[245]. Dowody swej fascynacji wizjami niemieckiej mistyczki pozostawił Joris-Karl Huysmans i nie ma wątpliwości, że to jego proza zaznajomiła malarza z widzeniami Emmerich. Durtal, bohater tetralogii francuskiego pisarza, w jej drugim tomie, zatytułowanym *W drodze*, tak pisał o *Bolesnej Męce…* i niezwykłych walorach widzeń niemieckiej zakonnicy spisanych przez Brentana:

> Nie, ona nie przeprowadzała analizy ducha, jak święta Teresa; nie zajmowała się naszym życiem wewnętrznym; w książce swojej zapomina zarówno o sobie, jak o nas, bo widzi jedynie ukrzyżowanego Jezusa i pragnie wyłącznie pokazać poszczególne stadia Jego agonii, pozostawić na swoich kartach, jak na chuście Weroniki, odciśnięty wizerunek Najświętszego Oblicza.
>
> Chociaż arcydzieło to powstało niedawno, jako że Katarzyna Emmerich zmarła w roku 1824, przynależy ono do średniowiecza. Jest malowidłem, co zda się wychodzić ze szkół Frankonii lub Szwabii. Ta kobieta jest siostrzycą Zeitblomów i Grünewaldów; ma ich gorzkie spojrzenie na świat, jej dzieło te same jaskrawe barwy, tę samą drapieżną woń; lecz przez swą dbałość o dokładność w szczegółach, precyzyjne rysowanie tła, zdaje się również nawiązywać do starych mistrzów flamandzkich w rodzaju Rogera van der Weydena czy Boutsa; połączyła w sobie dwa prądy, biorące początek jeden z Niemiec, a drugi z Flandrii; i te obrazy malowane krwią, a pokostowane łzami przenosiła na prozę, nie mającą nic wspólnego ze znaną nam literaturą, prozę, której poprzedników nie sposób odnaleźć drogą analogii nigdzie indziej jak w wieloskrzydłowych malowidłach z XV wieku[246].

Taki opis książki Anny Kathariny musiał wzbudzić żywe zainteresowanie Rosena, tym bardziej że zapisom widzeń mistyczki poświęcił Huysmans w swoich powieściach, nie tylko we *W drodze*, o wiele więcej miejsca niż tylko przytoczony tu fragment[247]. Osoba i książki francuskiego pisarza mogły też pośredniczyć w zapoznaniu się Rosena z twórczością Gustave'a Moreau, którego wpływ jest bardzo widoczny w *Gloryfikacji* – czy to w formie promienistej glorii otaczającej miejsce głowy św. Jana, czy w postaci Heroda i babilońskich bożków, zdobiących tę część malowidła, która ma przedstawiać zapewne jego pałac, a w końcu – we wszechogarniającym wschodnim przepychu, który emanuje z obrazu. Wszystkie te elementy są obecne w wielu dziełach Moreau, poświęconych tematowi Salome – zwłaszcza *Salome tańcząca* (ok. 1874) oraz *L'Apparition* (*Zjawa*, 1876) [il. 234] – wykonanych w różnej technice, zachowanych w wielu wersjach skończonych oraz w postaci licznych studiów i szkiców[248]. Odwołanie do *L'Apparition* jest wyraźnie widoczne także w gwaszu Rosena, w postaci wspartego na mieczu anioła, podobnego do analogicznie skomponowanej postaci kata po prawej stronie w akwareli francuskiego symbolisty [il. 235 a–b].

234. Gustave Moreau, *L'Apparition* (*Zjawa*), 1876, akwarela

235 a

235 b

235. a) Kat w *L'Apparition* Gustave'a Moreau; – **b)** Anioł w obrazie *Św. Jan po ścięciu* (il. 118)

A od czasu opublikowania *Na wspak* Huysmansa (1884) nie ma mowy, by wspominając o tych dwóch obrazach Moreau nie przytaczano zmysłowego opisu dekadenckich arcydzieł, zamieszczonego przez francuskiego pisarza w jego skandalizującej powieści[249].

Można wręcz odnieść wrażenie (i zaryzykować hipotezę), że Rosen chciał stworzyć obraz o podobnej tematyce jak ta, która natchnęła Moreau, że usiłował dorównać jego arcydziełom w przepychu, atmosferze niesamowitości i tajemniczości. Można też dalej spekulować, że wyuzdany przepych pałacu Heroda w połączeniu z opisem somnambulicznego tańca wyzywającej Salome nie odpowiadał religijnemu z ducha artyście, nie mówiąc już o nieprzystawalności obrazów Moreau do wnętrza kościelnego. Być może Rosen postanowił więc rozwinąć inny wątek tego samego wydarzenia – ten najbardziej religijny, czyli śmierć św. Jana – i potrafił go znakomicie oddać w podobnej do Moreau estetyce, nadając mu zarazem diametralnie inny wydźwięk: zamiast obrazu emanującego erotyzmem i atmosferą dekadencji, stworzył niezwykle pociągającą wizję świętości, niepozbawioną przy tym wszystkich zasadniczych cech formalnych kompozycji francuskiego symbolisty – tak, że Władysław Kozicki mógł napisać o obrazie Rosena: „Piękne, natchnione głowy aniołów, otoczone wichurą jasnych włosów, podnoszą urok mistycznej poezji tego malowidła, w którem najsilniej zaznacza się u Rosena hieratyzm orjentalny i zbliżenie się do sztuki Gustawa Moreau, zwłaszcza do jego wizyjnego obrazu »Salome«"[250]. Jednym słowem, polski artysta zamienił dekadencki w wymowie mistycyzm obrazu Moreau na żarliwy mistycyzm religijny swojego malowidła w katedrze. Znając dzieje zwłaszcza francuskiej sztuki ostatnich dziesięcioleci wieku XIX, można by taki zabieg uznać wręcz za naturalny. Wśród panujących podówczas prądów mistycznych (do których podsycenia przyczyniły się też niemało *Na wspak*, a potem *Là-Bas* Huysmansa), granica między religią a bałwochwalstwem czy herezją była bowiem bardzo płynna – jak tego dowodzą choćby poczynania okultystycznego stowarzyszenia „Rose + Croix", którego członkowie równocześnie czerpali natchnienie ze sztuki „beurończyków", będącej przecież sublimacją mistycyzmu – ale katolickiego. Podobną zresztą drogę przeszedł sam Huysmans – od dekadentyzmu i praktyk okultystycznych do zachwytu mistyką

chrześcijańską, m.in. właśnie w widzeniach i osobie Anny Kathariny Emmerich.

* * *

Malowidła pokrywające południową ścianę nawy nie stanowią zespołu zwartego ani koherentnego pod względem ikonografii. W całość może spiąć je tylko stwierdzenie, że odnoszą się do okresu „historii świętej" sprzed Wcielenia. Trudno też mówić o konkretnym układzie czy określonym kierunku ich odczytywania, nie da się bowiem wyróżnić w nich logicznego ciągu chronologicznego. Wydaje się zresztą, że poszukiwania takich prawidłowości są bezcelowe, gdyż zespół ma wymowę wybitnie symboliczną, nie fabularną.

Cykl Czternastu Wspomożycieli

Naprzeciw ściany południowej, wypełnionej ilustracjami wydarzeń zapowiadających przyjście Chrystusa, po stronie północnej znajduje się poczet świętych Czternastu Wspomożycieli, wzbogacony postacią św. Odilona, nie notowanego zwykle w ich gronie[251]. Tak jak strona południowa zawiera skomplikowane treści teologiczne, spiętrzone jeszcze w nakładających się i wzajemnie przenikających warstwach przedstawień o ikonografii pozostawiającej szerokie pole do ich symbolicznej interpretacji, tak sceny na ścianie północnej są jasne i czytelne już na pierwszy rzut oka, nawet dla odbiorcy nieposiadającego przygotowania teologiczno-historycznego. Wyobrażają Czternastu Wspomożycieli, czyli najpotrzebniejszych świętych, popularnych szczególnie w pobożności ludowej i od wieków wzywanych w różnych potrzebach[252]. Postaci tych świętych to zarazem ilustracje ulubionej przez Rosena *Złotej legendy*, i tak jak ona – napisana językiem zrozumiałym dla każdego – są dostępne nawet dla niewykształconych odbiorców.

Na klasyczny zestaw Czternastu Wspomożycieli składają się: trzej święci biskupi (Dionizy, Erazm, Błażej), trzy święte dziewice (Barbara, Małgorzata i Katarzyna), trzej święci rycerze (Jerzy, Achacy, Eustachy), święty lekarz – Pantaleon; święty pustelnik – Idzi, święty diakon – Cyriak, święty młodzian – Wit, oraz święty olbrzym – Krzysztof[253]. Taki właśnie zestaw Wspomożycieli prezentują malowidła północnej ściany nawy katedry ormiańskiej. Obecność św. Odilona jest w tym gronie zupełnie wyjątkowa (i, naturalnie, „nadliczbowa"), bez precedensu w ikonografii kościelnej. O włączeniu tej postaci do zespołu malowideł w katedrze zadecydowały najpewniej specyficzne okoliczności zamówienia.

Ikonografia wspomnianych świętych – wszystkich, z wyjątkiem św. Odilona – jest zupełnie tradycyjna. Także rozmieszczenie postaci nie wydaje się podyktowane jakimkolwiek głębszym zamysłem, może poza względami kompozycyjnymi i subiektywnymi upodobaniami artysty. W związku z tym, przy omawianiu tej części dekoracji, najwięcej uwagi zostanie poświęcone scenie ze św. Odilonem, a pozostałe malowidła – jako niewymagające głębszej analizy – zostaną jedynie zasygnalizowane w opisie. Nie świadczy to bynajmniej o ich niższej ocenie ani próbie ich zdeprecjonowania na tle innych scen w zespole, nie wydaje się jednak, by zasadne było w tym miejscu szczegółowe opisywanie szeroko znanej, a potraktowanej tu zupełnie kanonicznie ikonografii świętych Wspomożycieli.

Św. Katarzyna Aleksandryjska

Omawianie obrazów na ścianie północnej zostanie rozpoczęte – podobnie jak w przypadku malowideł naprzeciwko nich – od zachodu. W pierwszym, a zarazem najwęższym przęśle (N I) znajduje się tylko jedna scena, ponad oknem

236. Katedra ormiańska we Lwowie, widok malowideł na ścianie płn. (przęsło N I)

237. *Św. Katarzyna Aleksandryjska niesiona przez aniołów na Górę Synaj* (przęsło N I), św. Katarzyna – portret Haliny Hamerskiej; jeden z aniołów to Henryk Zbierzchowski (?)

(umieszczona analogicznie jak *Ofiara Abrahama* po przeciwnej stronie nawy), ukazująca *Św. Katarzynę Aleksandryjską niesioną przez aniołów na Górę Synaj* [il. 236–237][254]. Kompozycja, złożona jedynie z trzech postaci – świętej męczennicy i dwóch aniołów – robi wrażenie nader skromnej, zwłaszcza w porównaniu ze scenami na przeciwległej ścianie, gdzie aż roi się od barw i ornamentów. Świętą Katarzynę, męczennicę, przedstawiono jako młodą, jasnowłosą kobietę w prostej różowej sukni, zdobionej nielicznymi złotymi aplikacjami czy też haftem. Na głowie ma złoty diadem, zaś w złotym nimbie wokół głowy wypisane jest jej imię. Bliźniaczo do siebie podobni aniołowie, ubrani w proste kremowe tuniki i czerwone płaszcze, z nimbami wokół głów, pełnym namaszczenia gestem podtrzymują z obu stron ciało zmarłej. Dominują trzy kolory – kremowa biel, róż i czerwień – symbolizujące męczeńską śmierć świętej – oraz ciemny granat skłębionych chmur na tle stalowoszarego nieba, na którym rozgrywa się scena.

Święta Katarzyna Aleksandryjska, patronka filozofów, uczonych i uniwersytetów, tu – w gronie Wspomożycieli – była pojmowana raczej jako orędowniczka, do której można się zwracać w sprawach nader przyziemnych – o pomoc przy bólu głowy, chorobach języka czy w poszukiwaniach topielców[255]. Otwiera poczet Czternastu Wspomożycieli, którego dalszych przedstawicieli ukazano w następnych dwóch przęsłach.

Pogrzeb św. Odilona

Malowidło umieszczone u dołu ściany w kolejnym przęśle nawy (N II) jest kompozycją unikalną, a przy tym chyba najbardziej interesującą i samodzielną kreacją Rosena [il. 238]. Jest wyjątkowe przede wszystkim z powodu niezwykłej ikonografii, ale spośród innych scen w katedrze wyróżnia się również pod względem artystycznym. Obrazuje niespotykany temat: *Pogrzeb św. Odilona* [il. 239] – opata klasztoru benedyktynów w Cluny z wieku XI, który ustanowił Święto Zmarłych[256].

Dla współczesnych była to (obok *Ukrzyżowania* i *Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela*) kompozycja najbardziej pociągająca spośród wszystkich malowideł, jak o tym świadczą relacje z epoki, oraz, w jeszcze większym stopniu, wspomnienia pisane po latach przez dawnych mieszkańców Lwowa. Przyczyniło się do tego nadzwyczajne połączenie tajemniczej tematyki z jej wyjątkowym, znakomicie dopasowanym do treści, kształtem artystycznym. Obraz – świetnie wyeksponowany pośrodku północnej, doskonale oświetlonej strony nawy – od razu przyciągał uwagę widzów, a nieznany, „hermetyczny" temat prowokował domysły i czynił z dzieła obiekt powszechnego zainteresowania[257]. Nic więc dziwnego, że malowidło w krótkim czasie obrosło legendą.

Szczególnie poruszające jest wspomnienie Mariana Tyrowicza (1902–1989):

> Pragnę utrwalić głębokie i smutne rodzinne przeżycie łączące się z oglądaniem fresków: nie tyle „Ostatnia wieczerza" i „Ukrzyżowanie", co „Pogrzeb św. Odilona" przykuły naszą uwagę. Długo spoglądaliśmy na ten fresk pod jed-

nym z witraży. Artysta z mistrzowskim oddaniem mglistej przestrzeni wyczarował ponadczasową hieratyczność sceny konduktu mnichów z gromnicami w ręku, niosących dwie [?] trumny i jakby płynącej wśród nich postaci zakonnika Odilona, który ustanowił Święto Zmarłych, nasze Zaduszki. Fresk przejmujący do głębi, niełatwy do odczytania, wcisnął się we wszystkie szczeliny mej pamięci[258].

Podobnie silne wrażenie wywarł *Pogrzeb św. Odilona* na Andrzeju Kuśniewiczu (1904–1993) – do tego stopnia, że autor zabarwił opis malowidła (nieobecną w nim) wizją, która pozwoliła mu skojarzyć lwowską scenę ze słynnym obrazem El Greca *Pogrzeb hrabiego Orgaza*. Bohater jednej z powieści Kuśniewicza, Kazio (Ziunio), tak po latach wspominał oglądaną w dzieciństwie scenę oraz jej twórcę:

Pamiętał go [Rosena] jak przez sen. Był jako młody chłopak […] w katedrze ormiańskiej, by obejrzeć słynne freski, wtedy jeszcze za kratownicą rusztowań. Na ich tle stał sam pan Rosen w poplamionym farbami fartuchu. Wuj czy ojciec przedstawił mu Ziunia. A to jest pan Rosen. Zapamiętaj sobie! Gdy tamci rozmawiali, on zaszedł rusztowanie z boku i zadarłszy głowę przyglądał się freskom. Były białe na szarej ścianie. Pogrzeb jakiegoś świętego. Chyba Odilona. Kondukt żałobny, a raczej jakby dwa, jeden nad drugim. Dwa szeregi zgarbionych, zakapturzonych mnichów, szarych jak ziemia. Nieśli na ramionach trumnę świętego, gdy inni, obok tamtych dźwigających, szeregiem szli z gromnicami w rękach. Wydłużone ledwo-ledwo żółtawe płomienie były nachylone powiewem jak błyszczące języki. Temu pochodowi ziemskiemu towarzyszył drugi, niebiański. Szli, czy płynęli w powietrzu, aniołowie całkiem biali, o wielkich, złożonych skrzydłach. A pośród nich, z nimi pośmiertnie już zrównany, uwieńczony świętością, wliczony w ich poczet, asystujący własnemu pogrzebowi, św. Odilon. Ta scena przypominała inną, podobną. Na słynnym obrazie El Greco w katedrze w Toledo: pogrzeb hrabiego Orgaza. I tam, jak na fresku w katedrze ormiańskiej, zmarły hrabia występuje w podwójnej roli: zwłok troskliwie i delikatnie składanych do grobu przez grono wiernych przyjaciół […] i jednocześnie jako jeden z żywych, towarzyszących obrządkowi, nachylony wraz z nimi w smutku i milczeniu nad własnym grobem[259].

Pogrzeb św. Odilona znajduje się w środkowym przęśle nawy, w dolnej części ściany, poniżej okna. W prostokątnym polu, ograniczonym po bokach bordiurą z fantazyjnym geometryczno-zwierzęcym wzorem, biegnącym wzdłuż pilastrów, a od góry szerokim pasem ornamentu, naturalnej wielkości postaci tworzą kondukt pogrzebowy podążający w kierunku prezbiterium (na wschód). Na

238. Katedra ormiańska we Lwowie, malowidła w środkowym przęśle nawy na ścianie płn. (N II)

marach spoczywa ciało zmarłego dostojnika kościelnego, ubranego w bogato zdobiony ornat i mitrę, z pierścieniem na prawej dłoni[260]. Malarz ukazał orszak widziany z boku: mary niesione przez trzech zakonników. Zza ich szat wystają nieco ciemniejsze habity pozostałych (ledwie zaznaczonych, a dla widza prawie niedostrzegalnych) trzech mnichów, podtrzymujących mary z drugiej strony. Spośród trójki podążającej w kondukcie od strony patrzącego, widoczne są twarze tylko dwóch zakonników. Pierwszy idzie z obliczem skupionym i przymkniętymi powiekami, następny odwrócił głowę i zdaje się spoglądać za siebie (czy raczej na kroczącą za nim przezroczystą zjawę); twarz trzeciego mnicha ukryta jest w kapturze. Na czele pochodu kroczy opat w stroju pontyfikalnym, wsparty na pastorale[261]. Z tyłu kondukt zamykają dwaj ministranci. Napis na marach pozwala zidentyfikować zarówno zmarłego, jak i towarzyszące konduktowi pogrzebowemu trzy, namalowane jedynie białym konturem, zakapturzone postaci: O ŚWIĘTY | ODYLONIE DUSZ | ZMARŁYCH PATRONIE | IDZIEMY TŁUMNIE | MY ZMARLI PRZY | TWEJ TRUMNIE[262]. Niesiony na marach dostojnik, jeden z dwóch świętych

wyróżnionych w tej scenie nimbem – to św. Odilon, a przezroczyste postaci – to duchy zmarłych. Idą, jeden za drugim, wzdłuż konduktu, o pół kroku w tyle za mnichami. Same niematerialne, w fałdach bogato udrapowanych okryć – chciałoby się powiedzieć, że w dłoniach – trzymają całkiem „materialne" zapalone świece. Prowadzący procesję opat, drugi święty w tym gronie – to św. Majolus, jakoby następca św. Odilona na tronie opackim w Cluny (tak przynajmniej głosi towarzysząca przedstawieniu od początku jego powstania i rozpowszechniana w prasie legenda)[263]. Majestatyczne postaci uczestników procesji, ich napięte i zamyślone – czy raczej, pogrążone w modlitwie

239. *Pogrzeb św. Odilona* (1927)

– twarze oraz ciemny, czarno-fioletowy koloryt całości, rozjaśniony jedynie jasnymi kręgami nimbów i ożywiony złotymi plamkami na ozdobnych, półkolistych tarczach w tle dopełnia nastroju żałoby.

Takie w każdym razie (pierwsze) wrażenie odnosi widz i tak tło obrazu interpretowali współcześni krytycy[264]. W rzeczywistości owe „tarcze" to wynik odcięcia tła – może nocnego nieba, usianego złotymi plamkami gwiazd, prześwitującego zza półkolistych arkad (zapewne klasztornego krużganka) – tkaniną zawieszoną między arkadami, u nasady archiwolt ich łuków. Wspomniane tkaniny, wraz z zobrazowanymi na nich scenami, zasługują na specjalną uwagę i szczegółowy opis, i zostaną omówione w dalszym ciągu analizy tej sceny. Warto jednak już w tym miejscu podkreślić ten, wielokrotnie powracający w twórczości Rosena i chyba ulubiony przez artystę, zabieg wprowadzania na zdobionej figuralnie tkaninie dodatkowych wątków, związanych tematycznie ze sceną główną; wzbogacania materii malowidła o dodatkową warstwę – zarazem treściową i formalną.

Jak wspomniano, chodzi tu o scenę pogrzebu św. Odilona (962–1049), piątego opata potężnego podówczas, benedyktyńskiego opactwa w Cluny, jednego z czterech świętych, „wielkich opatów" kluniackich (po świętych Odonie i Majolusie, a przed św. Hugonem)[265]. Na czele opactwa stał przez ponad pięćdziesiąt lat, od roku 994 aż do śmierci. Za jego ordynariatu nastąpiły filiacje klasztorów w Paray-le-Monial, Vézelay i Moissac; liczba klasztorów objętych reformą kluniacką wzrosła z 37 do 65. Poprzez bliskie kontakty z królami francuskimi, a przede wszystkim z cesarzem Henrykiem II wywierał znaczny wpływ na politykę tamtego czasu. Miał mieć też znaczny udział w ustanowieniu „Pokoju Bożego" (*Treuga Dei*). Według *Speculum historiale* Wincentego z Beauvais (który niejako usankcjonował swym autorytetem informacje przekazane w obu wczesnych żywotach świętego[266]), to właśnie on ustanowił i w pierwszej połowie XI wieku wprowadził w życie – na początek w podległych mu klasztorach – święto ku czci wszystkich wierzących zmarłych: Dzień Zaduszny[267]. Rozdawana wtedy jałmużna oraz modlitwy odprawiane tego dnia miały być ofiarowane za dusze cierpiące w czyśćcu, aby te prędzej mogły osiągnąć szczęście w niebie. Stąd wdzięczność towarzyszących Odilonowi w ostatniej drodze dusz zmarłych (zapewne tych już uwolnionych z mąk czyśćcowych). Tyle mówi legenda, która – jak to z legendami bywa – tylko częściowo zgadza się z prawdą historyczną.

Nie sposób sprawdzić, czy św. Odilon rzeczywiście miał przy pogrzebie tak niepospolitą asystę. Wiadomo jednak, że konduktu nie mógł prowadzić opat Majolus, gdyż w chwili śmierci Odilona nie żył już od ponad pół wieku: to on był poprzednikiem Odilona w Cluny, a nie na odwrót[268]. Kierując się chronologią, należałoby więc przyjąć, że orszak pogrzebowy prowadzi następca Odilona,

240

240. *Św. Odilon*; repr. wg: Ägidius Ranbeck, *Calendarium ann[u]ale benedictinum*, Augsburg 1677

241. William Blake, *Powrót z Golgoty*, ok. 1799–1800

242. John Flaxman, *Procesja kobiet trojańskich*, 1792–1794

243. Georg Busch, *Pogrzeb Chrystusa*, ok. 1913

244. Alfredo Pina, *Pogrzeb Dantego*,1923

również święty opat kluniacki, Hugon[269]. Są to jedynie przypuszczenia, bo żaden z dwóch żywotów św. Odilona[270] nie wspomina ani słowem o jego pogrzebie, a tym mniej – o pojawieniu się wdzięcznych duchów. Skąd zatem pomysł takiej kompozycji, będącej prawdziwym ewenementem w bardzo ubogiej ikonografii świętego opata?[271] Święty Odilon nie tylko przedstawiany bywał bardzo rzadko, ale w ciągu prawie dziesięciu wieków od jego śmierci wykształciły się zaledwie dwa podstawowe typy jego wizerunków. Na pierwszym występuje jako orędownik cierpiących w czyśćcu dusz. Znane przykłady kompozycji tego typu (oprócz średniowiecznej miniatury[272]) to obraz ołtarzowy Franza Antona Maulbertscha z klasztoru augustianów w Korneuburgu[273] oraz drewniana figura w kościele św. Andrzeja w Antwerpii[274]. Drugi wariant podkreśla jego szczególne nabożeństwo do Matki Boskiej, ukazując Odilona podczas modlitwy, dostępującego łaski wizji Najświętszej Panny[275]. Przykład takiego wizerunku można odnaleźć w *Calendarium ann[u]ale benedictinum* Ägidiusa Ranbecka, wydanym w Augsburgu w roku 1677 [il. 240][276]. Bywa, że obie sceny łączą się ze sobą, a czasem do modlitwy za zmarłych dołączają mnisi kluniaccy. Istnieją też przedstawienia związanej z Odilonem legendy (innej niż ta zilustrowana we Lwowie), wyjaśniającej przyczyny ustanowienia Dnia Zadusznego[277]. I to wszystko. Żadne ze znanych mi źródeł nie wspomina wydarzeń, które mogły posłużyć Rosenowi za kanwę do namalowania *Pogrzebu św. Odilona*[278].

Z informacji prasowych relacjonujących wystawę w Zachęcie w roku 1925 można wywnioskować, że obrazy wystawione wówczas przez Rosena (a wśród nich także *Pogrzeb św. Odilona*), miały ilustrować żywoty wybranych świętych ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine[279]. Ale w *Złotej legendzie* św. Odilon jest tylko zdawkowo wspomniany, pod datą 2 listopada, przy okazji ustanowionego przez siebie święta[280]. Przez cały wiek XIX, a nawet jeszcze do początków następnego stulecia wielką popularnością cieszyły się tłumaczone na wiele języków tzw. złote legendy, czyli zbiory żywotów świętych na wszystkie dni roku, wzbogacone umoralniającym komentarzem i modlitwą[281]. W jednym z wydań takiej właśnie pozycji, legenda na dzień św. Odilona informuje, że opat ów, zmarły w nocy z 31 grudnia 1048 na 1 stycznia 1049 roku w Souvigny, „dostąpił łaski widzenia przed śmiercią wielu spośród uratowanych przez siebie dusz [czyśćcowych] i został powołany do nieba, [w drodze] dokąd towarzyszono mu”[282]. Nie zostało wyraźnie powiedziane, kto miał mu towarzyszyć, ale można chyba przyjąć, że to oswobodzone z czyśćca, wdzięczne dusze odprowadziły św. Odilona do nieba. To jedyny ślad, jedyna znana źródłowo literacka podbudowa tej niespotykanej kompozycji. Rację bowiem mieli już przedwojenni krytycy, gdy z pewnym wahaniem pisali, że obraz ten to zupełna nowość w dziedzinie ikonografii[283]. Jest to bezsprzecznie całkiem nowy i niezwykle oryginalny pomysł, nie tylko w zakresie przedstawień św. Odilona, ale w ikonografii świętych w ogóle.

Jednak tradycje formalne, które w swoim obrazie wykorzystał Rosen można odnaleźć w – nawet całkiem odległych w czasie – dziejach sztuki[284]. Szkieletem kompozycji jest kondukt pogrzebowy: trzy rytmicznie ustawione postaci niosące ciało zmarłego i czwarta – „przewodnik” – prowadząca orszak. Taki, lecz jakby odwrócony układ („przewodnik” idzie za, a nie przed konduktem, a z tyłu kroczą jeszcze dwie osoby – tu: odpowiednicy ministrantów), zastosował William Blake w jednej ze swoich ilustra-

cji Pisma św., namalowanych dla Thomasa Buttsa na przełomie stuleci XVIII i XIX. Owa scena to *Powrót z Golgoty* [il. 241][285] i ukazuje właściwie pogrzeb Chrystusa. Jego ciało leży na marach, z tyłu postępuje Matka Boska w towarzystwie dwóch kobiet (zapewne pozostałych Marii). Ale i w tym przypadku to nie Blake był autorem takiego rozwiązania, a przynajmniej nie w całości. *Procesję kobiet trojańskich* [il. 242], punkt wyjścia dla późniejszych wariantów tej kompozycji, narysował jako pierwszy John Flaxman[286]. Rysunek, zamieszczony w czasopiśmie „Choëphoroe", mógł łatwo oddziałać na współczesnych, nawet jeśli pominąć bezpośrednie związki Blake'a i Flaxmana[287]. W obu kompozycjach już sam układ postaci: podstawowy rytm regularnie rozmieszczonych, niemal identycznych elementów, w swojej hieratyczności ewokuje nastrój smutku, żałoby. W scenie *Powrotu z Golgoty*, formalnie bliższej kompozycji Rosena niż pierwowzór Flaxmana, nieco geometryczna surowość, czy wręcz pewien prymitywizm został nadany układowi poprzez zupełnie rudymentarne zrównoważenie pionów (żałobnicy) elementem poziomym, jakim są mary z ciałem zmarłego. Równowagę tę widz odbiera jako dodatkowe uspokojenie, potęgujące poważny i uroczysty ton całości[288]. Powyższe stwierdzenia dają się doskonale zastosować również do *Pogrzebu św. Odilona*. Choć potraktowane dekoracyjnie, obficie sfałdowane okrycia żałobników zacierają nieco pierwotną surowość kompozycji, ów elementarny układ i związane z nim, opisane powyżej odczucia pozostają aktualne.

Prawie identyczną jak we Lwowie kompozycję konduktu można odnaleźć w wersji trójwymiarowej, rzeźbiarskiej (niewątpliwie, przynajmniej tematycznie, inspirowanej akwarelą Blake'a) *Pogrzebu Chrystusa*, dłuta Georga Buscha (1862–1943) z około 1913 roku [il. 243][289]. Podobnie zakomponowany, również rzeźbiarski kondukt pogrzebowy – tym razem z ciałem Dantego – stworzył włoski rzeźbiarz ze szkoły Auguste'a Rodina, Alfredo Pina (1883/1887–1966), który jest zresztą autorem kilku wersji podobnie pojętych orszaków [il. 244][290]. Temat procesji mnichów pojawiał się poza tym już w malarstwie niemieckich malarzy epoki romantyzmu. W roku 1828 żałobny pochód zakonników namalował Ernst Ferdinand Oehme (*Procesja we mgle*)[291].

Do ciągu przedstawień różnego rodzaju procesji, w którym tkwią korzenie rozwiązania zastosowanego przez Rosena, należy włączyć jeszcze jeden motyw, również wywodzący się z twórczości Johna Flaxmana. Chodzi o *Hipokrytów*, rytowaną przez Blake'a, akwarelową ilustrację Flaxmana do XXIII pieśni *Piekła* w *Boskiej Komedii* Dantego, strawestowaną przez Goyę [il. 245–246][292].

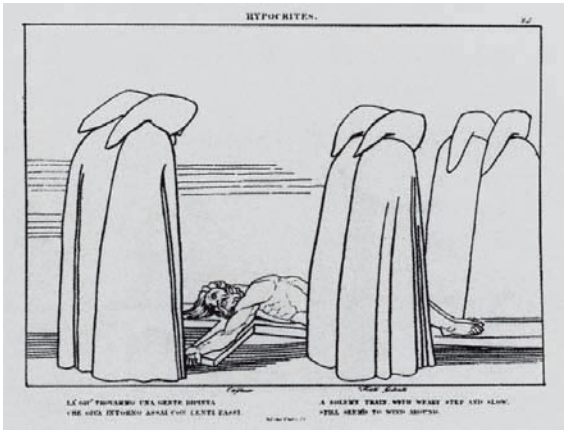
Nie trzeba udowadniać, jak ważną rolę w tworzeniu się podstaw nowego języka, „alfabetu" form obrazowych

241

242

243

244



245

246

w wieku XIX odegrała twórczość Johna Flaxmana. Szeroka dostępność jego rysunków, zwłaszcza ilustracji do dzieł Dantego i Homera, sprawiła, że bez trudu mogli sięgać do nich po inspirację twórcy pragnący wyzwolić się z barokowej tradycji. Doszło do tego, że rysunki Flaxmana zyskały rangę „elementarza" rozwiązań formalnych, z których – już w rękach innych artystów – powstawał nowy, obrazowy świat[293]. Dlaczego nie miałby z niego skorzystać i Rosen? Na dowód, że omówiony motyw trwał w nie zawsze „najwyższej" sztuce także w wieku XX, można przywołać przykład grobowca rodziny Schützerów, projektu Stefana Zbigniewicza, na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie [il. 247][294].

Konduktowi pogrzebowemu w lwowskim malowidle towarzyszy pochód niezwykle pomysłowo oddanych duchów zmarłych. Sposób ich namalowania jest zapewne autorstwa Rosena, ale sam ich wygląd, fakt odziania w tak, a nie inaczej sfałdowane, obszerne płaszcze z kapturami, wreszcie kontekst, w jakim są umieszczone – to cytat z późnośredniowiecznej sztuki burgundzkiej. Postaci duchów to klasyczne *pleurants*, czyli płaczki, w tradycji burgundzkiej odprowadzające na wieczny spoczynek znaczniejsze osobistości. Takiego orszaku nie mógł mieć zwykły śmiertelnik: w Burgundii był to książę (jak Filip Śmiały) albo seneszal (jak Filip Pot); tu – we Lwowie – jest to odpowiadający im pozycją opat potężnej kongregacji zakonnej, równy królom, cesarzowi, a i przez nich uważany za równego sobie. Płaczki dodają splendoru pochodowi. Dwa najsłynniejsze, bo też i artystycznie najdoskonalsze przykłady burgundzkich nagrobków z *pleurants* to grobowce: Filipa Śmiałego – dzieło Jeana de Marville, Clausa Slutera i Clausa de Werve [il. 248][295], oraz Filipa Pota, którego autorstwo przypisuje się Antoine'owi Le Moiturier [il. 249][296]. To z nich Rosen przejął postacie płaczków, niektóre bardzo dokładnie. O tym, jak wierna, niemal dosłowna jest to parafraza, świadczy opis *pleurants* z nagrobka Filipa Pota, pióra Émile'a Mâle'a, który równie dobrze mógłby dotyczyć obrazu Rosena:

> [Płaczki] postępują ciężkim krokiem, przygięte do ziemi ciałem zmarłego, które ciąży im na ramionach, lecz – najwyraźniej – z jeszcze większym ciężarem w sercach. Trudno wyobrazić sobie coś bardziej rzeczywistego, bardziej konkretnego niż tych ośmiu rycerzy, masywnych jak filary romańskiej budowli, a przy tym – trudno o coś bardziej tajemniczego. Te wspaniałe figury otulone w czerń są przerażające jak nocne zjawy. Rzecz jasna, nie należą do tego świata: zesłane przez Śmierć, pokazują się tylko na chwilę i zaraz znikną, by powrócić do krainy cieni[297].

Pomysł Slutera w wieku XIV też nie był niczym nowym: zakapturzeni żałobnicy pojawiali się w burgundzkiej sztuce sepulkralnej już prawie sto lat wcześniej[298], ale też nigdy wcześniej nie ukazano ich tak doskonale i w tak zindywidualizowanych formach. Zakapturzone postaci na nagrobkach nie zawsze też odnosiły się do żałobników; często w podobnym do żałobnego stroju z kapturem przedstawiano samych zmarłych (np. płyta nagrobna Georga von Münster (†1439) i jego małżonki, Jacquemière van den Brughe (†1423) z kościoła św. Salwatora w Brugii; il. 250)[299]. Być może pewną rolę w upowszechnieniu się takiego właśnie wyobrażenia żałobników miała symbolika samego kaptura[300], który jako nakrycie głowy oznacza nie tylko „zniknięcie", bycie niewidzialnym, ale i śmierć osoby, która go nosi[301].

Kondukty pogrzebowe zdobiące średniowieczne nagrobki nie były rozwiązaniem tylko formalnym, lecz miały głęboką wymowę symboliczną. Émile Mâle wyjaśnia, że zgodnie z wiarą Kościoła i ówczesnymi przepisami liturgicznymi, największą wartość dla duszy zmarłego miała msza, czy też generalnie modlitwy – *commemoratio defunctorum* – odmawiane jeszcze przy trumnie zmarłego[302].

247

248

249

245. John Flaxman, *Hipokryci*, ok. 1793

246. Francisco Goya, *Procesja mnichów*, ok. 1795

247. Nagrobek rodziny Schützerów, proj. Stefan Zbigniewicz

248. Claus Sluter, Żałobnik z nagrobka Filipa Śmiałego, 1384–1410

249. Nagrobek Filipa Pota, 1477–1483

Postaci zakonników i duchownych, ukazanych obok figur zmarłych na wielu tumbach albo płytach nagrobnych, są świadectwem tego zwyczaju. Nie zawsze jednak osobami widocznymi obok zmarłego musieli być mnisi.

Émile Mâle, omawiając nagrobek Filipa Śmiałego, zauważył, że przez długi czas tożsamość postaci towarzyszących zmarłemu księciu na nagrobku była nieprawidłowo odczytywana[303]. Figurki umieszczone po bokach tumby tradycyjnie uważano za postaci modlących się mnichów, w tym konkretnym przypadku – z kartuzji w Champmol, co miało wszelkie cechy prawdopodobieństwa, jako że książę tam właśnie został pochowany. W rzeczywistości jednak – jak udowadnia francuski uczony, przytaczając źródła historyczne – sprawa miała się zupełnie inaczej[304]. Na uroczystości pogrzebowe Filipa Śmiałego zakupiono dwa tysiące łokci czarnego sukna, z którego uszyto żałobne stroje dla wszystkich, którzy mieli towarzyszyć księciu w jego ostatniej drodze, m.in. dla jego synów, dalszej rodziny oraz członków dworu. Średniowieczny strój żałobnika składał się z obszernego płaszcza z kapturem, do złudzenia przypominającego mnisi habit[305]. I to właśnie postaci żałobników, a nie zakonnicy, towarzyszą zarówno księciu na jego nagrobku w Dijon, jak i św. Odilonowi (w tym przypadku jedynie jako konturowe zarysy postaci) w jego ostatniej drodze[306]. Tutaj (we Lwowie) w płaczków przedzierzgnęły się dusze zmarłych, ale niekoniecznie zmarłych mnichów, jak tłumaczyła obraz Rosena większość współczesnych jego powstaniu komentatorów[307].

250

251

250. Płyta nagrobna Georga von Münster (†1439) i Jacquemière van den Brughe (†1423)

251. Grobowiec rodziny Łosiów z Grodkowa, proj. Jan Nowak, ok. 1909

252. Szkoła z Beuron, *Pogrzeb św. Scholastyki*, ok. 1880

252

Pozostaje jeszcze malarska strona ukazania duchów. Transponując rzeźbiarski wzór na płaszczyznę ściany, artysta nie tylko nie zubożył jego oryginalnego wyrazu, nie pozostał biernym naśladowcą, lecz wniósł osobiste piętno do rozwiązania, które – wydawałoby się – już ponad pięć wieków wcześniej otrzymało ostateczną i doskonałą formę. To właśnie te konturowo potraktowane białe zjawy, półprzezroczyste i najwyraźniej naprawdę niematerialne, budziły największy podziw widzów. Nie jest znane źródło, skąd mogły zostać zapożyczone. Pomysł wytłumaczył częściowo ks. Janusz Pasierb, pisząc o *Obronie Częstochowy*, malowidle wykonanym przez Rosena w latach trzydziestych w kaplicy papieskiej w Castel Gandolfo: „Przeora i czterech zakonników namalował Rosen jako białe zjawy, choć nie ograniczył się do samego konturu, jak w procesji duchów w katedrze ormiańskiej we Lwowie (co tłumaczył osobliwym snem – widzeniem, jakie za młodu miał nocując w jakimś zamku na południu Francji)”[308]. Wypada nadmienić, że poza wspomnianą sceną, podobnie został namalowany fragment kompozycji w kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu w Wiedniu oraz Chrystus objawiający się Szawłowi w scenie jego *Nawrócenia* w kaplicy przemyskiego seminarium duchownego (w obu przypadkach w ten sposób wyróżniono osoby „nie z tego świata”, wizje). Postaci w gotycko udrapowanych szatach, przypominające płaczków Slutera, pojawiły się w malowidłach katedry ormiańskiej już w jednej z poprzednio omówionych scen: tak ukształtowane są szaty Marii i św. Jana oraz towarzyszących im osób w scenie *Drogi Krzyżowej*, w tle *Zwiastowania*.

O żywotności zakapturzonych postaci w sztuce sepulkralnej początków wieku XX niech znów zaświadczy przykład z Cmentarza Rakowickiego: grobowiec rodziny Łosiów z Grodkowa [il. 251][309].

Warto wspomnieć o jeszcze jednym przedstawieniu, zarówno tematycznie, jak i formalnie odpowiadającym *Pogrzebowi św. Odilona*. To *Pogrzeb św. Scholastyki*, malowidło wykonane przez artystów ze „szkoły z Beuron” w klasztorze na Monte Cassino w latach osiemdziesiątych wieku XIX [il. 252][310]. Analogia ta jest podwójnie interesująca. Po pierwsze, mimo wielu pomniejszych różnic, jest ona – spośród dotychczas przywołanych paralel – chyba najbliższą rozwiązaniu lwowskiemu: łączy pochód pogrzebowy „w ogóle” z postaciami mnichów, niosących w dłoniach zapalone świece. Po drugie, fakt, że malowidło wykonali „beurończycy” zyskuje dodatkowe znaczenie w kontekście podnoszonych stylistycznych zbieżności malarstwa Rosena z twórczością malarzy benedyktynów.

Jakkolwiek jest to problem – przynajmniej formalnie – drugoplanowy w stosunku do omawianej tu sceny, trzeba zatrzymać się nad serią tkanin zawieszonych w interkolumniach krużganków stanowiących tło dla *Pogrzebu św. Odilona*[311]. To już drugi w katedralnych malowidłach (po *Zwiastowaniu*), a nawet trzeci (jeśli wziąć pod uwagę także poczet świętych biskupów w tle *Ustanowienia Najświętszego Sakramentu*) przypadek umieszczenia w obrazie drugorzędnych elementów, pozornie o charakterze czysto dekoracyjnym, które jednak niosą ze sobą dodatkowe treści odnoszące się do sceny głównej.

„Tkaniny” wiszące w interkolumniach są bogato zdobione, tkane lub haftowane[312] i – sądząc z fragmentów, widocznych jedynie między zakapturzonymi postaciami – zawierają ilustracje Apokalipsy. Stanowi to nawiązanie do sceny pogrzebu, a nawet niejako dalszy jej ciąg: aluzję do Sądu Ostatecznego, na którym stanie zmarły, a którego wizja towarzyszyła mu już w liturgii pogrzebowej w postaci hymnu *Dies irae*.

Artysta starał się zachować realia epoki współczesnej przedstawionej scenie: tkaniny zdają się mieć charakter romański. I jest tak istotnie, gdyż przerysowano na nie prawie w całości (i z zadziwiającą wiernością) cztery miniatury: fol. fol. 3^{r}, 13^{v}, 33^{v} oraz 40^{v} z *Apokalipsy bamberskiej*[313]. Wszystko wskazuje na to, że cztery wykorzystane tu sceny zostały wybrane przypadkowo – nie stanowią bowiem zwartego ciągu, lecz ilustrują wybrane fragmenty Apokalipsy. Malarz zachował jednak ich układ odpowiednio do porządku narracji w *Objawieniu św. Jana*. Tkaniny z ilustracjami Apokalipsy rozwieszone są w kolejności wzrastającej, zgodnie z kierunkiem pochodu konduktu. Na tyle, na ile da się to odczytać z samego malowidła i na ile częściową rekonstrukcję niewidocznych fragmentów umożliwiają miniatury pierwowzoru, mamy do czynienia z: *Ukazaniem się Syna Człowieczego między siedmioma świecznikami*, *Serafinami adorującymi Baranka Apokaliptycznego na tronie*, *Drugą bestią pod postacią smoka* oraz *Aniołami z czaszami gniewu Bożego.*

W pierwszej scenie (*Ukazanie się Syna Człowieczego*…, fol. 3^{r})[314], po lewej stronie obrazu, w tle, tuż przed głowami kleryków, prześwitując zza sylwetki ducha-żałobnika, widoczny jest Chrystus z mieczem w ustach, księgą w lewej dłoni, z podniesioną w geście mówcy prawicą, wokół której układa się wieniec złożony z siedmiu gwiazd (Ap 1, 12–16); po Jego prawej stronie widać dwa świeczniki, a z dołu spoglądają na Niego, przysłaniając oczy dłońmi, dwaj aniołowie; ponad nimi znajduje się firmament z gwiazdami [il. 253 a–b]. Nie widać pozostałych pięciu (z siedmiu wymienionych w Apokalipsie) świeczników, a (nieobecni w romańskim oryginale) aniołowie powtarzają pozę św. Jana na miniaturze, z którego postaci na „tkaninie” da się dostrzec jedynie fragment nimbu i podniesionej ręki u stóp Chrystusa, w miejscu dokładnie mu odpowiadającym w ilustracji rękopisu.

253 a

254 a

253 b

254 b

Pomiędzy szerokim rękawem habitu trzeciego z niosących mary, zakapturzonego mnicha, a plecami następnego, zerkającego za siebie zakonnika, znów między białymi konturami ducha-żałobnika, wisi druga tkanina [il. 254 a–b]. Ze sceny tej (*Serafini adorujący Baranka Apokaliptycznego*, fol. 13^{v})[315] widać zaledwie fragment skrzydeł serafina i architektonicznego tronu Baranka (Ap 5, 6). Samego Baranka, jak również drugiego z adorujących Go serafinów zasłania postać jednego z mnichów. Poniżej stoją dwaj aniołowie, będący dowolnym dodatkiem artysty; na miniaturze bowiem, w odpowiadającym im miejscu znajduje się św. Jan wraz z towarzyszącym mu aniołem, który wskazuje na tronującego w górze Baranka. Nie jest on jednak tożsamy z którymkolwiek z aniołów namalowanych przez Rosena: przeczy temu gest wskazujący anioła na miniaturze (u aniołów na „tkaninie" raczej go nie widać).

Niewiele również da się odczytać ze sceny ukazanej na trzeciej „tkaninie" (*Druga bestia pod postacią smoka*, fol. 33^{v})[316], a widocznej w prześwicie pomiędzy pierwszym a drugim w kondukcie mnichem [il. 255 a–b]. U góry znajduje się wężowy tułów uskrzydlonego smoka i jego odwrócona do tyłu głowa, z rogami barana i rozwartą paszczą, umieszczona na zakończeniu długiej szyi (Ap 13, 11). U dołu sceny św. Jan spogląda na bestię, wskazując na nią dłonią. Tylko, że tu (w malowidle) przedstawiony jest on w całej postaci, na miniaturze zaś widnieje jedynie w popiersiu.

Podobnie jak ze sceny pierwszej, tak i z ostatniej da się najwięcej odczytać, gdyż odsłonięty jest znaczny fragment „tkaniny" [il. 256 a–c]. Widać tu *Aniołów z czaszami gniewu Bożego*, fol. 40^{v} (Ap 16, 8–13)[317]. W miniaturach *Apokalipsy bamberskiej* ilustrujących ten fragment *Objawienia św. Jana* siedmiu aniołów rozmieszczono na trzech miniaturach: po trzech na dwóch całostronicowych ilustracjach jednakowej wielkości i jednego na mniejszej miniaturze w tekście. Rosen skopiował drugą ze wspomnianych całostronicowych miniatur, ukazującą trzech aniołów z czaszami gniewu Bożego (w kolejności od czwartego do szóstego; il. 256 a). Spośród nich na malowidle widać dwóch skrajnych: anioła czwartego – za białym kapturem opata [il. 256 b] – i szóstego – w obrębie nimbu otaczającego

255 a

255 b

253. *Ukazanie się Syna Człowieczego między siedmioma świecznikami*: **a)** na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*, fol. 3^{r}; – **b)** na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

254. *Serafini adorujący Baranka Apokaliptycznego*: **a)** na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*, fol. 13^{v}; – **b)** na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

255. *Druga bestia pod postacią smoka*: **a)** na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*, fol. 33^{v}; – **b)** na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

głowę „św. Majolusa" [il. 256 c]. I znów zadziwia wierność powtórzenia. Lekko pochylony w prawo, czwarty anioł wylewa na słońce plagi z czaszy w kształcie rogu. Błękitne słońce i osłaniających się przed jego żarem ludzi widać poniżej. Artysta pofolgował tu swojej inwencji i zarówno w ilości (trzy, a nie dwie postaci), jak i w upozowaniu (znajdują się jedna nad drugą, a nie obok siebie, jak na miniaturze) nieco odszedł od oryginału. Następny w kolejności, piąty anioł, jest ukryty za głową opata, ale dalej

256 a

ukazuje się już prawie cała postać, wspomnianego wyżej, anioła szóstego.

Jak widać z tego opisu, Rosen utrzymał na „tkaninie" zastosowany w miniaturach hierarchiczny podział na „górę" i „dół" (odpowiednio – to, co niebiańskie, i to, co ziemskie). O ile w strefie górnej zachował drobiazgową wierność wobec oryginału, w dolnej pozwolił sobie na improwizację, ale niezupełnie dowolną: porusza się w stylistyce i w obrębie motywów wyznaczonych przez zawartość miniatur ilustrujących *Apokalipsę bamberską*.

Wielokrotnie podkreślaną dbałość artysty o wierność wobec średniowiecznych realiów można uznać za jedną z charakterystycznych cech jego twórczości. Przypomnijmy więc, że zgodny z realiami historycznymi jest zarówno fakt zawieszenia tkanin jako ozdób ścian kościoła, jak również miniatury na nich skopiowane (według przyjętego datowania, zaledwie o kilkadziesiąt lat wcześniejsze od daty śmierci św. Odilona). W tym wypadku w grę wchodzi tylko zwykła znajomość chronologii wydarzeń i pobieżna wiedza na temat średniowiecznych zwyczajów. Natomiast dowodem prawdziwej erudycji malarza jest pomysł namalowania tkaniny ze skopiowanymi na niej miniaturami. A ściślej – nie jest to „pomysł", lecz naśladownictwo autentycznej średniowiecznej praktyki, którą swoboda twórcza artysty cofnęła tylko nieco w przeszłość.

Źródło pomysłu Rosena (nie tylko hipotetyczne, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa rzeczywiste) znajduje

256 b

się w rozdziale poświęconym scenom Sądu Ostatecznego w *Sztuce religijnej XIII wieku we Francji* Émile'a Mâle'a. Francuski uczony, śledząc przenikanie się wzorów miniatorskich *Apokalipsy* z różnych środowisk artystycznych w rzeźbie, malarstwie ściennym i witrażu, sięga do XIV-wiecznego przykładu, by pokazać najbardziej ewidentne naśladownictwo miniatur, a zarazem „jedno z najpiękniejszych dzieł sztuki, jakie zostało zainspirowane przez Apokalipsę"[318]. Chodzi o serię tapiserii z katedry w Angers,

256 c

256. *Aniołowie z czaszami gniewu Bożego*: **a)** na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*; fol. 40^{v}; – **b–c)** na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

powstałych w roku 1375 na zamówienie Ludwika I Andegaweńskiego, brata Karola V[319]. Wiadomo, że autor ich projektu, Hennequin de Bruges (Jean Boudolf), prosił króla o iluminowany rękopis, który mógłby mu służyć za model. Badania XIX-wiecznych uczonych dowiodły, że w istocie go otrzymał (był to należący podówczas do Karola V rękopis, przechowywany w Bibliothèque nationale de France w Paryżu, Ms. fr. 403). Jak konkluduje Mâle: „Hennequin de Bruges niczego sam nie wymyślił: kilka scen, których nie ma w rękopisie 403, i których pomysł jemu przypisywano, odnalazło się w rękopisie z [Biblioteki w] Cambray"[320]. Podobną drogą poszedł Rosen. Czy rzeczywiście (to znaczy, czy świadomie) wzorował się na swym „koledze po fachu" sprzed ponad pięciuset lat – zapewne nigdy nie będzie wiadomo. Udział Mâle'a (poprzez jego publikacje) w ostatecznym kształcie lwowskiego malowidła sugeruje dodatkowo wspomniana przez niego w cytowanej pozycji *Apokalipsa bamberska*. Choć Mâle zajmował się sztuką francuską, na marginesie wspomniał też o niemieckim rękopisie, którego miniaturami posłużył się Rosen[321]. Ale z jakiego konkretnie wydawnictwa korzystał malarz, kopiując miniatury? Tu także pozostają tylko przypuszczenia. Przykładowo, mogła to być publikacja cytowana przez Mâle'a albo książka Wölfflina[322]. W końcu pojawia się też pytanie o kryteria doboru ilustracji wykorzystanych przez malarza. Nie wydaje się, aby łączył je jakiś ideowy klucz, więc za najbardziej racjonalne należy przyjąć wytłumaczenie, że malarz dysponował ograniczonym zasobem ilustracji (a nie mógł, jak Hennequin, prosić o wypożyczenie rękopisu[323]) i to spowodowało ich przypadkowy wybór; może też zadziałało tu jakieś inne, zupełnie subiektywne kryterium.

* * *

Ze względu na wyjątkowość tej sceny, która – przez swój niecodzienny charakter i tajemniczość – rozpalała wyobraźnię współczesnych, nieco miejsca musi zostać poświęcone warstwie anegdotycznej *Pogrzebu św. Odilona*:

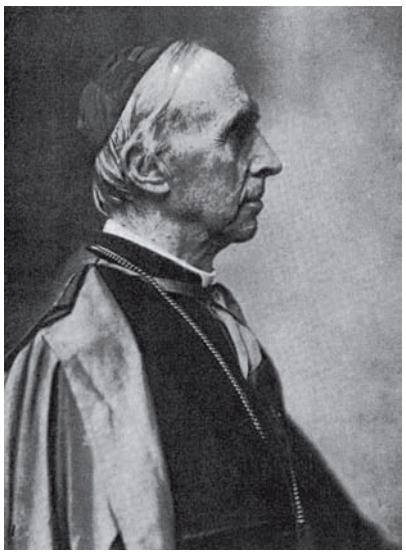
> Trzy postacie mnichów, mary dźwigających przedstawiają trzy stopnie wtajemniczenia religijnego. Pierwszy otulony kapturem jeszcze zda się nie słyszeć głosu z zaświata, drugi z pałającemi i skupionymi źrenicami pogląda ku szczęściu oderwanemu od świata tego, a trzeci kroczy już w mistycznem skupieniu i zasłuchaniu w to, co tylko duszom wybranym oglądać i słyszeć dozwolono[324].

Z ustnych relacji wiadomo, że identyfikując środkowego zakonnika jako ks. Adama Bogdanowicza, owe „trzy stopnie wtajemniczenia" odnoszono wprost do niego i jego drogi do kapłaństwa[325]. Pozostałe osoby sportretowane na obrazie to: ks. dr Karol Csesznák, jako prowadzący orszak „św. Majolus", oraz ks. Leon Isakowicz jako pierwszy w kondukcie mnich; dwaj klerycy na końcu pochodu to może bracia Borkowscy, a według innej wersji – jeden z nich to ks. infułat Tadeusz Fedorowicz[326]. Powyższą, „tradycyjną" identyfikację osób potwierdza, częściowo modyfikuje i uzupełnia opis znajdujący się na odwrociu fotografii tego obrazu Rosena w zbiorach ks. Fedorowicza w Laskach. Zgodnie z nim, jeden z ministrantów to ks. Andrzej Głażewski; ogląda się za siebie – ks. Bogdanowicz; następny mnich to ks. Isakowicz; kondukt prowadzi ks. Csesznák, zaś na marach spoczywa kardynał Mercier (1851–1926) [il. 257 a–b]. Fakt uwiecznienia w tej scenie lwowskich duchownych został potwierdzony również przez źródło współczesne powstaniu malowideł: „[…] sześciu mnichów (portrety znanych we Lwowie Duchownych

257. Kardynał Mercier: **a)** na fotografii; – **b)** portret w *Pogrzebie św. Odilona*

258. Fragment tumbowego sarkofagu kardynała Mercier, Mechelen (Malines), katedra św. Rumbolda

259. Ks. Karol Csesznák: **a)** na fotografii; – **b)** portret w *Pogrzebie św. Odilona*



257 a

257 b

ormiańskich) niesie na ramionach zwłoki św. Odilona (portret świątobliwego kardynała Mercier, który umarł w trakcie malowania tego obrazu)"[327].

To jedno z tych przedstawień, w którego przypadku identyfikacja osób w nim sportretowanych może wnieść dodatkowe i interesujące wątki do jego odczytania. Jednocześnie, zinterpretowane w ten sposób, malowidła stanowią świadectwo o ludziach oraz problemach nurtujących w tym czasie lwowskie kręgi kościelne; dają asumpt do zrekonstruowania środowiska i atmosfery umysłowej, w jakiej powstawały obrazy i w której obracał się ich twórca. Czynniki te zresztą mogły mieć też pewien wpływ na ostateczny kształt dekoracji. O konieczności takiego potraktowania tej sceny stanowi przede wszystkim obecność na obrazie potwierdzonego portretu kardynała Merciera, z którym, jak wiadomo, Rosen (choć pośrednio) zetknął się już w Warszawie[328], wtedy zapewne poprzez ks. Korniłowicza albo osoby skupione wokół niego w „Kółku". Obu wspomnianych duchownych łączyły głębokie zainteresowania liturgiczne oraz, przede wszystkim, „wyznawany" przez nich neotomizm (przypomnijmy, że kardynał Mercier był właściwym inicjatorem instytucjonalnego odnowienia studiów teologicznych w duchu filozofii św. Tomasza, formalnie wprowadzonego przez papieża Leona XIII w roku 1879 encykliką *Æterni Patris*). Wydaje się, że właśnie te liturgiczno-filozoficzne i „neotomistyczne" powiązania mogą stanowić prawdopodobne wytłumaczenie takiego właśnie zestawienia osób czy też być wspólnym mianownikiem, łączącym postaci upamiętnione w *Pogrzebie św. Odilona*. Nie sądzę bowiem, by umieszczenie tu portretu kardynała Merciera mogło być przypadkowe albo spowodowane li tylko sentymentem Rosena do osoby prymasa Belgii, dla którego kilka lat wcześniej wykonał dyplom gratulacyjny. Za to bez wątpienia był to zabieg mający dać wyraz przekonaniu współczesnych (i pewnie też samego malarza) o świątobliwości tego duchownego, gdyż nimb – choć odnosi się zasadniczo do św. Odilona – można także odczytywać jako apologię zmarłego w opinii świętości kardynała.

Jeśli w osobie św. Odilona istotnie został sportretowany kardynał Mercier (a nie ma powodów, by nie przyjąć takiej identyfikacji), malowidło Rosena należy uznać za jeden z najwcześniejszych pośmiertnych wizerunków prymasa Belgii. Tumbowy sarkofag z leżącą postacią kardynała w katedrze św. Rumbolda w belgijskiej stolicy arcybiskupiej Mechelen (Malines) powstał bowiem dopiero około roku 1930 [il. 258][329].

Obok prymasa Belgii postacią najwybitniejszą w tym gronie jest ks. dr Karol Csesznák (1882–1944), osoba mało znana, a ze wszech miar zasługująca na przypomnienie, zwłaszcza w szerszym kontekście problemu odnowy liturgicznej, kiełkującej we Lwowie w okresie międzywojennym [il. 259 a–b][330]. Ksiądz Csesznák nie był Ormianinem; należał do lwowskiej archidiecezji obrządku łacińskiego, ale istnieją źródła, które poświadczają jego bliskie kontakty z ks. Teodorowiczem[331]. Podobnie jak ks. Korniłowicz w Warszawie, był pionierem, a właściwie prekursorem ruchu liturgicznego we Lwowie, doskonałym katechetą, cenionym rekolekcjonistą i charyzmatycznym spowiednikiem, ale przede wszystkim, jak już wspomniano, wykazywał szczególne zainteresowanie liturgią[332]:

> Ks. Csesznák wyprzedzał ideowo swoją epokę i środowisko, gdy już w roku 1927 słuchało się np. Jego głębokich analiz ewangelicznych, o wnikliwych społecznych kierunkach na rewolucyjnym pierwiastku doktryny katolickiej opartych,

258

oraz szerokich planów ruchu liturgicznego, pojętego jako kręgosłup ówczesnej pobożności katolickiej, to w roku 1937 mówił o koniecznym nawrocie ludzkości do humanizmu […], aby człowiek przestał być numerem w systemie; w tymże samym roku wykładał o sensie egzystencji jako takiej […].

Często, bardzo często napotykał na mur niezrozumienia i nie mogło być inaczej, był maksymalistą, był prekursorem nowych dróg i czasów, był zbyt odmienny – nie wiedziano jak go sądzić i oceniać. […] Ten umiłowany uczeń Arcybiskupa Bilczewskiego, jakże często później był niezrozumiany![333]

Był erudytą, „pożeraczem książek"; mówiono, że „tomizm gruntował na oryginałach dzieł Doktora Anielskiego" (swoją bogatą bibliotekę zapisał klasztorowi benedyktynów w Tyńcu)[334]. Od najmłodszych lat pociągało go życie zakonne – reguła św. Benedykta – i przez całe życie towarzyszyła mu tęsknota za klasztorem benedyktyńskim, do którego jednak nie dane mu było nigdy wstąpić. Tłumaczono to jego miłością do matki, której nie chciał opuścić na starość w chorobie, lub też brakiem zgody na odejście do klasztoru ze strony arcybiskupa Bilczewskiego, który wysoko cenił ks. Csesznáka i nie chciał się wyrzec tak wartościowego kapłana archidiecezji[335]. Zamiast tego ks. Csesznák starał się prowadzić życie według reguły benedyktyńskiej.

W związku z malowidłami w katedrze bardzo interesująca jest wzmianka o tym, że klasztorem, do którego miał zamiar wstąpić ks. Csesznák było właśnie Beuron[336], którego słynna szkoła malarska (i jej specyficzny, liturgiczny charakter) były niejako wynikiem wieloletnich dążeń zakonu do odnowy liturgii. To przecież ze środowisk benedyktyńskich, najpierw, jeszcze na początku wieku XIX, francuskich (o. Prosper Guéranger w Solesmes), potem niemieckich, w tym głównie właśnie z Beuron, a w końcu z belgijskich filii tego ostatniego opactwa – w Maredsous, Lowanium (klasztor Mont-César) i klasztorze św. Andrzeja w Zevenkerken koło Brugii – wyszła myśl i najżywsze działania mające na celu odnowienie liturgii; to benedyktyni byli przez stulecia „strażnikami tradycji" w tym zakresie[337]. Trudno się więc dziwić ks. Csesznákowi, że – znając jego liturgiczne upodobania i reformatorskie dążenia – wybrał to właśnie opactwo, a Rosenowi – że, zapewne wiedząc o fascynacjach duchownego – postanowił go sportretować jako benedyktyńskiego (co prawda kluniackiego, a nie beurońskiego) opata. Wydaje się też, że malarza mogły łączyć z ks. Csesznákiem wspólne zainteresowania oraz więzy wzajemnej sympatii, gdyż chyba właśnie do Jana Henryka Rosena (twórcy tryptyków, malowanych jeszcze w Warszawie w stylistyce „miniatorskiej") odnosi się następujące wspomnienie o tym duchownym:

Najchętniej mówił o wydawnictwach Klasztoru Benedyktynów i sztuce średniowiecznej; lubił zwłaszcza pełen ekspresji obraz Grünewalda przedstawiający Ukrzyżowanego Chrystusa – miał też duże zrozumienie dla malarstwa „pewnego znajomego malarza", jego dyptychów i tryptychów utrzymanych w stylu malarstwa miniaturowego[338].

Kolejny z przedstawionych tu lwowskich kapłanów, ks. Adam Bogdanowicz (1898–1941)[339], był rekolekcjonistą

259 a

259 b

i wytrawnym spowiednikiem, patriotą. Zginął w sowieckim więzieniu w czasie II wojny światowej, aresztowany przez NKWD za działalność w lwowskich organach Związku Walki Zbrojnej [il. 260][340]. Około roku 1920, tuż po święceniach, podczas studiów filozoficznych w Warszawie, był współtwórcą „Biblioteki Wiedzy Religijnej", ufundowanej przez hr. Irenę Tyszkiewiczową[341] – organizacji bardzo blisko związanej z „Kółkiem" ks. Korniłowicza, propagującej te same co tamto środowisko ideały. Wydaje się, że ks. Bogdanowicz widział swoje posłannictwo w pracy duszpasterskiej, ale nacechowanej właśnie popularyzowaniem wśród wiernych rodzących się w Kościele nowych tendencji[342]. O tym, że ideowo również zakorzeniony był w myśli św. Tomasza, świadczy choćby temat przygotowywanej przez niego rozprawy doktorskiej: *De donis Spiritus Sancti vitam contemplativam informantibus secundum doctrinam Divi Thomae* („O darach Ducha św. kształtujących życie kontemplacyjne, według nauki św. Tomasza")[343]. Słabe zdrowie, nadmiar obowiązków duszpastersko-administracyjnych i niesprzyjające okoliczności spowodowały, że nigdy nie doszło do jej ukończenia. Mimo to ks. Bogdanowicz był zaliczany do czołowych intelektualistów katolickich w Polsce okresu międzywojennego[344]. Posiadał bogatą bibliotekę, którą życzliwie udostępniał wszystkim zainteresowanym. Szczególną popularnością cieszyły się jego rekolekcje i konferencje ascetyczne. Nieco później, już w latach trzydziestych XX wieku, był redaktorem pisma lwowskiej archidiecezji ormiańskokatolickiej, „Gregoriana", na którego łamach ogłosił wiele artykułów[345].

> Ks. Adam Bogdanowicz był w okresie międzywojennym jednym z tych, którzy kształtowali ówczesną religijność polską, a w pewnym sensie można Go zaliczyć również do prekursorów odnowy soborowej. Nieprzeciętnie inteligentny i wykształcony, świetny mówca, niestrudzony spowiednik, oddany bez reszty Kościołowi, wywierał ogromny wpływ na swe otoczenie, zwłaszcza na młodzież. […] Na pierwsze miejsce w jego praktyce duszpasterskiej wysuwały się dwa problemy: rozpowszechnianie praktyki codziennej Komunii św., oraz przygotowanie do życia małżeńskiego i rodzinnego[346].

Ze wspomnień uczestniczek jego katechez, rekolekcji oraz tajnych kompletów, które prowadził podczas wojny, wyłania się więc postać charyzmatycznego duchownego o nieprzeciętnej osobowości i odwadze głoszenia nauk „raczej dość rewolucyjnych" („W psychice współczesnej dominował obraz straszliwego Boga-Jahwe, a tu nagle [w naukach ks. Bogdanowicza pojawił się] bliski, kochający Przyjaciel, któremu można zawierzyć i oddać się bez

260

zastrzeżeń"), ale zachowującego przy tym zawsze wspaniałe poczucie humoru i doskonały kontakt z młodzieżą; często powracają wspomnienia, że nawet nastolatki traktował poważnie, jak osoby równe sobie, co zaskarbiało mu ich wdzięczność i szacunek[347]. We wspomnieniach wielokrotnie pojawia się przekonanie o prekursorskim charakterze jego wysiłków we wprowadzaniu zwyczaju codziennego przyjmowania komunii św., co w okresie, gdy – jak pisano – we Lwowie pokutowały jeszcze resztki jansenizmu, wydawało się nie do pomyślenia.

Pierwszy, zamyślony mnich w kondukcie zakonników niosących mary z ciałem św. Odilona, to ks. Leon Isakowicz (1897–1944) [il. 261][348]. Był historykiem sztuki, w latach 1920–1922 – asystentem w katedrze historii sztuki kościelnej na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Jana Kazimierza; w roku 1932 współorganizował wystawę zabytków ormiańskich we Lwowie[349]. O włączeniu go do grona sportretowanych w *Pogrzebie św. Odilona* zadecydował, być może, fakt historyczno-artystycznego wykształcenia Isakowicza i zapewne takichże sympatii i upodobań, które mogły go specjalnie związać z artystą. Ksiądz Isakowicz opublikował w „Posłańcu Św. Grzegorza" artykuł o katedrze ormiańskiej, obok architektury kościoła, omawiający także malowidła Rosena[350].

Określenie jednego z ministrantów na końcu pochodu jako ks. Andrzeja Głażewskiego, a jego towarzysza jako ks. Tadeusza Fedorowicza, każe wspomnieć o Stowarzyszeniu Katolickiej Młodzieży Akademickiej „Odrodzenie",

261

260. Ks. Adam Bogdanowicz, portret w *Pogrzebie św. Odilona*

261. Ks. Leon Isakowicz, portret w *Pogrzebie św. Odilona*

organizacji niezwykle ważnej dla ruchu liturgicznej i duchowej odnowy katolicyzmu w Polsce okresu międzywojennego, a także – poprzez wychowanków i dawnych członków – powojennego[351]. To stowarzyszenie jest ważne także dla malowideł w katedrze ormiańskiej, bowiem z tego właśnie kręgu wywodziło się wiele ze sportretowanych na ścianach katedry osób. Trudno jednoznacznie wyjaśnić, dlaczego (najwyraźniej) środowisko to było związane akurat z katedrą ormiańską. Być może było tak dlatego, że ks. Teodorowicz „należał do najwierniejszych przyjaciół »Odrodzenia«"[352]. Z organizacją sympatyzował też sam Rosen, jak tego dowodzą wspomnienia przedwojennych członków stowarzyszenia – uczestników tamtych wydarzeń – przede wszystkim Stefana Swieżawskiego (1907–2004), animatora lwowskiego ośrodka tej organizacji, jej prezesa w latach 1927–1928, który w ten sposób, w związku z malowidłami Rosena, pisał o ks. Andrzeju Głażewskim i lwowskim „Odrodzeniu":

> Andrzeja Głażewskiego poznałem w czasach naszej młodości. Był on chyba moim równolatkiem i zbliżyliśmy się do siebie, uczestnicząc w ruchu rozpoczynającej się odnowy katolicyzmu, w dokonującym się zasadniczym przejściu w polskim chrześcijaństwie od religijności tylko tradycyjnej do wiary i praktyki katolickiej z przekonania i osobistego przeświadczenia. Były to lata 1925–1929 – lata, w których obaj z Andrzejem byliśmy bardzo czynni zarówno w ruchu katolickiej młodzieży akademickiej „Odrodzenie", w środowisku polskim, jak i w rozpoczynającej się tam wówczas odnowie ideologicznej.
>
> […] W tym czasie arcybiskup lwowski obrządku ormiańskiego Józef Teodorowicz zaangażował zdolnego malarza Jana Henryka Rosena do wykonania fresków w czcigodnej starodawnej katedrze ormiańskiej we Lwowie. Rosen nawiązał kontakty towarzyskie z naszą grupą młodzieży „odrodzeniowej" i portretował nas jako różnych świętych na ścianach tej pięknej katedry. Andrzej jest tam uwieczniony chyba nie jeden raz; w każdym razie jako św. Szczepan – pierwszy męczennik. Nieraz spotykaliśmy się na rusztowaniach, ustawionych w kościele, na których malował Rosen swoje freski, które nas wówczas urzekały[353].

W innym znów miejscu Stefan Swieżawski wspominał o więzach „serdecznej przyjaźni, jaka go [Rosena] łączyła z naszą gromadą odrodzeniową w czasie moich studiów"[354]. Wydaje się, że malarz musiał więc podzielać przekonania i dążenia organizacji, a miał też chyba dobrą orientację w zakresie liturgii i filozofii, skoro to m.in. do niego zwracał się o radę, czy też to z nim dzielił się swymi intelektualnymi rozterkami sam Swieżawski, wtedy jeszcze jako student: „Pamiętam, że malarz Jan Henryk Rosen, z którym często spotykaliśmy się wówczas w gronie naszej odrodzeniowej paczki – a także nasz »doradca i wspomożyciel« liturgiczny o. Lew Gillet – dali mi praktyczną radę wybrnięcia z tych trudności [chodziło o przykrości spowodowane koniecznością czytania Hume'a]. Byli oni zdania, aby w takiej sytuacji czytać autora o poglądach wręcz przeciwnych do tych, które budzą w danej chwili niepokój i podważają wiarę"[355].

Godna odnotowania – bo choć marginalna w związku z malowidłami, to ważna dla pełnego obrazu lwowskiego ruchu liturgicznego tamtego czasu – jest wspomniana przez Stefana Swieżawskiego osoba o. Lwa Gilleta, francuskiego benedyktyna z opactwa Farnborough w Anglii, wyświęconego w dwóch obrządkach katolickich – łacińskim i greckim[356]. Jego dwie wizyty we Lwowie, a nawet dłuższy pobyt w mieście oraz bliskie kontakty z arcybiskupem Andrzejem Szeptyckim, greckokatolickim metropolitą Lwowa, to ważne dowody międzynarodowych kontaktów lwowskich „liturgistów" (a zarazem i „odrodzeniowców"). Warto o nich wspomnieć, tym bardziej że to epizod z dziejów Kościoła lwowskiego nieczęsto przywoływany przez historyków i szerzej raczej nieznany.

Opatem klasztoru w Farnborough, skąd pochodził i pod którego wpływem pozostawał o. Lew Gillet, był słynny badacz liturgii, o. Fernand Cabrol (wydawca i redaktor monumentalnego dzieła poświęconego dziejom liturgii *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*), wywodzący się z francuskiego klasztoru w Solesmes, kolebki benedyktyńskiego ruchu liturgicznego[357]. Kierowane przez niego angielskie opactwo zyskało sławę centrum studiów nad historią Kościoła i liturgią. W roku 1921, przy okazji wizyty arcybiskupa Szeptyckiego w Farnborough, o. Lew odbył z nim rozmowę (na którą z chęcią przystał Szeptycki, widząc niezwykłe zainteresowanie młodego benedyktyna „słowiańskim" chrześcijaństwem)[358], a 30 września 1924 roku o. Gillet, na zaproszenie Szeptyckiego, po raz pierwszy przyjechał do Lwowa[359], i – jak wynika ze wspomnień Stefana Swieżawskiego – nawiązał („ekumeniczny") kontakt także ze środowiskami łacińskimi. Spędził kilka tygodni w ławrze uniowskiej, gdzie odnowił śluby zakonne na ręce metropolity, przyjął imię Lew, zapuścił brodę; został prywatnym sekretarzem Szeptyckiego (zwłaszcza ds. korespondencji zagranicznej) i jego bibliotekarzem[360]. Wiosną roku 1925 o. Gilleta odwiedził we Lwowie o. Lambert Beauduin[361] – postać niezwykle ważna dla ruchu liturgicznego w całej Europie, jego pionier i najwybitniejszy chyba przedstawiciel w wieku XX. Niewykluczone, że i on miał kontakt z członkami lwowskiego „Odrodzenia". Wkrótce potem Lew Gillet wyjechał ze Lwowa, lecz już styczniu roku 1926, po prawie pięciomiesięcznej nieobecności, powrócił do miasta[362]. Wiosną następnego, 1927 roku, nie widząc szans na realizację swoich planów, Gillet definitywnie wyjechał ze Lwowa[363].

Kolejnym dowodem kontaktów polskich międzywojennych ruchów odnowy katolicyzmu z Francją – ze szczególnym uwzględnieniem „Odrodzenia" (w tym także jego lwowskiego oddziału) oraz samego Rosena – jest publikacja pt. *Sous le signe d'une renaissance nationale*: *Pologne 1927–1928* (*Pod znakiem odrodzenia narodowego: Polska 1927–1928*)[364]. Książka ta jest zapisem wrażeń i niejako sprawozdaniem z podróży do Polski, odbytej w roku 1927 (26 VIII – 19 IX) przez francuską Uniwersytecką Misję Katolicką (Mission Catholique Universitaire). Jej uczestnicy odwiedzili najważniejsze miasta Polski, głównie ośrodki akademickie i religijne, z jednej strony – zapoznając polskie postępowe środowiska katolickie z działalnością ich odpowiedników we Francji, a z drugiej – starając się jak najwięcej dowiedzieć o życiu religijnym i aktywności inteligencji katolickiej w Polsce oraz o życiu odrodzonego kraju w ogólności (m.in. także pod względem kulturalnym i sytuacji ekonomicznej)[365]. Recenzent omawiający wspomnianą publikację szczególnie podkreślił miejsce poświęcone w niej Rosenowi i jego malowidłom w katedrze ormiańskiej:

> Zajmują ich [członków Misji] dawne zabytki sztuki w naszych świątyniach, a z żywą radością podnoszą „iż danem im było wejść w kontakt z młodą polską sztuką religijną w osobie malarza, którego głęboka wiara i talent nowatora wydały wspaniałe freski, zdobiące odnowioną starożytną katedrę ormiańską we Lwowie". Malarzem tym jest Jan Henryk Rosen – a jak nasi goście z Zachodu, między innymi ludzie mający już znane i wybitne nazwiska, umieli docenić piękno jego fresków, dowodzi fakt, że w swojej książce pomieścili dwie ich reprodukcje: ścięcie św. Jana i pogrzeb św. Odilona[366].

Stefan Swieżawski w swoich wspomnieniach podkreślił, jak ważne były te kontakty młodych liturgistów z Zachodem: jedynym źródłem wiedzy i podstawą wszelkich zmian w liturgii były właśnie pionierskie dzieła o. Lamberta Beauduina *La pieté liturgique* (*Modlitwa Kościoła*) oraz *Liturgie, ses principes fondamentaux* (*Liturgia, jej podstawowe założenia*) innego belgijskiego benedyktyna, o. Gaspara Lefebvre'a. W „Odrodzeniu" istniała osobna sekcja liturgiczna; z trudem, z zagranicy (ale też z najprężniejszych ośrodków odnowy, z Belgii i Francji) pozyskiwano pierwsze, łacińsko-francuskie mszały i brewiarze dla świeckich[367]. Sytuację tę scharakteryzował (w odniesieniu do biografii Stefana Swieżawskiego) i podsumował Roman Graczyk:

> […] problem liturgii był dla Swieżawskiego wtedy sprawą centralną. Z dzisiejszej, posoborowej perspektywy może się to wydawać czymś wydumanym. Wtedy, na przełomie lat 20. i 30., dla głęboko wierzącego katolika problem był rzeczywisty. W nim jak w soczewce skupiało się całe nienadążanie instytucjonalnego Kościoła za nowoczesną myślą katolicką – mniej czy bardziej przez Kościół-instytucję tłumioną. Nie istniały wtedy w ogóle mszaliki dla wiernych, bo... nie było takiej potrzeby. Ówczesna liturgia w zasadzie wykluczała aktywny udział wiernych we mszy. Nie tylko dlatego, że operowała łaciną: cały dialog, jaki celebrans toczył, odbywał się między nim a ministrantem lub między nim a organistą. „Lud Boży" był tu elementem nadzwyczaj biernym, stąd mówiło się wtedy „wysłuchać mszy", a nie „wziąć udział we mszy". Miało to swoje dalsze konsekwencje w postaci ogólnego stosunku kleru do świeckich, a dalej stosunku Kościoła do współczesnego świata w ogóle. Młodzi ludzie z Odrodzenia sprowadzali z Zachodu mszaliki z tekstami po łacinie lub po francusku, dystrybuowali je wśród studentów, ale – co było trudniejsze – musieli jeszcze przekonywać pojedynczych księży do

tych liturgicznych eksperymentów. Ruch się powoli rozrastał, kształtując alternatywną elitę katolicką, i dlatego można uogólnić, że polskie źródła Soboru to m.in. lwowskie Odrodzenie[368].

Podobnie tę sytuację oceniał Czesław Strzeszewski:

> Warunkiem odrodzenia religijnego w Polsce było zerwanie z błędami katolicyzmu XIX wieku, fideizmem, tradycjonalizmem i sentymentalizmem. Jedyną do tego drogą było pogłębienie świadomości religijnej, rozwój znajomości wiedzy religijnej[369].

Można zaryzykować twierdzenie, że jednym z powodów obecności portretów członków stowarzyszenia w katedrze ormiańskiej (co przecież świadczy o ich bliskich związkach z tą świątynią) był fakt, że tu właśnie znaleźli światłych duchownych i odpowiednią atmosferę, korzystną dla ich „liturgicznych eksperymentów". Stefan Swieżawski wspominał przecież o ich częstej obecności w katedrze, nawet o spotkaniach na rusztowaniach, na których malował Rosen. Możliwe też, że to sam artysta, najwyraźniej bardzo blisko związany z tym środowiskiem, dokonał swego rodzaju syntezy zjawiska i w malowidłach umieścił osoby powiązane ideowo wspólnymi działaniami, ale niekoniecznie złączone z katedrą ormiańską. Ten rys jednak mógłby stanowić potwierdzenie znanych zwyczajów, zwłaszcza lwowskiej inteligencji wyznania rzymskokatolickiego, która z upodobaniem uczęszczała na nabożeństwa do kościoła ormiańskiego, przede wszystkim ze względu na osobę ks. Teodorowicza i jego wspaniałe kazania[370]. Poza tym, po śmierci w roku 1923 łacińskiego metropolity Lwowa, arcybiskupa Józefa Bilczewskiego, to ks. Teodorowicz był w Kościele lwowskim przywódcą najbardziej charyzmatycznym. Następca ks. Bilczewskiego, arcybiskup Bolesław Twardowski, pod względem autorytetu nie mógł się równać z żadnym z nich. Trzeba też pamiętać, że to właśnie duchowni ormiańscy musieli być szczególnie świadomi doniosłego znaczenia liturgii w życiu swojej społeczności – w związku z jej odrębnością, o której zachowanie zabiegali już co najmniej od pierwszych lat XX stulecia. Ksiądz Dionizy Kajetanowicz prowadził badania w tym zakresie, których wyniki opublikował w roku 1927[371]. W katedrze ormiańskiej młodzi „liturgiści" mogli więc chyba liczyć na pełne zrozumienie i poparcie.

Do grona członków lwowskiego „Odrodzenia" należeli także, poza Stefanem Swieżawskim i ks. Andrzejem Głażewskim: Tadeusz Fedorowicz, Adam i Jan Czartoryscy, Jan Szeptycki, Jan Cieński, Paweł Skwarczyński, Kazimierz Malko, Adam Bilik, a w latach trzydziestych także Jerzy Turowicz. Wielu z nich – jak Stefana Swieżawskiego pod postacią św. Cyriaka czy ks. Tadeusza Fedorowicza jako św. Jerzego (a może też jako jednego z ministrantów w *Pogrzebie św. Odilona*) – Rosen uwiecznił na ścianach katedry. Wcześniej wspomniano o wizerunku ks. Głażewskiego (również najprawdopodobniej sportretowany podwójnie, w *Pogrzebie św. Odilona* oraz jako św. Szczepan w *Ukrzyżowaniu*), a nie ma wątpliwości, że swoje podobizny – czasem nawet nie jedną, lecz dwie – otrzymali także inni członkowie stowarzyszenia, tylko że obecnie bardzo trudno jest je przekonywająco zidentyfikować, a raczej przypisać konkretne osoby ich „świątobliwym *alter ego*" na ścianach kościoła[372].

Z organizacją związany był też ks. Csesznák: Regina Szyrajew wspomina, że założycielskie posiedzenie (lwowskiego) „Odrodzenia" odbyło się w jego pokoju. I „choć [ks. Csesznák] nie figuruje jako założyciel i skierował ich w inne ręce – miał zawsze kontakt z »Odrodzeniem« – mówił tam wykłady, był przyjacielem Stowarzyszenia i członków"[373].

Pomysł sportretowania w malowidłach żyjących ludzi (a w ten sposób potraktowano niemal wszystkie namalowane w katedrze postaci, zaś *Pogrzeb św. Odilona* i jego szczegółowa analiza pod tym względem stanowi egzemplifikację takiego podejścia na zasadzie *pars pro toto*) bardzo podobał się współczesnym. Rosena porównywano nawet z tego powodu do artystów renesansu. Nikt nie dostrzegał niestosowności takich przedstawień; więcej nawet – na jednym z malowideł jako święty dał się przecież uwiecznić sam ks. Teodorowicz. Tymczasem z punktu widzenia prawa kościelnego Rosen dopuścił się wykroczenia. W myśl przepisów kościelnych bowiem: „Obrazy religijne, zwłaszcza takie, które mają być umieszczone w kościołach nie mogą mieć wizerunków świętych o twarzach ludzi żyjących"[374]. Żadnych konsekwencji z tego powodu jednak nie było, a metoda portretowania w malowidłach (prawie wyłącznie kościelnych) żyjących ludzi stała się regułą w praktyce artystycznej Rosena, jak o tym świadczą jego późniejsze realizacje.

O zaletach takiego potraktowania malowideł tak pisał Jan Parandowski: „Oto kawał naszego życia podnosi się z szarzyzny i w uszlachetnionej postaci rysami naszego pokolenia ma świadczyć o nas przyszłym czasom"[375]. To główny powód nakreślenia tak szerokiego historycznego tła tego malowidła oraz szczegółowego opisania dających się odgadnąć w *Pogrzebie św. Odilona* liturgicznych wątków. Obraz ten, bardziej niż którakolwiek inna kompozycja w katedrze, jest takim właśnie, jak je określił Parandowski, historycznym świadectwem. Spośród pozostałych malowideł katedralnych pod tym względem równać się z nim mogą tylko *Ukrzyżowanie* albo *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*. Jest świadectwem tym cenniejszym, iż dzieje

lwowskiego i ormiańskiego środowiska kościelnego w okresie międzywojennym są jeszcze stosunkowo słabo znane i niedostatecznie opisane, a Kościół ormiańskokatolicki we Lwowie nie istnieje od ponad sześćdziesięciu lat.

* * *

Pierwsza wersja *Pogrzebu św. Odilona* powstała jeszcze w roku 1925 i została pokazana na wystawie w Zachęcie [il. 114][376]. Scena ta została powtórzona w katedrze bardzo wiernie, jest tu niemal skopiowana. Niewielkie różnice polegają na odwróceniu kierunku pochodu (co jest naturalne, bo kompozycja musiała zostać dopasowana do topografii katedry, a kondukt nie mógł przecież podążać w kierunku przeciwnym do ołtarza), oraz na ujęciu grupy płasko, z bliska, z pominięciem obecnej w gwaszu dość szerokiej perspektywy mrocznej nawy, którą posuwa się orszak. W malowidle ściennym nie powtórzono też widoku zakończenia jednego z ramion transeptu średniowiecznego kościoła ze zdobionym witrażami pięciodzielnym oknem i rozetą – niewątpliwie, w zamyśle artysty, nieistniejącego już opackiego kościoła św. Piotra w Cluny z czasów św. Odilona (jak to mogą sugerować okrągłe, romańskie – a nie ostre, gotyckie – łuki arkad międzynawowych i jeszcze dość pierwotny kształt wspomnianej rozety). Poza tym jednak kompozycja gwaszu jest niemal identyczna: na czele idzie pochylony opat, za nim pierwszy mnich niosący ciało zmarłego, a kolejny – tak samo jak we Lwowie – odwraca się, jakby zaniepokojony przezroczystymi zjawami. Ostatni zakonnik ma twarz ukrytą w kapturze, a kondukt zamykają ministranci. Nieco inny jest układ duchów, które nie towarzyszą symetrycznie każdemu z trójki mnichów niosących mary, lecz jedna zjawa idzie na przedzie, a dwie pozostałe posuwają się tuż za marami, w parze.

Na wystawie w Zachęcie obrazowi towarzyszył wiersz Kazimiery Iłłakowiczówny, którego część Rosen umieścił na malowidle lwowskim. Pierwotnie jednak utwór nie stanowił integralnej części obrazu (jak we Lwowie); był do niego dołączony na osobnej tabliczce. Ale także w tym pierwszym gwaszu malarz wypisał na marach tekst. Był to łaciński werset z Biblii, tu odnoszący się do osoby zmarłego, św. Odilona: VIRUM BONUM ET BENIGNUM VERECUNDUM VISU MODESTUM MORIBUS | MANUS PROTENDENTEM ORARE PRO OMNI POPULO („Mąż dobry i łaskawy, wstydliwego wejrzenia i skromnych obyczajów, […] ręce wyciągnąwszy modlił się za wszystek lud"; 2 Mch 15, 12).

Porównanie to pokazuje, na czym, w tym wypadku, polegały – i tak stosunkowo niewielkie – modyfikacje, którym obraz został poddany przy zaadaptowaniu go do warunków malarstwa ściennego.

Święci Jerzy, Krzysztof oraz Idzi

W najwyżej położonym prostokątnym polu na tej ścianie widnieje kompozycja przedstawiająca *Św. Idziego broniącego łani przed myśliwymi* [il. 262]. Artysta ukazał tu, zapisany w *Złotej legendzie*, najbardziej znany epizod z życia pustelnika: jego spotkanie z myśliwymi, którzy chcieli zapolować na łanię, dzielącą z nim samotniczy żywot. Tymczasem strzała wypuszczona w kierunku zwierzęcia utkwiła w ramieniu eremity; łania została uratowana. Mimo tradycyjnego ujęcia tej – chyba najczęściej obrazowanej – sceny z żywotu świętego, nie można odmówić artyście oryginalności we wprowadzeniu do legendarnej opowieści współczesnych młodzieńców, ubranych w bez wątpienia sportowe (choć nieco przestylizowane) stroje. Szokować może skontrastowanie tła – potraktowanego schematycznie, jak w teatralnych dekoracjach – z nama-

262. *Św. Idzi broniący łani przed myśliwymi*, malowidło w środkowym przęśle nawy, na ścianie płn. (N II); portret Romana Witkiewicza jako św. Idzi oraz księża: Kajetanowicz (?), Tadeusz Kuntze oraz Bogdan Agopsowicz, jako myśliwi

lowanymi zupełnie realistycznie postaciami myśliwych, świętego pustelnika oraz zwierząt (wspaniałe dalmatyńczyki i łania) – którzy są niewątpliwie „z krwi i kości". To zabieg formalny wielokrotnie przez Rosena stosowany w katedralnych malowidłach, nadający obrazom niepowtarzalny nastrój, a jednocześnie wyjątkowe walory dekoracyjne, które zachwycają widzów do dziś. W tej pozornie skromnej kompozycji został pomieszczony cały epicki rozmach średniowiecznej legendy, a stosunkowo proste środki dały znakomite rezultaty. Powściągliwe gesty postaci oddają „niemy dialog" Idziego z myśliwymi (lekki, ale wymowny ukłon środkowego z młodzieńców jednoznacznie wyraża jego szacunek wobec pustelnika); nieprzyjazny krajobraz (uschnięte drzewa stojące pośród wielkich nagich głazów) doskonale współgra z pustelniczą profesją świętego, a nic lepiej nie pokazuje odmienności dwóch światów, które się tu spotkały, niż skontrastowanie kolorowo ubranych, muskularnych młodzieńców – myśliwych – z ascetyczną sylwetką odzianego w czarne szaty, wychudzonego i siwobrodego starca, eremity.

Poniżej, na wąskich pionowych pasach ściany po obu stronach okna, ukazano kolejnych Wspomożycieli: po lewej *Św. Jerzego* [il. 263 a–b], a po prawej – *Św. Krzysztofa* [il. 264]. Choć tu znów obie postaci zostały przedstawione zgodnie z ich tradycyjną ikonografią, to wyjątkowej atrakcyjności wizualnej i psychologicznego prawdopodobieństwa przydaje im żywa, a zarazem bardzo harmonijna kolorystyka oraz wyraziście potraktowane, portretowe rysy twarzy[377].

263 a

264

263 b

263. a) *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, malowidło w środkowym przęśle nawy, na ścianie płn. (N II); – **b)** ks. Tadeusz Fedorowicz

264. *Św. Krzysztof niosący Dzieciątko Jezus*, malowidło w środkowym przęśle nawy, na ścianie płn. (N II); portret Wiktora Hamerskiego (?)

Witraż „Mons Pius"

Witraż, umieszczony w oknie tego przęsła, zadedykowany ks. Teodorowiczowi w dwudziestopięciolecie jego episkopatu (1927), został ufundowany przez ormiański bank zastawniczy „Mons Pius". Zawierał sceny ukazujące najważniejsze wydarzenia z dziejów lwowskich Ormian (od góry: *Święci Nerses, Isak i Mesrob*; *Przywilej króla Jana Kazimierza dla lwowskich Ormian*; *Praca w banku Mons Pius*) oraz herb arcybiskupa Teodorowicza i tekst okolicznościowej dedykacji [il. 265][378]. Nie łączył się treściowo z otaczającymi go malowidłami. Tak jak pozostałe przeszklenia, został zapewne wykonany przez warszawski zakład Białkowskiego, ale z witraża zachowały się tylko niewielkie ułomki szkieł i znany jest jedynie z archiwalnej fotografii.

265. Witraż „Mons Pius" (1927), w oknie nawy (ściana płn.; N II, vi), ok. 1929

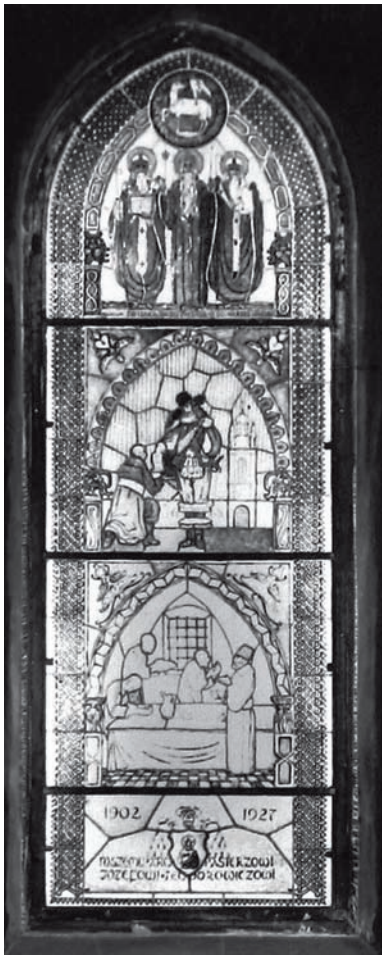
266. Dekoracja trzeciego przęsła nawy, ściana płn. (N III): malowidła oraz figura *Chrystus Dobry Pasterz* (Zofia Rosenówna)

Grupa Świętych Wspomożycieli

Malowidła w kolejnym przęśle (N III) kontynuują wątek Czternastu Wspomożycieli [il. 266]. W najwyżej położonym polu, ponad zamurowaną wnęką okienną, widnieją święci biskupi, męczennicy i wojownicy [il. 269]: Błażej (w stroju pontyfikalnym, trzymający w ręku dwie skrzyżowane świece); Dionizy (przedstawiony również jako biskup, ze swoją ukazaną z profilu, leżącą na księdze głową, którą według legendy miał donieść, po ścięciu, do podparyskiego Saint-Denis); Pantaleon, przywiązany do drzewa oliwnego; Achacy (rycerz w koronie cierniowej, z męczeńską palmą w ręce) oraz Cyriak, w szatach diakona, depczący diabła.

Poniżej, w polu po lewej stronie wnęki, stoją święte dziewice [il. 267]: Małgorzata, w bogatym, zdobionym klejnotami bizantyńskim nakryciu głowy, prawie ukryta za ukazaną przed nią św. Barbarą, tradycyjnie trzymającą wieżę jako swój atrybut. Po przeciwnej stronie wnęki znajduje się ostatnia trójka Wspomożycieli [il. 268]: św. Eustachy (myśliwy w towarzystwie jelenia, w którego po-

265



266

rożu objawił się krucyfiks – tu zaznaczony jedynie złotym krzyżem), św. Wit w stroju wczesnochrześcijańskiego katechumena, oraz św. Erazm, klęczący w niezwykle zbytkownych szatach biskupich i obszernej, bogato haftowanej kapie, spiętej na piersiach wspaniałą zaponą[379]. We wnęce okiennej pośrodku ściany znajduje się srebrzona, drewniana figura Chrystusa-Dobrego Pasterza, niezwiązana tematycznie z treścią malowideł. Wykonała ją siostra malarza, Zofia Rosenówna, współcześnie z powstaniem malowideł.

Jedno z archiwalnych zdjęć fragmentu ściany wschodniej nawy, przylegającego bezpośrednio do omówionego wyżej przęsła ściany północnej, ukazuje zarysy (już nawet częściowo wypełnione kolorem) kilku postaci w szatach liturgicznych [il. 133][380]. Być może miały one stanowić dopełnienie lub być kontynuacją przedstawień na ścianie północnej (tzn. nie można wykluczyć, że poczet Wspomożycieli miał być inaczej zakomponowany i rozciągać się też na tę ścianę). Najwyraźniej jednak plany zostały zmienione i w środkowych partiach ściany wschodniej (po obu stronach otwierającej się do prezbiterium arkady) obecnie widnieją jedynie motywy dekoracyjne, ornamentalne, w formie malowanych arkad wzorowanych na tablicach kanonów w rękopisach ormiańskich.

267. Święte: Małgorzata (Helena Ottawowa) i Barbara („pani Drexler")

268. Święci: Eustachy, Wit (Jerzy Heybowicz) i Erazm (Franciszek Groër)

269. Święci: Błażej (Ignacy Drexler), Dionizy (Zygmunt Harland), Pantaleon, Achacy (Jan Szeptycki), Cyriak (Stefan Swieżawski)

267

268

Personifikacje Zmysłów i Równowagi

Analogiczne, środkowe partie przeciwległej, zachodniej ściany nawy, w której wykrojona jest arkada podobna do tej w ścianie wschodniej, otwierająca się do nowo dobudowanej części kościoła, zostały ozdobione malowidłami figuralnymi. Tworzą je dwie grupy trzymających atrybuty postaci – pomyślanych zapewne jako uosobienia pojęć abstrakcyjnych. Zgodnie z informacją podaną przez przewodnik ks. Kajetanowicza, po lewej (południowej) stronie arkady znajdują się „zmysły ludzkie i ich równowaga pod postaciami aniołów”[381], zaś po przeciwnej stronie odpowiadają im personifikacje siedmiu darów Ducha św.

Choć obecnie kompozycja po lewej stronie arkady jest znacznie uszkodzona, to posługując się zachowanymi fragmentami oraz rekonstrukcją malowidła według archi-

walnej fotografii [il. 270–271], można z całą pewnością potwierdzić przekazaną przez przewodnik identyfikację sceny. Są to personifikacje Pięciu Zmysłów, ukazane przeważnie jako postaci o kobiecych rysach twarzy, z których każda trzyma atrybut (a czasem nawet dwa atrybuty) odnoszące się do symbolizowanego przez nią zmysłu. Obecność nimbów wokół ich głów każe przyjąć, że są to aniołowie. Pięć postaci zakomponowano, jedna nad drugą, w kształt półkola, które wieńczy postać szósta – mężczyzna symbolizujący Równowagę pomiędzy zmysłami. Zaczynając od dołu, zostały tu przedstawione: Wzrok, określony poprzez antyczne, metalowe lustro, które trzyma w prawicy, oraz drapieżnego ptaka, zapewne sokoła, siedzącego na lewej ręce postaci; Smak trzyma paterę pełną owoców, a następna postać – Słuch – gra na saksofonie (czy też innym instrumencie dętym). Powyżej, personifikacja Węchu ma w ręku kwiat (zapewne różę), a stojący ponad nią Dotyk w wyciągniętej lewej ręce prezentuje okazałego jeżozwierza, nastroszonego tak, by w pełni mógł pokazać swoje kolce. Postać zamykająca kompozycję od góry, symbolizująca Równowagę, trzyma w lewej ręce ołowiany pion na długiej nitce. Wszystkie personifikacje ubrane są w obszerne szaty, wyglądające na liturgiczne, przypominające w formie wczesne ornaty – *planety* – różnobarwne i zdobione w górnej części haftem.

Wykorzystana przez malarza ikonografia Pięciu Zmysłów jest dość tradycyjna[382]. Personifikacjom Zmysłów zawsze towarzyszyły zwierzęta, rośliny lub przedmioty najlepiej kojarzone z danym zmysłem, co było skutkiem swego rodzaju ewolucji pierwotnej, jeszcze wczesnośredniowiecznej ikonografii, która każdemu Zmysłowi przyporządkowywała zwierzę, charakteryzujące się nim – jak uważano – w najwyższym stopniu[383]. W późniejszym czasie do tego typu dołączyło przekonanie, znane z pism Arystotelesa (wyrażone w jego *Parva naturalia*), o tym, że Zmysły powinny być wyobrażane jako postaci ludzkie trzymające odpowiedni, odnoszący się do danego zmysłu przedmiot: lustro dla Wzroku, instrument muzyczny dla

270

271

270. *Zmysły i ich równowaga*, malowidło na zach. ścianie nawy, po stronie płd. (W 1)

271. *Zmysły*, rekonstrukcja na podstawie fotografii Ludwika Wieleżyńskiego, 1929

272. Cesare Ripa, *Bezstronność* (*Equité*)

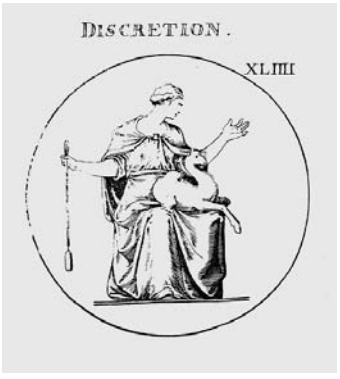
273. Cesare Ripa, *Rozwaga* (*Discretion*)

274. Cesare Ripa, *Zmysły* (*Les cincq sens de nature*)

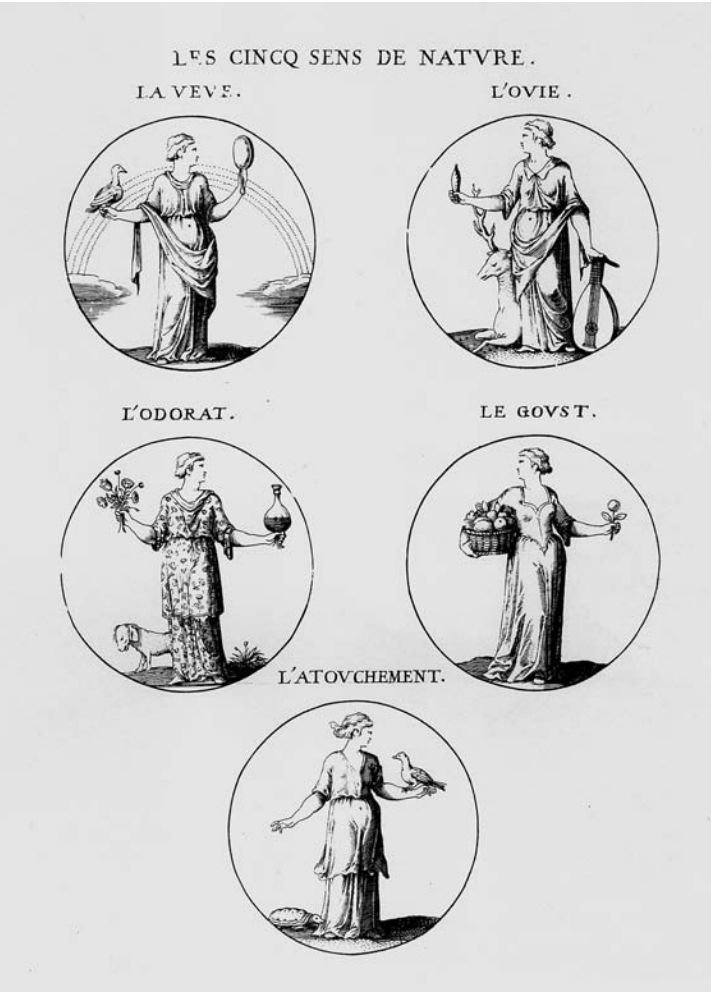
Słuchu, kwiat dla Węchu, owoc dla Smaku oraz harfę dla Dotyku (w tym wypadku chodziło o czynność potrącania strun tego instrumentu)[384].

W redakcji lwowskiej, zasadniczo zgodnej z zaleceniami Arystotelesa, nastąpiło pewne – może nawet nieco żartobliwe – odstępstwo od obu tradycyjnych typów, poprzez ukazanie jeżozwierza jako atrybutu Dotyku. Niespotykane jest też połączenie Zmysłów z Równowagą. To skojarzenie można jednak wytłumaczyć sakralnym kontekstem tego tematu, który w dekoracjach kościelnych pojawiał się nader rzadko (o ile w ogóle)[385]. Zmysły występowały za to powszechnie w dziełach pisarzy chrześcijańskich, głównie w komentarzach do Biblii, ale miały tam zdecydowanie negatywną konotację. W umoralniających tekstach opisywano je jako główne źródła zła, narzędzia grzechu, których należy się strzec. Przypominał o tym też ryt udzielania sa-

272



273



274

krامentu Namaszczenia Chorych. Olejami świętymi namaszczano wtedy organy ciała odpowiedzialne za wszystkie pięć zmysłów, które mogły być przyczyną grzechu w życiu doczesnym umierającego, by je w ten sposób z tych złych skłonności oczyścić[386]. Jednym słowem, jak wierzono, poprzez Pięć Zmysłów duszę człowieka atakują Grzechy Główne, doprowadzając go do zlekceważenia Dziesięciorga Przykazań[387]. Co ciekawe, takie przekonanie musiało być żywe w świadomości widzów współczesnych powstaniu malowideł Rosena. Jeden z krytyków określił przedstawienia na ścianie zachodniej po obu stronach arkady jako: „aniołów niosących symbole siedmiu darów Ducha św. i siedmiu grzechów głównych" – niewątpliwie dając w ten sposób dowód aktualności w tym czasie we Lwowie opisanej wyżej tendencji do przypisywania zmysłom znaczenia negatywnego i prawie utożsamiania ich z grzechami[388]. Krytyk pominął przy tym ważną przecież różnicę w liczbie namalowanych postaci: grzechów jest siedem, a zmysłów tylko pięć (oraz szósta Równowaga). Można to wytłumaczyć nieuwagą piszącego i podświadomym chyba przekonaniem, że kompozycje po obu stronach arkady powinny być symetryczne, a siedmiu darom Ducha św. musi odpowiadać inna symbolicznie pojęta „siódemka".

Zapewne właśnie ze względu na negatywne skojarzenia wiązane w nauce Kościoła z Pięcioma Zmysłami, niejako dla zneutralizowania zgubnych skłonności wywoływanych przez Zmysły, w katedrze ormiańskiej ukazano obok nich Równowagę. Zaświadcza ona o ich „wyważeniu" i gwarantuje nieszkodliwość Zmysłów. Atrybut tej postaci – pion, w formie ołowianego ciężarka na długiej nici – w *Ikonologii* Cesarego Ripy jest przypisany co najmniej dwóm personifikacjom: Bezstronności (kobieta z wagą szalkową oraz pionem; il. 272)[389] i Rozwadze (matrona z wielbłądem na kolanach, trzymająca w ręku pion; il. 273)[390]. Z tego też źródła mógł był zaczerpnąć swój pomysł malarz, komponując personifikację Równowagi, towarzyszącą Zmysłom. Zresztą z ilustracjami (przynajmniej jednego z wydań) *Ikonologii* Ripy łączy lwowskie Zmysły także ich układ formalny. Część postaci na malowidle jest ukazana frontalnie, z wyciągniętymi na boki, w prawo i lewo, rękami, w których trzymają atrybuty, i z głowami ukazanymi z profilu – prawie dokładnie tak, jak ich odpowiedniki na rycinach w XVII-wiecznym francuskim wydaniu traktatu Ripy [il. 274][391]. Podobieństwo to da się najlepiej zauważyć w personifikacji Wzroku, widocznej na malowidle w całej postaci.

Siedem darów Ducha św.

Po przeciwnej stronie arkady znajduje się *Siedem darów Ducha św.*, pojętych niewątpliwie jako *pendants* dla Zmysłów i ukazanych, podobnie jak one, jako personifikacje [il. 275]. Jednak inaczej niż w przypadku Zmysłów (które, jak wspomniano wyżej, zostały przedstawione zgodnie z przyjętymi tradycyjnie zasadami), trudno byłoby określić temat tego malowidła na podstawie tylko analizy ikonograficznej. Zaprezentowana identyfikacja jest oparta na przekazie z epoki. Oprócz przytoczonej wcześniej

wypowiedzi Mieczysława Skrudlika (jak pokazano wyżej, nieco zresztą bałamutnej, na pewno w stosunku do *Pięciu Zmysłów*)[392] – w odniesieniu do darów Ducha św. istnieje inna jeszcze, bardziej wiarygodna relacja, potwierdzająca przekaz wspomnianego krytyka traktujący o tej kompozycji. Opis Stanisława Machniewicza, niebudzący wątpliwości (bo prawdziwy też w części dotyczącej Zmysłów), mówi o tych malowidłach co następuje:

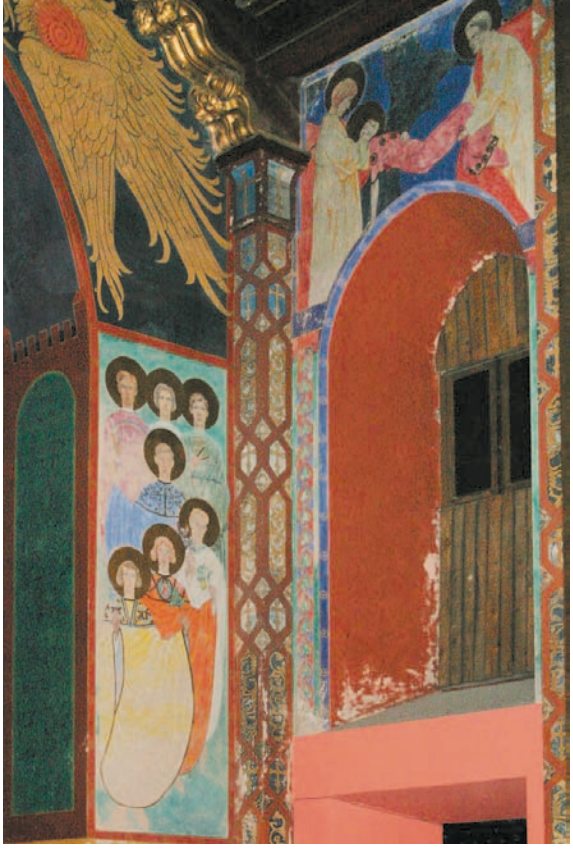
> Łuk oddzielający nowowybudowaną część kościoła wypełniają symboliczne postaci pięciu zmysłów, oraz odpowiadające im uzmysłowienia siedmiu darów Ducha św.[393]

Zobrazowanie owych „uzmysłowień" przybrało jednak niespotykaną formę. Siedem postaci aniołów (o twarzach młodzieńców i dziewcząt), ubranych i scharakteryzowanych podobnie jak te uosabiające Zmysły, jest rozmieszczone w trzech grupach [il. 276]. Pierwsza trójka pnie się w górę wzdłuż skierowanej w prawo diagonali; ponad nimi, na osi przedstawienia znajduje się jedna, samotna postać, a powyżej, w równym szeregu zostały ukazane kolejne trzy figury. Każda z nich ma na sobie szaty innej barwy, a sześć personifikacji trzyma także atrybuty. Zaczynając od dołu, postać w szacie żółtej trzyma gałązkę dębu z żołędziem; następna, odziana w szatę koloru cynobrowego, ma w ręku gałązkę z owocem cytryny; ostatnia postać z tej trójki, w białej szacie, obiema dłońmi trzyma gałązkę śliwy z jej owocem. Samotna postać w błękitnym odzieniu, umieszczona ponad nimi, w prawej, wyciągniętej w bok dłoni, trzyma jabłko. Postać w różowej szacie, pierwsza od lewej w najwyższym rejestrze kompozycji, ma rozłożone przed sobą dłonie, pomiędzy którymi rozpina się wielobarwny łuk tęczy. Następna postać to młodzieniec, ubrany na biało, ale ledwo widoczny spoza nimbu personifikacji stojącej przed nim; nie ma żadnego atrybutu (a przynajmniej nie widać go). Zaś ostatnia postać, w szacie seledynowozielonej, wyraźnie dzierży w prawej dłoni cyrkiel.

Dary Ducha św. zostały wymienione w Proroctwie Izajasza (Iz 11, 1–3):

> I wyjdzie różdżka z korzenia Jessego i kwiat z korzenia jego wyrośnie. I spocznie na nim duch Pański, duch mądrości i rozumu, duch rady i mocy, duch umiejętności i bogobojności, i napełni go duch bojaźni Pańskiej.

Przedstawiano je jednak najczęściej jako gołębice, języki ognia (zwłaszcza w scenach Zesłania Ducha św.), albo też jako płonące lampy lub kolumny świątyni Salomona[394]. Personifikacje darów pojawiały się w sztuce bardzo rzadko.



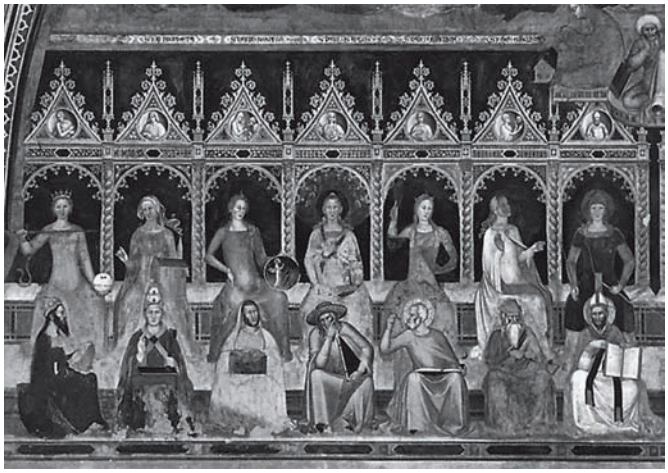
275

275. *Siedem darów Ducha św.*, malowidło na zach. ścianie nawy, po stronie płn., widok z nawy (W 2)

276. *Siedem darów Ducha św.* (fragment)

Powszechnie znane są też symboliczne treści tradycyjnie wiązane z trzymanymi przez aniołów atrybutami – owocami czy szerzej, roślinami; podobnie jest z tęczą lub cyrklem[395]. Na ich podstawie trudno jednak przypisać konkretne dary odpowiednim personifikacjom. Najbardziej oczywiste konotacje niesie ze sobą dąb – tradycyjnie symbolizujący męstwo (czyli „moc" w przekładzie Wujka). Nie wydaje się też celowe streszczanie obszernej i skomplikowanej sfery symbolicznych znaczeń, narosłych przez stulecia wokół wspomnianych atrybutów. W nawiązaniu do tematu siedmiu darów Ducha św. oraz występującej w malowidle tęczy warto jednak wspomnieć, że jej siedem kolorów łączono właśnie z darami Ducha św. Niemniej trudno takie jej znaczenie odnosić do omawianej kompozycji: tu tęcza należy najwyraźniej do jednego tylko z darów, nie symbolizuje wszystkich siedmiu. Nie wiadomo też, czy należy przywiązywać wagę do kolorów szat postaci albo do ich rozmieszczenia: wyraźnie wydzielone zostały dwie triady, z których jedna ma układ wstępujący lub zstępujący, oraz pojedyncza postać pomiędzy nimi. Tymczasem narracja Izajasza wyraźnie łączy dary Ducha św. w trzy pary, pozostawiając na końcu, osobno „bojaźń Bożą".

Wobec niemożności połączenia abstrakcyjnych pojęć z odpowiednimi personifikacjami, może należałoby jednak



277

278

277. Andrea Bonaiuti (Andrea da Firenze), *Triumf św. Tomasza z Akwinu* (fragment), 1365–1368, Florencja, Kaplica Hiszpańska przy kościele Santa Maria Novella

278. Ferdinand Andri, *Dary Ducha św.*, ok. 1913, fragment mozaiki na ścianie ołtarzowej, Wiedeń, Schmelzer Pfarrkirche

279. Franz Schilling, *Dary Ducha św.*, ok. 1920–1925, Bazylea, Heiliggeistkirche

podważyć, przekazaną przez – nie zawsze wiarygodne – źródła z epoki, ikonograficzną identyfikację tego przedstawienia. Z powodu ich symetrycznego rozmieszczenia po obu stronach arkady wydaje się, że obie kompozycje powinny łączyć się ze sobą nie tylko pod względem formalnym (kompozycyjnym), ale także ideowo. Niestety, jeśli nawet zakwestionuje się określenie siedmiu postaci jako personifikacji darów Ducha św., niewiele przyniosą próby ich odmiennego odczytania – zastąpienia ich inną symboliczną heptadą. Wybór jest szeroki, bo w symbolice chrześcijańskiej aż roi się od „siódemek" – cyfra ta bowiem to *numerus perfectus et sacratus*. Siedem jest więc sakramentów, próśb w modlitwie „Ojcze nasz", błogosławieństw (ósme jest niejako ich podsumowaniem), stopni kapłaństwa, grzechów głównych, cnót (trzy teologiczne i cztery kardynalne), dni stworzenia i dni tygodnia, sztuk wyzwolonych, planet, nie wspominając już o niezliczonych symbolicznych heptadach obecnych w Starym i Nowym Testamencie[396]. Nie wydaje się jednak, by któraś z „siódemek" dawała się lepiej niż dary Ducha św. wytłumaczyć w zestawieniu z Pięcioma Zmysłami albo by elementom którejś z nich dało się przyporządkować atrybuty trzymane przez postaci na malowidle.

Nie znaczy to, że w teologii nie łączono darów Ducha św. z innymi heptadami. Znane są pisma średniowiecznych teologów poświęcone temu zagadnieniu, na przykład Alana z Lille (Alanus ab Insulis) *Tractatus de virtutibus et vitiis*[397] albo komentarz dotyczący darów oraz ich relacji z siedmioma błogosławieństwami i wezwaniami modlitwy „Ojcze nasz", zawarty w *Glossa ordinaria* (do Ewangelii św. Mateusza) Anzelma z Laon[398]. Nie były to jednak zestawienia niezmienne, kanoniczne, na miarę średniowiecznych encyklopedii, w których pewne pojęcia, raz sklasyfikowane i przyporządkowane innym, przez stulecia trwały w myśli, a zarazem ikonografii chrześcijańskiej[399].

Być może, jakąś wskazówkę do odczytania znaczenia Rosenowskich darów Ducha św. zawierała przygotowywana przez ks. Bogdanowicza rozprawa doktorska, zatytułowana, jak wiadomo: „O darach Ducha św. kształtujących życie kontemplacyjne, według nauki św. Tomasza"[400]. Święty Tomasz z Akwinu swoje rozważania nad darami Ducha św. w odniesieniu do cnót i błogosławieństw zawarł w *Summie Teologicznej* (II, 2). Nie wynikają z nich jednak żadne przesłanki, które byłyby użyteczne w ustaleniu „tożsamości" konkretnych personifikacji. Niemniej jednak taki tomistyczny trop dałoby się usprawiedliwić panującymi podówczas we Lwowie prądami w myśli katolickiej, których obecność, a nawet popularność w lwowskim środowisku kościelnym, została zasygnalizowana wyżej.

Ostatecznym dowodem nieprzystawalności lwowskich darów Ducha św. do tradycji przedstawieniowej tego tematu, dowodem niejako przypieczętowującym bezradność badacza wobec omawianej kompozycji, jest jej porównanie z – bardzo nielicznymi – podobnymi ujęciami personifikacji darów Ducha św. Jak wspomniano, przedstawień, które by obrazowały dary w formie personifikacji, prawie się nie spotyka. Spośród tych wyjątków warto wymienić trzy: fresk ukazujący *Triumf św. Tomasza z Akwinu* autorstwa Andrei Bonaiutiego (Andrea da Firenze) w Kaplicy Hiszpańskiej przy florenckim kościele Santa Maria Novella (1365–1368), mozaikę Ferdinanda Andri w Schmelzer Pfarrkirche w Wiedniu (około 1913) oraz malowidła ścienne, niemal współczesne Rosenowskim, w kościele św. Du-

279

cha (Heiliggeistkirche) w Bazylei, wykonane przez Franza Schillinga w latach 1920–1925.

Znamienne, że w pierwszej ze wspomnianych realizacji znów pojawia się św. Tomasz. Jednak postaci ukazane po lewej, w dolnej części tej monumentalnej kompozycji, widoczne na medalionach w wimpergach sediliów, w których siedzą kobiety symbolizujące różne dziedziny wiedzy, są wprawdzie przez badaczy określane jako personifikacje darów Ducha św., ale przyporządkowanie kolejnych postaci w medalionach odpowiednim darom traktowane jest jedynie warunkowo; atrybucjom towarzyszy zwykle znak zapytania [il. 277][401]. Nie mają one też nic wspólnego z typami namalowanymi przez Rosena w katedrze ormiańskiej. Z kolei uosobienia darów Ducha św. w Schmelzer Pfarrkirche (pw. Ducha św.) to postaci ludzkie w nimbach, zidentyfikowane poprzez inskrypcje ponad głowami oraz gesty, pełniące rolę ich *quasi*-atrybutów (które jednak, bez wspomnianych inskrypcji, nie pozwalałyby na ich jednoznaczne określenie; il. 278)[402]. Jeszcze mniej pomocne w analizie porównawczej okazują się bazylejskie malowidła Franza Schillinga. Istotnie, ścianę zamykającą prezbiterium kościoła zdobi siedem chórów muzykujących aniołów, ukazanych ponad neogotyckim ołtarzem [il. 279][403]. Aniołowie jednej triady grają na instrumentach, innej – śpiewają, ale nie mają atrybutów, które by ich mogły łączyć z konkretnym darem. O tym, że są to personifikacje siedmiu darów Ducha św. wiadomo tylko dzięki towarzyszącym im słownym opisom.

Paradoksalnie więc, pozornie oczywiste określenie tematu, nie nastręczająca trudności identyfikacja atrybutów postaci, a nawet znajomość tradycyjnej ikonografii darów Ducha św. nie wystarczają, by rozszyfrować znaczenie wyobrażonej w katedrze symbolicznej kompozycji. Przedstawienie to, mimo prób odgadnięcia zawartych w nim treści, pozostaje nadal zagadką – i to iście hermetyczną[404].

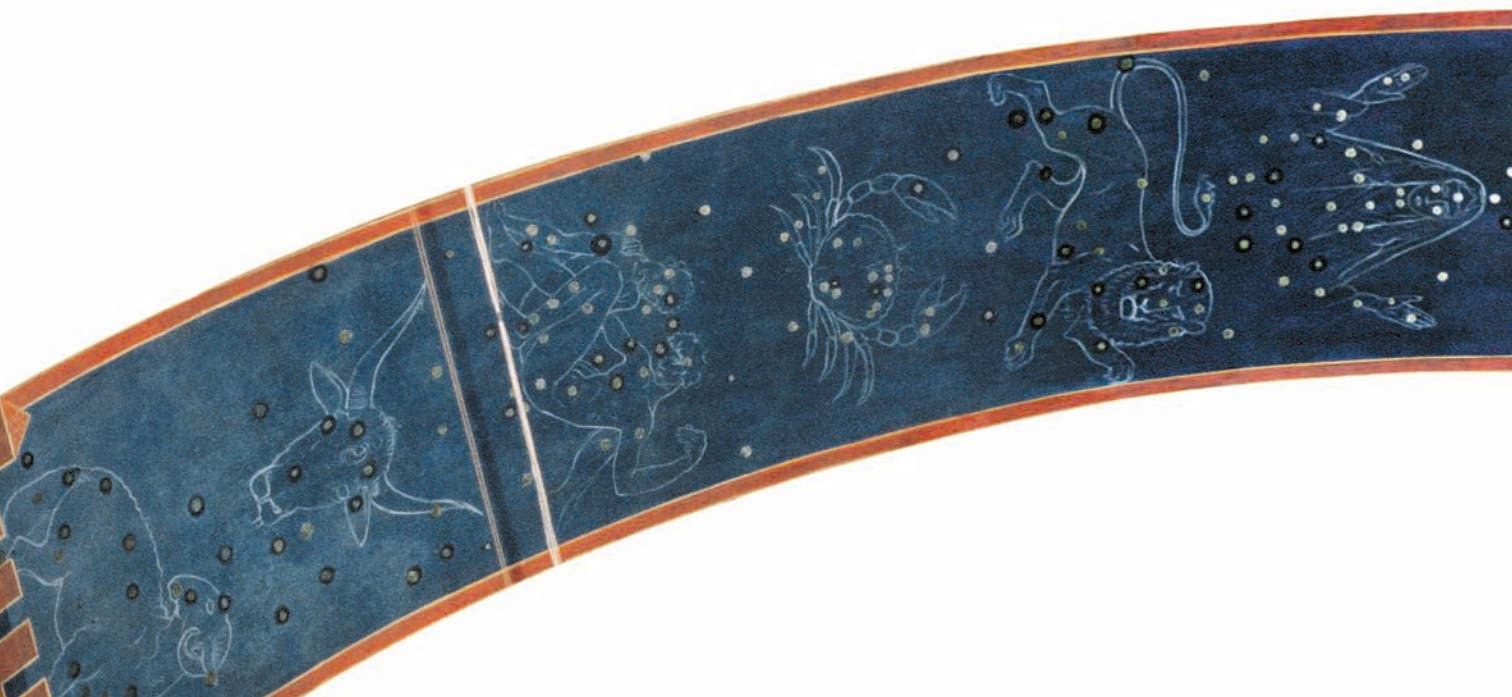
Cherubini, Serafini, Trony i *Civitas cœlestis*

W górnej części obu krótszych ścian nawy (wschodniej i zachodniej), tuż poniżej stropu, zostały namalowane po dwie pary uskrzydlonych istot. Na ścianie wschodniej, okolone złotymi skrzydłami twarze w kształcie tarcz, w jednej parze jasne, w drugiej – nieco ciemniejsze, symbolizują zapewne serafinów i cherubinów [il. 280][405]. Pomiędzy nimi, w medalionie na osi ściany, ponad kluczem arkady, widnieje chrystogram oraz litery A i Ω. Po przeciwnej stronie, na ścianie zachodniej, znajdują się cztery, jednakowo ujęte, uskrzydlone istoty, adorujące gołębicę Ducha św. na osi ściany (odnoszącą się, bez wątpienia, do zobrazowanych poniżej personifikacji siedmiu darów Ducha św.). Od swych odpowiedników na ścianie wschodniej różnią się tylko tym, że zamiast twarzy, złotymi skrzydłami otoczone są tu kręgi, utworzone ze spiralnie zwiniętych płomieni [il. 281]. Dzięki temu można przyjąć, że są to trony – zgodnie z traktatem *O hierarchii niebiańskiej* Pseudo-Dionizego Areopagity – istoty zamykające pierwszą, najwyższą triadę aniołów, złożoną z serafinów, cherubinów i tronów właśnie[406]. Jak zaznaczono, różnice pomiędzy Rosenowskimi serafinami i cherubinami są niewielkie i można łatwo podważyć dopatrywanie się tu przedstawicieli obu typów tych niebiańskich bytów[407]. Uzasadnieniem takiej interpretacji są jednak trony-koła – bardzo wyraźnie jako takie scharakteryzowane – których obecność znajduje swe logiczne (a zarazem ikonograficzne) wytłumaczenie jedynie wtedy, gdy uzupełniają one pozostałe dwa typy bezcielesnych istot pierwszej hierarchii niebiańskiej: serafinów i cherubinów, by wraz z nimi utworzyć najwyższą triadę aniołów (jak o tym świadczy tradycja sztuki bizantyńskiej, w której aniołowie i ich wizerunki zajmują poczesne miejsce)[408].

Aniołowie – zgodnie ze swoim powołaniem – strzegą świątyni Boga, rozmieszczeni na obu jej krańcach. Od strony zachodniej pełnioną przez nich funkcję strażników budynku kościoła, pojętego jako *civitas cœlestis*, podkreś-

280

281



lają mury miejskie, sumarycznie zaznaczone na ościeżach arkady zachodniej [il. 275]. Tradycyjnie tę rolę ostiariuszy przypisywano cherubinom i to ich wyobrażano „w pobliżu wejścia do kościoła, przed sanktuarium i powyżej ołtarza”[409]. Jednakże wiadomo też, że częstokroć wymiennie określano przymioty aniołów różnych stopni w obrębie jednej triady. Trudno się więc dziwić pewnej dowolności w tym zakresie, widocznej w katedrze ormiańskiej: przy wejściu do nawy kościoła – niebiańskiego miasta – czuwają nie cherubini, lecz trony. Ale i ten zabieg da się wytłumaczyć zgodnie z tradycją przedstawieniową aniołów. Bowiem, wbrew pozorom, artysta i tu trzymał się wykładni Pseudo-Dionizego Areopagity: serafini i cherubini, jako te istoty niebiańskie, które stoją najbliżej Boga i bronią wejścia do sanktuarium, zostali wyobrażeni na ścianie wschodniej nawy, w której znajduje się wejście do prezbiterium[410].

Zodiak

W podłuczu zachodniej arkady nawy, na ultramarynowym tle imitującym niebo, znajdują się srebrzyste konturowe rysunki oznaczające znaki zodiaku. Mają formę tradycyjnie przypisywanych im figuralnych symboli, powtarzających – zgodnie ze starożytną genealogią zodiaku – kształt ich macierzystych konstelacji gwiezdnych [il. 282]. Od lewej (południowej) strony, od dołu ku górze, ukazano kolejno: Barana, Byka, Bliźnięta, Raka, Lwa i Pannę. Po drugiej (północnej) stronie podłucza, tuż poniżej „zenitu”, w porządku zstępującym widnieją: Waga, Skorpion, Strzelec, Koziorożec, Wodnik, Ryby. W tym wypadku dysponujemy komentarzem samego malarza, tłumaczącym ikonograficzne znaczenie zodiaku w budynku kościelnym.

W latach 1954–1959 Rosen zasiadał jako konsultant artystyczny w komitecie opracowującym program ikonograficzny Narodowego Sanktuarium Niepokalanego Poczęcia w Waszyngtonie (National Shrine of the Immaculate Conception)[411]. Z tego okresu zachowały się dwa maszynopisy zawierające jego propozycje planowanego wystroju wnętrza oraz dekoracji elewacji zewnętrznych świątyni. Wiele z tych projektów (m.in. potężną mozaikę, Chrystusa Pantokratora w konsze apsydy kościoła) przygotował zresztą sam Rosen. Na podłuczu arkady otwierającej się do apsydy – czyli w bezpośrednim sąsiedztwie Pantokratora – malarz zaprojektował pas znaków zodiaku, niemal identyczny jak we Lwowie (złote postaci na ciemnobłękitnym tle), choć wykonany w mozaice [il. 283]. W opisie-propozycji programu ikonograficznego Rosen uzasadnił obecność zodiaku w tym miejscu i wyjaśnił jego znaczenie. Miał on symbolizować wszechświat rządzony przez zobrazowanego w konsze Pantokratora. Artysta dodał też,

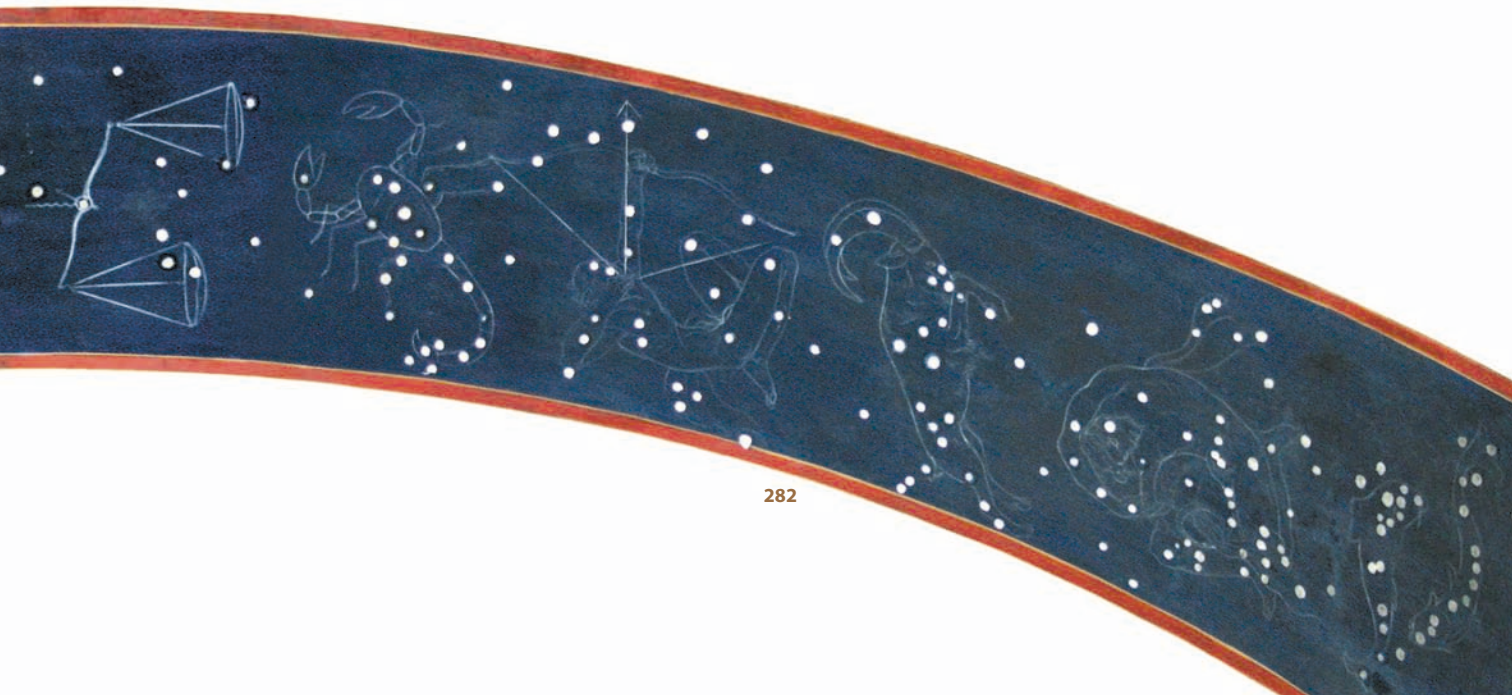
280. Katedra ormiańska we Lwowie, cherubini i serafini na ścianie wsch. nawy, ponad arkadą wejściową (E s, ch)

281. Trony oraz gołębica Ducha św. na ścianie zach. nawy, ponad arkadą (W t)

282. Znaki zodiaku w podłuczu arkady w ścianie zach. nawy (W z)

283. Jan Henryk Rosen, znaki zodiaku w National Shrine of the Immaculate Conception, Waszyngton (USA)

283



282

że układ znaków odbiega tu (tzn. w Waszyngtonie) od „starożytnej tradycji", gdyż zamiast rozpoczynać się od Barana (dodajmy – jak to jest we Lwowie), otwiera go znak Strzelca – znak Adwentu[412]. Opisując tradycję przedstawień tego tematu, malarz odwołał się przede wszystkim do sztuki bizantyńskiej, ale zwrócił też uwagę na fakt, że „W Kościele zachodnim użycie zodiaku jest powszechne. Wiele przykładów wymieniają Piper i Didron. Dwanaście znaków [zodiaku] znajdujemy na portalach Chartres, Vézelay i Laon; na Campo Santo w Pizie i w Padwie, w kaplicy Eremitani – by wspomnieć tylko niektóre z nich"[413].

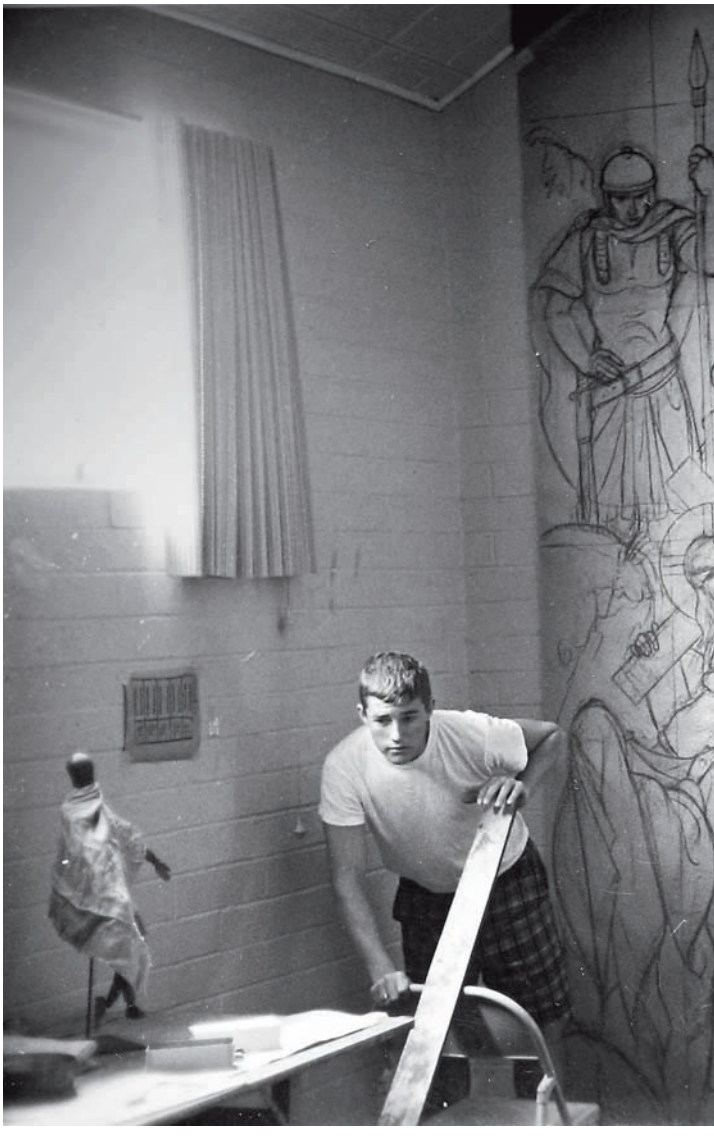
W odniesieniu do katedry ormiańskiej zodiakowi nie należy chyba przypisywać ważnej roli i szczególnego ideowego znaczenia. Można go odczytywać – jak chciał Rosen – jako symbol wszechświata; można też przyjąć, że symbolizuje niebo, w którym (ponad arkadą), bytują aniołowie. Ale takie umieszczenie znaków zodiaku da się też wytłumaczyć nawet bez odwoływania się do skomplikowanych treści ikonograficznych: pas zodiaku był kompozycją figuralną doskonale wpasowującą się w wąski pas podłucza arkady, który nie mógł pozostać nieozdobiony.

Praktyka artystyczna malarza i źródła obrazowe malowideł

Opis dekoracji podłucza arkady w zachodniej ścianie nawy zamyka analizę treści ikonograficznych malowideł. Nie ulega wątpliwości, że pod względem ikonografii jest to realizacja bardzo oryginalna, niemająca sobie podobnych. To właśnie ten walor – twórczo pojętej i w wielu przypadkach swobodnie przetworzonej tradycji ikonograficznej – wydaje się cechą charakterystyczną Rosenowskich malowideł. Źródła takiej postawy malarza starano się przedstawić we wcześniejszej części pracy; zaprezentowano tam także próbę zrekonstruowania swoistego mechanizmu wpływów (głównie pisarstwa J.-K. Huysmansa i É. Mâle'a), jakim podlegał Rosen. Tezę o inspiracji czerpanej przez artystę z książek i wykładów Mâle'a warto podbudować konkretnymi przykładami – zapożyczeniami z materiału ilustracyjnego trzech tomów *Sztuki religijnej we Francji*, które ukazały się przed wykonaniem przez Rosena malowideł w katedrze.

Zabieg ten ma również na celu potwierdzenie wyrażonego wcześniej przekonania, że malarz tworzył w dużej mierze zgodnie z zasadami akademickiego warsztatu, o czym świadczą też fotografie pokazujące artystę przy pracy, zachowane z późniejszego okresu twórczości [il. 284 a–b, 285 a–b]. Nie dysponujemy materiałami archiwalnymi, które by dokumentowały proces powstawania katedralnych malowideł, ale nie ma powodów, by wątpić,

284 a



że już malując we Lwowie, artysta wypracował swój ulubiony sposób tworzenia. Z przekazów ustnych wiadomo, że prosił o pozowanie mu do portretów wprost na rusztowaniu[414], co może świadczyć o tym, że malowania twarzy nie poprzedzały szkice przygotowawcze na papierze. Natomiast na pewno istniały projekty odnoszące się do ogólnego rozplanowania kompozycji[415]. Na wielu archiwalnych fotografiach, już z okresu amerykańskiego, artysta jest ukazany, jak maluje, spoglądając na pozującego mu modela; obok słoików z farbami leżą rozłożone książki, zdjęcia, albo też – posługuje się drewnianym manekinem z ruchomymi kończynami, ubranym w odpowiedni strój. Rosen darzył go wielką sympatią, nadał mu imię Wilfred (Wilfried) [il. 286, 287 a–c], a nawet, w niektórych malowidłach uwzględniał wkład pracy drewnianej lalki, dodając obok swojej sygnatury dopisek: *Wilfried adiutante*[416].

284 a–b. Jan Henryk Rosen przy pracy w St. Stephen's Church, Monterey Park, CA (USA) – z modelem, Wilfredem i książkami

285. a) Fotografia modela; – **b)** obraz namalowany z wykorzystaniem fotografii (ok. 1942), w budynku Konferencji Episkopatu USA (dawniej National Catholic Welfare Conference), Waszyngton (USA)

284 b

285 a

285 b

Trudno powiedzieć, czy ten ostatni „pomagał" Rosenowi już we Lwowie, czy też artysta nabył go dopiero po wyjeździe z kraju. Szaty postaci malowanych według manekina są łatwo rozpoznawalne, gdyż pod spodem zupełnie brak im jest „ciała", są potraktowane nieanatomicznie – i wyglądają jak zawieszone na żerdzi kawałki tkanin. W malowidłach lwowskich anatomia jest oddana w miarę prawidłowo, co pozwala sądzić, że wtedy jeszcze malarz nie korzystał z pomocy Wilfreda. Jego udział przy malowaniu katedry trudno jednak wykluczyć z całą pewnością[417].

Dziesiątki, a pewnie nawet setki szczegółów tkanin i przedmiotów wykorzystanych w malowidłach były wzorowane na rycinach i fotografiach rzeczywistych zabytków, głównie średniowiecznego rzemiosła artystycznego i zdobnictwa. Malarz z wyraźnym upodobaniem kopiował je, a czasem nieco modyfikował i adaptował do swoich kompozycji, bądź to z ilustracji w książkach Mâle'a, bądź też z innych (nie zawsze dających się zidentyfikować) źródeł. Cytatów tych nie powstydziłby się sam Matejko, który przecież z upodobaniem inkrustował swe obrazy wiernymi odwzorowaniami przedmiotów ze sztuki dawnej. Trzeba też pamiętać, że zgodnie z podobną zasadą artysta tworzył już swoje wczesne obrazy sztalugowe, przykładowo, omówione wyżej *Pozdrowienie anielskie* [il. 111, 288 a–d] oraz jeden z obrazów ze św. Franciszkiem [il. 128, 289 a–b]. Można więc przyjąć, że malował tylko to, co mógł zobaczyć, co mogło mu służyć za wzór czy model, łącznie z portretowymi rysami twarzy malowanych postaci, a wynikało to zapewne z niesłychanej skrupulatności malarza, zaszczepionej mu, jak sam wspominał, przez ojca. Wydaje się bowiem, że ta ceniona przez krytyków cecha Rosenowskich malowideł – portretowo potraktowane rysy twarzy świętych – musiała zaistnieć niejako z powodów zupełnie prozaicznych i praktycznych: potrzeby modela. Być może dopiero później powstał pomysł przemyślanego dopasowywania tożsamości portretowanych do nadanych im przez malarza ról i historycznych kostiumów. Argumentem przemawiającym za tym może być fakt, że zindywidualizowanych, portretowych rysów twarzy nie ma prawie żadna z postaci we wcześniejszych, sztalugowych obrazach artysty, także w – powtórzonym przecież prawie bez zmian w katedrze – *Pogrzebie św. Odilona*. W zaciszu pracowni, nie mając do dyspozycji modeli, malarz tworzył bardzo stypizowane, nieprzekonujące oblicza. W obrazach o tak niewielkiej skali nie miały one zresztą takiego znaczenia jak twarze świętych w monumentalnych malowidłach w katedrze.

287 a

287 b

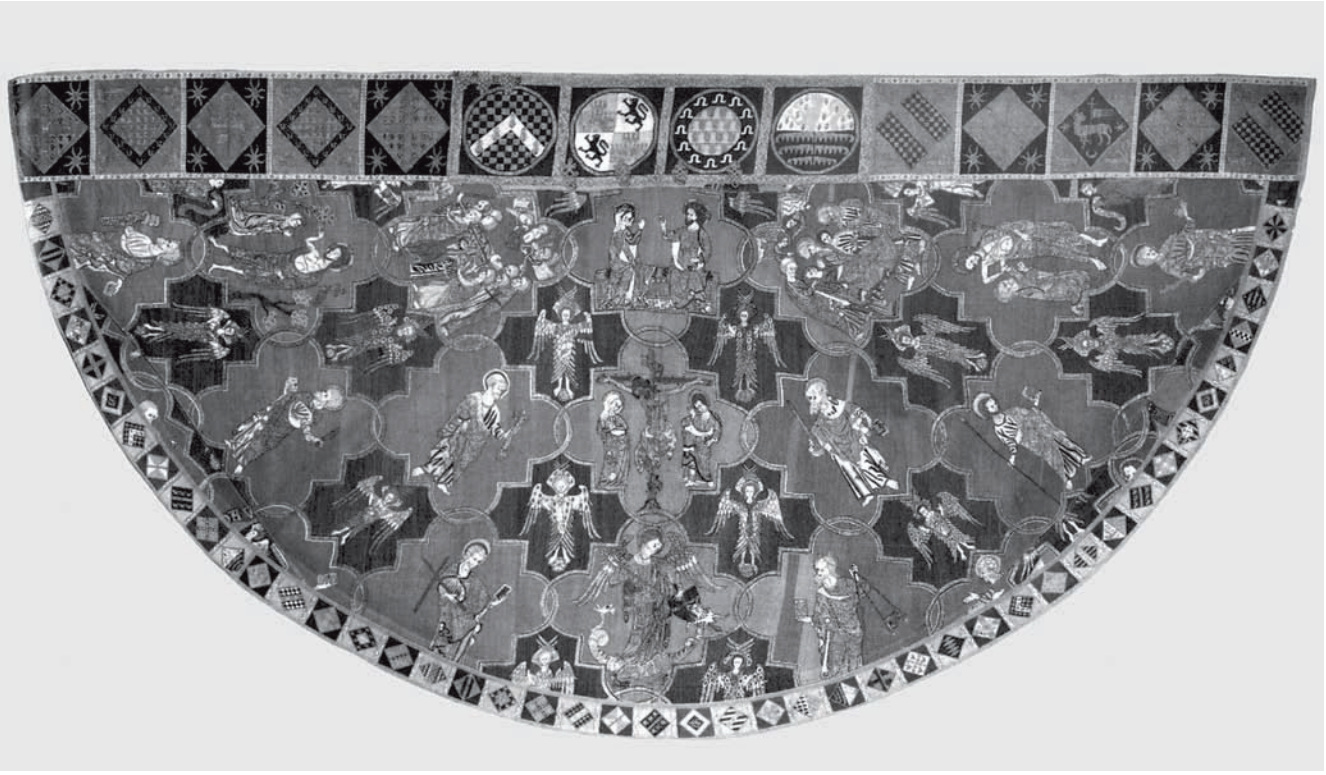
287 c

286. Jan Henryk Rosen przy pracy w Grace Cathedral w San Francisco, CA (USA), ok. 1953

287 a–c. Wilfred

Wspomniano już o trzech miniaturach na obrusie w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu*, przerysowanych przez artystę z greckiego ewangeliarza. W *Ukrzyżowaniu* podobnie wiernie skopiowane zostało długie, zdobione haftem perizonium Chrystusa [il. 290 a]. Pochodzi ono z miniatury w psałterzu-hymnarzu z St. Germain-des-Prés (Paryż, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11550, fol. 6r), zamieszczonej w książce Mâle'a [il. 290 b][418]. Z kolei

288 a



288 b

288 d

288 c

288. **a)** *Pluviale* Archanioła Gabriela w *Pozdrowieniu anielskim* (fragm. il. 111); – **b)** „The Syon Cope", haftowane *pluviale*, Anglia, ok. 1300–1320; – **c)** borta *pluviale* Archanioła; – **d)** Madonna z Dzieciątkiem w promienistej mandorli, wzór jedwabnego brokatu z wieku XV, Włochy

289. a) *Pluviale* anioła w obrazie *Św. Franciszek z Asyżu* (fragm. il. 128); – **b)** *Noli me tangere*, wzór jedwabnego brokatu z wieku XV, Włochy

290. a) Perizonium, fragment *Ukrzyżowania* w katedrze ormiańskiej we Lwowie; – **b)** *Ukrzyżowanie*, miniatura w psałterzu-hymnarzu z St. Germain-des-Prés, Paryż, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11550, fol. 6r; repr. wg M â l e, *XIIe siècle*

290 a

289 a

Phot. Catala frères.

Fig. 4. — Christ en croix.
Manuscrit de Limoges. Bibl. Nat., latin 11550.

290 b

289 b

św. Łukasz trzyma – nieco uproszczoną – kopię obrazu jasnogórskiego, a św. Piotr – model watykańskiej bazyliki, jako swoje atrybuty [il. 291]. Wspaniale „podrobione" są również średniowieczne wzory tkanin i hafty zdobiące szaty liturgiczne, np. na dalmatyce, w którą ubrany jest św. Szczepan [il. 292]; na pasach (*clavii*) zdobiących ornat św. Grzegorza Oświeciciela, uszyty z tkaniny o niewątpliwie bizantyńskim rodowodzie [il. 293] albo na parurach jego humerału i alby. Święty Kazimierz ma na sobie kaftan z żółtej tkaniny w czarny wzór z owocem granatu oraz płaszcz z różowego brokatu, podbity gronostajami. Wzór tkaniny tego ostatniego udało się zidentyfikować – to

291. *Matka Boska Częstochowska*, obraz trzymany przez św. Łukasza; model bazyliki watykańskiej jako atrybut św. Piotra (fragment *Ukrzyżowania*)

292. Haft na dalmatyce św. Szczepana (fragment *Ukrzyżowania*)

293. Ornat św. Grzegorza Oświeciciela (fragment *Ukrzyżowania*)

291

292

293

294 a

295

294 b

294. **a)** Św. Kazimierz królewicz (fragment *Ukrzyżowania*); – **b)** brokat jedwabny, tkanina arabsko-włoska z wieku XIV

295. Św. Jan Vianney (fragment *Ukrzyżowania*): stuła ze scenami z życia świętego

296. Pastorały: **a)** św. Benedykta; – **b)** św. Grzegorza Oświeciciela; – **c)** „św. Majolusa"

297. **a)** Suknia Marii w *Hołdzie pasterzy betlejemskich*; – **b)** brokat jedwabny z wieku XV, Włochy

XIV-wieczny jedwabny brokat z kręgu arabsko-włoskiego [il. 294 a–b][419]. Strój św. Jana Vianneya charakteryzuje się podobną jak u wyżej wymienionych postaci dbałością o jego wiarygodne oddanie, choć tu niewiele było miejsca na „krawieckie" popisy malarza. Nie powstrzymało to artysty od przydania skromnemu ubiorowi Proboszcza z Ars pięknie haftowanej stuły, na której w owalnych medalionach ukazano sceny z jego życia [il. 295]. Trzeba jeszcze dodać, że św. Maurycy trzyma, zatkniętą na długim drzewcu, „swoją" włócznię, przechowywaną od stuleci w skarbcu katedralnym na Wawelu. Warto też zwrócić uwagę na pastorały: „gotycki" św. Benedykta – z niezwykle rozbudowanym nodusem i zadziwiająco skromną krzywaśnią; „romański" św. Grzegorza Oświeciciela – zdobiony błękitną i czerwoną emalią limuzyńską, w którego krzywaśni ukazano (zapewne) scenę Koronacji Marii, oraz, stylizowany na wczesnośredniowieczny, pastorał „św. Majolusa" w *Pogrzebie św. Odilona* z wolutą z kości słoniowej [il. 296 a–c]. Także motyw na tkaninie, z której została wykonana suknia Marii w *Hołdzie pasterzy*, jest dosłow-

296 a

296 b

296 c

297 a

297 b

298 a

298 b

299 a

299 b

298. **a)** Makata w tle *Zwiastowania*; – **b)** perska makata arkadowa z kolekcji dra Włodzimierza Kulczyckiego we Lwowie

299. Tzw. *Wolfram-Leuchter*: **a)** na malowidle Rosena; – **b)** w katedrze w Erfurcie

300. Jan Henryk Rosen, Anioł z inskrypcją: *Angele | Dei | ora pro | Joanne | Pictore*, mozaika w apsydzie Narodowego Sanktuarium Niepokalanego Poczęcia w Waszyngtonie (USA)

301. Katedra ormiańska we Lwowie, chaczkar Jana Henryka Rosena (?) na płd.-zach. filarze skrzyżowania

302. *Pleurants*: **a)** w scenie Zwiastowania; – **b)** na ilustracji w książce Émile'a Mâle'a

nym powtórzeniem oryginalnego średniowiecznego wzoru [il. 297 a–b][420].

Repliką wzorów średniowiecznych są też najpewniej hafty zdobiące szatę Archanioła Gabriela w scenie Zwiastowania. Tkanina wisząca za nim, w tle, to z kolei perska jedwabna makata, tzw. arkadowa, z przełomu XVII i XVIII stulecia, pochodząca z lwowskiej kolekcji dra Włodzimierza Kulczyckiego [il. 298 a–b][421], potraktowana tym razem wyłącznie dekoracyjnie (inaczej niż np. w przypadku tapiserii w tymże obrazie, gdzie dekoracja tkaniny niesie ze sobą dodatkowe treści, wzbogacające scenę główną). Średniowieczne dzieło sztuki ukazane za Marią w tej scenie to tzw. *Wolfram-Leuchter* (ok. 1157) – brązowy świecznik

300

301

302 a

302 b

Fig. 227. — Un pleurant
du tombeau de Philippe le Hardi.
Musée de Dijon.

303. Sybille: **a)** w malowidle Rosena; – **b–c)** na rycinach w książce Mâle'a

304. Tronująca Matka Boska: **a)** w *Wizji Eliasza;* – **b)** relief w kości słoniowej, X–XI w.

303 a

Fig. 138.
La Sibylle Libyque.

303 b

Fig. 139.
La Sibylle Érythrée.

303 c

304 a

304 b

Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 135. — Arbre de Jessé du *Psautier* d'Ingeburge. Musée Condé, Chantilly.

305 a

Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 134. — Arbre de Jessé. Vitrail de Chartres (fragment).

305 b

305 c

Cl. Revue Art anc. et mod.

Fig. 133. — Un roi de l'arbre de Jessé. Fragment d'un vitrail de Saint-Denis.

305. *Drzewo Jessego*: **a)** w *Psałterzu Ingeborgi*; – **b)** w Chartres; oraz – **c)** na witrażu w Saint-Denis; repr. wg M â l e, *XII^e siècle*

w katedrze w Erfurcie, w formie brodatego mężczyzny trzymającego w uniesionych dłoniach świece, pomniejszony tu nieco, gdyż w rzeczywistości mierzy 180 cm, ale poza tym powtórzony nadzwyczaj wiernie [il. 299 a–b][422]. W oryginalnym dziele sztuki na końcach paska podtrzymującego szatę mężczyzny znajduje się inskrypcja fundacyjna, niedwuznacznie odnosząca się do Marii: WOLFRAMV[S] ORA [PRO] NOBIS SANCTA DEI GENETRIX | HILTIBURG VT DIGNI EFFICIAMUS GRATIA DEI[423]. Możliwe więc, że obecność tego właśnie dzieła ma w tym miejscu nie tylko walor estetyczny, ale – poprzez inskrypcję – przede wszystkim podkreśla maryjny charakter przedstawienia, hołd złożony Bożej Rodzicielce. Co prawda tekst dedykacji nie został powtórzony na malowidle, ale nie zmienia to zasadniczo wymowy świecznika, gdyż zabytek mógł być uważany przez malarza za ofiarowany na chwałę Matce Boskiej, z prośbą o Jej pośrednictwo w modlitwie, i z taką właśnie intencją tu został powtórzony. Można nawet uznać, że malarz, umieszczając tu ten świecznik, sam postawił się w roli średniowiecznych fundatorów. Gdyby więc pojawił się tu tekst, o modlitwę, zamiast Wolframa i Hiltiburgi, prosiłby zapewne „Joannes pictor". Rosen umieścił zresztą

306 a

306 b

306 c

307 a

307 b

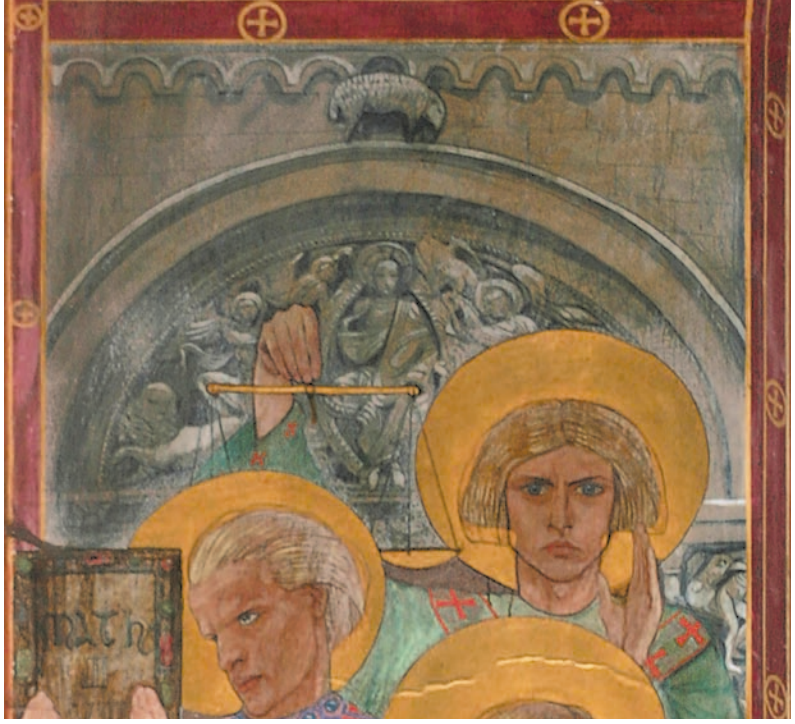
podobną inskrypcję we wspomnianej mozaice w apsydzie National Shrine of the Immaculate Conception w Waszyngtonie. Anioł stojący w niższej partii mozaiki, po prawej stronie, trzyma zwój z napisem: *Angele* | *Dei* | *ora pro* | *Joanne* | *Pictore* [il. 300]. We Lwowie na żadnym z katedralnych malowideł nie ma, co prawda, podobnego wezwania, ale na południowo-zachodnim filarze skrzyżowania widnieje, wyryty w kamiennej okładzinie, chaczkar (czyli tradycyjny ormiański krzyżyk wotywny) z inicjałami „J.H.R" oraz datą „1927" [il. 301][424].

Postaci idące za Chrystusem w procesji Drogi Krzyżowej w tle *Zwiastowania* to cytaty z burgundzkiej rzeźby sepulkralnej (przede wszystkim nagrobków Filipa Śmiałego i Filipa Pota), podobnie jak figury duchów w *Pogrzebie św. Odilona*. Jedne i drugie mógł Rosen widzieć – jeśli nie w samym Dijon albo paryskim Luwrze, to na pewno – na ilustracjach w dziele Mâle'a [il. 302 a–b][425]. Z tego samego źródła malarz zapożyczył postaci sybilli ponad *Zwiastowaniem*. W *Sztuce religijnej końca średniowiecza we Francji* Émile Mâle zamieścił pełny zestaw reprodukcji dwunastu sybilli w formie drzeworytów z *Godzinek* Simona Vostre'a dla użytku Rouen (1508; Paryż, Bibliothèque nationale de France, Vélins 1657); dwie sybille wybrane przez Rosena i namalowane w katedrze są bardzo dokładnym powtórzeniem odpowiednich rycin z tego cyklu [il. 303 a–c][426]. Poprzednio była już mowa o menorze towarzyszącej prorokom – skopiowanej z rzymskiego Łuku Tytusa. Tronująca na obłoku Matka Boska w scenie Wizji Eliasza jest dosłownym powtórzeniem analogicznego wizerunku na bizantyńskim reliefie z kości słoniowej (obecnie w The Cleveland Museum of Art), datowanym na drugą połowę X lub początek XI wieku [il. 304 a–b][427]. *Drzewo Jessego* w witrażu sąsiadującym z sybillami i prorokami powstało na podstawie ilustracji zamieszczonych w *Sztuce religijnej XII wieku*. Zostało zainspirowane miniaturą z tym przedstawieniem w *Psałterzu Ingeborgi* (ok. 1210, Chantilly, Musée Condé, Cod. 9, fol. 14^{v}) oraz ilustrującymi ten sam temat witrażami w katedrze w Chartres oraz opactwie w Saint-Denis [il. 305 a–c][428].

Anioł podtrzymujący ciało św. Jana Chrzciciela w scenie jego *Gloryfikacji* ma na sobie wspaniałą szatę, znaną jako „dalmatyka Karola Wielkiego" (w rzeczywistości jest to XIV-wieczny sakkos patriarszy), zachowaną w skarbcu

306. **a)** Szata anioła trzymającego ciało św. Jana Chrzciciela; – **b–c)** sakkos patriarszy (tzw. dalmatyka Karola Wielkiego), XIV w., w skarbcu bazyliki św. Piotra na Watykanie

307. **a)** Brokat jedwabny zdobiony medalionami z parami gryfów, Sycylia, X–XII w.; – **b)** szata anioła w *Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela*



308

308. *Aniołowie oddzielający ziarna od plew* (fragment)

309. a) Tympanon kościoła w Charlieu; – **b)** *trumeau* z Souillac; repr. wg M â l e, *XII^e siècle*

310. Kapa św. Erazma z przedstawieniem orła

Fig. 31. — Le Christ entre les quatre animaux. La Vierge et les Apôtres. Portail de Charlieu (Loire).

309 a

Fig. 15. — Trumeau de Souillac (Lot).

309 b

310

bazyliki św. Piotra na Watykanie [il. 306 a–c][429]. Ozdobne hafty czy też wzory tkanin, obecne w ubiorach innych aniołów w tej scenie, można by zapewne odnaleźć wśród wczesnośredniowiecznych albo też bizantyńskich szat liturgicznych. Przykładowo, anioł stojący w głębi sceny, na lewo od tego, który trzyma ciało Chrzciciela, jest ubrany w ornat zdobiony motywem medalionów z ustawionymi antytetycznie parami gryfów. Jest to – przetworzony tu na formę haftu – wzór jedwabnego brokatu, określanego jako wyrób sycylijski z około X–XII wieku [il. 307 a–b][430].

Tło w scenie symbolizującej Sąd Ostateczny, powyżej *Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela*, stanowi tympanon kościoła w Charlieu, skopiowany znów z książki Mâle'a [il. 308, 309 a], a ledwie widoczny fragment kolumny ze zwierzętami po prawej to słynny *trumeau* z Souillac, również reprodukowany przez francuskiego uczonego w jego *Sztuce religijnej XII wieku* [il. 221, 309 b][431].

Co znamienne, pod względem tej swoistej malarskiej faktury, polegającej na bogactwie namalowanej materii i jej dekoracji, malowidła na ścianie północnej są znacznie uboższe od swych odpowiedników po przeciwległej stronie nawy. Dyskretne ozdoby pojawiają się wprawdzie na tkaninach w *Pogrzebie św. Odilona* (gdzie w tle widnieją też tapiserie ze scenami z *Apokalipsy bamberskiej*) czy na kapie św. Erazma [il. 310] albo w biżuterii św. Małgorzaty, ale nie ma tu już mowy o charakteryzującym malowidła ściany południowej, albo nawet *Ukrzyżowanie*, przepychu motywów dekoracyjnych.

Współcześni o malowidłach Rosena w katedrze

Aspekt religijny i liturgiczny

Zaprezentowana powyżej, skomplikowana ikonografia malowideł w katedrze ormiańskiej raczej nie była znana współczesnym, a na pewno nie orientowano się w niej w pełni. Wynikało to, jak można przypuszczać, przede wszystkim z niewielkiego zainteresowania widzów zagłębianiem się w znaczenie poszczególnych scen. Świadczą o tym poniekąd opisy (a raczej zdawkowo potraktowane tytuły) malowideł, podane w przewodniku ks. Kajetanowicza: te krótkie informacje w zupełności zaspokajały ciekawość oglądających, których – bardziej niż treść przedstawień – zajmowała wspaniała faktura i kolorystyka malowideł oraz widniejące na nich portrety współczesnych im postaci. Wolno jednak żywić przekonanie, że opisana tu egzegeza ikonograficzna nie jest powstałą *ex post* nadinterpretacją badacza, a złożony, symboliczny program malowideł był zamierzony i głęboko przemyślany przez ich autora. I choć może poza Rosenem niewielu było ludzi, którzy ten wysiłek potrafili ogarnąć i docenić, to taka postawa malarza znajduje potwierdzenie w jego formacji intelektualnej i rozumieniu posłannictwa sztuki kościelnej, w nawiązaniu do przedstawionych wcześniej jego fascynacji pisarstwem Huysmansa i Mâle'a, czy generalnie – średniowieczem. Zestawione wyżej, zastosowane przez Rosena w malowidłach cytaty ze sztuki średniowiecznej nie były powierzchownymi, „estetycznymi" dodatkami, lecz niezbędną częścią dzieła, która (w ogromnej większości przypadków) współtworzyła ideową wymowę obrazów. Dobrym przykładem potwierdzającym to przekonanie jest, jak sądzę, opisany wyżej erfurcki świecznik Wolframa, ukazany w scenie *Zwiastowania*.

Specyfika definicji sztuki religijnej nie pozwala na jej doświadczalne sprawdzenie poprzez konfrontację ze zrealizowanym dziełem. Opisywane zjawisko wkracza w sferę subiektywnych ocen i niesprawdzalnych sądów. Krytycy jednak byli przeważnie bardzo życzliwi dla artysty i choć ich recenzje najczęściej sprowadzały się do oceny walorów malarskich zespołu, tkwiła w nich też chyba niedopowiedziana, a może nie do końca uświadomiona, pochwała liturgicznych zalet malowideł. Tak też można interpretować następujący fragment artykułu Jana Parandowskiego:

> Praca, którą dokonywa Rosen w ustronnej katedrze ormiańskiej, zwraca nań coraz większą uwagę. W godzinach rannych widać tam ludzi, którzy zachodzą, aby spojrzeć na jego obrazy. Ci ludzie po tygodniu znowu wracają. Czy odczuliby tę samą potrzebę powrotu na jakiejkolwiek współczesnej wystawie malarskiej? Wątpię. Te wszystkie „akty", „martwe natury" z przerażającą ilością jabłek, butelek i szklanek, te kwiatki i drzewka […] – są właściwie gnębiącym objawem niemocy. Rosen, oddzielony od nich murami kościoła i puklerzem swej szczerej wiary, odnajduje drogę do naszych serc głosem swojego natchnienia i tym głębokim ludzkim liryzmem, który zaspokaja potrzebę wielkiego patosu w naszych podupadłych duszach[432].

Jednakże były też recenzje wyraźnie podkreślające liturgiczny charakter malowideł Rosena i niedwuznacznie wysoko oceniające ten właśnie ich aspekt[433]. Pisano, że:

> W współczesnej sztuce polskiej – przepojonej indyferentyzmem, przejawiającej obojętność dla zagadnień twór-

czości religijnej – Jan Henryk Rosen zajmuje stanowisko zgoła wyjątkowe. […] Jest to artysta posiadający w pełni świadomość istoty i zadań sztuki kościelnej.

[…] Każda scena z dziejów świętych kształtuje się w świadomości Rosena na podstawie jej podłoża historycznego oraz jej dogmatycznego i uczuciowego znaczenia w życiu Kościoła.

Styl Rosena jest par excellence – stylem liturgicznym, w którym moment historyczny jest tylko fragmentem. […]

[…] Suma pracy, wysiłku, włożona w kompozycje – przywodzi na myśl dzieła artystów średniowiecznych, dla których doskonałość zewnętrzna, techniczna – była koniecznością, wypływającą z ich przekonań, z ich obowiązkowości religijnej [434].

Stwierdzenia te zachowały do dziś aktualność i można się z nimi zgodzić w całej rozciągłości, mimo osiemdziesięciu lat, które upłynęły od wykonania malowideł, choć pewnym problemem może być przyjęta przez recenzenta, a bliżej nieznana, jego definicja sztuki liturgicznej. Należy je zaakceptować, nawet mimo tego, że wypowiedział je krytyk skrajnie konserwatywny, zagorzale prokościelny i znany z niechęci do kierunków awangardowych w sztuce[435]. Wysoką ocenę liturgicznych walorów malowideł Rosena pozostawiła też s. Maria Renata (Zofia Fudakowska), niepokalanka, w okresie międzywojennym czynnie zaangażowana w ruch liturgiczny, jedna z jego najważniejszych przedstawicielek w owym czasie, co do której kompetencji w tej dziedzinie nie może być wątpliwości. Trzeba jednak podkreślić, że nie jest łatwo udowodnić, iż malowidła Rosena mają cechy, które jednoznacznie kwalifikują dekorację katedry jako liturgiczną (bo też trudno jest takie cechy *a priori* zdefiniować albo też – inaczej niż *ex post*, i tylko w przybliżeniu – ustalić, co sprawia, że dane dzieło sztuki jest albo nie jest pojęte liturgicznie).

Z pewnością jednak malowidła Rosena wyrażają stany, a nie ukazują akcji; przedstawione wydarzenia (jeśli nawet można je uznać za historyczne) są pojęte symbolicznie i ponadczasowo; postaci – o natchnionych twarzach – są jakby „zamarłe" w liturgicznych gestach i czynnościach (wystarczy spojrzeć choćby na aniołów w przęśle S III, czy to tych w scenie dolnej, prezentujących atrybuty i ciało św. Jana, czy to na ich odpowiedników w przedstawieniu alegorycznie oddającym Sąd Ostateczny po lewej u góry – trzymających księgę Ewangelii i portatyl). Aniołowie ci to swego rodzaju ministranci, posługujący przy odprawianiu „misterium". Wszyscy mają na sobie szaty liturgiczne, mniej lub bardziej zdobne i bogate. Pojawia się jednak pytanie, czy wymienione cechy są właśnie wyznacznikami liturgicznego charakteru sztuki (ściślej – omawianych malowideł), a przede wszystkim – czy były nimi w okresie międzywojennym. Czy też może liturgiczny jest tu tylko nastrój? Istniało wiele definicji sztuki liturgicznej; zwracały uwagę na różne aspekty pojęcia, jego charakterystykę traktując z różnym stopniem szczegółowości. Jedna z nich – chyba najlepiej oddająca charakter malowideł w katedrze ormiańskiej – mówi, że: „W »sztuce liturgicznej« *forma zewnętrzna* musi odpowiadać zawartości. Toteż sztuka liturgiczna musi się odznaczać następującymi właściwościami (a przynajmniej dążyć do ich osiągnięcia): *symbolicznością*, dalej jasnością, prostotą, podkreślaniem rzeczy najistotniejszych, dobitnością, a z drugiej znów strony – spokojem, rezerwą, statyką (zamiast dynamiki)" [436].

Głosy Skrudlika oraz s. Marii Renaty, dotyczące liturgicznego charakteru malowideł Rosena, wydają się zresztą odosobnione. Mało kto, jak sądzę, w szerszych kręgach, niezwiązanych ze środowiskiem lwowskiego „Odrodzenia", uznawał realizację Rosena za przykład dekoracji pojętej „w duchu liturgicznym" (czy też w ogóle je pod tym względem rozpatrywał). Malowidła oceniano przede wszystkim z estetycznego i artystycznego punktu widzenia. I to właśnie rozróżnienie ocen – ze względu na formę oraz z uwagi na treść i odpowiedniość dla kościelnego wnętrza – trzeba tu wyraźnie podkreślić, a sądy rozgraniczyć.

Forma artystyczna

O ile jednogłośnie chwalono aspekt liturgiczny malowideł, ich doskonałe zespolenie z wnętrzem kościoła oraz odpowiedniość, to zdania na temat wartości artystycznych były podzielone. Problem ten jest tym trudniejszy do jednoznacznej oceny, że znane są właściwie wyłącznie pozytywne drukowane recenzje malowideł. Niemniej jednak wiadomo, że dekoracja Rosena była też krytykowana[437]. Jedynie pośrednie informacje na ten temat przynosi artykuł Bohdana Janusza z około 1930 roku, poświęcony pracom Rosena oraz albumowi fotografii malowideł, wydanemu przez Ludwika Wieleżyńskiego:

„Jakie jest zdanie pana o malowidłach Rosena w katedrze ormiańskiej?" – oto pytanie, na które jakże często przychodzi mi odpowiadać. […]

Zdawałoby się, iż odpowiedź nietrudna, jeśli malowidła owe zna się z częstego oglądania […]. Tymczasem, jak niełatwo faktycznie wyrobić sobie zdanie o tem i ostać się z niem wobec opinji najrozbieżniejszych! Trybunał krytyki artystycznej Krakowa nie uznaje czynu twórczego mistrza lwowskiego, kiedy równocześnie londyńskie „The Studio"[438] poświęca mu numer, zdobny w podobizny kolorowe według zdjęć barwnych, zamówionych we Lwowie. Niefachowi, ale inteligentni i wykształceni sprawozdawcy

nie znajdują słów uznania dla dzieła Rosena, dzieląc entuzjazm ten z opinją publiki, zwiedzającej katedrę setkami, zwiększającemi się stale z miesiąca na miesiąc. Fachowi znawcy „pokątnie" raczą nie podzielać tych uznań, ale oficjalnie wstrzymują się od wypowiadania swej opinji – zdawałoby się – pokrywającej się ze stanowiskiem, zajmowanem przez Kraków[439].

Zastanawiające jest, że Janusz wspomniał o środowisku krakowskim jako tym, które najbardziej krytycznie odniosło się do malowideł Rosena. Istotnie, jak wspomniano, trudno byłoby znaleźć niepochlebne opinie o dekoracji katedry w samym Lwowie, w lokalnej prasie; podobnie pozytywne są recenzje krytyków warszawskich. Natomiast niejasne jest, kogo i jakie wypowiedzi mógł mieć na myśli Janusz, pisząc o „trybunale krytyki artystycznej Krakowa" i „fachowych znawcach". Władysław Kozicki (niewątpliwie „fachowiec", historyk sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie) poświęcił malowidłom obszerną i nadzwyczaj pochlebną rozprawę w roku 1931, czyli już po ukończeniu całego zespołu, gdy z niewielkiego, ale jednak pewnego dystansu można było ocenić dzieło w całości (a jak wiadomo, omówienia publikowano już od roku 1927, w czasie gdy malowidła jeszcze powstawały). Co więcej, artykuł ten, choć napisany przez lwowskiego historyka sztuki, ukazał się w „Sztukach Pięknych", wydawanych właśnie w Krakowie[440]. Podzielone opinie na temat katedralnych malowideł Janusz podsumował następująco:

> „Vox populi, vox dei" – powiada przysłowie. Czy należy i można je w danym przypadku respektować zwłaszcza, że ów „głos ludu" staje bez zastrzeżeń po stronie mistrza? Jeżeli dzieło sztuki przemawiać ma do masy, do ludu wierzącego – uznanie to stwierdzałoby bezsprzecznie istotną wartość jego, tem bardziej, że masą tą nie jest bądź co bądź mało wybredny lud, lecz niemal wyłącznie t. zw. sfery inteligentne. Jeśli zaś zadaniem jego jest zadowolenie tylko gustów wyższych „dziesięciu tysięcy" – kto ma to autorytatywnie stwierdzić?
>
> […] Jeśli głos ludu pozostaje w błędzie – wdzięcznem winno być zadaniem owych wyższych „dziesięciu tysięcy" pouczenie maluczkich o tem, a nie krycie światła pod korcem[441].

Janusz zastrzega, że w cytowanym artykule nie będzie wyrażał własnych sądów na temat pracy Rosena; te jednak łatwo odgadnąć, choćby z ironicznego tonu wypowiedzi, odnoszących się do „gustów wyższych" osób krytykujących malowidła. Ale tekst ten jest interesujący z innego jeszcze względu. Autor zwrócił w nim uwagę na ogólne, ponadlokalne, by nie powiedzieć, uniwersalne i wręcz precedensowe znaczenie ustosunkowania się krytyków do dekoracji malarskiej katedry ormiańskiej:

> Jakkolwiek wypadnie owa fachowa ocena, wątpić nie można, iż wywoła ona dyskusję, i to z pewnością nietylko we Lwowie samym. […]
>
> […] Ocena […], względnie krytyka malowideł prof. Rosena, to nie rzecz lokalnego tylko zainteresowania – w grę wchodzi taka moc zasadniczych problemów i kwestyj, że mówić można o ogólnem znaczeniu sprawy, zajmującej zarówno plastyków, jak i konserwatorów, zarówno praktyków jak i teoretyków. Dyskusja ustalić ma po czyjej stronie racja i o ile w przyszłości w warunkach podobnych stosować można rzeczy i metody, zastosowane przez prof. Rosena w przyozdobieniu takiego gmachu zabytkowego, jakim jest wspaniała katedra Ormian polskich. […] Wyniku zaś dyskusji nie próbowałbym nawet przewidywać. Dla dobra sprawy życzyć jej sobie tylko należy[442].

Problemów przy restauracji, rozbudowie i nowej dekoracji katedry ormiańskiej było – jak wiadomo – wiele i nie pojawiły się one dopiero wraz z wykonaniem malowideł Rosena, lecz zwrócono na nie uwagę na samym początku prac restauracyjnych. Dotyczyły jednak głównie spraw konserwatorskich i zostały rozwiązane metodą faktów dokonanych, właściwie tylko mocą decyzji ks. Teodorowicza. W tym miejscu chodzi zaś raczej o pominięcie kwestii konserwatorskich, czy nawet problemu przystawalności nowej dekoracji albo jej zgodności ze sztuką ormiańską, i zastanowienie się nad zagadnieniem poruszonym we wcześniejszej części artykułu Janusza, odnoszącym się do – pojętych autonomicznie w stosunku do spraw konserwatorskich i rearmenizacji katedry – malowideł Rosena, a mianowicie: jak należy je oceniać z punktu widzenia współczesnej im sztuki religijnej czy kościelnej. Czy są realizacją, która – pod względem zarówno artystycznym, jak i ideowym (wymagania kultu i liturgii) – spełnia wiązane z nią oczekiwania; czy są godne pochwały i posiadają charakter polecany do naśladowania w innych wnętrzach kościelnych, czy też była to tylko kolejna nieudana próba odnowienia sztuki religijnej, zmienienia albo też uwspółcześnienia XIX-wiecznego, matejkowskiego modelu kościelnych malowideł ściennych? Janusz miał nadzieję, że odpowiedź na te pytania (i pewnie wiele jeszcze innych, pokrewnych) da publiczna dyskusja wokół Rosenowskiej dekoracji. O ile wiadomo, nigdy do niej nie doszło.

W nawiązaniu do rearmenizacji katedry nasuwa się pytanie o udział malowideł Rosena w tym procesie. Zamykając ten problem w tym miejscu, trzeba stwierdzić i podkreślić, że dekorację malarską świątyni należy uznać

pod tym względem za zespół zupełnie autonomiczny. Jeśli chodzi o treść i formę, malowidła te mogłyby z powodzeniem zdobić jakąkolwiek inną świątynię katolicką. Jedyne obecne w nich odwołania do ormiańskości to uwzględnienie pośród świętych patrona i „chrzciciela" Armenii, św. Grzegorza Oświeciciela, oraz wykorzystanie w bordiurach i dekoracjach ornamentalnych motywów zdobniczych z ormiańskiego Ewangeliarza ze Skewry. Najlepszym dowodem i potwierdzeniem takiej tezy jest artykuł zamieszczony w „Posłańcu Św. Grzegorza", autorstwa – jak można sądzić po brzmieniu nazwiska – Ormianina, Astwadzadura Howhaniana, który podkreślił doskonałe zharmonizowanie malowideł z wnętrzem kościoła, jednocześnie nie pozostawiając wątpliwości, iż ze sztuką ormiańską nie mają one nic wspólnego:

> J. Rosen, jak niewielu chyba malarzy w Polsce, powołany był do przyozdobienia naszej katedry, ponieważ nietylko opanował wszelkie tajniki sztuki, lecz co ważniejsze – jest głęboko wierzącym katolikiem. Malowidła kościelne z serca muszą płynąć, jeśli do serca trafić mają. A w tym właśnie wypadku warunkowi temu kardynalnemu stało się całkowicie zadość. […]
>
> To, co już dziś powiedzieć można o malowidłach Rosena, to uznanie ich bezwzględnie za dzieło twórcze, mimo iż artysta operuje w nim formami dawnemi i zdawałoby się, naśladuje twórczość epoki dawno minionej. Malowidła jego wprowadzają nas w średniowieczne pracownie mistrzów benedyktyńskich nie tylko swą formą i stylem, ale i duchem bijącym od nich, a obcym zgoła rzeczywistości i życiu współczesnemu. Odkryć w nich można sporo z minjatur średniowiecznych, z dzieł prerafaelitów i ich poprzedników nazareńskich z lekkiemi aluzjami bizantynizmu, nawet nieco modernizmu, ale nic z ormjańszczyzny, jeśli nie weźmie się pod uwagę drugorzędnej w tym wypadku ornamentyki, próbującej nieśmiało uchodzić za coś ormjańskiego, wschodniego. Dzieło Rosena to twór wyłącznie wzorów Zachodu, jak zachodnią jest dusza jego wykonawcy. Jako żyjący w XX wieku, nie może też wczuć się całkowicie w średniowieczyznę i w ogóle w przeszłość, ale niemniej za tą przeszłością poszedł w swych malowidłach. Poszedł, bo bliższą mu ona mimo wszystko niż obcy całkiem Wschód ormiański. I dobrze się stało, że przymusem lub narzuconą koncepcją nie zagrodził sobie drogi do szczerego wypowiedzenia się, bardzo trudnego nawet przy bliższych środkach, jakiemi rozporządza, a niewątpliwie nie do pomyślenia przy ewent. chęci armenizowania. Operując twórczością Zachodu starego potrafił jeszcze dać coś oryginalnego, ale nie powiodłoby mu się to zapewne, gdyby mu narzucono wzory staro-ormjańskie[443].

Wizualna atrakcyjność malowideł, ich żywe, nasycone barwy, często w kontrastowych zestawieniach (róże, żółcienie, fiolety, turkus i jaskrawa zieleń), były tymi walorami, które chyba najbardziej przyczyniły się do wielkiej popularności zespołu wśród współczesnych widzów. Łączyła się z tym zawarta w dekoracji cała galeria świetnie uchwyconych portretów, z których wiele bez przesady można porównać z pracami Stanisława Ignacego Witkiewicza, tworzonymi mniej więcej w tym samym czasie w ramach jego „Firmy portretowej" (mam na myśli wizerunki traktowane przez Witkacego naturalistycznie). Rosen, choć malował temperą, stosował bardzo wyraźny, często podwójny kontur, zazwyczaj kontrastujący z otaczającymi barwami, podkreślony zwykle białą linią, która w efektowny sposób wydobywa postaci z tła, a pod względem formalnym zbliża malowidła do rysowanych przez Witkacego obrazów pastelowych.

Porównanie tradycjonalistycznych, kościelnych malowideł Rosena z twórczością portretową jednego z przedstawicieli sztuki awangardowej tego czasu nie jest, wbrew pozorom, zupełnie chybione. Obrazy Rosena, zwłaszcza w przedstawionej w katedrze ich wersji monumentalnej, pod względem formy są pojęte zdecydowanie nowocześnie, mimo obecnych w nich licznych cytatów ze sztuki dawnej. Świadczą o tym nie tylko utrzymane w nowoczesnej stylistyce portrety, w których zwłaszcza fryzury, a czasem także ubiory postaci sytuują je w epoce im współczesnej. Malowidła Rosena treściowo odwoływały się, co prawda, do wielowiekowej tradycji Kościoła, a artysta umyślnie podkreślił ten zwrot ku przeszłości wspomnianymi odniesieniami do sztuki z odległych epok i pewnie też do dawnej, pełnej pietyzmu, drobiazgowej techniki malarskiej, lecz formalnie pozostał wierny współczesnemu sobie „stylowi". W ostatnim czasie ów styl zaliczono do nurtu „złotego środka", czyli tendencji oscylującej pomiędzy malarstwem awangardowym a historyzmem[444]. Istotnie, zachowawcza (przede wszystkim kościelna) krytyka podkreślała, że malarz jest „daleki od wszelkich »-izmów«", rozumiejąc pod tym pojęciem współczesne kierunki awangardowe[445]. W konsekwencji jego twórczość zwykle klasyfikowano jako tradycjonalistyczną, by nie powiedzieć konserwatywną – co zresztą w środowiskach kościelnych było raczej pochwałą niż zarzutem[446].

Jedynym bardziej przenikliwym krytykiem, który już w latach trzydziestych dostrzegł w malarstwie Rosena elementy nowoczesne, był Władysław Kozicki. Cech tych nie łączył z konkretnym nurtem czy stylem, ale – co znamienne – malowidła katedry ormiańskiej określał mianem „wybitnie linearnych", „płaszczyznowych" i „antynaturalistycznych", a zarazem dawał trafne odczytanie ich warto-

ści pozamalarskich. W swej bardzo celnej charakterystyce pisał o nich następująco:

> Najistotniejsza zaleta tych malowideł polega na tem, że posiadają one swój styl, bardzo zdecydowany i odrębny. Rozen porzucił zużyty i zbanalizowany szablon renesansowy czy barokowy, ale równocześnie nie wszedł na drogę rewolucyjnego modernizmu współczesnego, od którego w ogóle trzyma się z dala i który w kościele jako w miejscu tradycyjnego kultu religijnego szczególnie byłby niewłaściwy. Nie zastosował też – co również leżałoby w obrębie możliwości mniej szczęśliwych – do tematów religijnych motywów ludowych. Jego styl korzeniami tkwi w rozmaitych historycznych przesłankach artystycznych, ale wyrasta z nich koroną gałęzi i listowia o zupełnie swoistych walorach. Jest w nim – jeżeli idzie o […] zasadnicze nastawienie w interpretacji strony ikonograficznej, a nawet o pewien wytyczny kierunek traktowania motywów formalnych – coś z spirytualizmu Fra Angelica i twórców minjatur w iluminowanych kodeksach na przełomie XIV i XV wieku, jest dalej coś z bizantyńskiego hieratyzmu, przejawiającego się w […] wertykalizmie konstrukcyjnym tych wielopostaciowych kompozycyj, w celowo i konsekwentnie przeprowadzonej nieruchomości figur, która eliminuje prawie zupełnie ruch w przestrzeni […]. Z tem łączy się śmiała egzageracja charakterologiczna i heroizacja niektórych głów, z matejkowskim czasem dokonana zacięciem, łączy się dalej poważne, spokojne działanie kolorytu, pobudzającego do kontemplacji i adoracji, operującego wielkiemi monumentalnemi płaszczyznami […], które minimalnie tylko modulowane są grą światłocienia.
>
> Różnorodne motywy formy i treści, cofające się genetycznie do historycznych epok rozwoju sztuki plastycznej, sprowadza Rosen do wspólnego mianownika swojego własnego stylu, w którym wszystkie elementy stapiają się w logiczną i harmonijną całość. Styl to wybitnie linearny, dający wyraźną przewagę formie nad barwą, która nie jest dominantą i czynnikiem tworzącym wizję malarską, ale tylko tem, co ją dopełnia, porządkuje i czyni dla oka jasną. Styl dalej płaszczyznowy, który najchętniej akcję całą rozwija na pierwszym planie, rezygnując z iluzji głębi, a dając ją tylko wyjątkowo w jedynej scenie […]. Styl zatem w zasadzie antinaturalistyczny i zdecydowanie idealistyczny, nie tylko w psychice nastroju, ale także w sposobie traktowania linji i kształtu, przeważnie płaskiego i nie akcentującego bryłowatości, styl, który nawet wtedy, gdy wprowadza elementy naturalistyczne, idealizuje je i transponuje na wartości ekspresyjne, bądź to przez egzageracyę charakterologiczną, bądź też przez uogólnienie i uproszczenie, albo wreszcie przez zepchnięcie ich do roli sztafażu, i to w ujęciu dekoracyjnem. Zaznaczona już przewaga wertykalizmu konstrukcyjnego w komponowaniu obrazów i celowa nieruchomość postaci są ścisłemi konsekwencjami obranego stylu.
>
> Te czynniki formalne służą doskonale do sugestywnego wyrażenia spirytualistycznej treści emocjonalnej i nastrojowej, która przerzuca całą wagę i sens życia na stronę duchowości w której mistyczna ekstaza i religijna kontemplacja nie są tylko obojętnem i osobiście twórcy nie angażującem rozwiązaniem artystycznem narzuconego tematu, ale jego szczerem i głębokiem przeżyciem. Ta, w odczuciu widza żadnej wątpliwości nie ulegająca całkowita zgodność duchowego nastroju artysty z jego dziełem jest – obok równie oczywistej jego wysokiej kultury intelektualnej i artystycznej – najbardziej pociągającą cechą malowideł Rosena w katedrze ormiańskiej. Podnieść nadto należy niezwykłą jego zdolność zupełnie nowego ikonograficznego ujmowania […] tematów[447].

Również obecnie trudno się nie zgodzić z obserwacjami Władysława Kozickiego i wyciągniętymi z nich wnioskami, przede wszystkim, z podstawowym stwierdzeniem, że „styl" malowideł w katedrze ormiańskiej to indywidualna kreacja artysty i że – choć łatwo odnaleźć w nim i wyodrębnić jego swego rodzaju części składowe czy też nurty i kierunki w sztuce dawnej, które służyły malarzowi za inspirację – jest to własny i zupełnie oryginalny sposób wypowiedzi Rosena. Nie negując zarzutów krytyków faworyzujących nowoczesne, awangardowe kierunki, trzeba podkreślić, że taki sposób wypowiedzi artystycznej – figuratywny i tradycyjny – był zamierzonym wyborem artysty, który pragnął tworzyć sztukę kościelną, religijną, zgodnie z jej wielowiekową tradycją, a przede wszystkim – zgodnie z jej tradycyjną ikonografią. Na uznanie zasługuje przy tym doskonały zmysł dekoratorski malarza, bo choć malowidłom można w niejednym miejscu wiele zarzucić pod względem formy artystycznej czy poprawności rysunkowej, to jako całość tworzą spójny i efektowny zespół.

Chwalili je nie tylko międzywojenni krytycy; również zdaniem współczesnych badaczy: „Zespół polichromii Jana Henryka Rosena w lwowskiej katedrze ormiańskiej należy do najznakomitszych całościowych rozwiązań malarskich wnętrza kościelnego, zrealizowanych w Polsce Niepodległej"[448].

Zakończenie

Restauracja katedry ze stuletniej perspektywy

Katedra i jej dekoracja – pomijając witraże – przetrwały II wojnę światową stosunkowo dobrze. Około roku 1950, po likwidacji przez rząd radziecki w roku 1945 lwowskiej archidiecezji ormiańskiej, katedrę zamknięto i zamieniono na magazyn zbiorów muzealnych [il. 311][1]. Bogata kolekcja ikon i rzeźb Muzeum Narodowego we Lwowie była tam przechowywana aż do grudnia roku 2002[2]. Od tej pory katedra jest użytkowana przez lwowską gminę Ormiańskiego Kościoła Apostolskiego, która sprawuje opiekę nad budynkiem.

Od rozpoczęcia prac konserwatorskich w katedrze upłynęło już ponad sto lat. Pomimo wojny i wielu zmian politycznych w jej konsekwencji, których skutkiem katedra znalazła się w innym kraju i służy za miejsce kultu innej (tzn. niekatolickiej) wspólnocie ormiańskiej, budowla pozostaje wspaniałym zabytkiem sztuki – wielu epok i co najmniej dwóch narodów. Z tej stuletniej perspektywy można już chyba stwierdzić, że śmiałe i często kontrowersyjne decyzje podjęte w związku ze zmianą wystroju katedry okazały się uzasadnione.

Powyżej starano się pokazać, w jak wielkim stopniu na dzisiejszy kształt katedry miały wpływ (samodzielne, by nie powiedzieć: arbitralne) decyzje ks. Teodorowicza [il. 312]. Obecny wygląd świątyni, nie ma co do tego wątpliwości, jest jego zasługą, i trzeba wyrazić podziw dla odwagi i chyba też mądrości arcybiskupa, który pod barokowym wystrojem potrafił zobaczyć pierwotny kościół ormiański; że mimo wielu trudności niezmiennie obstawał przy swoim programie konserwatorskim:

> Zarząd katedry od początku jej restauracji kierował się dwiema przewodnimi ideami.
>
> Pierwsza polegała na tem, aby nigdzie staremu stylowi nie narzucać kompozycyj czy malarskich, czy architektonicznych, które nie byłyby z nim ściśle związane i aby wszędzie, gdzie tylko możliwe, wydobyć na wierzch i uwypuklić stary styl świątyni.
>
> Druga zasada wypływała z pierwszej i kazała się przeciwstawić wszelkim tendencjom skrajnego konserwatyzmu w sztuce, posuwającego się nieraz aż do kultu miernoty, skoro się tylko ta gdzieś usadowić zdołała.
>
> W tym wypadku zarząd kościoła musiał wypędzić precz tego brudnego intruza, jakim był barok, przywłaszczający sobie panowanie w starym pomniku sztuki przez obrzynanie starych, pięknych kapiteli, przez zalepianie wapnem ślicznych słupów, przez niszczenie wszelkich śladów dawnego stylu[3].

Dzięki tym dwom przewodnim zasadom, które się kojarzyły w haśle programowem: „nova et vetera", udało nam się drewniane wnętrze katedry zmienić na marmurowe. Udało nam się dalej starą architekturę i malowidła odkryć i wydobyć z tej ciemnicy, w jaką je wtrącił barok, a w końcu udało nam się do odkrytych części dostroić odpowiednie bardzo bogate środowisko stylowe, w którem i przez które stary styl odżyje i jak mamy nadzieję, w swej pełnej krasie w niedalekim czasie wystąpi[4].

311. Wnętrze katedry w czasie, gdy służyła jako magazyn Muzeum Narodowego we Lwowie (1998)

Po ponad dwudziestu latach od rozpoczęcia odnowy mógł też ks. Teodorowicz napisać z satysfakcją (nie kryjąc jednocześnie, że restauracja odbyła się wbrew jej przeciwnikom):

> Dzisiaj przyznać nam muszą sami nasi oponenci, że całe w tem szczęście, że nie byliśmy im posłuszni. Inaczej cała prześliczna stara architektura, dzisiaj dzięki naszemu nieposłuszeństwu odgrzebana byłaby nieodwołalnie tynkiem zakryta, a cenne stare malowidła, odkryte na oknach, byłyby w dalszym ciągu przywalone kamiennym gruzem[5].

Wszystkie następne wydarzenia związane z remontem i zmianą wystroju katedry są konsekwencją tej pierwszej decyzji o renowacji kościoła, podjętej przez arcybiskupa. Odnowienie katedry ormiańskiej było wręcz modelowym problemem konserwatorskim, gdyż wiązały się z nim trzy najważniejsze w tamtym czasie zagadnienia: 1) kwestia restauracji historycznej; 2) konserwacja w stanie istniejącym; 3) udział sztuki nowej w zabytku[6]. Łączyła się z tym dodatkowo rozbudowa gmachu, zabieg, który nieczęsto towarzyszył restauracjom. Do wielu szczegółów można mieć zastrzeżenia (tak jak miano je już współcześnie); wiele planów nie doczekało się nigdy realizacji – czy to z powodu wybuchu I wojny światowej, kłopotów finansowych, czy to z jeszcze innych przyczyn. Jednakże okoliczności te można z obecnej perspektywy traktować jako opatrznościowe, bo spowodowały, że katedra nie tylko utrzymała swój wyjątkowy status, ale – zgodnie z pragnieniem ks. Teodorowicza, Jana Bołoz Antoniewicza i pewnie wielu innych lwowskich Ormian – dzięki podjętym pracom został on jeszcze uwypuklony. Zgodnie z hasłem „nova et vetera" („[rzeczy] nowe i stare", hasłem, dodajmy, kojarzonym wtedy w Kościele przede wszystkim z odnową w duchu neotomizmu), w imię nowoczesności arcybiskup powrócił do tradycji, a pozbywając się barokowego wystroju, sięgnął do najstarszych, średniowiecznych reliktów architektury kościoła. Chciał, by nowoczesna sztuka była tworzona dla katedry na podstawie miniatur dwunastowiecznego ewangeliarza.

312. Abp Józef Teodorowicz w otoczeniu duchownych ormiańskich, parafian oraz wychowanków Zakładu im. Torosiewicza; fotografia wykonana na podwórzu zakładu z okazji jubileuszu 25-lecia kapłaństwa ks. Dionizego Kajetanowicza (siedzi na prawo od arcybiskupa), 14 X 1928

Decydując się na gruntowną zmianę wyglądu wnętrza kościoła, ks. Teodorowicz nie był bynajmniej pierwszym, który zdobył się na takie posunięcie. Podobne wyzwanie – odnowienia i udekorowania katedry – podjął już w wieku XVIII arcybiskup Jan Tobiasz Augustynowicz (za jego rządów sprawiono wystrój usunięty później przez ks. Teodorowicza), tylko że wtedy nie posiadano jeszcze takiej świadomości historycznej jak na przełomie wieków XIX i XX, nie mówiąc już o tym, że w XVIII stuleciu odnawiano katedrę po zniszczeniach powstałych wskutek pożarów.

Samo nasuwa się porównanie restauracji lwowskiej katedry ormiańskiej z odnowieniem kościoła Mariackiego w Krakowie. Choć to pierwsze rozpoczynało się dopiero wówczas, gdy zakończono już drugie z wymienionych przedsięwzięć, to oba wielkie remonty dwóch ważnych świątyń – Krakowa i Lwowa – mają ze sobą wiele wspólnego. W obu przypadkach chodziło przede wszystkim o pozbycie się barokowych nawarstwień i wystroju. We Lwowie, ze względu na zły stan techniczny wykonanych z drewna ołtarzy, wyposażenie zupełnie usunięto; ołtarze krakowskie ostały się dlatego, że były wykonane z trwałego marmuru. Nie było też w kościele Mariackim tak drastycznych ingerencji w samą tkankę budowli jak w katedrze ormiańskiej (rozszerzenie kościoła). Poza tym jednak obie świątynie poddano stylowej puryfikacji. Krakowskiej farze przywrócono charakter gotycki, lwowskiej katedrze – ormiański. Przede wszystkim zaś, w obu zasadniczą rolę w ukształtowaniu nowego wnętrza odegrały malowidła ścienne (we Lwowie także mozaiki). Tak jak zachwalano geniusz Matejki, który pozwolił mu stworzyć dekorację wysoce oryginalną, współczesną i niebędącą imitacją ani pastiszem malowideł „historycznych", a jednocześnie wspaniale współgrającą z gotyckim wnętrzem i wypełniającymi je zabytkami, tak samo nie można odmówić podobnych komplementów pracom Mehoffera oraz Rosena we Lwowie.

Mozaika Mehoffera, wykonana przez weneckich mozaicystów, nie ustępuje w niczym słynnym włoskim pierwowzorom. Dzięki opisanym tu szeroko studiom, które malarz odbył we Włoszech, jego mozaika nie jest li tylko mechanicznym rozbiciem zwykłego obrazu na szklane *tesserae*, lecz dogłębnie przemyślaną kompozycją, biorącą pod uwagę cały wachlarz uwarunkowań technicznych i artystycznych, które charakteryzują tę jedyną w swoim rodzaju monumentalną technikę. Mehoffer nie terminował, co prawda, w warsztacie mozaikarskim, ale wyjątkowy dar obserwacji i analizy, którego dowody pozostawił

w szkicach rysunkowych i licznych opisach słownych w listach, pozwalał mu z gotowego dzieła niejako wypreparować poszczególne elementy składowe, a – co ważniejsze – nieomylnie odgadnąć, jakie warunki są potrzebne, by osiągnąć doskonały efekt końcowy. Przykładowo, notował odpowiednie (czasem nieoczekiwane) zestawienia kolorów czy kształtów, które w rezultacie, w mozaice, dawały niepowtarzalny efekt. Podobnie było z projektowanymi przez Mehoffera witrażami, których technikę i tajniki, jak wiadomo, zgłębiał, podróżując w młodości po Francji i niestrudzenie przyglądając się najlepszym dziełom, jakie powstały tej dziedzinie, oraz notując pilnie swoje spostrzeżenia. Temu zmysłowi obserwacji zawdzięczał zrozumienie techniki witrażowniczej, które pozwoliło mu jej techniczne ograniczenia przekuć na zalety kompozycyjne i kolorystyczne tworzonych dzieł.

Rosena porównywano już z Michałem Aniołem (bo od czasu Buonarrotiego był pierwszym artystą, który pomalował dla papieża całą kaplicę[7]), nie będzie więc chyba nadużyciem zestawienie jego malowideł w katedrze ormiańskiej z dziełem Matejki w kościele Mariackim. Obie realizacje okazały się doskonałym dopełnieniem wnętrza, unifikującym różne stylistycznie części – średniowieczną i barokową (z tą różnicą, że we Lwowie była to średniowieczna sztuka ormiańska oraz barok obecny jedynie w prostych formach nawy zbudowanej w tej epoce). Obaj artyści znani byli ze swojego zamiłowania do sztuki średniowiecznej. Na podobnej zasadzie w obu realizacjach zostały użyte cytaty ze sztuki tego okresu. Całość dzieła nosi w obu przypadkach wyraźne cechy współczesne. Tak jak u Matejki aniołowie z wersetami Litanii loretańskiej to postaci „z krwi i kości", jedynie stylizowane na figurki połączone pniem Drzewa Jessego z predelli Ołtarza Mariackiego, tak i Rosenowscy święci są tylko „przebrani" i wyposażeni w „wyjęte" z kościelnych skarbców wspaniałe ornaty i insygnia. We Lwowie ściśle ormiańskie są w malowidłach jedynie ornamentalne bordiury i drugorzędne elementy dekoracyjne skopiowane z ormiańskich rękopisów. Także w Krakowie mnogość szczegółów dekoracyjnych dosłownie skopiowanych z dzieł sztuki gotyckiej jest tylko dopełnieniem właściwego przedstawienia figuralnego, czyli wspomnianych aniołów.

Zarówno w Krakowie, jak i we Lwowie odnowieniu towarzyszyły kontrowersje i polemiki wobec (w obu przypadkach dość drastycznych) ingerencji w restaurowane wnętrze. Przy konserwacji katedry nie powoływano się na precedensowe prace w kościele Mariackim, bo też mogło się to okazać argumentem chybionym, gdyż zdawano sobie sprawę z ciągłej ewolucji poglądów konserwatorskich oraz z tego, że to, co obowiązywało jeszcze w roku 1890, nie musiało być akceptowane już dziesięć

313. Nabożeństwo w katedrze ormiańskiej we Lwowie, 9 X 2005

czy piętnaście lat później (a w praktyce, równolegle istniały różne stronnictwa – zwolennicy restaurowania albo konserwowania). Tym trudniejsze było zadanie ks. Teodorowicza i tym więcej wysiłku musiał włożyć w przekonywanie władz konserwatorskich i potencjalnych donatorów do swojej wizji odnowionego zabytku.

* * *

Karol Frycz – chyba w tonie pewnej dezaprobaty – wspominał, że:

> Wykończone wnętrze katedry nie dawało jednolitego efektu, gdyż składały się nań dwie różnorodne, w nieprzewidziany sposób skontrastowane części: Mehofferowska – świetlista, barwna, bardzo oryginalna i indywidualna, oraz Rosenowska, ciemna, przygaszona i ponura, chociaż nie pozbawiona zalet malarskich i swoistego nastroju[8].

Tak jest do dziś. Starsza część katedry, ozdobiona przez Mehoffera mozaiką, jest jasna („świetlista"), bo jest wyższa i dociera do niej więcej naturalnego światła, którego blask potęgują refleksy odbite w wypolerowanych i pozłoconych kostkach mozaiki. Nawa, w której znajdują się malowidła Rosena, jest mroczna, bo niewielkie, a przy tym częściowo zamurowane okna nie dopuszczają wiele światła do jej wnętrza. Ale o malowidłach Rosena nie można powiedzieć, że są „ponure". Obrazy aż kipią od żywych, miejscami bardzo jaskrawych barw. Wiadomo, że nikt nie dobierał umiejscowienia mozaik ani malowideł, kierując się kryteriami oświetlenia, ale czy można by sobie wyobrazić lepszą dyspozycję dekoracji w tym oryginalnym wnętrzu, i czy w którejkolwiek innej części katedry mozaiki Mehofferra prezentowałyby się równie dobrze jak w „słonecznej" strefie podkopułowej? Malowidłom Rosena wprawdzie przydałoby się czasem lepsze oświetlenie, ale – jak zauważył Karol Frycz – półmrok dodaje im „swoistego nastroju", a żywe kolory nie pozwalają zupełnie zginąć w ciemności [il. 313].

Różnorodność obu części katedry, wspomnianą przez Frycza jako czynnik dezintegrujący jedność wnętrza, należałoby raczej uznać za wyjątkowy walor świątyni. Niełatwo o tak stosunkowo kameralny zespół, który by łączył w sobie tyle interesujących wątków historycznych i artystycznych, zaś prowadzona przez ks. Teodorowicza przez ponad trzy dziesięciolecia *fabrica ecclesiae* to zjawisko w tamtym czasie zupełnie niespotykane.

Przypisy

[1] Obszerny wykaz piśmiennictwa na temat katedry ormiańskiej podaje A. B i e d r z y c k a, *Bibliografia pomników kultury dawnych kresów południowo-wschodnich Rzeczypospolitej*, Kraków 2000, s. 124–126. Zestawienie literatury odnoszącej się do dziejów polskich Ormian, zob. *Ormianie w Polsce – bibliografia*, z. 1: *Sprawy Kościoła. Prawo i ekonomia. Geografia. Historia. Kultura i Sztuka*, oprac. K. R a c z k o w s k a, L. T e r - O g a n i a n, Warszawa 1991 (= XIII Publikacja Koła Zainteresowań Kulturą Ormian przy Oddz. Warszawskim Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego).

[2] Z oczywistych względów zdecydowanie mniej jest publikacji za okres 1939–1989; spośród nich na wzmiankę zasługują: T. M a ń k o w s k i, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 45–53; M. B r z e ź n i a k, *Katedra ormiańska we Lwowie*, „Opole", 1988, nr 8, s. 8–10; *ibidem*, 1988, nr 9, s. 6–8, 26.

[3] Z licznych przewodników i popularnych opracowań krajoznawczych warto wymienić następujące: M. O r ł o w i c z, *Ilustrowany przewodnik po Lwowie*, Lwów 1925, s. 115–118; B. J a n u s z, *Przewodnik po Lwowie*, Lwów 1922, s. 25–27; i d e m, *Zabytki architektury Lwowa* [w:] *Lwów dawny i dzisiejszy. Kultura, sztuka, dzieje, nauka*, red. i d e m, Lwów 1928, s. 20–24; i d e m, *Zabytki monumentalnej architektury Lwowa*, Lwów 1928, s. 20–22 (przedr. poprz. pozycji); J. S a s Z u b r z y c k i, *Zabytki miasta Lwowa*, Lwów 1928, s. 55–60; A. C z o ł o w s k i, *Lwów. Przewodnik orjentacyjny*, Lwów 1930, s. 31; S. W a s y l e w s k i, *Lwów*, Poznań [1931] (= Cuda Polski), s. 73–86; A. M e d y ń s k i, *Lwów. Ilustrowany przewodnik dla zwiedzających miasto*, Lwów 1937 (przedr. Warszawa 1990), s. 52–58.

[4] D. K [aj e t a n o w i c z] ‚*Odnowienie i rekonstrukcya Katedry Ormiańskiej we Lwowie*, Lwów 1908; W. Ż y ł a, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919; J. P i o t r o w s k i, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć*, Lwów 1925; B. J a n u s z, *O restauracji katedry ormiańskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie", t. 1, 1925, nr 7, s. 186–191.

Doniesienia o kolejnych etapach robót publikowano m.in. w wiedeńskich „Mittheilungen der k. u. k. Zentral-Kommision für Kunst- und Historische Denkmale" oraz „Tece Konserwatorskiej" („Sprawozdania Grona Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej").

[5] J. F r y c z, *Restauracja i konserwacja zabytków sztuki w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975; P. D e t t l o f f, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2006 (= Ars Vetus et Nova, red. W. B a ł u s, t. 23).

[6] J. S m i r n o w, *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002. Jest to szczegółowy opis dziejów katedry, ukazanych na tle historii lwowskiej archidiecezji ormiańskokatolickiej. Niniejsza książka, jakkolwiek w dużej mierze opiera się na tych samych źródłach co ujęcie Smirnowa (autor życzliwie udostępnił mi niektóre materiały archiwalne) i w wielu miejscach powtarza fakty opisane przez niego, różni się jednak od książki badacza lwowskiego odmiennym spojrzeniem na poruszaną problematykę oraz innym kontekstem, w którym przedstawiono omawiane zagadnienia.

Najnowszym ujęciem dziejów katedry, autorstwa polskiego badacza, jest obszerny monograficzny artykuł J. C h r z ą s z c z e w s k i e g o, *Katedra ormiańska p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie* [w:] i d e m, *Kościoły Ormian polskich* (= Katalog zabytków ormiańskich, t. I), Warszawa 2001, s. 59–98. Jest to niezwykle skrupulatne podsumowanie dotychczasowego stanu badań i doskonała podstawa materiałowa, która poza uzupełnieniem dokumentacji zabytku nie wnosi jednak nowych ustaleń natury analityczno-interpretacyjnej.

[7] *Józef Mehoffer. Opus magnum*, kat. wyst. MNK, Kraków 2000.

[8] Por. J. S m i r n o w, *Mozaiki Józefa Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2004, nr 38/39, s. 33.

[9] T. M a ń k o w s k i, *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934 (= „Prace Komisji Historii Sztuki PAU", VI).

[10] G. P e ł c z y ń s k i, *Ormianie polscy w XX wieku. Problem odrębności etnicznej*, Warszawa 1997 (= XXVII Publikacja Koła Zainteresowań Kulturą Ormian).

[11] Analizę jednej sceny zespołu zawiera artykuł: J. W o l a ń s k a, *Kilka uwag na temat ikonografii malowideł Jana Henryka Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie*: Pogrzeb św. Odilona, „Przegląd Wschodni", t. 6, 1999/2000, z. 2 (22), s. 379–401; wstępne i bardzo pobieżne omówienie malowideł na tle dziejów katedry i problemu jej odnowienia przynosi: e a d e m, *The Decoration of the Armenian Cathedral in Lwów*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts", vol. 3, 2003, no. 3, s. 252–273.

[12] Podstawowe wiadomości o artyście zawiera nota biograficzna autorstwa M. Z a k r z e w s k i e j, *Rosen Jan Henryk* [w:] *PSB*, t. 32, s. 56–58; S. J o r d a n o w s k i, *Vademecum malarstwa polskiego*, New York 1988, s. 10, 35, 147–152 (przedr. pt. *Vademecum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996, s. 97–101).

[13] W. K o z i c k i, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w katedrze Ormiańskiej we Lwowie*, „Sztuki Piękne", 7, 1931, s. 443–451.

[14] J. B i r i u l o w, *Secesja we Lwowie*, Warszawa [1996], s. 67, oraz wyd. ukraińskie: Ю. Бірюльов, *Мистецтво львівської сецесії*, Львів 2005, s. 43.

[15] T. D o b r o w o l s k i, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 338.

[16] Malowidła przez wiele dziesięcioleci „żyły" – stając się legendą – w opowieściach, pamiętnikach i wspomnieniach dawnych mieszkańców miasta. Można zaryzykować stwierdzenie, że prawie nie istnieją wspomnienia osób urodzonych czy wychowanych we Lwowie w okresie międzywojennym, które by nie zawierały choćby krótkiej wzmianki o katedrze ormiańskiej lub zdobiących ją malowidłach. Kilka z nich to: T. P e t r o w i c z, *Od Czarnohory do Białowieży*, Lublin 1986, s. 17; A. K u ś n i e w i c z, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985, s. 6–7, 10; Z. O t t a w a - R o g a l s k a, *Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej*, Wrocław 1987, s. 57; W. S z o l g i n i a, *Tamten Lwów*, t. 3: *Świątynie, gmachy, pomniki*, Wrocław 1993, s. 32–39; M. T y r o w i c z, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1991, s. 164; J. W i t t l i n ‚*Mój Lwów*, Warszawa 1991 [napisane w roku 1946], s. 47; J. J a n i c k i, *Ni ma jak Lwów… Krótki przewodnik po Lwowie*, Warszawa 1990, s. 84; i d e m, Cały *Lwów na mój głów… Alfabet lwowski*, Warszawa 1993, s. 36–39; S. S w i e ż a w s k i, *Garść wspomnień o ks. Andrzeju Głażewskim* [w:] i d e m, *Przebłyski nadchodzącej epoki*, Warszawa 1998 (= Biblioteka „Więzi", t. 104), s. 79–80; S. K i m p e l, *W dolinie Pełtwi. Wspomnienia*, [Gliwice] 2001, s. 21; K. J. N a h l i k, *We Lwowie i na Pokuciu. Ścieżki mojej młodości*, Kraków 2005, s. 371. Zaułek ormiański wraz z katedrą i zdobiącymi ją malowidłami jest nadal wdzięcznym tematem dla piszących o Lwowie historyków i eseistów, zob. K. S t o p k a,

A .P ł a c h e t k o, *Pomniki minionej chwały*, Kraków 2002, zwł. s. 82–83, 88–104; T. R i e d l, *Chodząc po Lwowie*, Pelplin 2006, s. 60–65 (zwł. s. 63–65); K. W ę g l i c k a, *Wędrówki kresowe. Gawędy o miejscach, ludziach i zdarzeniach*, Warszawa 2006, s. 362–364 (rozdz. „Zakątek ormiański").

[17] Znamienny jest nekrolog Rosena zamieszczony w „Tygodniku Powszechnym" (1982, nr 40, s. 5, w dziale „Notatki", sygnowany „B. M."), gdzie w krótkiej nocie biograficznej o artyście cenzura nie pozwoliła na umieszczenie tytułu malowidła z kaplicy w Castel Gandolfo: *Bitwa warszawska 1920 r*.

[18] Kuriozalnym przykładem ignorancji (nie tylko w zakresie biografii Rosena) jest notka dotycząca malarza Mieczysława Wysockiego (1899–1930), z której można się dowiedzieć, że Wysocki „[...] na Politechnice Lwowskiej asystent prof. Henryka Rozena i wraz z nim malował freski w Kaplicy Sykstyńskiej [!] w Rzymie oraz w katedrze ormiańskiej we Lwowie" (S. S. N i c i e j a , *Łyczaków. Dzielnica za Styksem*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 514). Pozostawiając bez komentarza rewelacyjne wiadomości na temat autorstwa fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, należy sprostować, że Wysocki zajmował się wyłącznie konserwacją średniowiecznych (odkrytych w roku 1925) malowideł w katedrze ormiańskiej i nie miał nic wspólnego z wykonywaniem przez Rosena dekoracji, której poświęcona jest znaczna część niniejszej pracy. – Zapewne ze względu na zbieżność imion Jan Henryk Rosen bywa mylony ze swoim ojcem, znanym malarzem batalistą, Janem Rosenem. Przykładowo, o kaplicy przy kościele na Kahlenbergu napisano, że jej „malowidła ścienne wykonał Jan Henryk Rosen (1854–1936), uczeń Matejki" (J. Sz. W r o ń s k i, *Inicjatywy krakowskiego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w zakresie architektury świeckiej i sakralnej (1901–1914)*, „Rocznik Krakowski", t. 59, 1993, s. 112, przyp. 68). Istotnie, malowidła na Kahlenbergu wykonał Jan Henryk (1891–1982), ale w cytowanym artykule przypisano mu daty życia jego ojca; poza tym ani Jan Henryk (junior), ani nawet Jan Rosen (senior) nie byli uczniami Matejki.

[19] Zdecydowanie nie można tym mianem określić książki *Sztuka sakralna w Polsce*, oprac. T. D o b r z e n i e c k i, J. R u s z c z y c ó w n a, Z. N i e s i o ł o w s k a - R o t h e r t o w a, [Warszawa] 1958.

[20] W. S k r o d z k i, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, [Warszawa] 1989, s. 21, 88–94. Jak słusznie we wstępie zauważa autor, nie tylko nie podjęto jak dotąd opracowania syntezy polskiej sztuki religijnej, lecz „nie przeprowadzono również żadnych bardziej szczegółowych badań mogących pogłębić stan wiedzy o całej tej dziedzinie, jak i o poszczególnych jej aspektach" (*op. cit.*, s. 5). Stwierdzenie to nadal nie straciło na aktualności. W. B a ł u s, *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001, s. 74. Najobszerniejszym (ale też jedynym) swego rodzaju kompendium wiedzy o sztuce religijnej w Polsce okresu międzywojennego jest tom wydany z okazji wystawy polskiej sztuki religijnej w Katowicach (maj–czerwiec 1931): *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. L a n g m a n, Katowice 1932.

Część I

[1] D. K a j e t a n o w i c z, *Katedra ormiańska i jej otoczenie* (*przewodnik*), Lwów 1930; J. S m i r n o w, *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002; J. C h r z ą s z c z e w s k i, *Katedra ormiańska p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie* [w:] i d e m, *Kościoły Ormian polskich* (= Katalog zabytków ormiańskich, t. 1), Warszawa 2001, s. 59–98; K. S t o p k a, A. P ł a c h e t k o, *Pomniki minionej chwały*, Kraków 2002, s. 82–83, 88–104; P. M. Л и п к а, *Ансамбль вулиці Вірменської*, Львів 1983. – O dziejach katedry traktują ponadto liczne publikacje Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego (OTK), m.in. J. C h r z ą s z c z e w s k i, *Historia katedry ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2001, nr 26–27, s. 3–54, oraz popularnonaukowy artykuł D. J a n i s z e w s k i e j - J a k u b i a k ,*Lwowska katedra ormiańska*, „Cenne, Bezcenne, Utracone", 2001, nr 3 (27), s. 23–25.

[2] Na temat średniowiecznych dziejów katedry, z uwzględnieniem źródeł archiwalnych i obszerną bibliografią oraz uwagami dotyczącymi ormiańskiej sztuki i architektury, zob. T. M a ń k o w s k i, *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934 (= „Prace Komisji Historii Sztuki PAU", VI), s. 7–53.

[3] *Ibidem*, s. 8.

[4] *Ibidem*, s. 44.

[5] M. К а п р а л ь, *Національні громади Львова XVI–XVIII ст.* (*соціально-правові взаємини*), Львів 2003; na temat Ormian, zwł. s. 159–198.

[6] Doskonały wstęp do dziejów i sztuki Armenii zawierają następujące publikacje: T. F. M a t h e w s, *Preface* [w:] *Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts*, ed. i d e m, R. S. W i e c k, kat. wyst. The Pierpont Morgan Library, New York; The Walters Art Museum, Baltimore; New York 1994, s. xii–xv; N. G. G a r s o ï a n, *The History of Armenia* [w:] *ibidem*, s. 2–23; K. H. M a k s o u d i a n , *The Religion of Armenia* [w:] *ibidem*, s. 24–37; T. F. M a t h e w s, *The Art of the Armenian Manuscript* [w:] *ibidem*, s. 38–53. Por. także: D. M. L a n g, *Armenia. Cradle of Civilization*, London 1970, zwł. rozdz. VII: „Early Christian Armenia", s. 155–174 oraz rozdz. X: „Christian Architecture and the Arts", s. 212–244 (wyd. polskie: *Armenia – kolebka cywilizacji*, tłum. T. S z a f a r, Warszawa 1975). Z publikacji w języku polskim: s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, niepokalanka [Zofia Fudakowska], *Ormianie w Polsce* [w:] e a d e m, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002 [przedr. wyd. I: Poznań 1934], s. 142–150; B. B i e d r o ń s k a - S ł o t o w a, *Sztuka i kultura w Armenii i ormiańskiej diasporze* [w:] *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, kat. wyst. MNK, listopad 1999–luty 2000, Kraków 1999, s. 14–24, a przede wszystkim: K. S t o p k a, *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej*, Kraków 2000, oraz P. T r z e c i a k, *Sztuka dawnej Armenii* [w:] *Sztuka świata*, t. 3, Warszawa 1993, s. 187–211.

[7] Por. tytuł pracy Romana Ł y p k i, *op. cit*.

[8] Na temat rysów orientalnych w dekoracji katedry i wpływu sztuki islamu na sztukę ormiańską, zob. M a ń k o w s k i, *op. cit.*, s. 53 i nast., oraz i d e m, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław–Kraków 1959 (= Studia z Historii Sztuki, red. M. W a l i c k i, t. 8), s. 44–49.

[9] O średniowiecznych malowidłach w katedrze pisali: M a ń k o w s k i, *Sztuka Ormian…*, s. 68–79; J. P i o t r o w s k i, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, s. 32–40; B. J a n u s z, *Odkrycie fresków średniowiecznych*

w katedrze ormjańskiej, „Słowo Polskie", 1925, nr 161 (15 VI), s. 6; nr 163 (17 VI), s. 6; M. Голубець, *Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові*, „Стара Україна", 1925, nr 7–10, s. 119–126. Ostatnio: Smirnow, *Katedra ormiańska…*, s. 132–139; idem, *Historia odkrycia i badań średniowiecznych fresków w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2000, nr 23, s. 24–35; Л. Скоп, *Деякі особливості середньовічних розписів Вірменського собору у Львові*, Львів 1998 (cytowany przez Smirnowa). Uwagę badaczy (i przedwojennych, i nielicznych współczesnych) zajmowały przede wszystkim malowidła w glifach okna w południowej ścianie kościoła – zapewne ze względu na ich stosunkowo dobry stan zachowania. Należy żałować, że nawet nie udokumentowano pozostałych fragmentów dekoracji malarskiej katedry, jak na przykład te na filarze płn.-zach. (od południa). Również Piotrowski (*op. cit.*, s. 28) uznał te malowidła za najwcześniejsze, ale, opierając się na dziejach budynku (pożary etc.), datował je około roku 1437. Były to malowidła „o barwach ciemno ceglastych, zielonych i granatowych […] wykonane na cienkiej warstwie wapna, wzgl. bezpośrednio na ciosach filarów", a przedstawiały postać stojącą „naturalnej wielkości, świętego w szatach patrjarchalnych ze zwisającemi od pasa kutasami, u góry drugiego filara lewego" (Piotrowski, *loc. cit.*; na s. 29 autor podaje hipotetyczne datowanie poszczególnych warstw malarskich). O malowidle utrwalonym na archiwalnej fotografii [il. 7 g] Piotrowski pisze: „półpostać świętego w koronie na głowie z dużym nimbem krążkowym ozdobionym ornamentem (kolor szary, ceglasty i biały) t.zw. »palmetek«, mogłaby przedstawiać świętego ormiańskiego. […] Postać tego świętego, malowana również temperą na zaprawie wapiennej pod silnym wpływem sztuki zachodniej, jest utworem późniejszym [od ornamentu z palmetek]. Różni się dość znacznie od resztek innych malowideł na tym samym filarze, na ścianach i we framudze okiennej. Korona na głowie świętego zbliża się do skromnych form gotyckich, przypomina też nieco malowidła bukowińskie, zwłaszcza w cerkwi św. Jerzego w Suczawie" (Piotrowski, *op. cit.*, s. 29–30). – Za konsultacje i sugerowane datowanie nieistniejących malowideł dziękuję p. Aleksandrowi Siemaszce.

[10] Zob. *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562–ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, Hrsg. A. Bues, 4 Bde., Wiesbaden 2008 (= Deutsches Historisches Institut Warschau, Quellen und Studien, Bd. 19, 1–4), il. na s. 649 (Bd. 2).

[11] Według Kajetanowicza (*Katedra ormiańska…* 1930, s. 25) także i ten odcinek krużganków został po roku 1908 gruntownie przebudowany: pozostała pierwotna forma, lecz wymieniono kamienną substancję zwietrzałych filarów.

[12] Nie była to bynajmniej zmiana nagła ani natychmiastowa, lecz raczej długotrwały proces, polegający na zbliżeniu dogmatyki i liturgii obu Kościołów. Co więcej, unia nie została przyjęta przez wszystkich lwowskich Ormian. Różnice dogmatyczne pomiędzy Kościołem ormiańskokatolickim a Ormiańskim Kościołem Apostolskim sięgają początków chrześcijaństwa. Powszechnie uważa się, że: „[…] Ormianie – odizolowani od reszty państw chrześcijańskich w połowie wieku V […] – nie dostrzegli zmian w dogmatyce tego okresu i nie podążyli za jej rozwojem. Konsekwencją tej niewiedzy było odrzucenie przez Kościół ormiański definicji podwójnej natury Chrystusa Wcielonego, przyjętej na soborze ekumenicznym w Chalcedonie w roku 451, i trwanie przy doktrynie monofizyckiej, która uznawała tylko jedną, boską naturę Chrystusa po Wcieleniu" (N. G. Garsoïan, *The Armenian Church between Byzantium and the East* [w:] *Treasures in Heaven. Armenian Art, Religion, and Society. Papers delivered at The Pierpont Morgan Library at a Symposium organized by T. F. Mathews and R. S. Wieck, 21–22 May 1994*, New York 1998, s. 4). Tymczasem sami Ormianie odrzucają takie określenie, przypominając, że monofizytyzm (w dogmatyce chrześcijańskiej nazywany herezją eutychiańską) został potępiony przez Kościół Ormiański jeszcze na początku wieku V. Kościół ten jest zwolennikiem ortodoksyjnego wyznania wiary, z tą tylko rożnicą, że przewagę oddaje aleksandryjskiej szkole teologicznej (a nie antiocheńskiej, jak ortodoksja grecko-rzymska). Za zwrócenie uwagi na to istotne rozróżnienie oraz za jego wyjaśnienie dziękuję Ojcu Tadeosowi Keworkianowi, proboszczowi katedry ormiańskiej we Lwowie.

Na temat unii zob. także: S. Dziedzic, *Czas próby i determinacji. O utrwaleniu unii polskiego Kościoła ormiańskiego ze Stolicą Apostolską* [w:] *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura*, t. 2, *Studia z dziejów Lwowa*, red. H. W. Żaliński, K. Karolczak, Kraków 1998 (= WSP, Prace Monograficzne, nr 240), s. 47–57; oraz Stopka, *op. cit.*, s. 59–70 (rozdz. „Awantury o unię").

[13] „Jako że obrządek służy do utrzymania przez daną wspólnotę koherencji i tożsamości, liturgia ma tendencję do powtarzalności i jest odporna na zmiany" (R. F. Taft, SJ, *The Armenian Liturgy. Its Origins and Characteristics* [w:] *Treasures in Heaven* 1998, s. 13). Co ciekawe, nie był to pierwszy w dziejach przypadek wpływów obrządku łacińskiego na ormiański: „Ormiańscy chrześcijanie znaleźli się w kontakcie z krzyżowcami, gdy ci ostatni przechodzili przez Anatolię w drodze do Ziemi Świętej, a od wieku XI do XIV łacińskie wpływy na liturgię ormiańską sięgały do tego stopnia, że robiono tłumaczenia na język ormiański z liturgii dominikańskiej" (*op. cit.*, s. 16–17). Obserwację tę potwierdzają też opracowania ogólne: A. Atiya, *Historia kościołów wschodnich*, [Warszawa] 1978, s. 293: „[liturgia ormiańska] jest pomostem między liturgią wschodnią i zachodnią".

[14] D. Kajetanowicz, *Najświętsza Ofiara w obrządku ormiańskim*, Lwów 1938, s. 30 (nadb. z pisma „Gregoriana", t. 4, 1938, z. 4, paźdz.–grudzień); F. X. Z [acharyasiewicz], *Wiadomość o Ormianach w dawnej Polszcze*, Lwów 1842, s. 56–59; J. Kowalczyk, *Gmach kolegium Teatynów we Lwowie i jego twórcy – Salvi i Chiaveri* [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, red. P. Krasny, A. Betlej, t. 5, Kraków 2003, s. 53–64. O kolegium pisał też J. Smirnow, *Kwestia kształcenia kleru rzymskokatolickiego, ormiańskokatolickiego oraz greckokatolickiego w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Z dziejów lwowskich seminariów duchownych*, „Biuletyn Ukrainoznawczy", 2003, nr 9, s. 25–39. Zob. także R. A. Mark, *Galizien unter österreichischer Herrschaft. Verwaltung – Kirche – Bevölkerung* (= Historische und Landeskundliche Ostmitteleuropa-Studien im Auftrage des Herder-Instituts, Hg. H. Lemberg, 13), Marburg 1994, s. 43, oraz Dziedzic, *op. cit.*, s. 53.

[15] G. Pełczyński, *Ormianie polscy w XX wieku. Problem odrębności etnicznej*, Warszawa 1997 (= XXVII Publikacja Koła Zainteresowań Kulturą Ormian), s. 15.

[16] Zapiski Martina Grunewega z końca wieku XVI informują, że około roku 1582 „Bogusz, malarz ormiański" pokrył ściany katedry malowidłami przedstawiającymi wątki ewangeliczne (zob. *Die Aufzeichnungen…*, Bd. 2, s. 673). Identyfikuje się go z Pawłem Boguszem Donoszowiczem (zm. 1605), malarzem ormiańskim czynnym we Lwowie (zob. M. Łodyńska-Kosińska, *Donoszowicz Paweł Bogusz* [w:] *SAP*, t. 2, s. 88). Wzmianka Grunewega to jedyna informacja o malowidłach, po których poza tym nie został żaden, nawet archiwalny ślad.

[17] Niewątpliwie musiał istnieć wówczas we Lwowie pewien rodzaj współzawodnictwa w zakresie kościelnej sztuki i architektury pomiędzy trzema obrządkami katolickimi. Mniej więcej w tym czasie powstała wspaniała greckokatolicka katedra św. Jura (architekt Bernard Meretyn, 1744–1761); także katedra rzymskokatolicka („łacińska") przechodziła gruntowny remont niewiele

później (malowidła ścienne Stanisława Stroińskiego i nowe wyposażenie wnętrza, 1760–1778).

[18] Opis wyposażenia wnętrza katedry w połowie wieku XIX przedstawił F. Ł o b e s k i, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa: Kościół Archikatedralny obrządku Ormiańskiego pod tytułem Wniebowzięcia Maryi Panny*, „Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej", t. 3, 1853, nr 3, s. 12; nr 4, s. 15–16; nr 5, s. 19–20; nr 6, s. 23–24. W roku 1869 Sadok B a r ą c z (*Rys dziejów ormiańskich*, Tarnopol 1869), pisał, że w katedrze znajduje się jedenaście ołtarzy: „ołtarz wielki, a dziesięć bocznych, pięć po każdej stronie kościoła" (*op. cit.*, s. 144, opis aż do s. 152).

[19] Usunięto je, wraz z tynkiem, na którym były namalowane, najwcześniej około roku 1908. Ich opis można znaleźć w: W. Ż y ł a, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Kraków 1919, s. 111. Część sprzętów, m.in. rokokowe ołtarze (główny i boczne), przetrwała nietknięta aż do roku 1925.

[20] *Düll Jan* [w:] *SAP*, t. 2, s. 114; P i o t r o w s k i, *op. cit.*, s. 11. Szerzej o malowidłach Dülla pisze S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 109.

[21] *Archikatedralny kościół Ormiański we Lwowie*, „Kłosy", 1872, nr 388, s. 374.

[22] J. B i a ł y n i c k a - B i r u l a *Jabłoński Marcin* [w:] *SAP*, t. 3, s. 158–160.

[23] *Archikatedralny kościół…*, *loc. cit.*

[24] Reprodukowaną tu fotografię ze zbiorów Fundacji Ochrony Zabytków Historii i Architektury Lwowa, wykonaną przez atelier Edwarda Trzemeskiego około roku 1900, zawdzięczam uprzejmości Andrija Saljuka (opublikowana także w: B. D a w i d o w i c z, *Das armenisch-katholische Erzbistum Lemberg* [w:] P. M. B a u m g a r t e n, J. S c h l e c h t (Hrsg.), *Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild*, Bd. 2: *Deutschland*, *die Schweiz*, *Luxemburg*, *Österreich-Ungarn*, Berlin–München–Wien 1900, s. 525). Malowidło to widać jeszcze (choć tylko śladowo) na datowanej na lata dwudzieste XX wieku fotografii podworca katedry, autorstwa Jana Bułhaka, zob. *Dawna fotografia lwowska 1839–1939*, red. A. Ż a k o w i c z, Lwów 2004, s. 236 (u góry).

[25] Ks. Władysław Żyła wyraźnie określił malowidła Dülla („malarza kulis teatralnych") mianem „wykonanych na sposób kulis teatralnych" oraz stwierdził, że są to malowidła „przedstawiające głównie architekturę, perspektywiczne przedłużenia tejże na sposób barokowej" (Ż y ł a, *op. cit.*, s. 111) – co w pełni odpowiada malowidłom widocznym na reprodukowanej fotografii.

[26] Formalnie wyboru dokonano jeszcze w maju roku 1901; 2 lutego 1902 ks. Teodorowicz przyjął sakrę biskupią. Na temat arcybiskupa ,zob. k s Z .W ą d o ł o w s k i, *Ś. p. Arcybiskup Józef Teodorowicz*, „Gregoriana", t. 4, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień), s. 227–231 (przedr. za „Przegląd Katolicki", 18 XII 1938); K. D o l a, *The Life and Times of Archbishop Józef Teofil Teodorowicz*, „Armenian Review", 1986, nr 4, s. 73–82; S. G a w l i k, *Życie i działalność ks. abpa Józefa T. Teodorowicza*, Kraków–Warszawa-Struga 1988; R. K u b i k, *Józef Teofil Teodorowicz. Ostatni arcybiskup polskich Ormian*, Gorzów Wielkopolski 1998; S t o p k a, *op. cit.*, s. 100; ks. J. W o ł c z a ń s k i, *Wprowadzenie* [w:] i d e m, *Listy arcybiskupa Józefa Teodorowicza do arcybiskupa Józefa Bilczewskiego z lat 1900–1923* (*Część I: 1900–1901*), „Przegląd Wschodni", t. 8, 2003, z. 4 (32), s. 977–979.

Mimo że archidiecezja, którą zarządzał, była niewielka, ks. Teodorowicz był postacią wybitną i ważną w skali ogólnokrajowej. Przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości był członkiem austriackiej Izby Panów (1902–1918), zasiadał w Sejmie galicyjskim (1902–1914); wydatnie przysłużył się sprawie polskiej podczas rokowań na temat kształtu przyszłej zachodniej granicy państwa; po roku 1918 zasiadał w Sejmie Ustawodawczym (1919–1922), a następnie w Senacie RP (1922–1923). We Lwowie był ceniony nie tylko przez Ormian. Na nabożeństwa do katedry ormiańskiej, właśnie ze względu na charyzmę arcybiskupa i jego niepospolity dar oratorski, uczęszczali lwowscy katolicy niemający żadnych związków z Ormianami. Miarą autorytetu i popularności, jakimi cieszył się w całym kraju ks. Teodorowicz, był fakt, że proszono go o głoszenie ogólnopolskich radiowych rekolekcji wielkopostnych (J. T e o d o r o w i c z, *Kuszenie Chrystusa. Wielkopostne konferencje radiowe*, Kraków 1938). Spis drukowanych prac ks. Teodorowicza podaje G a w l i k, *op. cit.*, s. 44–45. W anegdotyczny, niemniej interesujący sposób sylwetkę arcybiskupa opisali: K. F r y c z (*Arcybiskup Teodorowicz* [w:] i d e m, *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp A. W o y c i c k i, Warszawa 1967, s. 84–100) oraz A. G r z y m a ł a - S i e d l e c k i (*Rozmowy z samym sobą*, Kraków 1972, s. 52–56).

[27] W liście adresowanym zapewne do patriarchy Wenecji (taką identyfikację tego dokumentu podaje S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 96), z około 1909 roku (na co wskazują daty i tematyka innych, zachowanych w ЦДІА listów arcybiskupa z tego roku, por. ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 610, k. 67–76), Teodorowicz pisał: „[…] bo kiedy z chwilą wejścia mojego na Biskupstwo powziąłem plan odnowienia Katedry […]" (ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 610, k. 59; por. Aneks XI). Ks. Teodorowicz już wcześniej żywotnie interesował się stanem kościoła ormiańskiego w Brzeżanach, którego administratorem, a następnie proboszczem był w latach 1890–1897. W roku 1894 powołał pod swoim przewodnictwem komitet restauracji kościoła i rozpoczął gromadzenie funduszy na ten cel (list Heleny Krzeczunowiczówny do ks. Teodorowicza (*s.a.*), która przekazuje 200 fl. na restaurację kościoła ormiańskiego w Brzeżanach; ZNiO, „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery H–K", rkps Ossol. 15693/II, k. 393).

[28] D. K [a j e t a n o w i c z], *Odnowienie i rekonstrukcja katedry ormiańskiej we Lwowie*, Lwów 1908, s. 6–7.

[29] *List pasterski X. Arcybiskupa Józefa Teodorowicza do Duchowieństwa i Wiernych obrządku orm. wydany 2. lutego 1902 r. w dzień konsekracyi biskupiej i intronizacyi*, Lwów 1902, s. nlb. 3–10; przedr. w „Gregorianach", t. 4, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień), s. 185–201, oraz w PŚG, t. 12, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień), s. 7–23. Por. G a w l i k, *op. cit.*, s. 17–18.

[30] *List pasterski…*, s. nlb. 5; „Gregoriana", *op. cit.*, s. 187.

[31] *List pasterski…*, s. nlb. 6–7; „Gregoriana", *op. cit.*, s. 189–190.

[32] *List pasterski…*, s. nlb. 8–9; „Gregoriana", *op. cit.*, s. 190–192. We wspomnieniu pośmiertnym o ks. Teodorowiczu napisano w odniesieniu do cytowanego powyżej *Listu*: „Można śmiało stwierdzić […], że dla diecezji ormiańskiej w Polsce jest ks. Arcybiskup Odnowicielem nie tylko Katedry ormiańskiej we Lwowie, ale przede wszystkim obrządku ormiańskiego. Program swej całej działalności zawarł […] w swym wiekopomnym pierwszym liście pasterskim […] i wypełnił go w całości po mistrzowsku", S. D [o n i g i e w i c z] , *Metropolita Lwowski obrządku ormiańskiego, Ks. Dr Józef Teodorowicz. Żywot i działalność*, PŚG, t. 12, 1938, z. 4 (paźdz.– grudzień), s. 6.

[33] P e ł c z y ń s k i, *op. cit.*, s. 9.

[34] A. P i s o w i c z, *Jakimi językami mówili polscy Ormianie?* [w:] *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, kat. wyst. MNK, listopad 1999–luty 2000, Kraków 1999, s. 25–26. Przyczyn postępującej polonizacji Ormian i przejmowania języka polskiego autor upatruje po części w różnorodności używanych przez nich języ-

ków oraz właśnie w przyjęciu unii z Kościołem łacińskim (P i s o w i c z, *op. cit.*, s. 26). F. X. Z a c h a r y a s i e w i c z (*Wiadomość o Ormianach w dawnej Polszcze*, Lwów 1842, s. 70–71) już w roku 1842 pisał o stopniowym zanikaniu języka ormiańskiego: „Zerwawszy związki z Edźmiadzynem [po przyjęciu unii z Rzymem], nie mieli potrzeby tutejsi [*sc.* lwowscy] księża w języku ormiańskim listować z Armenią, ani postanowienia od tamtejszego patryarchy odbierali […]. Im więcej zaś usiłowali łączyć się z obrządkiem łacińskim, a lud uczęszczał do łacińskich kościołów, tym bardziej przyzwyczajali się do języka krajowego, a od swego odwykali. […] Duchowieństwo także potrzebne powołaniu swojemu nauki z książek rzymskich czerpać poczęło […]. Tak więc ustawał ormiański język i prawie zgasnął, gdy z zaprowadzeniem szkół niemieckich, ustały i te szkoły przy kościołach ormiańskich, w których przynajmniej czytać i pisać uczono".

[35] D. K a j e t a n o w i c z, *Msza św. w obrządku ormiańskim. Podręcznik liturgiczny*, Lwów 1927; i d e m, *Najświętsza Ofiara…*

[36] P e ł c z y ń s k i, *op. cit.*, s. 15.

[37] Taki los spotkał Ormian z zaboru rosyjskiego, gdzie po zniesieniu odrębnej ormiańskiej organizacji kościelnej – diecezji ormiańskokatolickiej z siedzibą w Mohylowie (ustanowionej w roku 1810) – a zarazem likwidacji obrządku ormiańskiego, nastąpiła całkowita asymilacja Ormian. Por. P e ł c z y ń s k i, *op. cit.*, s. 15, oraz Z a c h a r y a s i e w i c z, *op. cit.*, s. 82–83.

[38] I. I s a k o w i c z, *Odprawa autorowi broszury „Głos do ziomków obrz. ormiańsko-katolickiego"*, Wiedeń 1861. Znamienny jest fakt, że ten właśnie fragment tekstu Isakowicza wykorzystał w swoim, cytowanym wyżej, liście pasterskim ks. Teodorowicz (*List pasterski…*, s. nlb. 5, *nota bene*, bez podania źródła ani oznaczenia go jako cytat z tekstu Isakowicza). Cytat za: *List pasterski…* (*loc. cit.*) .Por. P e ł c z y ń s k i, *op. cit.*, s. 31.

[39] S t o p k a ,*op. cit.*, s. 103.

[40] *Ibidem*. P e ł c z y ń s k i, *op. cit.*, s. 59–60, 62–63. Poczyniono też przygotowania do utworzenia muzeum ormiańskiego przy katedrze, powołanego do życia ostatecznie w roku 1932. Por. A .C z o ł o w s k i, *Wystawa ormiańska we Lwowie, czerwiec–październik 1932*, Lwów 1932 oraz J. P e t r u s, *Muzea lwowskie, 1823–1939* [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 2, red. J. K. O s t r o w s k i, Kraków 1996, s. 430; i d e m, *Archidiecezjalne Muzeum Ormiańskie we Lwowie* [w:] *Ormianie polscy…*, s. 27–32.

[41] K a j e t a n o w i c z, *Katedra ormiańska…* 1930, s. 53. Natomiast D z i e d z i c (*op. cit.*, s. 56) twierdzi, że „Największa latynizacja, a tym samym i polonizacja środowiska ormiańskiego nastąpiła w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, za arcybiskupa Józefa Teodorowicza […]". Ten sam autor jednak pisze dalej: „[…] w latach 20. [XX stulecia] wśród księży ormiańskich zrodziły się tendencje do odnowienia obrządku poprzez powrót do własnych tradycji. […] Jeden z rzeczników szerszego nawiązania do starej tradycji ormiańskiej, ks. infułat Dyonizy Kajetanowicz, udał się za zgodą abpa Teodorowicza do Katolickiego Patriarchatu Ormiańskiego w Bejrucie, a także do Konstantynopola w celu szerszego zapoznania się z tradycjami ormiańskimi […]. Sprawą przywracania obrządkowi ormiańskiemu pożądanej formy miała się zająć specjalna Komisja Liturgiczna, niektórzy duchowni przystąpili do »armenizowania« obrządku, nie czekając na zalecenia powstającej Komisji" (*op. cit.*, s. 56–57). Wydaje się jednak, że największe nasilenie działań mających na celu powrót do ormiańskich źródeł liturgii i obrządku nastąpiło dopiero w drugiej połowie oraz pod koniec lat trzydziestych XX wieku, a dążenia te zostały przerwane wybuchem II wojny światowej, zanim osiągnęły wymierne rezultaty.

[42] A. T a y l o r (*Armenian Art and Armenian Identity* [w:] *Treasures in Heaven* 1998, s. 133) zwraca uwagę na trudności, z jakimi borykają się uczeni próbujący zakwalifikować dzieła sztuki jako ormiańskie lub nieormiańskie.

[43] Chrześcijaństwo zostało ustanowione religią państwową Armenii na przełomie wieków III i IV, w następstwie misji podjętej przez św. Grzegorza Oświeciciela (w znaczeniu „chrzciciela" Ormian). Św. Grzegorz od tej pory jest czczony jako patron Armenii (R. F. T a f t SJ, *The Armenian Liturgy. Its Origins and Characteristics* [w:] *Treasures in Heaven* 1998, s. 15 oraz przyp. 5).

[44] Tadeusz M a ń k o w s k i (*Sztuka Ormian…*, s. 5) we wstępie do swojej pracy, w roku 1934, pisał: „Zabytki sztuki ormiańskiej na ziemiach polskich nie były dotąd badane szczegółowo. Jedynie architektura katedry ormiańskiej stała się przedmiotem badań [ale dopiero po roku 1914] […]. Wszystkie inne poza architekturą przejawy sztuki ormiańskiej na naszym terenie stoją przed nami dotąd prawie nietknięte myślą i piórem badacza".

[45] Bohdan Janusz (1888–1930) przygotowywał wielką, dwutomową monografię katedry ormiańskiej; miał też pozostawić w rękopisie bibliografię Ormian polskich. H. B u r c h a r d, *Janusz Bohdan* [w:] *PSB*, t. 10, s. 587–588; Я. Д а ш к е в и ч, *Богдан Януш як вірменознавець*, „Галицька Брама", 1996, nr 21–22, s. 18; І. Г а ю к, *Вірменська Церква в Україні*, Львів 2002, s. 10 (bibliotekę Bohdana Janusza i część jego spuścizny rękopiśmiennej, wraz z liczącą ponad 600 pozycji bibliografią ormiańską, zakupił w roku 1931 Archidiecezjalny Związek Ormian. Materiały te miały wzbogacić bibliotekę Związku; zob. B. K. [B. K r z y s z t o f o w i c z], *Polska bibljografja ormiańska*, PŚG, 1931, nr 50, s. 115–116).

[46] Szerzej o literaturze dotyczącej lwowskich Ormian pisze Ł. C h a r e w i c z o w a, *Historiografia i miłośnictwo Lwowa*, Lwów 1928 (= Biblioteka Lwowska, t. 37), s. 199–204. Wymienione przez Charewiczową publikacje pochodzą jednak dopiero z okresu po roku 1910, a nawet 1920, najwięcej zaś – po roku 1925.

[47] W. Ł o z i ń s k i, *Lwów starożytny. Kartki z historyi sztuki i obyczajów*, cz. I: *Złotnictwo lwowskie w dawnych wiekach* (*1384–1640*), Lwów 1889; cz. II: *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII w.*, Lwów 1890 (tu Ormianom poświęcony został obszerny rozdz. VI, s. 194–223); cz. III: *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1898. Na temat naukowej działalności Władysława Łozińskiego i jego pionierskiej roli w dziedzinie historii sztuki Lwowa, zob. R. M a j k o w s k a, *Odkrywca i piewca przeszłości Lwowa* (*Władysław Łoziński w 150-lecie urodzin*) [w:] *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. Studia z dziejów Lwowa*, red. H. W. Ż a l i ń s k i, K. K a r o l c z a k, Kraków 1995 (= WSP, Prace Monograficzne, nr 194), s. 99–109, zwł. s. 103–109.

[48] W. M o l è, *Z zagadnień miniatorstwa bizantyńskiego i ormiańskiego* (*na marginesie prac pani Sirarpie Der Nersessian*), Lwów 1939 (nadb. z „Dawna Sztuka", t. 2, 1939, z. 2), s. 3–27, zwł. s. 9, przyp. 1–2 oraz s. 10, przyp. 1–2.

[49] „Wszelkie badania nad […] zabytkami [miniatorstwa ormiańskiego] posiadają doniosłe znaczenie zarówno dla dziejów samego miniatorstwa jak dla całej w ogóle sztuki ormiańskiej", M o l è, *op. cit.*, s. 9.

[50] Są to: J. S t r z y g o w s k i, *Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst*, Wien 1891 (= Byzantinische Denkmäler I); i d e m , *Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1, vom Jahre 1113 bzw. 893 n. Chr.*, Tübingen 1907; F. M a c l e r, *Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1908.

[51] H. d'A b a n c o u r t, *Antoniewicz Jan Bołoz* [w:] *PSB*, t. 1, s. 137–139 (tu dalsza bibliografia) A .M a ł k i e w i c z, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim 1893–1939* [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. L a b u d a, Poznań 1996 (= Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki, t. 25), s. 64–66.

[52] Już w roku 1895 zwracał uwagę na niszczejące na katedralnym dziedzińcu ormiańskie płyty nagrobne i to z jego inicjatywy Komisja Historii Sztuki Akademii Umiejętności miała interweniować w konsystorzu ormiańskim oraz w Komisji konserwatorskiej w celu objęcia ich ochroną (zob. niżej, przyp. 55).

[53] SKBHSP, t. 5, Kraków 1896, s. C.

[54] *Ibidem*, t. 6, Kraków 1900, s. XII.

[55] *Ibidem*, s. XIII–XIV.

[56] P e ł k a [A C h o ł o n i e w s k i] *Ormianie polscy*, „Życie i Sztuka" (dod. do „Kraju"), 1902, nr 33 (16 [29] VIII), s. 355.

[57] SKBHSP, t. 8, Kraków 1907, szp. CCCLXXXXIII–CCCLXXXXIV.

[58] *Ibidem*, szp. CCCCV.

[59] L. P i n i ń s k i, *Jan Bołoz Antoniewicz. Wspomnienie pośmiertne*, „Przegląd Współczesny", t. 1, 1922, z. 3 (paźdz.–grudzień), s. 205; „[…] wiele w nim [Bołoz Antoniewiczu] było skarbów myśli i wiedzy, które nie objawiły się jeszcze lub nawet objawić się nie mogły w pracach drukiem ogłoszonych" (*op. cit.*, s. 198).

[60] „Żałować należy, że rezultaty badań, znane tylko z wykładów i krótkich komunikatów, nie zostały opracowane w formie rozprawy […]" (W. P o d l a c h a, *Jan Bołoz Antoniewicz 1858–1922*, „Prace Sekcyi Historyi Sztuki i Kultury", t. 1, 1924, z. 1, s. 10). Podobne świadectwo (choć w odniesieniu do badań Bołoz Antoniewicza nad renesansem włoskim) pozostawił Adam Bochnak, który pisał o lwowskim profesorze, że ten „[…] wygłosił na posiedzeniach Wydziału Filologicznego i Komisji Historii Sztuki PAU oraz przy innych sposobnościach szereg referatów […], w których rzucił nieraz nowe myśli, zadziwiające słuchaczów bystrością i oryginalnością, w najlepszym jednak razie kończyło się na ogłoszeniu parustronicowego streszczenia, często zaś tylko na wzmiance zawierającej tytuł referatu i adnotację, że autor streszczenia nie dostarczył. Ten człowiek o niesłychanie żywym, błyskotliwym umyśle, mający pomysły nieraz genialne, nie posiadał po prostu cierpliwości, by zarysowane wyniki przelać na papier" (A. B o c h n a k, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948 [= PAU, Historia polskiej nauki w monografiach, XXII], s. 29). Przytoczone powyżej zestawienie komunikatów Bołoz Antoniewicza dotyczących sztuki ormiańskiej, zawartych w „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", nie pozostawia wątpliwości, że opisany przez Bochnaka los spotykał większość wystąpień profesora, bez względu na poruszaną w nich problematykę, i każe się domyślać innych jeszcze komunikatów, których nawet tytuły nie zostały przechowane w formie drukowanej.

[61] SKBHSP, t. 8, Kraków 1907, szp. CCCCVI, przyp. 1 (sygnowany „M. S."; podkr. J. W.).

[62] *Ibidem*, szp. CCCCXXXXIV.

[63] Wypada nadmienić, że Jan Bołoz Antoniewicz interesował się także sztuką kościelną. Szeroko wypowiedział się na ten temat podczas II Zjazdu (Wiecu) „w sprawie sztuki kościelnej" w roku 1896. W odniesieniu do prac w katedrze ormiańskiej może najbardziej interesujące było jego stanowisko wobec udziału historii i tradycji we współczesnej sztuce kościelnej: „Nie naśladować dawne epoki, ale niemi inspirować się powinien artysta, stosownie do właściwości swego umysłowego kierunku lub artystycznego nastroju, ale sztuka kościelna, którą nam da, powinna być zupełnie nowożytną tak co do techniki jak i co do kompozycji. Tylko co do treści powinna ona tę dawną sztukę znać dokładnie, dokładniej przedewszystkiem niż dziś. Znajdzie w tych dziełach rozmaitych epok i rozmaitych narodów skarby motywów, symbolów, przedmiotów, stałych nabytków kilkowiekowej pracy, znajdzie gotowy język formalny urobiony i utarty, prawie stały, który atoli trzeba będzie na nowożytną mowę i składnię przetłómaczyć" (J. B o ł o z A n t o n i e w i c z, *W sprawie sztuki kościelnej* [w:] *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897 [odb. z: *Księga pamiątkowa II zjazdu katolickiego odbytego we Lwowie w dn. 7, 8 i 9 VII 1896*], s. 17–18).

[64] Por. m.in. list ks. Teodorowicza do Namiestnictwa Galicji we Lwowie, 24 IV 1907, ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 22–24 (zob. Aneks VIII).

[65] Niewiele miejsca poświęcili tym pierwszym, słabo (a właściwie wcale nie) udokumentowanym pracom monografiści katedry. Stosunkowo najwięcej wiadomości zawiera praca K a j e t a n o w i c z a, *Odnowienie…* (por. niżej); pewne ważne szczegóły podaje Ż y ł a (*op. cit.*; por. niżej), ale zarówno w tych, jak i w późniejszych opracowaniach jedynie powtarzano enigmatyczną informację, że tymi najwcześniejszymi pracami zajmował się Bołoz Antoniewicz, i że je (tzn. ich projekty) wykonał według „wzorów ormiańskich". Równie zdawkowo traktowano późniejsze dodatki Mączyńskiego (K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie…*; i d e m, *Katedra ormiańska…* 1926 oraz 1930; Cz. L e c h i c k i, *Kościół ormiański w Polsce.* [*Zarys historyczny*], Lwów 1928, s. 148–149; C h r z ą s z c z e w s k i, *Katedra ormiańska p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie* [w:] i d e m, *Kościoły…*, s. 69; S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 94; R. S o l e w s k i, *Franciszek Mączyński* (*1874–1947*) *krakowski architekt*, Kraków 2005 [= AP, Prace Monograficzne, nr 421], s. 125). Poniżej przedstawiono próbę poszerzenia stanu wiedzy na temat wspomnianych przekształceń na podstawie nieuwzględnionego dotąd w literaturze przedmiotu źródła, ale też w dużej mierze – analizy samych „artefaktów".

[66] K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie…*, s. 6.

[67] S m i r n o w (*Katedra ormiańska…*, s. 94) podaje daty 1905–1906.

[68] O apsydach i ich restauracji M a ń k o w s k i (*Sztuka Ormian…*, s. 14–15) pisze następująco: „Zewnętrzne mury apsyd […] nie wyglądały pierwotnie tak jak dziś. Tylko środkowa apsyda przedstawiała się w dzisiejszej swej zewnętrznej postaci, jednak bez obecnej ornamentalnej dekoracji, którą nazewnątrz dodała jej dopiero ostatnia restauracja, według rysunków prof. Jana Bołoz Antoniewicza, opartych na wzorach dawnej ornamentyki ormiańskiej. Apsydy boczne wogóle nie były nazewnątrz widoczne i zakrywała je płaska ściana". Boczne apsydy miały zostać wyodrębnione poza obrys murów dużo wcześniej, jeszcze w roku 1723 (wg S. B a r ą c z a, *Rys dziejów ormiańskich*, Tarnopol 1869, s. 135); świadczy o tym też rysunek Stanisława Wyspiańskiego z roku 1887, przedstawiający katedrę od wschodu, na którym apsydy są już wyraźnie widoczne na zewnątrz, ale ich elewacje są jeszcze gładkie, bez wspomnianej reliefowej dekoracji (por. *Ormianie polscy…*, nr kat. 62, s. 72). Na rysunku z końca wieku XVI [il. 8] w pamiętniku Martina Grunewega (*Die Aufzeichnungen…*, s. 649 [Bd. 2]) apsyda boczna (widoczna jest tylko północna) jest wyraźnie zaznaczona jako półkole występujące poza bryłę kościoła, co każe sądzić, że być może Mańkowski mylił się w tej sprawie, a wyodrębnione w bryle apsydy boczne istniały od samego początku bądź też wyeksponowano je nieco później (ale jednak znacznie wcześniej niż sądził Sadok Barącz). Apsydę środkową, pozbawioną jeszcze dekoracji, pokazuje drzeworyt sztorcowy Piotra Dyamentowskiego,

według rysunku Jana Matejki, który ilustrował artykuł o katedrze w „Kłosach" (*Archikatedralny kościół…*, s. 376; il. zob. *Ormianie polscy…*, nr kat. 64, s. 72). – Na temat dekoracji apsyd, zob. też Ż y ł a (*op. cit*., s. 20): „Ornamentyka ta, którą obecnie pokryte są absydy, jest kreacyą nową, wzorowaną tylko na staroormiańskiej dekoracyi wedle wzorów, jakie dostarczyła katedra w Ani i ormiański Ewangeliarz z XIII w. będący własnością arcybiskupstwa ormiańskiego we Lwowie"; S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 94.

[69] P e ł k a [A. C h o ł o n i e w s k i] *Ormianie polscy*, „Życie i Sztuka" (dod. do „Kraju"), 1902, nr 32, 9 (22) VIII, s. 345. Fotografia ukazuje już zmiany dokonane na elewacji apsyd, natomiast daszek nad świetlikiem prezbiterium jest jeszcze walcowaty, co świadczy o tym, że katedra znajduje się w początkowym stadium konserwacji. Walcowaty daszek nad świetlikiem oraz kopułę katedry obudowaną rusztowaniami utrwalił w akwaforcie z roku 1911 Władysław Skoczylas (il. zob. *Ormianie polscy…*, nr kat. 65, s. 73).

[70] *Ibidem*, 1902, nr 33 (16 [29] VIII), s. 355.

[71] Według Aldony S o ł t y s ó w n y (*Marmurowy ołtarz z końca w. XVI w kościele parafialnym w Zarzeczu – nieznane dzieło Jana Białego*, BHS, 1974, nr 36, s. 387–392) poprzednik ks. Teodorowicza, arcybiskup Izaak Isakowicz, miał w latach siedemdziesiątych wieku XIX pozbyć się z katedry XVI-wiecznego alabastrowego ołtarza, przypisywanego Janowi Białemu. Autorka wyraziła przypuszczenie, że usunięcie ołtarza nastąpiło „w okresie restauracji […] katedry w latach siedemdziesiątych XIX wieku", gdyż nie odpowiadał on „odnowionemu wnętrzu kościoła" (*op. cit.*). Ołtarz, o którym mowa, został przekazany Włodzimierzowi Dzieduszyckiemu do kościoła budowanego podówczas w jego dobrach w Zarzeczu, gdzie znajduje się do dziś – jednak nie z katedry ormiańskiej, lecz z podziemi katedry łacińskiej. Z odnalezionych tam w roku 1867 ułomków alabastrowych i marmurowych ołtarzy, epitafiów i figur z przełomu wieków XVI i XVII, usuniętych podczas barokizacji świątyni przeprowadzonej w wieku XVIII przez arcybiskupa Wacława Sierakowskiego, konserwator Mieczysław Potocki złożył kilka ołtarzy, wśród nich i ten z Zarzecza. Zob. M. P o t o c k i, *Sprawozdanie z czynności konserwatorskich co do utrzymania i restauracyi dawnych pomników w części wschodniej Galicyi za czas od r. 1870–1874*, Lwów 1874, s. 16–17; Ł o z i ń s k i, *Sztuka lwowska…*, s. 131–132; Ю. С м і р н о в, *Алебастрові вівтарі та надгробки у латинському кафедральному соборі*, „Галицька Брама", 2000, nr 8 (68), s. 6–9, oraz i d e m, *Mecenat Dzieduszyckich – fundacja kościoła pw. św. Michała w Zarzeczu*, „Gazeta Lwowska", 2005, nr 4 (28 II), s. 10. Co więcej, gdy chodzi o katedrę ormiańską, ołtarza takiego nie notują XIX-wieczne, dość skrupulatne opisy jej wyposażenia (zob. Ł o b e s k i, *op. cit.*; Barącz, *op. cit.*, s. 144–152). Wiadomo też, że aż do chwili rozpoczęcia prac podjętych z inicjatywy ks. Teodorowicza około roku 1908 wnętrze katedry nie uległo większym zmianom w stosunku do stanu z lat siedemdziesiątych wieku XIX (Mieczysław Potocki wspomina jedynie o odnowieniu sumptem Grona konserwatorów płyty nagrobnej patriarchy Stefana z roku 1551; zob. P o t o c k i, *op. cit.*, s. 27).

[72] Wagarszapat (Wagarszabad) to dawna nazwa miasta Eczmiadzyn, używana do roku 1945. Eczmiadzyn był pierwotnie jedynie dzielnicą Wagarszapat, w której znajdowały się: katedra, klasztor oraz (od roku 1441) siedziba *katolikosa*, najwyższego zwierzchnika Ormiańskiego Kościoła Apostolskiego („Eczmiadzyn" to jednocześnie wezwanie katedry Św. Eczmiadzyn – najważniejszej świątyni Kościoła ormiańskiego, według legendy, ufundowanej na początku IV w. przez św. Grzegorza Oświeciciela, na miejscu wskazanym mu przez samego Chrystusa). Nic więc dziwnego, że kościół ten (oraz zapewne inne kościoły miasta, np. Św. Gajane i Św. Hripsime), obok katedry w Ani, uznano za źródło i godny wzór dla dekoracji lwowskiej katedry.

Prof. dr hab. Andrzej Pisowicz zechce przyjąć podziękowania za uprzejme skonsultowanie zagadnień armenistycznych, zwłaszcza za pomoc w prawidłowej transkrypcji ormiańskich nazw własnych.

[73] „[…] ma katedra lwowska na tych 3 absydach od niedawna pewien dodatek, który żywo przypomina katedrę w Ani. Mam na myśli ślepe arkady ujmujące tak wdzięcznie absydę większą lwowską i mniejsze ze wszystkich stron. Ta jest tylko różnica, że w Ani arkady owe spotykamy nietylko na absydzie, a raczej na tylnej ścianie kościoła, ale na wszystkich jej ścianach" (Ż y ł a, *op. cit*., s. 60); „Absyda, a raczej trzy absydy były dotychczas zupełnie gładkie, tynkowane. Obecnie po odnowieniu tynkowania otrzymały nowy dodatek w postaci ślepych arkad wspartych na smukłych kolumienkach i zakończonych półkolisto u góry, których tam przedtem wcale nie było. Na środkowej większej absydzie przybyło takich arkad pięć, a na bocznych po trzy, z których zewnętrzne są do połowy ugrzęzłe w ścianie tylnej frontonowej. Przybył też ornament o motywach plecionkowych tekstylnych, który obiega głównie górny i dolny fryz większej absydy. Jeden i drugi dodatek, które zresztą, co nie da się zaprzeczyć, zdobią bardzo to wschodnie zakończenie świątyni, zaczerpnięte są z katedry i innych świątyń w Ani, gdzie całkiem podobne motywy mieliśmy sposobność oglądać" (*op. cit*., s. 127).

[74] B a r ą c z, *op. cit.*, s. 60–61.

[75] P e ł k a ,*Ormianie polscy*, „Życie i Sztuka" (dod. do „Kraju"), 1902, nr 32, 9 (22) VIII, s. 344.

[76] Z a c h a r y a s i e w i c z, *op. cit*., s. 10–15.

[77] „Que je vous dise encore quelques choses | Au sujet des Arméniens qui se trouvent à Lvov, | Qu'ils sont fiers et de bonne composition, | Car ce sont de véritables Anec'i", podaję za: P. T c h o b a n i a n ,*Ani et son mythe* (*XIII*[e]*–XIX*[e] *siècles*) [w:] *Ani. Capitale de l'Arménie en l'an mil*, kat. wyst. Pavillon des Arts, Paris, 7 II–13 V 2001, Paris 2001, s. 278 oraz przyp. 15.

[78] Minas Pyżyszkianc (Byżyszkianc), *Podróż do Polski*, Wenecja 1830 (tłum. niem. Minas Bscheschkiantz, *Reise nach Lehastan*, 1830), zob. R. H. K é v o r k i a n, *Notices* [w:] *Ani. Capitale de l'Arménie…*, nr kat. 166, s. 313–314.

[79] Ż y ł a, *op. cit*., s. 3; J. B o ł o z A n t o n i e w i c z, *Die Armenier* [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien*, Wien 1898, s. 440–463 (zwł. s. 441).

[80] K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie…*, s. 6. Na s. 17 znajdują się fotografie określone w podpisie jako: „Typowa świątynia w stylu ormiańskim w Ani" (kościół Św. Grzegorza Tigrana Honenca w Ani); „Fragmenty architektoniczne (okna) świątyni ormiańskiej w Ani". Te dwie ostatnie fotografie bez wątpienia pochodzą z publikacji Ohannesa Kürkdżiana pt. *Ruines d'Arménie. Ani*, Eriwan [*s.a.*] (na temat tej publikacji i jej znaczenia dla dekoracji lwowskiej katedry, zob. niżej, przyp. 96, 115). Opinię tę powtarzał ks. Kajetanowicz również w dwóch kolejnych przewodnikach po katedrze: „Zbudowali ją [najstarszą część katedry] architekci ormiańscy według planów starej katedry w Ani, stolicy dawnej Armenii" (K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1926, s. 3; i d e m, *Katedra…* 1930, s. 5). Ponadto w sprawozdaniu z jednego z posiedzeń komisji konserwatorskiej czytamy: „Najstarsza część prezbiteryum trójnawowa, z centralną kopułą i trzema absydami, pochodząca z XIV. w. jest prawie kopią katedry w Ani, a więc pomnik ten należy ściśle do architektury ormiańskiej", o czym uczestnicy posiedzenia komisji mogli przekonać się naocznie, gdyż „Prof. Dr. Bołoz Antoniewicz przedłożył szereg fotografii kościołów w Armenii oraz fotografii ich szczegółów" (Z. H e n d e l, TK, t. 3, 1905, nr 31–40 [marzec–grudzień], s. 10). „Kiedyś

[lwowska katedra] była podobna, jakby rodzona siostrzyca do katedry w świętem mieście Ani w Armenii, dziś tylko ciekawe ma na sobie ślady tego podobieństwa […]" (F. J a w o r s k i, *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka", t. 1, 1911, z. 4, s. 170). Można się zastanawiać, czy pisząc (w roku 1911) o „śladach" podobieństwa do katedry w Ani, Franciszek Jaworski nie miał na myśli właśnie dekoracji apsyd, dodanej (w roku 1902) przez Bołoz Antoniewicza.

[81] Ż y ł a ,*op. cit.*, s. 77; por. także s. 4–5, 51–63, 72–81 (tu szczegółowe porównanie katedry lwowskiej z katedrą w Ani). Mimo wielu zalet tego opracowania i wartościowych informacji w nim zawartych, z dzisiejszej perspektywy książka Żyły ma niewielką wartość naukową, gdyż wywód autora sprowadza się do udowodnienia z góry założonej tezy, że architektura katedry ormiańskiej jest wiernym powtórzeniem form katedry w Ani, oraz o wszechobecności motywów i nadrzędnym stosunku architektury ormiańskiej wobec zachodnioeuropejskiej. Tropieniem wpływów ormiańskich w architekturze zachodniej zajmował się swojej wielkiej syntezie Josef Strzygowski, obficie cytowany przez ks. Żyłę.

[82] Ż y ł a ,*op. cit.*, s. 89.

[83] P i o t r o w s k i, *op. cit.*, s. 13; podobnego zdania był Bohdan J a n u s z (*O restauracji katedry ormiańskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie", t. 1, 1925, nr 7, s. 187), a ostatecznie tezę taką (formy katedry lwowskiej jako wynik połączenia tradycji architektury wywodzącej się z Armenii właściwej oraz architektury ormiańskich kolonii na Krymie, poddanej wpływom bizantyńskim i zachodnim) rozwinął i poparł przykładami Tadeusz M a ń k o w s k i (*Sztuka Ormian*…, s. 45–46 oraz *passim*). Ten ostatni, posługując się źródłami historycznymi, prześledził też drogi, jakimi w ciągu wieków Ormianie z Azji przedostawali się, poprzez Krym, na południowo-wschodnie ziemie Rzeczpospolitej (*op. cit*., s. 32–35): „Te fale emigracji Ormian przyniosły z sobą do Polski charakteryzujące ją cechy: elementy dawnej kultury ormiańskiej, wspomnienia pierwotnej ojczyzny azjatyckiej, sławy i świetności dawnej stolicy, zburzonego miasta Ani, skąd większość może emigrantów pochodziła, wielkości i wspaniałości architektury tego miasta" (*op. cit*., s. 35; podkr. J. W.).

[84] J. S a s Z u b r z y c k i, *Zabytki miasta Lwowa*, Lwów 1928, s. 56. Nieco niżej pisał o katedrze następująco: „Na tle prawdy bezwzględnej ze rzutu poziomego katedry ormiańskiej we Lwowie przebija wdzięk sztuki ostrołucznej, jędrnie do sztuki Kaźmirza W. należącej […]. Widać […], że budownik [!] Dore, Doringus albo Doring […] więcej do gotyku polskiego był przywiązany jak do Ani, zwłaszcza, iż katedry w Ani nie mógł on już widzieć wcale, bo w roku 1319 znikła ona skutkiem trzęsienia ziemi" (*op. cit.*, s. 57).

[85] J. B o ł o z A n t o n i e w i c z, *Toast na cześć Najprzewielebniejszego ks. Józefa Teodorowicza Arcybiskupa ormiańsko-katolickiego dyecezyi lwowskiej wypowiedziany na uczcie w Pałacu Arcybiskupim w dzień intronizacyi 2. lutego 1902*, Lwów 1902, s. 11. *Toast…* wydrukował także lwowski dziennik „Przedświt", 1902, nr 35 (12 II), s. 2–3.

[86] „Genialny Schnaase poświęca im [*sc.* Ormianom] przecież jedną z najbardziej ujmujących kart wielkiej swej historyi sztuki, dla poznania ich wysyła Francya wielką ekspedycyę z Texierem na czele, idzie potem łańcuch nieprzerwanych badań, a nie więcej jak przed trzema laty urządza Baliu drugą taką ekspedycyę pod przewodnictwem Sarre'go" (B o ł o z A n t o n i e w i c z, *op. cit*., s. 8). Bardziej prawdopodobne jest jednak, że fotografie zabytków ormiańskich, wykorzystane przez Bołoz Antoniewicza, nie pochodziły z wymienionych pozycji (por. niżej).

[87] Schnaase napisał siedmiotomowe dzieje sztuki: *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf 1843–1864, z których tom poświęcony średniowieczu zawierał omówienie sztuki ormiańskiej: C. S c h n a a s e, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Düsseldorf 1869 [I wyd. 1844] (= *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 3), s. 320–342, rozdz. 5: „Die Kunst Armenien und Georgien". Uwagę Bołoz Antoniewicza musiało zwrócić następujące zdanie, opisujące podbój Armenii (oraz Ani) przez Turków w wieku XI, gdyż mowa tam, w nadzwyczaj pochlebnym tonie, m.in. o przodkach Ormian lwowskich: „[…] als der seldschukische Sultan Arp Aslan die Hauptstadt Ani eroberte und die Einwohner in das Innere seines Reiches versetzen wollte (1064), flohen sie in grosser Zahl, und verbreiteten sich über Polen, Galizien, Südrussland und manche asiatische Gegenden, wo ihre Nachkommen, noch immer an der überlieferten Religion festhaltend, als geachtete Kaufleute leben" (S c h n a a s e, *op. cit.*, s. 324). Krytyczną ocenę tego rozdziału dzieła Schnaasego prezentują Ch. M a r a n c i, *Medieval Armenian Architecture. Constructions of Race and Nation*, Leuven–Paris–Sterling, VA 2001 (= Hebrew University Armenian Studies 2, ed. M. E. S t o n e), s. 30–37, oraz U. B o c k, *Die armenische Baukunst. Geschichte und Problematik ihrer Erforschung*, Köln 1983 (= 25. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, hrsg. von G. B i n d i n g), s. 21 i nast.

Schnaase nigdy nie był w Armenii, a swoją wiedzę o jej zabytkach czerpał z dzieł podróżników i wcześniejszych badaczy; cytuje m.in. prace Fréderica Dubois de Montpéreux (zob. niżej, przyp. 91), Texiera (Charles Félix Marie T e x i e r [opis Ani, z ilustracjami], „Revue de l'Archéologie", 1842), dwutomową publikację Williama J. H a m i l t o n a, *Account of the Ruins of the City of Any in Armenia*, London 1839; i d e m, *Researches in Asia Minor, Pontus, and Armenia: with some account of their antiquities and geology*, 2 vols., London 1842 (tłum. niem.: *Reisen in Kleinasien, Pontus und Armenien nebst antiquarischen und geologischen Forschungen*, tłum. Otto S c h o m b u r g k, Leipzig 1843) oraz D. Ia. G r i m m a, *Monuments d'architecture en Géorgie et en Arménie*, St. Pétersbourg 1864 (tylko w II wydaniu swojej *Geschichte*). Stosunkowo dużo miejsca poświęca katedrze w Ani, uważając ją za zabytek kluczowy dla rozwoju architektury ormiańskiej (S c h n a a s e, *op. cit*., s. 336–339). Mimo że niewolna od błędów, praca Schnaasego miała ogromne znaczenie popularyzatorskie i wpłynęła na rozwój badań nad architekturą Armenii. Była jednym z pierwszych i przez długi czas podstawowym podręcznikiem historii sztuki średniowiecznej.

[88] Charles Félix Marie T e x i e r, *Description de l'Arménie, de la Pèrse, de la Mésopotamie, publié sous les auspices des ministrés de l'intérieur et de l'instruction publique*, Paris 1842–1852, 2 t. (oraz portfolio z mapami, rysunkami, planami i 10 plansz); por. M a r a n c i, *op. cit.*, rozdz. I: „Gothic or Saracen? Armenian Architectural Study in the West, 1830–1901", s. 7–41; P. C u n e o, *Les ruines de la ville d'Ani. Un problème urgent de sauvegarde et de mise en valeur*, „Monumentum", t. 5, 1970, s. 49–72 (zwł. s. 53–56), oraz [S. S i m], *The City of Ani: its Rediscovery. Early Travellers to Ani*; dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/history/part2.htm> [dostęp: 25 I 2009].

[89] Paolo Cuneo początek zainteresowania ruinami i historią Ani (oraz zabytkami Armenii w ogólności) umieszcza jeszcze w końcu wieku XVIII, łącząc je z ideami oświeceniowymi. Sam jednak przyznaje, że podróżników do Armenii przyciągał fakt, że kraj ten był częścią rejonu, który określa jako „still largely unexplored and somewhat mysterious oriental world" – co jest już bliższe raczej duchowi romantyzmu. Por. P. C u n e o, *An Historic Outline of the Scientific Exploration of the Archaeological Site of Ani and a Draft Proposal for the Creation of an International Archaeological Park* [w:] *Ani. World Architectural Heritage of a Medieval Armenian Capital. Papers delivered at the First International Symposium*

on the History, Culture and Architectural Significance of Ani, held at the New York Historical Society, October 21, 1989, ed. P. C o w e, Leuven–Sterling, VA 2001 (= University of Pennsylvania Armenian Texts and Studies, 16, ed. M. E. S t o n e), s. 117.

[90] L. D e r M a n u e l i a n, *Ani: The Fabled Capital of Armenia* [w:] *Ani. World Architectural Heritage…*, s. 1–9.

[91] Fréderic D u b o i s d e M o n t p é r e u x, *Voyage autour du Caucase ches les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie, et en Crimée; avec un atlas géographique pittoresque, archéologique, géologique* [etc.], Paris et Neuchâtel 1839–1843 (5 t. oraz atlas z rycinami autorstwa Hercule Nicoleta); Dubois nie dotarł do Ani, jednakże dzieło to zawiera interesujący materiał ilustracyjny – ryciny ze szczegółami dekoracji architektonicznych i ornamentami świątyń ormiańskich. Dzieła podróżników i naukowców opisujących Armenię zestawiają M a r a n c i, *op. cit.*, s. 7, przyp. 1; B o c k, *op. cit.*, s. 6–33, a także C u n e o 1970, *loc. cit*., oraz M. A. L a l a C o m n e n o, *Bibliografia* [w:] P. C u n e o, *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*, t. 2, Roma 1988, s. 873–905; zob. też S i m, *op. cit.*

[92] Marie-Félicité B r o s s e t, *Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux X^e^ et XI^e^ siècles, histoire et description*, 2 t., St. Pétersbourg 1860–1861 (vol. 1: *Description*, 1860 oraz *Atlas* z litografiami; vol. 2: *Histoire*, 1861 oraz *Atlas général* z litografiami).

[93] S i m, *op. cit*.; C u n e o 1970, s. 55, przyp. 5. O Ani wspomina też N. S a r k i s i a n, *Podróż do Wielkiej i Małej Armenii* [w j. ormiańskim], Wenecja 1847, s. 105–143 (wg C u n e o, *loc. cit*.).

[94] Kościół Surp Amenaprkich (Św. Zbawiciela) w Giumri, będący niemal kopią katedry w Ani, zbudowany w latach 1858–1873, został dotkliwie zniszczony podczas trzęsienia ziemi w roku 1988, a obecnie trwa jego odbudowa; zob. [S. S i m], *Surp Amenaprkich* (*Church of the Holy Saviour of All*) *in Gyumri / Leninakan / Alexandropol*, dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/gyumri/index.htm> [dostęp: 26 I 2009].

[95] T c h o b a n i a n, *op. cit*., s. 277; S i m, *The City of Ani…*

[96] O. K u r k d j i a n, *Ruines d'Arménie. Ani*, Eriwan [*s.a.*]: portfolio z fotografiami (zestawionymi w pary dla uzyskania efektu stereofotografii) naklejonymi na 42 numerowane plansze o wym. 90×180 mm. Do portfolio była dołączona broszurka z opisem widoków po ormiańsku i francusku (być może również po niemiecku). Katedra w Ani widnieje na następujących fotografiach serii: nr 22 (widok od płd. zach.); nr 23 (widok od płd. wsch.); nr 24 (płn.-zach. narożnik); nr 25 (zbliżenie dwóch okien zamkniętych półkoliście); nr 26 (zbliżenie okna prostokątnego); nr 42 (zbliżenie niszy w fasadzie); katedrę przedstawiają także plansze nr 27–28 (wejście płd. i płn.) oraz 29–30 (widoki wnętrza). Informacje na temat ilustracji z portfolio Kürkdżiana oraz reprodukcję jednej z nich [il. 26] podaję za: [S. S i m], *Stereoscopic Photographs of Ani*; dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/kurkdjian/index.htm> [dostęp: 26 I 2009]. Portfolio wydano też zapewne w drukarni wiedeńskich mechitarzystów. Tadeusz M a ń k o w s k i (*Sztuka Ormian…*, s. 55, przyp. 1) cytuje tytuł tej publikacji wzięty z towarzyszącej fotografiom broszurki (w wersji franc.; tytuł był tam podany także w brzmieniu niem.): „Kurkdjan, *Liste de vues photographiques des ruines d'Ani*, Vienne [*s.a.*]".

[97] H. F. B. L y n c h, *Armenia Travels and Studies: with 197 illustrations, reproduced from photographs and sketches by the author, numerous maps and plans, a bibliography and a map of Armenia and adjacent countries*, London 1901 (przykładowo, ryc. 72 przedstawia widok katedry w Ani od płd. wsch.; ryc. 73 – fragment elewacji wschodniej z niszą; ryc. 74 – wnętrze apsydy).

[98] Opisy Ani, zawarte w *Armenia Travels and Studies…* L y n c h a, są dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/accounts/lynch.htm> [dostęp: 26 I 2009].

[99] R. H. K é v o r k i a n, *Les campagnes de fouilles à Ani* (*1892–1893 et 1904–1917*) [w:] *Ani. Capitale de l'Arménie…*, s. 41–61.

[100] J. S t r z y g o w s k i, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918 (2 Bde.).

[101] Tadeusz Mańkowski następująco odniósł się do problemu dodania arkad w kontekście stylistycznego zakwalifikowania katedry jako zabytku ormiańskiego (architektura Armenii właściwej a ormiańskie kolonie na Krymie): „Nie było […] we lwowskiej katedrze systemu dekoracyjnych ślepych arkad, jakiemi zdobiono w Armenji zewnętrzne ściany kościołów […]. Na zewnętrznej stronie apsyd lwowskiej katedry […] dopuszczono się […] pewnego rodzaju fałszerstwa stylu, zdobiąc apsydy nazewnątrz arkadami na wzór katedry w Ani, oraz ornamentem w płaskorzeźbie, skomponowanym według ormiańskich wzorów na podstawie dawnych ewangeljarzy i ich dekoracyj ornamentalnych. Tych szczegółów, które zbliżają lwowską katedrę do kościołów we właściwej Armenji […], nie było nigdy przedtem" (M a ń k o w s k i, *Sztuka Ormian…*, s. 44). Ks. Ż y ł a (*op. cit*., s. 128), uważał natomiast, że „[…] konserwator umiarkowany, który, bierze wzgląd także na charakter użytkowy świątyni, nie będzie nic miał przeciwko dekoracyi, która zabytku nie psuje, a tylko go zdobi i to ornamentem o motywach zaczerpniętych z pierwowzoru danego zabytku. Katedra nic przez to nie straciła, tylko zyskała dekoracyę, która do podniesienia okazałości domu Bożego się przyczyniła".

[102] W tym kontekście interesujące jest sformułowanie cytowanego artykułu („Życie i Sztuka", 1902, nr 33, s. 355; por. przyp. 70), w którym mówi się, że Bołoz Antoniewicz „przywrócił" apsydom ich „dawny charakter". Być może przed badaniami Mańkowskiego takie właśnie przekonanie panowało powszechnie we Lwowie.

[103] P o d l a c h a, *op. cit*., s. 5. Naukową metodę Jana Bołoz Antoniewicza oraz jej konsekwencje dla charakteru uprawianej przez tego uczonego historii sztuki analizuje W. B a ł u s, *Historia sztuki wobec nauk historycznych* [w:] *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne, czy coś więcej?*, red. M. F a b i a ń s k i, Warszawa 2005 (= Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie, 13–18 IX 2004), s. 37–44.

[104] P o d l a c h a, *op. cit*., s. 5.

[105] J. P a r a n d o w s k i, *A Passionate Pilgrim* [w:] i d e m, *Wspomnienia i sylwety*, Wrocław 1960, s. 78 (*nota bene*, zamiast nieokreślonego „Witkowskiego", mowa tu zapewne o wykładzie filozofii Władysława Witwickiego, który zresztą w roku 1925 wydał swoje tłumaczenie *Fedona*). Podobnie wykłady Antoniewicza wspominali Władysław P o d l a c h a (*op. cit*., s. 9) oraz Leon P i n i ń s k i: „Antoniewicz nie był w stanie mówić, trzymając się ściśle notatek lub skryptów; myśl jego bujała, był świetnym improwizatorem, materjał do wykładu był zawsze niepospolicie bogaty, ale tkwił on w myśli jego i rozległej wiedzy, nie w ułożonym z góry koncepcie lub choćby streszczeniu" (*Jan Bołoz Antoniewicz*, s. 205).

[106] J. P a r a n d o w s k i, *Luźne kartki*, Wrocław 1967, s. 122. Mimo to nie można twierdzić, że Bołoz Antoniewicz zupełnie nie interesował się sztuką rodzimą. Był z pewnością tym, który „postulował uznanie za ważne zadanie polskiej nauki badań nad sztuką europejską" (M a ł k i e w i c z, *Z dziejów…*, s. 112) i miał w tej dziedzinie niewątpliwie wielkie zasługi, ale nie przeszkadzało mu to mieć również doskonałej orientacji w zakresie sztuki „swojskiej". Przykładowo, to właśnie na niezwykle celnych uwagach Bołoz Antoniewicza oparł swoją pracę o lwowskiej rzeźbie roko-

kowej Adam Bochnak, który pisał we wstępie do tej rozprawy: „Gdy mowa o lwowskiej plastyce tych czasów [3. ćw. w. XVIII], nie można nie wspomnieć nazwiska Jana Bołoza-Antoniewicza, on to bowiem pierwszy zainteresował się jej zabytkami w artykułach ogłoszonych w roku 1906 w *Gazecie Lwowskiej* […] i związał szereg rzeźb w jedną grupę. […] W niniejszej pracy [*sc.* w książce Bochnaka] przyjdzie potwierdzić zapomocą analizy stylistycznej przeważającą większość bystrych spostrzeżeń znakomitego uczonego, który w czasach, gdy u nas badania nad barokiem i rokokiem dopiero były w kolebce, umiał poznać się na wartości tych utworów" (A. B o c h n a k, *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 2–3). Szeroki wachlarz naukowych zainteresowań Bołoz Antoniewicza ukazuje zresztą najlepiej spis jego publikacji z zakresu historii sztuki [w:] P o d l a c h a, *op. cit.*, s. 16–21.

[107] P o d l a c h a ,*op. cit.*, s. 7. „Żeby więc dojść do samego dzieła sztuki, do objęcia tego, co w nim jest najcenniejsze, trzeba nauczyć się sztukę, ile możności, czasowo neutralizować, trzeba ile możności wydestylować z danego dzieła wszystko, co w nim jest h i s t o r y c z n ą z a l e ż n o ś c i ą, a za tę nieraz żmudną pracę czeka nas niemała nagroda: poznanie tego, co w nim jest d u c h o w o n i e z a l e ż n e" (J. B o ł o z A n t o n i e w i c z, *Senae Triplices. Uwagi o sztuce syeneńskiej i florentyńskiej z Powodu „Sieny" J. Eksc. Kazimierza Chłędowskiego*, Warszawa 1905 [nadb. z „Biblioteki Warszawskiej", t. 256, 1904], s. XII [Wstęp], podkr. oryginalne; cyt. za B a ł u s, *op. cit.*, s. 38).

[108] P o d l a c h a ,*op. cit.*, s. 8–9.

[109] *Ibidem*, s. 14.

[110] *Ibidem*, s. 13.

[111] P i n i ń s k i, *Jan Bołoz Antoniewicz*, s. 205.

[112] B o ł o z A n t o n i e w i c z, *Toast*…, s. 11.

[113] S t r z y g o w s k i, *op. cit.*, Bd. 1, s. 317, il. 355: „Ani. Kathedrale: Endigungen der Dienste am Äußern".

[114] Współcześnie pisano, że na apsydach „znajdujemy cały inwentarz ornamentyki ormiańskiej" („Życie i Sztuka", 1902, nr 33, s. 355), możliwe więc, że Antoniewicz umyślnie zadbał o różnorodność ornamentów, które zresztą i w zabytkach ormiańskich prawie nigdy się nie powtarzają. Ta różnorodność wydaje się więc jedną z inherentnych cech sztuki ormiańskiej.

[115] Ż y ł a ,*op. cit.*, przyp. 21, s. 142; przyp. 59 i 60, s. 144; przyp. 62, s. 145; przyp. 82, s. 146; przyp. 92, s. 148. Według informacji ks. Żyły, Kürkdżian był oficerem w armii rosyjskiej, Ani odwiedził w roku 1878, a oprócz fotografii katedry z kampanii tej przywiózł zdjęcia przedstawiające także inne zabytki miasta. Na temat Kürkdżiana i jego publikacji, zob. także wyżej, przyp. 96.

[116] *Ibidem*, przyp. 60, s. 144.

[117] „[Antoniewicz] Zorganizował przy swej katedrze Instytut Historji Sztuki, który zaopatrywał przez szereg lat w bogaty aparat naukowy, fachową bibljotekę, reprodukcje, fotografje i przeźrocza" (D'A b a n c o u r t, *op. cit.*, s. 138). Opinię tę potwierdza współczesny Antoniewiczowi, jego długoletni serdeczny przyjaciel, Leon P i n i ń s k i (*Jan Bołoz Antoniewicz*, s. 206): „[…] założywszy przy uniwersytecie lwowskim Instytut dla historji sztuki, postarał się, nie szczędząc własnych znacznych na ten cel ofiar, o zaopatrzenie go w bogaty demonstracyjny materjał, złożony z dzieł i pism ilustrowanych oraz bardzo znacznego zbioru reprodukcyj, fotografij, przeźroczy i. t. d. Instytut ten, niezwykle obficie zaopatrzony i urządzony wzorowo, reprezentuje […] niezmierną dydaktyczną wartość […]. Jest on zaś wyłącznie osobistą prof. Antoniewicza zasługą […]".

[118] Nie można w tym kontekście pominąć listu (z grudnia 1910), skierowanego do ks. Teodorowicza przez niejakiego Gucia (Augusta) Teodorowicza (najwyraźniej krewnego arcybiskupa), w którym nadawca wspomina również prof. Jana Bołoz Antoniewicza, właśnie w związku z fotografiami oraz innymi materiałami dotyczącymi Ormian, które ten – w nieokreślonej bliżej przeszłości – miał zakupić dla kierowanego przez siebie Instytutu Historii Sztuki. Gucio Teodorowicz pisze: „Zebrałem ostatki, jakie miałem ormiańszczyzny. Są tam ładne diapozytywy do rzucania obrazów świetlnych na ekran – mogą się przydać jako ilustracye [!] do jakiegoś odczytu o Ormianach. Są różne fotografie, ilustracje, niektóre bardzo rzadkie i cenne. Jest bibliografia ormiańska, owoc pracy lat kilku; może ją ktoś kontynuować. Jest wiele zapisków bardzo cennych i notat, wyciągów, które dla jakiegoś młodego badacza mogą być bardzo użyteczne. To wszystko, jako leżące u mnie bez wartości – niestety – mogłoby uledz zniszczeniu, a szkoda. Przedstawia to nietylko wartość szeregu lat pracy, ale materyał dla badacza bardzo pożądany. Pozwalam sobie przesłać to do użytku Waszej Excelencyi i może do archiwum ormiańskiego, gdzie to ktoś kiedyś zużytkuje. W zamian za to śmiem prosić o łaskawe przysłanie mi 250 koron. Niech to będzie rodzaj kupna. Jest to już ostatek tego, co mam. C z ę ś ć k u p i ł d a w n i e j d l a i n s t y t u t u s z t u k i n a u n i w e r s y t e c i e p r o f. A n t o n i e w i c z" (ZNiO: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litera T", rkps Ossol., 15697/II, k. 23–24; podkr. J. W.).

Josef S t r z y g o w s k i (*op. cit.*, Bd. 1, s. 12), wymieniając źródła ilustracji, które wykorzystał w swojej książce (wspomina m.in. „das Stereoskopalbum über Ani von Kürkdschian"), zauważa, że fotografii zabytków Armenii jest pod dostatkiem („An letzteren [*sc.* Photographien] herrscht nun [w roku 1918] geradezu Überfluß"); zaznacza przy tym, że np. wydany w roku 1911 w Rosji, pod redakcją D. Grimma, zbiór 50 fotografii i rysunków pt. „Pomniki architektury staroormiańskiej" w zasadniczej części opiera się na wcześniejszej pracy tego uczonego, jeszcze z roku 1864 (co oznacza, że zdjęcia były dostępne już około roku 1900).

[119] Ż y ł a ,*op. cit.*, s. 66 (podkr. J. W.). Przypis 62 na tej stronie odsyła czytelnika do ilustracji w publikacji Kürkdżiana. Na innym miejscu, nieco wcześniej, ks. Żyła pisał: „Ornamentyka, którą obecnie pokryte są absydy, jest kreacyją nową, wzorowaną tylko na staroormiańskiej dekoracyi, wedle wzorów, jakie dostarczyła katedra w Ani i ormiański Ewangeliarz z XIII w. będący własnością arcybiskupstwa ormiańskiego we Lwowie" (*op. cit.*, s. 20). Fotografii kościoła św. Grzegorza oraz katedry w Ani użyczył mi uprzejmie dr Piotr Grotowski.

[120] W sprawozdaniu z jednego posiedzeń Komisji konserwatorskiej czytamy, że: „Prof. Dr. Bołoz Antoniewicz przedłożył szereg fotografii kościołów w Armenii oraz fotografii ich szczegółów", Z. H e n d e l, TK, t. 3, 1905, nr 31–40 (marzec–grudzień), s. 10.

[121] K a j e t a n o w i c z, *Katedra*…1930, s. 14–15; C h r z ą s z c z e w s k i, *Katedra*…, s. 87; S m i r n o w, *Katedra ormiańska*…, s. 81–82 (pomnik ufundowało Towarzystwo Kółek Rolniczych, którego arcybiskup Isakowicz był długoletnim członkiem i opiekunem) J. J a r n u s z k i e w i c z, *Bełtowski Juliusz Wojciech* [w:] *SAP*, t. 1, s. 126–127. Popiersie jest sygnowane przez artystę na podstawie, po prawej stronie.

[122] Juliusz Bełtowski zajmował się także projektowaniem wyposażenia wnętrz kościelnych oraz pracami z zakresu rzemiosła artystycznego (J a r n u s z k i e w i c z, *op. cit.*, s. 127); jego autorstwo całości pomnika – nie tylko popiersia, ale i obramienia – jest więc pewne; co więcej, w dolnej części cokołu, na bocznej ściance po prawej stronie znajduje się kolejna sygnatura artysty: JUL. BEŁTOWSKI | INV.

[123] Data ta widnieje na konsoli u dołu epitafium. J a r n u s z k i e w i c z (*op. cit.*, s. 127) jako datę wykonania pomnika podaje rok 1904.

[124] tc [T. C z a p e l s k i], *Pomnik Izaaka Isakowicza we Lwowie*, Tyg. Il., 1905, nr 36 (9 IX), s. 652.

[125] Charakterystyczny dla epoki, do której należy pomnik, jest też jego narracyjny charakter (a przynajmniej możliwość takiej jego interpretacji). Najwyraźniej dla twórców epitafium ważniejszy niż odniesienia do tradycyjnych motywów sztuki ormiańskiej był aspekt psychologiczny jego wymowy i oddziaływania, pozwalający na przywołanie do życia, wskrzeszenie słynącego z wyjątkowego daru oratorskiego, „złotoustego" arcybiskupa: „Niezapomniany po wsze czasy ś. p. Izaak, zda się, wygłosił właśnie pełne siły, namaszczenia i natchnienia zarazem słowa swej nauki, i oto patrzy z miłością i dobrocią na skupionych koło ambony słuchaczów, jakby wnikając w ich skruszonego ducha. Tak, nie inaczej widziano go tutaj niezliczone razy, przed takim pochylano czoła z prośbą o błogosławieństwo z rąk najżyczliwszego kapłana-pasterza, niedoścignionego mówcy, wzorowego obywatela kraju" (*ibidem*). Warto dodać, że epitafium nieprzypadkowo wmurowano naprzeciw ambony (w roku 1905 była to jeszcze stara, snycerskiej roboty, rokokowa kazalnica, którą w tym samym miejscu zastąpiła później modernistyczna ambona marmurowa, istniejąca do dziś).

[126] Dla porównania, w latach 1870–1875 w Czerniowcach powstał kościół ormiański w stylu neogotyckim, z cegły, z ostrołukowymi oknami i wykorzystaniem łuków przyporowych; jedynie forma kopuły ma pewne znamiona architektury ormiańskiej. (J C h r z ą s z c z e w s k i, *Kościół ormiańskokatolicki p.w. Św. Grzegorza Oświeciciela w Czerniowcach na Bukowinie* [w:] i d e m, *Kościoły Ormian polskich*, s. 19–21).

[127] ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 22–23 (por. Aneks VIII).

[128] L e c h i c k i, *op. cit.*, s. 148; S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 91.

[129] J. F r y c z, *Restauracja i konserwacja zabytków sztuki w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, zwł. rozdz. 5: „Modernizm i nowe poglądy konserwatorskie w latach 1890–1918", s. 189–261; P. D e t t l o f f, „Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka", mpis pracy doktorskiej, UJ, Kraków 2005; i d e m, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2006 (= Ars Vetus et Nova, red. W. B a ł u s, t. 23). Na temat ówczesnej doktryny konserwatorskiej w zastosowaniu do konserwacji katedry ormiańskiej, zob. Ż y ł a, *op. cit.*, s. 109–131.

[130] D e t t l o f f 2006, s. 26–27.

[131] Restauracja katedry na Wawelu została przeprowadzona w latach 1895–1911. Por. F r y c z, *Restauracja…*, s. 201–208, oraz s. 219–220 (zasady konserwacji i restauracji zabytków uchwalone na I konferencji konserwatorskiej w Warszawie w roku 1909); ks. J. U r b a n, *Katedra na Wawelu* (*1795–1918*), Kraków 2000, s. 243–324: rozdz. VI: „Wielka restauracja katedry (1895–1911)".

[132] Problem miejsca i udziału nowych dzieł sztuki w obrębie zabytku w teorii i praktyce konserwatorskiej tego czasu omawia D e t t l o f f 2006, s. 140–153 oraz 368–384.

[133] Przełom stuleci to okres, gdy zaczęto doceniać i rehabilitować sztukę baroku, a równocześnie przywracać równorzędny status wszystkim epokom stylowym, bez względu na ich „dawność". Takie poglądy głosili m.in. Leon Piniński – który stanowczo sprzeciwiał się usuwaniu z katedry historycznych, zwłaszcza barokowych nawarstwień – oraz Max Dvořák.

[134] Pierwsze projekty ustawy o ochronie zabytków powstały w latach 1909–1911, ale do wybuchu I wojny światowej nie udało się uchwalić odpowiedniej ustawy konserwatorskiej (D e t t l o f f 2005, s. 25, przyp. 133 oraz F r y c z, *Restauracja…*, s. 219). O tym, jak w omawianym okresie na ziemiach polskich wyglądała praktyka konserwatorska (a jak – zgodnie z ówczesnymi postulatami – powinna była wyglądać) świadczy wypowiedź Leona Pinińskiego: „Czynniki lokalne decydujące o zabytkach naszych kościołów rządzą się tam samowolnie nieraz, nie pytając się konserwatorów o zdanie, lub też nie słuchając ich rad i przestróg. Niejedną rzecz artystycznie piękną lub pamiątkową usuwa się dlatego tylko, bo jest »starzyzną«, inne powierza się restauracyi najnieudolniejszych rzemieślników, którzy niszczą w nich w sposób urągający wszelkim pojęciom artystycznym to właśnie, co stanowi tych dzieł odrębny urok. Jest rzeczą Wydziału krajowego wraz z konserwatorami dążyć do pouczenia przy każdej projektowanej restauracyi czynniki, które tu w grę wchodzą, o właściwych jej zadaniach. […] Należy też w najszerszych kołach wszczepiać przekonanie, że konserwowanie pełne pietyzmu szczątków wszystkich dawnego artyzmu, to obowiązek ogólny oraz że »restauracya«, o ile ona staje się niezbędną, jest przedewszystkiem umożliwieniem zakonserwowania i powinna starać się być tylko tem, a więc utrzymaniem zabytku z dawnem piętnem wieku i artystyczną odrębnością swej epoki", L. P i n i ń s k i, *Referat* […] w *sprawach konserwatorskich* […], TK, t. 3, 1905, nr 31–40 (marzec–grudzień), s. 25.

[135] L e c h i c k i, *op. cit.*, s. 148.

[136] Komisja została utworzona w roku 1853, na podstawie cesarskiego rozporządzenia o ochronie zabytków z roku 1850. Powołano do niej „naukowców, urzędników i artystów udzielających rządowi rad i wskazówek oraz przedkładających wnioski w sprawie zabytków za pośrednictwem podległych sobie konserwatorów i korespondentów w poszczególnych prowincjach" (D e t t l o f f 2006, s. 40, 43; F r y c z, *Restauracja…*, s. 11–12).

[137] F r y c z, *Restauracja…*, s. 11–12 oraz *Memoryał w sprawie stosunku galicyjskich Gron konserwatorskich do c. k. Centralnej Komisyi konserwatorskiej w Wiedniu*, TK, t. 3, 1905, nr 30–40 (marzec–grudzień), s. 6–8. Szczegółowe wiadomości na temat remontu i restauracji katedry ormiańskiej można znaleźć w „Tece Konserwatorskiej – Sprawozdaniach Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej": t. 3, 1904–1911, nr 14–17 (listopad 1903–luty 1904), s. 3; nr 23–30 (lipiec 1904–marzec 1905), s. 8; nr 31–40 (marzec–grudzień 1905), s. 5, 10–11; nr 44–51 (maj–grudzień 1906), s. 7–8; nr 52–63 (styczeń–grudzień 1907), s. 25; nr 64–75 (styczeń–grudzień 1908), s. 5–6, 18; nr 76–87 (styczeń–grudzień 1909), s. 27; nr 88–99 (styczeń–grudzień 1910), s. 13–14, oraz w biuletynie wiedeńskiej Komisji: „Mittheilungen der K. u K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale": Jg. 4, 1905, Nr. 11, s. 356; Jg. 6, 1907, Nr. 3; Jg. 8, 1909, Nr. 4, s. 184; Jg. 15, 1916–1917, Nr. 9–12, s. 221.

[138] D e t t l o f f 2006, s. 31.

[139] *Ibidem*. Swoje konserwatorskie *credo* zawarł Dvořák w *Katechismus der Denkmalpflege* (Wien 1918), co prawda, wydanym dopiero w roku 1918, ale kierował się nim już wcześniej w swojej działalności jako konserwator zabytków.

[140] Prace w katedrze otrzymały takie dofinansowanie, por. TK, t. 3, 1905, nr 31–40 (marzec–grudzień), s. 5: 120 tys. kor., z tego 20 tys. kor. – subwencja krajowa, przyznana w roku 1904 (wypłacana w pięciu rocznych ratach, po 4 tys. kor., do roku 1909); por. także: TK, t. 3, 1904/1905, nr 23–30 (lipiec–marzec), s. 8 oraz „Mittheilungen…", Jg. 8, 1909, Nr. 4 (kwiecień), s. 184: c. k. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświaty (k. k. Ministerium für

Kultus und Unterricht) przyznało na renowację katedry 195 tys. kor. z galicyjskiego funduszu religijnego. Z tego samego źródła (reskryptem z 30 IX 1915 L. 24344) przyznano kwotę 41 tys. kor. „na wykonanie nowego stropu drewnianego nad środkową częścią […] Katedry" („Sprawozdanie techniczne w sprawie robót rekonstrukcyjnych wykonanych w katedrze ormiańskiej we Lwowie", Lwów 22 VIII 1918, ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 41, zob. Aneks XV).

[141] Przykładowo, Karl hr. von Stürgkh, ówczesny austriacki minister wyznań religijnych, w piśmie do lwowskiego Namiestnictwa z lutego roku 1911 deklarował gotowość wyasygnowania 70 tys. kor. na pokrycie kosztów dekoracji mozaikowej Mehoffera, ale z zastrzeżeniem, że uczyni to tylko wtedy, jeśli zostaną wypełnione zalecenia przedstawione w piśmie Komisji Centralnej („[…] Beitrag im Höchstausmaße von 70.000 K unter der Voraussetzung zu bewilligen, daß die im Berichte der Zentral-Kommission [z 12 I 1911, por. Aneks XIII] angeführten Bedingungen erfüllt werden"; ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 103, por. Aneks XIV).

[142] ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 610, s. 59–60.

[143] W roku 1908 K a j e t a n o w i c z (*Odnowienie*…, s. 13) pisał, że ks. Teodorowicz „nabył właśnie przed paru tygodniami plac, dzielący katedrę od ulicy Krakowskiej". Działka kosztowała 147 tys. koron (*loc. cit.*); por. także S m i r n o w, *Katedra ormiańska*…, s. 93.

[144] Z. H e n d e l, *Katedra ormiańska*, TK, t. 3, 1905, nr 31–40 (marzec–grudzień), s. 10–11. Co ciekawe, oficjalne dokumenty dotyczące konserwacji katedry zostały wydane znacznie później, bo dopiero w roku 1908: „Reskryptem z 4 marca 1909 L. 8828 zezwoliło c. k. Ministerstwo wyznań i oświaty na odrestaurowanie orm. kat. katedralnego kościoła we Lwowie, oraz na urządzenie centralnego ogrzewania, a to na podstawie do L. N. 40807 ex 1908 przyległych kosztorysów »A« i »B« opiewających na łączną kwotę 194 236 K 73 h […]"; „koszty ogólne restauracyi katedry wyniosą znacznie więcej, a mianowicie jak to w zdaniu tutejszem z d. 28 marca 1908 L. N. 40807 naprowadzono około 471 651 K, a pokrywane będą również przez składki publiczne" (ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 84; Aneks X). Jednakże z pisma Departamentu technicznego Namiestnictwa we Lwowie (z 28 III 1908) wiadomo, że wspomniane pozwolenie Ministerstwa zostało poprzedzone szeregiem ekspertyz i narad, podjętych jeszcze przed rokiem 1907: „Na polecenie c. k. Ministerstwa wyznań i oświaty z 13. września 1907 L. 23953 Departament [techniczny Namiestnictwa] zbadał stan katedry ormiańskiej we Lwowie, a wynik badania oraz wnioski co do sposobu odrestaurowania tej świątyni spisany w załączonem sprawozdaniu technicznem z stycznia 1908 – udzielono J. E. Ks. Arcybiskupowi ormiańskiemu […] celem sporządzenia odpowiednich planów i kosztorysów" (ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 70; Aneks IX). Koszt ogólny (według posiadanych kosztorysów) obliczono na 466 651,89 kor. Dodatkowe drobniejsze prace, na które nie było jeszcze kosztorysów, oszacowano na około 50 tys. kor. Jak widać, osławiona austro-węgierska biurokracja oraz odległość pomiędzy Lwowem a Wiedniem, jaką musiała przebyć większość dokumentów, znacznie wydłużały wydanie oficjalnego stanowiska władz wobec robót już prowadzonych w katedrze bądź dopiero planowanych.

[145] H e n d e l, *op. cit.*, s. 10.

[146] *Ibidem*, s. 11.

[147] ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609 („Kosztorys na odrestaurowanie Katedry ormiańskiej we Lwowie", 25 VI 1905); R. Ś w i ę t o c h o w s k i, *Kruczkowski Julian* [w:] *SAP*, t. 4, s. 273–274. Kilka lat później Julian Kruczkowski następująco reklamował kompleksowe usługi swojej firmy w „Gazecie Kościelnej" (1909, nr 3 [14 I], s. 47–48): „Julian Kruczkowski (artysta-malarz) we Lwowie, ul. Batorego l. 26 przyjmuje malowanie kościołów, kaplic, obrazów do ołtarzy, stacye »Drogi krzyżowej« o motywach jerozolimskich oraz budowanie nowych i restaurowanie starych ołtarzy za skromnem wynagrodzeniem. Rysunki i szkice wg własnego pomysłu wykonane przedkłada bezpłatnie; dostarcza do kościołów i kaplic posadzki kamionkowe, okna żelazne wraz z kolorowem oszkleniem, balaski żelazne do prezbiteryum i na chór, schody kręcone żelazne itd. po cenach najprzystępniejszych. Szkice i plany według własnego pomysłu wykonane przedkłada bezpłatnie. Powróciwszy z pielgrzymki z Palestyny i Lourdes i poczyniwszy na miejscu odpowiednie studya, poleca prace o motywach Ziemi świętej i Francyi".

[148] ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609.

[149] *Ibidem.* ЦДІА (ф. 475, оп. 1, спр. 609) przechowuje również „Kosztorys na roboty rzeźbiarskie i sztukatorskie do wnętrza Kośc. Orm. we Lwowie", podpisany przez rzeźbiarza Tomasza Łozińskiego (datowany 10 VII 1905).

[150] M.in. A. Z e ń c z a k, *Dekoracja katedry ormiańskiej Wniebowzięcia NPMarii we Lwowie 1906–1912* [w:] *Józef Mehoffer. Opus magnum*, kat. wyst. MNK, styczeń–kwiecień 2000, Kraków 2000, s. 222; T. A d a m o w i c z, I. B a l, *Mehoffer Józef* [w:] *SAP*, t. 5, s. 469; H. B l u m, *Słowo wstępne* [w:] *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, MNK, Kraków 1964, s. 46; J. P u c i a t a - - P a w ł o w s k a ,*Józef Mehoffer*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 36. Jadwiga M e h o f f e r o w a („Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera", mpis, ZNiO, t. I, rkps Ossol. 14039/II, s. [328] 323), na której relacji oparli się zapewne wyżej wymienieni autorzy, w zapisie z 16 VII 1906 informuje o telegramie od ks. Teodorowicza, skierowanym do Mehoffera i Axentowicza, z zaproszeniem dla obu artystów do Lwowa w związku z planowaną dekoracją wnętrza katedry. Jest to najwcześniejsza znana informacja na temat zaangażowania Mehoffera w prace przy wystroju katedry ormiańskiej (zob. niżej, przyp. 234).

[151] M e h o f f e r o w a ,*loc. cit.*; Z e ń c z a k, *op. cit.*, s. 222.

[152] J. D e r w o j e d, *Axentowicz Teodor* [w:] *SAP*, t. 1, s. 50.

[153] H e n d e l, *op. cit.*, s. 11. Warto nadmienić, że Leon Piniński – kierując się tym właśnie przekonaniem – w roku 1899 nie dopuścił (wraz z Janem Bołoz Antoniewiczem) do usunięcia XVIII-wiecznych malowideł ściennych Stanisława Stroińskiego z nawy lwowskiej katedry łacińskiej, po tym, jak jego malowidła w prezbiterium tejże katedry, zapewne pod wpływem sławy Matejkowskiej polichromii w kościele Mariackim w Krakowie, w latach 1892–1899 zastąpiono „wzornikowymi" malowidłami neogotyckimi: „[…] partacka szablonowa wedle wzorków i Musterbuchów robiona polichromia pseudo-gotycka robiąca wrażenie tapetów" (Ż y ł a, *op. cit.*, s. 111–112).

[154] Przed rokiem 1908, a nawet 1905, wykonano jednak przy katedrze pewne prace, nie zawsze (i nie wyłącznie) podyktowane względami praktycznymi, jak np. wspomnianą wyżej dekorację zewnętrzną apsyd według projektu Jana Bołoz Antoniewicza.

[155] Szczegółowe i kompetentne informacje na temat restauracji katedry podaje J a n u s z, *O restauracji*…, s. 185–191. Protokół posiedzenia komitetu doradczego z 19 VI 1905 potwierdza, że nową dekorację zamierzano wykonać jedynie w najstarszej, „ormiańskiej" części katedry. Tylko tam usunięto barokowy wystrój ścian i odsłonięto wspaniałą kamieniarkę gzymsów i pilastrów, ujawniono „prawdziwe" oblicze architektoniczne katedry. Nawa początkowo miała być pozostawiona w dotychczasowym (tzn. barokowym) kształcie, odpowiadającym mniej więcej stylistycznie epoce, kiedy tę część katedry wybudowano (*op. cit.*, s. 189). W sprawie wystroju nawy, por. kosztorys Mehoffera (Aneks XVI B). Ż y ł a (*op. cit.*,

s. 103–131) poświęca odnowieniu katedry cały rozdział, zatytułowany: „Problem rozszerzenia i restauracji kościoła", gdzie rozważane są też teoretyczne podstawy decyzji podjętych w sprawie restauracji katedry (zob. też K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie*…). Wiedeńskie „Mittheilungen…" (Jg. 4, 1905, Nr. 11 [listopad], s. 356) donosiły, na podstawie sprawozdania Zygmunta Hendla, że „[…] die armenische Kathedrale in Lemberg einer Restaurierung unterzogen werden soll, bei welcher jedem Teile dieses interessanten, aus verschiedenen Zeiten stammenden Gotteshauses sein ursprünglicher Charakter wiedergegeben werden soll" (podkr. J. W.). Ów „pierwotny charakter" był jednak rozmaicie interpretowany.

[156] D e t t l o f f 2006, s. 31.

[157] J. Z d r a d a, *Piniński Leon Jan* [w:] *PSB*, t. 26, s. 332–337. „Na pierwszym miejscu stawiał zawsze społeczną rolę sztuki […]. Z tego też względu szczególne zainteresowanie Pinińskiego budziły zagadnienia konserwatorskie: w r. 1908 jako sprawozdawca komisji sejmowej walczył w Sejmie Galicyjskim o ustawę konserwatorską […], położył zasługi dla organizacji opieki nad zabytkami w Galicji […]. Jako zasadę stawiał konserwację i był przeciwnikiem rekonstrukcji" (*op. cit.*, s. 335–336). Piniński – poprzez matkę, Julię z Nikorowiczów – miał w sobie nieco krwi ormiańskiej. Niewykluczone, że także ten fakt miał wpływ na jego udział w posiedzeniach komitetu odnowienia katedry.

[158] L. P i n i ń s k i, *Referat* […] *w sprawach konserwatorskich* […], TK, t. 3, 1905, nr 31–40 (marzec–grudzień), s. 25.

[159] [C. G u r l i t t], *O restaurowaniu*, TK, t. 3, 1903, nr 8–10 (maj–lipiec), s. 4.

[160] Na posiedzeniu Komitetu 18 VII 1906 roku Leon Piniński oświadczył: „Na ostatnim zebraniu zapadła […] uchwała, oświadczająca, że we wnętrzu katedry nie ma nic archeologicznej wartości. Ponieważ ja zupełnie innego jestem zdania, przeto cofam się i zrzekam się udziału w obradach Komitetu. Mógłbym najwyżej, gdyby mnie pytano, wypowiedzieć zdanie swoje co do jakichś szczegółów, urzędownie zaś niejako brać w Komitecie udziału nie mogę" (ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609).

[161] ZNiO, „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938 oraz listy różnych osób", rkps Ossol., sygn. 15699/II, k. 1–4. Jest to szkic listu napisany ręką Teodorowicza, datowany w sierpniu 1905 w Marienbadzie, jednak bez określenia adresata. Na Leona Pinińskiego wskazuje używany w odniesieniu do adresata tytuł hrabiowski oraz wzmianka o jego publikacji nt. Wawelu (por. Aneks VI).

[162] *Ibidem*, k. 2. Piniński był osobą bardzo wpływową. W latach 1898–1903 pełnił urząd namiestnika Galicji; od roku 1889 był posłem do austriackiej Rady Państwa, a potem do Izby Panów (1903–1918). Uchodził za ultrakonserwatystę – przede wszystkim w poglądach politycznych – ale wydaje się, że podobne nastawienie miał także wobec odnowy zabytków. Zob. Z d r a d a *,op. cit.*, s. 333–334.

[163] ZNiO, „Korespondencja…, *op. cit.*, k. 3–4.

[164] L. P i n i ń s k i, *Piękno miast i zabytki przeszłości*, Lwów–Warszawa [1912], s. 44–45 (opublikowany tu tekst został pierwotnie wygłoszony we Lwowie jesienią roku 1911); za zwrócenie mi uwagi na tę pozycję dziękuję drowi Andrzejowi Szczerskiemu.

[165] Joseph Helfert (1820–1910), prawnik, historyk i mąż stanu; konserwatysta; stanowisko przewodniczącego Komisji Centralnej piastował od roku 1863 aż do śmierci. Położył zasługi na polu prawnej regulacji ochrony zabytków (por. *Helfert Joseph Alexander* [w:] *Österreichisches Biographisches Lexikon, 1815–1950*, Bd. 2, Graz–Köln 1959, s. 256–257).

[166] TK, t. 3, 1906, nr 44–51 (maj–grudzień), s. 7 (por. Aneks II).

[167] *Ibidem*, s. 8.

[168] *Ibidem*.

[169] *Ibidem*.

[170] Ż y ł a *‚op. cit.*, s. 6–7, 122–126.

[171] K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie*…, s. 16.

[172] *Ibidem* (podkr. J. W.). W przytoczonym fragmencie nie ma już mowy o swego rodzaju poprawności politycznej, która charakteryzowała inauguracyjną mowę arcybiskupa Teodorowicza z roku 1902, gdzie obrządek ormiańskokatolicki określany jest mianem „opatrznościowego" pośrednika i czynnika łagodzącego animozje pomiędzy obrządkami łacińskim i greckokatolickim (zob. wyżej, przyp. 32).

[173] Zob. ks. B. K u m o r, *Organizacja terytorialna archidiecezji lwowskiej obrządku łacińskiego w l. 1900–1924* [w:] *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego. Sesja naukowa na Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków, 4–5 czerwca 2002*, Kraków 2003 (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. XVI, red. ks. J. W o ł c z a ń s k i), s. 91–92, oraz W. B a ł u s, *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abp. Józefa Bilczewskiego* [w:] *ibidem*, s. 60–61.

[174] T. Z. B e d n a r s k i, *Mączyński Franciszek* [w:] *PSB*, t. 20, s. 334–336. Autor przywołanej tu noty biograficznej nie wspomina o udziale Mączyńskiego w przebudowie katedry ormiańskiej. Również monografista twórczości architekta dość pobieżnie potraktował tę realizację – wszystko, co napisał na ten temat zamyka się w jednym akapicie (który przytaczam), niepozbawionym przy tym nieścisłości albo wręcz informacji błędnych: „[Mączyński] W katedrze ormiańskiej we Lwowie dokonał gruntownego remontu i przebudowy wnętrza, założył nowy strop, zaprojektował dekoracyjne ościeża wejścia i metalową bramkę, zrealizował projekt kruchty katedry i sąsiadującej z nią kamienicy, malowniczej i stylizowanej na gotycką, »odpowiednią« dla wiekowej świątyni. Być może to on zaprosił do współpracy przy wystroju Józefa Mehoffera, którego malowidła tam się znajdują", R. S o l e w s k i, *Franciszek Mączyński* (*1874–1947*) *krakowski architekt*, Kraków 2005 (= AP, Prace Monograficzne, nr 421), s. 125 oraz bibliografia na s. 174. Wypada dodać, że istniejące obecnie metalowe bramki (dwie) różnią się od tych widniejących na szkicach Mączyńskiego (por. MCK, Zb. Spec. 1); zaprojektowana przez Mączyńskiego kruchta ostatecznie nie została zrealizowana; ponadto w katedrze nie ma malowideł Mehoffera (są tam jedynie jego mozaiki); wiadomo też, że to nie Mączyński zaprosił malarza do pracy przy katedrze: ks. Teodorowicz nawiązał kontakt z Mehofferem w lipcu 1906 roku, a sprawa rozbudowy katedry (czyli także udział w niej Mączyńskiego) mogła być rozważana dopiero po zakupie działki przy ul. Krakowskiej, czyli najwcześniej w roku 1908 (por. niżej, przyp. 234).

[175] Jednakże najwcześniejsze znane projekty szczegółowe Mączyńskiego są datowane w Krakowie, w sierpniu 1908 roku (ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609).

[176] *Katedra ormiańska*, TK, t. 3, 1908, nr 64–75 (styczeń–grudzień), s. 5.

[177] *Loc. cit.*

[178] *Loc. cit*. W posiedzeniu, oprócz wymienionych, uczestniczyli: ks. Teodorowicz, arch. Julius Deininger (delegat Komisji Centralnej z Wiednia), konserwatorzy: dr dr Władysław Abraham, Eugeniusz Barwiński, Aleksander Czołowski, Karol Hadaczek i korespondent Grona, Jan Bołoz Antoniewicz.

[179] F. M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu prac architektonicznych planowanych w katedrze ormiańskiej], 4 III 1909 (ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609, k. 91–95; por. Aneks VII), k. 91.

[180] *Ibidem*, k. 94.

[181] Ż y ł a (*op. cit.*, s. 6–7) pisał, że takie właśnie trompy są charakterystyczne dla „sasanidzkiej i oryentalnej starochrześcijańskiej" architektury kościelnej.

[182] M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu…], k. 92. W rzeczywistości zastosowane tu rozwiązanie jest bliższe raczej rodzajowi sklepienia nieckowego z lunetami.

[183] Ten szczegółowy opis dotyczy tylko jednego z dwóch zaprojektowanych przez Mączyńskiego wariantów kruchty, którego planowany wygląd jest znany z zachowanego projektu (przekrój). Nie wiadomo, jak miało wyglądać wnętrze projektu alternatywnego, znane tylko z bardzo schematycznego przekroju całego członu, który zamierzano dobudować [il. 39 a].

[184] M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu…], k. 92.

[185] Na niektórych projektach Mączyńskiego przy nie zrealizowanych ostatecznie częściach dobudowy, znajduje się adnotacja, że są to partie „później budować się mające" (S m i r n o w, *Katedra…*, s. 98). Planowo więc nie wykonano ich w pierwszym etapie, prawdopodobnie z powodów ekonomicznych. Najpierw zbudowano kamienicę czynszową, z której dochód, jak wolno przypuszczać, mógł być przeznaczony na finansowanie dalszych prac remontowo-budowlanych w katedrze. Z kolei w okresie międzywojennym pisano na ten temat: „Tę najnowszą część kościoła połączyć miał kryty krużganek z westybulem umieszczonym między dwoma kamienicami przy ul. Krakowskiej. Na razie projekt ten uległ odroczeniu, a zostanie nieco zmodyfikowany i uproszczony w ostatecznem wykończeniu" (A. H o w h a n i a n, *O restauracji naszej katedry*, PŚG, 1927, nr 2–3, s. 7–8).

[186] O zamiarze dokończenia tej budowy świadczą zachowane do dziś strzępia (sztraby) – czyli zakończenia warstw cegieł, przygotowane do związania z projektowaną kruchtą – na ścianie zewnętrznej zrealizowanego przęsła-kaplicy, oraz podmurówka pod narożne filary kwadratowej w planie kruchty. W jednym z niedawno opublikowanych opracowań strzępia te – kuriozalnie – określono mianem „ormiańskiej dekoracji z wysuniętych i cofniętych pasów cegieł" (w innym miejscu nazwano je „charakterystyczną dekoracją z naprzemiennie wysuniętych i cofniętych poziomych pasów cegieł"). Zob. E. G w ó ź d ź, *Katedra ormiańska pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, „Renowacje i Zabytki", 2006, nr 3 (19), s. 89–94 (cytowane fragmenty, odpowiednio, na s. 90 oraz 93).

[187] „Czasopismo Techniczne", t. 28, 1910, nr 23, s. 359.

[188] Na rysunku Mączyńskiego z roku 1908, przedstawiającym elementy dobudowy w przekroju podłużnym [il. 39 a], wyraźnie widoczna jest kruchta z niewielką latarnią wieńczącą stożkowy dach – czyli wariant „drugi", nieuwzględniony w autorskim opisie ani wśród zachowanych rysunków projektowych. W związku z wczesną datą powstania tego przekroju wypada uznać, że wariant określany przeze mnie jako „drugi" mógł współistnieć od początku jako projekt alternatywny. Co więcej, projekty szczegółowe nie zawsze są ze sobą zgodne w skali.

[189] K a j e t a n o w i c z (*Katedra…* 1930, s. 24) część dobudowaną przez Mączyńskiego określa jako „modernistyczną", zaznaczając, że architekt jednocześnie opierał się „na wzorach sztuki sasanidzkiej i orjentalnej starochrześcijańskiej".

[190] M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu…], k. 92 (por. Aneks VII).

[191] W ten sposób opisuje ją w zabytkach Armenii Carl S c h n a a s e (*op. cit.*, s. 331–332): „An den Fenstern kommt die Verzierung auf einem schmalen Bande vor, welches dasselbe ringsumher einfasst, oder sie ruht wie ein Bogen mit horizontaler Verlängerung darüber, aber wieder ganz flach und keinesweges wie eine schützende Archivolte". Choć publikacja ks. Żyły pochodzi już z okresu po zrealizowaniu projektów Mączyńskiego, warto wspomnieć, że i on zwrócił szczególną uwagę na to rozwiązanie, opisując dekorację elewacji katedry w Ani: „Są one [okna] typowo wąskie, wysmukłe, okrągło zakończone i nakryte znów charakterystycznym łukiem, który wypuszcza ze siebie dwie taśmy poziome i przypomina nieco frontony rokokowe nad oknami pałaców z epoki rokokowej" (Ż y ł a, *op. cit.*, s. 62). W innym miejscu ten sam autor znów pisze o tym motywie: „Na właściwy ornament, który spełnia li tylko funkcyę zdobienia, składają się kamienne obramienia okien i owe do litery greckiego wielkiego omega podobne barokowo wygięte faliste nakrycia okien" (*op. cit.*, s. 64).

[192] Okulus (czy też ornament w kształcie koła) w centrum pola tympanonu to kolejny charakterystyczny element dekoracji architektury ormiańskiej obecny w projekcie Mączyńskiego, a odnotowany również przez Schnaasego: „[…] Bogenfelder haben oft in ihrer Mitte ein Kreisornament, in den Ecken andertweite Linienspiele" (S c h n a a s e, *op. cit.*, s. 331).

[193] Kościoły Gruzji i Armenii miały wiele cech wspólnych; łącznie architekturę obu krajów omawia S c h n a a s e (wspomina też kościół w Achtali, *op. cit.*, s. 340, przyp. 1); podobnie uczynił – łącząc w swojej analizie zabytki Armenii i Gruzji – J. B a l t r u š a i t i s, *L'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929.

[194] „Sklepienie – pierwsza część beczkowe, druga kryształowe, sklepione cegłą i wyprawione z krawędziami ostremi", M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu…], k. 92; por. Aneks VII.

[195] S t r z y g o w s k i, *op. cit.*; J. B a l t r u š a i t i s, *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris 1936 (= *Forme et Style. Essais et Mémoires d'Art et d'Archéologie*).

[196] Zob. J. L. K o n t k o w s k i, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, Kraków 1994 (= Instytut Kultury Religijnej, Studia i Materiały, 5), s. 261.

[197] Opis Mączyńskiego projektowanej przez niego kwadratowej kaplicy przylegającej do nawy brzmi następująco: „[…] posadzka marmurowa (biało-czerwona) 32 cm w kwadrat jak i w dalszej części bazyliki"; „Ściany kaplicy wykładane marmurem, w dalszej wysokości poziome pasy jasno żółte aż do wysokości pendentywów. Kopuła: mozaika na tle jasno kolorowym lub złotym, witraż kolorowy, opalizujący, jednak jasny. Chór muzyczny z konsolami spodniemi kamiennemi […]; na giętym łuku dolnym ozdobnym wsparty – łuk górny chóru pół cyrklasty ozdobny z małych ciosów – cięty surowo – balustradę ażurową kamienną w małe arkadki"; opis projektowanej arkady, która miała połączyć dobudowę Mączyńskiego z XVII-wieczną nawą katedry: „łuk ten otrzyma marmurową okładzinę […], wstawia się w łuk ten arkadę, składającą się z 2 kolumn bez bazy z marmuru czerwonego – kapitel z kamienia białego (szydłowieckiego) archiwolta z kamienia żółtego (piaskowca) nad archiwoltą ażurowa konstrukcya w arkadki z pół kolumienkami z czerwonego marmuru sztuk 14. Kapitele brązowe, arkadki szydłowieckie […]" (M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu…], k. 93–94; Aneks VII). Cytowany powyżej szczegółowy opis projektowanych przez Mączyńskiego zmian i rozbudowy katedry ormiańskiej, na którym opieram powyższe wywody, datowany 4 III 1909, przechowuje ЦДІА (ф. 475, оп. 1, спр. 609, k. 91–95). Reprodukowane tu rysunki projektowe Mączyńskiego przechowywane są w Zbiorach Specjalnych w Bibliotece MCK (Zb. Spec. 1, nry inw. 1/20–5/20, 7/20–20/20).

[198] Zawarte w opracowaniu K o n t k o w s k i e g o (*op. cit*., s. 259–263).

[199] *Ibidem*, s. 259.

[200] *Ibidem*, s. 259–260 i 262–263.

[201] TK, t. 3, 1908, nr 64–75 (styczeń–grudzień), s. 6. Należy wyjaśnić, że choć nawa została dobudowana w wieku XVII i w tym samym czasie powstało pierwotne sklepienie, to po licznych pożarach musiano je w wieku XVIII zastąpić nowym – istniejącym aż do roku 1910.

[202] W. A b r a h a m, *Katedra ormiańska*, TK, t. 3, 1910, nr 88–99 (styczeń–grudzień), s. 13–14 (zob. Aneks IV).

[203] *Ibidem*, s. 13.

[204] „Słowo Polskie", 24 XI 1910.

[205] Julius Deininger (1852–1924), architekt, uczeń Heinricha Ferstla w wiedeńskiej Technische Hochschule (1870). Następnie studiował w Akademie der bildenden Künste (1873–1876) u Friedricha Schmidta, w którego biurze pracował od roku 1876 (m.in. przy budowie wiedeńskiego ratusza). W roku 1883 został mianowany profesorem Staatsgewerbeschule. Od roku 1904 pełnił urząd konserwatora i był członkiem Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Cieszył się opinią znakomitego fachowca w swojej dziedzinie; jego biuro projektowe należało do najlepiej prosperujących w mieście; regularnie zasiadał w jury konkursowych i w komitetach doradczych (I. Scheidl, *Julius Deininger* [w:] *Architektenlexikon Wien 1880–1945*, Architekturzentrum Wien; dostępne w Internecie: <http://www.azw.at/www.architektenlexikon.at/de/84.htm> [dostęp: 26 I 2009].

[206] A b r a h a m, *op. cit*., s. 14. Sklepienie mogło zostać nadwyrężone wskutek usunięcia dawnej fasady kościoła oraz przedsionka, co nastąpiło w związku z rozszerzeniem nawy ku ul. Krakowskiej.

[207] „Słowo Polskie", 19 X, 27 X, 3 XI i 24 XI 1910, zob. Aneks V. Polemika ta – pełna wzajemnych oskarżeń i animozji – ujawnia poniekąd kulisy działania służb konserwatorskich; pokazuje problem braku wyraźnego określenia zakresu i rozgraniczenia kompetencji urzędów lokalnych, lwowskich, oraz centralnych – w Wiedniu. Nie pozostawia przy tym wątpliwości co do faktu, że usunięcie sklepienia było planowane przez restauratorów, i jeśli nawet jego zawalenie się było istotnie przypadkowe, to gdyby nie nastąpiło samoczynnie, prędzej czy później sklepienie i tak by zostało rozebrane.

[208] Ż y ł a ‚*op. cit*., s. 8; K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 17. Projekt stropu autorstwa Mączyńskiego, sygnowany i datowany w Krakowie w marcu 1911, oraz jego plan rozszerzenia katedry (1908), są przechowywane w lwowskim archiwum (ДАЛО, ф. 3, оп. 60, спр. 58: „Plany budynku kościoła ormiańskiego").

[209] Ż y ł a ‚*op. cit*., s. 26.

[210] *Ibidem*, s. 121–122. – J a w o r s k i (*W zaułku ormiańskim*, „Sztuka", t. 1, 1911, s. 172) informuje, że pierwotnie strop miał zostać pomalowany na biało i złoto („jak pierwsza lepsza kawiarnia współczesna"), a obecną kolorystykę („w tonie ciemnoczerwonym, w bronzowem odcieniu") nadano mu za radą Józefa Mehoffera. Zarząd Katedry wystąpił z listowną odpowiedzią na zarzuty Jaworskiego, m.in. prostując informacje o pierwotnie planowanej kolorystyce stropu (taką decyzję w sprawie polichromii stropu miała wydać Komisja Centralna) oraz odpowiadając na inne, postawione w artykule zastrzeżenia Jaworskiego, dotyczące głównie idących zbyt daleko prac restauracyjnych (zob. J a w o r s k i, *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka", t. 2, 1912, s. 79–80).

Czynnikiem, który złagodził przytłaczający „ciężar" stropu, okazały się dopiero malowidła ścienne, wykonane w nawie w okresie międzywojennym: „Stanowią one [malowidła J. H. Rosena] wspaniałą ozdobę kościoła w nowej jego szacie, zestrajając się doskonale tonem ze stropem drewnianym, rozpiętym jeszcze przed wojną nad całą nawą […]. Strop ten przed pokryciem ścian nawy malowidłami robił wrażenie zbyt ciężkie, które obecnie już ustąpiło; malowidła bowiem związały się ze stropem w jedną zharmonizowaną całość […]" (H o w h a n i a n, *O restauracji…*, s. 9–10).

[211] K a j e t a n o w i c z (*Katedra…* 1930, s. 17) określa strop jako: „kasetonowany, o zmodernizowanych motywach ormiańskich i arabskich". Po raz kolejny należy podkreślić, że każdy rys orientalny w katedrze natychmiast (jak pokazuje powyższy cytat) był kojarzony z Armenią i jej sztuką – która wydała katedrę. W tym sensie strop był jeszcze jednym elementem przyczyniającym się do rearmenizacji świątyni.

[212] Na tę unifikację stylową – jego zdaniem szkodliwą i zacierającą prawdę historyczną – zwracał uwagę J a w o r s k i (1912, *loc. cit*.). Warto przypomnieć też oficjalne zdanie Grona konserwatorów w sprawie sklepienia: „należałoby zachować obecne formy barokowe, gdyż wszelkie unifikacye stylu i dostrajania tej części do charakteru stylowego części najstarszej, byłyby niestosowne" – TK, t. 3, 1910, nr 88–99 (styczeń–grudzień), Lwów 1911 – Wł. Abraham. Przy tym zastąpienie starego sklepienia nowym Grono dopuszczało jedynie jako ostateczność.

[213] F. M ą c z y ń s k i, *Po drodze. Ze szkiców nik ów architektonicznych*, Kraków 1931, s. 20.

[214] *Ibidem*, s. 21 (podkr. J. W.).

[215] T. M a ń k o w s k i, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczn*a, Londyn 1974; Ł o z i ń s k i, *Lwów starożytny…*

[216] Co ciekawe, wbrew temu „powszechnemu" określeniu sam Ż y ł a zdaje się prawie wyłącznie używać w odniesieniu do nawy (czyli „drugiego kościoła") przymiotnika „renesansowy": „Kościół ten drugi miał charakter epoki, a więc renesansowy w tym guście jak kościół PP. Benedyktynek łacińskich we Lwowie" (*op. cit*., s. 6).

[217] *Ibidem*, s. 25.

[218] *Ibidem*, s. 27.

[219] S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 112.

[220] Przed przystąpieniem do konserwacji katedry Mączyński miał już za sobą rozpoczęcie kilku prac konserwatorsko-restauracyjnych na terenie Krakowa: w kościele św. Floriana (1905–1913), przy krużgankach klasztoru franciszkanów (1905–1911), a także w klasztorze cystersów w Mogile (1906–1918). Zob. S o l e w s k i, *op. cit*., s. 119–121.

[221] Ż y ł a ‚*op. cit*., s. 7.

[222] „Sprawozdanie techniczne w sprawie robót rekonstrukcyjnych wykonanych w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie", Lwów, 22 VIII 1918 (ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 41, por. Aneks XV); wypłata na podstawie rachunku z 15 IV 1917.

[223] S o l e w s k i, *op. cit*., s. 126.

[224] Jak słusznie zauważa D e t t l o f f 2006 (s. 44), „[…] pełną skuteczność [polskiej służby konserwatorskiej przed rokiem 1918] ograniczały: brak jednolitej ustawy chroniącej zabytki i przepisów restrykcyjnych, wreszcie […] obywatelsko-honorowy i wyłącznie opiniodawczy status [służb konserwatorskich]".

[225] J a n u s z, *O restauracji…*, s. 185–191, zwł. s. 186–187. Autor (por. przyp. 45) był w latach 1923–1926 konserwatorem zabytków „przedhistorycznych" okręgu lwowskiego, jednakże żywo, zwłaszcza w okresie po I wojnie światowej, interesował się konserwacją zabytków w ogóle, a szczególnie katedrą ormiańską (ро. B u r c h a r d, *loc. cit*.; Д а ш к е в и ч, *op. cit*.).

[226] J a n u s z, *O restauracji…*, s. 187.

[227] *Ibidem*.

[228] J a n u s z, *Zabytki…*, s. 23–24.

[229] Ż y ł a ,*op. cit*., s. 108.

[230] *Ibidem*, s. 118–119.

[231] W taki sam sposób dobudowę Mączyńskiego charakteryzuje Ż y ł a (*op. cit*., s. 29): „Modernistycznie wyglądają też motywa ornamentacyjne stosowane w fasadzie zachodniej i ciekawym portalu. Są to motywa oryentalne, ormiańskie, zmodernizowane"; w innym miejscu (*op. cit*., s. 118) ten sam autor zaleca – co prawda dla dekoracji wnętrza katedry – „modernizm o motywach ormiańskich, albo armenizm zmodernizowany". Nie można przy tym zapominać, że w celu rozszerzenia katedry musiano poświęcić stary (barokowy) chór muzyczny, a co za tym idzie – znacznie naruszyć dotychczasową dyspozycję przestrzenną kościoła, czyli wykonać krok, na który obecnie nie poważyłby się chyba i nie zezwoliłby żaden konserwator.

[232] J. M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera" (rkps), 2 t., ZNiO, rkps Ossol. 14039/II. Żona artysty pisze o projektach dla katedry *ex post* (tekst powstał około roku 1954), posługując się przede wszystkim zachowaną korespondencją malarza z ks. Teodorowiczem i innymi osobami (m.in. Jan Bołoz Antoniewicz, mozaicysta wenecki Angelo Gianese) oraz własną pamięcią, obciążoną jednak uczuciem wielkiego zawodu, jaki pozostawił u obojga małżonków niezrealizowany projekt, z którym wiązali tak wielkie nadzieje (Mehoffer – artystyczne, a jego żona – najpewniej także finansowe). Tym chyba należy tłumaczyć mnożące się w tekście Mehofferowej złośliwości i nie zawsze słuszne docinki, a czasem wręcz oskarżenia i zarzuty nieuczciwości pod adresem ks. Teodorowicza, który – co naturalne – swoje pragnienie upiększenia katedry musiał godzić z (bardzo ograniczonymi) możliwościami finansowymi szczupłej archidiecezji i niewystarczającymi dotacjami z wiedeńskiego funduszu religijnego oraz od władz centralnych w Wiedniu. Mozaika była „jedynie" elementem dekoracyjnym (tzn. takim, bez którego remont potencjalnie mógł się był obejść, inaczej niż np. instalacja centralnego ogrzewania), a przy tym była dość kosztowna.

[233] T. A d a m o w i c z, I .B a l, *Mehoffer Józef* [w:] *SAP*, t. 5, s. 466–476; L. S k a l s k a - M i e c i k, *Mehoffer Józef* [w:] *The Dictionary of Art*, ed. J. T u r n e r, vol. 21, s. 51–52. W okresie pierwszych rozmów na temat dekoracji katedry Mehoffer cieszył się międzynarodową sławą po tym, jak w roku 1895 zwyciężył w konkursie na zespół witraży do kolegiaty św. Mikołaja we Fryburgu szwajcarskim; był u szczytu sił twórczych i popularności.

[234] Zob. wyżej, przyp. 150. Jadwiga P u c i a t a - P a w ł o w s k a (*Józef Mehoffer*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 36) na podstawie relacji M e h o f f e r o w e j („Rozwój myśli…", t. I, s. [328] 323) podaje informację, że Mehoffer został zaproszony „na konferencję" do Lwowa w roku 1906, a po ustaleniu szczegółów projektu niemal natychmiast udał się do Włoch i podróże te ponawiał w latach następnych. Nie całkiem prawdziwe jest stwierdzenie – powtarzane w wielu wcześniejszych opracowaniach – jakoby pierwotnie Mehoffer zaprojektował (wyłącznie) malowidła ścienne, nie mozaiki, a projekt zmieniono na życzenie Aleksandra Krzeczunowicza, który miał finansować dekorację i chciał, by ją wykonano właśnie w technice mozaiki; por. A. Z e ń c z a k ,*Dekoracja katedry ormiańskiej Wniebowzięcia NPMarii we Lwowie 1906–1912* [w:] *Opus magnum*, s. 222; szerzej o tym projekcie Mehoffera por. *ibidem*, s. 222–226.

[235] A. Z e ń c z a k, *Polichromia i witraże w katedrze na Wawelu 1900–1925* [w:] *Opus magnum*, s. 157, oraz J. W a p i e n n i k - K o s s o w i c z, *Polichromia skarbca katedry na Wawelu 1900–1902* [w:] *ibidem*, s. 158–170; B. S t u d z i ż b a, *Polichromia skarbca katedry wawelskiej Józefa Mehoffera 1900–1902*, „Folia Historica Cracoviensia", t. 7, 2000, s. 229–261.

[236] K. L a n c k o r o ń s k i, *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, Wiedeń [1903]. Krytyce Lanckorońskiego przypisuje się również zatrzymanie (tym razem znajdujących się jeszcze w stadium projektowym) prac Mehoffera nad malowidłami ściennymi w katedrze płockiej; por. A. Z e ń c z a k, *Polichromia katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku 1901–1903* [w:] *Opus magnum*, s. 190–193, zwł. s. 191; na ten temat pisał też Z .P r z e s m y c k i [M i r i a m], *Trzy dziwne etapy ważnej sprawy, czyli opieka nad zabytkami sztuki* [w:] i d e m, *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze*, Warszawa–Lwów [*s.a.*], s. 267–282.

[237] L. P i n i ń s k i, *Zamek na Wawelu*, Kraków 1905.

[238] J. W a p i e n n i k - K o s s o w i c z, *Witraże w katedrze św. Mikołaja we Fryburgu, 1895–1936* [w:] *Opus magnum*, s. 107–148; zob. także: H. v o n R o d a, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i. Ue.*, Bern 1995 (= Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, 7) oraz T. A d a m o w i c z, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982.

[239] H. B l u m, *Słowo wstępne* [w:] *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, MNK, Kraków 1964, s. 33–34 (dalej cytowany jako *Mehoffer* 1964).

[240] Trudno natomiast doszukiwać się innego rodzaju (to znaczy artystycznych) wpływów sztuki szwajcarskiej na Mehoffera, ale tak samo zupełnie nieprzekonujące są próby ukazania rzekomo „wszechobecnej" w sztuce Szwajcarii początków wieku XX inspiracji dziełami Mehoffera, jak to usiłowała wykazać Valérie S a u t e r e l (*Józef Mehoffer, albo wszechobecny udział obcego artysty w sztuce sakralnej romańskiej Szwajcarii pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku* [w:] *Opus magnum*, s. 49–64).

[241] „Telegrafował Teodorowicz arcybiskup ormiański, abyśmy z Axentowiczem przyjechali jak najrychlej. Odtelegrafowałem treść Axentowiczowi do Zakopanego dodając, że ja w najlepszym razie mogę dopiero jechać we wtorek nocą i we środę rano być we Lwowie. Na to Axentowicz dzisiaj już pojechał do Lwowa", Mehoffer do żony, 16 VII 1906, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (328) 323; e a d e m, „Biografia Józefa Mehoffera", ZNiO, rkps Ossol. 14041/II, t. I, s. 213; zob. także wyżej, przyp. 150.

[242] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (357) 352.

[243] „[…] Rozstrzygnięcie sprawy przez Pana poruszonej zostawię panu Prof. Antoniewiczowi. On to bowiem był tym, który zaprosił Pana Axentowicza, z góry jednak oświadczył, że uważa rolę Pana Axent. – jak on określił – als eines Hausarmenier, to jest jako gospodarza domu. Ja tylko reprodukuję powiedzenie Pana Antoniewicza", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 7 II 1908, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (359) 355. Teodor Axentowicz zasiadał w Komitecie odnowienia katedry już od roku 1905; warto przypomnieć też wysuniętą wyżej supozycję, że to być może on był autorem pierwszego, nie znanego bliżej projektu polichromii katedry z roku 1905.

[244] Mehoffer do ks. Teodorowicza, 6 VIII 1907, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (358) 354.

[245] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (329) 324; P u c i a t a - P a w ł o w s k a ,*op. cit.*, s. 36–37.

[246] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (329) 324–(330) 325.

[247] *Ibidem*, s. (331) 326–(332) 327 (list z 7 XI 1906).

[248] Projekt musiał być gotowy wiosną, zapewne w marcu lub w kwietniu. W końcu lutego oczekiwał go jeszcze Jan Bołoz Antoniewicz (por. niżej jego list do Mehoffera), zaś z listu ks. Teodorowicza wiadomo, że 24 IV tr. praca była już ukończona i przekazana do Lwowa.

[249] Z e ń c z a k ,*Dekoracja…*, s. 224, nr kat. XVII. 1 (il.); *Mehoffer* 1964, s. 176, nr kat. 341: *Projekt polichromii katedry ormiańskiej we Lwowie*, sygn. i datowany: 1907 (il. 25); reprodukcję zamieszczają także A. R a d a j e w s k i, *Józef Mehoffer*, Warszawa 1976, il. 6, s. 11; A. Z e ń c z a k, J. W a p i e n n i k - K o s s o w i c z, *Józef Mehoffer*, Olszanica 2006 (= Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie), s. 66. Ten malowany szkic pokazano m.in. na *Pierwszej wystawie współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, nr kat. 147, oraz na *Wystawie zbiorowej dzieł prof. Józefa Mehoffera*, Warszawa 1913 (X–XI, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem), poz. 99: „Projekt dekor. katedry ormiańskiej we Lwowie".

[250] Jeszcze w lutym Jan Bołoz Antoniewicz listownie dopytywał się o projekt Mehoffera (którego przygotowanie opóźniła podróż do Włoch): „[…] rozumiem powody opóźnienia szkiców. Tym szczerzej ucieszymy się projektem; obiecuję sobie po nim bardzo wiele. Tłumaczenie form niemych bajek – fantazji z przed siedmiu i ośmiu wieków na nowożytny sposób myślenia to rzecz zachwycająca już w idei" (list z 26 II 1907), M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (357) 352.

[251] *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler »SZTVKA«*, Wien 1908 (Hagenbund), s. 20 (nr kat. 100): „Mehoffer: Die Ausmalung der Armenischen Kathedrale in Lemberg". O sukcesie projektu tak do ks. Teodorowicza pisał Jan Bołoz Antoniewicz: „Szkic Mehoffera wystawiony w Wiedniu w Hagenbundzie ogromnie się podobał. Mówią powszechnie, że to będzie najpiękniejszy kościół w Austryi. Dvořák jest zupełnie zachwycony – i słusznie", J. Bołoz Antoniewicz do ks. Teodorowicza, 7 IV 1908, ZNiO, „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery A–B", rkps Ossol., sygn. 15691/II, k. 151 (podkr. oryginalne). M e h o f f e r o w a („Rozwój myśli…", t. I, s. [343] 338–[344] 339) podaje wyjątki z recenzji wystawy, autorstwa Ludwika Hevesiego („Von starkem Zauber jest projekt malowania armeńskiej katedry we Lwowie. Jest w nim niewyczerpane marzenie ornamentyki, która ma jakby umyślnie podkreśloną silnymi kolorami cechę niejednolitości") oraz Williama Rittera („W katedrze armeńskiej, jak się dowiadujemy, całość dekoracji murów i okien przyznano naszemu artyście i marzenie jego pod wpływem miniatur starych ksiąg armeńskich zapowiada się jako rozpłomieniony fajerwerk widoczny już w samym projekcie. Mamy nadzieję, że wykonanie będzie godnym pokazem tego pirotechnika farb"). Poza wzmianką Rittera nic nie wiadomo o „dekoracji okien" (czyli witrażach), które miałby przygotować Mehoffer.

[252] K. F r y c z, *Arcybiskup Teodorowicz* [w:] i d e m, *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp A. W o y c i c k i, Warszawa 1967, s. 88.

[253] S.K r z y s z t o f o w i c z - K o z a k o w s k a, *Sztuka kręgu „Sztuki"*, kat. wyst. MNK, 26 V–10 IX 1995, Kraków 1995, s. 11, 13.

[254] *Ibidem*, il. na s. 15.

[255] Być może chodzi o przedstawienie *Krew Baranka* (por. *Apokalypsemotive* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 143).

[256] Np. *Etimasia*, *Niebiańska Jeruzalem*, *Arka Przymierza* albo *Adoracja Baranka* (zob. *ibidem*). Podobnie ujęte symbole apokaliptyczne zaproponował Mehoffer już w projekcie polichromii katedry w Płocku (z roku 1901), zob. Z e ń c z a k, *Polichromia katedry…*, s. 190–194.

[257] Autorzy noty omawiającej ten projekt w katalogu *Mehoffer* 1964 (nr kat. 341, s. 176) identyfikują postaci przedstawione w górnej części kompozycji jako: „Chrystus, św. Jan i Matka Boska". Takie określenie należy zdecydowanie odrzucić. Raczej – choć może zabrzmi to niedorzecznie – w scenie zdają się nakładać dwa tematy: *Chrztu Chrystusa* (w części dolnej; z zaznaczeniem wody, ryb, a nawet – bardzo charakterystycznej dla ikonografii wschodniej – personifikacji Jordanu bądź Morza, obecnego też w analogicznych scenach w ormiańskim malarstwie miniaturowym), oraz *Przemienienia Pańskiego* (w części górnej). Możliwe też, że scena ma przedstawiać *Chrzest Chrystusa* (wyraźnie zaznaczona jest woda w dolnej strefie), a jedynie jej kompozycja jest wzorowana na symetrycznym układzie sceny *Przemienienia*. Na jednoznaczne określenie tematu nie pozwala niewyraźna postać centralna, prawdopodobnie św. Jana Chrzciciela (gdzie w takim razie jest Chrystus?). Na temat bizantyńskiej ikonografii *Chrztu* (w tym personifikacji Jordanu i Morza) oraz *Przemienienia*, zob. A. R ó ż y c k a B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 63–64.

[258] Nie dysponujemy danymi, które by określały ich tematykę. Niemniej jednak, uprzedzając dalsze dzieje zamówienia, należy wspomnieć, że w znacznie późniejszym od prezentowanego projektu, kolejnym, już „wykonawczym" kosztorysie dekoracji z roku 1911 (ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 48; por. Aneks XVI B), Mehoffer wspomina o dwóch kompozycjach figuralnych „pod oknami na ścianach bocznych", czyli w transepcie, mających być wykonanymi w mozaice, a przedstawiających, jedna – „Raj" (czyli temat widoczny na omawianym szkicu) oraz jego *pendant* – „Piekło" (być może *Sąd Ostateczny*). Można przyjąć z dużą dozą pewności, że pomysł skontrastowania tych właśnie dwóch tematów na przeciwległych ścianach powstał jeszcze w okresie przygotowywania omawianego tu, pierwotnego projektu, czyli około roku 1907. Obecnie trudno spekulować, co miało się znaleźć naprzeciw drugiej sceny, *Chrztu Chrystusa* (o ile, naturalnie, temat został tu prawidłowo odczytany). Możliwe, że było to np. *Przemienienie Pańskie*, gdyż scena *Chrztu* jest kompozycyjnie bardzo podobna do tradycyjnych ujęć tego tematu w sztuce wschodniej, bizantyńskiej czy ormiańskiej (do których odwoływał się w swym projekcie Mehoffer).

[259] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (176) 159.

[260] Fol. 21^{v}. Zob. S. D e r N e r s e s s i a n ,*Manuscrits arméniens illustrés des XII^{e}, XIII^{e} et XIV^{e} siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes de Venise*, t. 2 (album), Paris 1937, pl. XLVII, il. 105.

[261] Z e ń c z a k ,*Polichromia katedry…*, s. 190; il. na s. 191 i 192, kat. IX. 1.

[262] „[…] proszę o natychmiastowe przysłanie kosztorysu i obiecane plany na część barokową. […]", list z 28 IV 1907; M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (357) 352. List ks. Teodorowicza do Namiestnictwa Galicji we Lwowie, datowany we Lwowie, 24 IV 1907 (ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 22–24, por. Aneks VIII), dowodzi, że arcybiskup wysłał prośbę o dotację, nie czekając na kosztorys Mehoffera, posługując się jedynie jego szkicem oraz kosztorysem ołtarza i ambony Axentowicza i Hendla, i w następujący sposób zachwalał projekt malowideł: „[…] plan odmalowania kościoła powierzyłem najznakomitszemu u nas, a zaszczytnie za granicą znanemu mistrzowi Panu Mehofferowi, który umiał ze starych miniatur sztuki ormiańskiej zrobić utwór dzisiejszy, żyjący w mnóstwie szczegółów, w organiczną powiązany całość, jak to ze szkicu załączonego widać. Planów głównego ołtarza i ambony podjął się również znany malarz z Krakowa, Pan Aksentowicz, który przy pomocy znanego architekty Pana Hendla sporządził załączone kosztorysy".

[263] ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 34; por. Aneks XVI A. Kosztorys, pisany ręcznie przez Mehoffera, jest zatytułowany „Dekoracya wnętrza Katedry ormiańskiej we Lwowie" i nosi jedynie datę roczną: 1907. Dokument został mi uprzejmie udostępniony przez Jurija Smirnowa ze Lwowa. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleńskiego przygotował wycenę części mozaikowej dekoracji, wykorzystaną następnie przez Mehoffera w kosztorysie.

[264] Projekt Mehoffera oraz cytowany kosztorys-opis potwierdzają przypuszczenie, że arcybiskup od początku zamierzał pozbyć się barokowo-rokokowej dekoracji i elementów wyposażenia wnętrza, nie tylko ze starej części katedry, ale i z nowszej nawy, bez względu na to, co w tej sprawie mieli do powiedzenia lokalni konserwatorzy i wiedeńska Komisja z Maksem Dvořákiem na czele. L e c h i c k i (*op. cit.*, s. 148) otwarcie pisze o (wspomnianych już) rozbieżnościach w sprawie zakresu i charakteru prac konserwatorskich, jakie istniały pomiędzy arcybiskupem – który chciał (tu autor cytuje słowa ks. Teodorowicza) „zrzucić rokokową szatę kościoła, gwałtem nałożoną w wieku XVIII, a dobyć z pod tynku starą powierzchnię ornamentowego muru i odzyskać wszystko, co z dawnych wieków ocalało" – a konserwatorami i historykami sztuki (wymienieni zostali Leon Piniński i Franciszek Jaworski), którzy, podobnie jak Max Dvořák, uważali to za akt wandalizmu.

[265] M e h o f f e r, [Kosztorys], ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 34.

[266] Przypomnijmy, że taki podział prac był zgodny z wytycznymi Komisji Centralnej, która wyraźnie zalecała, by „urządzenie wnętrza" zostało potraktowane „artystycznie", i by przygotowanie projektów elementów wyposażenia „powierzono rzetelnemu artyście, najlepiej temu samemu, któremu malowanie kościoła ma być oddane", TK, t. 3, 1906, nr 44–51 (maj–grudzień), s. 7 (por. przyp. 168 oraz Aneks II).

[267] M e h o f f e r, [Kosztorys], ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 34.

[268] Opis ten dowodzi, że w roku 1907 nie planowano jeszcze pozbycia się beczkowego sklepienia nawy i zastąpienia go stropem, jak to się stało ostatecznie w roku 1911.

[269] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (175) 158–(176) 159 (Mehofferowa przytacza jedynie opisy słowne; w szkicownikach towarzyszyły im odnośne rysunki Mehoffera, skopiowane z rękopisów, częściowo tu reprodukowane).

[270] *Ibidem*, s. (347) 342.

[271] *Ibidem*, s. (176) 159.

[272] Tzw. Tetraewangeliarz ze Skewry (Ewangeliarz ze Skewry, Ewangeliarz lwowski), kodeks liczący 426 kart pergaminowych (32×30 cm), zdobiony wspaniałymi miniaturami i ornamentami, od roku 2006 znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, jako depozyt Prymasa Polski (rkps akc. 17680). Ewangeliarz jest dostępny w Internecie w postaci skanów w zasobach Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona (<http://www.polona.pl:2835>). Por. K a j e t a n o w i c z, *Katedra…*, s. 47–48; „*Tetraewangeliarz ze Skewry*" [w:] *Ormianie polscy…*, s. 45, nr kat. 18; G. P r i n z i n g, A. S c h m i d t (Hrsg.), *Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1997 (= Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, hrsg. von J. D e n H e i j e r, S. E m m e l, M. K r a u s e, A. S c h m i d t, Bd. 2). Zob. też recenzję tego opracowania: M. S m o r ą g R ó ż y c k a, *Das armenische illuminierte Evangeliar, sog. Lemberger Evangeliar. Anmerkungen über das Buch* Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts, *hrsg. von Günter Prinzing und Andrea B. Schmidt, Dr. Ludwig-Reichert-Verlag, Wiesbaden 1997*, FHA, S. N., t. 7, 2001, s. 113–121. Ostatnio rękopis był pokazywany na wystawie: *Arménie: La magie de l'écrit*, éd. C. M u t a f i a n, kat. wyst. Marseille – Centre de la Vieille Charité, 27 IV – 22 VII 2007, Marseille 2007, nr kat. 4.90, s. 260–263 (za uprzejme udostępnienie noty katalogowej dziękuję p. Monice Agopsowicz).

[273] G. P r i n z i n g, *Zur Bedeutung und Geschichte des Lemberger Evangeliars* [w:] *Das Lemberger Evangeliar…*, s. 22. Dzieje księgi są skomplikowane i niedostatecznie udokumentowane, jednak wydaje się, że ewangeliarz znajdował się w zbiorach Kapituły najpóźniej około roku 1830 (ciekawą hipotezę na temat pochodzenia Ewangeliarza przedstawił Krzysztof Stopka w referacie: „Lwowscy właściciele Ewangeliarza ormiańskiego z XII wieku" podczas konferencji *Armenica Cracoviensia*, PAU, Kraków, 8 VI 2009). Datowanie podaję za P r i n z i n g, *op. cit.*, s. 11. Niektóre źródła (np. D e r N e r s e s s i a n, *op. cit.*, t. 1 [tekst], s. 51) podają datę o rok wcześniejszą: 1197/1198.

[274] Charakterystykę tego weneckiego ewangeliarza (tetraewangeliarz, powstały w roku 1193), uwzględniającą również jego podobieństwo do egzemplarza lwowskiego oraz bogaty wybór zawartych w nim miniatur, opublikowała Sirarpie D e r N e r s e s s i a n, *op. cit.*, t. 1, s. 51–52 oraz rozdz. II: „Manuscrits ciliciens du XII^{e} siècle", t. 2, s. 6. Autorka wielokrotnie zwraca uwagę na uderzające podobieństwo miniatur w obu księgach. Przykładowo pisze, że: „Les arcades de la lettre à Carpianos, des tables des canons [w ewangeliarzu lwowskim] ressemblent toujours à celles des pages correspondantes de l'évangile de Venice" (*op. cit.*, t. 1, s. 54). Der Nersessian szczegółowo omawia też inicjały z symbolami ewangelistów (te z kodeksu nr 1635), zaznaczając przy tym – przynajmniej w odniesieniu do św. Marka – że „cette formule est répétée dans l'évangile de Lwów" (*op. cit.*, t. 1, s. 67).

[275] Warto przypomnieć, że również pierwszy, znany tylko ze wzmianek archiwalnych, projekt dekoracji malarskiej katedry, nieznanego autora (1905), był inspirowany miniaturami Ewangeliarza ze Skewry (zob. wyżej, przyp. 146).

[276] Równocześnie trwały w katedrze zakrojone na szeroką skalę prace remontowo-budowlane; ponadto, w roku 1908 został dokonany – bardzo kosztowny – zakup działki przy ul. Krakowskiej.

[277] Nieco później ks. Teodorowicz upewniał się w liście do Mehoffera: „Myślę, że Pan nic przeciw temu mieć nie będzie, by Pańskie szkice umieszczono do oglądania w Muzeum przemysłowym" (ks. Teodorowicz do Mehoffera, 7 II 1908, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. [360] 356).

[278] To zapewne błąd Mehofferowej w odczytaniu rękopisu listu: radcą budownictwa we Lwowie był podówczas Sylwester Hawryszkiewicz.

[279] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 28 IV 1907, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (357) 352–(357b) 353. W *postscriptum* tego listu (s. 352^{v}) czytamy: „Dziś inż. Obmiński wysyła Żeleńskiemu wymiary katedry dla obliczenia mozajki". Dopisek ten przynosi informację o – nie wzmiankowanym gdzie indziej – udziale Tadeusza Obmińskiego w pracach przy katedrze (ale raczej tylko o charakterze „technicznym" i pomocniczym).

[280] *Ibidem*, s. (358) 354.

[281] *Ibidem*, s. 354^{v} (list z 10 XI 1907). Projekty Mehoffera zostały nie tylko zaaprobowane, ale też bardzo wysoko ocenione przez wiedeńską Komisję, jak o tym fakcie donosiły „Mittheilungen…", 6, 1907, nr 3: „Die Zentral-Kommission bezeichnet die vorgelegten Skizzen als künstlerisch hervorragend und mit feinem Verständnis dem architektonischen Charakter und Raumwirkung der Kirche angepaßt".

[282] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (358) 354–(359) 355.

[283] J. Z d r a d a, *Krzeczunowicz Aleksander* [w:] *PSB*, t. 15, s. 510–511; K. K r z e c z u n o w i c z, *Historia jednego rodu i dwu emigracji*, Londyn 1973, s. 187. O finansowaniu mozaiki przez Krzeczunowicza wspomina też L e c h i c k i, *op. cit*., s. 149.

[284] S. Dębicki do Mehoffera, 30 I 1908, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (359) 355.

[285] Na temat Zakładu Witrażów S. G. Żeleńskiego, zob. D. C z a p c z y ń s k a, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią* [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Kraków 2000, s. 151–161.

[286] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (360) 356.

[287] *Ibidem*, list z 22 X 1908.

[288] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (361) 357; podkr. oryginalne. Witold Korytowski (1850–1923) był ministrem skarbu Austrii w latach 1906–1908.

[289] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 26 X 1908, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (361) 357–(362) 358. W innym miejscu M e h o f f e r o w a („Biografia Józefa Mehoffera", t. 2, ZNiO, rkps Ossol. 14041/II, t. 2, s. 225) przytacza ustęp z listu Mehoffera do niej (z 24 X 1908): „Do biskupa Teodorowicza napisałem, oświadczając mu, że gotów jestem na definitywną konferencję przyjechać do Lwowa"; następnego dnia (25 X 1908) artysta donosił żonie: „Pisałem Teodorowiczowi, że pożądana jest konferencja z Mączyńskim i ułożenie definitywne planu roboty" (*op. cit.*, s. 226).

[290] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (362) 358. Porównywanie okoliczności zamówienia oraz skomplikowanych pertraktacji w sprawie częściowo tylko zrealizowanego projektu dla katedry ormiańskiej z niewykonanymi malowidłami katedry w Płocku jest stałym „toposem", wielokrotnie powracającym we wspomnieniach Mehofferowej.

[291] Zapewne chodzi o wenecką firmę mozaikarską Salviatiego (por. list ks. Teodorowicza do Mehoffera z 22 XII 1908, przyp. 297–298 niżej). Na temat zakładu mozaikarskiego Antonio Salviatiego, zob. M. D'A d d e r i o, *Sugli archivi delle imprese vetrarie muranesi* [w:] *Atti della I Giornata Nazionale di Studio* '*Il vetro dall'antichità all'età contemporanea*'. *Venezia 2 dicembre 1995*, Venezia 1996, s. 103.

[292] AKMK, sygn. TS III/163. Żaden z listów nie jest datowany, a ich umieszczenie w zespole korespondencji ks. Sapiehy z roku 1909 jest błędne, jak tego dowodzi porównanie ich zawartości z danymi dostarczonymi przez zapiski Mehofferowej i cytowane przez nią (datowane) listy ks. Teodorowicza, pisane już po powrocie z podróży do Włoch (dokumenty z AKMK uprzejmie wskazał i udostępnił mi ks. dr hab. Józef Wołczański). W cytowanym wyżej liście znów pobrzmiewa żal arcybiskupa, że Mehoffer osobno kazał sobie zapłacić za sam projekt (por. wyżej, list z 6 VIII 1907).

[293] Nazwisko Fontana jest we Włoszech bardzo popularne (zwłaszcza wśród artystów); mimo podjętych poszukiwań nie udało się przekonująco ustalić, kogo arcybiskup miał na myśli.

[294] O. Desiderius (Peter) Lenz OSB, malarz i architekt, twórca tzw. szkoły z Beuron; pod jego kierownictwem została zaprojektowana i wykonana w latach osiemdziesiątych XIX wieku dekoracja opactwa na Monte Cassino, krypty i tzw. Toretty (mozaiki oraz malowidła ścienne; w większości zniszczone podczas II wojny światowej).

[295] AKMK, sygn. TS III/167. Sądząc z treści, list ten jest wcześniejszy od TS III/163; żaden z nich nie jest datowany, a – poza wspomnianą już pomyłką w umieszczeniu listów w zespole z roku 1909 – ich numeracja w obrębie tego zespołu archiwaliów AKMK jest błędna.

[296] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 2 XII 1908; M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (362) 358–(363) 359.

[297] Firma mozaikarska w Wenecji, por. wyżej, przyp. 291.

[298] Firma mozaikarska w Wenecji.

[299] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 22 XII 1908, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (364) 360–(365) 361.

[300] „Chciałbym […] porozmawiać z Panem o katedrze ormiańskiej i zamierzonej polichromii, ponieważ rzecz ta […] przybiera obrót niezbyt pomyślny; boję się o jej dalsze losy. Decydują tu osoby bez wątpienia ożywione najlepszą wolą, lecz poza tym pragnę zwrócić się do kogoś, kto by zrozumiał moje racje – artystyczne – więc zasługujące na uwzględnienie, a następnie przygotował odpowiednią dla tych racji obronę. W tym wypadku nie widzę nikogo prócz Pana, w którego miłość do sztuki i dla samej sprawy głęboko wierzę […]", *ibidem*, s. (365) 361.

[301] *Ibidem*, s. (366) 362.

[302] J. Bołoz Antoniewicz do Mehoffera, 11 II 1909, *ibidem*, s. (366) 362–(367) 363.

[303] „[…] nie zrozumiałem Pańskich warunków. Sądziłem, że za 3 tysiące K Pan mi był gotów odstąpić zupełnie projekt, tak jak się to dzieje n. p. przy konkursach, gdzie się za pewną sumę zakupuje projekt, który jednak zużytkowuje się podług swej woli. Przyczyną tych nieporozumień jest brak jasnej umowy przed wzięciem się do pracy. […] Jeśli zaś Panu pisałem, że mógł bym wprawdzie obejść się kosztami mniejszymi, ale nie chcę, to się opierałem na przeświadczeniu, że za 3000 kupuję rzecz na własność i mógłbym z wykonaniem uczynić jak zechcę, choćby oddając innemu, ale jednak tego nie uczynię i oddać chcę Panu. To więc zdanie, które Pana tak zgorszyło, płynęło z premisy opartej na nieporozumieniu, ale w rzeczywistości stwierdzało myśl moją od początku, by tylko Panu i nikomu innemu rzeczy nie powierzać. Także nie zrozumiałem był dobrze gotowości Pana do pewnych ustępstw. Sądziłem, że Pan jest gotów je uczynić bez obcinania czegokolwiek w wykonaniu. I właśnie za to Panu dziękowałem. Rozumiem dobrze, że rzeczy artystycznej dosyć opłacić nie można. Ale znowu co czynić, skoro otrzymanie potrzebnej sumy pieniędzy jest wątpliwą kwestią! Nie pożałował bym pewno gdybym miał. Ale nie będąc pewnym, czy zbiorę tyle ile potrzeba, apelowałem do Pana by o tyle przyszedł mi tu z pomocą, o ile w granicach remuneracji opłacającej trud i talent jednak jeszcze to uczynić może", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 13 V 1909, *ibidem*, s. (367) 363–(368) 364.

[304] *Ibidem*, s. (368) 364 (ks. Teodorowicz do Mehoffera, 13 V 1909).

[305] *Ibidem*, s. (369) 365 (ks. Teodorowicz do Mehoffera, 3 IX 1909).

[306] „[…] najzupełniej zostałem przekonany w czasie ostatniego widzenia się w Krakowie. Rozumiem to dziś doskonale, że jeśli ma Pan swój szkic rozwinąć, to musi go zrobić dokładnie. Ale niestety ta okoliczność tym silniej mnie uzależnia od kwestii finansowej", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 28 IX 1909, *ibidem*, s. (370) 366.

[307] Teodorowicz do Mehoffera, 28 IX 1909, *ibidem*, s. (370) 366.

[308] Karol Frycz potwierdza tę hipotezę: „Znaczne koszty tej mozaiki – mówiono o stu tysiącach guldenów – miały być pokryte z funduszu ofiarowanego na ten cel przez lwowskiego

bogatego nafciarza Krzeczunowicza, ormiańskiego pochodzenia. Część tych pieniędzy rozeszła się ponoć na inne potrzeby katedry i ta okoliczność miała być bodźcem do ogłoszenia konkursu na nowy projekt dekoracji kościelnej, przy czym spodziewano się podobno, że wraz ze skromniejszym honorarium młodszych i mniej znanych artystów, sprawa mozaiki da się załatwić tańszym kosztem" (F r y c z, *Arcybiskup Teodorowicz*, s. 87).

Na podstawie listu Antoniego Procajłowicza do arcybiskupa można przypuszczać, że konkurs poprzedziły osobiste rozmowy ks. Teodorowicza z kandydatami, przy czym najwyraźniej sugerowano, że wybór artysty może zostać dokonany bez uciekania się do procedury konkursowej. Procajłowicz pisał: „W tych dniach mam być we Lwowie u Excelencyi, a ponieważ niewiem, czy zapadła już jaka uchwała w sprawie zdobienia katedry, czy będzie konkurs, czy ja sam mam na razie wykonać projekty zdobienia ścian katedry, dlatego też ośmielam się prosić Excelencyę o zawiadomienie mię, czy przyjazd mój jest teraz konieczny, czy nie" (A. Procajłowicz do ks. Teodorowicza, Rudawa, 12 X 1909; ZNiO, „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery N–R", rkps Ossol., sygn. 15695/II, k. 309).

[309] F r y c z, *Arcybiskup Teodorowicz*, s. 84–85. Na temat udziału Karola Frycza w konkursie pisze L. K u c h t ó w n a, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 128–129 (za zwrócenie uwagi na tę pozycję dziękuję Irenie Buchenfeld-Kamińskiej). Nie ma powodu, by wątpić, że podobny warunek musiał był postawić arcybiskup już wobec Mehoffera, gdy zapraszał go do wykonania projektu dekoracji katedry w roku 1906.

Zachowała się odpowiedź Jana Bukowskiego na propozycję wzięcia udziału w konkursie: „W odpowiedzi na Jego [ks. Teodorowicza] łaskawy list składam gorące podziękowanie za wielce zaszczytne wezwanie mnie do konkursu na projekt dekoracji w mozajce katedry ormiańskiej i najuprzejmiej donoszę, że z wielką chęcią do tej pracy przystąpię" (list J. Bukowskiego do ks. Teodorowicza (*s.a.*), ZNiO, „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery A–B", rkps Ossol., 15691/II, k. 511). Bukowski przesłał cztery kartony z projektami. W komentarzu do nich pisał m.in. „Rysunek prezbiterjum proszę najuprzejmiej tak nastawić, aby złoto splotów otaczających figurę Pana Jezusa nie świeciło – dla właściwego wrażenia". Przewidywał, że do wykonania dekoracji potrzeba będzie sporządzić około 56 większych i 30 mniejszych kartonów, a ich koszt wyceniał na 18–20 tys. koron (Bukowski do ks. Teodorowicza, 28 IV 1910; ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 610, k. 16).

[310] „Architekt", t. 11, 1910, z. 5 (maj), s. 86. W świetle tego komunikatu nie do końca ścisła wydaje się informacja z noty biograficznej Frycza w *SAP*, gdzie można przeczytać, że artysta w roku 1910 otrzymał pierwszą nagrodę „za projekt mozaiki do katedry ormiańskiej we Lwowie (nie zrealizowany)" (*Frycz Karol* [w:] *SAP*, t. 2, s. 253). Istotnie, to jego projekt wybrano do realizacji, ale już poza konkursem, chyba więc nie mogło być też mowy o żadnej nagrodzie. O konkursie wspomina też Z e ń c z a k, *Dekoracja…*, s. 222. Projekty konkursowe Bukowskiego i Maszkowskiego pokazano (wraz ze znanym projektem Mehoffera) na wystawie sztuki kościelnej w Krakowie w roku 1911: *Pierwsza wystawa współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, TPSP, Kraków 1911, s. 38, nr kat. 62: Jan Bukowski, „Projekt dekoracyi mozaiką katedry ormiańskiej we Lwowie"; s. 45, Karol Zyndram Maszkowski: nr kat. 132, „Projekt dekoracyi kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie, akwarela" oraz nry kat. 135–136: „Projekt dekoracyi katedry ormiańskiej we Lwowie, akwarela I–II"; s. 46, nr kat. 147: Józef Mehoffer, „Polichromia katedry ormiańskiej we Lwowie". W recenzji z tej wystawy pisano, że Karol Maszkowski „dał przepiękny, na wzorach raweńskich oparty projekt polichromii do restaurującej się właśnie katedry ormiańskiej we Lwowie" (udział artysty w konkursie – określając projektowaną dekorację jako mozaikową – wzmiankuje także W. W y g a n o w s k a, *Maszkowski Karol* [w:] *SAP*, t. 5, s. 412). We wspomnianej recenzji wymienia się też projekty Bukowskiego (ale nie ma mowy o projektach lwowskich) oraz Frycza (*Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, Tyg. Il., 1911, nr 51 [23 XII], s. 1024). Odrzucone podówczas projekty Bukowski wystawiał jeszcze znacznie później, m.in. w roku 1931 na Wystawie polskiej sztuki religijnej w Katowicach (por. *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. L a n g m a n, Katowice 1932, s. 203).

[311] Wszystkie najprawdopodobniej pozostały we Lwowie, bo artysta skarżył się, że mimo wcześniejszych zapewnień arcybiskupa o możliwości wypożyczania projektów na wystawy, ani razu mu się to nie udało i po wyjeździe ze Lwowa już więcej ich nie zobaczył.

[312] Por. *Świadectwa wykonanych polichromji przez prof. Antoniego Procajłowicza* [album fotografii i dokumentów, *s.l.*, *s.a.*], Oddz. Zbiorów Graficznych BJ, sygn. 723 IV albumy, k. 24: „Projekt mozajki dla katedry ormiańskiej we Lwowie" (wiadomość o tym źródle zawdzięczam p. Danucie Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej oraz p. Ryszardowi Piechowiakowi). Na temat artysty, zob.: R. B i e r n a c k a, *Procajłowicz Antoni* [w:] *PSB*, t. 28, s. 466–468, oraz A. W i e r z b i c k a, *Procajłowicz Antoni Stanisław* [w:] *SAP*, t. 8, s. 21–27 (projekt wspomniany na s. 24).

[313] J. R o k o s z n y, *Z dziedziny sztuki kościelnej. Karol Frycz*, Warszawa 1913, s. 15. – Za uprzejme i bezinteresowne przysłanie kserokopii tej rzadkiej broszury ze zbiorów Biblioteki Wojewódzkiej im. H. Łopacińskiego w Lublinie winna jestem wdzięczność Pani Ewie Hadrian z Działu Informacji i Promocji wspomnianej placówki.

[314] Godna zacytowania jest przytoczona przez Frycza anegdota związana z „farsowym konkursem wykazującym nie byle jakie poczucie humoru i pomysłowości u inicjatora, a sporo naiwnej łatwowierności u palących się do zbożnej pracy aspirantów. Sedno sprawy sprecyzował jednym słowem prof. Bołoz-Antoniewicz, kiedy go zagadnąłem na wyjezdnym ze Lwowa:

– Panie Profesorze, proszę mi powiedzieć, co to za kabała z tą katedrą ormiańską?

Impulsywny w sposobie bycia, obdarzony żywym temperamentem, wybuchnął jak bomba naładowana świętym oburzeniem, nie bardzo jednak przekonywającym:

– Kabała?! Kabała?! – zaperzył się profesor. – Jak można się tak wyrażać! Arcybiskup jest po prostu Ormianinem. No, ja także jestem Ormianinem, ale ja nie jestem arcybiskupem" (F r y c z, *Arcybiskup Teodorowicz*, s. 91–92).

[315] F r y c z, *Arcybiskup Teodorowicz*, s. 89.

[316] *Ibidem*, s. 90.

[317] *Ibidem*, s. 91.

[318] *Ibidem*, s. 92.

[319] Mehoffer do ks. Teodorowicza, 20 XI 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (405) 401–(406) 402. Powyższy tekst nie podaje, oczywiście, ostatecznego brzmienia umowy. Ustalenia czynione w kolejnych listach były do niej dodawane jako aneksy jeszcze przez wiele miesięcy. Fakt przekazania arcybiskupowi projektu, na którym mu tak bardzo zależało, był bardzo ważny. Ks. Teodorowicz potrzebował szkicu, by móc go pokazywać potencjalnym donatorom i w ten sposób próbować pozyskiwać fundusze na wykonanie mozaik: „Jeszcze à propos szkicu. Pan Profesor chce mi go dać dopiero po skończeniu roboty, tymczasem dla mnie jest to warunek sine qua non, abym miał szkic jak najprędzej, potrzebuję go bowiem koniecznie, co

chwilę, by go pokazywać ludziom i zachęcać do fundacji na mozajkę", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 14 XII 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (413) 409.

320 M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (405) 401.

321 Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 24 XI 1910, *ibidem*, s. (406) 402.

322 Mehoffer do ks. Teodorowicza, 2 XII 1910, *ibidem*, s. (408) 404.

323 *Ibidem*.

324 Ks. Teodorowicz pisał: „[…] muszę koniecznie i natarczywie ponowić moją prośbę. Już co najmniej i koniecznie proszę o szkic na kopułę. Tu nie chodzi zupełnie o mnie, bo ja tego nie potrzebuję, ale o fundatora kopuły, który nie wie o tym, że się z Panem zaangażowałem na całą robotę, a wspomniałem mu tylko o próbce na kopułę. Dla niego będzie szkic konieczny. […] jest to warunek sine qua non […]", list ks. Teodorowicza do Mehoffera, 11 XII 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (409) 405. – W odpowiedzi Mehoffer napisał: „Wobec tego, że W. Excell. potrzebuje dla fundatora szkicu zobowiązuję się go zrobić […] jednak […] pragnę dodać, że szkic mój będzie miał charakter informacyjny, ale nie będzie poddany niejako jury fundatora, który, jak się obawiam, mógł by chcieć go wedle swego sądu kształtować i w ten sposób kierować dekoracją, co niekoniecznie na korzyść jej wyjść by mogło", M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (410) 406.

325 Dom Aukcyjny Ostoya, Warszawa, 9 IX 2006, poz. nr 6: „J. Mehoffer, Trójca Święta w typie Tronu Łaski. Projekt mozaiki do czaszy kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie, 1899–1903 lub 1911–1913. Akwarela, gwasz, złoto malarskie na szkicu ołówkowym, papier naklejony […] na karton; tondo, średnica 22,1 cm […]", sygnowany. Dr. Andrzejowi Betlejowi dziękuję za życzliwe zwrócenie uwagi na to dzieło, a p. Romanowi J. Przesmyckiemu – prezesowi DA Ostoya – za uprzejmą zgodę na reprodukcję fotografii.

326 Pierwsza archiwalnie potwierdzona wzmianka o *Trójcy św.* w projekcie mozaiki do kopuły pochodzi z sierpnia roku 1911: to list ks. Teodorowicza do Mehoffera, z 8 VIII 1911, w którym jest mowa o konieczności dokonania poprawek „w koncepcji Trójcy Św.", M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (420) 416. Wydaje się więc prawdopodobne, że *Trójca św.* mogła się była pojawić w projekcie na początku tego roku, po powrocie Mehoffera z Włoch. Zatem również łączenie tego pomysłu z nabytą przez artystę w Italii wiedzą na temat charakteru i właściwości kompozycji mozaikowej (zob. niżej) nie jest bezpodstawne.

„Szkic na kopułę" – w domyśle, być może inny niż ten, który powstał w pierwotnym projekcie z roku 1907 – jest wspomniany już w listopadzie roku 1910, w liście Mehoffera do Teodorowicza z 20 XI 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (406) 402. Nie wydaje się jednak prawdopodobne, by Mehoffer już wtedy, mając przed sobą perspektywę podróży do Włoch w celu zapoznania się z techniką i wymogami mozaiki, mógł był przygotować jakieś rysunki szczegółowe. Na pewno zwlekał z tym aż do powrotu. Po tej wyprawie był już bogatszy o nowe doświadczenia, własne obserwacje i wiedzę na temat specyfiki techniki mozaikowej.

327 Mehoffer do żony, Rawenna, 28 XII 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (417) 413 (podkr. J. W.).

328 J. S m i r n o w, *Mozaiki Józefa Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2004, 38/39, s. 25.

329 Władysław K o z i c k i (*Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne", t. 3, 1926/27, s. 401), pisząc o *Trójcy św.* z roku 1903 jako „prototypie" lwowskiej mozaiki, zauważył, że Mehoffer „w ogóle interesujący się żywo rozmaitemi rodzajami technik malarskich, oddawał się w tej epoce gruntownym studjum nad malarstwem ściennem". Eksperymenty techniczne Mehoffera potwierdza też Eligiusz N i e w i a d o m s k i (*Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1923, s. 302): „Bada on [Mehoffer] niestrudzenie coraz to nowe techniki, na które w pracach swoich kładł zawsze tak silny nacisk. Wystudjował gruntownie nawet tak mało znaną i nieużywaną dotąd technikę fresku i wykonał w niej ciekawe próbne kompozycje, dziwnie śmiałe i silne w kolorze". Niewykluczone, że Niewiadomski miał na myśli właśnie tondo z *Trójcą św.*

330 *Mehoffer* 1964, nr kat. 168, s. 127.

331 E. N i e w i a d o m s k i, *Wiedza o sztuce na tle jej dziejów. Malarstwo, architektura, rzeźba, przemysł artystyczny*, Warszawa 1923, s. 69, 71.

332 *Ibidem*, s. 68–69 (podkr. J. W.).

333 Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 14 XII 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (411) 407.

334 Mehoffer do ks. Teodorowicza, grudzień 1910, *ibidem*, s. (414) 410.

335 Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 22, 24 XI 1910, *ibidem*, s. (406) 402–(407) 403. Nieco później arcybiskup pisał do Mehoffera: „W Wenecji polecił mi patriarcha wenecki i Mechitarzyści niejakiego prof. Gianese; ma to być człowiek porządny i pewny; wykończył właśnie z polecenia rządu włoskiego portret Piusa X dla kościoła Lateranu, bardzo udatny. Polecają go też sfery watykańskie. […] Co do mnie, ze względu na polecenie rzymskie i weneckie najchętniej bym go wziął", list ks. Teodorowicza do Mehoffera, 14 XII 1910, *ibidem*, s. (412) 408. Oprócz Gianesego i wspomnianej firmy innsbruckiej oferty cenowe przedstawiły też dwa zakłady weneckie: Marca Testoliniego oraz Antonia Castamana.

336 Mehoffer do ks. Teodorowicza, 2 XII 1910, *ibidem*, s. (408) 404.

337 Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 14 XII 1910, *ibidem*, s. (411) 407.

338 Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 8 VIII 1911, *ibidem*, s. (420) 416–(421) 417.

339 Wiele ważnych sformułowań odnoszących się do tego zagadnienia zawierały już listy arcybiskupa pisane bezpośrednio po powrocie z podróży do Włoch odbytej razem z Krzeczunowiczem w roku 1908, por. list ks. Teodorowicza do Mehoffera, 22 XII 1908, *ibidem*, s. (363) 359–(364) 360; cyt. w przyp. 299.

340 J. J. M. T i m m e r s, *Dreieck* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 525; W. W e i d l é, *Nimbus* [w:] *ibidem*, Bd. 3, szp. 325. Trójkątny nimb w odniesieniu do Boga Ojca pojawia się w sztuce w wieku XV (W. B r a u n f e l s, *Dreifaltigkeit* [w:] *ibidem*, Bd. 1, szp. 531). Także sam kształt obrazu (tondo) można, w zestawieniu z przedstawionym na nim tematem Trójcy św., odczytywać symbolicznie: koło jest symbolem doskonałości i nieskończoności, podstawowych przymiotów charakteryzujących Trójcę św.; w połączeniu z trójkątem odnoszono je do Trójcy św. już w źródłach XII-wiecznych: „Per delta enim circulariter clausum divina figuratur natura, quae nec principium, nec finem habuit" (Pod postacią trójkąta zamkniętego w okręgu wyobraża się naturę boską, która nie ma początku ani końca), Johannes Beleth, † 1201, *Rationale divinorum officiorum* (B r a u n f e l s, *op. cit*., szp. 528).

341 Było to kolejne zagadnienie, które poróżniło korespondentów, jak o tym świadczą wspomnienia Mehofferowej. Autorka przytacza wyjątki z listu arcybiskupa, które zaopatruje własnym komentarzem: „»Widzę z listu P. Profesora, że mnie czyni winnym opóźnienia roboty kartonów, a raczej zamówienia fabryki na mozajkę. Pisze mi P. Profesor, że w przeszłym roku miesiąca-

mi wyczekiwał aż do lata, by nareszcie na jakąś fabrykę się zdecydować«. Przypominamy, że dopiero pod koniec sierpnia 1911 r. wysłał arcybiskup ofertę Gianesemu, zaś z Jaremcza 8 VIII 1911 żądał zmian i zabrania się do kartonów przez wzgląd na subwencję wiedeńską, ale wybór fabryki nie był jeszcze wtedy dokonany, a wiadomo, że kartonów malarz nie robi bez porozumienia się z wykonawcą technicznym. Także ze strony inż. [Mieczysława] Teodorowicza malarz był narażony na zwłokę, co tłumaczy list inżyniera pisany w połowie lutego w 1912 r.: »Tak długo nie odpowiadałem, bo wyjechałem na urlop i nie byłem kilka tygodni w biurze. Ale po powrocie zarządziłem bezzwłocznie żądane zdjęcia z kopuły i przesłałem W. Panu«", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 26 II 1912; M. Teodorowicz do Mehoffera, luty 1912; M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (434) 430.

[342] M. Teodorowicz do Mehoffera, 23 I 1912, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (432) 428. Mozaiki istotnie zostały wykonane przez wenecki warsztat Angela Gianesego (por. także Z e ń c z a k, *Dekoracja…*, przyp. 25, s. 222). Korespondencja arcybiskupa z „Atelier di Mosaico e Pittura, Gianese Cav. Angelo & Co.", S. Chiara, Palazzo Driussi, N. 518, Venezia, jest przechowywana w ЦДІА („Konsystorz Metropolitalny Ormiańsko-Katolicki", ф. 475, оп. 1, спр. 609–610).

Jako ciekawostkę warto przytoczyć fakt, że jeszcze w roku 1910, wkrótce po ogłoszeniu „konkursu zamkniętego" na dekorację katedry, „Tygodnik Ilustrowany" donosił w sprawie możliwego powierzenia wykonania mozaik w katedrze Krakowskiemu Zakładowi Witrażów S. G. Żeleńskiego, iż „można mieć nadzieję, że mimo niezwykłego faktu, iż najwyższe sfery kościelne popierają już zawczasu energicznie fabryki włoskie, zakład krakowski jednak przy tej robocie pominięty nie zostanie, i że polskie siły odtwórcze wykonają dzieła polskich również artystów, których w osobach pp. Bukowskiego, Frycza, Maszkowskiego i Procajłowicza zaproszono już do przedłożenia swoich projektów w ścisłym konkursie" (*Krakowski Zakład Witrażów i Mozaiki*, Tyg. Il., 1910, nr 12, s. 245; informację o tej notatce zawdzięczam pp. Danucie Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej i Ryszardowi Piechowiakowi).

[343] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 10 II 1912, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (433) 429.

[344] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 13 VII 1912, *ibidem*, s. (447) 445.

[345] Odkryto je zapewne dopiero pod koniec roku 1913 lub na początku następnego, gdyż ks. Teodorowicz wspomina o nich w liście do Mehoffera z lutego 1914 (zob. przyp. 351 i 352).

[346] Mehoffer do ks. Teodorowicza, 2 XII 1910, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. 403[v], (408) 404. Apsyda istotnie była zakryta, gdyż nadal znajdował się tam barokowy, bardzo rozbudowany ołtarz główny (usunięty około roku 1925; por. il. 11). Dekoracja konchy musiałaby zaś ulec chyba jeszcze innym zmianom, bowiem pomysł wyobrażenia tam jedynie symboli czterech ewangelistów (wspomniane „4 ewangelie") byłby raczej rzadkością w tradycji przedstawień tego typu. Najczęściej symbole ewangelistów łączono z *Maiestas Domini*, por. U. N i l g e n, *Evangelisten und Evangelistensymbole* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 696–713. Co ciekawe, podobnie zakomponowane symbole ewangelistów (także bez wspomnianego centralnego motywu, któremu zwykle towarzyszą) znajdowały się na sklepieniu kaplicy zamkowej w Lublinie (por. R ó ż y c k a B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła…*, s. 42–43).

[347] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 1 II 1913, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (453[v]) 451[v]. Nieco później, już po położeniu mozaiki w kopule, arcybiskup w podobnym tonie pisał do Mehoffera: „Cieszę się tym bardzo, że Pan Profesor zabierać się myśli do nowej pracy; jest ona w naszym wspólnym interesie. Wrażenie kopuły bez apsydy i sklepień jest niekompletne, coraz to częściej odzywają się głosy, że za blada mozajka, że linie zatarte etc. Te głosy uważam za nieuzasadnione, ale ostatecznie one urabiają pierwsze wrażenie dla dzieła, więc co rychlej trzeba całością wspaniałą widza uchwycić i przykuć. Bardzo więc o to proszę w interesie naszym wspólnym", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 21 VII 1913, *ibidem*, s. (462) 460.

[348] Mehoffer do żony, 20, 21, 23 III 1913, *ibidem*, s. (454) 452–(455) 453.

[349] Mehoffer do żony, 23 III 1913, *ibidem*, s. (455) 453–(456) 454.

[350] M. Teodorowicz do Mehoffera, 15 VII 1913, *ibidem*, s. (462) 460.

[351] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 9 II 1914, *ibidem*, s. (500) 498–(501) 499. Wspomniane „desenie", to zapewne odkryte na archiwolcie łuku tęczowego „słabe ślady polichromji temperowej w kształcie popiersi świętych […] z nimbami krążkowemi (apostołów lub proroków)", P i o t r o w s k i, *op. cit.*, s. 11. Dekoracje te nie zachowały się. „Stara skulptura" na filarach i archiwolcie łuku tęczowego istnieje do dziś, zob. il. 3–6.

[352] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 3 X 1913, 14 II 1914, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (482) 480, (501) 499. Po upływie niemal pół roku projektów nadal nie było: „[…] Ostatni już jest [moment, by] pomyśleć o absydzie i głównym ołtarzu. Proszę wierzyć, że ciągłe prowizorium w kościele z rusztowaniem jest wprost nie do wytrzymania […]", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 22 VI 1914, *ibidem*, s. (501) 499. Jak pisze M e h o f f e r o w a (*loc. cit.*): „Tu ustaje wymieniana dotąd pilnie korespondencja z Teodorowiczami" (tzn. arcybiskupem Józefem Teodorowiczem oraz inż. Mieczysławem Teodorowiczem, który sprawował nadzór techniczny nad odnowieniem katedry).

[353] Ostatnie znane próby nawiązania kontaktu z Mehofferem, którego zerwanie przypieczętował zapewne wybuch I wojny światowej, znajdują się w listach wystosowanych już nie przez samego arcybiskupa, ale przez sekretariat Kurii, z 26 XII 1915 oraz 2 IV 1920; M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (503) 501–(504) 502.

[354] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (226) 221[v]. Jedyna znana fotografia tego obrazu (reprodukowana tutaj) pochodzi z wydanej w roku 1912 niewielkiej monografii artysty, pi ra Marcina S a m l i c k i e g o, *Józef Mehoffer*, Kraków 1912 (= Współczesne Malarstwo Polskie, 4), repr. barwna na s. nlb. poza tekstem. Nieznane są wymiary ani podobrazie pracy; Mehofferowa informuje, że była wykonana w technice olejnej.

Warto wspomnieć, że – oprócz opisanych tu szkiców „studyjnych" tego tematu – Mehoffer umieścił *Trójcę św.* (w typie „Piety Boga Ojca") w niezrealizowanym projekcie malowideł do kaplicy królowej Zofii (Św. Trójcy) w katedrze na Wawelu, z roku 1900, por. *Opus magnum*, il. na s. 28.

[355] O symbolicznym znaczeniu koła w aspekcie trynitarnym, por. wyżej, przyp. 340.

[356] *Trójca św.*, tempera na tynku, Ø 98 cm, niesygn.; por. *Mehoffer* 1964, nr 168, s. 127. W katalogu obraz jest datowany na lata 1903–1904, podczas gdy (odnotowany w bibliografii) E. S w i e y k o w s k i (*Pamiętnik TPSP w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, s. 106) informuje, że Mehoffer wystawił *Trójcę św.* w TPSP w roku 1903. Zob też: W. P r o k e s c h, *Sztuka*, Tyg. Il., 1904, nr 15, s. 286 [sprawozdanie z VII wystawy TAP „Sztuka"]: „niezwykle oryginalny, w drzewo oprawiony fresk na murze, wyobrażający »Trójcę Świętą«"; *VII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" i II Wystawa Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" otwarta od dnia 23 stycznia do 6 marca 1904 roku*, Kraków

[1904], poz. 49; *Katalog der Internationalen Kunstausstellung im Städtischen Kunstpalast, 1. Mai bis 23. Oktober*, Düsseldorf 1904, nr kat. 1073 [il. 82]; „*Sztuka*". *IV Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich*, Warszawa 1905, TZSP, poz. 78; *XXIV Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Sezession*, XI–XII [Wien] 1905, nr 3: „Die Heilige Dreifaltigkeit. Fresko auf Mörtel"; *Katalog II wystawy wiosennej 1907*, TPSP we Lwowie, poz. 81.

[357] Większość zachowanych szkiców Mehoffera związanych z pracami dla katedry oraz z kompozycją Trójcy św. notuje katalog *Mehoffer* 1964: s. 46: *Trójca Święta* jest datowana na rok 1908; realizacja mozaiki w kopule – na rok 1912; s. 127, nr kat. 168 (ryc. 25): *Trójca Święta*, 1903–1904 [chodzi o temperowe tondo]; s. 129: „Kartony do polichromii katedry ormiańskiej we Lwowie", nr kat. 172: *Wiara*, 1906–1910 (Zeńczak, *Dekoracja…*, nr kat. XVII. 3, s. 225, datuje ten karton na lata 1912–1913); s. 129–130: nr kat. 173–176: *Fragment dekoracji* (*I–IV*), wszystkie datowane na lata 1906–1910 (Zeńczak, *op. cit.* nr kat. XVII. 4, s. 226, datuje *Fragment I* na lata 1912–1913); s. 166 (nr kat. 305–307): trzy *Studia do „Trójcy Św." dla katedry ormiańskiej we Lwowie*, wszystkie datowane przed rokiem 1904 (Zeńczak, *op. cit.* nr kat. XVII. 2, s. 224, datuje jeden z rysunków na rok 1912). Ponadto projekty *Trójcy św*. Mehoffer pokazywał na następujących wystawach: *Pierwsza wystawa współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, nr kat. 147; *Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera*, Warszawa 1913 (X–XI, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem), s. 1: poz. 9: Trójca św. (szkic); s. 5–6 (Dekoracje): poz. 98: „Trójca Św.", obraz dekoracyjny na kopułę katedry ormiańskiej we Lwowie; poz. 100: Dekoracja bębna i kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie.

Reprodukcję kartonu wykonawczego do czaszy kopuły katedry [il. 83] opublikowała „Polska Sztuka Stosowana", t. 17, 1913, z. 17, pl. 2: „Józef Mehoffer, Kraków. Dekoracya kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie (z kartonu)"; Puciata-Pawłowska błędnie datuje ten projekt (karton wykonawczy z roku 1912) na lata 1903–1904 (*op. cit.*, il. 26; o projekcie dla katedry ormiańskiej, *ibidem*, s. 36–38); repr. także w: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław–Kraków 1960, s. 352, il. 242 (bez podania daty). – Kilka projektów związanych z katedrą pokazywano jeszcze w roku 1935 na jubileuszowej wystawie artysty: *Józef Mehoffer*, TZSP, czerwiec–sierpień 1935, Warszawa 1935, s. 19, nr kat. 61 (Projekt dekoracji katedry Ormiańskiej we Lwowie, 1907); nr kat. 62 (Dekoracja bębna i kopuły, 1907); nr kat. 69 (Trójca św., tempera 400–400, obraz dekoracyjny do kopuły katedry Ormiańskiej we Lwowie).

[358] Piotrowski, *Katedra…*, s. 18; Lechicki, *op. cit.*, s. 149 („oparta o motywy staro-armeńskie").

[359] Żyła ,*op. cit.*, s. 114.

[360] W. Braunfels, *Dreifaltigkeit* [w:] *LCI*, Bd. 1, s. 535 („Der Gnadenstuhl"). Z Tronem Łaski Mehofferowską *Trójcę św.* łączyli: Chrząszczewski, *Katedra ormiańska…*, s. 79, oraz J. Wolańska, *The Decoration of the Armenian Cathedral in Lwów*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts", vol. 3, 2003, no. 3, s. 257.

[361] Braunfels, *op. cit*.

[362] *Sixteenth Century German Artists*. *Albrecht Dürer*, ed. W. L. Strauss, New York 1980 (= *The Illustrated Bartsch*, 10, formerly volume 7, part 1), s. 217; *Sixteenth Century German Artists*. *Albrecht Dürer* (*Commentary*), ed. W. L. Strauss, New York 1981 (= *The Illustrated Bartsch*, 10), s. 400.

[363] M. Kornecki, *Obraz „Tronującej Marii odzianej w słońce" i „Pietas Domini" z kościoła w Szyku*, FHA, t. 19, 1983, s. 55–73, zwł. s. 64. Autor przytacza też wcześniejszą literaturę przedmiotu: L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, Kraków 1952 (= Prace Komisji Historii Sztuki, 10); T. Dobrzeniecki, *U źródeł przedstawień: „Tron Łaski" i „Pietas Domini"*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 1971, s. 271–307, zwł. s. 267–298; ostatnio pisał na ten temat A. S. Labuda, *Die* Pitié-de-Nostre-Seigneur *der St.-Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu den Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hrsg. J. Fajt, M. Hörsch, Ostfildern 2006 (= Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 1), s. 161–181. Fachową konsultacją mediewistyczną służył mi dr Wojciech Walanus.

[364] Dobrzeniecki, *op. cit.*, s. 224–225.

[365] É. Mâle, *Religious Art in France. The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*, Princeton 1986 (= Bollingen Series, XC, 3), s. 135.

[366] Dobrzeniecki, *op. cit.*, s. 227.

[367] Nie ma powodu, by sądzić inaczej, zwłaszcza że przywołany powyżej opis Mehofferowej, odnoszący się wprawdzie do obrazu roku 1899, wyraźnie ten trynitarny aspekt podkreśla: „Poza głowami Boga Ojca i Ducha Świętego złoci się przysługujący Trójcy Świętej symboliczny trójkąt", Mehofferowa, „Rozwój myśli…", t. I, s. (226) 221[v] (podkr. J. W.).

[368] „[…] w koncepcji Trójcy Św. zwraca uwagę śmiała a szczęśliwa innowacja ikonograficzna. Bóg Ojciec, dany w popiersiu, z rozwianemi siwemi włosami, w płaszczu usianym gwiazdami, dzierży na piersiach podtrzymywane przez anioły ciało udręczonego Chrystusa. W tle jego głowy świeci złoty trójkąt. Ogromny gołąb Ducha Św. przysiadł na jego prawem ramieniu. Kompozycja nader pomysłowa tworzy zwartą grupę, utrzymaną jednolicie w nastroju kosmicznego smutku", Kozicki, *op. cit.*, s. 401. *Nota bene*, przywołany opis Kozickiego odnosi się – wbrew temu, co on sam pisze we wcześniejszej części tekstu – nie do kartonu na mozaikę (czyli *de facto* do mozaiki), lecz do obrazu z roku 1899 (bo tylko tam Bóg Ojciec ma „płaszcz usiany gwiazdami", a „w tle jego głowy świeci złoty trójkąt" itd.). Ten sam autor dodawał: „Zna […] Mehoffer doskonale symbolikę chrześcijańską, umie […] wczuwać się w alegoryczną dydaktykę kościoła katolickiego, hagiografję i ikonografję świętych […], obraca się w tej dziedzinie z taką pewnością i swobodą, że nieraz odstępując od tradycyjnej konwencji wprowadza innowacye śmiałe, lecz zawsze wiernie w duchu religji utrzymane. (Nowa koncepcja Trójcy Św. w mozajce lwowskiej katedry ormiańskiej […])", *op. cit.*, s. 382–383. – Były też głosy krytyczne: „[…] jeszcze wspomnę, jako o rzeczy nieudanej, o *Trójcy świętej* dla kościoła ormiańskiego przeznaczonej. Ten surowy starzec, z rozpartym na jego łonie zblazowanym młodzieńcem, nie posiada w sobie grozy mistycznej, a przy tym to za realne i za plastyczne", J. Kleczyński, *O Mehofferze, wystawie teatralnej i innych*, „Sfinks", 1912, z. 71 [przedr. w:] *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wybór, układ, przedm. W. Juszczak, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976 (= Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, red. W. Jaworska, W. Juszczak, XXIII), s. 386.

[369] H. Blum, *Słowo wstępne* [w:] *Mehoffer* 1964, s. 47.

[370] W zbiorach Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (od 1929), olej na płótnie, 179,5×150 cm. Zob. M. Venturi, S. Orienti, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano 1967 (= Classici dell'Arte, 14), s. 93, nr 64; M. P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, PA 1992, s. 188 oraz il. 71.

[371] G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven–London 1954 (= Yale Historical Publications, ed. S. McKnight Crosby, History of Art: 7), s. 55–56.

[372] H a m i l t o n, *op. cit*., s. 60. Na temat znaczenia książki Renana dla sztuki wieku XIX, zob. D r i s k e l, *op. cit.*, s. 169–170.

[373] Por. *Mehoffer* 1964, nry kat. 305–307, s. 166 (określone jako „studia do »Trójcy św.« dla katedry ormiańskiej we Lwowie" i datowane „przed r. 1904"); *Opus magnum*, s. 224, nr kat. XVII. 2 (1912; studium to powinno być jednak datowane na rok 1903, choćby ze względu na układ rąk Chrystusa, identyczny jak w tondzie z tego roku). Nie trzeba dodawać, że przed rokiem 1906 nie mogło być mowy o jakichkolwiek studiach Mehoffera dla katedry ormiańskiej, bo dopiero w tymże roku artysta otrzymał zamówienie na prace dla katedry od abpa Teodorowicza.

[374] M . S m o l i ń s k a - B y c z u k , *Młody Mehoffer*, Kraków 2004 (= Ars Vetus et Nova, red. W. B a ł u s, t. 13), s. 163.

[375] *Opus magnum*, s. 226, nr kat. XVII. 4; *Mehoffer* 1964, s. 129, nr kat. 173.

[376] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. I, s. (345) 340.

[377] „*Characteristicum* ormiańskiego poczucia form architektonicznych stanowią owe arkadowe, z czterech stron otwarte dzwonnice, których analogją w malarstwie miniaturowem są kapliczki, czy fantastyczne dekoracyjne budyneczki […]. W licznych rękopisach aż po koniec prawie XVII wieku powtarzają się podobne do form dzwonnic konstrukcje w najrozmaitszych warjantach. Iluminator ormiański kreślił je od ręki, dla zabawy, bez uzasadnienia żadnego w treści rękopisu […]. Setki takich architektonicznofantazyjnych budyneczków spotykamy w rękopisach jako najbardziej niewątpliwie ormiańskie formy kształtowania, leżące w tradycji i poczuciu zarówno iluminatora, jak i architekta", M a ń k o w s k i, *Sztuka Ormian…*, s. 64.

[378] Notuje go katalog *Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera*, kat. wyst. Warszawa (TZSP), październik–listopad 1913, s. 6, nr kat. 100: „Dekoracja bębna i kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie". Być może gwasz ten jest tożsamy z identycznie zatytułowanym projektem, wymienionym w katalogu wystawy jubileuszowej Mehoffera (TZSP, 1935, nr kat. 62; por. przyp. 357) i datowanym tam na rok 1907. W tym wypadku należałoby przyjąć, że obok całościowego projektu Mehoffer w roku 1907 przedstawił również powiększone warianty poszczególnych części dekoracji (tu – tamburu kopuły). Brak reprodukcji i danych technicznych projektu w katalogu wystawy jubileuszowej (1935), które by umożliwiły jego identyfikację, nie pozwala tego stwierdzić z całą pewnością.

[379] Zachowane kartony do dekoracji tamburu wymienia katalog *Mehoffer* 1964, s. 130, nry kat. 174–176.

[380] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (418) 414 (list z 28 XII 1910).

[381] Ks. Teodorowicz do Mehoffera, 1 II 1913, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (453^{v}) 451^{v}.

[382] Z e ń c z a k, *Dekoracja…*, s. 225, nr kat. XVII. 3 oraz s. 226, nr kat. XVI I 4 ; Z e ń c z a k , W a p i e n n i k - K o s s o w i c z, *Józef Mehoffer*, s. 67 (il.). W obu wymienionych pozycjach pojawia się przekonanie, jakoby personifikacja, przedstawiona na omawianym kartonie i określona tam jako „Wiara", a w wersji mozaikowej powtórzona czterokrotnie na pendentywach, otrzymała w każdym „żagielku" inną inskrypcję, określającą indywidualnie każdą z cnót. W mozaice żadnych napisów nie ma.

[383] Jedyny wariant dopełnienia trzech cnót teologicznych do czterech (co zwykle czyniono tylko w celu symetrycznego zestawienia ich z czterema cnotami kardynalnymi), o jakim wspominają kompendia ikonograficzne, to dodanie do nich *Humilitas* (M. E v a n s, *Tugenden* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 364).

[384] E v a n s, *op. cit.*, szp. 365–366.

[385] K a j e t a n o w i c z (*Katedra…* 1930, s. 6) pisze: „Resztę tego planu [tzn. projektów mozaik Mehoffera] wykończono w r. 1928, pokrywając niższe płaszczyzny w prezbiterjum mozajką, sprowadzoną, jak i poprzednia, z Wenecji".

[386] M ą c z y ń s k i, [Opis kosztorysu…], k. 94 (por. Aneks VII).

[387] *Pierwsza wystawa współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, TPSP, Kraków 1911, s. 45: Karol Zyndram Maszkowski, nr kat. 131: „Projekt witrażu do katedry ormiańskiej we Lwowie, akwarela". W nocie o artyście w *SAP* (W. W y g a n o w s k a ‚*Maszkowski Karol* [w:] *SAP*, t. 5, s. 413) wspomina się jedynie o bliżej nieznanym witrażu *Zwiastowanie*, zaprojektowanym przez Maszkowskiego dla katedry ormiańskiej około roku 1893.

[388] Konserwację i rekonstrukcję witraża przeprowadzili w roku 2006 Ewelina i Robert Kędzielewscy. W ten sposób przywrócono jeden z elementów dekoracji katedry, który – z braku fotografii bądź relacji pisanych – był wcześniej prawie nieznany, a obecnie można go podziwiać w formie zapewne bliskiej oryginałowi. Konserwację sfinansowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. Pani Ewelinie Kędzielewskiej dziękuję za informacje na temat prac konserwatorskich oraz uprzejme udostępnienie zdjęć witraża sprzed konserwacji i po niej.

[389] Jego autorstwo było wspominane w wielu publikacjach o katedrze. Taką atrybucję podaje m.in. J. P i o t r o w s k i, *Lemberg und Umgebung. Handbuch für Kunstliebhaber und Reisende*, Leipzig–Wien 1916, s. 88 (podkr. J. W.): „Die Kuppel und die Gewölbe werden nach Entwurfen des Krakauer Prof. d. Akad. d. bild. Künste, Josef Mehoffer mit Mosaikbilder geschmückt. Die imposante, originell aufgefasste Dreifaltigkeit, sowie die Engelfiguren und Ornamente in der Kuppel wurden bereits ausgeführt. Der neue Vorbau mit einem Ausgang in die Krakowskagasse besteht aus einem Kuppelraum mit einer runden, e b e n f a l l s n a c h P r o j e k t e n d e s P r o f . M e h o f f e r mosaikartig, im altchristlichen Stil geschmückten Kuppel, samt einem bemalten Oberlichtfenster und aus einer Orgel-Empore für die Nonnen angrenzenden Klosters […]". Jednakże, pomijając nawet dokumenty archiwalne, które ujawniają nazwisko prawdziwego twórcy tego malowidła, oraz okupione mnóstwem nieporozumień dzieje wykonania przez Mehoffera mozaiki w jednej tylko kopule, taką atrybucję można wykluczyć już na pierwszy rzut oka, proste i wtórne formy malowidła nie mają bowiem nic wspólnego z cechami twórczości Mehoffera. Por. S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 101. – Warto też zwrócić uwagę na wiadomość, że Karol Maszkowski, autor witraża zdobiącego świetlik tej kopuły, w roku 1911 na krakowskiej wystawie sztuki kościelnej pokazał akwarelowy „Projekt dekoracyi kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie" (zob. *Pierwsza wystawa…*, s. 45, nr kat. 132). W tym wypadku mogło chodzić chyba tylko o tę właśnie, „drugą" albo „nową" kopułę, gdyż dekorację kopuły w starej części kościoła przygotowywał już wtedy Mehoffer.

[390] „[…] Jak widzę z listu P. Profesora nie zostały Panu przedłożone szkice P. Tucha, o co prosiłem! Prawdopodobnie nie uczyniono tego z tego względu, że Tuch nie robi żadnej pracy oryginalnej, tylko zdejmuje kopie z kościołów rawenneńskich, gdzie jest imitowana […] mozajka. Rzecz dana jest już tak zaawansowana, że wstrzymać jej niepodobna. W każdym razie poleciłem P. Tuchowi, by się widział z Panem Profesorem i przedłożył do zaopiniowania te kartony. Uważam wogóle tę pracę za prowizoryczną", ks. Teodorowicz do Mehoffera, 20 IV 1911, M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (420) 416; „[…] Tuch, który maluje kaplicę wstępną w katedrze, mówił, że P. Profesor obiecał mu zrobić pewne zmiany w projekcie malowania tej kaplicy. Roboty malarskie postąpiły znacznie i potrzebne już

są figury, które mają być zmienione. Tuch ma się zgłosić do Pana Profesora we środę lub w czwartek w sprawie obiecanych rysunków i prosił mnie, żebym napisał do Pana Profesora z prośbą o prędkie ich wykonanie", M. Teodorowicz do Mehoffera, 14 V 1912, *ibidem*, s. 430[v] (wstawka do s. 435).

391 Antoni Tuch, z pochodzenia Austriak, pojawił się w Krakowie pod koniec wieku XIX. Według projektów Jana Matejki wykonywał polichromię kościoła Mariackiego (zob. J. N y k i e l, *Technologia dekoracji malarskiej Jana Matejki oraz jej wpływ na kondycję i estetykę po renowacjach i konserwacji* [w:] *O konserwacji prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Materiały sesji zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Archiprezbitera Bazyliki Mariackiej ks. Infułata Bronisława Fidelusa*, Kraków 1998, przyp. 15, s. 92; w cytowanym przez autora piśmie Stowarzyszenia Malarzy Krakowskich z roku 1889 Tuch określany jest jako „malarz pokojowy, a nie kościelny"). Potem (również według kartonów Matejki) wykonał malowidła w kaplicy św. Kingi w kościele św. Mikołaja w Bochni. Wiele zrealizowanych przez niego zespołów znajduje się w Krakowie i okolicach. Wraz z Władysławem Ekielskim przez kilka lat prowadził pracownię witraży. Zob. A. L a s k o w s k i, *Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha* [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Kraków 2000, s. 133–148 (zwł. s. 138 i przyp. 31, gdzie autor postuluje podjęcie badań nad twórczością malarską Antoniego Tucha; określa go zresztą mianem „artysty kontrowersyjnego"); oraz D. C z a p c z y ń s k a - K l e s z c z y ń s k a , *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, Kraków 2005 (= Krakowska Teka Konserwatorska, t. V), s. 48–51 (rozdz. „Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha").

392 K a j e t a n o w i c z (*Katedra*… 1930, s. 24) nazywa tę dekorację „malowaną ornamentyką, przedstawiającą Chrystusa i owieczki w guście mozaik starochrześcijańskich". Z poziomu posadzki gołym okiem bardzo trudno jest stwierdzić, że w czaszy kopuły nie ma mozaiki, co tłumaczy wielokrotnie powtarzany w publikacjach błąd w określeniu techniki tej dekoracji (błędnie określają ją także m.in. Żyła, *op. cit*., s. 28, oraz W o l a ń s k a ,*The Decoration…*, s. 258).

393 List arcybiskupa Józefa Teodorowicza do Namiestnictwa Galicji we Lwowie (Lwów, 24 IV 1907). Koszty ołtarza obliczono na 115 315,16 kor. („Zdanie departamentu technicznego VII/b, w sprawie restauracyi katedry obrz. ormiańskiego we Lwowie", Lwów, 28 III 1908). Oba dokumenty przechowuje ДАЛО; por. odpowiednio Aneks VIII oraz IX. Za ich życzliwe udostępnienie dziękuję Jurijowi Smirnowowi ze Lwowa.

394 MCK, Zb. Spec., nr inw. 9/20; na odwrocie opisany (zapewne współcześnie z powstaniem) jako: „Rekonstrukcja Fr. Mączyńskiego".

395 P i o t r o w s k i, *Katedra*…, s. 18–19. Sobór pw. św. Aleksandra Newskiego na placu Saskim został zbudowany przez Rosjan w latach 1894–1912, by „stanowić […] po wsze czasy symbol rosyjskiego panowania" (P. P a s z k i e w i c z, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991, s. 117). Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w roku 1919 podjęto decyzję o jego zburzeniu. Proces decyzyjny oraz prace rozbiórkowe (wobec podzielonej opinii władz i społeczeństwa Warszawy oraz ogromnej skali budowli) trwały aż do roku 1926, P a s z k i e w i c z, *op. cit.*, s. 114–137; na temat rozbiórki, s. 197–201; autor wymienia kilka elementów wyposażenia soboru, które znalazły nowe zastosowanie lub właścicieli, lecz nie ma wśród nich katedry ormiańskiej; o wykorzystaniu materiałów z soboru św. Aleksandra w lwowskiej katedrze nie wspomina też artykuł M. K l u ś, Z. K r y g i e l, *Zachowane fragmenty Soboru św. Aleksandra Newskiego z placu Saskiego w Warszawie*, „Artifex", nr 10, 2008, s. 33–36 (spis „Elementów zachowanych po rozbiórce Soboru i II wojnie światowej" na s. 35). ЦДІА przechowuje pismo Ministerstwa Robót Publicznych, adresowane do ks. Teodorowicza (z 15 XII 1924), informujące o przychylnej decyzji Ministerstwa wobec prośby arcybiskupa, wyrażonej w liście z 9 VIII 1924, „w sprawie przekazania części ornamentacji i urządzeń z b. Soboru prawosławnego na pl. Saskim w Warszawie" (ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 613). Choć ostatecznie w dekoracji katedry wykorzystano tylko kilka fragmentów marmurów z warszawskiego soboru (a i te posłużyły raczej jako surowiec i zostały poddane wtórnej obróbce), fakt zabiegania ks. Teodorowicza o te właśnie materiały może być kolejnym przyczynkiem do odtworzenia pomysłu arcybiskupa na „nową" katedrę. Być może, obok sztuki wczesnochrześcijańskiej, dekoracji katedry miały dopełniać elementy bizantyńskie; wszak sobór św. Aleksandra nazywano „warszawskim św. Markiem" (chodzi o wenecką bazylikę; por. P a s z k i e w i c z, *op. cit.*, s. 198).

396 P i o t r o w s k i, *Katedra*…, s. 18. Do kościoła w Przedrzymichach przekazano dwa ołtarze boczne z najstarszej części katedry: św. Kajetana oraz Matki Boskiej Jazłowieckiej (ich fotografie reprodukuje P i o t r o w s k i, *Katedra*…, fot. nlb.) oraz fragmenty ołtarza głównego. Parafię erygowano tam w roku 1922, a w 1924 Bronisław Wiktor wykonał projekt kościoła, który następnie został zatwierdzony przez konserwatora zabytków Józefa Piotrowskiego. Niewątpliwie to on przeznaczył ołtarze z katedry do powstającego kościoła (który został całkowicie zniszczony w roku 1944). Na projekcie kościoła architekt zaznaczył dwa ołtarze boczne w narożnikach nawy; pełniły tam funkcję podobną jak w katedrze, gdzie stały naprzeciw siebie, jako *pendants*. W opracowaniu dziejów parafii i kościoła w Przedrzymichach nie wspomina się o ołtarzach przekazanych z katedry ormiańskiej, zob. K. B r z e z i n a, *Kościół parafialny p.w. Najświętszej Panny Marii Pomocnicy Chrystusa w Przedrzymichach Małych* [w:] *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 8, Kraków 2000 (= *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. O s t r o w s k i), s. 213–216 oraz il. 390 (plan B. Wiktora). Fragmenty dwóch ołtarzy bocznych, usuniętych z nawy głównej jeszcze w roku 1908, oraz ambonę przekazano do kościoła poreformackiego (garnizonowego) w Rzeszowie, gdzie znajdują się do dziś. Co ciekawe, uczyniono to zgodnie z wytycznymi wiedeńskiej Centralnej Komisji Konserwatorskiej z roku 1906, która zezwoliła na usunięcie starych sprzętów jedynie pod warunkiem, że nie zostaną zniszczone, lecz przekazane do innych świątyń (por. wyżej, s. 56).

397 P i o t r o w s k i, *Katedra*…, s. 18–19.

398 *Ibidem*, s. 19.

399 K a j e t a n o w i c z, *Katedra*… 1926, s. 4.

400 K a j e t a n o w i c z, *Katedra*… 1930, s. 7.

401 ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 41, por. Aneks XV.

402 Fotografię antependium zamieszcza J. C h r z ą s z c z e w s k i, *op. cit.*, il. 295. Jedyna różnica polega na tym, że przednia płyta lwowska ma polichromowane na złoto tło, na którym tym wyraźniej odcina się ornament wici roślinnej; płyta stanisławowska nie jest polichromowana; ponadto nie wiadomo, czy tylną ściankę mensy w Stanisławowie stanowi podobna płyta.

403 ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 613, pismo MRP do ks. Teodorowicza z 15 XII 1924.

404 Informację o udziale architekta w przebudowie kaplicy podaje P i o t r o w s k i (*Katedra*…, s. 19). Być może praca ta miała związek z piastowanym przez Rawskiego w latach 1926–1933 stanowiskiem komisarza budownictwa miejskiego w Za-

rządzie Miasta Lwowa, z czym łączył się nadzór nad „budową i konserwacją pomników, cmentarzy i kościołów pozostających pod zarządem miasta", zob. R. M. K u n k e l, *Rawski Witold* [w:] *PSB*, t. 30, s. 670–671; cyt. na s. 670.

405 *Minkiewicz Witold* [w:] *PSB*, t. 21, s. 298–299.

406 Daty podaję wg: K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 7.

407 R. C i e l ą t k o w s k a, *Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej*, Zblewo 1998, s. 76, il. 46.

408 Najobszerniejsze jak dotąd informacje o Jadwidze Horodyskiej zebrał Jurij Smirnow w niewielkiej monografii wydanej w 100. rocznicę urodzin artystki: J. S m i r n o w, *Jadwiga Horodyska. Życie i twórczość artystyczna*, Lwów 2005 (o ołtarzach w katedrze, s. 23–25); i d e m, *Вклад Ядвігu Городиської у львівську релігійну скульптуру*, „Будуємо Інакше", 2005, 2, s. 14–15, oraz i d e m, *Życie i twórczość artystyczna Jadwigi Horodyskiej. Wkład w polską XX-wieczną rzeźbę religijną* [w:] *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura*, t. 5: *Ludzie Lwowa. Studia z dziejów Lwowa*, red. K. K a r o l c z a k ,Kraków 2005 (= AP, Prace Monograficzne nr 430), s. 117–140; *O Jadwidze Horodyskiej rozmawiają ci, którym była bliska*, „Cracovia–Leopolis", 2004, nr 3 (39), s. 10–11, 15.

409 P i o t r o w s k i, *Katedra…*, s. 42.

410 Barokowe, XVIII-wieczne elementy wyposażenia wnętrza usunięto ostatecznie w roku 1925 (K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 6).

411 Ż y ł a ,*op. cit.*, s. 118.

412 L e c h i c k i (*op. cit.*, s. 152–153) straty archidiecezji szacuje na około 1200 wiernych. Dla porównania, przed I wojną archidiecezja liczyła około 4000 wiernych (*op. cit.*, s. 147); ubytek był więc znaczny.

413 *Ibidem*, s. 151. Ucierpiał za to przylegający do katedry klasztor benedyktynek ormiańskich.

414 *Ibidem*, s. 151, 158. O bardzo złych warunkach materialnych katedry (a z nią całej archidiecezji) w okresie powojennym świadczą choćby wielokrotnie ponawiane prośby o zapomogi pieniężne dla duchownych katedralnych oraz na utrzymanie katedry, kierowane do MWRiOP. Przytacza je, ze zbiorów AAN, M. T y s z k a, *Świadectwa dziejów. Materiały dotyczące historii Ormian w Polsce w zbiorach Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie i Archiwum Akt Nowych w Warszawie*, „Biuletyn OTK", 2007, nr 50/51, s. 32–33, 37–38.

415 Ż y ł a ,*op. cit.*, s. 111.

416 *Ibidem*, s. 117.

417 *Ibidem*, s. 121.

418 *Ibidem*, s. 118.

419 List ks. Teodorowicza do MWRiOP, z 8 VII 1925 (zob. T y s z k a , *op. cit.*, s. 39–40), świadczy jednak o tym, że arcybiskup chciał kontynuować projekty przedwojenne i w tym celu zwrócił się do Ministerstwa o subwencję na dokończenie dekoracji mozaikowej. Szczególnie podkreślał przy tym konieczność wywiązania się z zawartej przed wojną umowy z włoską firmą mozaikarską (znamienne, że nie wspomina o umowie z Józefem Mehofferem). Ks. Teodorowicz pisał list wkrótce po odkryciu w katedrze średniowiecznych malowideł i przywiezieniu z Warszawy marmurów, zwracając uwagę, że te wydarzenia każą zintensyfikować prace renowacyjne.

420 P i o t r o w s k i, *Katedra…*, s. 20.

421 *Ibidem*, s. 20. Przypomnijmy, że również według komentarza Mehoffera do kosztorysu malowideł z roku 1911 polichromia części nawowej katedry miała mieć oszczędny, ornamentalny charakter; por. Aneks XVII B.

422 *Ibidem*, s. 42–43. Szczególnie trafne wydają się spostrzeżenia Piotrowskiego w odniesieniu do motywów kolumn z „ptasimi" kapitelami, wykorzystanych przez Mehoffera w mozaice tamburu (por. il. 74 c–d): rzeczywiście, poprzez wyolbrzymienie, wyglądają karykaturalnie (ale jest to, szczęśliwie, element mozaiki najmniej widoczny dla patrzącego z dołu obserwatora).

423 „Pierwsza wojna światowa przerwała ową, zanikającą już zresztą wcześniej, koniunkturę na polichromie wnętrz kościelnych. Odmienne prądy artystyczne, kształtujące klimat kulturalny II Rzeczypospolitej, wraz z tendencjami ku nowoczesności, nie sprzyjały szerszemu odrodzeniu się tej właśnie dziedziny sztuki sakralnej", W. S k r o d z k i, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, [Warszawa] 1989, s. 48. Warto przy tym zaznaczyć, że okres międzywojenny (zwłaszcza lata trzydzieste) był w Europie epoką odrodzenia malowideł ściennych – lecz nie sakralnych, tylko świeckich (zwłaszcza w gmachach użyteczności publicznej, ale też we wnętrzach prywatnych); kładziono przy tym nacisk na wykorzystanie techniki fresku, a przynajmniej malowania bezpośrednio na tynku (w odróżnieniu od często stosowanej w wieku XIX techniki, zwanej *toile marouflé* albo *marouflage*, czyli malowideł wykonanych na płótnie i naklejanych na ścianę – jak to czynił np. Pierre Puvis de Chavannes). Por. G. V a r e n n e, *La peinture à fresque moderne*, „Revue de l'Art ancien et moderne", t. 54, 1928, s. 137–151; szerzej na temat techniki malowideł ściennych pisze C. A. P. W i l l s d o n, *An* Art extraordinaire [w:] e a d e m, *Mural Painting in Britain 1840–1940. Image and Meaning*, Oxford 2000 (= Clarendon Studies in the History of Art), s. 1–26 oraz Appendix A, *ibidem*, s. 393–395; e a d e m, *Mural. Europe, c.1810–c. 1930* [w:] *The Dictionary of Art*, ed. J. T u r n e r, vol. 22, London 1996, s. 328–331. W Ameryce Łacińskiej (Meksyk) lata międzywojenne to z kolei okres narodzin „murali" (N. C o l e b y, D. R o c h f o r t, *Mural. Latin America* [w:] *op. cit.*, s. 328–331), obecnych także w Stanach Zjednoczonych, a powstających tam na szeroką skalę zwłaszcza w ramach „robót publicznych" organizowanych przez Works Progress Administration (WPA) jako rodzaj pomocy dla bezrobotnych artystów po kryzysie ekonomicznym końca lat dwudziestych (T. W. D r e s c h e r, *Mural. North America* [w:] *op. cit.*, s. 332–333). Podobne działania podejmowano też w Europie, np. w Szwajcarii, już od roku 1920; por. D. N i e v e r g e l t, P. M a g g i, *Die Giacometti-Hale im Amtshaus I in Zürich*, Bern 2000 (= Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 69, Nr. 682/683), s. 15–16; A. L u t z, *Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre* [w:] *Dreissiger Jahre Schweiz: ein Jahrzehnt im Widerspruch*, kat. wyst. Kunsthaus Zürich, 30 X 1981–10 I 1982, Zürich 1981, s. 222–256. We Francji znaczenie malowideł dekoracyjnych w budynkach publicznych wzrosło zwłaszcza po Exposition internationale des arts décoratifs et industriels (1925); zob. G. G r o o m, *Into the Mainstream: 1900–1930* [w:] *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis and Roussel, 1890–1930*, ed. e a d e m, kat. wyst. The Art Institute of Chicago, New Haven–London 2001, s. 163–164.

424 W formach nowoczesnych, ale jednocześnie prostych i stylowo „neutralnych" w zestawieniu ze starszymi częściami kompleksu katedralnego, zostały wykonane w latach dwudziestych ubiegłego stulecia wspomniana kaplica Najświętszego Sakramentu oraz adaptacja krytego krużganka łączącego kościół z klasztorem benedyktynek ormiańskich, a także nowy budynek skarbca, projektu Minkiewicza (S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 129–130). Przykładem odmiennego traktowania rozbudowy obiektu zabytkowego może być dobrze znany, neorokokowy Wieczernik na Jasnej Górze, projektu Adolfa Szyszko-Bohusza (1920–1926); zob. T. C h r z a n o w s k i, *Kryzys sztuki religijnej – historia czy*

teraźniejszość? [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji SHS, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, il. 6, s. 187, oraz S k r o d z k i, *op. cit*., s. 112–113 (il.).

[425] M e h o f f e r o w a, „Rozwój myśli…", t. II, s. (504) 502. Sam Mehoffer sprawę tę ujął następująco: „Nie skończyłem rozpoczętej dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie nie dla braku porozumienia się ze mną; i owszem, kierujący architekt zawiadomił mnie, że pewien młody malarz pali się do tej roboty i chce ją wykonać za bezcen, i zapytał czy nie mam nic przeciw powierzeniu mu tej dekoracji, którą ja miałem wykonać. Jasną jest rzeczą, że takie postawienie sprawy w moim pojęciu ją przesądziło – nie mogłem przecież robić wstrętów młodemu malarzowi. Zapytywany, czy podejmę się kontynuowania polichromii części katedry, odpowiedziałem odmownie", *Na ciernistych szlakach twórczości. List mistrza Mehoffera*, „Ilustrowany Kurier Codzienny", 1930, nr 295 (31 X), s. 2. – Istotnie, w roku 1930 Rosen ponownie „zastąpił" Mehoffera w wykonaniu malowideł w kaplicy Jana III Sobieskiego przy kościele św. Józefa na Kahlenbergu. Jeszcze w roku 1911 Mehoffer, w ramach konkursu, w którym zwyciężył, przygotował projekty malowideł. Najpierw z braku funduszy, a potem z powodu wybuchu wojny nie zostały one jednak wykonane; do dekoracji kaplicy powrócono w latach trzydziestych XX wieku, ale wtedy zamówienie otrzymał Rosen; zob. ks. A. N a d o l n y, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945*, Lublin 1994 (= Biblioteka Polonii, red. ks. E. W a l e w a n d e r, seria A: Studia, t. 6), s. 164–169, 269–281.

[426] F r y c z, *O teatrze i sztuce*, s. 91.

[427] Rosen istotnie objął tę posadę w roku 1930; zapewne to plotka powstała *ex post*. Nominacja profesorska wymagała akceptacji MWRiOP, a nie wydaje się, by wpływy ks. Teodorowicza sięgały aż tak daleko.

[428] K. T. T o e p l i t z, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Warszawa 2004, s. 180–187, cytowane fragmenty odpowiednio na s. 181 i 183.

[429] Informacje na temat zawartości archiwów watykańskich podaję za: J. St. P a s i e r b, *Jan Henryk Rosen maluje w Castelgandolfo* [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, przyp. 3 na s. 518; na temat Józefa Toeplitza, zob. T o e p l i t z, *op. cit*., s. 152–180.

[430] L e s i e c k i, *op. cit*., s. 44.

[431] AS BCI, CpT, vol. 78–82; kserokopie dokumentów z AS BCI zawdzięczam uprzejmej pomocy dra Alberto Gottarellego.

[432] Zob. *Tristan i Izolda na ekranie. Jak w Anglji przygotowują się do filmu. Rozmowa z profesorem Janem Henrykiem Rosenem*, „Gazeta Poranna", 29 I 1935, s. 5.

[433] Na temat „wielkiego boomu" w kinie angielskim w latach 1933–1936, zob. J. T o e p l i t z, *Historia sztuki filmowej*, t. 4: *1934–1939*, Warszawa 1969, s. 207–260; autor wspomina, że pod koniec tego okresu Alexander Korda „zrezygnował z realizacji wielkich filmów" – głównie ze względów finansowych – ale nie wymienia ich tytułów (*op. cit*., s. 220); takich niezrealizowanych zapowiedzi filmowych było zresztą w tym czasie wiele (*op. cit*., s. 228); być może był wśród nich także *Tristan i Izolda*. O swojej pracy dla potrzeb filmu Rosen wspomniał także w wywiadzie Mary Flanagan (11 VI 1977, s. 2).

[434] Poszukiwania bliższych wiadomości na temat filmu w The British Film Institute (Londyn) oraz u spadkobierców wytwórni Gaumont British nie dały pozytywnych wyników. Najprawdopodobniej przedsięwzięcie to nigdy nie wyszło poza stadium projektowe.

Jerzy Toeplitz (1909–1995), historyk filmu i kinematografii, „tuż przed [drugą] wojną razem z Lodovikiem [Toeplitzem] starał się założyć w Wielkiej Brytanii wytwórnię filmową, przejętą później przez potężne studio Artura Ranka" (T o e p l i t z, *Rodzina Toeplitzów…*, s. 174). W latach 1934–1937 Jerzy Toeplitz był związany z angielskim przemysłem filmowym jako doradca ds. scenariuszy; przez jakiś czas – zapewne właśnie w Toeplitz Production Ltd., wytwórni będącej własnością jego brata stryjecznego (czyli wspomnianego Lodovica Toeplitza). Film *Tristan i Izolda* miał powstać w jednej z wytwórni brytyjskich (według jednych źródeł, w Gaumont British, której współwłaścicielem był od roku 1937 Arthur Rank), a jego reżyserem, a pewnie też i producentem (ale zapewne już w ramach innej wytwórni) miał być Alexander Korda.

[435] *Tristan i Izolda na ekranie…*

[436] *Great Polish Artist. His Visit to Dublin*, „Irish Independent", 26 XI 1934.

[437] S .J o r d a n o w s k i, *Vademecum malarstwa polskiego*, New York 1988, s. 10, 35, 147–152 (przedr. *Vademecum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996, s. 97–101; pozycja ta jest szczególnie cenna, gdyż, jak przyznał sam autor: „najwięcej napisałem o J. H. Rosenie, ponieważ jego życie i twórczość nie zostały jeszcze opracowane, a ja miałem okazję dowiedzieć się o niej od samego artysty", J o r d a n o w s k i 1988, s. 10); M. Z a k r z e w s k a, *Rosen, Jan Henryk* [w:] *PSB*, t. 32, s. 56–58. W okresie międzywojennym Rosen był notowany w większości wychodzących podówczas wydawnictw o charakterze encyklopedii i kompendiach biograficznych, m.in.: *Wielka Encyklopedia Powszechna* [*Wydawnictwa »Gutenberg«*], t. 15 (Rewir–Serbja), ok. 1929–1938 [przedr. „Gutenberg-Print" 1995], s. 68; A. P e r e t i a k o w i c z, M. S o b e s k i, *Współczesna kultura polska: nauka, literatura, sztuka. Życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932, s. 212; *Album inżynierów i techników w Polsce*, Lwów 1932, s. 42, 43; S. Ł o z a (red.), *Czy wiesz kto to jest*?, Warszawa 1938, s. 627; *„Świat i Życie". Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury*, red. Z. Ł e m p i c k i, A. C h o r o w i c z o w a, t. 5, Lwów–Warszawa 1939, s. 1786.

[438] Na temat renesansu *Złotej legendy* pod koniec wieku XIX i szerzej – zainteresowania w tym czasie tematyką religijną w literaturze i sztuce, zob. E. E m e r y, *The* Golden Legend *in the Fin de Siècle: Zola's* Le Rêve *and Its Reception* [w:] *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays*, ed. by E. E m e r y, L. P o s t l e w a t e, Jefferson, NC–London 2004, s. 83–116.

[439] *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 5 (wrzesień), Warszawa 1925, s. 27: „Kolekcja prac Jana Henryka Rosena", nry kat. 187–199 (obrazy) oraz nr kat. 200 (projekty witraży); nie udało się ustalić, jaka miejscowość kryje się pod tajemniczym „L." (o ile rzeczywiście projekty witraży były związane z konkretnym obiektem lub zamówieniem). Wiersze Kazimiery Iłłakowiczówny, będące rodzajem poetyckiego komentarza do obrazów, zostały później wydane w tomiku *Z głębi serca* jako zbiór pt. *Teksty do obrazów Jana Henryka Rosena* (K I Ł Ł a k o w i c z ó w n a ‚*Z głębi serca*, Kraków 1928, s. 127–133). Por. także Spraw. TZSP za r. 1925, Warszawa 1926, s. nlb. 7 (Wykaz wystaw w roku 1925): wystawa trwała od 29 VIII do 24 IX 1925. – Problem wzajemnych relacji obrazów Rosena i towarzyszących im utworów Iłłakowiczówny podjęła M. O ł d a k o w s k a - K u f l o w a, *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, Lublin 1993 (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną, 19), s. 49–53; dokonując analizy, autorka nie znała jednak obrazów Rosena, co czyni tę pracę zupełnie bezwartościową.

Wymiary obrazów podaję na podstawie listu Rosena z 18 XI 1937 roku, skierowanego do lwowskiego wojewódzkiego konserwatora zabytków, Zbigniewa Hornunga, w którym malarz prosi o zgodę na wywóz do Ameryki czterech swoich dzieł: 1) *Św. Urszula*, gwasz, 80×60 cm; 2) *Siedmiu braci śpiących*, gwasz, 80×60 cm [to obraz wystawiony w Zachęcie w roku 1922]; 3) Projekt dekoracji kościoła, gwasz, 80×60 cm; 4) Projekt dekoracji kościoła, gwasz, 60×45 cm. Kolejne dwa gwasze, zachowane do dziś we Lwowie, mają wymiary: 65,5×99 cm oraz 62,5×103 cm. Zbliżony format musiały mieć obrazy wystawione w Zachęcie (za udostępnienie cytowanego dokumentu z lwowskich archiwów dziękuję Jurijowi Smirnowowi).

[440] M. S k r u d l i k, *Nowe wystawy w Zachęcie. Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, „Gazeta Poranna", 15 IX 1925.

[441] J. S t e b n o w s k i, *Z wystawy sztuki. Zachęta. Wystawy pośmiertne Wład. Ślewińskiego i Marjana Puffkego. Wystawy zbiorowe: Tad. Nartowskiego, I. H. Rosena i M. Trzebińskiego*, „Polska Zbrojna", 1925, nr 260 (22 IX), s. 9.

[442] W. H [u s a r s k i] *Wystawy w Tow. Zachęty*. (*Kronika artystyczna*), Tyg. Il., 1925, nr 37 (12 IX), s. 741.

[443] W roku 1931, już po wykonaniu przez Rosena malowideł, Władysław Kozicki pisał: „Można teoretycznie dyskutować i spierać się o to, czy ze stanowiska postulatów monumentalnego malarstwa dekoracyjnego nie byłoby bardziej pożądane wykonanie projektu polichromji katedry ormiańskiej, wygotowanego przez Mehoffera w r. 1907. […] Mozajka, jako malarski współczynnik sztuki przestrzennej, odpowiada w najdoskonalszej mierze wymaganiu integralności wrażenia dekoracyjnego, wymaganiu, które w zakresie tej sztuki wysuwa się niewątpliwie na pierwszy plan. […] Skoro już jednak sprawa polichromji katedry ormiańskiej poszła innemi torami, stwierdzić należy, że Rosen wywiązał się z swego zadania w sposób zasługujący na uznanie i że stworzył dzieło nieprzeciętnej wartości", W. K o z i c k i, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Sztuki Piękne", t. 7, 1931, s. 444.

[444] Mary E. Flanagan w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku przeprowadziła z artystą kilka rozmów, zarejestrowanych na kasetach magnetofonowych. Częściowo wykorzystał je ks. Janusz St. P a s i e r b (*op. cit*., przyp. 2 na s. 518), który zebrał też materiały na temat amerykańskiego okresu życia i twórczości malarza; za zgodę na ich wykorzystanie jestem winna wdzięczność ks. prof. Michałowi Janosze. Przytaczane tu wypowiedzi Rosena pochodzą ze wspomnianych wywiadów, uprzejmie udostępnionych mi przez Mary Flanagan.

[445] Wywiad Mary Flanagan z J. H. Rosenem, 5 IX 1977, s. 5. – Chyba nie całkiem prawdziwe jest stwierdzenie Rosena, jakoby „wszystko zostało sprzedane". Według „Wykazu dzieł sztuki nabytych w roku 1925 przez osoby prywatne za pośrednictwem TZSP" (Spraw. TZSP za r. 1925, Warszawa 1926), kupiono wtedy tylko cztery obrazy Rosena (spośród 18 wystawionych): *Pozdrowienie anielskie* nabył Leon Epstein; *Pogrzeb św. Odilona* – Andrzej Rotwand; *Lekkie jarzmo św. Róży Limańskiej* – Maria Chojecka, a *Św. Jana Nepomucena* – Kazimierz Saski. Nie znaczy to, oczywiście, że artysta nie mógł był sprzedać pozostałych prac bez pośrednictwa TZSP i dlatego nie uwzględniono ich w Sprawozdaniu. Dzięki tym danym upada jednak krążąca w przekazach ustnych legenda, jakoby *Pogrzeb św. Odilona* został sprzedany zaraz na wystawie ks. Teodorowiczowi. Także S m i r n o w (*Katedra ormiańska*…, s. 147) podaje, że „arcybiskup [Teodorowicz] zakupił dziewięć z dwunastu wystawionych [w Zachęcie w roku 1925] obrazów". Twierdził tak pomocnik Rosena, Kazimierz Smuczak; zob. M. K u c h c i ń s k i, *Rosena lwowskiego wspominam. Z Kazimierzem Smuczakiem rozmawia Marek Kuchciński*, „Rola Katolicka", 1988, nr 6 (18 IX), s. 15 (za pomoc w zdobyciu tego artykułu dziękuję dr Beacie Dorosz). Na temat zachowanych prac Rosena pokazanych na tej wystawie, zob. niżej.

[446] Wywiad Mary Flanagan z J. H. Rosenem, 5 IX 1977, s. 5. – Nienazwanym z imienia malarzem, od którego Rosen dostał farby, a pewnie też wskazówki techniczne dotyczące techniki malarstwa ściennego, był zapewne Louis Rivier (1885–1963). W roku 1923 (uroczyste odsłonięcie nastąpiło 21 IV tr.; prace trwały od roku 1915) ukończył on dekorację ówczesnej auli Uniwersytetu w Lozannie w Palais de Rumine, która przyniosła mu znaczny rozgłos. Wiadomo też, że w roku 1925 miał wystawę indywidualną w La Grenette, galerii położonej naprzeciwko Palais de Rumine. Zob. D. G a m b o n i, *Louis Rivier* (*1885–1963*) *et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985, s. 103–108; P. S c h a e f e r, *L'aula de Palais de Rumine. Le décor de Louis Rivier*, Lausanne 1987 (= Études et documents pour servir à l'histoire de l'Université de Lausanne, XVI). W związku z informacjami Rosena interesująca jest zwłaszcza publikacja z epoki, która zawiera esej poświęcony specjalnie technice malowideł Riviera (niestety, nie udało mi się do niej dotrzeć): *Louis Rivier et les peintures décoratives de l'aula du Palais de Rumine à Lausanne* (François de Ribeaupierre „Considérations techniques"), Lausanne 1924. Szerzej na temat farb sporządzonych według szwajcarskiej receptury, zob. Aneks XVIII.

[447] Ks. Teodorowicz chciał zapewne zaprezentować we Lwowie twórczość nieznanego artysty, który miał wykonać malowidła w katedrze (można przypomnieć podobne działania arcybiskupa z okresu pertraktacji w sprawie mozaik Mehoffera – zabieganie o możliwość pokazywania szkicu, naturalnie głównie w celu pozyskania sponsorów). Zob. *Katalog wystaw zbiorowych art. mal. Ryszarda Gawlikowskiego, Marcina Kitza, Jana Henryka Rosena z Warszawy, prof. Kazimierza Sichulskiego, Wilhelma Wachtla z Wiednia*, TPSP we Lwowie, [Lwów] listopad 1925, s. 2: nr 41. *Św. Szczepan*, wł. pryw.; 42. *Św. Anioł*; 43. *Św. Jozafat*; 44. *Św. Wincenty Fererjusz*; 45. *Św. Hilary*, wł. pryw.; 46. *Św. Jan Chrzciciel* (za uprzejme udostępnienie fotokopii katalogu dziękuję dr Annie Bancekowej z Lwowskiej Galerii Sztuki). Pięć prac pochodziło z wystawy warszawskiej z września 1925; szósty obraz, *Św. Jan Chrzciciel*, był zaś wystawiony samodzielnie na wcześniejszej „wystawie bieżącej" w Zachęcie, w kwietniu roku 1925, por. *Przewodnik* [nr 1] *po wystawie T.Z.S.P. Wystawa bieżąca* (*kwiecień*), Warszawa 1925, s. 13, nr kat. 278: Jan Henryk Rosen, *Św. Jan po ścięciu*. Obraz ten zachował się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki [il. 118], sygn. p.d. i dat. 1924, akwarela i gwasz na kartonie, 62,5×103,8 cm, Lwowska Galeria Sztuki, nr inw. Г-И-180. ЛГМ, por. *Art Déco y Львові*. Концепція виставки та каталогу А. Б а н ц е к о в о ї, Львівська галерея мистецтв, Червень–Жовтень 2001, Львів 2001, il. s. 52, nr kat. III/51, s. 27; *Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова*, ред. Ю. О. Б і р ю л ь о в, Львівська картинна галерея, Львів 1986, s. 43, nr kat. 163. Drugi zachowany we Lwowie obraz to *Męczeństwo Św. Szczepana* [il. 113], 1925, akwarela i gwasz na kartonie, 65,5×99 cm, Lwowska Galeria Sztuki, nr inw. Г-И-177. ЛГМ, por. *Art Déco y Львові*, il. na s. 53, nr kat. III/50, s. 27 oraz *Мистецтво Львова першої половини XX століття*, ред. О. Р і п к о, каталог виставки 14 квітня–24 серпня 1994, Львів 1996, il. 106 oraz s. 94 (obraz pochodzi ze zbiorów znanego lwowskiego kolekcjonera Bolesława Orzechowicza).

[448] W wywiadzie udzielonym Mary Flanagan artysta zdecydowanie zaprzeczył, jakoby zalecono mu wykonanie malowideł o konkretnych tematach: „[…] kiedy zwrócono się do pana, żeby wykonał pan malowidła w katedrze ormiańskiej, czy powiedziano panu, jakie przedstawienia mają zostać namalowane? – Nie […]" (Wywiad Mary Flanagan, 5 IX 1977, s. 5). W tym kontekście interesujący jest list ks. Teodorowicza do Rosena, już

z okresu po wykonaniu malowideł w katedrze (datowany 6 V 1930; zbiory FKiDOP), najprawdopodobniej dotyczący planowanych malowideł w kaplicy Najświętszego Sakramentu, który pokazuje, że arcybiskup zatwierdzał pomysły malarza na podstawie szkiców, przed ich wykonaniem w skali monumentalnej:

„[…] Niedawno zażądał Pan odemnie, ażeby zwolnić Pana z przedstawiania mi projektu namalowania kaplicy, albowiem Pan chce zrobić niespodziankę przez malowidło gotowe.

Ponieważ Pan do tej pory tak wyjątkową przywiązywał wagę, że ją nieomal postawił jako kwestję zaufania, nie mogłem się oczywiście nie zgodzić na Pańskie żądanie, z mej jednak strony prosiłbym Pana o uwzględnienie w swym projekcie moich zasadniczych żądań, niedwuznacznie wynikających z charakteru naszego zeszłorocznego układu, mianowicie o obalenie przez Pana projektów pierwotnych wszelkich obrazów szkicowych w jakiejkolwiek formie. Mam wszelką nadzieję, że obrazy, które będą w kaplicy, będą miały ten sam charakter wykończonych i pełnych obrazów, jakie są w całym kościele".

[449] „O Rosenie i jego obrazach będziemy mieli jeszcze sposobność obszernie napisać, gdyż ciekawy ten artysta zostaje we Lwowie, gdzie będzie malował katedrę ormiańską. Na razie więc tylko zaznaczamy, że jest to indywidualność niezwykle ciekawa, która może odegrać wielką rolę w rozwoju naszego malarstwa religijnego, będącego ciągle jeszcze in statu nascendi. Obrazy jego na obecnej wystawie są swego rodzaju rewelacją, wartą bliższego obejrzenia", A. S c h r o e d e r, *Wystawa w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych* (*Odcinek* „Kuriera Lwowskiego" z 6.11.1925), „Kurier Lwowski", 6 XI 1925.

[450] S k r u d l i k, *op. cit*.

[451] *Ibidem*.

[452] A. U r b a ń s k i, *Prace J. H. Rozena w warszawskiej „Zachęcie"*, „Ilustracja", 1925, nr 38 (19 IX), s. 6.

[453] J. C z a r n e c k i, *Współczesne malarstwo religijne w Polsce. Wystawa prac Jana H. Rosena*, „Polak-Katolik", 1925, nr 196 (1 IX).

[454] S k r u d l i k, *op. cit*.

[455] C z a r n e c k i, *op. cit*.

[456] J. K l e c z y ń s k i, *Z Zachęty*, „Kurier Warszawski", 6 IX 1925.

[457] S k r u d l i k, *op. cit*.

[458] W. K o z i c k i, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie", 1925, nr 319 (21 XI), s. 5.

[459] C z a r n e c k i, *op. cit*. (podkr. J. W.).

[460] K l e c z y ń s k i, *op. cit*. (podkr. J. W.).

[461] U r b a ń s k i, *op. cit.* (podkr. J. W.).

[462] S k r u d l i k, *op. cit.* (podkr. J. W.).

[463] K. K o s t y n o w i c z, „Gazeta Poranna", 6 XII 1925 (podkr. J. W.).

[464] J. O. [Jan O b s t (?)], *Wystawy zbiorowe. Ryszarda Gawlikowskiego, Marcina Kitza, Jana Henryka Rosena, Kazimierza Sichulskiego i Wilhelma Wachtla*. (*Dokończenie*), „Wiek Nowy", 1925, nr 7336 (4 XII; podkr. J. W.).

[465] Zauważali to już współcześni Rosenowi krytycy: „Na tle ogólnego indyferentyzmu religijnego w sztuce polskiej religijne kompozycje Rosena są wyjątkiem, tem cenniejszym, że niespodziewanym – i świetnym!", S k r u d l i k, *op. cit*.

Część II

[1] J. R o s e n, *Wspomnienia* (*1860–1925*). *Spisała Anna Leo*, Warszawa 1933; *Rosen Jan*, Spraw. TZSP za r. 1936, Warszawa 1937; M. W a l l i s - W a l f i s z, *Rosen Jan* [w:] Th–B, Bd. 29/30, s. 10; A. R y s z k i e w i c z, *Rosen Jan Henryk* [w:] Vollmer, Bd. 4, s. 106; T. D o b r o w o l s k i, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław–Kraków 1960, s. 197; M. Z a k r z e w s k a, *Rosen Jan* [w:] *PSB*, t. 32, s. 53–56; J. M a l i n o w s k i, *Malarstwo polskie w XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 307–308.

[2] J. L e c h o ń, *Starszy pan Rosen* [w:] i d e m, *Portrety ludzi i zdarzeń*, oprac. P. K ą d z i e l a ,Warszawa 1997 (= Biblioteka „Więzi", t. 101), s. 211–212 (tekst napisany w Nowym Jorku w roku 1954). Sam Rosen ojciec tak pisał o przygotowaniach do namalowania swojego najsłynniejszego obrazu – *Rewii na Placu Saskim przed w. ks. Konstantym w roku 1824* (1885–1888): „[…] dręczył mnie, a raczej narzucał się natarczywie pomysł wielkiego obrazu, na którym udałoby mi się wywołać wizję stale mnie prześladującą: regularnego wojska polskiego. Nadawała się ku temu szczególnie epoka Konstantego: w niej właśnie odtworzyć można było tło, najbliższe mi uczuciowo, t. j. mury rodzinnej Warszawy, a na niem ukazać mundury, oświetlone jeszcze blaskiem napoleońskiej chwały" (R o s e n, *Wspomnienia…*, s. 109). Temu upodobaniu do epoki napoleońskiej i zapewne kultowi osoby oraz legionów Jana Henryka Dąbrowskiego należy chyba przypisać znamienny wybór imion syna.

[3] Pisma fachowe uznawały Jana Rosena za „wybitnego batalistę, jednego z najpierwszych i najlepszych mundurologów naszych, którego prace dały impuls i podstawę całemu pokoleniu do studiowania chlubnej przeszłości naszego wojska" (*Ś. p. Jan Rosen*, „Broń i Barwa", 1936, nr 11–12, s. 274).

[4] R o s e n, *Wspomnienia…*, s. 144–145.

[5] W. W a n k i e, *Jan Rosen*, Tyg. Il., 1893, nr 201 (23 X [4 XI]), s. 297.

[6] Frank Wright, artysta malarz z Waszyngtonu, który przez wiele lat wynajmował atelier sąsiadujące z pracownią Rosena, zanotował wspomnienia z rozmów z artystą (częściowo są to spisane dosłownie nagrania), którymi zechciał się ze mną podzielić (F. W r i g h t, Wywiad z Janem Henrykiem Rosenem, Waszyngton (USA), 1 II 1979, mpis, s. nlb.). – Alexander von Kotzebue (1815–1889) był malarzem batalistą wykształconym w Monachium.

[7] „Kariera wojskowa rtm. Jana de Rosen", 18 VI 1977; zapis wywiadu przeprowadzonego z Rosenem przez Walerego Starczewskiego z przeznaczeniem do publikacji w „Biuletynie Koła 9. Pułku Ułanów Małopolskich w Londynie" (rkps, s. nlb.), Arch. JHR.

[8] W a n k i e, *op. cit*., il. na s. 296.

[9] W a n k i e, *op. cit*., s. 297–298.

[10] W r i g h t, Wywiad…

[11] Zob. M. P r z e m e c k a, *Krakowskim szlakiem Jana Matejki*, Warszawa 1985; J. M a l i n o w s k i [Wstęp w:] *Matejko. Obrazy olejne*, Warszawa 1998, s. 12 („Elementy natury były tylko modelami, z których [Matejko] modelował swe wizje. Weryzm nie był realizmem, służył tylko uprawdopodobnieniu historycznie nieprawdopodobnych sytuacji"); B. C i c i o r a, *Matejko a Średniowiecze*, kat. wyst. MNK–Dom Jana Matejki, październik 2001 – styczeń 2002, Kraków 2001.

[12] R o s e n, *Wspomnienia…*, s. 162.

[13] Szkoła istnieje do dziś. Dzieci w wieku 6–11 lat zdobywały tam edukację podstawową; następnie przez 6 lat, aż do matury, naukę można było kontynuować w klasach o profilu klasycznym lub nowożytnym (zob. informacje w Internecie: <http://www.lyceecarnot-paris.fr>, „Historique" [dostęp: 12 I 2007]).

[14] ДАЛО, ф. 27, оп. 4, спр. 548 („Личное дело преподавателя Росена Яна Генрика"; teczka personalna artysty z Politechniki Lwowskiej – odpisy dokumentów przedłożonych przez Rosena przy staraniach o pracę): Zaświadczenie przejścia na łono Kościoła rzymsko-katolickiego [kopia: 1934] „Na zasadzie złożonych dowodów i świadków: panny Jadwigi Mieleckiej i rodziców, pan Jan Henryk Rosen został przyjęty na łono Kościoła rzymsko-katolickiego w Paryżu dnia 10 czerwca 1903 r. przez Księdza Jana Tańskiego, Wikarjusza Kościoła P. Marii, Kanonika Kolegiaty Kaliskiej" [podpis: ks. Z. Koźmiński, 21 IX 1926, ks. Kruczkowski].

[15] Jan Henryk Rosen został ochrzczony w Zborze Ewangelicko-Reformowanym w Warszawie 9 IX 1891 (ДАЛО, „Личное дело…": odpis świadectwa chrztu z 15 IX 1926; w archiwum kopia z r. 1934). Rodzina Rosenów miała żydowskie korzenie. Na wyznanie ewangelickie przeszedł dopiero pradziad Jana Henryka. Zob. M. M i e s e s, *Polacy – chrześcijanie pochodzenia żydowskiego*, t. II, Warszawa 1938, s. 194 (przedr. pt. *Z rodu żydowskiego: zasłużone rodziny polskie krwi niegdyś żydowskiej*, Warszawa 1991); K. R e y c h m a n ‚*Szkice genealogiczne*, Warszawa 1936, s. 167. – Sam artysta nie do końca potrafił wyjaśnić swój zwrot ku katolicyzmowi: „[…] moi rodzice […] byli zwyczajni, jak wszyscy, [w rodzinie] nigdy nie było tendencji do mistycyzmu czy czegoś podobnego. W Paryżu, jako mały chłopiec, miałem kontakt z polskim duchownym, ks. Tańskim [...]. Zawsze mnie interesowało, dlaczego kapłan robi to czy tamto, ale nikt nie potrafił mi tego wytłumaczyć, bo – jak sądzę – nikt tego nie wiedział" (Wywiad Mary Flanagan, 5 IX 1977, s. 2).

[16] R o s e n, *Wspomnienia…*, s. 206. W wywiadzie artysta wspomniał, że w Paryżu mieszkał do 14. roku życia (Wywiad Mary Flanagan, 11 VI 1977, s. 3).

[17] Wywiad Mary Flanagan, kwiecień 1977, s. 1.

[18] R o s e n, *Wspomnienia…*, s. 220. Według zapisu immatrykulacyjnego Rosena z Uniwersytetu w Lozannie (1909), rodzina mieszkała przy avenue Grammont 1 (w dzielnicy Ouchy), choć nie wiadomo, czy był to ich pierwotny adres. Zob. ACV K XIII 369.

[19] Wywiad Mary Flanagan, kwiecień 1977, s. 1. ДАЛО, „Личное дело…": „Tłumaczenie przysięgłe bakalaureatu Jana Henryka Rosena [...]. Uczęszczał do Gimnazjum od dn. 15 IV 1907 do dnia 3 VII 1909. Ukończywszy klasę najwyższą poddał się egzaminowi dojrzałości: francuski: 9; geometria wykr.: 3; niemiecki: 9; mat. ogólna: 3; tryg. i geom. analit.: 4; rys. tech.: 5; historia: 8; nauki przyr.: 7; fizyka: 5; mechanika: 5; chem. i mineralogia: 6; rysunek: 10; gimnastyka: 7. Z przedmiotu nadobow. – historia sztuki: 10. Ogólna ocena: III (dostateczny). Lozanna, 28 IX 1909, dyplom wypisano, Lozanna, 26 X 1911".

[20] Oba semestry roku akademickiego 1909/1910 oraz semestr zimowy 1910/1911. Zob. ACV K XIII 369; ACV K XIII 371/121, 122, 124 (katalog studentów oraz księgi immatrykulacji) oraz ДАЛО, „Личное дело…": Uniwersytet w Lozannie. Poświadczenie, że Jan Henryk Rosen był słuchaczem wydziału filozoficznego za półrocza zimowe 1909/1910, 1910/1911 i półrocze letnie 1910 (datowane 23 V 1927; tłumaczenie uwierzytelnione z roku 1933; oryginał poświadczenia zachowany w Arch. JHR). Na kartach indeksu figurują m.in. następujące przedmioty (za semestr zimowy 1909/1910; wg ACV K XIII 371/121): „Literatura francuska od roku 1860", „Pascal"; „Gramatyka porównawcza języków romańskich", „Gramatyka historyczna języka francuskiego", „Historia literatury francuskiej w wiekach średnich", „Literatura niemiecka", „Historia rzymska", „Historia polityczna i dyplomatyczna współczesnej Europy", „Lektura tekstów historycznych średniowiecza", „Historia filozofii starożytnej", „Psychologia" oraz konwersacje i praktyczna nauka języków angielskiego i niemieckiego; (1910, semestr letni; wg ACV K XIII 371/122): „Molier", „Historia wieków średnich", „Gramatyka historyczna", „Historia współczesna", „Filozofia ogólna", „Historia filozofii", „Literatura niemiecka", „Shakespeare", „Literatura hiszpańska"; (1910/1911, semestr zimowy; wg ACV K XIII 371/124): „Filozofia ogólna", „Historia filozofii", „Socjologia", „Historia wieku XVI", „Historia Rewolucji Francuskiej", „Sanskryt", „Historia literatury angielskiej", „Literatura francuska".

[21] Wywiad Mary Flanagan, 11 VI 1977, s. 4. Przy tej samej okazji artysta wspominał, że będąc jeszcze w szkole średniej, już w wieku lat 16 (czyli około roku 1907) pisywał recenzje książek do prasy szwajcarskiej: „Dostawałem książki od redakcji i pisarzy; nie wiedzieli, że wysyłają je do szesnastoletniego chłopca" (*ibidem*).

[22] ДАЛО, „Личное дело…": Uniwersytet w Paryżu – Wydział Filozoficzny. Potwierdzenie uczęszczania przez dwa półrocza roku akademickiego 1911/1912. Sorbona, 17 VII 1927 (tłumaczenie uwierzytelnione z roku 1933). Oryginał zaświadczenia zachowany w Arch. JHR.

[23] R o s e n, *Wspomnienia…*, s. 236.

[24] W wywiadzie Mary Flanagan (11 VI 1977, s. 4) Rosen wspominał: „Byłem podredaktorem kilku dobrze znanych pism francuskich, »La Revue« w latach 1912–1913. […] To było jedno z trzech głównych pism literackich. Znałem redaktora, który był polskim Żydem. […] byłem sekretarzem głównego redaktora". Pismo „La Revue" było dwutygodnikiem; w podtytule informowano o jego dawnej nazwie: „Ancienne »Revue des Revues«" (założone przez Finckelhausa w roku 1890), które wcześniej jeszcze wychodziło pt. „La Revue Mondiale".

[25] W. B u n i k i e w i c z, *Kronika artystyczna. Jan H. Rosen, Zofia Węgierkowa*, „Kurier Warszawski", 1922, nr 318 (19 XI), s. 12 (w artykule wspomina się co prawda „współpracownictwo [Rosena] w »L'art chrétien«, w »La revue« i w »Revue critique«", ale nie ma wątpliwości, że przy pierwszym ze wspomnianych tytułów chodzi o „Revue de l'art chrétien").

[26] „Administratorem" pisma i zapewne najbliższym współpracownikiem Rosena przy redagowaniu „La Vasque" był jego rówieśnik, Jean (właśc. John-Léo) Reutlinger (1891–1914), który zginął w pierwszych dniach I wojny światowej. Oprócz niego wśród autorów pojawiają się: Marcel Brunnarius, Marie Dauguet, Raoul Desjardins, René Druart, Alexandre Gramaticesco, Ladram B., Jean de Reszké fils, Bernard Zimmer. Z wyjątkiem Reutlingera i Jana Reszkego (syn słynnego tenora i przyjaciel Rosena, jeszcze z lat dziecinnych; poległ podczas I wojny światowej) obecnie nazwiska te niewiele mówią; możliwe, że niektóre z nich to pseudonimy. Reutlinger był poetą i utalentowanym fotografem; jego rodzina prowadziła w Paryżu w latach 1850–1937 (przy Boulevard de Montmartre 21) znane atelier fotograficzne „Reutlinger", zob. J.-P. B o u r g e r o n, *Les Reutlinger. Photographes à Paris* (*1850–1937*), Paris 1979.

[27] Informacje zaczerpnięte ze strony tytułowej „La Vasque". Pismo, jak wolno sądzić, jest bardzo rzadkie i o ile mi wiadomo, nie notują go drukowane katalogi periodyków francuskich.

[28] J. F a l i c k i, *Literatura francuska. Wiek XX* [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. F l o r y a n, t. 1, Warszawa 1979, s. 779; M. Q u a g h e b e u r, *Verhaeren, Émile* [w:] *Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. J.-P. B e a u m a r c h a i s, D. C o u t y, A. R e y, t. 3, Paris 1984, s. 2398–2400. Verhaeren interesował się również sztuką średniowieczną, której poświęcił kilka esejów, m.in. *En voyage. Les Gothiques allemands*, „L'Art moderne", 15 VIII 1886 (zob. A. B u s i n e, *Huysmans à fleur de peau. Le goût des primitifs*, Paris 2004 [= „Études Littéraires"], s. 21–22). Mógł być to dodatkowy czynnik, który przyciągnął do niego młodych poetów z „La Vasque" – takich jak Rosen, zapewne żywotnie zainteresowanych sztuką średniowieczną. O zainteresowaniach artystycznych Verhaerena (zwł. sztuką współczesną), zob. *Émile Verhaeren: un musée imaginaire*, kat. wyst., éd. M. Q u a g h e b e u r, Paris, Musée d'Orsay, 21 III–14 VII 1997; Bruxelles, Musée Charlier, 9 IX–30 XI 1997, Paris 1997 (= Les dossiers du musée d'Orsay, 63).

[29] „La Vasque", 1912, nr 1 (mars), s. 1.

[30] F a l i c k i, *op. cit.*, s. 788–789.

[31] Sytuację w liryce francuskiej początku wieku XX (przed I wojną światową) charakteryzuje F a l i c k i, *op. cit.*, s. 779.

[32] Oto pełny spis utworów Rosena opublikowanych w „La Vasque" – 1912, nr 1 (mars): *Dialogues. La nouvelle rencontre de M. de Bréot*, s. 4–7; nr 2 (avril): *Dialogues. De nous-mêmes*, s. 25–27, oraz *Visages des Saintes. Sainte Christine, vierge et martyre*, s. 45–47; nr 3 (mai): *Dialogues. Des héros*, s. 51–53, oraz *Visages des Saintes. Sainte Marie l'Egyptienne, pécheresse*, s. 68–69; nr 4 (juin): *Dialogues. De l'âme des choses*, s. 84–86; nr 5 (juilliet): *À Léon Dierx*, s. 101–102; nr 6 (août): *Visages des Saintes. Sainte Apolline, vierge et martyre*, s. 127–128; nr 7 (septembre): *Figures de proue. Sirènes*, s. 161, *Circe*, s. 161–162; nr 8/9 (oct.–nov.): *Pages d'un roman qui paraîtra peut-être…*, s. 182–185; nr 10 (décembre): *Les deux plaintes. La plainte de la chimère*, s. 223–224, *La plainte de l'amour*, s. 224–226; – 1913, nr 11 (janvier): *L'Abandon*, s. 249–250; nr 12 (février): *La geste du Nord. Messire Alf le Fier*, s. 271–275.

[33] Zob. F a l i c k i, *op. cit.*, s. 781; L. C h a i g n e, *Les lettres contemporaines*, Paris 1964 (= Histoire de la littérature française, éd. J. C a l v e t, t. 10), s. 38–43; A. P r e i s s, *Régnier Henri François Joseph de* [w:] *Dictionnaire des littératures...*, t. 3, s. 1884–1885.

[34] A. P i e r r o t, *Dierx Léon* [w:] *Dictionnaire des littératures…*, t. 1, s. 657.

[35] J. R. D a k y n s, *The Middle Ages in the French Literature 1851–1900*, Oxford 1973, s. 184–186 oraz s. 221–290 (rozdz. „The Symbolist Middle Ages").

[36] B u n i k i e w i c z, *op. cit.*, s. 12; M. W a l l i s - W a l f i s z, *Rosen Jan Henryk*, [w:] Th–B, Bd. 29/30, s. 11.

[37] *Merson, Luc-Olivier* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 21, szp. 166–167, oraz Ch. S a u n i e r, *Luc-Olivier Merson*, „Art et Décoration", t. 12, 1902 (juilliet–décembre), s. 145–160. Ostatnio artyście poświęcono wystawę monograficzną: *L'étrange Monsieur Merson*, éd. F. R i b e m o n t, kat. wyst. Musée des Beaux-Arts de Rennes, 10 XII 2008–22 III 2009, Lyon 2008.

[38] S a u n i e r, *op. cit.*, s. 158. Do Mersona bardzo krytycznie odniósł się Maurice Denis, określając go mianem kontynuatora tradycji Ingres'a, którą wyeksploatował do granic możliwości, a o jego obrazach pisał, że graniczą prawie z fotografią, bo są tak wygładzone i „wylizane" (M. D e n i s, *Histoire de l'art religieux*, Paris 1939, s. 270).

[39] Ignacy Drexler, przybliżając postać Rosena w broszurce o jego malowidłach w katedrze ormiańskiej, w następujący sposób wypowiedział się o okresie nauki u Mersona: „Zaledwie kilka miesięcy przebył w pracowni pewnego malarza paryskiego, którego nazwisko ma dla nas dźwięk pusty" – co jednak dowodzi raczej słabej orientacji Drexlera w paryskim środowisku artystycznym tego czasu, niż braku znaczenia Mersona (I. D r e x l e r, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie*, Lwów 1930, s. 4). Postawę Drexlera zdają się potwierdzać teksty opublikowane w cytowanym w przyp. 37 katalogu wystawy monograficznej artysty, który, istotnie, do niedawna pozostawał w zapomnieniu.

[40] Szczególnie bliskie związki da się zauważyć między obrazami Rosena przedstawiającymi epizody z życia św. Franciszka (*Św. Franciszek z Asyżu*, tryptyk, 1923, oraz druga praca o tym temacie z tego samego roku; por. il. 125, 128) a płótnem *Wizja, legenda z wieku XIV* Mersona (1872, Lille, palais des Beaux-Arts; *L'étrange Monsieur Merson*, Fig. 20, repr. na s. 70; il. 124). Mam na myśli grupę trzech aniołów, u Mersona towarzyszących wizji zakonnicy, a u Rosena zjawiających się przed św. Franciszkiem (w tryptyku). Wyraźne związki łączą też *Zwiastowanie* Rosena ze *Zwiastowaniem w ogrodzie* Mersona (1902, Moulins, Musée Anne de Beaujeu; *L'étrange Monsieur Merson*, Fig. 32, repr. na s. 101; por. il. 112). Połączenie Zwiastowania z ilustracją pory roku tego wydarzenia w kalendarzu liturgicznym (25 III), w postaci kwitnących drzew i budzącej się wiosny, widoczne jest w obrazie Rosena z warszawskiej wystawy w roku 1925 (por. il. 111), a skojarzenie wiosny i Zwiastowania za pomocą wiosennych znaków zodiaku – w scenie o tej tematyce w malowidłach katedry ormiańskiej. Z kolei w późniejszym, amerykańskim już okresie twórczości Rosen z upodobaniem przedstawiał Zwiastowanie w znanej z apokryfów scenie, gdy anioł ukazuje się Marii czerpiącej wodę ze źródła (np. w kościele św. Jana w Memphis, TN). Taką bardzo rzadką redakcję tego tematu namalował właśnie Merson (*Pozdrowienie anielskie*, 1890; Bordeaux, musée des Beaux-Arts, *L'étrange Monsieur Merson*, Fig. 30, repr. na s. 95). Różnorodne podobieństwa można by zresztą mnożyć. Tu wspomnę jeszcze tylko ogólnie o raczej niecodziennym wyborze tematów obrazów Rosena (były to przeważnie wydarzenia z życia mniej popularnych świętych, które nieczęsto ilustrowano, jak np. obrazy z wystawy malarza w roku 1922: św. św. Prior, Wulfram, Feliks, Sawiniusz, Odilon, Jan Gwalbert, czy Siedmiu braci śpiących, lub całkiem nowe ujęcia epizodów z żywotów lepiej znanych świętych, np. Franciszka i Antoniego), czy o zupełnie trzeciorzędnym, a jednak znamiennym fakcie sygnowania i datowania przez Rosena wczesnych obrazów wersalikiem i cyframi rzymskimi, tak jak to czynił w wielu swoich pracach Merson.

[41] Nieodparcie nasuwa się skojarzenie, że dla Rosena takim „źródłem" o charakterze zbliżonym do apokryfów – które podawało szczegóły nieopisane w księgach kanonicznych, a stanowiące doskonałą pożywkę dla wyobraźni malarza – były opisy wizji niemieckiej stygmatyczki, Anny Kathariny Emmerich (szerzej na ten temat w dalszej części pracy).

[42] Zob. *L'étrange Monsieur Merson*, *passim*; zwł. A.-B. S t é v e n i n, *Mais qui est donc l'étrange Monsieur Merson*? [w:] *ibidem*, s. 238–250.

[43] *Tristan i Izolda na ekranie. Jak w Anglji przygotowują się do filmu. Rozmowa z profesorem Janem Henrykiem Rosenem*, „Gazeta Poranna", 29 I 1935, s. 5.

[44] „Zarodek starofrancuskich *chansons de geste* istniał […] już w poematach opiewających żywoty świętych. Otóż, tak samo jak w tych utworach […], prawda historyczna niemal nic nie zna-

czy, a wszystko przybiera charakter i wygląd ludowy, na pół cudowny, czyli legendarny, tak i w *chansons de geste* stosowana jest ta sama maniera legendarnego i ludowego przedstawiania postaci i zdarzeń, bez względu na rzeczywistość i obiektywną prawdę. Ludziom średniowiecza wydawało się, że to jest właśnie sposób, przez który oddaje się cześć wielkim postaciom historii i przez który postaci te nabierają aureoli poetyckiej, stają się tak piękne i pociągające jak sami święci pańscy" (K. J a r e c k i, *Joseph Bédier*, „Eos", t. 39, 1938, z. 4, s. 584). Zob. także A. C o r b e l l a r i, *Joseph Bédier. Écrivain et philologue*, Genève 1997 (= Publications romanes et françaises, 120), s. 301–305; i d e m, *Émile Mâle et Joseph Bédier: de la gloire de la France à l'apologie des clercs*, „Gazette des Beaux-Arts", t. 132, 1998 (nov.), s. 235–244; C h. R i d o u x, *Évolution des études médievales en France de 1860 à 1914*, Paris 2001 (= Nouvelle Bibliothèque de Moyen Âge, dir. J. D u f o u r n e t, 56), s. 981–984; Ch. C h a r l e, E. T e l k è s, *Les professeurs du Collège de France. Dictionnaire biographique* (*1901–1939*), Paris 1988 (= Collection „Histoire biographique de l'Enseignement"), s. 31–32.

[45] Karl Voll był kustoszem zbiorów monachijskiej Alte Pinakothek i autorem m.in.: *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Leipzig 1906; *Vergleichende Gemäldestudien*, München 1907–1910; *Memling – des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen*, Stuttgart–Leipzig 1909 (= Klassiker der Kunst, 14. Bd.); zajmował się też malarstwem hiszpańskim (Velázquez), grafiką francuską XIX wieku (miał własną kolekcję rycin), a nawet współczesną sztuką niemiecką (Max Slevogt).

[46] E. R u h m e r, *Tschudi, Hugo von* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 31, s. 397. W interesującym nas okresie (1909–1911) Tschudi był dyrektorem Bawarskich Państwowych Zbiorów Sztuki (a wcześniej, w latach 1896–1909, Nationalgalerie w Berlinie), które jemu właśnie zawdzięczają wspaniałe kolekcje malarstwa francuskiego i niemieckiego drugiej połowy i końca wieku XIX. Tschudi jest autorem podstawowych monografii Edouarda Maneta (1902) oraz Adolpha von Menzla (1905), których obrazy pozyskiwał do zbiorów publicznych – nie bez trudności ze strony opinii publicznej i konserwatywnych decydentów. Problemy te opisuje szeroko B. P a u l, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993 (= Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4). Dla Rosena ważniejsze jednak musiały być wcześniejsze zainteresowania Tschudiego, dotyczące średniowiecznych malarzy flamandzkich, m.in. Jana van Eycka i Mistrza z Flémalle, oraz oddające je drukowane prace tego uczonego, publikowane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wieku XIX w berlińskim „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen" (m.in. H. von T s c h u d i, *Der Meister von Flémalle*, *ibidem*, 19, 1898, s. 8–34, 89–116). Na Tschudiego jako na badacza, który bliżej zajął się wyodrębnieniem *œuvre* Mistrza z Flémalle ze spuścizny malarskiej przypisywanej Rogierowi van der Weyden, zwrócił uwagę Joris-Karl Huysmans w eseju *Francofort-sur-le-Mein* [w:] *Trois primitifs*, Paris 1905. Ostatnio na temat dziejów badań nad *œuvre* obu mistrzów pisali S. K e m p e r d i c k, J. S a n d e r, *Einleitung* [w:] *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Hrsg. S. K e m p e r d i c k, J. S a n d e r, kat. wyst. Städel Museum, Frankfurt am Main; Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, s. 13–22.

[47] Według W a l l i s - W a l f i s z a (*Rosen Jan Henryk*, s. 11) Rosen miał studiować w Monachium u Tschudiego i Volla w roku 1911. W przeciwieństwie do zachowanych urzędowych świadectw ze studiów w Lozannie i Paryżu, nie istnieją jednak żadne dokumenty potwierdzające immatrykulację Rosena na uniwersytecie w Monachium. Należy więc przyjąć, że jego nauka tam nie miała charakteru oficjalnego, udział w wykładach był nieformalny, ewentualnie malarz miał na myśli inne kontakty z obu wspomnianymi uczonymi, być może w muzeum, w Pinakotekach.

[48] J. H. d e R o s e n, *La Pietà de Botticelli à la Pinacothèque de Munich*, „Revue de l'art chrétien", 1912, s. 289–292.

[49] *Ibidem*, s. 292.

[50] *Ibidem*, s. 289.

[51] J. H. d e R o s e n, *L'Humour et la Caricature américaine*, „La Revue", t. C, 1913 (1 I–15 II), s. 526–534. W piśmie udało się odnaleźć jedynie dwa, wspomniane tu, artykuły Rosena; niewykluczone, że szersza kwerenda pozwoliłaby na ujawnienie także innych tekstów jego autorstwa.

[52] J. H. d e R o s e n, *Rabindranath Tagore*, „La Revue", t. CI, 1913 (1 III–15 IV), s. 496–498; R. T a g o r e, *Gitanjali* (*Offrande des chants*), tłum. J. H. d e R o s e n, *ibidem*, s. 499–503.

[53] Zob. przyp. 20. S. J o r d a n o w s k i (*Vademecum malarstwa polskiego*, New York 1988, s. 148), pisze, że Rosen „miał wszechstronne zainteresowania – zafascynował go m.in. sanskryt".

[54] R o s e n, *Rabindranath Tagore*…, s. 497–498.

[55] J. H. d e R o s e n, *Les primitifs colonais*, „La Revue critique", 1913, nr 124 (10 VI), s. 544–552. Na wielkie zainteresowanie XIX-wiecznych artystów i pisarzy sztuką średniowiecznych malarzy – „prymitywów" – zwraca uwagę E. E m e r y, *The* Golden Legend *in the Fin de Siècle: Zola's* Le Rêve *and Its Reception* [w:] *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays*, ed. by E. E m e r y, L. P o s t l e w a t e, Jefferson, NC–London 2004, s. 84. Na ten temat piszą również: B. F o u c a r t, *Le renouveau de la peinture religieuse en France* (*1800–1860*), Paris 1987, rozdz. II, „La leçon de l'histoire de l'art chrétien", zwł. s. 25–29, oraz M. P. D r i s k e l, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, PA, 1992, *passim*.

[56] R o s e n, *Les primitifs*…, s. 545, przyp. 1. Bibliografia przytoczona przez Rosena nie jest wyczerpująca, ale też w czasie, gdy powstawał jego tekst, badania nad malarstwem kolońskim wieku XV istotnie nie były zaawansowane; zob. *Vorbemerkungen* [w:] F. G. Z e h n d e r, *Katalog der altkölner Malerei*, Köln 1990 (= Kataloge der Wallraf-Richartz-Museums, XI), s. 7. Uważa się nawet, że jeszcze do lat trzydziestych wieku XX aktualne było stwierdzenie jednego z badaczy z roku 1906, że: „mimo wytężonych wysiłków szkoła kolońska pozostała najciemniejszą częścią całej niemieckiej historii sztuki", S. S i m c h o w i t z, *Die Kölner Malerschule*, „Die Rheinlande", t. 6, 1906, nr 11; cyt. za: Z e h n d e r, *loc. cit*.

[57] R o s e n, *Les primitifs*…, s. 551–552.

[58] *Ibidem*, s. 551. W świetle przytoczonych wyżej faktów można przypuścić, że wiadomości na temat malarstwa franko-flamandzkiego Rosen mógł czerpać z publikacji Tschudiego oraz Volla.

[59] *Ibidem*, s. 551.

[60] *Ibidem*, s. 548.

[61] John H. de R o s e n, „On the Margin of the Prayer Book. (Essays on the Aesthetics of Worship)" [*s.l.*, *s.a.*], dopisek odręczny: „Nihil obstat | William J. Lallon, S. T. D. | imprimatur | Michael J. Curley | Archbishop of Baltimore | and Washington | Jan. 7, 1943"; mpis, strony numerowane, niekompletne, wiele fragmentów istnieje w kilku różnych wersjach, innych brakuje; Arch. JHR.

[62] R o s e n, „On the Margin…".

[63] Nadal najlepszą monografią życia i twórczości pisarza jest :R. B a l d i c k, *The Life of Joris-Karl Huysmans*, Oxford 1955.

Na temat znaczenia Huysmansa w dziejach literatury francuskiej, zob. R. D u m e s n i l, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris 1955 (= Histoire de la littérature française, éd. J. C a l v e t, t. 9), s. 353–363 (rozdz. III: „J.-K. Huysmans"), oraz P. B r u n e l, *Huysmans* [w:] *Dictionnaire des littératures...*, t. 2, s. 1076–1081. Bardzo interesującą charakterystykę twórczości Huysmansa (napisaną z pozycji krytyka niemal współczesnego pisarzowi) zawiera esej Jana L o r e n t o w i c z a, *Joris-Karl Huysmans* [w:] i d e m ,*Nowa Francya literacka. Portrety i wrażenia*, Warszawa 1911, s. 79–147. Por. także R. G r i f f i t h s, *The Reactionary Revolution. The Catholic Revival in French Literature 1870–1914*, London 1966, *passim*.

[64] Określenie Arthura Symonsa, angielskiego krytyka literatury.

[65] A. K r e u l, *Huysmans, Joris-Karl* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 15, s. 44–45.

[66] Tetralogię, którą scalają osoba i losy głównego bohatera, Durtala (*alter ego* Huysmansa), otwiera tom pt. *Là-Bas* (1891), opisujący zerwanie bohatera z satanizmem i rozpoczynający jego drogę do nawrócenia.

[67] „Sztuką interesuje się Huysmans od wczesnej młodości […]. Rysem szczególnie charakterystycznym jego temperamentu pisarskiego jest wyjątkowe uczulenie na kolor, światło i zmysłowo odczuwaną materię rzeczy, czego wyrazem są już pierwsze utwory »naśladujące« maniery malarskie […] dawnych mistrzów i cała dalsza twórczość, mająca od tej strony pewne analogie z impresjonizmem", E. G r a b s k a, *Wstęp* [w:] *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, wybór, oprac. i wstęp e a d e m, tłum. H. O s t r o w s k a - G r a b s k a, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969 (= Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, red. W. J a w o r s k a, t. XVI), s. 8.

[68] R o s e n, „On the Margin…".

[69] Jan Rosen pisze o synu, że był „wychowany i wzrosły w atmosferze francuskiej umysłowości i francuskiego ducha", R o s e n, *Wspomnienia*, s. 214.

[70] „Cóż, kiedy wielka wiedza Symboliki religijnej przestała istnieć. Sztuka pozostaje sama w dziedzinie Marzenia w czasach, kiedy łaknienie duszy nasyca wystarczająco pożeranie teorii Moritzów, Wagnerów i Darwinów", J.-K. H u y s m a n s, *Monstrum* [Z *Certains*], tłum. H. O s t r o w s k a - G r a b s k a [w:] *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, s. 144.

[71] R o s e n, „On the Margin…".

[72] Nie tylko *La Cathédrale*, ale także pozostałe trzy powieści cyklu (*Là-Bas*, *En Route*, *L'Oblat*) „były niezwykłymi bestsellerami […] i wywarły ogromny wpływ na późniejszych pisarzy". *Katedra* sprzedała się w nakładzie 20 tys. egzemplarzy w niepełny miesiąc; w ciągu pierwszego roku od publikacji (1898) książka miała kilka wydań; w prasie ukazało się mnóstwo jej recenzji i omówień; zob. E. E m e r y, *Reconstructing the Cathedral: Social and Aesthetic Crisis in the Fin-de-Siècle Novel* (*Zola, Huysmans, Proust*), dysertacja doktorska, New York University, 1997, s. 8–9, 243; e a d e m, *J.-K. Huysmans, Medievalist*, „Modern Language Studies", vol. 30, no. 2 (Autumn 2000), s. 127, oraz M. I s c h a r o f f, *J.-K. Huysmans devant la critique en France* (*1874–1960*), Paris 1970 (= Bibliothèque française et romane, série C: Études littéraires, XXII), s. 15, 136–137; B a l d i c k, *op. cit.*, s. 260–261. Na temat znaczenia *La Cathédrale* (i pisarstwa Huysmansa o sztuce średniowiecznej) dla kultury francuskiej końca XIX wieku, zob. E .E m e r y, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, NY 2001 (zwł. rozdz. 3: „»The Soul of Arches«: Huysmans and the Medieval Church", s. 89–128); oraz e a d e m, L. M o r o w i t z, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, London 2003 (zwł. rozdz. 4: „The Gothic cathedral in fin-de-siècle France: from *Gesamtkunstwerk* to 'French genius'", s. 85–110).

[73] „Il faut avoir eu vingt ans en 1905 pour pouvoir mesurer l'importance de livres comme *En Route* et comme *La Cathédrale*", cyt. za E m e r y 2000, s. 128–129.

[74] Rosen ojciec wymienia w swoich wspomnieniach (por. R o s e n, *op. cit.*) wiele postaci z paryskich kręgów literackich i artystycznych, z którymi zapoznał się w młodości, podczas studiów w Paryżu w latach 1875–1879, m.in. Jean-Louisa Foraina (s. 47–48); Edouarda Maneta (s. 48), Émile'a Zolę, u którego bywał na zebraniach (s. 48–49) i gdzie poznał m.in. Guy de Maupassanta (s. 49) oraz Jorisa-Karla Huysmansa („Wysoki blondyn, typowy Flamandczyk, Huysmans, w owych czasach zapamiętały łobuz i hulaka, któżby przeczuł w nim przyszłe nawrócenie?…", s. 50); Léona Hennique'a (s. 50), a nawet Victora Hugo (s. 50–51); Barbey d'Aurevilly'ego (s. 51); Marcela Prousta (s. 60), Puvis de Chavannes'a (s. 65). Ojciec mógł więc mieć swój udział w zwróceniu się syna ku współczesnej literaturze francuskiej i rozwijaniu jego zainteresowań w tym kierunku.

[75] *Consuming the Past*…, s. 103. Naturalnie w większości przypadków chodziło o nawrócenia dorosłych, nie dzieci; przypadek Rosena jest pod tym względem wyjątkowy. Szerzej pisze na ten temat F. G u g e l o t, *La Conversion des intellectuels au Catholicisme en France 1885–1955*, Paris 1998.

[76] Porównanie fragmentów wykładów Rosena z angielskim tłumaczeniem *Katedry* (przekł. Clary Bell, Londyn 1898) wskazuje, że Rosen nie posługiwał się przekładem, musiał korzystać z oryginalnego tekstu francuskiego, który samodzielnie tłumaczył.

[77] R o s e n, *La Pietà*…, s. 289. *Nota bene*, „pogański" typ młodzieńczego, bezbrodego Chrystusa przedstawiony na obrazie, tłumaczy Rosen „nieświadomym" przyzwyczajeniem artysty z młodości (*op. cit.*, s. 290). Odżegnanie się Botticellego od jego obrazów o treściach mitologicznych miało nastąpić, według Vasariego, pod wpływem wystąpień we Florencji Girolamo Savonaroli; pod jego też wpływem około roku 1498 powstały dwa obrazy Botticellego o temacie *Pietà-Opłakiwanie* (z których jeden był przedmiotem artykułu Rosena; drugi znajduje się w zbiorach Museo Poldi-Pezzoli w Mediolanie). Zob. W. v o n B o d e, *Sandro Botticelli*, Berlin 1922, s. 182. Bode, podobnie jak Rosen, ocenia obraz bardzo wysoko (wbrew wcześniejszym opiniom, m.in. Giovanniego Morellego). Uważa go za „ein durchaus echtes, wohl ganz eigenhändiges Werk von Sandro"; „Hauptwerk unter den nach Savonarolas Regeln gemalten Bildern des Künstlers" (*ibidem*).

[78] J.-K. H u y s m a n s, *La Cathédrale* [w:] i d e m, *Le Roman de Durtal*, Paris 1999, s. 923–924.

[79] R o s e n, *Les primitifs*… Na temat stosunku Huysmansa do „niemieckich prymitywów", zob. Ch. H e c k, *Entre naturalisme et mystique: Joris-Karl Huysmans et les primitifs allemands* [w:] *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Hrsg. U. F l e c k n e r, T. W. G a e h t g e n s, Paris 2003 (= Passages / Passagen, Bd. 6), s. 85–99, oraz B u s i n e, *op. cit.*, zwł. s. 16–24, 69–72.

[80] „lissé et ciré, froid sous sa couleur vive […] mais nullement religieuse […]", H u y s m a n s, *La Cathédrale*, s. 920.

[81] „Stefan Lochner […] n'a ni la simplicité ni le charme de son prédécesseur. […] son coloris doucereux et ses types font un peu songer aux figures de cire. […] L'art de Lochner me paraît le plus souvent impersonnel et froid", R o s e n, *Les primitifs*…, s. 549–550.

[82] Huysmans odwołuje się do Anny Kathariny Emmerich wielokrotnie: w *En Route* (zob. J.-K. H u y s m a n s, *En Route*

[w:] i d e m, *Le Roman de Durtal*, s. 459–462, tłum. pol. i d e m, *W drodze*, przeł. K. B o b r o w s k a, t. 1, Gdańsk–Warszawa [1927], s. 294–299; i d e m, *W drodze*, przeł. Z. M i l e w s k a, Warszawa 1960, s. 248–252) oraz w *La Cathédrale*, gdzie fragment traktujący o liturgicznej symbolice kolorów został napisany m.in. na podstawie wizji niemieckiej mistyczki (zob. *La Cathédrale*, s. 785). Szerzej o tym wątku twórczości Huysmansa pisze G r i f f i t h s, *op. cit*., s. 183–184.

[83] H u y s m a n s, *W drodze* (1960), s. 59–61.

[84] Rosen, „On the Margin…", s. 4. W rzeczywistości chodzi nie o tympanon, jak pisze Rosen, lecz o posadzkę katedry w Otranto, zob. É. M â l e, *L'Art réligieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922, s. 271.

[85] Rosen, „On the Margin…", s. 32–33. Odnośny fragment u Huysmansa, zob. *La Cathédrale*, s. 767.

Émile Mâle uważał „skrzywienie osi" za jeden za najbardziej kontrowersyjnych problemów w badaniach nad architekturą średniowieczną. V i o l l e t - l e - D u c w swoim *Dictionnaire…* („Axe", t. 2, s. 58–59) nie wypowiedział się definitywnie w tej sprawie, a sam Mâle, jak przyznaje, przez długi czas był skłonny interpretować to skrzywienie w kategoriach mistycznych. Dopiero praca Roberta d e L a s t e y r i e (*La déviation de l'axe des églises: est-elle symbolique*?, Paris 1905) przekonała go, że zjawisko to nie może mieć znaczenia symbolicznego, a jest wynikiem błędu w pomiarach, który następuje zwykle po podjęciu na nowo prac przerwanych przy budowie. I konkluduje: „Symbolika zajmuje w sztuce średniowiecznej już tyle miejsca, że nie zmieszczą się tam jeszcze mrzonki nowoczesnych interpretatorów" (É. M â l e, *L'Art réligieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1919, s. 36, przyp. 3). Zagorzałym zwolennikiem symbolicznej interpretacji skrzywienia osi był Huysmans, i to nie tylko na kartach *Katedry*, ale też i w innych swoich pismach (np. w *Notre-Dame de Paris* [w:] i d e m, *Trois églises et trois primitifs*, Paris 1908), w których energicznie zwalczał stanowisko Roberta de Lasteyrie. Na ten temat zob. też H. T r u d g i a n, *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris 1934, s. 294, przyp. 1.

[86] *Émile Mâle* (*1862–1954*), *la construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Rome 2005 (= Collection de l'École française de Rome, 345) – dostęp do tej pozycji zawdzięczam życzliwej pomocy dra Andrzeja Betleja; H. D i l l y, *Émile Mâle* (*1862–1954*) [w:] *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Hrsg. i d e m, Berlin 1990, s. 133–148; C. M a n h e s - D e r e m b l e, *Émile Mâle: une érudite clarté*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 122–124; G. B a z i n, *Souvenirs d'un ancien élève*, *ibidem*, s. 136; *Émile Mâle. Le symbolisme chrétien*, kat. wyst., Vichy 1983; Ch. C h a r l e, *Les professeurs de la faculté des lettres de Paris. Dictionnaire biographique*, t. 2, Paris 1986 (= Collection „Histoire biographique de l'enseignement"), s. 143–144; M. A u b e r t, *Émile Mâle* (*1862–1954*), „Monuments et Mémoires", t. 48, 1956, nr 2, s. 1–7; i d e m, *Émile Mâle*, „Bulletin Monumental", t. 113, 1955, s. 47–49; J. B a y e t, *Émile Mâle* (*1862–1954*), „Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", t. 67, 1955, s. 339–340; É. L a m b e r t, *La vie et l'œuvre d'Émile Mâle*, „Revue Universitaire", t. 64, 1955, nr 1 (jan.–fév.), s. 1–10; P. D o n c œ u r, *L'Œuvre religieuse d'Émile Mâle*, „Études", 1954, nr 283, s. 257–258; L. A g u e t t a n t, *Un exégète des cathédrales: Émile Mâle* [w:] i d e m, *Les amitiés littéraires*, Paris–Torino–Budapest 2001 [pierwodruk 1931], s. 119–138; L. G i l l e t, *Émile Mâle* [w:] i d e m, *Amitiés littéraires*, Paris 1928, s. 121–166; na temat dziejów badań nad – głównie francuską – sztuką średniowieczną w środowisku niemieckim, z pozycji analizy stylu, nie ikonografii, oraz stosunku Mâle'a do tych badań, zob. K. B r u s h, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, New York 1996, s. 72, 117–125 (za zwrócenie mojej uwagi na tę pozycję dziękuję dr Elizabeth Emery).

[87] W kolejności ukazywania się są to następujące pozycje: É. M â l e, *L'Art réligieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898; i d e m, *L'Art réligieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908; i d e m, *L'Art réligieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922 (w roku 1932 cyklu dopełnił tom poświęcony ikonografii sztuki religijnej okresu po soborze trydenckim: *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932). Na temat trwałości dokonań i publikacji Mâle'a (oraz ich ograniczeń), zob. m.in. H. B o b e r, *Editor's Foreword* [w:] É. M â l e, *Religious Art in France. The Twelfth Century. A Study in the Origins of Medieval Iconography*, Princeton 1978 (= Bollingen Series, XC, 1), s. v–vi; D i l l y, *op. cit*., s. 134; G. C h a z a l, *La tétralogie d'Émile Mâle et l'histoire de l'iconographie chrétienne*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 125–130; L. P r e s s o u y r e, *Émile Mâle, le Moyen Âge et nous*, *ibidem*, s. 130–134, oraz i d e m, *L'actualité bibliographique internationale d'Émile Mâle*, *ibidem*, s. 137; J. B a s c h e t, *L'iconographie médievale. L'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel* [w:] *Émile Mâle* (*1862–1954*), *la construction de l'œuvre*, s. 273–288; M. C a m i l l e, *Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art* [w:] *Iconography at the Crossroads. Papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990*, ed. B. C a s s i d y, Princeton 1993 (= Index of Christian Art, Occasional Papers, II), s. 43–57; D. M o u l i n e t, L'Art réligieux du XIII^e siècle en France. *Genèse d'un grand livre*, „Transversalités", 70, 1999 (avril–juin), s. 187–208.

[88] Należy pamiętać, że *Katedra* była niejako *summą*, zbierającą intelektualne dywagacje Huysmansa na temat średniowiecznej sztuki i symboliki, gdyż pierwsze rozważania na ten temat pojawiły się już w *Na wspak*; kolejne „okruchy" w tej dziedzinie przyniosły zarówno *Là Bas*, jak i *En Route*. Możliwe (a nawet bardzo prawdopodobne), że Rosen znał także twórczość Huysmansa poprzedzającą *Katedrę*; na pewno czytał także ostatni tom cyklu – *Oblata*.

[89] J.-K. H u y s m a n s, *Bouquins. À propos de Barbey d'Aurevilly, Hello, Dom Legeay et Émile Mâle*, „Écho de Paris", 26 IV 1899, s. 1 (przedr. w: *Les Cahiers de l'Herne*: *Huysmans*, éd. P. B r u n e l, A. G u y a u x, Paris 1985, s. 345–349), oraz E m e r y, *Huysmans Medievalist*, s. 128.

[90] J. F. B y r n e s, *Reconciliation of cultures in the Third Republic: Émile Mâle* (*1862–1954*), „Catholic Historical Review", vol. 83, 1997, no. 3 (July), s. 421 (przedr. jako rozdz. VII: „Reconciliation of cultures in the Third Republic: The Work of Émile Mâle" [w:] i d e m, *Catholic and French Forever. Religious and National Identity in Modern France*, University Park, PA 2005, s. 203–204); na temat wykładów Mâle'a, por. L. T h e r r i e n, *L'enseignement universitaire de l'art médiéval en France entre 1892 et 1922* [w:] *Émile Mâle* (*1862–1954*), *la construction de l'œuvre*, s. 53–64 oraz *Annexe*, *ibidem*, s. 65–75.

[91] Niestety nie zachowały się dane, na których podstawie dałoby się dokładnie ustalić tematykę wykładów Mâle'a w roku akademickim 1911–1912, kiedy uczęszczał na nie Rosen. Spis tytułów wykładów, wygłaszanych przez Mâle'a w ramach kursu *Histoire de l'art chrétien au Moyen Âge*, za lata 1907–1923 podaje *Annexe I* [w:] *Émile Mâle. Le symbolisme chrétien*, s. 146 (nie zachowały się dane za lata studiów Rosena).

[92] G i l l e t, *op. cit*., s. 145. Autor dziwi się ponadto, że „młodzi symboliści nie powitali natychmiast w tym historyku [Mâle'u] swojego mistrza" (*loc. cit*.).

[93] „L'Art Sacré", 1935, nr 3, s. 30 (Courrier de „L'Art Sacré"); podkr. J. W. Wspominając spotkanie z Maurice'em Denis w Rzymie, Rosen miał na myśli swój pobyt we Włoszech, związany pracami w papieskiej kaplicy w Castel Gandolfo, które prowadził w roku 1934.

[94] O przeżyciach wojennych Rosen opowiedział szczegółowo Waleremu Starczewskiemu, swojemu towarzyszowi z 9. Pułku Ułanów Małopolskich, w Waszyngtonie, w roku 1977, zob. „Kariera wojskowa rtm. Jana de Rosen". Jako ciekawostkę można wspomnieć fakt, że Rosen zaprojektował orzełki do guzików i czapek wojskowych Armii Polskiej we Francji, zob. B. M i n c e r, *Polskie orły do czapek wojskowych 1914–1940*, „Muzealnictwo Wojskowe", 5, 1992, s. 225–248, zwł. s. 243, 245, 247–248 (informację o tym artykule i jego kserokopię zawdzięczam drowi Piotrowi Grotowskiemu), oraz B. K r ó l i k o w s k i, *J. H. Rosen projektował orły dla Armii Polskiej we Francji* [list do redakcji], TP, 1982, nr 52 (26 XII), s. 4.

[95] R. L a n d a u, *Ignace Paderewski. Musician and Statesman*, New York [1934], s. 165.

[96] Pracował tam w charakterze „pomocnika referenta", w wydziale D. II, od 15 I 1922 do 1 IV 1923, „Личное дело…" (ankieta personalna), oraz Z a k r z e w s k a, *Rosen Jan Henryk*, s. 56.

[97] H. K u b a s z e w s k a, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych w Warszawie* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. W o j c i e c h o w s k i, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 527–529.

[98] „Pojechałem na wieś do majątku wuja […] i przebywałem tam przez półtora roku. Nie robiłem nic innego, tylko bardzo poważnie zajmowałem się malowaniem. Nie widywałem nikogo – to znaczy nikogo poza ludźmi ze wsi – żeby się nie rozpraszać" (F. W r i g h t, Wywiad, 1 II 1979, s. nlb.). Według Stanisława Jordanowskiego Rosen przebywał w majątku rodziny matki w miejscowości Koźminek k. Kalisza (J o r d a n o w s k i 1988, s. 150).

[99] Por. B u n i k i e w i c z, *op. cit.* Rosen pokazał wtedy (listopad 1922) następujące obrazy: „*Św. Prior* (X w.); *Św. Wulfram*, bp Sens (VIII w.), *Św. Feliks*, pastuszek, potem kapucyn; *Św. Sawiniusz*, męczennik z III w.; *Św. Ambroży*; *Św. Odylon*; *Jan Gwalbert*, rycerz florencki z XI w.; *Bernardyn ze Sieny*; *Jan Nepomucen*; *Siedmiu śpiących*". Znana jest archiwalna fotografia tylko pierwszego z wymienionych obrazów, dawniej w zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie, zaginionego podczas II wojny światowej; zob. *Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939–1945 w granicach Polski po 1945*, oprac. A. T y c z y ń s k a, K. Z n o j e w s k a, Poznań 1998, nr kat. 309: *Św. Prior*, akwarela, papier, 35×30 cm, sygn. p.d. *J R* (w kółku), repr. cz.-b. (informację o zaginionym obrazie zawdzięczam drowi Andrzejowi Betlejowi).

[100] *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Salon doroczny 1922–1923, grudzień–styczeń. Katalog ilustrowany nr 1*, s. nlb. 24: Rozen Jan Henryk, nr kat. 227: *Żywot św. Franciszka z Asyżu*.

[101] K. I ł ł a k o w i c z ó w n a, *Ścieżka obok drogi*, Warszawa 1939, s. 74, 76, 78 (Iłłakowiczówna znała Rosena jako kolegę z pracy, gdyż w tym czasie oboje byli zatrudnieni w MSZ; poetka wspomina, że byli bezpośrednimi świadkami zamachu oraz że na wystawie znajdowały się obrazy Rosena).

[102] J. Ż[y z n o w s k i], *Wystawa „Grupy 12" w T.Z.S.P.*, Tyg Il., 1923, nr 48 (24 XI), s. 763–765 (s. 763: il. tryptyk Rosena – *Św. Franciszek z Asyżu*). W żadnym z odnalezionych katalogów wystaw „Grupy 12" nie pojawia się nazwisko Rosena, nie udało mi się jednak dotrzeć do katalogu omawianej wystawy z roku 1923.

[103] Niezidentyfikowany wycinek prasowy (być może „Kurier Warszawski" z roku 1924?) zachowany w zeszycie z wycinkami prasowymi (archiwum Mary Flanagan). Tryptyk (ok. 70×45 cm [każda z kwater], tempera na desce, każda kwatera nosi osobną sygnaturę i datę (p.d.): JAN HENRYK ROSEN PINX[IT] AD MCMXXIII) zachował się do dziś, niemalże *in situ*: zdobi obecnie zakrystię kościoła seminaryjnego (dawniej karmelitów) przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie; niedawno został odnowiony. Pierwotnie [il. 127] znajdował się w predelli ołtarza bocznego w lewej nawie, choć wtedy układ skrzydeł był odwrotny (*Warszawa – przewodnik krajoznawczy*, red. R. F l e s z a r o w a, J. K o ł o d z i e j c z y k, Warszawa 1938, s. 165). Za informację o miejscu przechowywania tryptyku, zgodę na jego reprodukcję oraz za archiwalną fotografię ołtarza bocznego z umieszczonym w nim tryptykiem dziękuję ks. Prałatowi Wiesławowi Kądzieli z Wyższego Metropolitalnego Seminarium Duchownego św. Jana Chrzciciela w Warszawie.

[104] Biblioteka Narodowa w Warszawie przechowuje czarno-białe fotografie pięciu obrazów Rosena, m.in. dwa o tematyce franciszkańskiej, zaprezentowane powyżej: *Św. Franciszek* (tryptyk): sygn. IF 13480/IV-19, sygn. i dat. p.d. osobno na każdej z kwater: JAN HENRYK ROSEN MCMXXIII oraz *Św. Franciszek*: sygn. IF 13481/IV-19, sygn. i dat. jw. (pozostałe trzy przedstawiają obrazy z wystawy z roku 1925; por. niżej). – Na tej samej wystawie – „Grupy 12" – pokazano obraz *Św. Stanisław Kostka* (dat. 1923, nr kat. 024), w okresie międzywojennym własność Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy (zob. *Katalog Ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929: „nabytki z roku 1926: nr kat. 74: Jan Henryk Rosen, *Św. Stanisław Kostka*, tempera, wym. 38×58 cm; Dar Grupy »XII« z Warszawy"); w tych samych zbiorach znajdowało się jeszcze jedno dzieło Rosena (zob. *ibidem*: „nabytki z roku 1929: nr kat. 157: Jan Henryk Rosen, *Szkic do obrazu Pobór cła na Brdzie w Bydgoszczy w roku 1502*, olej, wym. 60×60 cm; zakup z funduszy miejskich"). Oba obrazy spłonęły w roku 1945 w Trzcińcu, w magazynie zbiorów ewakuowanych z bydgoskiego muzeum; nie zachowała się ich dokumentacja fotograficzna (informacja p. Ingi Kopcewicz z Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 6 IV 2006). *Pobór cła* powstał w związku z konkursem rozpisanym w roku 1928 przez Radę miejską Bydgoszczy na obraz o tym temacie. Wygrał go Antoni Michalak; zob. L. L a m e ń s k i, *Antoni Michalak – malarz mistycznego światła*, BHS, t. 58, 1996, nr 1–2, s. 81, przyp. 15, oraz J. W y c z e s a n y, *Kalendarium. Życie i twórczość Antoniego Michalaka* [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie, 22 V–9 VIII 2005, Kazimierz Dolny 2005, s. 21–22.

[105] Inskrypcja na lewym skrzydle brzmi: „Et in velamento alarum tuarum exultabo, adhesit | anima mea post te: me suscepit dextera | tua", Ps 62, 8–9 („I w zasłonie skrzydeł twoich rozraduję się, przylgnęła dusza moja do ciebie, broniła mnie prawica twoja"). Inskrypcji na skrzydle prawym nie udało się odczytać.

[106] „Auditui meo dabis gaudium et lætitiam, et exsultabunt | ossa humiliata", Ps 50, 10 („Dasz mi usłyszeć radość i wesele, a rozradują się kości poniżone").

[107] „Quoniam angelis suis mandavit de te ut custodiant te in omnibus viis tuis", Ps 90, 11 („Albowiem aniołom swoim rozkazał o tobie, aby cię strzegli na wszystkich drogach twoich").

[108] R o s e n, *Wspomnienia*, s. 242.

[109] Kardynał Mercier należał do najwybitniejszych przedstawicieli odnowy filozofii św. Tomasza; był współautorem, a przede wszystkim wykonawcą tez encykliki *Æterni Patris* Leona XIII z roku 1879, która nadała niejako instytucjonalny charakter i nowy impuls odradzającej się wtedy w Europie już od szeregu lat myśli scholastycznej. Ten właśnie kierunek filozoficzny – neo-

scholastyka – dominował w założonym w roku 1894 i kierowanym przez Merciera Institut Supérieur de Philosophie na uniwersytecie w Lowanium, gdzie od początku jego istnienia kształciło się wielu polskich duchownych, m.in. późniejsi założyciele Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w roku 1918. Już w latach trzydziestych XX wieku było oczywiste, że „pod względem zarówno metody, jak i wyników pracy naukowej w logice, teorii poznania, w psychologii, w metafizyce, w filozofii moralnej i estetyce – ks. Mercier jest jedną z największych postaci we współczesnym odrodzeniu ducha Anielskiego Doktora, świętego Tomasza z Akwinu" (K. K o w a l s k i, *Rola Ks. Kardynała Merciera w odrodzeniu tomizmu*, Włocławek 1937, s. 15). Zob. też: F. H e y e r, *Mercier, Désiré* [w:] *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 5, Herzberg 1993, szp. 1291–1293; R. A u b e r t, *Mercier* (*Désiré-Joseph, cardinal*) [w:] *Catholicisme. Hier – Aujourd'hui – Demain*, t. 8, Paris 1979, szp. 1208–1211; G. M i c h i e l s, *Mercier* (*Désiré-Joseph*) [w:] *Dictionnaire de Spiritualité*, t. 10, Paris 1977, szp. 1038–1040; F. M o r a n d i n i, *Mercier, Désiré* [w:] *Enciclopedia Cattolica*, t. 8, Città del Vaticano 1952, szp. 713–716.

[110] *Uczczenie Kardynała Merciera przez Polskę*, Tyg. Il., 1924, nr 20 (17 V), s. 310; M. G o d l e w s k i, *Jubileusz J. Em. Kardynała Merciera* (*kartka z podróży*), Warszawa 1924.

[111] „Adres wykonany przez art. mal. J. H. Rosena, doręczony Kardynałowi Mercierowi przez specjalną delegację polską", Tyg. Il., 1924, nr 20 (17 V), s. 310 (il.). Trudno powiedzieć cokolwiek na temat techniki i wymiarów tego dyplomu – zapewne nie był zbyt duży. Praca nie została odnaleziona wśród spuścizny archiwalnej po kardynale Mercier ani w zbiorach pałacu arcybiskupiego w Mechelen (informacja Gerrita Vanden Boscha, archiwisty Arcybiskupstwa Mechelen–Bruksela, 23 VI 2004).

[112] Dedykacja brzmi: „Eminentissimo Principi S. Romanæ | Ecclesiæ Cardinali | Mercier | Archiepiscopo Mechlinensi Belgorum | Primati | Poloni" (Najprzewielebniejszemu Księciu Świętego Kościoła Rzymskiego, Kardynałowi Mercierowi, Arcybiskupowi Mechelen, Prymasowi Belgów – Polacy). U dołu arkusza po prawej stronie znajduje się sygnatura Rosena z datą 1924.

[113] W tłumaczeniu brzmi on następująco: „Polska, szlachetna Polska, zawsze wierna swojej Wierze i swoim przysięgom, ona, która nie prowadziła nigdy wojny zaborczej, ale walczyła zawsze za wolność ludów i cywilizację europejską, ona cierpi więcej niż my. Jej synowie są rozproszeni w wojskach rosyjskich, niemieckich, austrjackich. Jej ziemia została zdeptana, przeorana przypływem i odpływem wojsk. Ameryka nie może jej żywić. Módlcie się za nią, moi Bracia i proście Boga, aby jednym choć szczęśliwym wynikiem tej straszliwej wojny było ostateczne uznanie niepodległej Polski", tłum. wg J. T e o d o r o w i c z, *Kardynał Mercier*, „Warszawianka", t. 3, 1926, nr 27 (27 I), s. 4.

Drugi tekst to fragment Listu 111 św. Augustyna: „Servi autem Dei humiles et sancti, | qui dupliciter mala temporalia | patiuntur, quia et ab ipsis impiis, | et cum ipsis patiuntur, habent | consolationes suas, et spem futuri | sæculi; unde dicit Apostolus: | non sunt condignae passiones | huius temporis ad futuram gloriam | quae revelabitur in nobis. | Augustinus, M. PL. [Migne, *Patrologia Latina*] t. xxxiii, p. 45" („Dlatego korni i święci słudzy Boga, którzy podwójnie cierpią zła doczesne, albowiem od niegodnych i z tymi samymi niegodnymi je cierpią, mają swoją pociechę i nadzieję w przyszłych wiekach; bowiem Apostoł powiedział: »Utrapienia czasu niniejszego nie są godne przyszłej chwały, która się w nas objawi« [Rz 8, 18]").

[114] R. A u b e r t, *Le Cardinal Mercier et la Pologne en 1920* [w:] *Le cardinal Mercier* (*1851–1926*). *Un prélat d'avant-garde. Publications du Professeur Roger Aubert rassemblées à l'occasion de ses 80 ans*, éd. J.-P. H e n d r i c k x, J. P i r o t t e, L. C o u r t o i s, Louvain-la-Neuve 1994, s. 363–377. Tekst listu wydanego z inicjatywy kardynała Merciera przez Episkopat Belgii 15 VIII 1920, w sam dzień bitwy warszawskiej – „cudu nad Wisłą", ukazał się po polsku: D.-J. M e r c i e r, *O Polsce* [w:] i d e m, *Listy pasterskie*, Warszawa 1929 (= Bibljoteka Akcji Katolickiej, nr 7), s. 9–12. Zapewne o tej odezwie wspominał ks. Teodorowicz w liście do arcybiskupa Józefa Bilczewskiego z 1 IX 1920, zob. ks. J. W o ł c z a ń s k i, *Listy arcybiskupa Józefa Teodorowicza do arcybiskupa Józefa Bilczewskiego z lat 1900–1923*. (*Część III: listy z lat 1914–1923*), „Przegląd Wschodni", t. 9, 2006, z. 4 (36), s. 828.

[115] K. M i c h a l s k i, *Kardynał Mercier* (*1851–1926*) [w:] i d e m, *Nova et Vetera*, Kraków 1998 (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, t. 9), s. 32. Podobnie pisał o zmarłym ks. K. W a i s w artykule opublikowanym na łamach lwowskiej „Gazety Kościelnej": *Ś. p. Kardynał Mercier. Wspomnienie pośmiertne*, Lwów 1926, s. 15 (za udostępnienie nadbitki artykułu dziękuję ks. drowi hab. Józefowi Wołczańskiemu).

[116] *Przewodnik* [nr 1] *po wystawie T.Z.S.P. Wystawa bieżąca* (*kwiecień*), Warszawa 1925, s. 13: nr kat. 278; s. 16.

[117] P. N i t e c k i, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992, s. 68.

[118] B. R. W o s i e k, *Św. Tomasz w środowiskach młodzieży akademickiej i młodej inteligencji polskiej okresu międzywojennego* [w:] *Studia z dziejów myśli św. Tomasza z Akwinu*, red. S. S w i e ż a w s k i, J. C z e r k a w s k i, Lublin 1978 (= Towarzystwo Naukowe KUL, Źródła i monografie, 105), s. 351–366.

[119] s. T. L a n d y, R. W o s i e k, *Ksiądz Władysław Korniłowicz*, Warszawa 1978 (= Biblioteka „Więzi", t. 42), zwł. rozdz. III: „Początki »Kółka«", s. 43–106. „Kółko" z założenia „miało być otwarte i nie ujęte w jakiekolwiek ramy. […] Przez zebrania przewinęło się wielu różnych ludzi" (*op. cit.*, s. 47). Na spotkaniach „Kółka" podejmowano także sprawy sztuki. Ks. Korniłowicz „nie chciał ofiar z potrzeb intelektualnych i estetycznych. Przeciwnie, od razu na wstępie umiał przekonać, że właśnie sztuka religijna nie musi być kiczem, a literatura – sentymentalną grafomanią. Mobilizował i upoważniał do samodzielnych poszukiwań także w tym zakresie" (*op. cit.*, s. 49).

[120] L a n d y, W o s i e k, *op. cit.*, s. 100. Zob. też T. O s t r o w s k a, *Reicher Eleonora* [w:] *PSB*, t. 31, s. 9–11 (na temat KSK, s. 10) – tu datę powstania KSK określa się „ok. roku 1923" i wydaje się, że najwcześniej wtedy mógł był powstać ekslibris wykonany przez Rosena, może z myślą o planowanej serii wydawniczej, której pierwszy tom ukazał się jednak dopiero w roku 1927, gdy artysta przeniósł się już do Lwowa. Zamieszczony w *PSB* biogram Tadeusza Romera nie omawia szerzej jego pozazawodowej działalności w okresie międzywojennym (zob. M. P a s z k i e w i c z, *Romer Tadeusz Ludwik Wiktor* [w:] *PSB*, t. 31, s. 656–658). Niemniej Romera i Rosena łączyła praca w MSZ: Romer był zatrudniony w Departamencie Politycznym od 15 IX 1921 do końca roku 1927; wspomina też o nim, jako swoim koledze z MSZ, Kazimiera Iłłakowiczówna, określając go mianem „jednego z najuczciwszych i najpobożniejszych ludzi, jakich w życiu spotkałam" (I ł ł a k o w i c z ó w n a, *Ścieżka*…, s. 133). Być może to właśnie Tadeusz Romer zaangażował Rosena do wykonania zarówno adresu dla kardynała Merciera, jak i omawianego ekslibrisu wydawnictw KSK.

[121] Ks. W. M i c h a l s k i, *Przedmowa* [w:] E. R e i c h e r, *Święty Wincenty à Paulo*, Warszawa 1927, s. 7–8.

[122] *Słownik biograficzny autorów „VERBUM"*, oprac. M. K u n o w s k a - P o r ę b n a [w] *Verbum* (*1934–1939*). *Pismo i środowisko*, t. I: *Materiały do monografii*, oprac. M. B ł o ń s k a,

M. K u n o w s k a - P o r ę b n a, S. S a w i c k i, Lublin 1976 (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną, 5), s. 293.

[123] L a n d y, W o s i e k *op. cit.*, s. 100.

[124] *Słownik biograficzny…*, s. 293.

[125] „Dla Wydawnictwa KSK projektowała ilustracje i układy graficzne książek, przejmując to zajęcie po Franciszku Siedleckim, prezesie Związku Artystów Grafików, współpracującym z wydawnictwem w początkach jego istnienia", *Słownik biograficzny…*, s. 331.

[126] *Ibidem*, s. 375.

[127] *Ibidem*, s. 381.

[128] B. C y w i ń s k i, *Rodowody niepokornych*, Paris 1985, s. 370–371.

[129] Na rysunku Rosena cytat został podany niedokładnie; zamiast „verbum Dei" widnieje tam „verbum Domini".

[130] Zob. É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922, s. 110–117.

[131] *Ibidem*, il. 61 na s. 115 oraz. s. 114.

[132] *Ibidem*, s. 114.

[133] *Ibidem*.

[134] J. de R o s e n, *The Altar*, „Triumph", vol. 3, 1968, no. 11, s. 26–29; i d e m, *The New Iconoclasm*, *ibidem*, vol. 4, 1969, no. 6, s. 26–28; i d e m, *The Ungilded Legend*, *ibidem*, no. 10, s. 21–23, 40; i d e m ,*A Requiem for the Bells*, *ibidem*, no. 11, s. 33–36; i d e m, *The Concealed Substance*, *ibidem*, vol. 5, 1970, no. 7, s. 20–23, 38; i d e m ,*The Crucifix*, *ibidem*, vol. 7, 1972, no. 2, s. 38–41.

[135] *Who's Who in American Art*, ed. D. B. G i l b e r t, New York 1959, s. 145, oraz *Who was Who in American Art 1564–1975. 400 Years of Artists in America*, ed. P. H. F a l k, t. 1, Madison, CT 1999, s. 895–896.

[136] Na temat życia i twórczości malarza w USA, zob. J o r d a n o w s k i 1988, s. 148–152, oraz artykuły w specjalnym wydaniu pisma „Sodalis Polonia" poświęconym Rosenowi z okazji 50-lecia pracy artystycznej: ks. Z. P e s z k o w s k i, *Arystokracie ducha – mistrzowi Janowi de Rosen*, „Sodalis Polonia", t. 56, 1976, nr 2 (luty), s. 33–37; ks. W. J a s i ń s k i, *Złoty jubileusz artystycznej twórczości Jana Henryka de Rosen*, *ibidem*, s. 38–41; i d e m, *Kazanie wygłoszone z okazji Złotego Jubileuszu artysty malarza Jana Henryka de Rosen*, *ibidem*, s. 42–46.

Część III

[1] Ostatni znany list ormiańskiej Kurii biskupiej do Mehoffera pochodzi jednak z roku 1920 (por. przyp. 353 w cz. I).

[2] Być może witraże powstały w czasie, gdy malarz czekał na przygotowanie ścian; jednak jest też możliwe, że wyprawienie ścian i malowanie opóźniło się, gdyż artysta był zajęty projektowaniem witraży. Brak jest danych, by ustalić to na pewno. Wiadomo jedynie, że w roku 1926, gdy gotowe były już wszystkie malowidła na południowej ścianie nawy, informowano, że: „Wkrótce wyjdą z fabryki Białkowskiego w Warszawie dostosowane do całości powyższych malowideł trzy witraże" (D. K a j e t a n o w i c z, *Katedra ormiańska i jej otoczenie* (*przewodnik*), Lwów 1926, s. 10) – co zdaje się potwierdzeniem faktu, że w pierwszej kolejności musiały powstać projekty witraży.

[3] Sz. Ś w i ą t e k, *Z prac nad słownikiem firm witrażowych w Polsce w XX wieku* [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Kraków 2000, s. 191. Założona w roku 1913 firma witrażownicza Franciszka Białkowskiego (1871–1928), z wykształcenia malarza, „cieszyła się ogólnem uznaniem", realizowała m.in. projekty Wyspiańskiego i Mehoffera, zob. *Życiorysy artystów zmarłych w 1928 roku*, Spraw. TZSP za r. 1928, Warszawa 1929. W roku 1931 wytwórnia ta wykonała jeszcze jeden witraż według projektu Rosena, przeznaczony do (nieistniejącego) baptysterium lwowskiego kościoła pw. św. Marii Magdaleny (zachowany w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, zob. *Art Déco y Львові*, nr kat. VII/34, s. 33, nr inw. Рз-121. ЛГМ, il. na s. 95).

[4] Odkrycia dokonano w styczniu roku 2001, po przekazaniu budynku katedry (zajmowanego wcześniej przez magazyn lwowskiego Muzeum Narodowego) gminie ormiańskiej – Ormiańskiemu Kościołowi Apostolskiemu. W lwowskim piśmie „Hałyćka Brama" ukazało się kilka artykułów na ten temat: І. С ь о м о ч к і н, *Сенсація зі знаком «+». Реставруються вітражі Вірменського собору*, „Галицька Брама", 2002, nr 4–6 (88–90), s. 14–16; Р. Г р и м а л ю к, *Іконографія вітражів Вірменської церкви*, *ibidem*, s. 20–22 (co ciekawe, autorka nie uwzględniła tego zespołu w swojej monografii witraży lwowskich przełomu XIX–XX wieku, mimo że zakres chronologiczny książki obejmuje, przykładowo, witraże Petra Chołodnego w cerkwi Uspieńskiej, z roku 1936, por. e a d e m, *Вітражі Львова кінця XIX – початку XX століття*, Львів 2004). W roku 2005 jeden z witraży – *Św. Paweł* – został umieszczony w oknie w południowym ramieniu transeptu. Konserwację górnej kwatery witraża przeprowadził mgr Arkadiusz Maciej w ramach pracy dyplomowej; resztę odnowił i częściowo zrekonstruował lwowski konserwator Anatolij Czobitko. Ten ostatni w roku 2006 przeprowadził konserwację kolejnego witraża – ze scenami z życia św. Jana Chrzciciela – który został umieszczony w środkowym przęśle ściany płn., choć pierwotnie był przeznaczony dla pierwszego od wschodu okna w ścianie płd. [il. 226 c]. Planowana jest rekonstrukcja dalszych przeszkleń.

[5] Niepublikowane studium na temat ikonografii witraży katedry ormiańskiej, autorstwa Heleny M a ł k i e w i c z ó w n y, zostało włączone jako rozdział 5 do pracy dyplomowej A. M a c i e j a, „Problemy konserwatorskie witraży projektu J. H. Rosena z katedry ormiańskiej p.w. Wniebowzięcia NMP we Lwowie. Próba ich rozwiązania na przykładzie konserwacji górnej kwatery witraża *Św. Pawła* z zastosowaniem współczesnych klejów syntetycznych" (Praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem dr. Pawła Karaszkiewicza, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie), Kraków 2004, s. 28–80. W dalszym ciągu pracy będę się odwoływać do zawartych tam ustaleń autorki.

[6] Wydany w roku 1926 przewodnik po katedrze informował, że „Malowanie lewej [tzn. płn.] strony nawy dopiero zaczęte", K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1926, s. 10; z kolei daty 1925–1927 dla wykonania malowideł w nawie podaje drugie wydanie cytowanego przewodnika (i d e m, *Katedra…*, Lwów 1930, s. 17).

[7] Jeszcze w roku 1926 pisano o kopule i sklepieniu części prezbiterialnej, że jego „pozostałe płaszczyzny, oznaczone drobnemi kratkami [chodzi o podkład cementowy pobrużdżony w formie kratki, dla zwiększenia przyczepności kolejnych nakładanych nań warstw], będą w przyszłości również pokryte mozajką" (K a j e t a n o w i c z, *Katedra...* 1926, s. 4). Zrealizowano ją w roku 1928, ale tylko na sklepieniu. Nie było już mowy o zdobieniu mozaiką ścian. Ponadto, jeszcze w roku 1927, A. H o w h a n i a n (*O restauracji naszej katedry*, PŚG, 1927, nr 2–3, s. 8) pisał: „Mozajki miały pokryć całą tę najstarszą część katedry, ale z powodu wojny musiano przerwać pracę nad nimi – dziś zaś brak funduszów na ich dokończenie i najprawdopodobniej zastąpią je malowidła ścienne takie, jakie widzimy wykonane już w nawie".

[8] I. D r e x l e r, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie*, Lwów 1930, s. 7. Broszurka z cytowanym tekstem Ignacego Drexlera była dołączona do portfolio 25 oryginalnych czarno-białych, wysokiej jakości fotografii (18×24 cm) – na których utrwalono prawie wszystkie malowidła oraz trzy witraże (z istniejących pierwotnie sześciu) – wykonanych przez lwowskiego fotografa Ludwika Wieleżyńskiego. Portfolio zostało wydane sumptem fotografa w ograniczonym nakładzie (zapowiadano sto numerowanych egzemplarzy, z których każdy miał być sygnowany przez J. H. Rosena) i stanowi najlepszy materiał ilustracyjny obrazów Rosena z okresu tuż po ich wykonaniu. Zważywszy na fatalne oświetlenie malowideł, miał rację ówczesny krytyk, który następująco komplementował pracę Wieleżyńskiego: „Nie wiem […] i ledwo się domyślam, ile prób i ile energji musiał użyć p. Wieleżyński, aby przy pomocy reflektorów rozprószyć prawie niedostępne dla ostrowidza mroki sklepień, załamań i gzymsów", zob. M. S., *L. Wieleżyńskiego:* „*Album katedry ormiańskiej*", „PŚG", 1930, nr 31–32 (styczeń–luty), s. 68–69, oraz zaproszenie do przedpłaty na portfolio na s. II okładki tego numeru.

[9] Szkic ołówkowy na arkuszu formatu A5, niedatowany; zbiory Mary Flanagan.

[10] Zob. D r e x l e r, *op. cit*., pl. nr 7. Fotografię wykonano zapewne pod koniec roku 1929, gdyż widoczna na nim dekoracja prezbiterium jest już wykończona, a w styczniu 1930 portfolio było już gotowe, w sprzedaży.

[11] Dekorację tę, zaprojektowaną przez Rosena, wykonał jego pomocnik malarski, pracujący z nim w katedrze od roku 1927, Kazimierz Smuczak (1906–1996). Szerzej na temat tego malarza, zob. Ю. С м і р н о в, *Казимир Смучак – учень і послідовник Яна-Генрика Розена*, „Галицька Брама", 1999, nr 11–12 (59–60), s. 12–15.

[12] Wojciech Skrodzki, generalizując, pisze o malowidłach ściennych okresu międzywojennego, że „w odróżnieniu od całościowego charakteru analogicznych dzieł młodopolskich, wywodzących się z ducha średniowiecza i obejmujących z założenia całe wnętrze, w okresie dwudziestolecia powstawały oddzielne kompozycje. Nawet jeżeli skumulowane we wnętrzu tworzyły wrażenie dążenia do rozwiązania całościowego […] mamy do czynienia z sumą oddzielnych i samodzielnych kompozycji", W. S k r o d z k i, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, [Warszawa] 1989, s. 88. Taki właśnie model, jak się wydaje (mimo wielu podobieństw do średniowiecznych zespołów malowideł ściennych), prezentują też dekoracje Rosena w katedrze ormiańskiej.

[13] D r e x l e r, *op. cit*., s. 5. Podobną opinię wyraził A. H o w h a n i a n, *Nowa polichromja katedry ormiańskiej*, PŚG, 1927, nr 5–6, s. 29: „Całość do dziś wykonanych malowideł dzieli się na liczne części, rozmieszczone umiejętnie na różnowartościowych pod względem oświetlenia partjach ściennych. Z pokonaniem tych trudności miał artysta nielada zadanie, ale przyznać należy, że doskonale się z tego wywiązał, dzięki czemu też oglądanie malowideł w najmniejszym stopniu nie wywołuje niepokoju i wrażenia chaosu, nie nuży też jednostajnością rozkładu scen i kompozycyj".

[14] W nawie są cztery okna oraz dwie zamurowane wnęki, które niegdyś mieściły okna.

[15] Niedawna konserwacja malowideł we wschodnim przęśle ściany południowej była okazją do dokonania dokładnych pomiarów opisanych wyżej pól. Mimo pewnych nieregularności podziałów ścian i wielkości otworów okiennych w poszczególnych przęsłach wspomniane wymiary zostaną tu podane dla orientacji, na zasadzie *pars pro toto*, dla wszystkich przęseł. Pole poniżej okna: 261×342 cm; po lewej stronie okna: 300×85,5 cm; po prawej stronie okna: 300×70,5 cm; ponad oknem: 223×342 cm; wymiary okna: 333×136 cm. Dane według: J. C z e r n i c h o w s k a, A. P a w l a k, „Katedra ormiańska we Lwowie. Malowidło ścienne, Jan Henryk Rosen, 1925. Wschodnie przęsło południowej ściany nawy", Warszawa 2008 (dokumentacja konserwatorska), s. 7. Za uprzejme udostępnienie dokumentacji dziękuję dr Joannie Czernichowskiej.

[16] Rozplanowanie ilustracji – poszczególnych pól zajmowanych przez „typy", „antytyp" oraz komentujących wydarzenia proroków – przyjmowało różne formy w różnych „rodzinach" *Biblia pauperum*. Kojarząc rozplanowanie malowideł w katedrze z układem ilustracji *Biblia pauperum*, mam na myśli przede wszystkim ich wzajemne powiązania ideowe. Na temat *Biblia pauperum* zob. A. H e n r y, *Biblia pauperum*, Ithaca–New York 1987; G. S c h m i d t, A. W e c k w e r t h, *Biblia pauperum* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 293–298; oraz É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922, s. 233–246 (dalej cytowane jako *Fin*). W praktyce opisany schemat mógł zostać zastosowany w pełni jedynie na trzech ścianach, gdyż pozostałe trzy w dolnej części, poniżej okna, są przeprute otworami drzwiowymi, a ostatnie przęsło nawy (od zach.) jest dodatkowo węższe od pozostałych, tak że po obu stronach okna nie ma już zupełnie miejsca na malowidła, a w konsekwencji te dwie ściany mogą pomieścić tylko jedną scenę – ponad oknem.

[17] Można by uznać, że ten schemat zastosowany tu został tylko formalnie, gdyż kolejne pola zawierają sceny z legend czterech różnych świętych – Idziego, Jerzego, Krzysztofa i Odilona (mimo że ten ostatni nie należy do pojętego kanonicznie grona Wspomożycieli). Niemniej jednak święci stanowią część zobrazowanego na całej ścianie północnej cyklu Czternastu Wspomożycieli, co przecież jest czynnikiem łączącym pozornie niezwiązane ze sobą kompozycje w jedną ikonograficzną całość.

[18] Dzięki przeprowadzonej niedawno konserwacji malowideł we wschodnim przęśle południowej ściany nawy wiadomo, że artysta stosował temperę chudą i tłustą, miejscowo olejną i żywiczną, lokalnie złocenia olejne, a malowidła zostały wykonane na tynku wapiennym. Informacje podaję za: C z e r n i c h o w s k a, P a w l a k, *op. cit*., s. 7.

[19] Powód jest, być może, zupełnie prozaiczny: mogło chodzić o zasłonięcie otworu (wnęki?) w tej ścianie, widocznego na lewo ponad wejściem do zakrystii na archiwalnych fotografiach z okresu usuwania barokowego wystroju katedry (por. il. 14 c, 186).

[20] B. T. L e s i e c k i, *Przyczynki do malarstwa Kazimierza Smuczaka i Jana Henryka Rosena*, „Lwów i Kresy – Biuletyn Koła Lwowian w Londynie", t. 28, 1988, nr 54, s. 44. W innym miejscu Smuczak wspomina, że Rosen „operował farbami od Szwajcara, nigdy innymi, a płacił za nie bardzo dużo", M. K u c h c i ń s k i, *Rosena lwowskiego wspominam. Z Kazimierzem Smuczakiem rozmawia Marek Kuchciński*, „Rola Katolicka", 1988, nr 6 (18 IX), s. 14–15. Owego Szwajcara, jako dostawcę farb, musiał mu pole-

cić Louis Rivier, którego zapewne prosił o radę w sprawach technologii malarstwa ściennego podczas wizyty w Lozannie w roku 1925 (zob. wyżej, przyp. 446 w cz. I). „Wspaniałe pigmenty" wykorzystywane przez Szwajcara pochodziły z renomowanej paryskiej firmy „Établissements Lefranc", istniejącej do dziś pod nazwą „Lefranc et Bourgeois" (na temat farb, zob. Aneks XVII).

[21] Kazimierz Smuczak wspominał, że ofertę zakupu technologii przygotowywania farb Rosen dostał od Szwajcara znacznie wcześniej, jeszcze podczas pracy w katedrze ormiańskiej: „I było tak, że ten malarz ze Szwajcarii zachorował i napisał do Rosena czy nie kupiłby technologii farb, jakie mu w tubach przysyłał. Rosen nie zgodził się, ponieważ kosztowała ona 1000 dolarów, nie miał na tyle pieniędzy. Szwajcar mówił, że każda jedna kucharka zrobi te farby. Ale co z tego, ale barwniki proszę Pana! To są barwniki takie, że nam się nie śni nawet. I nie będzie śniło nigdy! Mówiłem wcześniej Rosenowi, aby dał farby do analizy na politechnikę, ale Rosen nie zgodził się, rzekł mi wówczas: »to nie wypada, żebym oszukiwał gościa«", K u c h c i ń s k i, *op. cit*., s. 14.

[22] Dwa listy (w języku francuskim) noszą daty 14 i 15 III 1939; ich nadawcą, a więc też producentem farb, był Albert Burtri z Orvin sur Bienne w Szwajcarii; zob. Aneks XVII.

[23] „Sztuki Piękne", t. 9, 1933, s. 267.

[24] Aneks XVIII zawiera korespondencję ks. Teodorowicza z roku 1933 w sprawie podjęcia środków zaradczych wobec zawilgocenia murów katedry, a z nimi również malowideł.

[25] Wspomina o tym Marian Brzezicki, jeden z wychowanków bursy ormiańskiej, sportretowany w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu* jako św. Tadeusz (J. J a n i c k i, *Cały Lwów na mój głów… Alfabet lwowski*, Warszawa 1993, s. 37). Z kolei Kazimierz Smuczak twierdził, że „Rosen nigdy na pamięć nic nie robił, zawsze ktoś mu portretował" (przy czym „portretowanie" oznacza pozowanie Rosenowi do namalowania twarzy; K u c h c i ń s k i, *op. cit*.) – co zgadza się z zasygnalizowaną wcześniej przynależnością artysty do akademickiej tradycji praktyki warsztatowej.

[26] Cechę tę zauważyli już współcześni krytycy: „Rosen, jako ilustrator scen z Ewangelji i żywotów świętych, nie jest malarzem historycznym, t. j. nie odtwarza scen w ich historycznym przebiegu. Sceny te ujmuje poprzez pryzmat liturgji i kultu na sposób, jak to często czynili malarze średniowieczni" (M. S k r[u d l i k], *Jan Henryk Rosen*, „Rodzina Polska", 1930, nr 1, s. 11–12); „Styl Rosena jest par excellence stylem liturgicznym, w którym moment historyczny jest tylko fragmentem" (i d e m, *Polichromja katedry ormiańskiej we Lwowie*, „Tęcza", 1931, nr 45, s. nlb.). Ignacy D r e x l e r (*Malowidła…*, s. 6) pisał: „Niektóre kompozycje kładzie Jan Henryk na jednolite gładkie tło o żywej amarantowej lub czarnej barwie, niedefiniujące żadnej realności, ale otwierające cały świat możliwości. I na tem tle rozpina artysta dusze ludzkie, ich charaktery i wzajemne ich węzły".

[27] O malowidłach szeroko pisała prasa, już w czasie ich powstawania, m.in.: H o w h a n i a n, *Nowa Polichromja…*; I. D r e x l e r, *Dzieło Jana Henryka Rosena*, „Świat", 1927, nr 42; S k r u d l i k, *Jan Henryk Rosen*, *op. cit*.; i d e m, *Polichromja katedry…*; s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła ścienne J. H. Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie* [w:] e a d e m, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002 (przedr. wyd. I: Poznań 1934), s. 151–159 (pierwodr. w „Pro Christo – Wiara i Czyn", 6, 1930, nr 8, s. 504–510); W. K o z i c k i, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w katedrze Ormiańskiej we Lwowie,* „Sztuki Piękne", t. 7, 1931, s. 443–451; L. I s a k o w i c z, *Katedra ormiańska we Lwowie*, PŚG, 1931, nr 53–54, s. 160–168; J. St. C z a r n e c k i, *Z Katedry Ormiańskiej we Lwowie*, „Antena Życia", 1933, nr 11; St. M a c h n i e w i c z, *W katedrze ormiańskiej*. (*Polichromja Jana H. Rosena*), „Dziś i Jutro", 1933–1934, nr 1.

[28] O malowidle w apsydzie pisano współcześnie: „Kompozycją centralną polichromji jest »Ostatnia Wieczerza«, zajmująca absydę za wielkim ołtarzem. Plastyczna siła tej sceny, wyrazistość postaci i przejrzystość dekoracyjna kompozycji powoduje, że scena ta nietylko formalnie, ale faktycznie – jest ośrodkiem dekoracji dominującym nad całością. Moment historyczny jest tu stuszowany na rzecz liturgicznego ujęcia sceny", S k r u d l i k, *Polichromja…*, s. nlb.

[29] Obraz jest sygnowany i datowany dwukrotnie – p.d. (na obrusie): JAN HENRYK ROSEN | 1928, oraz pomiędzy postacią trzeciego i czwartego apostoła od lewej, tuż ponad linią obrusa: JAN HENRYK ROSEN 21 VII 1928. Przedstawienie (jeszcze w trakcie powstawania) poddał analizie Julian Z a c h a r i e w i c z, „*Ostatnia Wieczerza*" *J. H. Rosena. Nowy fresk w katedrze orm. we Lwowie*, „Gazeta Warszawska", 1928, nr 286, s. 4 (przedr.: PŚG, 1928, nr 18–19, s. 148–150); i d e m, *Wtórna kompozycja Ostatniej Wieczerzy Jana Henryka Rosena. Fresk w ormiańskiej katedrze we Lwowie*, „Gazeta Kościelna", 1929, nr 12, s. 139–140 (przedr. PŚG, 1929, nr 22–23, s. 44–49). W pierwszym z przywołanych artykułów („*Ostatnia Wieczerza*"…, s. 4) Zachariewicz postulował przemalowanie twarzy Chrystusa (bo uważał, że jest „zamało [!] piękna") oraz jego dłoni („układ rąk i palców jest niezgrabny i niełady"); w drugim tekście (*Wtórna kompozycja…*, s. 139) z satysfakcją donosił, że artysta uwzględnił jego uwagi i dokonał zmian zgodnie z jego sugestiami. Najprawdopodobniej nigdy nie wykonano fotografii, które by dokumentowały stan malowidła sprzed przemalowań (zdjęcia Ludwika Wieleżyńskiego powstały już po retuszach); na temat zmian trudno jest więc powiedzieć coś więcej ponad to, o czym pisze Zachariewicz (czyli, że postać Chrystusa była „brzydka", a po poprawkach jest „piękna").

[30] Truizmem będzie w tym miejscu przypomnienie, że – zgodnie z symboliką kościelną – tradycyjnie: „Kolor biały w liturgii jest przypisany Chrystusowi, Eucharystii – jako ofierze bezkrwawej [...]. Od pierwszych wieków [chrześcijaństwa] szaty Chrystusa i apostołów są białe" (X. B a r b i e r d e M o n t a u l t, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. 1, Paris 1890, s. 143–144). O „białych jak śnieg" (w przekładzie ks. J. Wujka) szatach Chrystusa mówi też fragment Ewangelii dotyczący Przemienienia Pańskiego (Mt 17, 2). Barbier de Montault w innym miejscu (*op. cit.*, t. 2, s. 169) wymienia trzy „kolory eucharystyczne": „biel, która wyraża bezkrwawą ofiarę i stan łaski; czerwień, która oznacza krew przelaną na krzyżu oraz najwyższą władzę; błękit […] dla zaświadczenia o niebiańskim pochodzeniu [Eucharystii] i dla pokazania nieba jako nagrody dla tego, kto się pożywia ciałem i krwią Zbawiciela" (na temat „kolorów eucharystycznych", zob. także *ibidem*, t. 2, s. 284). J. M y s l i v e c (*Apostel* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 153) zauważa, że apostołowie od najdawniejszych czasów (zapewne pod wpływem Ap 19, 8) są przedstawiani w białych szatach.

[31] M y s l i v e c, *op. cit.*, szp. 152–154 („Typenbildung und Attribute").

[32] Relacje świadków dowodzą jednak, że malarz nie był bezwzględnie wierny realiom, lecz „naginał" pewne szczegóły do swojej wizji malowideł czy raczej ich „ikonograficznego prawdopodobieństwa". Marian Brzezicki, wychowanek bursy ormiańskiej, sportretowany w omawianej scenie jako św. Tadeusz, wspominał: „Ja jestem jednym z apostołów w apsydzie, tuż za głównym ołtarzem. Przedstawiam św. Tadeusza i jedynie moja twarz jest zrobiona en face, bo wszystkie inne widziane są z profilu. Kiedy mnie zrobił na bruneta – zaoponowałem, ale Rosen szybko sprawę wyjaśnił: »a czyś ty, durniu, widział kiedy Ormianina blondyna? A Polaków apostołów nie było«" (zob. J a n i c k i, *op. cit.*, s. 37, oraz zamieszczona tam fotografia Brzezickiego).

[33] S k r u d l i k , *Polichromja…*, s. nlb. Z kolei Władysław K o z i c k i (*Malowidła ścienne…*, s. 444) pisał wręcz o „śmiałej egzageracji charakterologicznej i heroizacji niektórych głów, z matejkowskim czasem dokonanej zacięciem".

[34] s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła…* 1930, s. 510.

[35] Taką identyfikację apostołów podają zgodnie K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 7 oraz Z a c h a r i e w i c z, „*Ostatnia Wieczerza*"…, s. 4. Św. Tadeusz to portret Mariana Brzezickiego (1908–2002; zob. przyp. 32). Według anonimowego opisu fotografii przedstawiającej to malowidło, zachowanej w FKiDOP: św. Andrzej to ks. German Gawroński (1897–1955), wyświęcony w roku 1928, wikary katedralny; św. Piotr to ks. Piotr Aładżadżian (Agadżadżian, 1904–1981), w latach trzydziestych sekretarz abpa Teodorowicza; Chrystus to portret „ks. Czartoryskiego" (zapewne chodzi o ks. Jana Czartoryskiego, 1897–1944, bł. o. Michała, dominikanina; zob. też niżej, przyp. 351); św. Jan to ks. Jan Lechowski (Hanicz; 1903–1977), wikary katedralny, wyświęcony w roku 1928, albo też Tadeusz Wojciechowski (1902–1982), malarz, uczeń Rosena na Politechnice Lwowskiej; św. Jakub Mniejszy to Jan Rosen; św. Bartłomiej to ks. Sergiusz Egulian (1906–1945), a św. Mateusz – proboszcz katedry, ks. Dionizy Kajetanowicz (1878–1954). Nie jest przy tym pewne, czy księża Aładżadżian i Egulian przebywali we Lwowie przed rokiem 1930. Porównanie twarzy św. Bartłomieja z fotografią ks. Adama Bogdanowicza sugeruje jednak, że to on (a nie ks. Egulian) został tu sportretowany, co zresztą przekazał już Z a c h a r i e w i c z („*Ostatnia Wieczerza*"…, s. 4); podobnie uważają C h r z ą s z c z e w s k i, *Katedra ormiańska p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie* [w:] i d e m, *Kościoły Ormian polskich* (= Katalog zabytków ormiańskich, t. 1), Warszawa 2001, s. 80, oraz J. S m i r n o w, *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002, s. 169. Dane biograficzne na temat duchownych związanych z katedrą oraz informacje o ich domniemanych portretach w katedralnych malowidłach (nie zawsze zbieżne z przedstawionymi tutaj) podaje ks. T. Z a l e s k i, *Słownik biograficzny duchownych ormiańskokatolickich oraz duchownych rzymskokatolickich pochodzenia ormiańskiego w Polsce w latach 1750–2000*, Kraków 2001.

[36] Najważniejszym wydarzeniem symbolizującym Eucharystię w sensie liturgicznym jest msza św. (czyli przedstawienie, z którym w zasadzie mamy do czynienia we Lwowie), konkretnie – moment podniesienia hostii (B a r b i e r d e M o n t a u l t, *op. cit*., t. 2, s. 169). Podobnie tę scenę interpretował już Julian Zachariewicz w obu artykułach poświęconych malowidłu: „Jest to właśnie chwila konsekracji wina, transsubstancjacji, tej przemiany przedziwnej wina, w krew, która ma być wylana za cały rodzaj ludzki, od dni Jezusa aż do końca świata" (Z a c h a r i e w i c z, „*Ostatnia Wieczerza*"…, s. 4); „Kompozycja Rosena Ostatniej Wieczerzy oryginalnością swoją odbiega od wszystkich innych obrazów tej treści: [przedstawia] nie przeczucie zdrady Judasza, tylko pierwszy akt konsekracji, przemiany wina w krew Pańską. Najwyższy moment ofiary Jezusa, na którego pamiątkę odprawia się Msza święta, stanowi moment tak uroczysty, że wszyscy wraz ze Zbawicielem powstali" (Z a c h a r i e w i c z, *Wtórna kompozycja…*, s. 140). Zob. także J. J. M. T i m m e r s, *Eucharistie* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 687–695. Należy przy tym zaznaczyć, że artysta najwyraźniej chciał równocześnie pokazać konsekrację chleba i wina, stworzyć symboliczny wizerunek odnoszący się do Eucharystii w całej pełni, sumujący niejako dwa etapy misterium, tylko tak bowiem można wytłumaczyć fakt, że Chrystus trzyma jednocześnie hostię i czarę z winem.

[37] „Momentem sytuacyjnym nie jest tu chwila, kiedy Chrystus wypowiada słowa: »Jeden z was zdradzi mnie«. Jesteśmy świadkami mistycznej tajemnicy, ustanowienia Przenajświętszego Sakramentu" (K o z i c k i, *Malowidła…*, s. 451). Ks. Xavier Barbier de Montault w swoim *Traktacie o ikonografii chrześcijańskiej* wymienia następujące sześć części czy też wątków obecnych w przedstawieniach Ostatniej Wieczerzy: uczta, przepowiednia zdrady Judasza, umywanie nóg, ustanowienie Eucharystii, komunia apostołów, dziękczynienie (zob. B a r b i e r d e M o n t a u l t, *op. cit*., t. 2, s. 137–138). Aż do soboru trydenckiego przeważał typ scen „historycznych", koncentrujących się na momencie zapowiedzi zdrady Judasza. W okresie kontrreformacji przewagę zyskały ujęcia podkreślające aspekt liturgiczny wydarzenia – Ostatnia Wieczerza jako pierwsza msza św. – określane często mianem Ustanowienia Najświętszego Sakramentu (zob. E. L u c c h e s i P a l l i, L. H o f f s c h o l t e, *Abendmahl* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 11–12). Émile M â l e (*L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, s. 73–77) wymienia wiele przykładów kontrreformacyjnych przedstawień Ostatniej Wieczerzy, czyli właśnie Ustanowienia Najświętszego Sakramentu, m.in. dzieła Jacopa Tintoretta (Scuola di San Rocco, Wenecja), Federigo Barocciego (Santa Maria della Minerva, Rzym), Jusepe de Ribery (kartuzja S. Martino, Neapol), Petera Paula Rubensa, Francisco Ribalty i Philippe'a de Champagne, a w konkluzji stwierdza: „Można powiedzieć, że Eucharystia wkroczyła na arenę sztuki dopiero w następstwie wielkich walk religijnych" (*op. cit*., s. 76).

[38] „Moment historyczny jest tu stuszowany na rzecz liturgicznego ujęcia sceny" (S k r u d l i k, *Polichromja…*, s. nlb.).

[39] Obie inskrypcje dowolnie tłumaczą Pismo św., nie są oparte na tekście Wujka.

[40] Żadna z relacji współczesnych wykonaniu malowidła nie podaje rzeczowych informacji na temat tego elementu kompozycji ani tłumaczenia napisu, wykonanego alfabetem ormiańskim poniżej górnej krawędzi tej dekoracji. Z a c h a r i e w i c z („*Ostatnia Wieczerza*"…, s. 4) pisze tylko, że są to „barwne arabeski, dające fragmenty postaci i stylizacji w kolorach niebieskozielonym, żółtym, pomarańczowym, czerwonym; nie stanowią ciągu jednolitego, są poprzerywane, ponieważ postaci Apostołów je przesłaniają".

Napis biegnący przez całą szerokość apsydy, ponad arkadkami mieszczącymi postaci ludzkie, za plecami apostołów, zawiera m.in. imiona znanych z historii Armenii królów i książąt, których Kościół ormiański przyjął do grona świętych: MESROP (Mesrop Masztoc, św., IV/V w., twórca alfabetu ormiańskiego); – [T]RDAT (Tirydates III, św., III/IV w., nawrócony przez św. Grzegorza Oświeciciela król Armenii, który uczynił chrześcijaństwo religią państwową); – T[A]G[AWO]R ('król') ABGAR (Abgar V, władca Edessy, I w. p.n.e./I w. n.e., pierwszy chrześcijański król ormiański); – VARDAN (Wartan Mamikonian, św., dowodzący powstańcami ormiańskimi w bitwie z Persami, chcącymi narzucić Armenii religię mazdejską, pod Awarajrem w roku 451); – GHEWOND (?) (jeden z duchownych, którzy wzięli udział we wspomnianej bitwie); – ISZKHAN ('książę'); – H[AJ]R[A]P[E]T ('patriarcha').

Odczytanie tego napisu (na ile było to możliwe) i jego częściowe zrekonstruowanie (jest widoczny jedynie we fragmentach) zawdzięczam uprzejmej pomocy Piruzy Mnacakanian.

[41] Zgodnie z zasadami symboliki kościelnej „nimb Judasza jest […] czarny, ponieważ stracił on świętość, a odchodząc [od Chrystusa] – chwałę apostolstwa" (B a r b i e r d e M o n t a u l t, *op. cit*., t. 1, s. 145). „Zniknięcie" Judasza w widoku frontalnym (do czego przyczyniają się dodatkowo jego czarne szaty i pochylenie postaci) ma też oczywiste konotacje ikonograficzne – podkreśla jego wykluczenie, „wymazanie" z grona Dwunastu. Inaczej św. Szymon – zamykający szereg po przeciwnej stronie, dokładnie naprzeciw Judasza – mimo skrótu jest widoczny dzięki jasnym szatom i umieszczeniu głowy na purpurowym tle, ponad malowaną dekoracją.

[42] Dr Sławomir Skrzyniarz dokonał tej identyfikacji i służył mi uprzejmie konsultacją bizantynistyczną przy zgłębianiu tego zagadnienia. Należy uściślić, że przedstawienie to zapewne w zamierzeniu miało stanowić poczet biskupów, ale jest raczej dowolną kreacją artysty: spośród trzech fragmentarycznie widocznych postaci, tylko jedną można z całą pewnością określić jako biskupa. Przypuszczalnie malarzowi chodziło raczej o ogólne zasugerowanie tego typu dekoracji, niż jej drobiazgowe odtworzenie. Na temat pocztu świętych biskupów i dekoracji apsyd kościołów bizantyńskich, zob. Ch. W a l t e r, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, tłum. K. M a l c h a r e k, Warszawa 1992, s. 193–203; S. E. J. G e r s t e l, *Beholding the Sacred Mystery. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle–London 1999, zwł. s. 15–36, oraz K. G. K a s t e r, *Grosser Einzug* [w:] *LCI*, Bd. 6, szp. 455–457; zob. też: N. P. Š e v č e n k o, *Art and liturgy in the later Byzantine Empire* [w:] *Eastern Christianity*, Cambridge–New York 2006 (= The Cambridge History of Christianity, vol. 5, ed. by Michael A n g o l d), s. 127–153, zwł. s. 134–137 („Decoration of the sanctuary space"); s. 134 oraz il. 5.2 na s. 135 (dekoracja apsydy kościoła św. Jerzego w Starym Nagoriczinie w Macedonii).

Określenie dekoracji namalowanej „za" apostołami jako „poczet świętych biskupów" nie jest sprzeczne, jak sądzę, z treścią podanej wyżej (por. przyp. 40) inskrypcji, która – jak należy rozumieć – identyfikuje postaci w arkadkach ze świętymi, postaciami wybitnymi i zasłużonymi w dziejach Kościoła ormiańskiego. Nie ma bowiem wątpliwości, że wzorem ikonograficznym i niejako „funkcjonalnym" były dla tej kompozycji Rosena właśnie bizantyńskie wyobrażenia pocztu świętych biskupów, podkreślające liturgiczną rolę tej części kościoła. Co więcej, widoczne w tym malowidle nawiązania do dziejów Kościoła ormiańskiego i ormiańskości w ogóle wydają się bardzo powierzchowne i, oprócz wspomnianego napisu, sprowadzają się do imion apostołów w nimbach, oddanych alfabetem ormiańskim (podczas gdy na innych, powstałych wcześniej malowidłach, inskrypcje są wypisane wyłącznie alfabetem łacińskim, po polsku). Można odnieść wrażenie, że malarz, niejako w ostatniej chwili (*Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* powstało jako przedostatnia scena) i za wszelką cenę, chciał uwzględnić w malowidłach choć niewielki, a przy tym chyba najbardziej charakterystyczny rys ormiański: liternictwo (bo treść napisu nie tylko, że dla większości widzów nieznających języka ormiańskiego była niezrozumiała, ale nawet dla znających język była po prostu niewidoczna z dystansu).

[43] G e r s t e l, *op. cit.*, s. 16, 18.

[44] G e r s t e l, *op. cit.*, s. 17–18. Zdarza się, że biskupi trzymają kodeks w nieokrytej dłoni; czasem zamiast wykonywania gestu błogosławieństwa w prawej dłoni trzymają krzyż.

[45] W a l t e r, *op. cit.*, s. 198, 203.

[46] G e r s t e l, *op. cit.*, s. 21. Por. też: A. R ó ż y c k a B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 104.

[47] W a l t e r, *op. cit.*, s. 199. Gdy chodzi o liczbę postaci, biskupów najczęściej było w apsydzie czterech, ale zdarzało się, że tylko dwóch, albo sześciu, ośmiu, a nawet dziesięciu. Św. św. Bazyli i Jan Chryzostom pojawiali się najczęściej w uznaniu ich zasług przy kodyfikacji najważniejszych tekstów liturgicznych; podobnie – św. Grzegorz (G e r s t e l, *op. cit.*, s. 23–24).

[48] G e r s t e l, *op. cit.*, s. 25–29.

[49] Ze względu na charakterystyczny „turbanowy" kształt nakrycia głowy (używany w patriarchacie aleksandryjskim) można go chyba zidentyfikować jako św. Atanazego z Aleksandrii, zob. J. M y s l i v e c, *Athanasius der Große von Alexandrien* [w:] *LCI*, Bd. 5, szp. 268–272, il. 1; U. K u d e r, *Bischöfe, heilige* [w:] *LCI*, Bd. 5, szp. 403–415, il. 16.

[50] Takie bardzo rzadko spotykane rozwiązanie (Chrystus udzielający Komunii św. przed ustawionym w apsydzie kościoła stołem Ostatniej Wieczerzy, będącym jednocześnie stołem ołtarzowym) prezentuje np. *Komunia apostołów* Justusa z Gandawy (Joos van Gent, właśc. Joos van Wassenhove, 1473–1474) w Galleria Nazionale delle Marche w Urbino; zob. M. J. F r i e d l ä n d e r, *Early Netherlandish Painting*, vol. 3: *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyden–Brussels 1968, Pl. 101, il. 99, s. 44–46 (o obrazie tym Friedländer pisze, że: „Ostatnia Wieczerza jest odprawiana jako Pierwsza Komunia, jako ustanowienie tego Sakramentu", *op. cit.*, s. 45).

[51] Zgodnie ze zwyczajem panującym aż do reform *Vaticanum II*, kapłan odprawiający mszę był zwrócony tyłem do wiernych; w ten sposób ten sakrament był też wyobrażany w sztuce, zob. np. relief przedstawiający *Eucharystię* na kampanili katedry florenckiej (Andrea Pisano lub warsztat, XIV w.), T i m m e r s, *op. cit.*, il. 2, szp. 690. Przykłady można mnożyć; liczne są redakcje choćby *Mszy św. Grzegorza* (zob. A. T h o m a s, *Gregoriusmesse* [w:] *LCI*, Bd. 2, szp. 199–202), ale wiadomo, że dzieło sztuki wcale nie musiało odpowiadać praktyce liturgicznej (*decorum* chyba tylko z trudnością dopuszczało ukazanie jednej z głównych postaci tyłem do widza; we *Mszy św. Grzegorza* nie było z tym problemu, bo ważniejsze niż nawet odwrócony tyłem celebrans, św. Grzegorz, było objawienie Chrystusa-Męża Boleści).

[52] Tak samo „działały" też bizantyńskie malowidła w apsydach: „Złudzenie, że namalowane postaci mogą zstąpić ze ściany, nie zostało wykorzystane po raz pierwszy w sanktuarium, ale tam właśnie sprawdzało się szczególnie dobrze. Podobnie jak w innych częściach kościoła, malarze wyzyskiwali tu krzywiznę ściany w celu ożywienia dwuwymiarowych przedstawień" (G e r s t e l, *op. cit.*, s. 26).

[53] Według rysunkowej wizualizacji wnętrza prezbiterium autorstwa Witolda Minkiewicza z około 1930 roku (por. il. 108) zasadniczą „nastawą" ołtarza miało być właśnie malowidło Rosena na ścianie apsydy, a na mensie miało znajdować się tylko niewielkie tabernakulum oraz krzyż.

[54] E. L u c c h e s i P a l l i, *Apostelkommunion* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 173–176. Treścią bizantyńskiej Komunii jest „mistyczna koncepcja wiecznego kapłaństwa Chrystusa", podczas gdy „zachodnia wersja [tego] obrazu" ujmuje wydarzenie w Wieczerniku narracyjnie. „Znana w sztuce od VI w., kompozycja ta [Komunia Apostołów] z biegiem czasu straciła związek z konkretnym faktem z *Ewangelii*, przybierając aspekt symboliczny. W klasycznym okresie sztuki bizantyńskiej wyobrażana w apsydzie głównej, była obrazowym odpowiednikiem dokonującej się przy ołtarzu tajemnicy eucharystii. Wraz ze wzrostem tendencji mistycznych przeistoczyła się w XIV w. w obraz Boskiej Liturgii celebrowanej w niebie w obecności zastępów anielskich przez Chrystusa-wiecznego kapłana, w tej postaci przeniesiona z sanktuarium do wyższej, niebiańskiej strefy kościoła, mieszczącej się w kopule" (R ó ż y c k a B r y z e k, *op. cit.*, s. 84).

[55] „Ofiara Kalwarii odnawia się na ołtarzu, w formie bezkrwawej, poprzez ofiarę mszy św." (B a r b i e r d e M o n t a u l t, *op. cit.*, t. 1, s. 282); „Odkupienie dokonane przez Chrystusa w misterium paschalnym jest aktualizowane, uobecnia się w Eucharystii, która sprawia w nas zbawienie duszy i ciała" (ks. J. J a n i c k i, *Misterium paschalne w Mszale rzymskim Pawła VI. Studium liturgiczno-teologiczne euchologii okresu wielkanocnego*, Warszawa 1992, s. 81; mimo że to opracowanie dotyczy liturgii po zmianach dokonanych na soborze watykańskim II, pewne stwierdzenia ogólne – jak to przytoczone wyżej – są prawdziwe również dla liturgii trydenckiej).

[56] Identyfikacji rysunków dokonała Helena Małkiewiczówna, której niniejszym dziękuję za uprzejme podzielenie się ze mną tym odkryciem. Zob. *Évangiles avec peintures byzantines du X^e siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, Paris [*s.a.*], t. 1, il. 54, fol. 60^v, 61 (b, c); t. 2, il 178, fol. 206^v (a).

[57] *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. L a n g m a n, Katowice 1932, il. 165, oraz i d e m, *O polskiej rzeźbie religijnej* [w:] *ibidem*, s. 187 (praca Hukana została tu określona jako „wspaniały kompozycyjnie projekt"). Wspomniany projekt ołtarza, niezrealizowany, był częścią większego przedsięwzięcia – budowy i wystroju kaplicy Stołu Pańskiego (zwanej Wieczernikiem), proj. Adolfa Szyszko-Bohusza, której szczyt fasady dekorował Hukan w roku 1925 (zob. wyżej, przyp. 424 w cz. I, oraz S k r o d z k i, *op. cit.*, s. 112–113; il.). Szerzej o *Wieczerzy Pańskiej* Hukana pisała A .D y l e w s k a, *Prace Karola Hukana dla Jasnej Góry*, „Studia Claromontana", t. 9, 1988, s. 306–315 (zwł. s. 314). Noty biograficzne artysty nie wspominają o tym projekcie (zob. O. Z a g ó r o w s k i, *Hukan Karol* [w:] *PSB*, t. 10, s. 87–88; I. T r y b o w s k i, *Hukan Karol* [w:] *SAP*, t. 3, s. 131–132).

[58] Zdaję sobie sprawę, że takie sformułowanie może się spotkać z zarzutem anachronizmu; chodzi mi tu jednak o podkreślenie wspólnoty pomysłu obu artystów i ukazanie podobieństw między obiema pracami, zupełnie w tej chwili pomijając kwestię chronologicznego pierwszeństwa projektu Hukana.

[59] D y l e w s k a (*op. cit*., s. 314) pisze o tym *modello* (powołując się chyba na międzywojennych krytyków), że „Była to grupa pełna majestatu, nawiązująca do obrazu Leonarda da Vinci, dość statyczna, naładowana jednak misyjną ekstazą".

[60] G. W e b b, *The Liturgical Altar*, London 1933, s. 22–23.

[61] Do wymienionych wcześniej można dodać jeszcze dwa, już mniej znaczące: „ormiańskie" albo generalnie „wschodnie" typy fizjonomiczne apostołów (śniada cera i ciemne włosy), oraz talerz leżący przed Chrystusem na stole, który jest najpewniej wyrobem ceramicznym warsztatów hiszpańsko-mauretańskich lub egipsko-syryjskich; jego malowaną dekorację stanowi bowiem jedna z odmian pisma kufi cznego (!).

[62] S .W a s y l e w s k i, *Lwów*, Poznań [1931] (= Cuda Polski), s. 83.

[63] Obraz jest sygnowany p.d.: JAN HENRYK ROSEN 3 IV 1928. Malarz najwyraźniej spieszył się, by ukończyć malowidło na Wielkanoc roku 1928: Niedziela Wielkanocna przypadała wtedy 8 kwietnia – zaledwie pięć dni po dacie widocznej przy sygnaturze. O kompozycji pisał J. Z a c h a r i e w i c z, „*Ukrzyżowanie*" *Jana Henryka Rosena.* (*Fresk w katedrze ormiańskiej we Lwowie*), „Gazeta Kościelna", 1929, nr 9, s. 100–102 (ten sam tekst ukazał się pt. *Najnowszy fresk J. H. Rosena „Ukrzyżowanie" w katedrze orm. we Lwowie*, PŚG, 1928, nr 16–17, s. 117–122).

[64] Z a c h a r i e w i c z (*„Ukrzyżowanie"*..., s. 102) pisał, że krzyż Chrystusa w malowidle Rosena „jest poza czasem i przestrzenią".

[65] M. H a r t i g, *Der Christuskönig in der Kunst. Eine ikonographische Studie*, „Die christliche Kunst", Jg. 23, 1926–1927, s. 91; W. D a n i e l s k i, Z. W e d e r, *Chrystus Król* [w:] *EK*, t. 3, szp. 325. Artysta żywił najwyraźniej szczególne upodobanie do krucyfiksów „triumfalnych", bardzo wyraziście podkreślających królewską godność Chrystusa i ukazujących Go zawsze jako żywego: w całej późniejszej, amerykańskiej twórczości malarza spotyka się wyłącznie ten typ Ukrzyżowania. Inne (z Chrystusem martwym lub cierpiącym) pojawiają się jedynie na prawach cytatu – jako „obraz w obrazie" (por. niżej, il. 285 b). Upodobanie Rosena do tego właśnie typu Ukrzyżowania może mieć źródło w panujących w wieku XIX tendencjach, ale wydaje się raczej efektem osobistych przekonań malarza. Na temat krycyfiksu w sztuce wieku XIX, zob. W. B a ł u s, *Grupa Ukrzyżowania na fasadzie kościoła św. Elżbiety we Lwowie*, „Przegląd Wschodni", 6, 1999/2000, z. 2 (22), s. 311–334 (zwł. s. 316–317) oraz i d e m, *Das Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 52, 1999 (2002), s. 131–151, 223–236.

[66] Za pomoc w zdobyciu fotografii Tadeusza Zielińskiego dziękuję p. Janowi Fronczakowi z Działu Fotografii i Mikrofilmów Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

[67] W. B r a u n f e l s, *Petrus, Apostel* [w:] *LCI*, Bd. 8, szp. 158–174, zwł. szp. 161. W tradycji ikonograficznej nie ma mowy o bloku skalnym jako atrybucie świętego.

[68] M .L e c h n e r, *Lukas Evangelist* [w:] *LCI*, Bd. 7, szp. 448–464, zwł. szp. 458.

[69] O ile pozostałe postaci zostały ukazane w zasadzie zgodnie z ich tradycyjnie przyjętą ikonografią, św. Grzegorz Oświeciciel, biskup Kościoła wschodniego i jako taki zawsze wyobrażany, ma na sobie szaty biskupa Kościoła zachodniego, niezgodnie z przyjętym w ikonografii zwyczajem (U. K n o b e n, *Gregor der Erleuchter* [w:] *LCI*, Bd. 6, szp. 430–432). Jednak w zlatynizowanym środowisku ormiańskim we Lwowie najwyraźniej istniała tradycja takiego przedstawienia świętego, jak o tym świadczy XVII-wieczna srebrna sukienka na obrazie z wizerunkiem św. Grzegorza w ołtarzu bocznym pod jego wezwaniem w katedrze [il. 110].

[70] Zamiast nimbów nad ich głowami znajdują się daty ich śmierci (czy raczej „narodzin do świętości"): o. Miguel Pro – 23 XI 1927; o. Charles de Foucauld – 1 XII 1916. Uznawano ich za świątobliwych, męczenników, którzy oddali życie za wiarę, ale ich kult podówczas nie zyskał jeszcze oficjalnej sankcji kościelnej.

[71] Ustęp, z którego pochodzi wykorzystany tu fragment, w całości brzmi następująco: „A ponieważ świat nie poznał Boga przez mądrość, w mądrości bożej spodobało się Bogu przez głupstwo nauczania zbawić wierzących. Gdyż i Żydzi domagają się cudów i Grecy szukają mądrości, my zaś opowiadamy Chrystusa ukrzyżowanego: dla żydów [!] wprawdzie zgorszenie, a dla pogan głupstwo, dla tych zaś, co są wezwani, dla Żydów i Greków, Chrystusa – moc bożą i mądrość bożą; ponieważ głupstwo boże jest mędrsze niż ludzie, a słabość boża jest mocniejsza niż ludzie" (1 Kor 1, 21–25).

[72] Kwestia identyfikacji żołnierza rzymskiego towarzyszącego scenom Ukrzyżowania jest problematyczna, zwłaszcza w takiej jak ta, pojętej ahistorycznie kompozycji. Ewangelie synoptyczne mówią o setniku, który wraz z innymi żołnierzami pilnował ukrzyżowanych (Mt 27, 54; Mk 15, 39; Łk 23, 47), św. Jan natomiast wspomina o żołnierzu, który włócznią przebił bok Chrystusa (J 19, 34). Imię Longin nie pojawia się w ewangeliach, jest apokryficzne. Longina jako „setnika, który stał wraz z innymi żołnierzami pod krzyżem, kiedy krzyżowano naszego Pana" wymienia *Złota legenda* Jakuba de Voragine. Ten sam autor dodaje też, że Longin „na rozkaz Piłata przebił bok Pana swoją włócznią" (zob. *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Aus dem Lateinischen übersetzt von R. B e n z, Gerlingen 1997, s. 235–236). Współcześnie Rzymianina siedzącego na skraju *proscenium* określano najczęściej mianem setnika (ale nie wiadomo, czy w znaczeniu setnika-Longina); tylko jeden opis *expressis verbis* nazywa tę postać imieniem Longina: „św. Longin, setnik rzymski, który przebił bok Chrystusowy" (s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a , *Malowidła…* 1930, s. 509). To źródło więc niejako sumuje pod postacią Longina znane z przekazów ewangelicz-

nych oraz z niektórych przedstawień Ukrzyżowania dwie postaci: setnika oraz żołnierza (zob. L. P e t z o l d t, *Longinus von Cäsarea* [w:] *LCI*, Bd. 7, szp. 410–411). Zwracając uwagę na tę niejednoznaczność, trzeba jednocześnie pamiętać, że takie rozróżnienie w przypadku omawianej sceny nie jest niezbędne, nie ma znaczenia dla jej zrozumienia czy interpretacji, i można uznać, że Longin-setnik jest tożsamy z postacią wspomnianą przez ewangelistów (lub łączy w sobie te dwie postaci).

[73] K o z i c k i (*Malowidła ścienne…*, s. 450) pisze o setniku, że jest to „potężna, na rodinowską zakrojona miarę postać". Istotnie, mimo niewielkich różnic w ułożeniu rąk i nóg, upozowanie i zamyślony wyraz twarzy setnika nieodparcie przypominają słynnego, znanego z wielu odlewów *Myśliciela* Auguste'a Rodina. Co więcej, podobnie skomponowaną figurę umieścił Rosen już w swoim *Męczeństwie św. Szczepana* z roku 1925 [il. 113, 185]: tam, Szaweł, pilnujący ubrań oprawców, siedzi na kamiennym postumencie ozdobionym płaskorzeźbą przedstawiającą *Nawrócenie Szawła*; jest zadumany, spojrzenie kieruje w stronę widza – podobnie jak jego odpowiednik w *Ukrzyżowaniu*.

[74] „Z wyrazu twarzy wszystkich [widocznych na obrazie osób] bije uczucie triumfu i zwycięstwa chrześcijańskiej idei; bije najsilniej z twarzy centurjona rzymskiego, w którego jasnych oczach widać, że przejrzał, że to jest pierwszy nawrócony chrześcijanin" (Z a c h a r i e w i c z, „*Ukrzyżowanie*"…, s. 102); „W głębokiej zadumie nad treścią przedstawienia towarzyszy nam setnik rzymski w zbroi, w czerwonej todze rzymskiej. Zdaje się nam, że wychodzi on ku nam z ram obrazu i daje świadectwo Chrystusowi wołaniem zapisanem w Ewangelji: Syn to Boży" (I s a k o w i c z, *op. cit.*, s. 166). Podobną funkcję – choć nie tak wydatnie (choćby ze względu na „kameralny", nie monumentalny charakter tego obrazu) – pełnił Szaweł w przywołanym wyżej *Męczeństwie św. Szczepana*.

[75] Określenie Johna Shearmana, które autor definiuje jako: „tę strefę przestrzeni realnej, która leży na granicy przestrzeni namalowanej, ale nie jest częścią przestrzeni namalowanej", J. S h e a r m a n, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992 (= Bollingen Series XXXV, 37), s. 59, przyp. 1. Jednym z najbardziej charakterystycznych dzieł, w którym można zaobserwować taki zabieg zespolenia dwóch rzeczywistości: realnej i namalowanej, i gdzie obecna jest owa *liminal space*, jest fresk Masaccia *Trójca św.* w kościele Santa Maria Novella we Florencji (ok. 1425–1428).

[76] Z a c h a r i e w i c z, „*Ukrzyżowanie*"…, s. 102.

[77] Z a c h a r i e w i c z („*Ukrzyżowanie*"…, s. 102) określa ten obraz mianem „krótkiej historii chrześcijaństwa". W dniu 7 XI 1931 roku o godz. 12.30 (powtórka: 23 I 1932) Polskie Radio Lwów nadało audycję, w ramach tzw. poranków szkolnych, w której omówiono dzieje Ormian w Polsce, język i obrządek ormiański, katedrę oraz nadano pieśni ormiańskie. Kuratorium Okręgu Szkolnego we Lwowie, organizator audycji, wydało (nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych we Lwowie): „4 duże tablice ścienne, rozmiaru 100×70 cm", z których jedna przedstawiała właśnie *Ukrzyżowanie* J. H. Rosena (tablica taka zachowała się np. w zbiorach BIL PAT), a pozostałe – widok katedry ormiańskiej z zewnątrz, prezbiterium z *Ustanowieniem Najświętszego Sakramentu* i mozaiką Mehoffera, oraz jedną z miniatur Ewangeliarza ze Skewry (tablice kanonów). Wspomniane tablice miały ilustrować audycję radiową, a później – służyć jako pomoc naukowa i ozdoba sal szkolnych (zob. *Kuratorjum Okręgu Szkolnego we Lwowie: Program poranków szkolnych radjowych nadawanych przez Polskie Radio we Lwowie*, PŚG, 1931, nr 51–52, s. 142–143). Teksty audycji wydrukowano w specjalnym, podwójnym wydaniu pisma (PŚG, 1931, nr 53–54), a w następnych numerach zachęcano szkoły do zaopatrzenia się w tablice (np. PŚG, 1932, nr 58, s. 2).

[78] *Ukrzyżowanie*, obok malowidła w apsydzie oraz *Pogrzebu św. Odilona* w nawie, cieszyło się wielką popularnością, dlatego też stosunkowo dużo wiadomo na temat tożsamości sportretowanych w nim osób. Z braku danych trudno próbować odczytywać podobnie pomniejsze sceny (choć może też by na to zasługiwały). Według Jurija S m i r n o w a (*op. cit.*, s. 168) jako Chrystusa Rosen miał tu sportretować Włodzimierza Dzieduszyckiego (1885–1970), a jako Matkę Boską – Annę z Dzieduszyckich Wolańską (1860–1944); św. Jan to (podobnie jak w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu*) – Tadeusz Wojciechowski. Z opisu fotografii *Ukrzyżowania* w zbiorach ks. Tadeusza Fedorowicza wynika, że św. Kazimierz ma rysy Witolda (Tadeusza) Czartoryskiego (1908–?), pod krzyżem stoją: ks. Andrzej Głażewski (jako św. Szczepan) oraz Adam (Michał Józef) Czartoryski (1906–1998) jako św. Andrzej Bobola (por. C h r z ą s z c z e w s k i, *op. cit.*, s. 80, przyp. 146 oraz S m i r n o w, *op. cit.*, s. 171). Do św. Maurycego pozował pomocnik Rosena, Kazimierz Smuczak (zob. K u c h c i ń s k i, *op. cit.*), a św. Jan Nepomucen to autoportret artysty. Brak jest informacji, kogo uwieczniono jako św. Jana Kapistrana i Longina (w którego osobie Rosen miał sportretować swojego pomocnika malarskiego; zob. K u c h c i ń s k i, *op. cit.*). Święci Teresa i Jan Vianney oraz o. Charles de Foucauld i o. Miguel Pro zostali namalowani według ich portretów fotograficznych. Szczegółowe dane na temat tożsamości sportretowanych podają C h r z ą s z c z e w s k i, *op. cit.*, s. 80–81, oraz S m i r n o w, *op. cit.*, s. 168–169. Na temat ks. Andrzeja Głażewskiego zob. też niżej, przyp. 353.

[79] Taką identyfikację podaje Z a c h a r i e w i c z („*Ukrzyżowanie*"…, s. 101–102 – określenie osób sportretowanych jako św. Tomasz i św. Łukasz), a za nim powtarza ją wiele późniejszych artykułów. K o z i c k i (*Malowidła…*, s. 450–451) dodatkowo identyfikuje św. Benedykta; s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła…* 1930, s. 509 – określa tożsamość ks. Teodorowicza sportretowanego jako św. Grzegorz Oświeciciel; zob. także I s a k o w i c z, *op. cit.*, s. 166. O ile co do innych postaci czasem zdarzają się kontrowersje (tzn. różne źródła podają różną tożsamość sportretowanych), w przypadku tych trzech (a właściwie czterech) postaci panuje zgodność. Ostatecznego potwierdzenia identyfikacji dostarcza porównanie malowideł z archiwalnymi fotografiami hierarchów.

[80] Według świadectwa zaprzyjaźnionej z artystą Michaliny Janoszanki, Malczewski „życzył sobie być pochowanym w habicie franciszkańskim, bo był tercjarzem. Stało się temu życzeniu zadość", por. M. J a n o s z a n k a, *Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1936 (= Kultura Katolicka, t. 13), s. 11. Malczewski zmarł 8 X 1929 roku, czyli już po namalowaniu tej sceny, ale jego przynależność do Trzeciego Zakonu św. Franciszka musiała być znana także wcześniej.

[81] Na temat wizerunków św. Jana Vianneya zob. J. W o l a ń s k a, „Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w kaplicy Seminarium Duchownego obrządku łacińskiego we Lwowie", Kraków 1999 (mpis w IHS UJ), s. 55–56; portrety św. Teresy – malowane albo też w inny sposób powielane na podstawie jej fotografii, i to prawie wyłącznie w typie zreprodukowanym przez Rosena – stały się niemal „ikoną" świętej (w sensie wierności oryginałowi), zwłaszcza od jej kanonizacji w roku 1925. Fotografie o. Miguela Pro, który – rozstrzelany przez rewolucyjne władze Meksyku, prześladujące Kościół katolicki – miał umrzeć z okrzykiem „Niech żyje Chrystus Król!", kolportowano zapewne w dużych ilościach, zwłaszcza po ustanowieniu uroczystości Chrystusa Króla; zawie-

rały je także biografie o. Pro, zob. np. A. D r a g o n, *Pour le Christ-Roi: Miguel Augustin Pro de la Compagnie de Jésus*, Montreal 1928 (wyd. pol. *Za Chrystusa Króla. Żywot O. Michała Augustyna Pro, T. J., straconego w Meksyku 23 listopada 1927*, Kraków 1931; fot. na frontyspisie; il. 178); na temat męczennika, zob. J. W r b a, *Pró, Miguel Augustín* [w:] *LThK*, Bd. 8, szp. 607; H. B e y l a r d, *Pro Juarez* (*Miguel*) [w:] *Catholicisme. Hier – Aujourd'hui – Demain*, t. 11, Paris 1988, szp. 1063–1064. Portret w katedrze jest na pewno jednym z najwcześniejszych przedstawień o. Pro w sztuce. Fakt ten szczególnie podkreślano w czasie, gdy Rosen znalazł się w USA: wiadomość o istnieniu wizerunku męczennika w polskim kościele, podaną jako „informacja agencyjna", przedrukowały dziesiątki amerykańskich pism katolickich (w księdze wycinków prasowych Rosena zachowane są notatki ilustrowane zdjęciem *Ukrzyżowania* i powiększeniem twarzy o. Pro, z kwietniowych numerów roku 1938, m.in. „The Pittsburgh Catholic", „The Providence Visitor", „The Catholic Review", „Our Sunday Visitor", „The Catholic Columbian"). Portret o. Charlesa de Foucauld [il. 179] jest zaś bez wątpienia skopiowany z fotografii (być może rozpowszechnianej także samodzielnie), którą zamieszczono na frontyspisie jego biografii: R. B a z i n, *Charles de Foucauld. Explorateur du Maroc, eremite du Sahara*, Paris 1921. Zob. też: M. C o u d r a y, *Foucauld* (*Charles-Eugène de*) [w:] *Catholicisme…*, t. 4, Paris 1956, szp. 1463–1466; G. G r e s h a k e, *Foucauld* (*Charles-Eugène*) [w:] *LThK*, Bd. 3, szp. 1372–1373.

[82] „[…] wybór [utożsamienia arcybiskupa Teodorowicza ze św. Tomaszem] ze względu na rozległość umysłu i niezwykłą bystrość inteligencji obu postaci [*sc.* ks. Teodorowicza i św. Tomasza] […], doskonały" (Z a c h a r i e w i c z, „*Ukrzyżowanie*"…, s. 101).

[83] Na temat związków arcybiskupa Szeptyckiego z benedyktynami, zob. niżej, przyp. 358.

[84] Zob. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Warszawa 1990, s. 803; M. P l e z i a, *Przedmowa* [w:] T. Z i e l i ń s k i, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 5–24; i d e m, *Tadeusz Stefan Zieliński* [w:] *W kręgu wielkich humanistów. Kultura antyczna na Uniwersytecie Warszawskim po I wojnie światowej*, red. I. B i e ż u ń s k a - M a ł o w i s t, Warszawa 1991, s. 38–53. Pamięci profesora Zielińskiego (w stulecie urodzin) został poświęcony cały zeszyt pisma „Meander" (t. 14, 1959, z. 8–9), w którym znalazły się wspomnienia m.in. K. K u m a n i e c k i e g o, *Tadeusz Zieliński*, *ibidem*, s. 387–393; S. S r e b r n e g o, *Ze wspomnień ucznia*, *ibidem*, s. 394–405; S. J. L u r i i, *Wspomnienia o prof. Tadeuszu Zielińskim i jego metodzie motywów rudymentarnych* (przeł. z ros. O. J u r e w i c z), *ibidem*, s. 406–418 oraz H. M o r t k o w i c z - O l c z a k o w e j, *Wspomnienie o Tadeuszu Zielińskim*, *ibidem*, s. 428–431.

[85] Po powrocie Zielińskiego z Rosji do Polski pisarz Tadeusz Ulanowski stwierdził nawet, że „najcenniejszą rewindykacją traktatu ryskiego jest osoba prof. Tadeusza Zielińskiego" (*Tadeuszowi Zielińskiemu w 70-tą rocznicę urodzin hołd składa Krakowskie Koło P.T.F.*, Kraków 1929, s. nlb. 2). Jak wiadomo, Rosen w tym czasie przebywał w Warszawie, czy też na wsi, gdzie malował, ale utrzymywał stały kontakt ze stolicą (sądząc choćby z jego obrazów pokazywanych wtedy na wystawach w Zachęcie). Możliwe, że był słuchaczem publicznych odczytów Zielińskiego i stąd, pomijając nawet lekturę książek, mógł znać treść jego prac.

[86] K o z i c k i, *Malowidła ścienne…*, s. 450–451.

[87] J. P a r a n d o w s k i, *Tadeusz Zieliński*, „Pamiętnik Warszawski", 1929, nr 1, s. 203. Identyfikację potwierdza też porównanie archiwalnych fotografii Zielińskiego z wizerunkiem św. Piotra w *Ukrzyżowaniu*. Wbrew twierdzeniu Parandowskiego o „przypadkowości" umieszczenia tu podobizny hellenisty, w dalszej części pracy zostaną przedstawione powody, które mogą usprawiedliwić jego portret w katedrze.

[88] P a r a n d o w s k i, *Tadeusz Zieliński*, s. 208. St. P i l c h, *Z pobytu prof. Zielińskiego we Lwowie*, „Słowo Polskie", 1925, nr 130 (14 V), s. 5 (profesor zatrzymał się we Lwowie w drodze powrotnej z dłuższej podróży; na zaproszenie lwowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Filologicznego wygłosił trzy odczyty: „Pierwiastek dramatyzmu w tragedii greckiej" oraz dwa pod wspólnym tytułem „Dies irae. Proroctwo Sybilli o końcu Rzymu i świata"), oraz P l e z i a, *op. cit.*, s. 15.

[89] *Tadeuszowi Zielińskiemu w 70-tą rocznicę urodzin…*, s. nlb. 2.

[90] Z zaplanowanych sześciu tomów *Religii świata antycznego* przed wojną ukazały się cztery: t. I: *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny*, przekł. z ros. S. S r e b r n y, Warszawa 1921; t. II: *Religia hellenizmu*, przekł. z ros. G. P i a n k ó w n a, *ibidem* 1925; t. III: *Hellenizm i judaizm* (cz. 1–2), *ibidem* 1927; t. IV: *Religia rzeczypospolitej rzymskiej* (cz. 1–2), *ibidem* 1933. Pracę nad kolejnymi tomami (bardzo zaawansowaną) przerwała wojna; autor ukończył je w bardzo trudnych warunkach wojennych, tuż przed śmiercią, w Niemczech. W związku z kontrowersjami wobec prac Zielińskiego udało się je wydać drukiem dopiero niedawno: t. V: *Religia Cesarstwa Rzymskiego*, Toruń 1999; t. VI: *Chrześcijaństwo antyczne*, *ibidem* 1999.

[91] J. P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze ormiańskiej*, „Tęcza", 1928, z. 6, s. nlb. Ten fragment poprzedzało następujące zastrzeżenie autora: „Rusztowanie nie pozwala widzieć zbyt wiele. Można jednak dostrzec zarysy Ukrzyżowania, z podmalowanem już tłem barwy szkarłatu".

[92] K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 19; M a ł k i e w i c z ó w n a, *op. cit.*, s. 47–58.

[93] K l e m e n s A l e k s a n d r y j s k i, *Zachęta Greków*, wstęp, oprac., przekł. ks. J. S o ł o w a n i u k [w:] *Apologie*, Warszawa 1988 (= Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy, t. 44), s. 122 (I.8.3). Autor inskrypcji jest wymieniony na witrażu; tytuł dzieła, z którego mógł zostać zaczerpnięty tekst inskrypcji, zasugerowałam w artykule *The Decoration of the Armenian Cathedral in Lwów*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts", vol. 3, 2003, no. 3, s. 265, przyp. 97; identyfikacji miejsca, z którego pochodzi cytowana sentencja we wspomnianym dziele, dokonała i podała jej polskie tłumaczenie Helena M a ł k i e w i c z ó w n a (*op. cit.*, s. 47–48).

[94] P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze…*, s. nlb. Okno „spogląda" na sceny przedstawiające wydarzenia poprzedzające narodzenie Chrystusa.

[95] P a r a n d o w s k i, *Tadeusz Zieliński*, s. 208 (podkr. J. W.).

[96] ks. K. M i c h a l s k i, *Nieznanemu Bogu*, „Czas", 87, 1935, nr 1, przedr. w: i d e m, *Nova et Vetera*, Kraków 1998 (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, t. 9), s. 482.

[97] T. Z i e l i ń s k i, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 28.

[98] *Ibidem.*

[99] L. P i o t r o w i c z, *Tadeusz Stefan Zieliński*, „Kwartalnik Historyczny" 1946, nr 53, s. 639–653 (nadb. s. 11). – „Zieliński był w pełni świadomy naukowych metod, których nieznajomość mu zarzucano, i odrzucił je z całą determinacją, jakiej zapewne wymagało przeciwstawienie się panującej w badaniach historycznych modzie. Zapłacił za to wysoką dla historyka idei cenę zapomnienia", M. D z i e l s k a, *Kierunki badań nad historią religii greckiej i hellenizmu oraz nowsza literatura przedmiotu* [w:] Z i e l i ń s k i, *Religia starożytnej Grecji...*, s. 278.

[100] S. S r e b r n y, *Tadeusz Zieliński*, „Eos", t. 42, 1947, z. 2, s. 53.

[101] P i o t r o w i c z, *loc. cit.*

[102] Z i e l i ń s k i, *Religia starożytnej Grecji…*, s. 269–271 (podkreślenie oryginalne).

[103] P i o t r o w i c z, *op. cit.*, s. 12. Na marginesie warto wspomnieć o zjawisku analogicznym do opisywanego przez Tadeusza Zielińskiego w zakresie religii, ale zachodzącym w sztuce. Mam na myśli przekształcenia ikonograficzne i tworzenie się ikonografii chrześcijańskiej. W tej dziedzinie nikt nie kwestionuje faktu, że sztuka w służbie nowej religii czerpała z bogatego repertuaru form obrazowych tradycji antycznej, pogańskiej; że zastanym, starym formom – ukształtowanym w starożytności typom ikonograficznym – nadała nowe, chrześcijańskie treści. Przykładowo, wizerunki ewangelistów zapożyczono z wyobrażeń Atlasa; Orfeusz zmienił się w Dawida, a Izyda z Ozyrysem na kolanach stała się Marią z Jezusem, zob. J. B i a ł o s t o c k i, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne* [w:] i d e m, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961 (= Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Historii i Nauk Społecznych. Prace Komisji Historii Sztuki, t. IV, z. 3), s. 137–159, zwł. s. 141. Ze względu jednak na *quasi*-mechaniczny sposób przejmowania starych form, wyraźnego „odcięcia się" adaptowanych przedstawień od ich dawnych treści, nie mogło tu być mowy o wątpliwościach natury ideowej (jak to miało miejsce w związku z teorią Zielińskiego, dotyczącą *stricte* religii). Na ten temat, zob. też: F. W. D e i c h m a n n, *Archeologia chrześcijańska*, tłum. E. J a s t r z ę b o w s k a, Warszawa 1994, s. 98–99, 114.

[104] S r e b r n y, *op. cit.*, s. 58–59. W przedmowie do pracy *Hellenizm a judaizm* czytamy: „[…] prawdziwym Starym Zakonem naszego chrześcijaństwa jest religia Hellenów. Nie zawiera […] [to stwierdzenie] w sobie żadnej herezji; ci, co mnie o nią posądzają, nie uprzytomnili sobie podobno znaczenia słowa: ciągłość psychologiczna" (T. Z i e l i ń s k i, *Hellenizm a judaizm*, Toruń 2002, s. 14).

[105] Z wyrażonymi w tej książce poglądami Zielińskiego polemizowali m.in. M. M i e s e s, *Helenizm a judaizm. Uwagi na marginesie książki Tadeusza Zielińskiego*, Przemyśl 1928; E. S t e i n, *Judaizm a hellenizm. Z powodu książki Tadeusza Zielińskiego*, Kraków–Warszawa 1929; dyskusję podsumował ks. J. A r c h u t o w s k i, *Stary Testament i krytycy.* (*Uwagi o książce X. Arcyb. J. Teodorowicza pt. Od Jahwy do Mesjasza*), Kraków [1937], nadb. z „Głosu Narodu"; dalsze artykuły polemiczne zestawia P i o t r o w i c z, *op. cit.*, s. 12, przyp. 2.

Na gruncie lwowskim najważniejszym adwersarzem Zielińskiego był ks. Szczepan Szydelski, profesor teologii na Wydziale Teologicznym UJK, który zwalczał idee hellenisty w artykułach prasowych i publikacjach książkowych; zob. J. W o ł c z a ń s k i, *Wydział Teologiczny Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie 1918–1939*, Kraków 2002 (= Biblioteka Historyczna Archiwum Metropolii Lwowskiej Obrządku Łacińskiego w Krakowie, seria B, Studia, t. 5, red. i d e m), s. 224–234 (zwł. 234), 564. O tym, że poglądy Tadeusza Zielińskiego były w tym czasie we Lwowie żywo dyskutowane, mogą świadczyć wystąpienia ks. Szydelskiego, m.in. na forum Koła Księży Prefektów Archidiecezji Lwowskiej obrz. łac., pt. „Hellenizm a chrześcijaństwo na tle dzieła prof. Zielińskiego" (23 XI 1927) oraz „Hellenizm a judaizm w związku z dziełem prof. Zielińskiego" (1928), a także prelekcje na posiedzeniach koła lwowskiego Polskiego Towarzystwa Teologicznego: „Hellenizm a Nowy Testament" (11 X 1927); zob. W o ł c z a ń s k i, *op. cit.*, s. 521, 539.

[106] A r c h u t o w s k i, *op. cit.*, s. 7.

[107] W przedmowie do tej książki Tadeusz Zieliński dziękował bibliotekarzom warszawskiej biblioteki synagogalnej na Tłomackiem za możliwość skorzystania z jej zbiorów: „Sądzę, że mój przyjazny stosunek do owej pięknej synagogi i jej szlachetnych, humanitarnych tendencji dawał mi prawo korzystania z tego liberalizmu; i byłoby mi bardzo przykro, gdyby treść niniejszej książki wywarła ujemny wpływ na stosunek do mnie jej przedstawicieli. Spodziewam się jednak, że tego nie będzie" (Z i e l i ń s k i, *Hellenizm a judaizm*, s. 11); próbowano też – zupełnie bezpodstawnie – łączyć idee Zielińskiego z rodzącym się podówczas w Niemczech nazizmem, co, z racji głębokiego humanizmu profesora i jego niechęci do wszelkich przejawów totalitaryzmu, musi zostać absolutnie wykluczone. Na ten temat zob. H. G e r e m e k, *Dziennik 1939–1944. Wstęp* [w:] T. Z i e l i ń s k i, *Autobiografia*; *Dziennik 1939–1944*, podali do druku H. G e r e m e k, P. M i t z n e r, Warszawa 2005 (= Ludzie i Teksty, red. J. A x e r, t. 3), s. 214–215. Podobne opinie na temat Zielińskiego pokutują do dziś: „Wydaje się […] ogromnie ważne przywrócenie temu wielkiemu uczonemu i niezmiernie utalentowanemu pisarzowi pełnego obywatelstwa w tradycji inteligenckiej III Rzeczypospolitej. Został z niej właściwie usunięty w minionym 50-leciu, oskarżony o szereg grzechów głównych, z narodowym zaprzaństwem i antysemityzmem na czele. Skazano w ten sposób na banicję jednego z niewielu Polaków, którzy otrzymali obywatelstwo ponadnarodowej i ponadczasowej Rzeczypospolitej Uczonych", J. A x e r, *Słowo wstępne* [w:] T. Z i e l i ń s k i, *Listy do Stefana Srebrnego*, oprac. G. G o l i k - S z a r a w a r s k a, Warszawa 1997 (= Ludzie i Teksty, red. J. A x e r, t. 1), s. 6.

[108] Arcybiskup zamierzał napisać 12-tomową monografię Chrystusa, którą sam nazywał swoim „dziełem życia". Mimo iż w roku 1932 informował, że „inne tomy, od I-go aż do końca, posiadam już w manuskryptach, które potrzebują tylko wygładzenia", za życia udało mu się wydać jedynie trzy: *Od Betleem do Nazaretu* (1932), *Od Jahwy do Mesjasza* (1936) oraz *Herold Chrystusa na tle epoki* (1937), zob. X. J. T e o d o r o w i c z, *Przedmowa* [w:] i d e m, *Od Betleem do Nazaretu*, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin 1932, s. IX; ks. St. G a w l i k, *Życie i działalność ks. abpa Józefa T. Teodorowicza*, Kraków–Warszawa-Struga 1988, s. 29–30.

[109] X. J. T e o d o r o w i c z, *Od Jahwy do Mesjasza*, Poznań –Warszawa–Wilno–Lublin 1936, s. V.

[110] *Ibidem*, s. VI.

[111] *Ibidem*.

[112] *Ibidem*, s. VII.

[113] *Ibidem*, s. X–XII (podkr. J. W.).

[114] *Ibidem*, s. 12 (podkr. J. W.).

[115] Zob. jego artykuł w „Pamiętniku Warszawskim", napisany z okazji 70. urodzin Tadeusza Zielińskiego, które przypadły w roku 1929 (P a r a n d o w s k i, *Tadeusz Zieliński*, s. 203–211).

[116] Świadomy tej ambiwalencji był Jan Parandowski: „Trudno dziś ocenić rozległość wpływu Zielińskiego na współczesną inteligencję polską. Z powtarzających się wydań [książek] można by nabrać przekonania, że oddziaływa znacznie szerzej, niż się to zwykle zdarza uczonym. Jakoż niepodobna obojętnie przejść wobec wspaniałej postaci Europejczyka, który zarówno sławą, jak wszechstronnością i obszarem myśli wyrasta ponad kłębki tych nikłych spraw, którym poświęca się zbyt wiele czasu i uwagi. Jeśliby się jednak okazało, że głos jego dociera do szczupłej garstki, mogłoby to świadczyć o bierności umysłów, ale nie rodziłoby obawy, że Zieliński omija nas niewysłuchany. Ci, dla których jego dzieło, w każdej nowej postaci, jest głębokiem osobistem przeżyciem, wystarczą w zupełności, aby je przechować i przyspieszyć chwilę, kiedy znów o tych rzeczach będzie można mówić jak o zagadnieniach bieżących" (P a r a n d o w s k i, *Tadeusz Zieliński*, s. 210).

[117] Trudno stwierdzić, czy pisma Zielińskiego znał Rosen niezależnie od Parandowskiego, czy też może malarza z filologiem (który jeszcze w tym czasie mieszkał we Lwowie) łączyły kontakty towarzyskie. W tym kontekście na marginesie warto wspomnieć, że Parandowski i Rosen zostali łącznie wspomniani jako znani we Lwowie koneserzy win, a zarazem bywalcy słynnej lwowskiej restauracji i kawiarni „Atlas"; zob. J. W y n n y c z u k, *Knajpy Lwowa*, Warszawa 2008, s. 83–84 (za informację o tej wzmiance dziękuję Januszowi Wolańskiemu).

[118] „Zieliński posiada tę giętkość umysłu, która z uczonego czyni artystę. […] Jest artystą nietylko przez doskonały wyraz swych pism, ale i przez niewyczerpaną zdolność odczuwania zachwytu wobec wszystkiego, co na to zasługuje" (P a r a n d o w s k i, *Tadeusz Zieliński*, s. 209–210).

[119] Z a c h a r i e w i c z, „*Ukrzyżowanie*"…, s. 102.

[120] *Via Dolorosa*, 10 III 1943 (ze zbioru *Bagnet na broń*, Jerozolima 1943), zob. W. B r o n i e w s k i, *Poezje wybrane. Wydanie krytyczne*, oprac. F. L i c h o d z i e j e w s k a, t. 2 :*1926–1945*, Płock–Toruń 1997, s. 170, 615.

[121] Sygnowany i datowany p.d.: JAN HENRYK ROSEN 1929. Zob. K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 7.

[122] K o z i c k i, *Malowidła ścienne…*, s. 451.

[123] Jako pasterza z kagankiem po lewej Rosen namalował samego siebie; św. Józef po przeciwnej stronie obrazu ma rysy jego ojca, Jana Rosena, a do pozostałych pasterzy i aniołów pozowali wychowankowie bursy ormiańskiej, być może również uczennice szkoły benedyktynek ormiańskich i zapewne inne osoby związane z katedrą (na fotografii w zbiorach FKiDOP zostali opisani jako: „twarze studentów gimnazjum lwowskich Ormian"). Według S m i r n o w a (*op. cit*., s. 171) jeden z aniołów to portret niejakiej Anny Szczepanowskiej-Zajączkowskiej.

[124] k s A. L i e d t k e, *Historia sztuki kościelnej w zarysie*, Poznań 1961 (= Biblioteka Pomocy Seminaryjnych, t. 9), s. 333. Dodajmy, że kolejnym autorem, który o tych związkach wspomniał, zapewne nieprzypadkowo, był ks. J. St. Pasierb, wychowanek pelplińskiego seminarium, w którym nauczał ks. Liedtke, por. P a s i e r b, *op. cit*., s. 512.

[125] Autorem podstawowych opracowań na temat „szkoły z Beuron" jest H. S i e b e n m o r g e n, *Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«: Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983 (= Bodensee-Bibliothek, Bd. 27); i d e m, *Beuroner Kunst* [w:] *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1987, s. 521–522; zob. także: H. K r i n s, *Die Kunst der Beuroner Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel"*, Beuron 1998.

[126] Dopiero od niedawna, sięgając do okresu świetności „szkoły" z końca wieku XIX, przypomina się i docenia jej znaczenie dla dziejów sztuki religijnej oraz rozwoju sztuki nowoczesnej w ogóle.

[127] Zob. K r i n s, *op. cit*., s. 22–27, il. 19–21.

[128] Ta część dekoracji opactwa Monte Cassino, wykonanej przez „beurończyków" w latach osiemdziesiątych XIX wieku, uległa zniszczeniu podczas II wojny światowej; ilustracje i opis sprzed zniszczeń publikuje P. O. W o l f, *Beuroner Kunst*, „Die christliche Kunst", Jg. 7, 1911, luty, s. 142.

[129] List odnalazła w archiwum Zakładu Żeleńskiego Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska. Jego treść w obszernych fragmentach przytacza M a c i e j, *op. cit*., s. 25.

[130] Konserwację górnej kwatery tego witraża wykonał w ramach pracy dyplomowej Arkadiusz Maciej, zob. M a c i e j, *op. cit*.

[131] *Ibidem*, s. 25–26.

[132] Opis witraża oraz określenie ikonografii przedstawień towarzyszących postaci św. Pawła podaję za: M a ł k i e w i c z ó w n a, *op. cit*., s. 61–80.

[133] *Ibidem.*

[134] *Ibidem*, s. 60.

[135] *Ibidem*, s. 32–35 (na il. 7–19 zostały pokazane przykłady przywołane przez Małkiewiczównę w tekście).

[136] „W tem krótkiem streszczeniu historji chrześcijaństwa [...] jest wiele postaci, ale brak jest dwóch wielkich, takich jak św. Paweł i św. Augustyn" (Z a c h a r i e w i c z, „*Ukrzyżowanie*"…, s. 102).

[137] M a ł k i e w i c z ó w n a ,*op. cit*., s. 60, 79.

[138] P. W i l h e l m, *Geburt Christi* [w:] *LCI*, Bd. 2, szp. 87.

[139] s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Co to jest liturgia* [w:] e a d e m, *Sentire cum Ecclesia. Szkice liturgiczne*, Warszawa 2002 (przedr. wyd. I: Poznań 1934), s. 13.

[140] F. B ü t t n e r, *Peter Cornelius*: *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, Stuttgart 1999, Taf. XXXIV, il. 63 (*Ukrzyżowanie*), Taf. XXXV, il. 65 (*Boże Narodzenie*), oraz s. 223–225.

[141] Tak zresztą tematykę malowideł interpretował już ks. Leon Isakowicz: „Cała prawa [południowa] ściana nawy wraz z witrażami okiennemi poświęcona jest jakby przygotowaniu na przyjście Chrystusa. […] Lewa [północna] strona nawy poświęcona jest kilkunastu świętym", I s a k o w i c z, *op. cit*., s. 164.

[142] Zob. wyżej, s. 203, 206.

[143] Innego zdania był Władysław Kozicki, który określił tę scenę jako „zadziwiającą świeżością ikonograficznego opracowania i tragizmem ekspresji" (K o z i c k i, *Malowidła ścienne…*, s. 450). „Są tu wprawdzie te wszystkie elementy reprezentacji, które od czasu konkursowych prac Ghiberti'ego i Brunelleschi'ego z r. 1401 stały się w plastycznem opracowaniu tego tematu nieodzowne, zostały one jednak bez wyjątku przetłumaczone z naturalizmu na styl wizjonerski i symboliczno-sakralny. Anioł nie nadlatuje w pędzie, ale stoi hieratycznie nieruchomy, wyniosły, bogatym, wschodnim, białym ornatem okryty i ruchem jakby obrzędowym chwyta rękę Abrahama, z której wypada nóż. Abraham w obszernej, silnie sfałdowanej czerwonej szacie, wbrew tradycji, przysiadł na stosie. Przy samodzielności typu, ma on w sobie coś z potęgi »Jehowy« Michała Anioła z sufitu Sykstyny. Wstrząsająca jego olbrzymią postacią dramatyczna siła wibruje również w postaci Izaka, w którego nadół zwisającej głowie i błagalnie złożonych dłoniach trwoga przedśmiertna wyraża się niezwykle sugestywnie" (*loc. cit.*).

[144] Na fotografii tego malowidła w zbiorach FKiDOP Abraham jest opisany jako „Szeptycki". Być może chodzi o Leona Szeptyckiego (1877–1939), ojca – uwiecznionego również na malowidłach – Jana Szeptyckiego.

[145] M a ł k i e w i c z ó w n a ,*op. cit*., s. 28.

[146] *Ibidem*, s. 28–32.

[147] Zob. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, odpowiednio s. 549–550, 349–350, 491. Szczegółową analizę ikonograficzną przedstawień ukazanych w witrażu przeprowadziła M a ł k i e w i c z ó w n a , *op. cit*., s. 47–59.

[148] Nie bez znaczenia jest też w tym kontekście brzmienie fragmentu I Listu do Koryntian, przytoczonego ponad *Ukrzyżowaniem*, gdzie mowa jest o stosunku Żydów i Greków do Chrystusa.

[149] T. Z i e l i ń s k i, *Przedmowa Autora* [w:] i d e m, *Hellenizm…*, s. 11; na s. 18 Zieliński dodawał: „Dążący […] do sprawiedliwości dziejopis stosunków hellenizmu do judaizmu wtenczas

dopiero będzie mógł sprostać swemu zadaniu, gdy będzie rozpatrywał oba żywioły pod jednym kątem widzenia – a więc pod kątem widzenia przeszłości".

150 Z i e l i ń s k i, *Hellenizm…*, s. 14.

151 Zob. wyżej, s. 203, 206.

152 W tym duchu interpretuje treść witrażu M a ł k i e w i c z ó w n a (*op. cit.*, s. 59), przywołując też pisma ks. Teodorowicza, w których autor podejmuje rozważania nad tym wydarzeniem z działalności św. Pawła (kazanie na Areopagu).

153 Z i e l i ń s k i, *Hellenizm...*, s. 14.

154 T. Z i e l i ń s k i, *Rzym i jego religja. Studjum z cyklu: Współzawodnicy chrześcijaństwa*, Zamość 1920, s. 109.

155 *Ibidem*, s. 99.

156 *Ibidem*.

157 *Ibidem*, s. 102–103.

158 *Ibidem*, s. 106.

159 *Ibidem*, s. 109–110 (podkr. oryginalne).

160 *Ibidem*, s. 116.

161 Większość scen na ścianie południowej (z wyjątkiem przedstawień znajdujących się poniżej okien) jest przy świetle dziennym praktycznie niewidoczna, a to wskutek mocnego, południowego oświetlenia słonecznego, które malowidła położone wokół okna pozostawia w zupełnym cieniu. Słońce nie osiąga nigdy takiej pozycji, by przez okna w naprzeciwległej ścianie (północnej) oświetlić malowidła na ścianie południowej. Tym zjawiskiem należy wytłumaczyć fakt, że sceny w wyższych partiach tej ściany były rzadko opisywane (wymieniano – zapewne za tekstem przewodnika – jedynie ich tytuły) oraz że nie znalazły się na fotografiach Ludwika Wieleżyńskiego z roku 1930, które poza tym uwzględniają prawie wszystkie malowidła; nie pozwalała na to, zapewne, ówczesna technika fotograficzna.

162 *Verkündigung an Maria* [w:] *Lexikon christlicher Kunst*, hrsg. von J. S e i b e r t, Freiburg–Basel–Wien 1980, s. 324.

163 Podobny zabieg zastosował w swoim *Zwiastowaniu* (ok. 1437, Waszyngton, National Gallery of Art) Jan van Eyck: znaki zodiaku widnieją na płytach posadzki kościoła, w którym rozgrywa się scena. Znak Barana pod stopami Gabriela odnosi się właśnie do umiejscowienia święta Zwiastowania w kalendarzu liturgicznym (zob. *Tierkreis* [w:] H. S a c h s, E. B a d s t ü b n e r, H. N e u m a n n, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München–Berlin 1998, s. 344).

164 *Geburt Christi* [w:] *Lexikon…*, s. 126.

165 *Verkündigung an Maria* [w:] *Lexikon…*, s. 325.

166 Zob. wyżej, przyp. 103 w cz. II, il. 126. Tkanina z figuralnymi przedstawieniami, uzupełniającymi główny wątek, znajduje sie również w tle *Ostatniej nocy św. Hilarego* [il. 115].

Opis *Zwiastowania* z „Wieku Nowego" („Kronika Ilustrowana Wieku Nowego. Dodatek tygodniowy", 23 X 1927, s. III; *nota bene*, obraz został tu błędnie określony mianem „witrażu") brzmi następująco: „[…] Madonna w przedsionku na tle starego arrasa, w głębi wizja drogi krzyżowej, a za nią widok Jeruzalem". Władysław K o z i c k i (*Malowidła ścienne…*, s. 450) pisał: „Za Madonną w tyle gobelin z przedstawieniem Adoracji Dzieciątka"; podobnie określał tkaninę w tle Jan Parandowski: „Za Najświętszą Panną dostrzegamy szopę betlejemską, w cichych, niknących barwach, jak na starym arrasie" (P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze…*, s. nlb). To ostatnie określenie dowodzi, że „wyblakłe" barwy tkaniny nie są, na przykład, wynikiem złego stanu zachowania (co, skądinąd, byłoby nieco nielogiczne, skoro inne części tej sceny zachowały się w tonach żywych, nasyconych), lecz były od początku zamierzone przez malarza.

167 Przeczy tej identyfikacji tradycyjny typ fizjonomiczny Józefa, a warto zauważyć, że w omówionym wyżej *Hołdzie pasterzy* artysta namalował świętego zgodnie z tą tradycją. Być może jest to św. Bernard z Clairvaux, znany ze swego szczególnego nabożeństwa do Najświętszej Marii Panny, a poza tym autor – oprócz wielu innych dzieł poświęconych Marii – traktatu *De planctu beatae Mariae*, podkreślającego współcierpienie Marii w Pasji, co mogłoby korespondować z mieczami boleści trzymanymi przez anioła naprzeciw świętego (zob. E. S a u s e r, *Schmerzen Mariens* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 85–87). Św. Bernard poświęcił też wiele komentarzy Bożemu Narodzeniu, a nawet, w dzieciństwie, w samą noc Bożego Narodzenia, gdy chciał się dowiedzieć, o której dokładnie godzinie narodził się Chrystus, dostąpił wizji: niejako w odpowiedzi na jego wątpliwości objawiło mu się Dzieciątko Jezus, i od tej pory do końca życia był przekonany, że Boże Narodzenie miało miejsce o tej właśnie godzinie, o której miał objawienie (zob. *Legenda aurea…*, *Von der Geburt des Herrn*, s. 50–51, oraz *Von Sanct Bernhardt*, s. 610).

168 Na temat Boleści Marii, zob. S a u s e r, *Schmerzen…*

169 J. C. C o o p e r, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London 1999, s. 14 (*Apple*).

170 *Ibidem*, s. 83–84 (*Holly*).

171 *Ibidem*, s. 142 (*Rose/Rosette*).

172 K o z i c k i, *Malowidła ścienne…*, s. 450.

173 s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła…* 1930, s. 507.

174 Witraż zachował się fragmentarycznie (brakuje obu bocznych pasów bordiury oraz części dolnej); przed zniszczeniem nie był fotografowany, a przynajmniej nie zachowała się taka dokumentacja. Jak pozostałe przeszklenia, nosi sygnaturę artysty i datę „1926", i jak one został wykonany w warszawskiej pracowni Białkowskiego (choć zachowane fragmenty szkieł nie pozwalają stwierdzić istnienia sygnatury zakładu); M a ł k i e w i c z ó w n a, *op. cit.*, s. 36–39. Na temat ikonografii *Drzewa Jessego*, zob. A. T h o m a s, *Wurzel Jesse* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 550–558.

175 Opis witraża i rekonstrukcję inskrypcji podaję za: M a ł k i e w i c z ó w n a, *op. cit.*, s. 37.

176 Tak tłumaczy tę sytuację M a ł k i e w i c z ó w n a (*op. cit.*, s. 39). Można dodać, że *Drzewo Jessego* bywało w średniowieczu typologicznie zestawiane ze *Zwiastowaniem* (J. H. E m m i n g h a u s, *Verkündigung an Maria* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 430).

177 H e n r y, *op. cit.*, s. 48 (Fig. a), 50, oraz M â l e, *Fin*, s. 233–246.

178 Obszerną pracę, dokumentującą przedstawienia wieszczek w zabytkach całej niemal Europy, napisał ks. Xavier B a r b i e r d e M o n t a u l t, *Iconographie des Sibylles*, „Revue de l'art chrétien", 1869, s. 245–257, 321–356, 465–507, 578–582; *ibidem*, 1870/1871, s. 290–317, 326–341, 385–406 (wyd. książkowe: Arras 1872); zob. też G. S e i b, *Sibyllen* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 150–153, oraz R. S ł o m a, *Sybille*, Kraków 2000 (= Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole, red. K. M o i s a n - J a b ł o ń s k a; Nauka Kościoła, t. 2).

179 É. M â l e, *L'Art réligieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1919 (dalej cytowane jako: *XIII^e siècle).*

180 M â l e, *Fin*, s. 223.

181 *Ibidem*, s. 253.

[182] *Ibidem*, s. 253–254.

[183] *Ibidem*, s. 254.

[184] *Ibidem*.

[185] *Ibidem*.

[186] *Ibidem*, s. 254–264. Zagadnieniu wizerunków sybilli w sztuce Mâle poświęcił w roku 1899 swoją łacińską „tezę" doktorską (obowiązkową dla uzyskania tego stopnia, obok napisanej po francusku właściwej dysertacji: *Sztuka religijna wieku XIII we Francji…*): *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint* (W jaki sposób artyści nowożytni przedstawiali sybille). Tematyka ta musiała mu więc być szczególnie bliska.

[187] *Ibidem*, s. 256–257.

[188] *Ibidem*, s. 258. Jak zauważył Mâle, książka Barbieriego miała ogromny wpływ na sztukę w całej Europie; uczony omawia przykładowe realizacje, łącznie z freskami Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej (*ibidem*, s. 262–264).

[189] *Ibidem*, s. 258–259. „II. – Sybilla Libijska. – Sybilla Libijska ma głowę przystrojoną wieńcem z zieleni i kwiatów; ubrana w zacny płaszcz i nie bardzo młoda, tak rzecze: Oto przyjdzie dzień i rozjaśni mroki ciemności, i rozwiązane zostaną więzy Synagogi i zamkną się usta ludzi, a ujrzą króla żywych; trzymać go będzie na łonie dziewica, pani narodów i będzie królował w miłosierdziu, a łono matki będzie czczone przez wszystkich". Tłumaczenie proroctwa (nieco różne od powyższego) podaje też S ł o m a, *op. cit*., s. 25. – *Ecce dies veniunt*... to początek wersetu Jr 31, 27 (*Biblia pauperum* podaje inny werset z tego samego rozdziału Proroctwa Jeremiasza: Jr 31, 21). Cyfra rzymska na początku cytatu oznacza kolejność sybilli w tekście Barbieriego.

[190] M â l e, *Fin*, s. 259. „V. – Sybilla Erytrejska. Najszlachetniejsza Sybilla Erytrejska pochodzi z Babilonii; tak rzecze o Chrystusie: W ostatnim zaś wieku ukorzy się Bóg i boskie potomstwo przybierze ludzką postać, połączy się boskość z naturą ludzką. Będzie leżał w sianie baranek i zostaną wychowani przez dziewicę Bóg i człowiek. Znaki poprzedzą wśród Apellów. Stara kobieta otrzyma w nagrodę chłopca. Poeci na całym świecie będą podziwiać, będzie przewodzić na wschodzie". Niepełne tłumaczenie tego proroctwa zamieszcza też S ł o m a, *op. cit*., s. 29. Proroctwo Ezechiela (Ez 44, 2) to tekst identyczny z tym, który podaje *Biblia pauperum* przy *Zwiastowaniu*.

[191] M â l e, *Fin*, s. 266–267, 273.

[192] *Ibidem*, s. 272.

[193] *Ibidem*, s. 272, przyp. 2.

[194] *Ibidem*, s. 268–269.

[195] *Ibidem*.

[196] *Ibidem*, s. 258–260. „VIII. Sybilla Hellesponcka, urodzona w ziemi trojańskiej, stara, odziana w starą wiejską suknię, głowę ma zawiązaną pod szyją starym welonem spadającym w dół aż na ramiona; o której pisał Heraklides; zapewnia: Z wysokości niebiańskiego mieszkania Bóg spojrzał na swych maluczkich. I narodzi się w dniach nowych z dziewicy hebrajskiej w kolebce ziemi" (tłumaczenie podaje również S ł o m a, *op. cit*., s. 34). – W oryginale Barbieriego prorok został określony jako Jonasz (i jako taki przejęty potem przez Michała Anioła we freskach Sykstyny). Mâle sprostował tę – oczywistą, zważywszy na treść przytoczonych przez Barbieriego słów Gedeona (Sdz 6, 37–38), które towarzyszyły prorokowi – pomyłkę, podając właśnie imię Gedeona jako autora biblijnego cytatu (zob. M â l e, *Fin*, s. 268, przyp. 1).

[197] M â l e, *Fin*, s. 275.

[198] *Ibidem*, s. 276.

[199] *Ibidem*, s. 278, Fig. 151 (*Maria lactans*, a poniżej prorok Izajasz i św. Łukasz – odnoszą się do proroctwa Sybilli Kimeryjskiej, która musiała się znajdować na sąsiedniej stronie).

[200] *Ibidem*, s. 267, przyp. 2; s. 276, przyp. 2.

[201] W. L. S c h r e i b e r, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal*, Berlin–Leipzig 1891–1900 (8 Bde); Bd. 7: *1ère partie des fac-similés des livres xylographiques*, 1895, Atlas, pl. IX.

[202] *Oracula Sibyllina* (*Weissagungen der zwölf Sibyllen*). *Nach den einzigen, in der Stiftsbibliothek St. Gallen aufbewahrten Exemplare*, hrsg. von P. H e i t z, mit einer Einleitung von W. L. S c h r e i b e r, Straßburg 1903.

[203] Informacje na temat tego wydania *Oracula* podaję według: <http://www.chd.dk/sibyl/OraculaS.html> [dostęp: 26 I 2009]. *Oracula…* składają się z 24 całostronicowych ilustracji (po dwie dla każdej sybilli), a kolejność i zestawienie wieszczek z przepowiadanymi przez nie wydarzeniami wygląda następująco: A. Sibylla Persica: *Wizja cesarza Augusta*; B. Sibylla Lybica: *Wizja Niepokalanego Poczęcia NMP*; C. Sibylla Erith[r]ea: *Zwiastowanie*; D. Sibylla Cumana: *Boże Narodzenie*; E. Sibylla Samie: *Maria układająca Chrystusa w kołysce*; F. Sibylla Cimeria: *Virgo lactans*; G. Sibylla Europa: *Ucieczka do Egiptu*; H. Sibylla Tiburtina: *Naigrawanie*; J. Sibylla Agrippa: *Biczowanie*; K. Sibylla Delphica: *Cierniem ukoronowanie*; L. Sibylla Aspontica [Hellespontica]: *Ukrzyżowanie*; M. Sibylla Frigea [Phrygia]: *Zmartwychwstanie*.

[204] *Oracula sibyllina*, il. B i C. Za pomoc w dotarciu do faksymile ksylografu i wykonanie reprodukcji ilustracji dziękuję Anecie Bukowskiej.

[205] M â l e, *Fin*, s. 279.

[206] K a j e t a n o w i c z (*Katedra…* 1930, s. 18) informuje: „u góry wizja proroka Eliasza – obłok symbolizujący N. M. Pannę". Malowidło to, umieszczone tuż poniżej stropu, a ponad oknem, przy naturalnym oświetleniu jest praktycznie niewidoczne.

[207] Zob. J. Z i e l i ń s k i O. Carm., *Wprowadzenie* [w:] *Liber de institutione primorum monachorum. Księga pierwsza z komentarzem P. C h a n d l e r a O. Carm*., tłum. i oprac. J. Z i e l i ń s k i O. Carm., Kraków 1995 (= Biblioteka Duchowości Karmelitańskiej, 5), s. 7. – O. Jerzemu Zielińskiemu OCD pragnę złożyć podziękowania za pomoc w zgłębianiu tajemnic duchowości karmelitańskiej (zwłaszcza symbolu chmurki), za wskazówki bibliograficzne i udostępnienie cytowanych pozycji dotyczących *Liber de institutione primorum monachorum*.

[208] J. Z i e l i ń s k i O. Carm., *Symbolika eliańska w duchowości karmelitańskiej*; dostępne w Internecie: <http://www.karmel.pl/duchowosc/eliasz/baza.php?id=09> [dostęp: 26 I 2009].

[209] „Można tylko ubolewać, że obecnie wielu karmelitów nie ma pojęcia o legendzie związanej z Eliaszową wizją Marii na chmurce. Co więcej, byliby zdziwieni, słysząc, że ich poprzednicy w średniowieczu wierzyli, że Zakon ma swoje początki w chmurce wznoszącej się ponad morzem", K. H e a l y O. Carm., *Prophet of Fire*, Rome 1990 (= Carmel in the World Paperbacks, 5), s. 115.

[210] H e a l y, *op. cit*., rozdz. 4: „Elijah's Victory on Mount Carmel", s. 111–112; także s. 101–132, zwł. s. 111–118: „I. Carmelite tradition (1. The Cloud, a symbol of Our Lady; 2. The legend of Elijah's vision); II. Elijan-Marian Devotion", oraz Z i e l i ń s k i, *Wprowadzenie*, s. 5: „Karmelici – bez charyzmatycznego założyciela i powszechnie znanej reguły, nie posiadający ściśle określonego statusu prawnego przez większość dziesięcioleci trzynastego wieku, podejmujący jako wspólnota daleko idące przemiany – starali się coraz głębiej zakorzenić swoją tożsamość w »historycznym« pochodzeniu od Eliasza, »założyciela« Zakonu".

[211] Z i e l i ń s k i, *Wprowadzenie*, s. 4, 6, oraz P. C h a n d l e r O. Carm., '*Princeps et exemplar Carmelitarum*': *The prophet Elijah in the 'Liber de institutione primorum monachorum*' [w:] *A Journey with Elijah*. Carmelite Seminar on the Prophet Elijah, Whitefriars Hall, Washington DC, 3–9 April 1991, Rome 1991 (= Carisma e Spiritualità, 2), s. 111–134, zwł. 111–112.

[212] Tekst tej księgi (rozdz. 32–36) w wersji angielskiej, został opublikowany w: *Supplement*: Chapter 32–36 [Book 6], tłum. N. W e r l i n g O. Carm. [w:] *The Book of the First Monks: A Workbook*, ed. P. C h a n d l e r O. Carm., Carmelite Spirituality for Formators, Centro Internazionale S. Alberto, Rome, 14 January–22 February 1992, s. 22–26; zob. też P. C h a n d l e r O. Carm. [komentarz do] Book 6: „Mary and the Carmelites" [w:] *ibidem*, s. 28–31. Cytat podaję w tłumaczeniu o. Jerzego Zielińskiego OCD, który uprzejmie udostępnił mi swój niepublikowany przekład.

[213] *Supplement*, s. 25 (tłum. J. Z i e l i ń s k i OCD). Pełna nazwa zgromadzenia brzmi: Zakon Braci Najświętszej Marii Panny z Góry Karmel.

[214] Zob. przyp. 439 w cz. I. *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 5 (wrzesień), Warszawa 1925 [29 VIII – 24 IX 1925], s. 27, nry kat.: 194 (*Męczeństwo Św. Anioła*) oraz 200 (projekty witraży).

[215] Zostało to zapewne spowodowane faktem, że pierwotna ikonografia karmelitańska wykształciła się stosunkowo późno, a następnie, pod wpływem kontrreformacji i zaleceń soboru trydenckiego, zaczęto podkreślać niejako praktyczny walor opieki Marii nad Karmelem. Punkt ciężkości przesunął się z – legendarnej – wizji Eliasza na historyczną, popartą namacalnym przywilejem szkaplerza, wizję św. Szymona Stocka: „Uwaga została przesunięta z *decor* na *mater*, z *flos Carmeli* na *da privilegia*" – co w rezultacie spowodowało praktycznie zredukowanie maryjnej ikonografii karmelitańskiej do samego szkaplerza; zob. B. B o r c h e r t O. Carm., *L'Immaculée dans l'iconographie du Carmel*, „Carmelus", 1955, 2, s. 127.

[216] Przegląd kompozycji tego tematu podaje B o r c h e r t, *op. cit.*, s. 85–131, zwł. il. 13–16. Cykl obrazów poświęconych legendzie związanej z wizją proroka Eliasza, z około roku 1500 (ołtarz wykonany dla Bractwa św. Anny), przechowuje Historisches Museum we Frankfurcie nad Menem; zob. B o r c h e r t, *op. cit.*, s. 99–101, il. 7–10.

[217] Najstarszy przykład *vexilium* pochodzi z druku wydanego w Wenecji w roku 1499; zob. B o r c h e r t, *op. cit.*, s. 122–123, il. 19.

[218] Malowidło ścienne w kaplicy klasztoru karmelitów, Gort Muire, Dundrum (Dublin), Irlandia, zob. B o r c h e r t, *op. cit.*, s. 131, il. 28. Anioł po lewej trzyma księgę z sentencją odnoszącą się do wizji św. Szymona Stocka i szkaplerza: *Ecce* | *signum* | *salutis* („Oto znak zbawienia"). W otwartej księdze trzymanej przez anioła po prawej stronie, widnieje fragment Proroctwa Izajasza (Iz 35, 2): *Gloria* | *Libani* | *data* | *est ei* | *decor* | *Carmeli* | *et Saron* („Chwała Libanu dana jest jej, ozdoba Karmelu i Saronu").

[219] *Keating John* (*Sean*) [w:] T. S n o d d y, *Dictionary of Irish Artists. 20th Century*, Dublin 2002, s. 300–302.

[220] Mieczysław Skrudlik pisał: „w »Pozdrowieniu Anielskiem« artysta załamał się całkowicie: Liturgiczny strój archanioła nie ratuje wyrazu tej postaci, typu wybitnie dekadenckiego. Odwrócenie Madonny plecami do widza i zupełne zasłonięcie w ten sposób twarzy postaci głównej w kompozycji, jest to nie uproszczenie, ale niedopuszczalne zubożenie kompozycji", M. S k r u d l i k, *Nowe wystawy w Zachęcie. Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, „Gazeta Poranna", 15 IX 1925.

[221] Zob. wyżej, przyp. 196.

[222] M â l e, *Fin*, il. 150 na s. 277.

[223] Malowidła w tym przęśle zachowały się najgorzej. Po pierwszych pracach interwencyjnych, zabezpieczających osypującą się warstwę malarską, podjętych w lecie roku 2007, w okresie od 23 VII do 19 X 2008 przeprowadzono konserwację wszystkich malowideł w tym przęśle, połączoną z ich częściową rekonstrukcją. Inwestorem było Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Departament Dziedzictwa Kulturowego, a wykonawcą zespół w składzie: Joanna Czernichowska, Agnieszka Pawlak, Agnieszka Kalbarczyk, Wołodymyr Petrowycz Mokryj, Jan Skiba, Inna Dmytruk-Sorochtej i Julia Ostrowska. Zob. C z e r n i c h o w s k a, P a w l a k, *op. cit.*, s. 10–12, 26.

[224] s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła…* 1930, s. 506; P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze…*, s. nlb.

[225] M a c h n i e w i c z, *op. cit.*, s. 5.

[226] Taki tytuł (*La glorification de St. Jean-Baptiste*) widnieje pod reprodukcją tego obrazu w publikacji o. Raoula P l u s, *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, [Strasbourg] 1937, s. 120.

[227] P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze…*, s. nlb. (szerzej na temat Rosenowskich aniołów, por. niżej, przyp. 243, 407 i 410).

[228] W ten sposób tożsamość tych postaci określa K a j e t a n o w i c z (*Katedra…* 1930, s. 17): „Po lewej ręce Herod z doradcą rzymskim […]".

[229] „[…] po prawej św. Elżbieta, matka zamordowanego, w otoczeniu jego uczniów" (K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 17). W postaci św. Elżbiety Rosen sportretował matkę abpa Teodorowicza, Gertrudę z Ohanowiczów Teodorowiczową (1838–1930). Z wyjątkiem informacji, że jeden z aniołów to Henryk Zbierzchowski (1881–1942; por. S m i r n o w, *op. cit.*, s. 171), brak jest danych na temat tożsamości innych osób uwiecznionych na tym obrazie.

[230] K a j e t a n o w i c z, *Katedra*... 1930, s. 17–18.

[231] Skojarzenie z alegoryczną kompozycją, znaną pod nazwą „młynka eucharystycznego", jest raczej powierzchowne, niemniej jednak znane są przykłady połączenia tego przedstawienia ze scenami Sądu Ostatecznego (do którego odwołuje się omawiane malowidło); ponadto jego naczelnym przesłaniem było pokazanie zgodności obu Testamentów (*concordia Veteris et Novi Testamenti*) – które dopiero w sumie tworzą pełnię Kościoła. A św. Jan stał niejako na ich granicy; zob. A. T h o m a s, *Mühle, Mystische* [w:] *LCI*, Bd. 3, szp. 297–299.

[232] Współcześnie pisano, że walczą z „rasą padalców", zob. K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 18; S k r u d l i k, *Jan Henryk Rosen*, s. 11.

[233] „[…] u góry drwal przykłada topór do korzenia drzewa, obok tańczą i śpiewają dzieci" (K a j e t a n o w i c z, *Katedra…* 1930, s. 18).

[234] Obecność witraży o takiej właśnie, jasnej kolorystyce, musiała zmieniać zasadniczo warunki odbioru malowideł na ścianach wokół okna: kolorowe szkła z jednej strony blokowały silny strumień bezpośredniego światła słonecznego, rozpraszały je i łagodziły, ale jednocześnie pozostawiały go na tyle dużo, by było w stanie oświetlić nawę. Na pewno więc łatwiej było w takich warunkach oglądać malowane sceny, choć – jak dowodzą świadectwa z epoki – nawet witraże nie rozwiązywały zasygnalizowanego wcześniej problemu oświetlenia malowideł w najwyższych partiach ścian, obok i ponad oknami. Formę oraz ikonografię witraża omawia szczegółowo M a ł k i e w i c z ó w n a, *op. cit.*, s. 40–46.

[235] Taki tytuł podaje K a j e t a n o w i c z, *Katedra*… 1930, s. 19.

[236] M a c h n i e w i c z, *op. cit.*, s. 5. K o z i c k i (*Malowidła ścienne*…, s. 446) napisał z kolei: „Temat pojęty symbolicznie, z wyłączeniem wszelkiego naturalizmu, robi wrażenie pełnej orjentalnego blasku wizji jakiegoś ekstatyka religijnego" – trafnie odgadując (?) źródło inspiracji artysty.

[237] Zob. wyżej, przyp. 447 w cz. I.

[238] Informacja dr Anny Bancekowej z Lwowskiej Galerii Sztuki, której dziękuję za podanie zapisu z inwentarza muzeum.

[239] Jak pokazuje treść jednej z not katalogowych, za nadaniem tytułu nie poszła głębsza refleksja, czy lektura opisów widzeń Anny Kathariny Emmerich, zob. *Львівська сецесія. Каталог виставки із збірок Львова*, ред. Ю. О. Б і р ю л ь о в, Львівська картинна галерея, Львів 1986, s. 43, nr kat. 163 (tu nota katalogowa określa temat obrazu jako „średniowieczną [!] niemiecką legendę z życia zakonnicy"); *Art Déco y Львові*, nr kat. III/51, s. 27.

[240] Reliefy na kapitelach niewątpliwie odnoszą się do osoby św. Jana; według Mt 11, 14, św. Jan Chrzciciel był „Eliaszem, który ma przyjść".

[241] *Emmerich Anna Katarzyna* [w:] *Encyklopedia Kościelna X. Michała Nowodworskiego*, t. 5, Warszawa 1874, s. 15–19; J. Z b i c i a k, *Emmerick, Emmerich, Anna Katharina* [w:] *EK*, t. 4, szp. 954–955.

[242] A. K. E m m e r i c h, C. B r e n t a n o, *Das zweite Lehrjahr Jesu: aus den Tagebüchern des Clemens Brentano*, Stein-am-Rhein 1998, s. 355–356 (podkr. J. W.).

[243] Maszynopis wykładów prowadzonych przez J. H. Rosena w CUA, ok. 1941/1942, Lecture V, s. 118; Arch. JHR.

[244] „Widziałam, jak uczniowie spieszą ku ciału Jana i nachylają się nad nim, płacząc. Ale poza nimi widziałam też w więzieniu objawienie potężnej, świetlistej kobiety, która wyglądała prawie jak Matka Boska, gdy umierała, a potem rozpoznałam, że w ten sposób objawiła się św. Elżbieta […]" (E m m e r i c h / B r e n t a n o, *op. cit.*, s. 365).

[245] Wizje Anny Kathariny były jednym z podstawowych źródeł m.in. dla niezmiernie popularnego cyklu ilustracji *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ* Jamesa Tissota (1896–1897), zob. M. P. D r i s k e l, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park (PA), 1992, s. 218. Ponadto, jeszcze w roku 1919 czasopismo „Arte Cristiana" zalecało *Bolesną Mękę...* Emmerich jako nieodzowne i najwspanialsze źródło inspiracji dla artysty, pragnącego ilustrować Pasję Chrystusa, niezbędne w jego bibliotece (F. M[a r g o t t i (?)], *Suor Anna Caterina Emmeric ed il decoro della casa di Dio*, „Arte Cristiana", 1919, s. 206).

[246] H u y s m a n s, *W drodze* (1960), s. 248–249.

[247] Zob. wyżej, przyp. 82 w cz. II. Huysmans i Rosen nie byli, jak wiadomo, jedynymi wielbicielami widzeń niemieckiej zakonnicy. Także autorzy niedawnego filmu *Pasja* (2004) przyznali się do czerpania inspiracji z opisów zawartych w *Bolesnej Męce*…, przyczyniając się do niespodziewanego renesansu zainteresowania i zwiększenia poczytności wizji mistyczki. Co ciekawe, przy tworzeniu filmu posłużono się też pismami XVII-wiecznej hiszpańskiej mistyczki, Marii de Agreda, również z upodobaniem czytanej i cytowanej przez bohatera Huysmansa.

[248] Najważniejsze obrazy Moreau poświęcone Salome zostały zestawione i zreprodukowane w katalogu: *Gustave Moreau 1826–1898*, kat. wyst. Paris, Galleries Nationales du Grand Palais, 29 IX 1998–14 I 1999; Chicago, The Art Institute, 13 II–25 IV 1999, New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 V–22 VIII 1999, Paris 1998: *Salomé à la prison* dite aussi *Salomé à la rose*, olej na płótnie, ok. 1872, nr kat. 41, s. 106–107; *Salomé*, szkic węglem, nr kat. 60, s. 144–145; *Salomé*, dite *Salomé tatouée*, olej na płótnie, ok. 1874, nr kat. 61, s. 144, 146–147; *Salomé dansant*, akwarela i ołówek, ok. 1874, nr kat. 62, s. 147–148; *Salomé*, olej na płótnie, 1876, nr kat. 63, s. 148–150; *L'Apparition*, akwarela, 1876, nr kat. 64, s. 150–151, 153; *L'Apparition*, olej na płótnie, 1876, nr kat. 65, s. 152–153; *Salomé à la fleur de lotus* ou *Salomé dansant*, akwarela, ołówek, ok. 1885, nr kat. 99, s. 187–188. Związkom twórczości Huysmansa i Moreau (ze szczególnym uwzględnieniem tematu Salome) poświęcono niedawno osobną wystawę: *J.-K. Huysmans – Gustave Moreau. Féeriques visions*, kat. wyst. Musée Gustave-Moreau, 4 X 2007–14 I 2008, Paris 2007.

[249] J.-K. H u y s m a n s, *Na wspak*, tłum. J. R o g o z i ń s k i, Kraków 2003, s. 81–86.

[250] K o z i c k i, *Malowidła ścienne*…, s. 446. Podobnie o obrazach Rosena pisał już Kozicki po wystawie artysty we Lwowie w listopadzie 1925 (odnosząc się wtedy zapewne do gwaszu *Św. Jan po ścięciu*), zob. przyp. 458 w cz. I, oraz Wacław Husarski po wystawie warszawskiej w roku 1925, zob. przyp. 442 w cz. I.

[251] Świętych na północnej ścianie nawy połączyła w ten sposób jako pierwsza s. Maria Renata, pisząc, że „Lewa ściana zajęta jest przez *14-tu Świętych Wspomożycieli*, tak zwanych z powodu skuteczności ich wstawiennictwa u Boga w poszczególnych potrzebach […]" (s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła*… 1930, s. 508).

[252] Grupa Czternastu Wspomożycieli ukształtowała się w wieku XIV, na początku w południowych Niemczech, a największą popularność zyskała pod koniec wieku XV i na początku następnego stulecia (J. D ü n n i n g e r, *Vierzehn Nothelfer* [w:] *LCI*, Bd. 8, szp. 546–550, zwł. 546).

[253] *Ibidem*, szp. 546–547.

[254] Poniżej malowidła znajduje się wnęka okienna (obecnie zaszalowana deskami). Również w okresie międzywojennym okno musiało być chyba częściowo zabudowane; wydzielono z niego tylko mniejszą, przeszkloną kwaterę; nie wydaje się, by zamierzano umieścić w nim witraż. Do postaci św. Katarzyny pozowała Halina Hamerska (zob. niżej, przyp. 414), a twarz jednego z aniołów ma prawdopodobnie rysy Henryka Zbierzchowskiego (zob. C h r z ą s z c z e w s k i, *op. cit.*, s. 82, przyp. 169, oraz S m i r n o w, *op. cit.*, s. 171).

[255] P. A s s i o n, *Katharina* (*Aikaterinê*) *von Alexandrien* [w:] *LCI*, Bd. 7, szp. 290.

[256] Sygnowany po prawej u dołu: JAN HENRYK ROSEN 1927. Omówienie tej sceny było już publikowane: J. W o l a ń s k a, *Kilka uwag na temat ikonografii malowideł Jana Henryka Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie*: „*Pogrzeb św. Odilona*", „Przegląd Wschodni", t. 6, 1999/2000, nr 2 (22), s. 379–402, oraz w wersji poszerzonej: e a d e m, *Kardynał Mercier i ks. Karol Csesznák w malowidłach lwowskiej katedry ormiańskiej oraz początki ruchu liturgicznego we Lwowie w okresie międzywojennym* [w:] *Fides. Ars. Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. J. S k r a b s k i, A. B e t l e j, Tarnów 2008, s. 393–414.

[257] Z jednej strony, tę hermetyczność powodowała nieobecność inskrypcji w nimbach identyfikujących świętych (mają je wszyscy Wspomożyciele, przedstawieni na tej ścianie, nie wspominając już o takim samym zabiegu zastosowanym w *Ukrzyżo-*

waniu). Z drugiej jednak strony, wypisany na marach fragment wiersza Iłłakowiczówny (zob. przyp. 262) stosunkowo jasno określał „protagonistę" i samo wydarzenie. Ani św. Odilon, ani opat prowadzący orszak umyślnie nie otrzymali w nimbach swoich imion, być może w celu odróżnienia ich i wydzielenia z oznaczonego w ten sposób grona Czternastu Wspomożycieli (do którego przecież żaden z nich nie należy).

[258] M. T y r o w i c z, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1991, s. 163–164.

[259] A. K u ś n i e w i c z, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985, s. 6–7.

[260] Malarz zachował wierność w stosunku do obowiązujących w czasach św. Odilona obyczajów pogrzebowych: „ciało [zmarłego] miało być ubrane do pogrzebu w habit zakonny, ale i w szaty liturgiczne odpowiednie do pozycji ich właściciela w hierarchii kościelnej", M. M c L a u g h l i n, *Consorting with Saints. Prayer for the Dead in Early Medieval France*, Ithaca–London 1994, s. 47.

[261] Opatom benedyktyńskim zwyczajowo przysługiwał *usus mitrae* (a potem także pełne pontyfikalia), udzielany im przez papieży od połowy wieku XI. W przypadku Cluny potwierdzony jest taki przywilej wydany (przez Urbana II dla opata Hugona) w roku 1088. Brak jest danych poświadczających podobne przywileje dla jego poprzedników. Por. J. B r a u n, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907, s. 453–455; Ph. H o f m e i s t e r, *Pontifikalien* [w:] *LThK*, Bd. 8, szp. 614–615.

[262] Są to cztery pierwsze wersy dłuższego poetyckiego komentarza do (wystawionej w Zachęcie w roku 1925) sztalugowej wersji tej sceny, pióra Kazimiery Iłłakowiczówny. Dalszy ciąg wiersza brzmi następująco: „Zapomniani byliśmy przez żywych, | tyś nas za swe dzieci przyjął nieszczęśliwych. | Zetlali od czasu, rozszarpani przez śmierć na nice, | oblókłszy się w co kto miał – niesiemy za tobą gromnice" (I ł ł a k o w i c z ó w n a, *Z głębi serca*, s. 133; por. też przyp. 439 w cz. I).

[263] Podstawowy opis sceny podaje K a j e t a n o w i c z, *Katedra ormiańska…* 1930, s. 19–20. Wszystkie inne opisy bezkrytycznie powtarzają (jak się okaże poniżej, nieprawidłową) faktografię zawartą w cytowanej pozycji.

[264] Np. K o z i c k i, *Malowidła…*, s. 446.

[265] Odilon nie jest zbyt popularnym świętym, tylko nieliczne leksykony świętych i kompendia ikonograficzne wspominają jego imię. Poniżej przytaczam wybór literatury traktującej o nim: N. B u l s t, *Odilo* [w:] *Lexikon des Mittelalters*, Hrsg. N. A n g e r m a n n, Bd. 6, München 1993, szp. 1351–1352; P. E n g e l b e r t, *Odilo* [w:] *LThK*, Bd. 7, szp. 975–976; J. H o u r l i e r, *Saint Odilon, abbé de Cluny*, Louvain 1964 (= Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclesiastique, 40); i d e m, *Odilone* [w:] *Bibliotheca Sanctorum*, t. 9, 1967, szp. 1116–1119; P. J a r d e t, *Odilon, abbé de Cluny, sa vie, son temps, ses œuvres*, Lyon 1898; L. R é a u, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3: *Iconographie des saints*, pt. II (G–O), Paris 1958, s. 1003–1004; O. R i n g h o l z, *Der hl. Abt Odilon von Cluny in seinem Leben und Wirken*, Brünn 1885; V. S c h a u b e r, H. M. S c h i n d l e r, *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*, Augsburg 1992, s. 677; A. M. Z i m m e r m a n n, *Kalendarium Benedictinum. Die Heiligen und Seligen des benediktinerordens und seiner Zweige*, Bd. 1, Metten 1933, s. 40–44.

[266] Zostały napisane na zlecenie następcy św. Odilona, opata Hugona. Pierwszy – tuż po śmierci św. Odilona, przez jego ucznia Jotsalda; następny – niewiele później, przez Piotra Damianiego (J o t s a l d, *Vita S. Odilonis auctore Lotsaldo Monacho* [w:] *Acta Sanctorum: quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur, que ex Latinis et Graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, notis illustravit* Joannes B o l l a n d u s, *editio novissima curante* Joanne C a r n a n d e t, t. 1: *Ianuarius*, Parisiis–Romae 1863, s. 65–71; P. D a m i a n i, *Alia vita S. Odilonis auctore B. Petro Damiano S.R.E. Cardinale* [w:] *ibidem*, s. 71–77).

[267] O. R i n g h o l z, *Die Einführung des Allerseelentages durch den heiligen Odilo von Cluny*, „Wissenschaftliche Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner-Orden", Jg. 2, 1881, s. 236–250. O fakcie tym wspominają też autorzy wszystkich pozycji wymienionych w przyp. 265; zob. J.-C. S c h m i t t, *Duchy. Żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*, tłum. A. W. L a b u d a, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 72–73 oraz 169. Autorstwo Odilona jako twórcy Dnia Zadusznego kwestionuje J. M e r k (*Die Messliturgische Totenehrung in der römischen Kirche*, Stuttgart 1926, s. 108–136). Uważa on, że jakkolwiek inicjatywa ustanowienia tego święta wyszła ze środowisk kluniackich, praktyka jego obchodzenia weszła w życie jeszcze przed początkiem rządów św. Odilona. Źródła legendy upatruje Merk w (cyt. w przyp. 266) *Żywocie św. Odilona*, pióra Jotsalda, który „na skutek przywiązania do swojego mistrza przypisuje mu wszystko, co dobrego stało się nie tylko za jego panowania, ale i przedtem"; podaję za: ks. A. L a b u d d a, *Liturgia Dnia Zadusznego w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego (1631) w świetle ksiąg liturgicznych. Studium historyczno-liturgiczne* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, red. M. R e c h o w i c z, W. S c h e n k, Lublin 1973 (= Rozprawy Wydziału Teologiczno-Kanonicznego [KUL], t. 33), s. 314; autor przytacza informacje bibliograficzne i główne tezy pracy Merka w kwestii Dnia Zadusznego.

[268] Św. Odilon wsród bogatej spuścizny pisarskiej pozostawił m.in. *Vita Maioli*, żywot swego poprzednika, duchowego mistrza i nauczyciela.

[269] Był opatem Cluny w latach 1049–1109; brak jest jakichkolwiek wzmianek o nim w związku ze św. Odilonem (R é a u, *op. cit.*, s. 663–664). Zresztą, tożsamość towarzyszących św. Odilonowi osób nie jest tu (przynajmniej dla interesującego nas zagadnienia: ikonografii) najważniejsza. Dlatego też poprzestanę na stwierdzeniu nieścisłości historycznej i nie będę drążyć głębiej tego problemu, pozwalając legendzie żyć własnym życiem.

[270] Wymienione w przyp. 266.

[271] „Ikonografia wielkich opatów kluniackich praktycznie nie istnieje" – uwaga J. Evans w dyskusji podczas kongresu jubileuszowego, poświęconego m.in. osobie św. Odilona, por. D. H e s b e r t, *Les témoins manuscrits du culte de Saint Odilon* [w:] *A Cluny. Congrès scientifique. Fêtes et cérémonies liturgiques en l'honneur des saints abbés Odon et Odilon. 9–11 julliet 1949* (*Travaux du Congrès – Art, Histoire, Liturgie*), Dijon 1950, s. 120, przyp. 1. Sytuację tę w pewnym stopniu wyjaśnia Émile M â l e (*L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922, s. 220; dalej cytowane jako: *XII^e siècle*), który, szukając przyczyn braku wizerunków świętych opatów różnych zgromadzeń, doszedł do wniosku, że np. w przypadku św. Bernarda wytłumaczeniem jest jego własna niechęć do sztuk pięknych i wyraźne zakazy, które ustanowił w tym zakresie. Jeśli zaś chodzi o zakon benedyktynów, z którego wywodził się św. Odilon, powodem takiego stanu jest zniszczenie ewentualnych wizerunków: prawie nie istnieje opactwo w Cluny, dotkliwie zniszczone zostały klasztory w Paray-le-Monial czy Souvigny. Że takie wizerunki jednak istniały, świadczą zachowane w innych klasztorach cykle malarskie dotyczące pomniejszych świętych benedyktyńskich. – Ikonografię św. Odilona opisują: B a r b i e r d e M o n t a u l t, *op. cit.*, t. 2, s. 392; R é a u, *op. cit.*, s. 1003–

1004; S c h a u b e r, S c h i n d l e r, *loc. cit.*; L. S c h ü t z, *Odilo von Cluny* [w:] *LCI*, Bd. 8, szp. 79 (tu dalsza literatura).

272 S c h ü t z, *loc. cit.* (il.).

273 Depozyt w Galerii Austriackiej w Wiedniu (Réau, *op. cit.*, s. 1003; S c h ü t z, *loc. cit.*); repr. w: K. G a r a s, *F. A. Maulbertsch 1724–1796*, Wien 1960, il. 215 (nr kat. 249; w opisie święty został błędnie zidentyfikowany jako Odon).

274 S c h ü t z, *loc. cit*. Repr. w H o u r l i e r, *Odilone*, szp. 1116.

275 Św. Odilon, od urodzenia niepełnosprawny, miał odzyskać władzę w nogach, po tym, jak w dzieciństwie, pozostawiony przez niańkę przy wejściu do kościoła, doczołgał się do ołtarza i polecił opiece Matki Boskiej (M. V o g e l, *Lebensbeschreibugen der Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres*, Regensburg 1926, s. 35).

276 Za wskazanie mi tej pozycji zechce przyjąć podziękowania prof. dr hab. Sibylle Appuhn-Radtke; za jej udostępnienie i zezwolenie na reprodukcję ryciny – Pater Benedikt z Biblioteki opactwa St. Bonifaz w Monachium.

277 R é a u, *loc. cit.*; S c h ü t z, *loc. cit*.

278 Być może taką legendę Rosen znał z wykładów Mâle'a, który w swojej książce – z żalem za niezachowanymi zabytkami upamiętniającymi świętych opatów benedyktyńskich – wspomina świętych Odona, Majolusa, Odilona i Hugona, o Odilonie dodając enigmatycznie: „ten łagodny Odilon, który dawał posłuch głosom z zaświatów i który ustanowił święto zmarłych" (M â l e, *XII^e siècle*, s. 220).

279 Zob. przyp. 439 w cz. I.

280 *Legenda aurea...*, s. 839.

281 P. M. V o g e l S. J., P. W. A u e r, *Goldene Legende. Leben der lieben Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres*, Köln a. Rh. [*s.d.*, ok. 1904], s. 24–25. Za zwrócenie mi uwagi na tę pozycję dziękuję prof. dr hab. Sibylle Appuhn-Radtke. Pierwsze wydanie pochodzi z roku 1770, a do 1926 ukazało się 100 wydań niemieckich.

282 „Er hatte die Gnade, viele von ihm erlöste Seelen vor seinem Ende zu sehen, und ward zum Himmel eingeladen und dahin begleitet", V o g e l, A u e r, *op. cit.*, s. 25. Interesujący jest fakt, że żadne z dostępnych mi wcześniejszych (Hrsg. Fr. X. M a ß l, Straubing 1841; L. M e h l e r, Regensburg 1855) ani późniejszych wydań (Hrsg. F. A. W e b e r, Regensburg 1926) nie zawiera tego ustępu.

283 „Rosen, wybierając ten temat, okazał się prawdziwym poetą i jednocześnie stworzył rzecz, zdaje się w dotychczasowem malarstwie religijnem jedyną" (P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze…*, s. nlb.); „A gdyby pod względem ikonograficznym oceniać poszczególne kompozycje, ileżby się zupełnie nowych ujęć znalazło! Jedna po drugiej, niemal bez wyjątku" (D r e x l e r, *Malowidła ścienne…*, s. 6); „Temat ikonograficznie niezmiernie rzadki, kto wie, czy nie po raz pierwszy tu przedstawiony" (K o z i c k i, *Malowidła ścienne…*, s. 446).

284 Przytoczone poniżej przykłady odnoszą się przede wszystkim do formy malowidła. Należy jednak pamiętać, że: „Uroczysta żałobna procesja stała się w wieku XIII symbolicznym obrazem śmierci i pogrzebu" (P. A r i è s, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. B ą k o w s k a, Warszawa 1989, s. 167) i takie jej znaczenie, jak sądzę (i jak o tym świadczy przykład nagrobka przytoczony w przyp. 294, il. 247), utrzymało się aż do naszych czasów.

285 R. R o s e n b l u m, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, NJ 1967, il. 191 (zob. także M. B u t l i n, *The Paintings and Drawings of William Blake*, New Haven–London 1981 [= Studies in British Art], pt. 2, nr kat. 426, il. 510 na s. 333).

286 Zob. R o s e n b l u m, *op. cit.*, il. 190.

287 Formalne zapożyczenia podstawowych schematów kompozycyjnych od Flaxmana były, jak zauważa R o s e n b l u m (*op. cit.*, s. 161), bardzo częste w twórczości Blake'a.

288 Według R o s e n b l u m a (*loc. cit.*) takie rytmiczne, geometryczne układy w sztuce około 1800 miały zapowiadać podobne tendencje obecne pod koniec wieku XIX i na początku XX w sztuce symbolistów (np. w twórczości Ferdinanda Hodlera czy Gustava Klimta).

289 Grupa brązowa wystawiona w monachijskim Glaspalast w roku 1913 („Die Kunst für Alle", Bd. 28, 1912/1913, il. na s. 560); na temat rzeźbiarza, zob. noty biograficzne [w:] Th–B, Bd. 5, s. 281 oraz [w:] Vollmer, Bd. 1, s. 362.

290 Model, reprodukowany (obok *Pogrzebu św. Odilona* Rosena z roku 1924) jako ilustracja anonimowego artykułu pt. *Letzter Weg. Ein Thema und drei Variationen*, „Zeitbilder. Beilage zur Vossischen Zeitung", 1933, nr 11 (12 III), s. 2–3 (il. na s. 3). Podstawowe informacje na temat artysty zawierają noty biograficzne [w:] Th–B, Bd. 27, s. 50 oraz [w:] Vollmer, Bd. 1, s. 592; zob. też B. M u s e t t i, *Les épigones italiens d'Auguste Rodin et la question du monument public à travers d'un exemple: le* Monument a Dante Alighieri *d'Alfredo Pina*, „Bulletin de l'association des historiens d'art italien", 2005, nr 11, s. 121–128.

291 *Ernst Ferdinand Oehme 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik*, kat. wyst., U. B i s c h o f f (Hrsg.), Dresden 1997, nr kat. 6, literatura na s. 188 (H. J. N e i d h a r d t).

292 R o s e n b l u m, *op. cit.*, s. 176–178, il. 206, 207 oraz S. S y m m o n s [w:] D. B i n d m a n, ed., *John Flaxman*, [London] 1979, nr kat. 198, 199.

293 R o s e n b l u m, *op. cit.*, s. 178. Znamienny jest komentarz Jacques-Louis Davida o kolejnym wydaniu rysunków Flaxmana (w roku 1803): „Cet ouvrage fera faire des tableaux" (R o s e n b l u m ,*ibidem*).

294 Kwatera XXVb, zob. K. G r o d z i s k a - O ż ó g, *Cmentarz Rakowicki w Krakowie*, Kraków 1987, il. 67; J. K o l b u s z e w s k i, *Cmentarze*, Wrocław 1996 (= A to Polska właśnie), il. na s. 108.

295 Nagrobek powstawał przez blisko trzydzieści lat (1384–1410) i tradycyjnie jego autorstwo jest przypisywane Clausowi Sluterowi, choć pracę rozpoczął Jean de Marville, kontynuował Sluter, a po jego śmierci (1406) dzieło ukończył Claus de Werve. Pierwotnie znajdował się w kościele kartuzji w Champmol, obecnie – w Musée des Beaux-Arts w Dijon. K. M o r a n d (*Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy*, London 1991, s. 121–131) opisuje dzieje wykonania nagrobka; *ibidem*, s. 351–360: katalog figur-płaczków z tumby; ostatnio zob. S. J u g i e, *Tomb of Philip the Bold* [w:] *Art from the Court of Burgundy. The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364–1419*, kat. wyst. Musée des Beaux-Arts of Dijon, 28 V – 15 IX 2004; The Cleveland Museum of Art, 24 X 2004 – 9 I 2005, Paris 2004, s. 223–225 oraz nr kat. 83 (figury płaczków), s. 230–235.

296 Nagrobek Filipa Pota został wykonany w latach 1477–1483, pierwotnie znajdował się w Cîteaux, obecnie w zbiorach Luwru; zob. G. T r ö s c h e r, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Frankfurt a. Main 1940, s. 136–137 (Textband), il. 431, 432 (Tafelband).

297 M â l e, *Fin*, s. 419. Podobnie duchy opisuje P a r a n d o w s k i (*W lwowskiej katedrze…*): „Cienie, naszkicowane białemi kreskami, wśród gęstych, czarnych szat, przejrzyste i zwiewne, to niby mgły ludzkie, co na chwilę wynurzyły się w nocy wieczystej i uchodzą zpowrotem [!] w noc wieczną".

[298] M â l e, *Fin*, s. 417.

[299] M. D r e g e r, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts: mit Ausschluss der Volkskunst*, Tafelband I, Wien 1904, s. 128.

[300] Możliwe, że taka symbolika powstała później, właśnie pod wpływem zwyczajów pogrzebowych.

[301] G. H e i n z - M o h r, *Lexikon der Symbole*, Köln 1981, s. 153. Postaci płaczków Slutera w nagrobku Filipa Śmiałego, okryte obszernymi szatami, z kapturami zakrywającymi ich twarze, są, według Johna Moffitta, uosobieniem czy też plastyczną realizacją starożytnego toposu, opisanego m.in. przez Pliniusza st. w jego *Naturalis Historia*. Ten topos to *tristitia velata* – czyli zabieg polegający na zakryciu twarzy osoby pogrążonej w żałobie, po to, by pokazać, że jej smutek jest tak głęboki, iż żadne środki artystyczne nie są w stanie go odpowiedno oddać. Jako przykład zastosowania takiego rozwiązania Pliniusz opisuje *Ofiarę Ifigenii*, dzieło Timantesa z Kytnos (2. poł. V w. p.n.e.), starożytnego malarza współczesnego Zeuksisowi i Parrazjosowi, dodając, że Timantes to artysta, w którego pracach więcej jest zwykle zasugerowane niż pokazane, a jego dzieła odznaczają się wybitnymi walorami psychologicznymi. Jednak motyw *voltus velatus* ('zasłoniętej twarzy'), jak pisze Moffitt, nie był własnym pomysłem Timantesa, lecz ten zaczerpnął go z antycznego teatru. Sluter zastosował go w zupełnie nowym, chrześcijańskim kontekście, dowodząc tym samym słuszności określania go mianem „artysty humanizmu". W wieku XVI motyw ten, jako najlepiej oddający bezgraniczny smutek, zalecał artystom m.in. Gian Paolo Lomazzo w swoim *Trattato dell'arte* (1584) dla ukazywania osób towarzyszących scenom *Ukrzyżowania* (J. F. M o f f i t t, *Sluter's* Pleurants *and Timanthes*' Tristitia Velata: *Evolution of, and Sources for a Humanist* Topos *of Mourning*, „Artibus et Historiae", 2005, nr 51, s. 73–84). Na temat starożytnego malarza, zob. *Timantes 1* [w:] J. A. O s t r o w s k i, *Słownik artystów starożytności*, [Katowice] 1994, s. 197.

[302] M â l e, *Fin*, s. 406–407.

[303] *Ibidem*, s. 415.

[304] *Ibidem*, s. 415 oraz przyp. 3.

[305] Od strony historycznej i socjologicznej fenomen późnośredniowiecznego orszaku pogrzebowego analizuje A r i è s (*op. cit*., s. 167–168). Autor zwraca uwagę na specyficzne szaty żałobników: mają one przypominać habity pokutników z południowej Francji, z osłaniającym twarz kapturem (s. 167). W innym miejscu (s. 188), o ubiorze członków bractw biorących udział w pogrzebach pisze, że „jest to rodzaj księżego stroju, czyniący z nich, pomimo ich niewątpliwej świeckości, rodzaj mnichów, coś jakby członków trzeciego zakonu".

[306] F. B o c k (*Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, Bd. 3, Bonn 1871, s. 174 i tabl. XXI, il. 1), opisując opublikowany przez E. Viollet-le-Duca rysunek XV-wiecznego konduktu pogrzebowego, niosące trumnę postacie w pseudomnisich habitach w kapturach, określa jako „spowite w czarne szaty pogrzebowe" („in schwarze Funeralkleider gehüllte Männer"). Znamienne, że tradycja stroju żałobnego przypominającego mnisi habit trwała nadal w drugiej połowie wieku XVI (a pewnie i jeszcze dłużej). Pieter Bruegel st. swój obraz pt. *Mizantrop* (1568), przedstawiający starca odzianego w podobny do omawianego czarny habit z kapturem, opatrzył następującym podpisem: „N o s z ę ż a ł o b ę, bo świat jest pełen kłamstwa" (podkr. J. W.; cyt. za *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1991, s. 263; il. w R.-M. i R. H a g e n, *Pieter Bruegel the Elder c. 1525–1569*, Köln 1994, s. 86).

[307] Na przykład Antoni U r b a ń s k i, *Prace J. H. Rozena w warszawskiej „Zachęcie"*, „Ilustracja", 1925, nr 38 (19 IX), s. 6: „I jeszcze Pogrzeb św. Odilona. Mnisi go niosą, włożyli na siebie szaty, jaką kto miał, na czele pochodu mnich obojętny, znudzony nawet, a w pośrodku pochodu mnich zdziwiony, przerażony nawet trochę. Coś się tu dzieje dziwnego. Coś się wyczuwa z jednej strony i z drugiej. To d u c h y m n i c h ó w r ó w n i e ż p r z y s z ł y, by unieść świętego, by ulżyć tym, co niosą zbożnie ciało tego, którego miłowały na ziemi" (podkr. J. W.). *Nota bene*, opis ten odnosi się do obrazu sztalugowego, pokazanego w Zachęcie w roku 1925, który w katedrze został powtórzony prawie bez zmian, w skali monumentalnej.

[308] P a s i e r b, *Jan Henryk Rosen maluje w Castelgandolfo* [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 516. W wywiadzie Mary Flanagan (19 III 1976; przeprowadzony po polsku) Rosen następująco wspominał to wydarzenie: „[…] w starym zamku, w baszcie, we Francji, w środkowej Francji to było, pojechałem tam na Nowy Rok, do znajomych. […] Ja miałem pokój w tej baszcie wysoko. I […] wcześniej się obudziłem, nie wiem, dlaczego. I zdziwiłem się, usiadłem w łóżku. I taka wyszła z muru figura. Była przezroczysta, tak jakby w kapturze, niosła światło. To było takie zielonkawe światło. I on mi przeszedł tak u stóp łóżka. Bardzo powoli. Ja się patrzyłem z zaciekawieniem, bo […] ja bardzo się zdziwiłem. Wcale nie byłem przestraszony. I on przeszedł, i zginął w drugiej ścianie. Kiedy to [przeszło], to ja wtedy się przestraszyłem. Nie wiedziałem, co mam ze sobą zrobić. […] Zerwałem się z łóżka i poleciałem do przyjaciela, który mieszkał tam w korytarzu i obudziłem go. On mnie skrzyczał okropnie, no ale były, widziałem. […] I tego ducha namalowałem we Lwowie w katedrze ormiańskiej. Tylko, że ich jest tam… Trzy są takie, niosą te gromnice i nie mają tego zielonkawego światła, bo to jest niemożliwe do odtworzenia".

[309] Zaprojektowany przez Jana Nowaka, wykonany w pracowni braci Trembeckich (ok. 1909), kw. X, zob. G r o d z i s k a - O ż ó g, *op. cit*., il. 62 oraz s. 61; także K o l b u s z e w s k i, *loc. cit*.

[310] *Pogrzeb św. Scholastyki*, szkoła z Beuron, zob. G. P r e z z o l i n i, *La teoria e l'arte di Beuron* (cz. II: *L'arte*), „Vita d'arte", 8, 1908, s. 46.

[311] Zob. J. W o l a ń s k a, *Die „Bamberger Apokalypse" in der Armenischen Kathedrale zu Lemberg* [w:] *Hansestadt, Residenz, Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg, 27.–30. September 2000*, Hrsg. B. S t ö r t k u h l, München 2002, s. 373–378. B o c k (*op. cit*., s. 192–193) wspomina o zwyczaju dekorowania w średniowieczu, zwłaszcza w dni świąteczne, ścian chóru, ścian bocznych i filarów nawy głównej, cennymi i barwnymi tkaninami. Jak informują inwentarze kościelnych skarbców, w bogatych kościołach były to zazwyczaj ciężkie jedwabie, kunsztownie haftowane we wzory roślinne lub zwierzęce albo w sceny figuralne, wieszane między filarami prezbiterium. E. V i o l l e t - l e - D u c (*Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, t. 1, Paris 1872, s. 269), dodaje, że tkaniny zmieniano w zależności od okresu liturgicznego, a od wieku X duchowieństwo asygnowało znaczne sumy na ich pozyskanie.

[312] W grę może jeszcze wchodzić malowanie. O takim sposobie zdobienia tkanin wspomina V i o l l e t - l e - D u c (*op. cit*., s. 279), ale zaznacza, że był to sposób najbardziej pospolity. Wątpliwe więc, by (przynajmniej teoretycznie) miał być zastosowany do zdobienia tkanin w jednym z podówczas najbogatszych opactw Europy.

[313] Rękopis powstał w skryptorium na Reichenau na początku wieku XI; jest przechowywany w Bibliotece Państwowej w Bambergu (Ms. Bibl. 140), zawiera 50 miniatur, z czego 30 całostronicowych, zob. G. S c h i l l e r, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5, *Die Apokalypse des Johannes*, Teil 1, Gütersloh 1990, s. 147–148, oraz H. W ö l f f l i n, *Die Bamberger Apokalypse*, München 1918.

[314] S c h i l l e r, *op. cit.*, Bildteil, Gütersloh 1991, s. 16 oraz il. 33.

[315] S c h i l l e r 1991, s. 30 oraz il. 78.

[316] *Ibidem*, s. 113 oraz il. 449.

[317] *Ibidem*, s. 135 oraz il. 571.

[318] M â l e, *XIII^e siècle*, s. 422.

[319] Na temat Apokalipsy z Angers, zob. *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, [Nantes] 1987 (= Cahiers de l'Inventaire 4).

[320] M â l e, *XIII^e siècle*, s. 422. Współczesne badania kwestionują tezę Mâle'a; obecnie uważa się, że wspomniane rękopisy mogły stanowić tylko jeden z wielu, i to pośrednich wzorów dla tapiserii; zob. *La tenture…*, s. 26–27.

[321] M â l e, *op. cit.*, s. 419; w przypisie 1 cytuje odnośną pozycję bibliograficzną (M. F r i m m e l, *Die Apokalypse in der Bilderhandschriften des Mittelalters*, Wien 1885), zaznaczając, że wspomina się tam o *Apokalipsie bamberskiej*.

[322] W ö l f f l i n, *op. cit.* Książka ta zawiera reprodukcje miniatur wykonane w technice światłodruku.

[323] Wbrew pozorom, nie byłoby to zupełnie nierealne. Rosen, komponując bordiury malowanych scen oraz motywy ornamentalne w polach pomiędzy pilastrami w katedrze, musiał korzystać z Ewangeliarza ze Skewry, przechowywanego w skarbcu katedralnym.

[324] St. M a c h n i e w i c z, *W katedrze ormiańskiej.* (*Polichromja Jana H. Rosena*), „Dziś i Jutro", 1, 1933/1934, s. 5.

[325] Informacja śp. prof. dr hab. Anny Krzysztofowicz. W ten sposób miała interpretować scenę matka ks. Adama, Wanda Bogdanowicz.

[326] Dzięki pozyskaniu nowych źródeł, zaprezentowana tu identyfikacja różni się nieco od opublikowanej przeze mnie wcześniej, por. W o l a ń s k a, *Kilka uwag…*, s. 391.

[327] s. M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, *Malowidła…* 1930, s. 507. Określenie rysów twarzy opata prowadzącego kondukt potwierdził dodatkowo o. Franciszek Małaczyński OSB (z Tyńca, 1920–2009), przed wojną wychowanek lwowskiego Seminarium Duchownego: „Na obrazie »Pogrzeb św. Odylona« […] ciało zmarłego opata niosą ubrani w benedyktyńskie stroje k a n o n i c y k a t e d r y o r m i a ń s k i e j, a prowadzący orszak opat ma twarz ks. Karola Cseszнáka – lektora katechetyki na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie […]", zob. o. F. M a ł a c z y ń s k i, *Ks. Fedorowicz w katedrze Ormian*, TP, 11 VIII 2002, nr 32 (2770); podkr. J. W.

[328] Zob. s. 163.

[329] Autorem tumby był Jos Devroye, a brązową figurę zmarłego (z wykorzystaniem maski pośmiertnej) wykonał o. Efrem, polski kapucyn, ostatni kapłan wyświęcony przez kardynała Merciera (zob. B. V e r r i e s t, K. V a n B e t s, P. D e l b a e r e, *Sint-Romboutskathedraal Mechelen*, Regensburg 2001, s. 15). Autor posągu i maski pośmiertnej kardynała Merciera, o. Efrem Maria à Kcynia (Stanisław Klawitter, 1894–1970), przed I wojną światową kształcił się w szkole artystycznej w Beuron, a kardynał Mercier sfinansował jego późniejsze studia artystyczne w Lowanium. Zbiór rysunków o. Efrema (w tym portret abpa Teodorowicza) znajduje się w zbiorach klasztoru kapucynów w Zakroczymiu pod Warszawą. Zob. J. M a r o s z, *Stanisław Klawitter, o. Efrem Maria à Kcynia* (*1894–1970*), „Pałuki", 1994, nr 42 (139).

[330] O portrecie ks. Cseszнáka w tej scenie wspomina Maria Z a k r z e w s k a (*Rosen Jan Henryk* [w:] *PSB*, t. 32, s. 56), która jednak informuje, że uwieczniono go tu jako św. Odilona; Z a l e s k i (*op. cit.*, s. 42) uważa z kolei, że „opat Majolus" jest portretem ks. Bogdana Dawidowicza (1858–1933), prepozyta Kurii, armenisty i orientalisty. Tutaj przyjęto identyfikację zanotowaną na odwrociu fotografii w zbiorach ks. Tadeusza Fedorowicza, głównie ze względu na udział jego samego w omawianych wydarzeniach i w związku z tym – większą wiarygodność jego przekazu; ponadto porównanie fotografii kardynała Merciera oraz ks. Cseszнáka z ich domniemanymi portretami w *Pogrzebie* zdaje się świadczyć na korzyść tego źródła. Na temat ks. Cseszнáka, zob. S. P a w l i n a, *Csesznak, Czesnak, Karol* [w:] *EK*, t. 3, szp. 641–642; S. S. N i c i e j a, *Łyczaków. Dzielnica za Styksem*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 424; ks. M. R e c h o w i c z, *Pionier ruchu liturgicznego*, RBL, t. 1, 1948, nr 4, s. 213–217; ks. W. Ś w i e r z a w s k i, *Sacerdos mysteriis vivens. Ks. Karol Cszesnák* (*+ 1944–1969*), RBL, t. 23, 1970, nr 2–3, s. 133–139; J. K o n o p c z y n a, *Ksiądz Karol Cseszнák*, TP, t. 3, 1947, nr 48 (30 XI), s. 3–4. Materiały biograficzne na temat ks. Cseszнáka (wspomnienia przyjaciół i znajomych kapłana, zebrane w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wieku XX przez zaprzyjaźnioną z nim lwowską malarkę Reginę Szyrajew [1883–1963]) przechowuje BIL PAT w Krakowie. Za ich życzliwe udostępnienie jestem wdzięczna Kierowniczce Biblioteki, dr Stanisławie Postawie. Na temat początków ruchu liturgicznego we Lwowie, zob. ks. S. K o p e r e k CR, *Ks. Michał Kordel w kontekście polskiego ruchu liturgicznego*, RBL, t. 41, 1988, nr 2, s. 137–140. Na temat pracy ks. Cseszнáka w katedrze katechetyki i pedagogiki UJK, zob. W o ł c z a ń s k i, *Wydział Teologiczny…*, s. 292–303.

[331] BIL PAT, Materiały R. Szyrajew: Teka 3, Wspomnienie 38: o. Fidelis Kędzierski (Moje wspomnienia o ś.p. Ks. K. Cześniaku [!], Kraków 1956) napisał, że często widywał ks. Cseszнáka w towarzystwie ks. Teodorowicza.

[332] Ś w i e r z a w s k i, *op. cit.*, s. 133; R e c h o w i c z, *op. cit.* Ks. Csesznák nie pozostawił zbyt wielu pism; jednym z drukowanych śladów jego liturgicznych zainteresowań może być referat wygłoszony na kursie duszpasterskim we Lwowie w roku 1929, pt. „Wyzyskanie liturgii dla celów duszpasterskich", Ś w i e r z a w s k i, *op. cit.*, s. 135; R e c h o w i c z, *op. cit.*, s. 215; przedruk pt. *Liturgia i duszpasterstwo*, RBL, t. 1, 1948, nr 4, s. 217–229.

[333] BIL PAT, Materiały R. Szyrajew: Teka 1, Wspomnienie 9: Michalina Pazdro, listopad 1946, s. 2–3 (podkr. J. W.).

[334] Pazdro, *op. cit.*, s. 4.

[335] „Nie udało się X. Cseś. [!] wykonać zamiaru wstąpienia do zakonu Benedyktynów. Już miał przyjęcie w Beuron. Czekał tylko na decyzję matki, czy zostanie u córki […]. Gotował się do drogi! – przyszedł list, że matka wraca do domu. Został i widać było, jak całe życie swe ujmuje wedle reguły św. Benedykta", BIL PAT, Materiały R. Szyrajew: Teka 3, Wspomnienie 42: Julia Zub, kwiecień 1959, s. 2; podobne świadectwo pozostawiła kuzynka ks. Cseszнáka, M. Kuszkowska (BIL PAT, Materiały R. Szyrajew: Teka 3, Wspomnienie 32).

[336] Ze zbiorów ks. Cseszнáka pochodzi niewielka akwarela, *Ukrzyżowanie* ze świętymi, niewątpliwie oryginalne dzieło „szkoły z Beuron", przechowywana w Archiwum, Bibliotece i Muzeum Metropolii Lwowskiej ob. łac. w Krakowie.

[337] Zarys początków dziejów ruchu liturgicznego pozostawił o. O. R o u s s e a u, *Histoire du mouvement liturgique. Esquisse*

historique depuis le début du XIX^e siècle jusqu'au pontificat de Pie X, Paris 1945 (= Lex Orandi, éd. P. D u p l o y é, A. M. R o g u e t, OP, 3). Zob. też ks. J. M i e c z k o w s k i, „Geneza i powstanie Instytutu Liturgicznego w Krakowie w kontekście działalności ośrodków ruchu liturgicznego", Kraków 2001 (praca lic. PAT, mpis w BIL PAT); oraz S. C i c h y, *Ruch liturgiczny jako „przejście Ducha Świętego w Kościele"*, „Seminare", t. 21, 2005, s. 173–188 (o ks. Cseszn áku, s. 183).

[338] BIL PAT, Materiały R. Szyrajew: Teka 2, Wspomnienie 24: Stefania Supińska, marzec 1948, Wspomnienie o Księdzu Cseśniaku [!] z lat 1907–1943.

[339] Ks. Adam (de Rosco) Bogdanowicz od roku 1926 był kanclerzem Kurii, administratorem katedry oraz sekretarzem ks. Teodorowicza; od połowy roku 1927 funkcje sprawowane we Lwowie łączył z administrowaniem parafią w Horodence, potem został kanonikiem gremialnym kapituły archikatedralnej (zob. *Schematismus Archidioecesis Leopoliensis ritus armeno-catholici pro Anno Domini 1928*, s. 27; *Schematismus… 1939*, s. 14; T. P e t r o w i c z, *Od Czarnohory do Białowieży*, Lublin 1986, s. 220; J. W ę g i e r s k i, *Lwowska konspiracja narodowa i katolicka 1939–1947*, Kraków 1994, s. 22; E. Ł a z a r s k i, *O dokończeniu życiorysu ks. Adama Bogdanowicza*, „Biuletyn OTK", 1995, nr 5, s. 24–27; E. K o t a r s k a, *Proces Czternastu*, Warszawa 1998, s. 121–125, 238–241; ks. J. W o ł c z a ń s k i, *Kapłani męczennicy świadkowie wiary Kościoła Lwowskiego. Ksiądz Adam Henryk Bogdanowicz (1898–1941)*, „Radość Wiary", 1999, nr 2 (22), s. 17; Z a l e s k i, *op. cit.*, s. 37–38, oraz materiały w Archiwum FKiDOP, teczka 86: Ks. Adam Bogdanowicz [wspomnienia i informacje różnych osób]. Drugi – tym razem profilowy – portret ks. Bogdanowicza znajduje się prawdopodobnie w *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu* (jako św. Bartłomiej).

[340] Ł a z a r s k i, *op. cit*., s. 24–25; W o ł c z a ń s k i, *Kapłani…*, *loc. cit*.

[341] W o ł c z a ń s k i, *Kapłani…*, *loc. cit*.

[342] „Od pierwszych lat kapłaństwa ścierały się w duszy ks. Bogdanowicza dwie pasje: praca naukowa i duszpasterstwo", W o ł c z a ń s k i, *Kapłani…*, *loc. cit*.

[343] W o ł c z a ń s k i, *Kapłani…*, *loc. cit*. oraz i d e m, *Wydział Teologiczny…*, s. 255, przyp. 301 (tu podano inny wariant tytułu rozprawy: *De donis Spiritus sancti vitam contemplativam informantibus Doctoris Communis doctrina*; jej promotorem był ks. Stanisław Narajewski, została napisana w roku 1928, ale nie doszło do jej obrony); w przyp. 331 na s. 261 jako data napisania dysertacji widnieje rok 1926.

[344] Takie informacje przynoszą materiały MSZ, związane z udziałem Polski w Międzynarodowej Wystawie Prasy Katolickiej w Watykanie w roku 1936; zob. AAN, MSZ, Departament Polityczno-Ekonomiczny, Wydział Prasowy: Wystawa prasy katolickiej w Watykanie, udział Polski (korespondencje, wykazy), notatka Wacława (?) Czosnowskiego; sygn. 8675 (1935, 1936).

[345] W o ł c z a ń s k i, *Kapłani…*, *loc. cit*.

[346] Anna z Przetockich Sidorowicz, „Ks. Kanonik Adam Bogdanowicz", Archiwum FKiDOP, teczka 86: Ks. Adam Bogdanowicz. Świadectwo to potwierdzają wspomnienia Jadwigi Knaus („Wspomnienie o Ks. kanoniku Adamie Bogdanowiczu", 1985–1986, *ibidem*), w latach 1923–1931 uczennicy gimnazjum sióstr Sacré-Coeur, gdzie ks. Bogdanowicz był katechetą i rekolekcjonistą. Na marginesie trzeba dodać, że atutem młodego podówczas kapłana (dobrze widocznym na jego portrecie w *Pogrzebie św. Odilona*) musiał też być jego atrakcyjny wygląd; jak wspominała Jadwiga Knaus: „[…] ksiądz [Bogdanowicz] podobno był bardzo przystojny, czarny Ormianin o bladej twarzy i wyrazistych oczach (strona fizyczna księdza nie istniała wtedy dla mnie i dziś dopiero z fotografii przypominam sobie, jak wyglądał). Koleżanki niektóre podkochiwały się w nim, ale szczerze wyznawały na spowiedzi, pytając, czy to grzech. Krążyła powszechnie między nami jego odpowiedź, że to nie grzech, ale równie bezużyteczne zajęcie, jak lizanie cukierka przez szybę. Bardzo to studziło grono wielbicielek" (Knaus, *ibidem*, s. 2). Ta sama osoba wspomina też, że ks. Bogdanowicz „został »uwieczniony« jako mnich niosący trumnę św. Odylona" na malowidłach Rosena (*ibidem*, s. 3). Inna rekolektantka zapamiętała, że ks. Bogdanowicz „był fizycznie raczej dość drobny, o fascynującej urodzie, szerokie krucze brwi, a pod nimi wymowne czarne oczy, mądre, dobre, przenikające człowieka do głębi" (Krystyna Górecka, „Wspomnienie o Ks. Adamie Bogdanowiczu", 1986, *ibidem*, s. 1). Podobnie opisuje ks. Bogdanowicza K o t a r s k a, *op. cit.*, s. 238–239.

[347] Górecka, *ibidem*, s. 1–3.

[348] Pani Janinie Zamojskiej, która osobiście znała ks. Isakowicza, zawdzięczam autorytatywne potwierdzenie tożsamości sportretowanej tu osoby. Ks. prałat Leon Isakowicz był najpierw wikariuszem i katechetą we Lwowie, a potem proboszczem parafii w Stanisławowie (*Schematismus… 1928*, s. 14–18; *Schematismus… 1939*, *loc. cit.*; P e t r o w i c z, *op. cit.*, s. 224; Z a l e s k i, *op. cit.*, s. 52).

[349] Z a l e s k i, *op. cit*., s. 52, oraz W o ł c z a ń s k i, *Wydział Teologiczny…*, s. 382 (szerzej na temat katedry historii sztuki kościelnej, s. 378–390).

[350] I s a k o w i c z, *op. cit*. W roku 1922 ks. Isakowicz przygotował rozprawę doktorską pt. „Płyty grobowe katedry ormiańskiej", ale „przewód nie został sfinalizowany" (zob. W o ł c z a ń s k i, *Wydział Teologiczny…*, s. 388). Obszerny *passus* poświęcony płytom nagrobnym, opublikowany w cytowanym artykule w „Posłańcu Św. Grzegorza", jest być może śladem tej rozprawy.

[351] K. T u r o w s k i, „*Odrodzenie*". *Historia Stowarzyszenia Katolickiej Młodzieży Akademickiej*, Warszawa 1987; S. S w i e ż a w s k i, *Plantacja Ducha Świętego*, „Apokryf" nr 12 w TP, nr 51–52, 1997 (przedr. „*Odrodzenie*" – *plantacja Ducha Świętego* [w:] i d e m, *Lampa wiary. Rozważania na przełomie wieków*, Kraków 2000, s. 146–150; o odrodzeniu liturgii, s. 25–26); ks. J. M a j k a, „*Odrodzenie*" [w:] *Historia katolicyzmu społecznego w Polsce 1832–1939*, red. Cz. S t r z e s z e w s k i, R. B e n d e r, K. T u r o w s k i, Warszawa 1981, s. 357–363, oraz G. K a r o l e w i c z, *Katolicki Uniwersytet Lubelski w kulturze narodowej okresu międzywojennego* [w:] *Kulturotwórcza rola Kościoła na przełomie XIX i XX wieku*, red. J. Z i ó ł e k, Lublin 1997, s. 130–131. Interesującą charakterystykę środowiska „Odrodzenia" w związku z osobą jednego z jego współzałożycieli, Jana (później o. Michała) Czartoryskiego, pierwszego prezesa organizacji we Lwowie, daje znów Stefan Swieżawski: „»Odrodzenie« było pierwszą grupą, która wprowadzała w życie publiczne wytyczne chrześcijańskie, dla której nauka katolicka przynosiła wyraźne dyrektywy w zakresie etyki gospodarczej, społecznej, narodowej. Pojawienie się grupy ludzi wierzących, dla których katolicyzm nie zamykał się w ramach osobistej pobożności, lecz głosił, że wszystkie dziedziny życia indywidualnego i zbiorowego powinien przenikać duch Ewangelii, było wówczas w Polsce czymś zupełnie nowym. Jan Czartoryski był gorliwym apostołem takiego »społecznego i wspólnotowego« myślenia i działania. Dbał też usilnie, aby »Odrodzenie« było przede wszystkim środowiskiem wychowawczym i głęboko religijnym, nie zaś »wylęgarnią« przyszłych polityków »chadeckich«. Ten właśnie rys znamionował potem wyraźnie lwowskie »Odrodzenie«. […] Ten mocny akcent położony przez Jana Czartoryskiego na konieczność głębokiego życia religijnego

(a nie na czysto indywidualną, dewocyjną pobożność) i wspólnotowego (wyrabianie cnót społecznych i działalności wychowawczej) powodował, że właśnie we Lwowie mogły zaistnieć warunki ułatwiające powstanie w życiu akademickim pierwszych przejawów odnowy liturgicznej i organizowanie rekolekcji zamkniętych dla studentów. Jan Czartoryski w latach 1925–1927 uczestniczy w samych początkach działalności tzw. sekcji liturgicznej, z której wyszła inicjatywa pierwszych w Polsce regularnie odprawianych, studenckich Mszy św. recytowanych", S .S w i e ż a w s k i, *Wspomnienie o ojcu Michale Czartoryskim OP* [w:] i d e m, *Przebłyski nadchodzącej epoki*, Warszawa 1998 (= Biblioteka „Więzi", t. 104), s. 33–35.

352 T u r o w s k i, *op. cit*., s. 257, przyp. 503. Ks. Teodorowicz otrzymał nawet status członka honorowego koła lwowskiego tej organizacji; arcybiskup przemawiał na II Kongresie „Odrodzenia" we Lwowie w dziesięciolecie istnienia organizacji w roku 1930; on też wtedy ogłosił św. Pawła patronem stowarzyszenia. Ale wiadomo też, że w odnowie liturgii (tak jak w całej Europie) przodowali dominikanie; to w ich lwowskim kościele – właśnie z inicjatywy członków „Odrodzenia" – odbywały się pierwsze tzw. msze św. recytowane. Środowisko i kolegów z lwowskiego „Odrodzenia" oraz początki swojej działalności w tej organizacji wspominał też Stefan Swieżawski, zob. T. K r ó l a k, *Kontemplacja i zdradzony świat. Rozmowy z prof. Stefanem Swieżawskim*, Poznań 1999, zwł. rozdz. „Kultury, języki, obyczaje", s. 26–38; „»Zagadnienia zasadnicze«, czyli fascynacje młodości", s. 39–48, oraz „Świat »Odrodzenia«", s. 49–71.

353 S .S w i e ż a w s k i, *Garść wspomnień o ks. Andrzeju Głażewskim* [w:] i d e m, *Przebłyski…*, s. 79–80.

354 S .S w i e ż a w s k i, *Wielki przełom: 1907–1945*, Lublin 1989, s. 274.

355 *Ibidem*, s. 91–92.

356 E .B e h r - S i g e l, *Lev Gillet.* '*A Monk of the Eastern Church*', tłum. H. W r i g h t, Oxford 1999; oryg. wyd. franc. *Lev Gillet*. '*Un moine de l'Eglise d'Orient*'. (*Un libre croyant universaliste, évangélique et mystique*), Paris 1993; zob. też M. P l e k o n, *Living Icons. Persons of Faith in the Eastern Church*, Notre Dame 2002, s. 81–101 (rozdz. 5: „Lev Gillet. The Monk in the City, a Pilgrim of Many Worlds").

357 B e h r - S i g e l, *op. cit*., s. 41.

358 *Ibidem*, s. 50. Arcybiskup Szeptycki propagował religijne i narodowe odrodzenie Kościoła greckokatolickiego oraz narodowości ukraińskiej. Chodziło mu głównie o oczyszczenie liturgii z naleciałości łacińskich; był zwolennikiem unii z Rzymem, ale takiej, w której Kościół wschodni mógłby zachować swoją tożsamość i odrębną tradycję duchową; miał też nadzieję na rozkrzewienie katolicyzmu w Rosji bolszewickiej. Jego plan obejmował dążenie do odtworzenia prawdziwie wschodniego życia monastycznego w sercu kościołów unickich. Aby go zrealizować, Szeptycki potrzebował zachodnich mnichów, którzy, wnosząc swoją wiedzę i kulturę, byliby jednocześnie w stanie „wytworzyć w sobie" wschodnią duszę. Apel ten arcybiskup kierował zwłaszcza do benedyktynów. Powtarzając go, odwiedzał różne europejskie opactwa benedyktyńskie. Przyjmowano go z sympatią, ale apel pozostawał bez wymiernych rezultatów. Wyjątkiem pod tym względem było spotkanie z o. Lambertem Beauduinem w opactwie Mont-César pod Lowanium w Belgii, oraz z o. Gilletem w Farnborough. Gillet znał rosyjski w mowie i w piśmie, był zafascynowany Rosją i światem słowiańskim (studiował w Rzymie w Sant'Anselmo, kolegium benedyktyńskim, gdzie jego nauczycielem był o. Lambert Beauduin); *ibidem*, s. 52–59.

359 *Ibidem*, s. 75.

360 *Ibidem*, s. 77–79.

361 *Ibidem*, s. 92.

362 *Ibidem*, s. 96.

363 *Ibidem*, s. 100.

364 *Sous le signe d'une renaissance nationale*: *Pologne 1927–1928*, Paris 1928.

365 Uczestnicy misji wygłosili 16 odczytów, poświęconych dziejom i współczesności katolicyzmu francuskiego, zob. *Sous le signe…*, s. 7, oraz H. S., *Młodzi katolicy francuscy o Polsce*, „Głos Narodu", 19 XII 1928. Na temat informacji o „Odrodzeniu" i ruchu liturgicznym we Lwowie w relacji Francuzów, zob. *Sous le signe…*, s. 85–88.

366 *Młodzi katolicy…*; odpowiedni fragment w *Sous le signe…*, s. 126 (autor relacji prasowej nieco ubarwił ten cytat, gdyż w oryginale brzmi on następująco: „C'est à Léopol enfin, qu'il nous fut donné d'entrer en contact avec le jeune art religieux polonais, en personne d'un peintre, dont la foi égale le talent novateur: M. Rosen […]". Ilustracje wspomnianych obrazów Rosena znajdują się pomiędzy s. 96 a 97 (*Pogrzeb św. Odilona*) oraz 126 a 127 (*Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela*). Ponadto, na wklejce między s. 16 a 17, zamieszczono grupowe zdjęcie członków Misji na spotkaniu u hr. Dzieduszyckich we Lwowie: widnieje na nim także J. H. Rosen (obok m.in. Tadeusza Fedorowicza; identyfikację osób podaję według podpisu pod zdjęciem). To prawdopodobnie właśnie z cytowanej pracy uczestników Misji Katolickiej mógł się dowiedzieć o obrazach Rosena o. Raoul Plus, który zamieścił fotografię *Gloryfikacji…* w swojej książce o ikonografii św. Jana Chrzciciela (zob. P l u s, *op. cit*.).

367 S w i e ż a w s k i, *Wielki przełom…*, s. 126–127.

368 R. G r a c z y k , *Kochał i ganił*, „Gazeta Wyborcza", 2005, nr 117 (21–22 V), s. 27 („Arka Noego").

369 Cz. S t r z e s z e w s k i, *Odrodzenie religijne* [w:] *Historia katolicyzmu społecznego w Polsce*, s. 614.

370 Przykładowo Jan Szeptycki (1905–1980), zaprzyjaźniony ze Stefanem Swieżawskim, na początku swoich wspomnień z okresu II wojny światowej, przywołując wydarzenia sprzed jej wybuchu, tak pisze o Wielkanocy roku 1939: „Wieczorem na Rezurekcję, jak zawsze – do Ormian", zob. J. S z e p t y c k i, *Wspomnienia* (2005), przyg. do druku Anna Szeptycka, s. 7 (Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=18345&dirds=1&tab=1> [odczyt: 11 VI 2009]). Ze wspomnień innych osób wiadomo, że katolicy nie-Ormianie powszechnie uczęszczali na nabożeństwa do katedry ormiańskiej.

371 D. K a j e t a n o w i c z, *Msza św. w obrządku ormiańskim. Podręcznik liturgiczny*, Lwów 1927.

372 Taką próbę podjęli Jacek C h r z ą s z c z e w s k i (*Katedra ormiańska…*, s. 80–82, przyp. 132–169) oraz Jurij Smirnow, identyfikując wiele portretów na podstawie przekazów pisanych, a w jeszcze większej mierze – dzięki świadectwom członków rodzin sportretowanych i – niestety, często „legendarnym" przekazom ustnym (S m i r n o w, *Katedra ormiańska…*, s. 168–171). Autor ostatniej z cytowanych pozycji zauważył, że wiele relacji czy wspomnień wzajemnie sobie przeczy. Rozstrzygające mogłoby być porównanie malowidła z fotografią domniemanego modela. O te ostatnie jest jednak bardzo trudno. Niemniej jednak również w niniejszym opracowaniu podano domniemaną identyfikację osób uwiecznionych przez Rosena (na podstawie ustaleń cytowanych wyżej autorów oraz innych, nieznanych im źródeł), dodając, o ile to było możliwe, materiał porównawczy – fotografie osób sportretowanych. Uczyniono to ze świadomością, że dane te są wciąż niepełne i wymagają dalszych poszukiwań i weryfikacji (czemu, być może, posłuży niniejsza publikacja).

[373] BIL PAT, Materiały R. Szyrajew: Teka 4, Wspomnienie 69: Wspomnienia Reginy Szyrajew o Ks. Cześniaku [!] z lat 1919–1920.

[374] I. G r a b o w s k i, *Malarstwo w ustawach kościelnych* (odbitka z „Gazety Kościelnej"), Lwów 1921, s. 28. Nie był to zresztą zakaz nowy. W Uchwałach Synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym z roku 1621 (będących powtórzeniem uchwał soboru trydenckiego), w rozdz. 51. (*O świętych obrazach*, tłum. G. C h i l k i e w i c z) czytamy: „[…] obrazy zaaprobowane i namalowane w sposób przystojny […] nie mogą przedstawiać twarzy człowieka jeszcze żyjącego", cyt. za *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. B i a ł o s t o c k i, Warszawa 1985 (= Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów, t. 2), s. 431. O zakazie tym wspominały też podręczniki ikonografii chrześcijańskiej i poradniki dla duchownych: „[…] bezwarunkowo zaś nagannem jest umieszczanie głów portretowanych w obrazach świętych […]" (ks. A. B r y k c z y ń s k i, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894, s. 26); „Jest rzeczą w wysokim stopniu niewłaściwą i godną nagany, portretowanie osób żyjących w obrazach religijnych […]" (i d e m, *Dom Boży to jest praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów*, Warszawa 1904, s. 204).

[375] P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze…*, s. nlb.

[376] Zob. przyp. 439 w cz. I. Archiwalną fotografię tego obrazu przechowuje Biblioteka Narodowa w Warszawie (sygn. AFF III-57, I.F. 23.144).

[377] Św. Jerzy to bez wątpienia portret ks. Tadeusza Fedorowicza (1907–2002). Św. Idzi ma rysy Romana Witkiewicza (1886–1941; informacja Haliny Hamerskiej, przekazana przez dra Rafała Quirini-Popławskiego); do św. Krzysztofa miał pozować Wiktor Hamerski (1864–1940). Według Jerzego J a n i c k i e g o (*Cały Lwów…*, s. 37) trzej myśliwi to (w roku 1927 wychowankowie (?) bursy ormiańskiej), późniejsi księża: Kajetanowicz (?), Tadeusz Kuntze (1888–1959) oraz Bogdan Agopsowicz (1908–1940?).

[378] K a j e t a n o w i c z, *Katedra ormiańska…* 1930, s. 21. Na temat uroczystości jubileuszowych, zob. S m i r n o w, *Katedra ormiańska*…, s. 158–160.

[379] Zgodnie z opisem fotografii zachowanej w Archiwum JHR: św. Błażej to portret Ignacego Drexlera (1878–1930), profesora Politechniki Lwowskiej; św. Dionizy to Zygmunt Harland (1881–1942), architekt, dyrektor Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych we Lwowie; św. Achacy – Jan Szeptycki (1905–1980); św. Cyriak – Stefan Swieżawski (1907–2004; to identyfikacja potwierdzona przez samego sportretowanego, w rozmowie z autorką w roku 2000); św. Barbara to „pani Drexler"; św. Wit – Jerzy Heybowicz; św. Erazm – Franciszek Groër (1887–1965), pediatra, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza. Jako św. Małgorzata została uwieczniona Helena Ottawowa (1874–1978), znana lwowska pianistka (zob. Z. O t t a w a - R o g a l s k a, *Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej*, Wrocław 1987, s. 57).

[380] Zob. wyżej, przyp. 10.

[381] K a j e t a n o w i c z, *Katedra ormiańska…* 1930, s. 18.

[382] C .N o r d e n f a l k ,*The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, JWCI, vol. 48, 1985, s. 1–22; C. R i p a, *Ikonologia*, tłum. I. K a n i a, Kraków 1998, s. 241–242 (*Czucia*).

[383] N o r d e n f a l k (*op. cit*., s. 1) ilustruje ten zwyczaj mnemotechnicznym wierszem, znanym z dzieła *Liber de naturis rerum* średniowiecznego encyklopedysty Thomasa de Cantimpré: *Nos aper auditu, lynx visu, simia gustu,* | *Vultur odoratu praecellit, aranea tactu* („Przewyższa nas dzik słuchem, ryś wzrokiem, małpa zmysłem smaku, sęp węchem, a pająk dotykiem").

[384] N o r d e n f a l k ,*op. cit*., s. 2.

[385] *Ibidem*, s. 1–2. W przyp. 10 autor zauważa – bardzo znaczący – brak omówienia tematu Pięciu Zmysłów w książkach Mâle'a, co tylko stanowi potwierdzenie wyrażonego wcześniej przez Nordenfalka przekonania o niewielkiej popularności tego tematu w średniowiecznej sztuce kościelnej (w przeciwieństwie do sztuki świeckiej, w której Zmysły cieszyły się wielkim powodzeniem).

[386] *Ibidem*, s. 2–3.

[387] *Ibidem*, s. 3.

[388] S k r u d l i k ,*Jan Henryk Rosen*, s. 11. Określenie Skrudlika (choć bez powołania się na jego tekst) przyjął, niestety bezkrytycznie, Jacek C h r z ą s z c z e w s k i (*op. cit*., s. 82). Autor ten, nie bacząc na fakt, że na malowidle widnieje jedynie sześć postaci, posunął się jeszcze dalej niż Skrudlik i wymienił wszystkie, rzekomo tu zilustrowane grzechy: „Po stronie południowej [święci trzymają] symbole pychy, chciwości, nieczystości, zazdrości, nieumiarkowania, gniewu i lenistwa" (*loc. cit.*). Za Chrząszczewskim powtórzył ten fragment, niemal dosłownie, S m i r n o w (*op. cit*., s. 158).

[389] Zob. C. R i p a, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et vertus, sont représentées sous diverses figures*, Paris 1643, reprint: *ibidem* 1989 (= Les Recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 5), s. 122 (*Equité*).

[390] R i p a , *Iconologie...*, s. 54, il. XLIIII (*Discretion*) oraz i d e m ,*Ikonologia…*, s. 471–472.

[391] R i p a ,*Iconologie…*, s. 49 (*Les cincq sens de nature*).

[392] S k r u d l i k ,*Jan Henryk Rosen*, s. 11.

[393] M a c h n i e w i c z, *op. cit*., s. 5.

[394] St. S e e l i g e r, *Gaben des Geistes* [w:] *LCI*, Bd. 2, szp. 71–73.

[395] Spośród licznych kompendiów omawiających symbolikę roślin, szczególnie obszerne informacje przynosi M. B e u c h e r t, *Symbolik der Pflanzen. Von Akelei bis Zypresse*, Frankfurt a. M.–Leipzig 1995, s. 21–23 (*Apfel*); s. 69–73 (*Eiche*); s. 269 (*Pflaume*); s. 353–355 (*Zitrone*). Szerzej o cytrynie i jej roli w kulturze europejskiej: C. S c h i r a r e n d, M. H e i l m e y e r (Hrsg.), *Die Goldenen Äpfel. Wissenwertes rund um die Zitrusfrüchte*, kat. wyst. Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem, Berlin 1996, *passim*. Zob. też M. L u r k e r, *Zitrone* [w:] i d e m (Hrsg.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988, s. 830; i d e m, *Regenbogen* [w:] *ibidem*, s. 592; i d e m, *Zirkel* [w:] *ibidem*, s. 830. Tęczy poświęcono specjalną wystawę: *Regenbögen für eine bessere Welt*: *Trilogie 3*, Hrsg. T. O s t e r w o l d, D. Z i n k e, S. R ö s c h, kat. wyst. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 28 IX – 30 XI 1977, Stuttgart 1977, *passim*; R. G r a z i a n i, *The* '*Rainbow Portrait*' *of Queen Elizabeth I and its Religious Symbolism*, JWCI, vol. 35, 1972, s. 247–259.

[396] Zob. *Sieben* [w:] H. M e y e r, R. S u n t r u p, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, 56), szp. 479–565 (tam dalsza literatura, zwłaszcza dotycząca darów Ducha św.), oraz E. D i n k l e r - - v o n - S c h u b e r t, *Sieben* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 154–156. Podobny symboliczny obraz siódemki przynosi Johana H u i z i n g i, *Jesień średniowiecza* (tłum. T. B r z o s t o w s k i, Warszawa 1996, s. 245): „[…] jeśli związek symboliczny opiera się wyłącznie na zgodności liczbowej, wówczas powstają zeń całe szeregi idealnych zależności, które są już tylko czystym wzorem liczbowym [...]. Piętrzą się całe systemy siódemkowe. Z siedmio-

ma głównymi cnotami koresponduje siedem próśb Modlitwy Pańskiej, siedem darów Ducha Świętego, siedem błogosławieństw i siedem psalmów pokutnych. Te zaś znów wiążą się z siedmioma momentami Męki Pańskiej i z siedmioma sakramentami. Każda liczba w każdej siódemce koresponduje z kolei jako kontrast lub jako antidotum z jednym spośród siedmiu grzechów głównych, które znów wyobrażane są przez siedem zwierząt i za którymi idzie siedem chorób".

[397] O. L o t t i n, *Le traité d'Alain de Lille sur les vertus, les vices et les dons du Saint-Esprit* [w:] i d e m, *Psychologie et morale aux XII^e et XIII^e siècles*, t. 6: *Problèmes d'histoire litteraire de 1160 à 1300*, Gembloux 1960, s. 27–92 (zwł. rozdz. 3: „*De donis Spiritus Sancti*", s. 85–92).

[398] O. L o t t i n, *La doctrine d'Anselme de Laon sur les dons du Saint-Esprit et son influence* [w:] i d e m, *Psychologie…*, s. 445–477.

[399] J. O'R e i l l y (*Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York–London 1988, s. 46) przytacza znane od wczesnego średniowiecza zestawienia (na zasadzie antynomii) grzechów z owocami darów Ducha św. (będącymi niejako wynikiem łaski płynącej z darów, opisanymi w Ga 5, 22–23). Autorka wymienia też dalsze dzieła średniowiecznych teologów, komentujące symboliczne heptady (*op. cit*., s. 163–180, zwł. s. 165–169), przede wszystkim związki między darami Ducha św. i przywarami, wezwaniami Modlitwy Pańskiej, cnotami i błogosławieństwami. Dzieje problematyki teologicznej darów Ducha św. streszcza A. B a z i e l i c h, *Dary Ducha Świętego*, *II* [w:] *EK*, t. 2, szp. 1034–1037. – Na temat średniowiecznych programów encyklopedycznych, zob. *Enzyklopädie* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 645–653; oraz U. E c o, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. O l s z e w s k i, M. Z a b ł o c k a, Kraków 1994, s. 101–105.

[400] Zob. wyżej przyp. 343. Na temat Tomaszowych pism dotyczących omawianego tematu, zob. O. L o t t i n, *The Thomist Theory of the Gifts of the Holy Spirit in the Last Quarter of the 13th Century*, „Dominican Studies", 2, 1949, s. 104–144 (podaję za O'R e i l l y, *op. cit*., s. 206, przyp. 2).

[401] R. O f f n e r, K. S t e i n w e g, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: The Fourteenth Century*, *section IV*, *volume VI*: *Andrea Bonaiuti*, New York 1979, s. 22–23 (zwł. przyp. 10), s. 31. Na pl. I^a, będącej schematycznym przerysem malowidła z zaznaczeniem identyfikacji postaci, wszystkie przedstawienia w wimpergach sediliów zostały opatrzone znakami zapytania.

[402] Zob. J. S c h m i d t, H. T i e t z e, *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs – Wien*, Wien–München 1973, s. 174. Informację o mozaice oraz jej fotografię zawdzięczam drowi Wojciechowi Walanusowi.

[403] A. W y s s, *Heiliggeistkirche Basel*, Bern 1999 (= Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 66, Nr. 659), s. 20–21 oraz il. na s. 15.

[404] Takich problemów najwyraźniej nie mieli cytowani już wcześniej dwaj monografiści katedry (C h r z ą s z c z e w s k i, *op. cit*., s. 82; S m i r n o w, *op. cit*., s. 158). Obaj wymieniają z nazwy wszystkie dary Ducha św., dodając, że to ich „symbole" trzymają „święci". Żałować należy, że żaden z nich nie przyporządkował owych symboli konkretnym personifikacjom.

[405] Na temat ikonografii aniołów pierwszej triady, zwłaszcza serafinów i cherubinów, zob. R ó ż y c k a B r y z e k, *op. cit*., s. 28–31.

[406] R ó ż y c k a B r y z e k, *op. cit*., s. 30–31. Według C h r z ą s z c z e w s k i e g o (*op. cit*., s. 82) są to „Serafiny o złotych skrzydłach, z płonącymi spiralami w miejscu twarzy"; S m i r n o w (*op. cit*., s. 157) natomiast określa je ponownie (tak jak istoty ponad arkadą wschodnią) mianem cherubinów.

[407] K a j e t a n o w i c z (*Katedra…* 1930, s. 24) informuje: „na łuku nad wejściem do prezbiterjum – czterej Cherubini"; wiadomość tę powtórzył C h r z ą s z c z e w s k i (*op. cit*., s. 81) dodając: „Cherubiny po stronie północnej mają jasne, spokojne twarze, natomiast cherubiny po stronie południowej – twarze ciemne, pełne grozy"; tak samo określił ich S m i r n o w (*op. cit*., s. 157). R ó ż y c k a B r y z e k (*op. cit*., s. 28) zauważa, że – zgodnie z tekstami biblijnymi – serafini powinni mieć trzy pary skrzydeł, a cherubini – dwie, ale „niedomówienia w mistycznych wizjach proroków – na równi z pomieszaniem terminów spotykanym w poetyckim języku liturgii – zaważyły na fakcie, że w sztuce nie rozgraniczano ściśle tych cech, posługując się nimi swobodnie w odniesieniu do aniołów obu stopni". W szkicach swoich amerykańskich wykładów Rosen pisał o aniołach następująco (powtarzając ich charakterystykę podaną przez Pseudo-Dionizego): „[…] Serafini i Cherubini są symbolizowani przez głowy z dwoma, czterema lub sześcioma skrzydłami, i zazwyczaj są barwy jasnoczerwonej lub niebieskiej. Ściśle mówiąc, Serafin, którego imię oznacza miłość, powinien być czerwony, a Cherubin, którego imię oznacza wiedzę, powinien być niebieski" (R o s e n, „On the Margin…"). Wydaje się, że takie właśnie typy aniołów Rosen zastosował w katedrze ormiańskiej. Istoty po prawej (południowej) stronie mają czerwone twarze, więc są to zapewne serafini, a te po lewej stronie, o jaśniejszych obliczach (niestety, nie błękitnych) – to najpewniej cherubini.

[408] R ó ż y c k a B r y z e k, *op. cit*., s. 30–33.

[409] *Ibidem*, s. 33.

[410] „Przebywające najbliżej Boga serafiny przeniknięte są pierwszym jego przymiotem, dobrem i miłością; nazwa ich oznacza, że są płonące i mają zatem dar oczyszczania przekazywany następnie istotom niższym. […] Cherubiny zaś uczestniczą w przymiocie mądrości bożej, którą zdolne są pojąć w sposób najpełniejszy spośród wszystkich duchów niebiańskich" (R ó ż y c k a B r y z e k, *op. cit*., s. 29). Gdy mowa o aniołach, w nawiązaniu do zacytowanego fragmentu warto przypomnieć wypowiedź samego artysty, w której mówi o swoim ulubionym typie aniołów: bezskrzydłych, ukazanych z płonącymi stopami. Ogień ma oczyszczać ziemię, po której stąpają, ze zmazy grzechu (zob. wyżej, przyp. 243). Ten Rosenowski typ aniołów powstał właśnie na podstawie pism Pseudo-Dionizego (którego traktat artysta przywołuje w zapisach swoich wykładów). Wydaje się ponadto, że malarz stworzył w nim swoistą kompilację cech różnych stopni aniołów wszystkich trzech hierarchii. Jego aniołowie to równocześnie serafini z płonącymi stopami, cherubini o natchnionych (mądrością) twarzach, archaniołowie i „zwykli" aniołowie, nie wspominając już o obecnych w nich cechach pozostałych typów niebiańskich istot. O dziełach Pseudo-Dionizego Areopagity (i to z celną uwagą, że może w ich wypadku chodzić o „apokryf podpisany tym nazwiskiem", co istotnie potwierdziły późniejsze badania) pisał obszernie we *W drodze* J.-K. H u y s m a n s (1960, s. 241–242).

[411] Budowę gigantycznej świątyni na terenie kampusu CUA rozpoczęto jeszcze w roku 1920. Pod koniec tej dekady, z powodu kryzysu ekonomicznego, musiano przerwać prace; podjęto je dopiero w roku 1954 (zob. *Basilica of the National Shrine of the Immaculate Conception. A Guidebook and Personal Tour*, [*s.l.*, *s.a.*], s. 3, oraz Z. H a u p t, *Symbol i kamień. Narodowa Świątynia Niepokalanego Poczęcia w Waszyngtonie*, „Ameryka", 1963, nr 59, s. 34–35).

[412] J. H. de R o s e n, „The Iconography of the National Shrine of the Immaculate Conception. Interior (part one)", *s.l.*, *s.a.* [Washington, ok. 1958–1959], s. 21 (kopia mpisu w zbiorach autorki). Warto pamiętać o tym stwierdzeniu artysty także w odniesieniu do znaków zodiaku określających w liturgicznym

kalendarzu czas zobrazowanego przez artystę wydarzenia w omówionej wyżej scenie *Zwiastowania*.

[413] R o s e n, „The Iconography...", s. 22. Rosen ma na tu myśli znane i cenione, „klasyczne" wręcz kompendia ikonograficzne (z których korzystał także Mâle): Ferdinanda P i p e r a, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst: von der ältesten Zeit bis in's 16. Jahrhundert*, Weimar 1847–1851, oraz Adolphe-Napoléona D i d r o n a, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris 1844.

[414] Pani Halina Hamerska, sportretowana w katedrze jako św. Katarzyna Aleksandryjska, wspominała, że musiała pozować, siedząc na wysokim rusztowaniu, tuż poniżej stropu nawy. Odbyło się to wcześnie rano, po balu wydanym przez pp. Nadolskich (prof. Otto Nadolski był rektorem Politechniki). Halina Hamerska była tam z rodzicami (jej ojcem był Wiktor Hamerski). Rosen zwrócił na nią uwagę na przyjęciu i zaprosił do pozowania zaraz następnego dnia. Kazał jej przyjść bardzo wcześnie, żeby nie zniknęły jeszcze z twarzy ślady zmęczenia i niewyspania (a na jej protesty odpowiedział, że to konieczne, skoro ma pozować do postaci męczennicy). I tak się też stało. Halina Hamerska przyszła do katedry wcześnie rano następnego dnia po balu, wyglądając – jak to sama ujęła – „jak trup z szafy" (informacja dra Rafała Quirini-Popławskiego). Tak samo zapamiętała pracę malarza prof. Maria Szmyd-Dormus, której siostra w podobnych warunkach, w połowie lat trzydziestych wieku XX, miała pozować malarzowi w kościele w Krościenku Wyżnem (do pozowania jednak nie doszło, gdyż dziewczynka przestraszyła się wysokości rusztowań, na które miała wejść).

[415] Przekonanie o tym, że Rosen przygotowywał szkice całości (przynajmniej niektórych) scen opieram nie tylko na przypuszczeniu, że zamawiający, czyli ks. Teodorowicz, zapewne chciał z góry wiedzieć, czego może się spodziewać po planowanym przez artystę malowidle i życzył sobie widzieć projekty, ale też na wzmiankach w relacjach prasowych. Julian Zachariewicz następująco pisał o *Ustanowieniu Najświętszego Sakramentu*: „Pierwszy szkic en miniature Ostatniej Wieczerzy Rosena pokazał na jednej płaszczyźnie zarys całości dzieła. Tam był szereg postaci obok siebie stojących, rzuconych na tekturę, w tym celu, ażeby artysta mógł to w rysunku, konturach dotkniętych barwami zobaczyć, co poprzednio w wyobraźni własnej oglądał. Nastąpił drugi szkic, wielki na całą ogromną ścianę: ale i on na jednej płaszczyźnie wyciągnięty, żadnego wyobrażenia nie dawał o wielkości późniejszego dzieła" (Z a c h a r i e w i c z, „*Ostatnia Wieczerza*", s. 140). Zastrzeżenie mówiące o „jednej płaszczyźnie" odnosi się zapewne do półkolistej ściany apsydy, na której powstało malowidło, waloru podobrazia doskonale wyzyskanego przez Rosena; dlatego też tylko ukończone dzieło, na ścianie, w pełni mogło ukazać zamysł malarza. O przygotowywaniu przez Rosena kartonów malowideł wspominał również Kazimierz Smuczak (zob. K u c h c i ń s k i, *op. cit.*, s. 14).

[416] Taki dopisek widnieje m.in. na jednym z malowideł w anglikańskim kościele św. Jana w Memphis, TN (USA).

[417] „Nieodłącznym towarzyszem Rosena jest od 45 lat Wilfred, drewniana statuetka ludzka wysokości 46 cm. Mistrz odkrył ją w Paryżu, lecz nie przypomina sobie, dlaczego właściwie ochrzcił ją tym imieniem", J. J o h n s o n, *Najdoskonalsza idea to Bóg*, „Ameryka", 1976, nr 195 (XI–XII), s. 31; pierwodr.: '*The Perfect Idea Is God*', „Washington Post", 29 I 1976, s. B1, B5. Jeśli istotnie Wilfred towarzyszył malarzowi już od czasów paryskich (czyli jeszcze przed I wojną światową), to miał go ze sobą zapewne i we Lwowie (ale przeczy temu określenie „od 45 lat", czyli od początku lat trzydziestych – co jednak może być zwykłą pomyłką).

[418] M â l e, *XII^e siècle*, s. 8, il. 4 (jako miniatura w „Manuscrit de Limoges").

[419] M. H e i d e n, *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus*, Stuttgart 1904, tabl. III/6 (opis, s. 541).

[420] H e i d e n, *op. cit.*, il. 150 na s. 290 oraz s. 291–292.

[421] *Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich*, kat. wyst. Zamek Królewski na Wawelu, lipiec–wrzesień 2006, Kraków 2006, nr kat. 87, s. 134 (M. P i w o c k a), ora zA. P i o t r o w i c z - K u l c z y c k a, *Dzieje kolekcji kobierców wschodnich Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich* (*ze wspomnień rodzinnych*) [w:] *ibidem*, s. 12–13; M. P i w o c k a, *Włodzimierz i Jerzy Kulczyccy, twórcy kolekcji* [w:] *ibidem*, s. 19–31. Ze względu na bardzo wierne, również pod względem kolorystyki, oddanie tkaniny na malowidle, należy sądzić, że malarz znał ją z autopsji. Byłoby to zresztą całkiem prawdopodobne, gdyż kolekcja dra Kulczyckiego była we Lwowie dobrze znana; wiadomo też, że właściciel dokonywał zakupów tkanin wschodnich u lwowskich kupców ormiańskich – co mogło mieć też jakiś związek z katedrą. Okazją do obejrzenia, a na pewno do nagłośnienia faktu istnienia tak wspaniałego zbioru tkanin wschodnich we Lwowie, musiała się stać pierwsza publiczna wystawa kolekcji w Warszawie, w kamienicy Baryczków, pt. „Wschód w Polsce", 30 VII 1926–2 I 1927 (*Zwiastowanie* zaś musiało powstać w roku 1926). Niewykluczone też, że Rosen widział makatę nie we Lwowie, lecz właśnie w Warszawie, na wspomnianej wystawie. Z powodu strajku zecerów nie ukazał się (planowany) katalog tej wystawy (zob. P i o t r o w i c z - K u l c z y c k a, *loc. cit.*). Reprodukcja makaty (czarno-biała) znalazła się dopiero w katalogu kolejnej wystawy kolekcji: *Katalog wystawy kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej*, MNK, luty–kwiecień 1934, Kraków 1934, nr kat. 55, s. 17, il. nlb.

[422] H. F i l l i t z, *Das Mittelalter I*, Berlin 1985 (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 5), il. 320, s. 246.

[423] *Ibidem*, s. 246.

[424] Zob. też S m i r n o w, *Katedra ormiańska*…, s. 161.

[425] M â l e, *Fin*, s. 415–421, il. 226, 227, 229.

[426] *Ibidem*, s. 270–271, il. 138–139; w wydaniu francuskim podana jest błędna identyfikacja źródła rycin; prawidłową zawiera angielska wersja książki: É. M â l e, *Religious Art in France. The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*, Princeton 1986 (= Bollingen Series, XC, 3), s. 249, il. 142–143.

[427] W. F. V o l b a c h, J. L a f o n t a i n e - D o s o g n e, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1985 (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 3), il. 98 oraz s. 201 (W. F. V o l b a c h).

[428] M â l e, *XII^e siècle*, s. 169–173, il. 133–135; M a ł k i e w i c z ó w n a, *op. cit.*, s. 38.

[429] J. B e c k w i t h, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970 (= Pelican History of Art), s. 155, il. 296.

[430] H e i d e n, *op. cit.*, il. 109, s. 235.

[431] Zob. odpowiednio: M â l e, *XII^e siècle*, s. 33, il. 32; *ibidem*, s. 19, il. 15.

[432] P a r a n d o w s k i, *W lwowskiej katedrze*…, s. nlb.

[433] Szczególnie podkreślał go w swych artykułach Mieczysław S k r u d l i k (*Jan Henryk Rosen*…, oraz *Polichromja*…).

[434] S k r u d l i k, *Polichromja*…, s. nlb.

[435] M. Knapikowa, *Skrudlik Mieczysław* [w:] *PSB*, t. 38, s. 404–406.

[436] [Wprowadzenie w:] *Ars liturgica* [broszurka nt. sztuki opactwa Maria Laach], Maria Laach, *s.d.*, s. iii; cyt. za E. B. Koenker, *The Liturgical Renaissance in the Roman Catholic Church*, Chicago 1954, s. 238 (podkr. oryginalne).

[437] Smirnow (*Katedra…*, s. 176–177) cytuje fragment niedatowanego opisu katedry ormiańskiej z kartoteki lwowskiego Urzędu Konserwatorskiego, w którym stwierdza się: „[…] na ścianach zupełnie do stylu świątyni nie dostosowane malowidła ścienne J. H. Rosena".

[438] Wspomnianego przez Janusza numeru „The Studio" nie udało się odnaleźć. Wiadomo natomiast, że wzmiankę o malowidłach Rosena opublikowało niemieckie pismo poświęcone sztuce kościelnej: J. Morawiński, *Die neuzeitliche kirchliche Kunst Polens*, „Die christliche Kunst", Jg. 32, 1935/1936, s. 288–308, il. s. 309 (zilustrowane zostały: *Zwiastowanie* oraz *Pogrzeb św. Odilona*).

[439] B. Janusz, *Dzieło J. H. Rosena i L. Wieleżyńskiego*, artykuł w księdze wycinków prasowych Rosena, zbiory M. Flanagan („Słowo Polskie" [?], ok. 1930).

[440] Kozicki, *Malowidła ścienne…*

[441] Janusz, *Dzieło...*

[442] *Ibidem*.

[443] Howhanian ,*Nowa polichromja…*, s. 27–28.

[444] Określenie to zastosował Andrzej Pieńkos, pisząc o pracach Rosena w kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele św. Józefa na Kahlenbergu pod Wiedniem (1931): „Nie jest to ani malarstwo awangardowe, ani historyzm, ale jedna z wybitniejszych ściennych realizacji nurtu »złotego środka«, który w latach 20. i 30. XX wieku dochodzi do głosu w wielu krajach Europy" (A. Pieńkos, *Polskie dziedzictwo za granicą* (*z wyłączeniem muzeów i kolekcji prywatnych*): *W poszukiwaniu sławy i zarobku*; dostępne w Internecie: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dziedzictwo_za_granica> [dostęp: 26 I 2009]).

[445] Tymi słowami posłużył się rektor Politechniki Lwowskiej, Kasper Weigel, w piśmie do MWRiOP w sprawie nominacji Rosena na stanowisko profesora nadzwyczajnego w Katedrze Rysunku Figuralnego (Lwów, 17 I 1930, L. 6504/29: Obsada Katedry Rysunków Figuralnych na Wydziale Ogólnym, ДАЛО, ф. 27, оп. 4, спр. 548).

[446] Wspomina o tym Pasierb (*op. cit.*, s. 512), w związku z powierzeniem Rosenowi dekoracji prywatnej kaplicy papieskiej w pałacu w Castel Gandolfo: „Nawet paseizm, tradycjonalizm, statyczność kompozycji, cechy więc, które grzebały Rosena w opinii krytyki związanej sercem z prądami nowoczesnymi, były jakby rekomendacją *à rebours* dla malarza ubiegającego się o zamówienie kościelne".

[447] Kozicki, *Malowidła…*, s. 445–446 (podkr. oryginalne).

[448] Skrodzki, *op. cit.*, s. 88.

Zakończenie

[1] G. Pełczyński, *Ormianie polscy w XX wieku. Problem odrębności etnicznej*, Warszawa 1997 (= XXVII Publikacja Koła Zainteresowań Kulturą Ormian), s. 78, przyp. 188.

[2] J. Smirnow, *Odzyskana świątynia. Przekazanie katedry ormiańskiej*, „Gazeta Lwowska", 2003, nr 1–2 (31 I), s. 6. Najstarszą część katedry (prezbiterium) przekazano gminie ormiańskiej i otwarto 5 XII 2001 (por. J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie przekazana wiernym*, „Biuletyn OTK", 2001, 24–25, s. 21–23).

[3] J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, s. 2 (wstęp, sygnowany przez „Kurię Metrop. ob. orm.-katol. we Lwowie", niewątpliwie autorstwa abpa Teodorowicza).

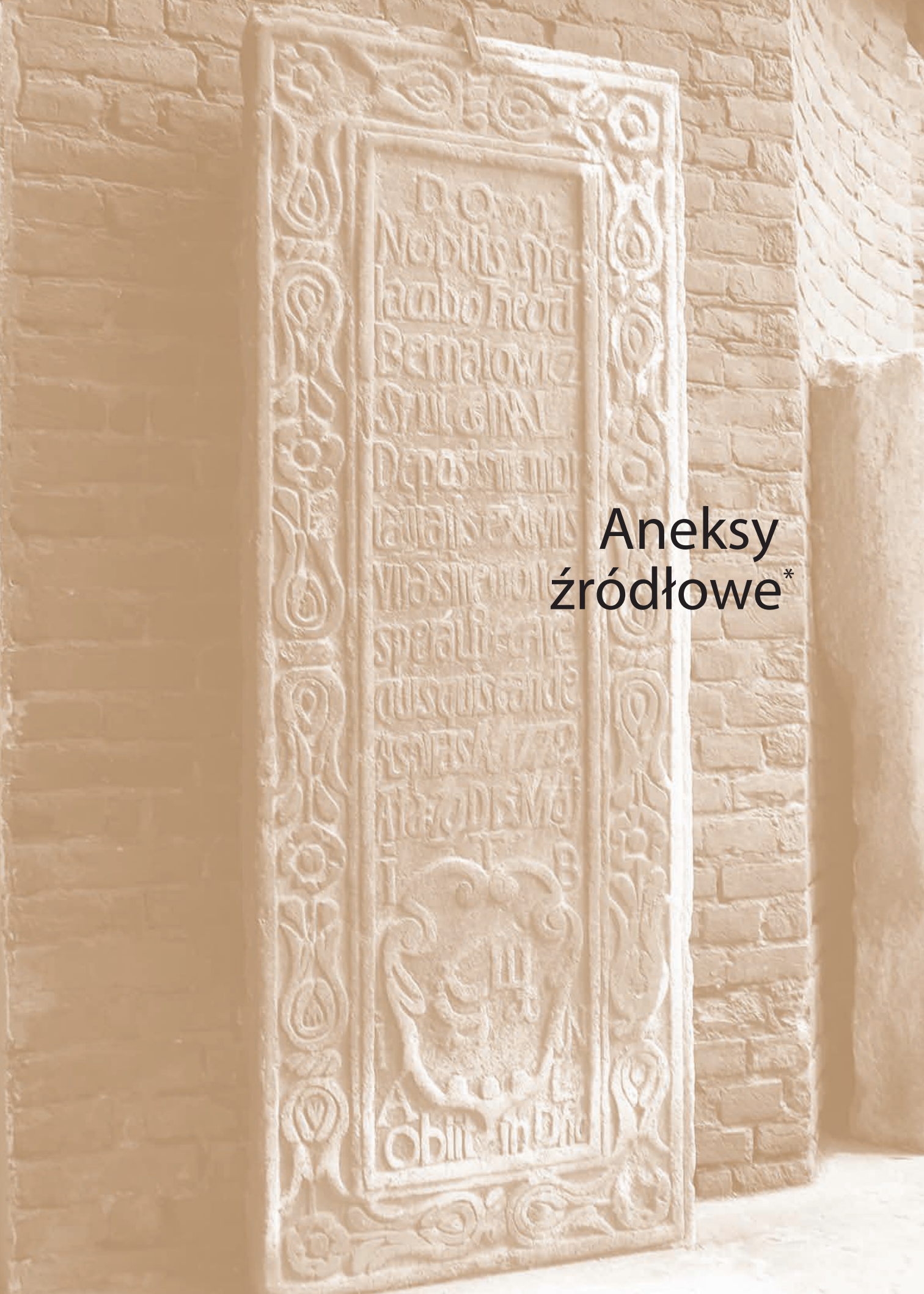
[4] *Ibidem*. Autorzy wstępu nie wspominają, że wiele fragmentów średniowiecznych malowideł odkrytych podczas restauracji, z uwagi na ich zły stan zachowania, bezpowrotnie usunięto, przeważnie nawet bez wykonania ich dokumentacji fotograficznej czy rysunkowej.

[5] *Ibidem*.

[6] J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków sztuki w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 200.

[7] W roku 1934, przy okazji informacji o wizycie malarza w Dublinie, prasa irlandzka donosiła: „It is very interesting to mention that this artist [Rosen] is the first since Michel Angelo to paint an entire chapel for a Pope" (*Great Polish Artist. His Visit to Dublin*, „Irish Independent", 26 XI 1934).

[8] K. Frycz, *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp A. Woycicki, Warszawa 1967, s. 91.



Aneksy źródłowe*

Aneks I

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 31–40 (marzec–grudzień) 1905, s. 10–11 (Zygmunt Hendel)

Aneks II

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 44–51 (maj–grudzień) 1906, s. 7–8

Aneks III

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 64–75 (styczeń–grudzień) 1908, s. 5–6

Aneks IV

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 88–99 (styczeń–grudzień) 1910; Lwów 1911, s. 13–14 (Władysław Abraham)

Aneks V

Polemika w sprawie sklepienia katedry na łamach „Słowa Polskiego" (1910):

– „Słowo Polskie", nr 485, 19 X 1910 (Władysław Kozicki)
– „Słowo Polskie", nr (?), 27 X 1910
– „Słowo Polskie", nr 510, 3 XI 1910, s. 3
– „Słowo Polskie", nr 546, 24 XI 1910, s. 8 (?)

Aneks VI

Szkic listu, pisany ręką ks. Teodorowicza, adresowany najprawdopodobniej do Leona hr. Pinińskiego. ZNiO: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938 oraz listy różnych osób", rkps Ossol., 15699/II, k. 1–4

Aneks VII

Franciszek Mączyński, [Opis kosztorysu prac architektonicznych planowanych do wykonania w katedrze ormiańskiej], 4 III 1909. ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609, k. 91–95

Aneks VIII

List ks. Józefa Teodorowicza do Namiestnictwa Galicji we Lwowie, Lwów, 24 IV 1907. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 22–24

Aneks IX

„Zdanie departamentu technicznego VII/b w sprawie restauracyi katedry obrz. ormiańskiego we Lwowie", 28 III 1908. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 70–71

Aneks X

„Zdanie Departamentu X [Namiestnictwa we Lwowie]", 1909 (?). ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 83–86

Aneks XI

Szkic listu ks. Józefa Teodorowicza do NN (patriarchy Wenecji?) [*s. a.*, ok. 1909]. ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 610, k. 59–61

Aneks XII

List ks. Józefa Teodorowicza do Ministerstwa Kultury w Wiedniu, Lwów, 21 X 1910. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 88–89

Aneks XIII

Opinia Komisji Centralnej w sprawie dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie dla c. k. Ministerstwa Wyznań i Oświaty, Wiedeń, 12 I 1911. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 100–101

Aneks XIV

Odpowiedź c. k. Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświaty (minister Karl von Stürgkh) na list ks. Józefa Teodorowicza (z 21 X 1910; por. Aneks XII), skierowana do Namiestnika Galicji we Lwowie; Wiedeń, 8 II 1911. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 103–104

Aneks XV

„Sprawozdanie techniczne w sprawie robót rekonstrukcyjnych wykonanych w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie", Lwów, 22 VIII 1918. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 40–43

Aneks XVI

A) Józef Mehoffer, Opis projektowanej dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 34

B) Józef Mehoffer, Kosztorys dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 16 I 1911. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 48

Aneks XVII

A) List Alberta Burtriego do Jana Henryka Rosena, Orvin-sur-Bienne (Szwajcaria), 14 III 1939 (odpis): „Mode de préparation des produits entrant dans la composition des couleurs, et leur manipulation" [przepis na przygotowanie farb temperowych], k. 1–4; Arch. JHR

B) List Alberta Burtriego do Jana Henryka Rosena, Orvin (Szwajcaria), 15 III 1939, k. 1–2; Arch. JHR

Aneks XVIII

Korespondencja ks. Józefa Teodorowicza w sprawie zawilgocenia murów katedry, powodującego destrukcję malowideł Jana Henryka Rosena (1933). Archiwum FKiDOP, teczka 412 (12)

A) List ks. Józefa Teodorowicza do prezydenta Lwowa Wacława Drojanowskiego, Lwów, 28 VI 1933

B) List ks. Józefa Teodorowicza do prezydenta Lwowa Wacława Drojanowskiego, Lwów, 7 VIII 1933

C) List ks. Józefa Teodorowicza do wojewody lwowskiego Władysława Beliny-Prażmowskiego, Lwów, 7 VIII 1933

---

* Kserokopie dokumentów opublikowanych w Aneksach V, VII–X oraz XII–XVI zawdzięczam Jurijowi Smirnowowi ze Lwowa.

Aneks I

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 31–40 (marzec–grudzień) 1905, s. 10–11 (Zygmunt Hendel)

(Katedra ormiańska). W dn. 19 czerwca b. r. [1905] odbyło się pierwsze posiedzenie komitetu restauracyi katedry ormiańskiej we Lwowie pod przewodnictwem Ks. Arcybiskupa Teodorowicza a przy współudziale JE Leona hr. Pinińskiego, Prof. Dr. Jana Bołoz-Antoniewicza, kons. Z. Hendla i prof. Axentowicza.

Przy badaniu katedry stwierdzono, iż nosi ona ślady następujących epok:

Najstarsza część prezbiteryum trójnawowa, z centralną kopułą i trzema absydami, pochodząca z XIV. w. jest prawie kopią katedry w Ani, a więc pomnik ten należy ściśle do architektury ormiańskiej. Obok tej części kościoła zbudowano przy końcu w. XIV. lub na początku XV. krużganek; ślady jego dawnego konsolowego gzymsu gotyckiego zachowały się jeszcze w dwóch miejscach. Krużganek ten miał dawniej strop płaski, a zasklepiono go dopiero w XVII. w. po pożarze kościoła.

W połowie XVII. w. przedłużono kościół, dobudowując jedną wysoką nawę o szerokości starych trzech naw: to epoka trzecia.

Do czwartej należą wszystkie ołtarze rokokowe z XVIII. wieku.

Po dokładnem obejrzeniu katedry wewnątrz i zewnątrz, przedłożono komitetowi projekt restauracyi katedry, wykonany przez architektę Władysława Halickiego, poczem ks. Arcybiskup przytoczył z kronik główne daty powstania pojedynczych części kościoła i niektórych dokonanych w nim przeróbek. Prof. Dr. Bołoz Antoniewicz przedłożył szereg fotografii kościołów w Armenii oraz fotografii ich szczegółów. Na tej podstawie przystąpiono do dyskusyi nad planami restauracyi arch. Halickiego. Mimo niezaprzeczenie bardzo wielkich zalet artystycznych projektu i całej finezyi dekoratorskiej tak wnętrza jak zewnętrznej architektury fasad, komitet przyszedł do przekonania, że wykonanie tego projektu pociągnęłoby za sobą zupełną przebudowę dzisiejszej skromnej katedry, zatarłoby zupełnie zachowany dobrze do dziś typ kościoła, zbudowanego według tradycyi armeńskich a nadałoby mu typ kościołów bizantyńskich.

[s. 11] Jako zasadę, której należy przestrzegać przy restauracyi tego zabytku przyjęto:

1) Część dawną wschodnią kościoła restaurować według śladów zachowanej architektury z XIV. w., przyczem należy kopule według dawnych śladów przywrócić wąskie okna. Znieść za to należy dwie lukarny na dachu przed prezbiteryum jako nowe dodatki.
2) Krużganek, przytykający do kościoła od strony ulicy [Ormiańskiej], pochodzący z końca XV. lub początku XVI wieku a zasklepiony dopiero w XVII. wieku, należy bezwarunkowo jako bardzo malownicze zamknięcie podwórza od strony ulicy zachować i przywrócić mu częściowo zachowany gzyms o reminiscencyach gotyckich.
3) Część zachodnia kościoła przybudowana w stylu barokowym w wieku XVII., ma być odrestaurowaną w tymże stylu z zachowaniem przedsionka i chóru.
4) Przykrycie dachów ma być wykonane dachówką.
5) Płyty nagrobkowe z napisami ormiańskimi, pokrywające cały krużganek i podwórzec frontowy, umieszczone być mają jużto wewnątrz jużto na zewnętrznych ścianach kościoła, jako dekoracya ścienna.
6) Do restauracyi potrzebne plany mogą być dopiero wykonane po zdjęciu dokładnem planów i odbiciu tynków z fasad.

Przewodniczący podniósł następnie kwestyę dekoracyi wnętrza i przedłożył rysunkowe projekty wszystkich ścian. Dzisiejsze malowanie ścian w stylu barokowym pochodzi z XIX. w. i nie ma artystycznej wartości. Projektodawca dążył do dekoracyi kościoła w kierunku ornamentacyjnym a nie figuralnym. Ornamentacyę tę skomponował, opierając się na motywach bogato dekorowanego kodeksu ormiańskiego z XIII. wieku, będącego własnością tutejszej kapituły ormiańskiej i na malowaniach ściennych innych kościołów armeńskich.

Co do projektu malowania wnętrza nie podjęto żadnej uchwały. Hr. Piniński postawił wniosek zachowania wszystkich ołtarzy rokokowych z warunkiem usunięcia nowożytnych naleciałości figuralnych, do czego przychylił się konserwator Hendel. Hr. Piniński był również za zachowaniem całego malowania wnętrza w stanie dzisiejszym, gdyż nabrało już patyny i sharmonizowało się w tonach.

Aneks II

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 44–51 (maj–grudzień) 1906, s. 7–8

Lwów – Katedra ormiańska. C. k. Komisya Centralna przesłała konserwatorowi m. Lwowa odpis następującego pisma do JE. ks. arcybiskupa Józefa Teodorowicza we Lwowie.

Na podstawie szczegółowego sprawozdania swego generalnego konserwatora, profesora Uniwersytetu Dvořáka, Komisya Centralna ma zaszczyt przedłożyć Najprzewieleb. ks. Arcybiskupowi opinię w sprawie zamierzonej restauracyi ormiańskiej katedry we Lwowie, z prośbą o łaskawe uwzględnienie wskazówek podyktowanych względami konserwatorskimi, a to tem bardziej, że ormiański kościół katedralny jest nie tylko najważniejszą budową tego obrządku w Austryi, lecz nadto zabytkiem, posiadającym niezwykle wybitną wartość artystyczną, którego zachowanie w stanie nienaruszonym jest przedmiotem najusilniejszych starań zarówno Najprzew. ks. Arcybiskupa, jak też Komisyi Centralnej.

Według relacyi generalnego konserwatora restauracya kościoła ma polegać:

1. na rozszerzeniu go;
2. na sprawieniu nowego urządzenia wewnętrznego;
3. na pokryciu katedry nowemi malowidłami.

Wobec tych trzech punktów projektowanej restauracyi zajmuje Komisya Centralna następujące stanowisko:

ad 1. Rzeczą w katedrze pod względem historycznym i artystycznym najważniejszą i najbardziej interesującą jest jej styl tektoniczny, a zwłaszcza charakter pierwotnego założenia centralnego. Z tego powodu Komisya Centralna odradza w sposób najbardziej stanowczy wszelkich zmian i innowacyj w tej budowie, które mogłyby naruszyć jej czcigodny charakter tektoniczny. Dotyczy to nie tylko samej budowy centralnej, lecz także przybudowanej do niej nawy podłużnej. Gdyby mianowicie nawę tę przebudowano w stylu pseudo-średniowiecznym lub pseudo-bizantyńskim, lub rozszerzono ją za pomocą dodatków w podobnym stylu, równałoby się to również naruszeniu starej budowy centralnej, ponieważ nowe bizantyńskie czy romańskie przybudówki i dobudówki nie tylkoby sfałszowały starą budowę bizantyńską i zmniejszyły jej historyczne znaczenie, lecz także ujęłyby wiele jej estetycznemu wrażeniu. Byłoby rzeczą godną potępienia ze stanowiska zarówno artystycznego, jak i kościelnego pietyzmu, gdyby do tego szanownego dzieła tektonicznego, które w historyi ormiańskiego kościoła zajmuje wyjątkowe stanowisko, chciano doczepić analogiczną budowę nowożytną. Ponadto dobudowa barokowa przynajmniej ze stanowiska historycznego jest interesującym dokumentem i z tego powodu należy zniszczenia jej w miarę możliwości uniknąć. Nie da się wprawdzie zaprzeczyć, że kościół jest zbyt małym. Pożądane rozszerzenie jego może być jednak [s. 8] przeprowadzonem bez potrzeby zmiany nawy podłużnej. W tym celu chór śpiewacki, który dla celów kościelnych jest za mały, należałoby umieścić głębiej ponad kruchtą i przebić w niej pod chórem łukowe otwory, które ze względu na wymagania kultu możnaby zamknąć kratą. Takie rozwiązanie sprawy odpowiadałoby także – o ile nam wiadomo – intencyom Najprzew. ks. Arcybiskupa.

Komisya Centralna doradza zatem rozszerzenie kościoła w sposób wyżej wskazany i zaniechania wszelkich architektonicznych przeistoczeń zarówno starej budowy centralnej, jak też przybudowanej barokowej nawy podłużnej.

ad 2. Barokowe urządzenie wewnętrzne kościoła składa się w całości z przeciętnych, częściowo nawet lichych produktów prowincyonalnych, które są nadto tak uszkodzone, że pozostawienie ich na miejscu wymagałoby radykalnych robót restauracyjnych. Mimo to Komisya Centralna byłaby za ich utrzymaniem, gdyby szło o jakiś inny kościół, a nie katedralny, lecz w tym wypadku trudno byłoby odeprzeć zarzut, że to urządzenie, które co do wartości artystycznej pozostaje znacznie w tyle poza innymi pomnikami sztuki barokowej we Lwowie, nie odpowiada znaczeniu katedry ormiańskiej, jako najważniejszego kościoła tego obrządku. Komisya Centralna nie sprzeciwia się więc zasadniczo usunięciu urządzenia wewnętrznego z zastrzeżeniem jednakże, że nie zostanie ono zniszczone, lecz znajdzie umieszczenie w innym kościele i pod warunkiem, że będą sporządzone odpowiednie szkice nowego urządzenia. Komisya Centralna uprasza Najprzew. ks. Arcybiskupa o przedłożenie jej tych szkiców do oceny, a przytem pozwala sobie już naprzód udzielić rady, aby przy rzeczonem urządzeniu położono nacisk nie tyko na rytualną i antykwaryczno-archeologiczną, lecz także na artystyczną stronę sprawy oraz, aby sporządzenie szkiców powierzono rzetelnemu artyście, najlepiej temu samemu, któremu malowanie kościoła ma być oddane. Należałoby nadto jeszcze rozważyć, czy nie byłoby wskazanem ograniczyć zupełne odnowienie wewnętrznego urządzenia tylko do budowy centralnej, a w nawie zostawić sprzęty obecne lub przynajmniej wybrać najlepsze szczegóły starego barokowego urządzenia. Miałoby to tę korzyść, że barokowy charakter nawy wyrażałby się jak dawniej, także w urządzeniu, a historyczne i artystyczne znaczenie budowy centralnej byłoby tem silniej uwydatnione.

ad 3. Malowidła wewnątrz kościoła nie podlegają ingerencyi Komisyi Centralnej, gdyż istnieją zaledwie około trzydzieści lat. Są one bardzo przeciętnej wartości, usunięcie ich więc nie może przynieść ujmy kościołowi. Przy pokryciu kościoła nowemi malowidłami należałoby przestrzegać następujących wskazówek: budowa centralna jest dziełem, wywierającem monumentalne wrażenie architektoniczne, to też główną tendencyą malarza powinno być dążenie, by wrażenia tego nie osłabił, lecz możliwie je spotęgował. Cel ten łatwiej zostałby osiągnięty przez malowidło czysto dekoracyjne, aniżeli za pomocą ozdób figuralnych. Byłoby oczywiście rzeczą niewłaściwą ograniczać swobodę artysty narzuceniem mu konwencyonalnych bizantyńskich tematów, bo takie uczone malarstwo programowe pozostawałoby w sprzeczności z indywidualnym charakterem i monumentalnością budowy. Komisya Centralna uprasza o przedłożenie jej także tych szkiców w swoim czasie.

W końcu zaleca Komisya Centralna, aby otaczające kościół podcienia pozostały bez zmiany z wyjątkiem wyjęcia wpuszczonych w ziemię płyt grobowych, przyczem w miejsce tych płyt należałoby użyć bruku takiego, jaki jest w innych częściach dziedzińca, a nie ozdobnych kostek.

Komisya Centralna uprasza uprzejmie Najprzewieleb. księdza Arcybiskupa o łaskawe zastosowanie się do powyższego programu i o udzielenie jej Swej opinii w tej sprawie.

We Wiedniu 27. lipca 1906. Prezydent: *Helfert m. p.*

Aneks III

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 64–75 (styczeń–grudzień) 1908, s. 5–6

(Katedra ormiańska). W lipcu b. r. [1908] nadesłał JE. ksiądz arcybiskup Teodorowicz następujące pismo, w sprawie rozszerzenia katedry ormiańskiej przez otworzenie do niej dostępu od ulicy Krakowskiej za pomocą kompleksu przybudówek: Jedną z głównych, raczej główną kwestyą jest dla mnie ta obecnie, czy wskazanem jest otworzenie katedry od ulicy Krakowskiej, a następnie w jaki sposób to się ma stać.

Otóż nie da się zaprzeczyć, iż dla ruchu samego w kościele, dla podniesienia go niejako, zyskanie takiego frontu jest korzyścią ogromną. Katedra dotychczas znajduje się jakby w klatce więziennej odgrodzonej od kontaktu choćby drugorzędniejszych ulic.

Z kwestyą jednak korzyści i podniesienia katedry jest związana także kwestya zachowania charakteru starego katedry.

Otóż tu sobie pozwalam poddać pod rozwagę i pod osądzenie Grona konserwatorów jeden moment. – Nie da się zaprzeczyć, że katedra ma swoją odrębność, sobie właściwy charakter właśnie w pewnem jej odgraniczeniu i zamknięciu. Czy jednak nawet przy otwarciu od ulicy nie da się zatrzymać i utrzymać ten charakter dotychczasowy o ile ten otwór nowy łączący z ulicą krakowską [!] dałby się tak skonstruować, że ta część stara pomimo takiego [s. 6] otwarcia nie miałaby jednak charakteru drzwi otwartych, ale przeciwnie, bez istotnego nadwerężenia, zostałaby sobą?

Po drugie: – czy właśnie ta stworzona część za pomocą odpowiednich portyków i za pomocą przyozdobienia ścian kamienicy Wixla i kamienicy od strony przeciwnej nie mogłaby dać bardzo pięknej i dekoratywnej części zupełnie nowej a jednak odzwierciedlającej cały charakter stylu i nastroju? Bo, w razie gdyby zapomocą architektoniki odpowiednio przystosowanej to się osiągnąć dało, to wtedy na tym, ewentualnie nowym, charakter stary nie tylko niczego nie straci ale owszem rozszerzy się i uzupełni i tylko z nowej strony oczom się przedstawi.

Na posiedzeniu z dnia 11 listopada 1908 zastanawiało się Grono nad sprawą wydania opinii konserwatorskiej w powyższej sprawie, a w szczególności co do prośby ormiańskiej kapituły metropolitalnej o konsens na budowę domu czynszowego przy ulicy Krakowskiej l. 16, tudzież co do urządzenia wejścia do katedry od ulicy Krakowskiej zapomocą przedsionka, krużganka z arkadami i kaplicy, łączącej się organicznie z katedrą.

Po długiej ożywionej dyskusyi uchwalono:

1) Zgodzić się na budowę domu czynszowego z zastrzeżeniem, że także część tylna tego domu będzie traktowana estetycznie, a to ze względu na prawdopodobieństwo otworzenia w przyszłości widoku na tę część domu od strony katedry.
2) Wstrzymać się na razie z wydaniem opinii co do reszty projektowanych budowli aż do czasu uzupełnienia planów przez projektodawcę p. Mączyńskiego; postanowiono mianowicie zażądać szkicu, uwidaczniającego profil podłużny projektowanej dobudówki w związku z fasadą katedry.

Na posiedzeniu Grona z dnia 23 stycznia 1909 przedłożył p. Mączyński uzupełnione plany projektowanych dobudówek i objaśnił je szczegółowo.

Kons. Prof. Talowski wyraził zdanie, że projekt ten nie nasuwa żadnych wątpliwości ani ze stanowiska estetycznego, ani ze względów konserwatorskich. Do opinii tej przyłączyli się również pp. arch. Łużecki i Sadłowski, zaproszeni jako fachowi znawcy.

Po obszernej dyskusyi, w której zabierali głos: JE. ks. arcybiskup Teodorowicz, delegat Komisyi centralnej, prof. Deininger, oraz kons. Dr. Abraham, Dr. Barwiński, Dr. Czołowski, Dr. Hadaczek i Kor. Dr. Bołoz-Antoniewicz, uchwalono zatwierdzić powyższe plany w całej rozciągłości.

Kor. Dr. Bołoz-Antoniewicz zaznaczył następnie, że część sklepienia katedry, pochodząca z XVIII wieku znajduje się bardzo złym stanie i wyraził zdanie, że przy rekonstrukcyi należałoby użyć form z wieku XVII, a nie obstawać niewolniczo przy motywach architektonicznych wieku XVIII.

Aneks IV

„Teka Konserwatorska – Rocznik Koła konserwatorów starożytnych pomników Galicyi Wschodniej (Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicyi Wschodniej)", t. 3, nr 88–99 (styczeń–grudzień) 1910; Lwów 1911, s. 13–14 (Władysław Abraham)

Katedra ormiańska. Sprawę restauracyi katedry ormiańskiej rozważano na posiedzeniu z dnia 8 lipca 1910.

Przewodniczący przedstawił, że w sprawie tej wysuwają się na pierwszy plan, trzy główne kwestye:

1. ewentualne usunięcie starego sklepienia w części z XVII. wieku i zastąpienie go nowem;
2. odsłonięcie arkad w przejściu pomiędzy klasztorem żeńskim a kościołem;
3. wmurowanie nagrobków w ściany krużganku.

Do punktu 1-go zabrał głos p. inż. Theodorowicz i oświadczył, że sklepienie w części z XVII wieku jest pod względem konstrukcyjnym wadliwie założone i znajduje się zwłaszcza przęsło pierwsze w stanie ogromnie zrujnowanym. Przęsło pierwsze, zdaniem jego, nie da się utrzymać i musi być zmienione, a gdy ta część zostanie wyburzoną, prawdopodobnie trzeba będzie rozebrać także przęsło drugie. Gdy to nastąpi, zachodzi pytanie, czy przy projektowaniu nowego sklepienia nie należałoby dać rzeczy pod względem stylowym zupełnie nowej, niezależnie od charakteru istniejących części katedry.

I tak J. E. ksiądz arcybiskup nosi się z zamiarem zastąpienia obecnego sklepienia sufitem płaskim z drzewa polichromowanego.

Dr. Obmiński na zaproszenie przewodniczącego, wyraził przekonanie, że obecne sklepienie może być utrzymane, a wymaga tylko gruntownego wzmocnienia i zrestaurowania.

Prof. Dr. Antoniewicz oświadczył, że wspomniane sklepienie jest jako zabytek ważne z tego względu, ponieważ jest dokumentem, iż budownictwo ormiańskie w XVIII wieku, porzuciło formy ściśle armeńskie i przeszło do typów architektury ogólno europejskiej. Z tego powodu ze stanowiska konserwatorskiego należy dążyć bezwarunkowo do utrzymania tego sklepienia, o ile to tylko jest możliwe ze względów technicznych.

[s. 14] Gdyby jednak stanowczo utrzymać się nie dało, w takim razie Grono powinno otrzymać plan nowego sklepienia do aprobaty, przyczem należałoby zachować obecne formy barokowe, gdyż wszelkie unifikacye stylu i dostrajania tej części do charakteru stylowego części najstarszej, byłoby niestosowne. Wobec sprzeczności w orzeczeniach ekspertów miejscowych zaproponował prof. Antoniewicz, by Grono odniosło się do Komisyi Centralnej z prośbą o wydelegowanie swych członków, starszego radcy budownictwa Deiningera i generalnego konserwatora Dvorzaka, których rzeczą będzie orzec, czy wymienione sklepienie da się utrzymać a przytem oświadczyć się co do innych spraw związanych z restauracyą katedry.

Do zapatrywania tego przyłączyli się kons. Dr. Abraham i Dr. Czołowski, który wyraził żal z powodu zbyt dowolnego postępowania z zabytkowymi częściami katedry, poczem wniosek prof. Antoniewicza uchwalono.

Do punktu II-go oznajmił inż. Teodorowicz, że przejście z klasztoru żeńskiego do katedry opiera się na arkadach, które zostały, później prawdopodobnie, zamurowane. Dla wzmocnienia walących się partyi, wzmocniono je nadto w ten sposób, że pod łukami pierwotnymi, dano drugie arkady. Projektowane jest otworzenie arkad, zastąpienie obecnych słupów ceglanych kamiennymi i wymiana sklepienia. Znajdujące się w rogach dwa trójgraniaste filary ornamentowane zostaną nienaruszone.

Prof. Antoniewicz wyraził zapatrywanie, że po odsłonięciu arkad, należy pozostawić słupy ceglane i nie tynkować ich. Także okienka w górnej części powinny pozostać.

Krużganek ten możnaby przeznaczyć na lapidarium.

Co do punktu III-go wyrażono życzenie, aby płyty nagrobkowe ormiańskie, pokrywające dziedziniec katedry, wmurowano jak najrychlej w ściany krużganków celem ochronienia ich od zupełnej ruiny. Wysłani wskutek pisma Grona delegaci Komisyi Centralnej pp. Deininger i Dvorzak orzekli, że wspomniane sklepienie po stosownem umocnieniu stanowczo da się utrzymać. Niestety, zanim nadeszła decyzya pisemna z Wiednia, sklepienie runęło.

Stanowisko Grona w powyższej sprawie dało powód kierownictwu budowy przy kościele ormiańskim do obszernej polemiki w „Słowie polskiem"*, którą Grono zakończyło następującym komunikatem z 23. grudnia 1910:

W „Słowie polskiem" ukazała się obszerna, druga z rzędu odpowiedź kierownictwa budowy tutejszej katedry ormiańskiej na komunikat Grona, do restauracyi tej katedry się odnoszący. Odpowiedź owa napisana w tonie sprowadzającym rzecz całą na pole zarzutów osobistych, jest dla Grona zupełnie niezrozumiałą, gdyż Grono nigdy i nigdzie, żadnych zarzutów osobistych nie podnosiło i nigdy nie uchybiło obowiązkom należnego uszanowania dla Zarządu katedry.

Ton odpowiedzi tej mógłby też zupełnie usprawiedliwić Grono, gdyby na nią dalej nie reagowało, gdy jednak ważna owa sprawa restauracyi jednego z najważniejszych i najcenniejszych zabytków budownictwa we Lwowie, żywo zajmować musi umysły ogółu, przeto w odniesieniu do obu w odpowiedzi tej poruszonych spraw t. j. sprawy runięcia dotychczasowego sklepienia nad częścią katedry z wieku XVII. pochodzącą i sprawy zastąpienia tego sklepienia sufitem drewnianym, musi Grono stwierdzić:

1. że Komisya Centralna dla spraw konserwatorskich we Wiedniu, domagała się utrzymania owego dawnego sklepienia, jeszcze wówczas, gdy ono niestety w znacznej części, z przyczyn Gronu niewyjaśnionych, już się zawaliło, o czem w Wiedniu nie wiedziano, i że tak Gronu, jak i Komisyi Centralnej, żaden reskrypt jakiegokolwiek ministerstwa, dozwalający czy nakazujący zniesienie tego sklepienia nie jest znany, a więc o ile istnieje, bez wiadomości władz konserwatorskich został wyjednany;
2. że kierownictwo budowy katedry ormiańskiej nie otrzymało dotąd i nie posiada żadnego stanowczego oświadczenia i żadnego pisma Komisyi Centralnej w sprawie zastąpienia zwalonego sklepienia sufitem drewnianym.

Stwierdzając tę okoliczność i pozostawiając całą odpowiedzialność za to, co obecnie w sprawie restauracyi katedry dokonano, kierownictwu budowy, Grono dalszy swój udział w przykrej tej polemice ze swej strony stanowczo zamyka.

---

* Zob. Aneks V.

Aneks V

Polemika w sprawie sklepienia katedry na łamach „Słowa Polskiego" (1910)

„Słowo Polskie", nr 485, 19 X 1910 (Władysław Kozicki)

Przy sposobności rozszerzenia katedry ormiańskiej, przez stworzenie przystępu do niej od strony ulicy Krakowskiej, wyłoniła się kwestja proponowanego przez kierownictwo budowy usunięcia dwóch przęseł sklepienia barokowego w części katedry, pochodzącej z wieku XVII. Grono konserwatorów sprzeciwiło się temu zamiarowi, a na tem samem stanowisku stanęli także delegaci komisji centralnej, Dworzak i Deininger, którzy orzekli, że sklepienie to po stosownem wzmocnieniu może być utrzymane. Niestety, zanim nadeszła ostateczna decyzja z Wiednia, część tego sklepienia, z przyczyn na razie niewyjaśnionych, runęła. W obecnym stanie rzeczy danie nowego sklepienia wydaje się rzeczą nieuniknioną. Na wszelki wypadek grono oświadczyło się przeciw unifikacji stylowej tej części katedry z częścią najstarszą, a zarazem odrzuciło stanowczo projekt zarządu kościoła, aby stare sklepienie zastąpić płaskim stropem z drzewa polichromowanego.

* * *

„Słowo Polskie", nr (?), 27 X 1910

Od kierownictwa budowy przy Archikatedrze Ormiańskiej, otrzymujemy list następujący:

„Kierownictwo budowy zmuszone jest poczynić zastrzeżenia prawie co do wszystkich punktów, które zawiera w sobie komunikat Grona Konserwatorów, umieszczony w „Słowie" 19 b.m.

1) Nie jest zgodne z prawdą, jakoby sklepienie barokowe pochodziło z tego czasu, z którego pochodzi sama część barokowa t. j. z XVII wieku. Jak się o tem można przekonać, sklepienie jest znacznie późniejsze i zostało dobudowane po pożarze nie w XVII ale w XVIII wieku, nawiasem mówiąc, wedle zdania samej Centralnej komisji, rzecz sama bez wartości zarówno pod względem architektonicznym, jak i artystycznym.

2) Nie jest zgodne z prawdą, jakoby kierownictwo budowy czyniło propozycje Gronu Konserwatorów co do usunięcia dwóch przęseł sklepienia barokowego, – natomiast prawdą jest, że kierownictwo budowy uznało dwa te przęsła za tak zniszczone, iż uchwalono ich usunięcie. Projekt kierownictwa budowy został zatwierdzony przez orzeczenie ministerjalne, a więc przez ostatnią w tej mierze instancję.

3) Pismo Grona Konserwatorów mówi o przyczynach na razie niewyjaśnionych runięcia sklepienia. Kierownictwo wyraża żal, iż Grono Konserwatorów, puszczając w obieg tego rodzaju niejasne alluzje, nie odniosło się z zapytaniem wprzód do samego kierownictwa budowy. Była to przecież droga najprostsza i zawsze w takich razach używana. Kierownictwo budowy miało nie tylko prawo, ale wprost nakaz z ministerstwa zwalenia sufitu, nie potrzebowało więc uciekać się do jakichś sposobów, któreby dopiero miały być wyjaśnione. Jeżeli się zaś wstrzymywało tak długo z wykonaniem decyzji ministerjalnej, to czyniło to głównie przez wzgląd na zarząd kościoła, który prosił o to, aby sufit jeszcze jak najdłużej pozostawić. Tymczasem sufit runął sam. Fachowa komisja z namiestnictwa kazała zebrać najdokładniejsze fotograficzne zdjęcia, które każdemu fachowemu dowodnie wykazują, że sufit był nie do uratowania, ze katastrofa, gdyby była nie nastąpiła teraz, musiałaby nastąpić później. Komisja namiestnictwa zarządziła też rozebranie resztek sufitu.

4) W końcu znajduje się ustęp w komunikacie, iż Grono Konserwatorów odrzuciło stanowczo projekt zarządu kościoła dotyczący nowego sufitu. Jestto ustęp najzupełniej niezgodny z prawdą już z tej prostej przyczyny, iż sam zarząd kościoła nie jest jeszcze w posiadaniu gotowego projektu.

W końcu wyrażamy zdziwienie, iż w sprawozdaniu jest mowa o odrzuceniu przez komisję Konserwatorów projektu zarządu kościoła odnoszącego się do konstrukcji nowego sufitu. A przecież zarząd kościoła sam nie jest w posiadaniu gotowego projektu, nie mógł tedy jeszcze dotąd formalnie nic gotowego przedłożyć; nie było więc zdaniem naszem ani powodu do prejudykowania kwestji, przed oglądnięciem szkiców, ani nie było uprawnienia do głoszenia publicznego, iż projekt zarządu kościoła został odrzucony.

* * *

„Słowo Polskie", nr 510, 3 XI 1910, s. 3

W sprawie katedry ormiańskiej

Z biura grona konserwatorów Galicji wschodniej otrzymujemy następującą odpowiedź na umieszczone w „Słowie Polskiem" z 27 z. m. zastrzeżenia kierownictwa budowy przy katedrze ormiańskiej, wyrażone z powodu komunikatu grona w sprawie restauracji tego zabytku:

Zarzuty tam podniesione są albo oparte na podstawach niezgodnych z rzeczywistym stanem rzeczy, albo ów faktyczny stan w świetle niezupełnie właściwem. W szczególności:

1) Zarzut, iż „nieprawdą jest, jakoby sklepienie barokowe pochodziło z tego czasu, z którego pochodzi sama część barokowa (katedry) tj. z XVII wieku" – jest bezpodstawny i bezcelowy, gdyż twierdzenia takiego niema w komunikacie grona, które o pochodzeniu wspomnianego sklepienia z XVIII wieku dokładnie było poinformowane. (Zobacz „Sprawozdania Grona" za rok 1908).

Natomiast Grono nic nie wie o tem, jakoby „wedle zdania samej centralnej komisji, sklepienie to było bez wartości zarówno pod względem architektonicznym, jak artystycznym", przeciwnie zaś jest w posiadaniu aktów dowodzących, że komisja centralna nalegała z naciskiem na utrzymanie tego sklepienia.

2) Kierownictwo budowy twierdzi, iż nie jest zgodne z prawdą, „jakoby czyniło Gronu propozycje co do usunięcia dwóch przęseł sklepienia barokowego", natomiast utrzymuje, iż „uznało te przęsła za tak zniszczone, że uchwaliło ich usunięcie", a decyzja ta została zatwierdzoną przez orzeczenie ministerjalne.

Owo podkreślenie subtelnych różnic pomiędzy propozycją a uchwałą jest bez praktycznego znaczenia, wobec tego, że grono z urzędu jest powołane do czuwania nad całością zabytków bez względu na wszelkie uchwały komitetów budowy, czy restauracji. Zarazem należy ubolewać, że kierownictwo budowy, które, jak się okazuje z głoszonych zastrzeżeń, tak jest drażliwe na punkcie swego pietyzmu dla zabytków, nie uznało za stosowne zawiadomić

Grona ani o swej stanowczej uchwale, ani o wspomnianem orzeczeniu ministerjalnem.

3) Ustęp komunikatu Grona: „część tego sklepienia z przyczyn narazie niewyjaśnionych runęła" – nie miał na celu – jak się domyśla kierownictwo budowy – „puszczenia w obieg miejscowych [!] aluzji" o sposobach wywołania wypadku, lecz był koniecznym wobec tego, iż zarówno eksperci lwowscy, nienależący do kierownictwa budowy, jak też fachowy rzeczoznawca komisji centralnej, star. radca budownictwa Deininger, uznali, iż sklepienie to, po stosownem wzmocnieniu, stanowczo da się utrzymać. Jeśli więc tkwił w tem wyrażeniu jaki zarzut, to tylko ten, że kierownictwo budowy nie przedsięwzięło żadnych środków, aby uchronić przed zawaleniem to sklepienie, nadwerężone przez wykonane dawniej (również z pominięciem Grona) usunięcie ściany zewnętrznej tej części kościoła, że nadto nie uznało za stosowne zawiadomić Grona o runięciu dalszej części sklepienia i wyjaśnić gronu przyczynę tego wypadku. Wymowną ilustracją nieprzyjaznego dla utrzymania wspomnianego sklepienia stanowiska kierownictwa budowy jest oświadczenie komisji centralnej w piśmie do Konserwatorów m. Lwowa z dnia 20 października 1910 L. 3598 tej treści:

Że usunięcie przęseł sklepienia w części katedry, pochodzącej z XVII wieku, z powodu ich zniesienia bezwarunkowo n i e jest konieczne. Wykazują one wprawdzie dość poważne pęknięcia, lecz mogą być przez stosowne techniczne zabiegi w ten sposób zrekonstruowane, że o niebezpieczeństwie zawalenia nie może być mowy.

Niebezpieczeństwo takie istniało w wybitnym stopniu wówczas, kiedy pierwsze z szeregu tych sklepień zostało zburzone. Jeśli wtedy zawalenie się nie nastąpiło, jest to tylko dowodem, że konstrukcja sklepień do tego stopnia jest jeszcze nienaruszona, że zupełne ich wzmocnienie i naprawa ł a t w o d a s i ę p r z e p r o w a d z i ć.

Orzeczenie to świadczy wymownie, że kierownictwo budowy nie dążyło do spełnienia obowiązków wobec postulatów ochrony zabytków, skoro z pominięciem władz konserwatorskich stanęło zbyt pochopnie na stanowisku, „że sufit był nie do uratowania" i postarało się poza plecyma władz konserwatorskich „wprost o nakaz" zawalenia sklepienia ze strony któregoś ministerstwa.

Chyba nie ze strony ministerstwa wyznań i oświaty, które jest najwyższą instancją w sprawach konserwatorskich i w takich razach nie działa nigdy bez porozumienia z komisją centralną.

4) Według twierdzenia kierownictwa budowy ustęp komunikatu o stanowczem odrzuceniu przez Grono projektu zarządu kościoła, dotyczącego nowego sufitu ma być „najzupełniej niezgodne z prawdą już z tej prostej przyczyny, iż sam zarząd kościoła nie jest jeszcze w posiadaniu gotowego projektu".

Istotnie zachodzi tu pewna niezgodność, ale nie z komunikatem Grona, który o „gotowym" projekcie zgoła nie wspominał. Rzecz miała się tak, że Grono, powiadomione ustnie przez zarząd kościoła, a następnie przez kierownictwo budowy (na posiedzeniu Grona z d. 8 lipca br.) o myśli zastąpienia ewentualnie starego sklepienia płaskim stropem z drzewa polichromowanego, uznała ten pomysł jako w najwyższym stopniu niewłaściwy ze względów konserwatorskich i artystycznych, wskutek czego swą opublikowaną uchwałą pragnęło wogóle przeszkodzić dojściu tego zamiaru do stadjum wygotowania szczegółowych planów, czy szkiców, których oglądnięcie nie mogłoby mieć żadnego wpływu na zmianę tego zasadniczego stanowiska Grona.

Jeśli kierownictwu budowy idzie o ścisłość wysłowienia się, to chętnie przyznajemy, że na posiedzeniu Grona został stanowczo odrzucony pomysł dania płaskiego stropu z drzewa, a nie wygotowany plan czy projekt takiegoż stropu.

* * *

„Słowo Polskie", nr 546, 24 XI 1910, s. 8 (?)

Sprawa katedry ormiańskiej

Z zarządu katedry ormiańskiej otrzymujemy poniższą odpowiedź na oświadczenie Grona konserwatorów, ogłoszone przez nas w nr. 510 z d. 3 bm.

Wobec tego, że w odpowiedzi na oświadczenie Grona konserwatorów poruszyć trzeba takie rzeczy, które tylko zarząd kościoła wyjaśnić może, przeto zarząd katedry, aby nie mnożyć polemiki, odpowiada zarówno za siebie, jak i za kierownictwo budowy. Dodać należy dla wyjaśnienia, iż kierownictwo budowy spoczywa wyłącznie w ręku departamentu technicznego Namiestnictwa, które delegowało ad hoc jednego ze swych inżynierów.

Punctum Saliens polemiki, a raczej pretensji grona do Wydziału departamentu, względnie inżyniera z Namiestnictwem jest sufit. Katedra ormiańska składa się mianowicie z części: najstarszej, budowanej z kamienia, i nowszej, z której sufit zbudowano po spaleniu kościoła w wieku XVIII; o ten właśnie sufit chodzi.

Wobec faktu zawalenia się sufitu przed kilku tygodniami, dziś sprawa jest zupełnie przesądzona. Zarząd jednak katedry uważa, że stosowne wspomnieć, iż, dowiedziawszy się o zawaleniu sufitu, natychmiast zawiadomił o tem namiestnictwo, prosząc o wysłanie specjalnej komisji, którąby zbadała powody katastrofy.

Komisja fachowa z radcą Namiestnictwa po gruntownym zbadaniu wydała orzeczenie, iż przyczyna zawalenia się nie tkwi w jakimś niedopilnowaniu, ale tylko i wyłącznie w zupełnie beznadziejnym stanie sufitu.

Zarząd katedry nie czuje się oczywiście powołany do wydawania orzeczeń fachowych pro lub contra, musi jednak wyrazić zdziwienie swe z powodu pomieszczonych w „Słowie Polskiem" przez Grono niesłusznych oskarżeń przeciwko kierownictwu budowy, a mianowicie dotyczących podchodzenia Ministerjum i wymuszania dla siebie uchwał.

Doprawdy, kto choć trochę zna biurokrację wiedeńską o jej raczej przesadną tkliwość na punkcie kompetencji, ten się szczerze z podobnego zarzutu uśmieje. I wogóle kto czyta to oskarżenie Grona, a kto znowu na to z blizka patrzył, jak Schimmel biurokratyczny wlókł się zwolna i stępo ze Lwowa do Wiednia a z Wiednia do Lwowa od ministerstwa oświaty do namiestnictwa i vice versa, od ministerstwa do centralnej komisji i napowrót – ten znowu serdecznie z zarzutu się uśmieje.

Nie – nie! Ten konik biurokratyczny za mało ma na to temperamentu, aby zbaczał z naznaczonej ruty, kąsał czy wierzgał, ba, nawet chodził na manowce.

Wszystko to wszakże dopóty jest tylko zabawne, dopóki nie narusza ludzi. Niestety, jednak Grono formułuje swe oskarżenie, rzucając dwuznaczne światło na funkcjonarjusza namiestnictwa, względnie na departament, który swą niesłychaną lojalnością i oddaniem swych wszystkich sił tej sprawie, zasłużył raczej na pełne uznanie.

Oto jak pisze Grono: „Kierownictwo budowy postarało się poza plecyma władz konserwatorskich wprost o nakaz zawalenia sklepienia ze strony któregoś ministerstwa. Chyba nie ze strony ministerstwa wyznań i oświaty, które jest najwyższą instancją w sprawach konserwatorskich". Komunikat więc grona zaprzecza faktowi, jakoby kierownictwo budowy miało aprobatę ministerstwa oświaty i na tem buduje swe zarzuty o robocie, prawie, że intryganckiej, inżyniera z namiestnictwa.

Otóż zarząd katedry stwierdza, iż zaprzeczenie powyższe Grona jest najzupełniej niezgodne z prawdą. Zarząd katedry otrzymał do rąk swych odpis aktu ministerstwa oświaty z 1909 roku, którym ministerstwo oświaty akceptuje projekty rekonstrukcji wy-

gotowane przez departament budowlany namiestnictwa lwowskiego w całości, a temsamem potwierdza też projekt tam wyszczególniony zawalenia dwóch przęseł sufitu.

Wobec tego faktu wszelka dyskusja ustaje a gmach oskarżeń rozsypuje się w gruzy.

A jeśli czasem o jakim szczególe nie jest powiadomione grono konserwatorów, to może to i w tem mieć swoją przyczynę, iż najwyższa instancja w sprawach konserwacji, jaką jest komisja Centralna wiedeńska, wzięła odrazu sprawę rekonstrukcji katedry sama w swe ręce i sama też wygotowała najdokładniejszy plan rekonstrukcji z wszystkimi szczegółami.

Niepodobna więc tak dla kierownictwa budowy, jak i dla zarządu katedry w jednych i tych samych sprawach odnosić się równocześnie do dwu instancji, które, jak się to poniżej pokaże, mają o jednej i tej samej rzeczy nieraz wprost sprzeczne zdanie.

Tem się między innemi tłumaczy, iż np. w komunikacie komisji Centralnej do zarządu katedry sufit zwalony nazywany jest „ein Schlichter Bau", kiedy tymczasem grono o tem zgoła nie wie.

Wogóle czytając wszystkie żale Grona, możnaby sądzić, że dla Grona zły stan sufitu był jakby jakąś rewelacją. Tymczasem... tymczasem – „habent sua fata libelli".

W sprawozdaniu Grona z dnia 29 stycznia 1910 [!] znajduje się następujący ustęp: „Kons. dr. Bołoz-Antoniewicz zaznaczył następnie, że część sklepienia katedry, pochodząca z XVIII wieku znajduje się w bardzo złym stanie i wyraził zdanie, że przy rekonstrukcji należałoby użyć form z wieku XVII, a nie obstawać niewolniczo przy motywach architektonicznych wieku XVIII".

Sprawozdanie to o tyle jest niedokładne, o ile prof. Antoniewicz postawił kwestję w formie pytania skierowanego do delegata komisji centralnej, hofrata Deiningera. Hofrat Deininger, który sufitu nie widział, zastrzegł się, ze wogóle o waleniu sufitu mowy być nie może, tylko w razie istotnej potrzeby, ale w takim wypadku należy myśleć o suficie nowoczesnym.

Na każdy atoli sposób, pytanie to prof. Antoniewicza, liczące się z ewentualnością zburzenia sufitu w samej swej formie świadczyło, że prof. Antoniewicz umiał ująć jądro kwestji i obejmował całą sytuację.

Zarząd zaś kościoła zastosował się do wskazówek; z jednej strony zwlekał do ostatka ze zwaleniem sufitu, jakkolwiek to było postanowione dawno, bo jeszcze w marcu 1909 r., z drugiej strony myślał o planach ewentualnych na sufit nowy z chwilą, gdy doszedł do przekonania, że sufit uratować się nie da.

*
* *

A teraz słów kilka o projekcie na nowy sufit.

Projekt nowego sufitu, to problem bardzo trudny i bardzo skomplikowany, bo polega na zharmonizowaniu nowego sufitu zarówno z najstarszą częścią kościoła jak i najnowszą. To też rozwiązaniem tego problemu przez grono za pomocą taniego słówka: nie! był zarząd katedry w najwyższym stopniu zdumiony; a zdumienie nie miało doprawdy granic, gdy Grono odrzuca pomysł sam, nie widząc szkiców, „których oglądnięcie nie mogłoby mieć – jak twierdzi grono – żadnego wpływu na zmianę tego zasadniczego stanowiska Grona".

Bo i jakże można mieć wyobrażenie o stylu nowego sufitu – o harmonji linji i barw, jeśli się niewidziało szczegółowego i wykończonego projektu?

Nasze też zapatrywanie w tej sprawie zostaje zupełnie potwierdzone przez stanowisko Komisji Centralnej. Otrzymawszy bowiem podobną odprawę ze strony Grona, nie mogliśmy dłużej narażać tak trudnego i ważnego problemu, za jaki uważamy nowy sufit, na zupełnie nieobliczalne sądy, wydawane choćby bez projektu i odnieśliśmy się z tem do Komisji Centralnej w Wiedniu. Komisja przedewszystkiem zażądała szkicu, twierdząc, iż mimo że znanym jest jej kościół, to jednak bez szkicu niczego orzekać nie może. W przeciwieństwie też do Grona, które sobie pozwalało twierdzić, iż strop z drzewa polichromowanego uważa jako pomysł „w najwyższym stopniu niewłaściwy ze względów konserwatorskich i artystycznych", uznała Komisja Centralna, iż tylko strop drewniany może mieć tu zastosowanie.

W końcu Grono samo widocznie zdaje sobie sprawę z tego, iż wyśrubowywanie ustnej rozmowy, gdzie się oczywiście dyktuje różne ewentualności, aż do znaczenia pomysłu gotowego, nad którym się dyskutuje urzędowo w Gronie, i jej wynik ogłasza się w gazetach, jest jednak czemś tak niebywałem, iż potrzebuje na to aż osobnego komentarza.

Podaje też Grono komentarz następujący: „Grono powiadomione ustnie przez Zarząd Kościoła, a następnie przez kierownictwo budowy na posiedzeniu Grona z d. 8 lipca o myśli co do nowego stropu, pragnęło wogóle przeszkodzić dojściu tego zamiaru do stadjum wygotowania szczegółowych planów czy szkiców".

Pomijamy już kwestję formy, to jest dawania odpowiedzi zarządowi katedry na zaproszenie przez prywatne komunikaty publiczne w gazetach, ale zwracamy przedewszystkiem uwagę na datę.

Grono wie o pomyśle zarządu katedry już 8 lipca, wie o tem, że kierownictwo katedry przygotowuje szkice na sufit, a tymczasem w trzy miesiące dopiero potem przychodzi Gronu na myśl przeszkodzić wygotowywaniu tychże szkiców.

Tymczasem w trzech miesiącach zazwyczaj szkice bywają już wykończone. Stąd komunikat Grona wydany przed oglądnięciem szkiców musiał niestety w zarządzie katedry obudzić wrażenie, że się ma raczej do czynienia z jakimś złośliwym figlem, a nie z poważną robotą.

Ale nadewszystko Grono nie wspomina o tem, iż zarząd Katedry, zaprosiwszy dwu panów z komisji Grona, aby się naradzić nad sprawą sufitu, otrzymał odpowiedź od nich, iż nie mogą o niczem orzekać nie widząc szkiców.

Powyższy więc krok Grona jest zarówno kompromitacją własnego zajętego stanowiska, jak i osobistą obrazą zarządu katedry, bo jeśli komu poleca się wygotowanie szkiców, to się temsamem obowiązuje do czekania z decyzją, aż będą gotowe.

A nie tylko obrazą jest podobne rozstrzyganie kwestji; ponadto świadczy ono o zasadniczem zapoznaniu stanowiska zarządu katedry przez Grono. Pomimo całego biurokratyzmu wiedeńskiego jednak, jakże inaczej pojmuje je Komisja centralna.

Mamy właśnie pod ręką w odpisie sprawozdanie komisji centralnej do ministerstwa oświaty o zarządzeniach dotyczących rekonstrukcji katedry.

Wszędzie tam figuruje Komisja centralna jako ta, która zarządowi katedry przedstawia swe racje, liczy się też z jego odpowiedzią, z każdem jego zastrzeżeniem czy każdą aprobatą.

Nie uważa się więc za jakiś nieomylny trybunał, wyniesiony ponad zarząd katedry, ale uznaje na kroku każdym, że gospodarzem katedry jest ordynarjat i kapituła. Pozostawiamy ten szczegół bez komentarzy i na tem naszą odpowiedź kończymy.

Aneks VI

Szkic listu, pisany ręką ks. Teodorowicza, adresowany najprawdopodobniej do Leona hr. Pinińskiego. ZNiO: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938 oraz listy różnych osób", rkps Ossol., 15699/II, k. 1–4

Marienbad, 9 [?] VIII [1]905

Ekscelencyo
Jaśnie Wielmożny Panie Hrabio!

Już dawniej dochodziły mnie wieści, że Pan Hrabia miał się przed różnemi osobami odgrażać, iż powstrzyma i niedopuści składek na katedrę moją, a temsamem jej restauracyję uniemożliwi.

Przyznaję, żem do tych pogłosek nie przywiązywał wagi, gdyż nie mogłem uwierzyć, by Pan Hrabia stwarzał podobny niebywały w dziejach sztuki precedens; nie mogłem tem bardziej w to uwierzyć, iż znałem stanowisko Pana Hrabiego odnośnie do budowy daleko ważniejszej ze względu na sztukę, tj. Wawel*, gdzie to ograniczył się Pan Hrabia do napisania broszury, więc do najdelikatniejszego zaznaczenia przeciwnego zdania, zwłaszcza jeśli się weźmie pod uwagę, że broszura została napisaną nieomal ex post.

Lecz nie mogłem uwierzyć przedewszystkiem dlatego, iż pozbawienie pieniędzy kościoła (którego restauracyję zewnętrzną sam Pan Hrabia za konieczną uznał) jest krzywdzeniem tego kościoła nietylko bowiem ten krzywdzi fundusz kościelny, który gotowe pieniądze zabiera, ale i ten także, który pieniądze jakie by pewnie kościołowi w udziale się dostały w jakikolwiek sposób powstrzymuje i ich realizację uniemożliwia.

[k. 2]: Niestety, najniemożliwsze do uwierzenia stało się rzeczywistością. Oto niezbite mam dowody, żeś Pan Hrabia na najbogatszych i najwpływowszych moich diecezyanach wydobywał swym całym wpływem przyrzeczenie, że zamierzonych na katedrę ofiar mnie nie złożą, i że istotnie Panu przyrzeczenie podobne danem zostało.

Jeżeli szło Panu Hrabiemu o zwycięstwo na najbliższą metę nademną, to się ono powiodło, i powiodło tem łatwiej, o ile się działo poza memi plecymi, o ile koszta walki płaciła tylko jedna strona t. j. mój biedny katedralny kościół (który nawet restytucyi za rzecz mu odebraną na części odnowienia nie sporne nie otrzymał), a przedewszystkiem o ile najłatwiej ten zwycięży, który mówi „nie daj".

Pogrom zaś mój tem jest dotkliwszy, o ile nie jest mym osobistym, ale mojego kościoła, i o ile w skutkach dotkliwszy: bo Pan Hrabia nietyko pozbawiasz mą katedrę sumy tej, jaką by dali byli ci panowie, gdyby przyrzeczeniem związanymi nie zostali; ale ponadto także i dalszych jeszcze wkładek; bo rzecz wiadoma w takich razach skoro nie dają wybitnie, to nie dają i inni ich przykładem się zasłaniając.

[k. 3] A jeśli patrząc na straty, pytam się w jakim właściwie zadane zostały celu, daremno na to szukam odpowiedzi. Zapewne wiem dobrze, co Pan Hrabia o mnie mówi: doszedł do uszu moich nieraz okrzyk Pana Hrabiego: „niszczyciel! nie dajcie mu niszczyć katedry". Ale Panie Hrabio! Jeśli pod niszczeniem katedry Pan Hrabia rozumie zachowanie Duelowskich malowideł z przed paru dziesiątek lat, i ołtarzy grożących bezpieczeństwa życia ludzkiego, to chyba sobie zdaje Pan Hrabia z tego sprawę, że na usunięcie tych rzeczy ja składek zbierać nie potrzebuję, bo parę tysięcy złotych, które już mam na to mi wystarczą – więc przed tym wandalizmem moim, pietyzm Pana Hrabiego dla mej katedry zasłonić jej nie byłby w stanie. Raczej przeciwnie: dotknięty do żywego tego rodzaju postępowaniem, właśnie z tego postępowania mógłbym mieć zrozumiałą pokusę okazania, że akcya podobna chybia celu. Czyli, że Pan Hrabia mógłby tylko co najwyżej przeciwny skutek osiągnąć, aniżeli ten, któryby zamierzał.

Więc daremno pytam, jaki cel? I nie najdę na to odpowiedzi, chybabym musiał inaczej posądzać, że Pan Hrabia nie przeforsowawszy swej opinii ani w gronie Konserwatorów lwowskich ni wiedeńskich, chce kosztem moim i mojej katedry użyć przemocy. [k. 4] A wtedy słowo „niszczyciel" skierowane ku mnie jeszcze z podwójną racyą skierować by należało pod właściwym adresem.

Ale ja nie chcę bawić się w te dociekania, nie chcę oddawać pięknem za nadobne. – Ja się tylko ograniczę do skonstatowania, że akcya Pana Hrabiego nietylko jest ukrzywdzeniem materyalnem, ale nadto i względem mnie osobistą i najdotkliwszą krzywdą moralną.

* L. P i n i ń s k i, *Zamek na Wawelu*, Kraków 1905 (przyp. J. W.).

Aneks VII

Franciszek Mączyński, [Opis kosztorysu prac architektonicznych planowanych do wykonania w katedrze ormiańskiej], 4 III 1909. ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 609, k. 91–95

KATEDRA ORMIAŃSKA WE LWOWIE

OPIS

Kosztorysy poszczególne ułożyć należy według poniżej podanego opisu, zatrzymując główny podział objektów oznaczony liczbami rzymskiemi i tak:

I. Wstęp od ul. Krakowskiej (nie oblicza się, gdyż wykonanym ma być później)
II. Przedsionek jednopiętrowy (tam gdzie organ)
III. Kaplica (bez architektury wolno stojącej pod arkadą łączącą)
IV. Adaptacya chóru Zakonnic (zburzenie starego i wybudowanie nowego)
V. Arkada wolno stojąca – na połączeniu kaplicy nowej z katedrą

Uwaga: Według załączonego planu obliczyć można poz. I, II, III i V, dla poz. IV osobny plan 1:100 wkrótce nadeszlę.

[k. 92] I. Wstęp od ul. Krakowskiej

4 filary kopuły z ciosów, dwa frontowe z płaskorzeźbą w stylu ormiańskim, płaską – portal z oknem górnym z 4 kolumienkami okrągłemi. Brama 2.70/3.75 z żelaza kratowego 13 mm, ażurowa z 2ma kołatkami jako rękojeść z zamkiem mocnym i kluczem. 2 filary dolne przechodzą (front) w 2 latarnie od frontu okrągłe dwunasto-boczne z dachem z blachy miedzianej. Kopuła główna z warstw ubijanego betonu z żelazną osaturą wewnątrz z otworem w górze; w rotundzie kopuła zwykła sklepiona przykryta blachą miedzianą, kamień twardy pod krzyż na dachu. Nad kopułą rotunda ażurowa z 12 kolumnami z piaskowca z kapitelami i arkadowaniem, gzyms prosty.
3 okna małe do pomieszczenia organów i krata prosta w nich.
Stopień od ulicy granitowy.
Posadzka kamienna groszkowana (nie gładka).
Cała dolna część wewnątrz do wys. 2.00 m wyłożona płytami kamiennemi, powyżej na ścianach wyprawa zwykła, malowana klejowo jasno.
Sklepienie rotundy wyprawione i pomalowane błękitno z gwiazdami złotemi.

II. Przedsionek

Mur od strony sąsiada z kamieniami wolno wmurowanemi 2 słupy ciosowe b. twarde bez bazy stoją na stopniu. Stopień ów granitowy. Kapitele słupów kostkowe proste – arkada z kostek – z piatką: mur nad nią z cegły, w nim 3 okna pół łukowe z kamienia z płaskorzeźbą, bardzo proste (patrz fasada).
Gzyms wystawiony z cegły – wyprawa zwykła.
Rynna miedziana średnicy 0.18 m.
Dach z pokryciem blachą miedzianą – mur nowy ogniowy pokryty kamiennym spławem.
Posadzka z płyt kamiennych 40/40 cm groszkowanych.
Sklepienie – pierwsza część beczkowe, druga kryształowe, sklepione cegłą i wyprawione z krawędziami ostremi.
Strop nad organami żelazo-betonowy, lekki nasyp i posadzka z cegieł od strony strychu – pod organy, podłoga z desek 1 cm grubych heblowanych wąskich 0.15 m.
[k. 93:] Konstrukcya drewniana, szalowana pod pokrycie, blachą miedzianą – patrz jak w przedsionku.
Mur ogniowy po nad dach wyprowadzony, nakryty ławą kamienną na końcach 2 słupki wyższe kamienne (jak rysunek) w jednym z nich komin.
Pomiędzy kolumnami krata żelazna do podworca, kuta ze sztab żelaznych prosta z bramką (wyjście na podworzec) pomalowane olejno czarno.

III. Kaplica (pow. zabudowana 55 m kw. + 2 ołtarze 12 m = 67 m kw.)

Fundament z ławy betonowej 0.50 m grb. mur dolny z cegły, warstwa asfaltu jako szychta izolacyjna – pod posadzkę fundamentu wys. jak rysunek (3.00 + 1.0) = 4.

Przestrzeń wewnętrzna pod posadzką zamknięta płytą żelazo-betonową. Nasyp – posadzka marmurowa (biało-czerwona) 32 cm w kwadrat jak i w dalszej części bazyliki.
Ściany wyższe murowane z cegły dobrze wypalonej na kalkcemencie – otwory sklepione na cemencie – konsole pod chór wraz z płytą stropową wykonane; części dolne konsoli tych z kamienia.
Mury w kopułę przechodzą bez gzymsu. Pendentywy ułożone z kostek kamiennych j. rysunek. Sklepienie kopuły z zostawieniem otworu latarni, skonstruowane z dwóch belek żelazno-betonowych dolnej i górnej z łękami – sklepienie samo kopuły z cegły – w dolnej belce osadzić żelazny ruszt dla witrażu; nad belką latarnia z żelaznych szprosów i szkłem dachowym zamknięta. Portal wejścia rzeźbiony z ciosów – w łuku latarnia wypukła, metalowa, ażurowana. 2 okienka z boku do schodów na chór otoczyny z ciosu.
Dach z drzewa lekki szalowany i kryty blachą miedzianą – wyszalowanie i wykrycie wszelkich koszów jako ciąg jeden nieprzerwany aż do części zewnętrznej od podworca (rura spustowa tamże).
Drzwi portalu 2.20/3.0 m szerokie, dębowe na 6 hakach ozdobnych, pasowych zawieszone. Pola podziału drzewa wypełnione blachami miedzianemi 1 mm grb. treibowanemi ozdobnie.
Wieżyczka ze schodami na chór murowana z cegły ostro wypalonej, ponad dachem ośmioboczna z kamienia na zewnątrz, okna w kamiennym otoczeniu i drzwi (wyjście na dach). Daszek kamienny z kwiatonem.
[k. 94] Stopnie w wieżyczce kamienne szpindlowe – od suteren aż do dachu, na dach drabinka żelazna z poręczą. Drzwi w dole i wyjście na chór i na dach 3 sztuki w krośnie dębowym. Okna w dębowych krosnach – szkło w ołowiu zwykłe, przeźroczyste.
Ściany kaplicy wykładane marmurem, w dalszej wysokości poziome pasy jasno żółte aż do wysokości pendentywów.
Kopuła mozaika na tle jasno kolorowym lub złotym, witraż kolorowy, opalizujący, jednak jasny.
Chór muzyczny z konsolami spodniemi kamiennemi – konsole wyższe razem ze stropem żelazo-betonowym wykonane; na giętym łuku dolnym ozdobnym wsparty – łuk górny chóru pół cyrklasty ozdobny z małych ciosów – cięty surowo – balustradę ażurową kamienną w małe arkadki.

IV. Adaptacya chóru zakonnic (opis nadeszlę równocześnie z planem odnośnym)

V. Arkada wstępna

Mur stary obecnie z 3ma nyżami wyburzyć częściowo i zasklepić równo ze sklepieniem nawy, murując ścianę z cegieł ostro palonych na zaprawie wapienno-cementowej 1.05 m grb. i sklepienie łukowe – łuk ten otrzyma marmurową okładzinę j. wyżej policzona, wstawia się w łuk ten arkadę, składającą się z 2 kolumn bez bazy marmuru czerwonego – kapitel z kamienia białego (szydłowieckiego) archiwolta z kamienia żółtego (piaskowca) nad archiwoltą ażurowa konstrukcya w arkadki z pół kolumienkami z czerwonego marmuru sztuk 14. Kapitele brązowe, arkadki szydłowieckie – gzyms całość nakrywają – na rogach archiwolty górnej stoją brązowe lalki 12 sztuk parami. Stopnie łączące tę część z nawą główną katedry granitowe. Podworzec sam, granit, tamże cokół na 0.50 m wys. Pod nim 2 warstwy ciosów.
Zewnętrzne mury kaplicy, o ile z cegły budowane – tynkowane na ostro.
Dachy kryjące apsydy (ołtarz) blachą miedzianą. Ankrowanie dolnej belki żelazno-betonem z murami zewnętrznemi. Nierówności planu zapomocą ław kamiennych i poszorów z 3ma kolumnami wygładzone.
Nad arkadą podworcową blok z datą budowy A.D.MCMIX.

[k. 95] IV. Adaptacya chóru zakonnic

Rozebranie starego chóru – obecnie istniejącego i drewnianych krat – parapetu – stopni i podłogi. 3 arkad – kolumn – sklepienia, usunięcie i wywóz.
Nowe wykonać: 4 arkady – t.z. dwie na dole i dwie na piętrze – z wypruciem muru – i zasklepieniem na kalk cemencie z cegły.
W arkadach piętra zasklepić łuk mniejszy 3 razy łamany 0.45 m szeroki z profilem na krawędzi.
Postawić mur od strony podworca z wykopem, fundamentem z cegły z 4ma oknami.
Okna w otoczeniu kamiennym.
Dach płaski – nakryty blachą cynkową. Zasklepienie przestrzeni chóru na dole i na piętrze – beczką z lunetami.
Wyprawa zewnętrzna – ostra wapienna – wyprawa wewnątrz gładka.
Wysunięcie podłogi chóru po za mur w łuk – konsolami drewnianemi – ozdobnemi. – Postawienie parapetu i obudowania ażurowego na wys. 1.80 m z drzewa.
1 drzwi na piętrze – 4 okna dęb. oszklone z kratami żelaznemi.
Posadzka marmurowa, w dolnej części. – Podłoga miękka – z cokołem wokoło po ścianach biegnącym – na piętrze.
Rynna i rura spustowa.

4/3 909

Aneks VIII

List ks. Józefa Teodorowicza do Namiestnictwa Galicji we Lwowie, Lwów, 24 IV 1907. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 22–24

Wysokie c. k. Namiestnictwo!

Przedkładam niniejszem plany i kosztorysy rekonstrukcyi mojej archikatedry z umotywowaniem poszczegółowem.

Jeszcze za życia ś.p. mego poprzednika opatrzono się, że na tym najstarszym pomniku architektonicznym Lwowa poczynają pokazywać się rysy, które zagrażają budowie samej przez długie dziesiątki lat podmulonej wodą podziemną a nadwerężonej starością. Co najkonieczniejsze przedsięwzięte środki uchroniły wprawdzie katedrę od bezpośredniego grożącego niebezpieczeństwa. Niestety jednak cała rekonstrukcya części zagrożonych dla braku funduszów została zastanowioną. Stąd z roku na rok stan katedry się pogarsza i jeżeli w tej ostatniej godzinie nie zostanie przeprowadzony plan rekonstrukcyi, wówczas ten jedyny w Europie pomnik architektury ormiańskiej a zarazem prastara katedra biskupia musi pójść w ruinę.

Potwierdzenie mych słów niniejszych znajdzie wysokie c. k. Namiestnictwo w orzeczeniu fachowem, które tu załączam i które w każdej chwili skonstatowanem być może.

Z tym smutnym stanem samej budowy łączy się najopłakańszy stan we wnętrzu kościoła. Malowidło wprawdzie niedawne, ale przez malarza dekoracyjnego teatralnego dokonane nadaje się raczej do wiejskiego kościółka, aniżeli do katedry. Ołtarze same z siebie nie przedstawiające żadnego zabytku sztuki są dziś tak zbutwiałe, że n.p. przed kilku miesiącami jeden z nich rozsypał się na proch, z innych opadają kawałki; tak n.p. przed parulaty z jednego z nich podczas nabożeństwa usunął się aniołek, główny zaś ołtarz [k. 23] jest wprost strupieszały.

Potrzebną jest tedy i wprost nieodzowną obok rekonstrukcyi architektonicznej samej budowy także rekonstrukcya artystyczna. Konstrukcya ta musi być godna zabytku sztuki, o którym wyraża się centralna Komisya Archeologiczna wiedeńska w liście do mnie pisanym z dn. 27 lipca 1906 l. 1958*, iż „katedra ormiańska jest nie tylko najważniejszą budową w Austryi ze względu na ryt, ale także jest niezmiernie cennym zabytkiem historycznym i pomnikiem sztuki".

Zdając sobie sprawę z wielkości zadania wygotowałem plany odnowienia artystycznego przy pomocy komitetu artystycznego, w którego skład wchodzili najwytrawniejsi znawcy sztuki u nas, jak prof. Antoniewicz, jak Dr. Łoziński, jak Eksc. Piniński i inni. Nie poprzestałem wszakże na tem, ale odniosłem się do Komisyi centralnej wiedeńskiej, by ta podała mi wskazówki, na których wsparty mógłbym przystąpić do dzieła samego z przeświadczeniem, iż w niczem uszczerbku zabytkowi nie przyniosę. Komissya wydelegowała prof. Dworzaka, który tu przybył w tym celu do Lwowa, a następnie w liście wyż. wspomnianym, wystosowanym do mnie podała mi cały szereg praktycznych wskazówek, których się ściśle trzymałem przy sporządzaniu planów. Sam zaś plan odmalowania kościoła powierzyłem najznakomitszemu u nas, a zaszczytnie za granicą znanemu mistrzowi Panu Mehofferowi, który umiał ze starych miniatur sztuki ormiańskiej zrobić utwór dzisiejszy, żyjący w mnóstwie szczegółów, w organiczną powiązany całość, jak to ze szkicu załączonego widać. Planów głównego ołtarza i ambony podjął się również znany malarz z Krakowa, Pan Aksentowicz, który przy pomocy znanego architekty Pana Hendla sporządził załączone kosztorysy.

Jak to widać z wszystkich kosztorysów, suma potrzebna na rekonstrukcyę i odnowienie katedry sięga mniej więcej do pół miliona koron. Jest to suma tak wysoka, że ani marzyć o tem nie mogę, bym drogą składek mógł do niej dojść.

[k. 24] Dlatego zwracam się do Wysokiego c. k. Namiestnictwa z prośbą, by Swem silnem poparciem dopomogło mi wyjednać odpowiedniej wysokości zapomogę z funduszu, który na te cele jest osobno przeznaczony w Wiedniu. Nie żądam tej kwoty odrazu; może być podzielona na raty. Nie żądam całej. Potrzebna mi jest kwota idąca do połowy ogólnych kosztów. Drugą połowę uzbieram sobie przy pomocy kraju, miasta Lwowa i datków prywatnych moich bogatszych dyecezyan.

Liczę na to, że Wysokie c. k. Namiestnictwo, tak zawsze odczuwające tutejsze potrzeby, poprze niniejszą prośbę nie już ze względu na moją osobę, ile raczej ze względu na ten jedyny w swoim rodzaju zabytek, z którym się wiąże tyle tradycyi, a który, jako pomnik sztuki stoi w Europie jedyny i obudza szerokie zainteresowanie nawet poza granicami naszego kraju.

Lwów, 24 kwietnia 1907

+ J. Teodorowicz
arcybiskup [m. p.]

* List ten został opublikowany *in extenso* w „Tece Konserwatorskiej"– por. Aneks II.

Aneks IX

„Zdanie departamentu technicznego VII/b w sprawie restauracyi katedry obrz. ormiańskiego we Lwowie", 28 III 1908. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 70–71

ZDANIE DEPARTAMENTU
technicznego VII/b
w sprawie restauracyi katedry obrz. ormiańskiego we Lwowie

We Lwowie, dnia 28 marca 1908

Na polecenie c. k. Ministerstwa wyznań i oświaty z 13. września 1907 L. 23953 Departament zbadał stan katedry ormiańskiej we Lwowie a wynik badania oraz wnioski co do sposobu odrestaurowania tej świątyni spisany w załączonem sprawozdaniu technicznem z stycznia 1908 – udzielono J. E. Ks. Arcybiskupowi ormiańskiemu w krótkiej drodze celem sporządzenia odpowiednich planów i kosztorysów.

Przedłożone pismem z 19. marca 1908 do L. Nam. 40807/908 plany i kosztorysy, Departament sprawdził jak następuje:

Kosztorys A. obejmujący roboty niezbędnie potrzebne dla ochrony katedry, sprawdzony na podstawie wyniku badania obecnego jej stanu, spisanego w załączonem sprawozdaniu technicznem, sprawdzono i sprostowano na 178 000 Koron 00 hal.

Kosztorys B. na urządzenie centralnego ogrzewania 16 236 koron 75 hal.

Suma robót budowlanych niezbędnie potrzebnych do przywrócenia budowli do stanu trwałego wynosi 194 236 Koron 73 hal.

Rozdział kosztów powyższych robót na poszczególne sezony budowlane, uskuteczniony w zestawieniu A 1. sprawdzono jak następuje:

Koszt robót mających się wykonać w I. sezonie, sprawdzono na:	45 000
K. w II. sezonie na	37 000
K. w III. sezonie na	43 500
K w IV. sezonie na	28 500
K w V. sezonie na	24 000
K oraz wykonanie centralnego ogrzewania	16 236 K. 16 hal.
Razem	194 236 K. 73 hal.

Kosztorys C. na artystyczne malowanie wnętrza i dekoracyę [k. 71] plastyczną ścian, przedłożony przez profesora Józefa Mehoffera wynosi 157 100 Koron*.

Kosztorys D. przedłożony przez architektę Zygmunta Hendla i T. Aksentowicza na wykonanie ołtarza wielkiego, mozajkę w prezbiteryum i nową ambonę, wedle załączonych szkiców wynosi 115 315 Koron 16 hal., przeto koszt ogólny obliczono na 466 651 Koron 89 hal.

Oprócz tego koszt reszty urządzenia wewnętrznego, jak boczne ołtarze, tronu biskupiego i ławek, których szkice i kosztorysy dodatkowo będą przedłożone wyniesie w przybliżeniu 50 000 Koron.

* Por. Aneks XVI A.

Aneks X

„Zdanie Departamentu X [Namiestnictwa we Lwowie]", 1909 (?).
ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 83–86

Zdanie Departamentu X
L. Nam. 35370 [1909]

Reskryptem z 4 marca 1909 L. 8828 zezwoliło c. k. Ministerstwo wyznań i oświaty na odrestaurowanie orm. kat. katedralnego kościoła we Lwowie, oraz na urządzenie centralnego ogrzewania, a to na podstawie do L. N. 40807 ex 1908 przyległych kosztorysów „A" i „B" opiewających na łączną kwotę 194 236 K 73 h, kwotę 195 000 K. wstawiając w preliminarz na rok 1909 jako pierwszą ratę 45 000 K.

Równocześnie c. k. Ministerstwo poleciło, aby c. k. Namiestnictwo jeszcze raz wzięło pod rozwagę potrzebę urządzenia centralnego ogrzewania oraz aby przedłożyło propozycye co do sposobu wykonania projektowanych robót adaptacyjnych.

W tym względzie oświadcza Departament jak następuje:

Potrzebę urządzenia centralnego ogrzewania kościoła zbadał Departament raz jeszcze i uważa takowe za wskazane, a w tym wypadku za koniecznie potrzebne, gdyż kościół katedralny z powodu piwnic i wilgotnego niskiego położenia jest tak zimny, że w porze zimowej dłuższe w nim przebywanie jest niemożliwe.

[k. 84] Co do sposobu przeprowadzenia wykonania w powołanych kosztorysach „A" i „B" i przyległych planach projektowanych robót Departament sądzi, że możnaby pod zastrzeżeniami niżej podanymi stosownie do wyznaczonego przez J. E. ks. Arcybiskupa życzenia, zaproponować Ministerstwu, aby roboty, o których mowa, wykonywane były we własnym zarządzie pod jego egidą i aby w tym celu wypłacić przyznaną przez Ministerstwo kwotę, na razie kwotę 45 000 K do rąk J. E. Arcybiskupa, z której by tenże złożył po wykonaniu robót c. k. Namiestnictwu udokumentowane i przed ich wypłatą przez wyznaczyć się mającego urzędnika technicznego c. k. Namiestnictwa jako kierownika tych robót, sprawdzone rachunki.

Do tej propozycyi skłania Departament okoliczność, że koszty ogólne restauracyi katedry wyniosą znacznie więcej, a mianowicie jak to w zdaniu tutejszem z d. 28 marca 1908 L. N. 40807 naprowadzono około 471 651 K a pokrywane będą również z przez składki publiczne, dalej wzgląd, że niektóre roboty przedwstępne, jak kilkakrotne badania, przeprowadzone przez centralną [k. 85] komisyę Archeologiczną we Wiedniu, zdjęcia katedry, wypracowanie planów i kosztorysów, wykonanie potrzebnych rusztowań już znaczne wydatki spowodowały, i że szereg robót niezbędnych i niecierpiących zwłoki, jak roboty kanalizacyjne i naprawa murów, przez J. E. ks. Arcybiskupa już zarządzone zostały i obecnie są w toku wykonania.

Zarazem należy wydelegować c. k. urzędnika technicznego, aby projektowane roboty w porozumieniu z J. E. ks. Arcybiskupem zarządzał, należyte ich wykonanie dozorował i jak wyżej wspomniano rachunki przedsiębiorców przed ich wypłatą przez J. E. ks. Arcybiskupa, sprawdzał.

W celu należytego zabezpieczenia wykonania robót, należałoby nadto zalecić J. E. ks. Arcybiskupowi, aby przy ich oddaniu zawierał, w porozumieniu z kierownikiem technicznym umowy pisemne, stosownie do istniejących przepisów, zastrzegając odpowiedni czas gwarancyi i składanie przez przedsiębiorców kaucyi, w wysokości przynajmniej 7% wartości robót.

Zatrzymane kaucye powinny być przez J. E. ks. Arcybiskupa na żądanie przedsię[k. 86]biorców składane na książeczce gal. kasy oszczędności.

Po ukończeniu robót ewentualnie w toku ich wykonywania, będzie musiała być zarządzona kolaudacya robót przez drugiego urzędnika technicznego c. k. Namiestnictwa.

Szef Departamentu X

Aneks XI

Szkic listu ks. Józefa Teodorowicza do NN (patriarchy Wenecji*?)
[*s. a.*, ok. 1909]. ЦДІА, ф. 475, оп. 1, спр. 610, k. 59–61

Illustrissime Domine!

Z całego serca dziękuję Przewielebności Waszej za list tak łaskawy polecający do prac w mej Katedrze Pana Gianese. Proszę mi wierzyć i przyjąć to zapewnienie, że polecenie ze strony Waszej Przewielebności jest mi bardzo cennem a zarazem przynaglające moralnie bym wszystko zrobił co w mej mocy i pracę Panu Gianese zapewnił.

Muszę jednak z całą szczerością przedstawić właściwy stan rzeczy i pewne trudności, które jakkolwiek mam wszelką nadzieję usunąć, to jednak dziś nie pozwalają mi ostatniego słowa wypowiedzieć w tej sprawie. Podam więc tutaj kilka szczegółów obojętnych zapewne dla Waszej Przewielebności ale potrzebnych do wyjaśnienia sytuacji.

Katedra moja jest to prastary budynek z wielu względów bardzo interesujący jak to zresztą Wasza Wielebność zobaczy z fotografij, które tu z broszury polskiej załączam, w wszystkie szczegóły w niej się znajdujące odnoszą się do jednego i tego samego kościoła. Ta okoliczność przy planie odnowienia Katedry miała dla mnie też i wiele trudności, bo kiedy z chwilą wejścia mojego na Biskupstwo powziąłem plan odnowienia Katedry, kiedy nadto zakupiłem grunt dla jej rozszerzenia, od razu poczęto interesować się tą sprawą. Z różnych stron nasyłano mi Komisye archeologiczne z Wiednia, Komisye artystyczne z kraju i Komitetami różnego rodzaju krępowano mię, jak to zwykle w takich razach bywa na każdym kroku.

Pięć też tych lat było poniekąd dla mnie istnem marytyrologium. Ileż to razy musiałem jeździć w tej sprawie do Wiednia, ile to razy walczyć z różnymi opozycyami. Dziś dzięki Bogu z wie[k. 60]zów się otrząsnąłem – restauracyję zakrojoną na wielką skalę rozpocząłem, ale zależność moją choć już w innym rodzaju od Komitetu uważam. Bo jakkolwiek udało mi się już dziś zebrać na odnowienie Katedry pokaźną sumę … to jednak ta mi jeszcze nie wystarcza, dlatego muszę mieć Komitet do pomocy, a ten naturalnie rezerwuje sobie głos. Ponadtem czuwa jeszcze nad tem Centralna Wiedeńska Komisya. Taki byłby stan najogólniejszy, który w tym celu przedstawiam Waszej Wielebności by mógł z tego poznać, że nie ja sam w tej sprawie rozstrzygam.

A teraz przejdę do szczegółów stron dekoratywnych. Otóż Komitet był się już zgodził na plan odmalowania Katedry, które przedłożył słynny malarz polski Mehoffer twórca znanych witraży we Fryburgu. Te plany pokazywałem właśnie Panu Gianese będąc w Wenecyi, szkic jednak Pana Mehoffera wydał mi się jednak za mało kościelnym a przedewszystkiem bardzo trudnym do wykonania w mozaice. To też umyślnie wyjechałem do Włoch ażeby samemu lepiej zapoznać się z techniką mozaiki i mieć więcej pewności sądu. Moje wrażenia tylko więcej się utrwaliły, zebrałem materiał dowodowy dla Komitetu, a nadto zamówiłem u Pana Gianese szkic, któryby odpowiadał moim własnym spostrzeżeniom uzbieranym w drodze. Pomimo to jednak wiem o tem z góry, że w Komitecie czeka mnie walka zwłaszcza że Pan Mehoffer ma w nim swoich przyjaciół.

Mam nadzieję, że mi się uda i znakomitym szkicem Pana Gianese i argumentami zwyciężyć, ale oczywiście jeszcze dzisiaj naprzód nie mogę być tego bezwzględnie pewnym. A teraz co do samej mozaiki.

Mam zamiar i na to się Komitet zupełnie zgodził pokryć całe wnętrze starej Katedry mozaiką. Zgłaszają się różni oferenci, między innymi szczególniej gorąco agituje fabryka tutejsza przed rokiem założona w Krakowie. Jakkolwiek ta fabryka jest dopiero początkowa to jednak jej oferta o tyle jest dla wszelkiej [k. 61] zagranicznej oferty niebezpieczna, że wywiera się pewna pressya opinii jak powiedziałem bardzo zainteresowanie ogólnie tą sprawą by raczej poprzeć wyrób krajowy. Dotychczas jednak żadnego zgoła zobowiązania wobec tej fabryki ani ja ani Komitet nie zaciągnął. Jest jeszcze druga poważna oferta fabryki austryackiej, która wykonała poważne roboty we Wiedniu a rozporządzając i materyałem własnym i wielką ilością robotników może wykonać robotę względnie taniej ma zaś znowu przed każdą włoską już tę korzyść, że nie potrzebuje liczyć się z cłem.

To są trudności, które przedstawiam Wielebności Waszej z całą szczerością, pomimo wszystko jednak mam nadzieję, że i tutaj zwyciężę i ofertę Pana Gianese przeforsuję. A w każdym razie zaszczytnym poparciu i świadectwie dla niego jakkolwiek nie mogę rezultatu przesądzić, to jednak uważam za swój moralny obowiązek wszystko w to włożyć, by zwycięstwo jego ofercie zapewnić. Nieomieszkam więc natychmiast donieść Waszej Wielebności skoro tylko rezolucyę odpowiednią mieć będę w ręku.

* Aristide Cavallari (1849–1914), patriarcha Wenecji od roku 1904; w 1907 mianowany przez papieża Piusa X kardynałem.

Aneks XII

List ks. Józefa Teodorowicza do Ministerstwa Kultury w Wiedniu, Lwów, 21 X 1910. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 88–89

An das Departament für moderne Kunst
[dopisek odręczny]

HOHES MINISTERIUM!

Seit einigen Jahren arbeite ich an der Renovierung meiner alten Kathedrale.

Die armenische Kathedrale in Lemberg stammt von XIV. Jahrhundert und ist durch die Armenier die von Kaukasus aus der Stadt Ani hier nach Polen fliehen mussten im rein armenischen Stil durch einen armenischen Architekten erbaut worden.

Es ist somit ein einziges Monument des armenischen Stils in Oesterreich ja in Europa. Wie schon Prof. Strzygowski (in seinem Artikel der in diesem Jahre in „Zeit" erschienen ist wo er auch die Renovierung meiner Kathedrale bespricht) behauptet wie auch andere Kenner der Kunst sich in dieser Richtung ausgesprochen haben, wäre die Mosaik die geeigne[te]ste Form, welche den alten Stil in vollem Glanz hervortreten liesse. Ich habe mich auch dem Rate der Kunstkenner folgend endlich entschlossen den ganzen alten Teil der Kathedrale in Mosaik auszuschmücken lassen.

Da das Ministerium in Ihrer Spende die Grenze Nothwendigsten in der Rekonstruktion der desolierten Teil nicht überschreiten wird, da sich an dieselben ausschliesslich begrenzt hat so bin ich bloß auf die privaten Spende angewiesen.

Ich brauche es nicht zu beweisen dass ich einer starken Unterstützung bedürfe welche einigermaßen den Grundstein für die übrigen Sammlungen auch den ersten Ansporn und die erste Anregung schaffen würde.

Ich wende mich somit an das Hohe Ministerium mit der warmen Bitte es möge mir eine ausgiebige Subvention aus dem für die Kunstwerke bestimmten Fonde verliehen.

[k. 89] Ich bemerke dabei dass die Zeichnungen und Kartone von dem bekannten, jungen Artisten Karl Frycz der seit Jahren standhaft in Krakau wohnt und der in Wien seine Kunststudien absolviert und auch manchen Konkurspreis sich in Oesterreich errungen hat – ausfertigt werden.

Ich schliesse hier auch den Beschluss der Centralkommission in Wien an aus welchem hervorgeht dass mir die freie Hand in der Dekoration der Kirche gelassen wird.

Ich erlaube mir noch näheres zu bemerken. Ich brauche vor allem eine Subvention für die Skizzen und Kartone so wie für die Mosaik in der Apside des Hauptaltars. Die Abside nämlich ist der Centralpunkt der ganzen Kirche und lässt am besten die Schönheit der Mosaik erkennen. Ich bin dessen gewiss dass wen[n] einmal die Abside in der Mosaik ausgeführt wird, wird es für mich schon eine leichte Sache sein die wohltätigen Spender für das Uebrige finden. Wen[n] ich also die Subvention in der Summe von etwa 70,000 Kronen von Hohem Ministerium erhalten könnte, wo von 20,000 Tausend für die Skizzen und Kartonen das Uebrige für die Abside, da wäre dadurch wirklich die Grundlage für den Schmuck der ganzen Kathedrale gelegt.

Die Zahlung könnte in Raten erfolgen.

Wen[n] mir das Hohe Ministerium wie ich es mir zu hoffen erlaube helfen wird, dann wird das Hohe Ministerium in der Tat den Grundstein zu dem schönen und großen Werke geben, und mir dadurch ermöglichen dieses Kleinod der antiken und einzig dastehenden Kunst in herrlichem Kleide strahlen lassen und aus der Kathedrale in Lemberg eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges machen.

\+ *Josef Teodorowicz*
Erzbischof [m. p.]

Lemberg, 21/X.1910.

Aneks XIII

Opinia Komisji Centralnej w sprawie dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie dla c. k. Ministerstwa Wyznań i Oświaty, Wiedeń, 12 I 1911. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 100–101

K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und histor. Denkmale
Z. 152 ex 1911

Wien, am 12. Jänner 1911

Betreff: die armenisch-katholische
Kathedrale ad min. – Z. 19068 vom 12. Mai
1907

K. K. Ministerium!

Im Nachhange zu ihrer Eingabe vom 8. Juni 1907 Z. 1358 erlaubt sich die Zentralkommission nachstehenden Bericht zu erstatten:

Nach wie vor sind für die Zentralkommission in der Frage der Umgestaltungen in der in Rede stehenden Kirche zwei Gesichtspunkte massgebend.

1) Die möglichste Erhaltung und Sicherung des Baues dessen Ausschmückung in der überlieferten Gestalt.
2) Die Forderung, das[s] die unbedingt notwendigen und unvermeidlichen Neuherstellungen künstlerisch wertvoll sind und sich dem Gesamtbilde des Baues harmonisch anpassen.

Dieser zweite Punkt gilt hauptsächlich für die neue malerische Ausschmückung der Kirche. Der Herr Erzbischof legte dem Referenten Professor Dvorák eine Reihe von Projekten dafür vor, die bis auf eines eklektische schwache Anfänger- und Dilettantenarbeiten waren, und sowohl die architektonische als auch die malerische Innenwirkung des Baues vernichtet hätten. Nur ein Projekt vom Maler Mehofer [!] bildet eine Ausnahme, da es allen Anforderungen entspricht, die an die neue malerische Ausschmückung der Kirche vom Standpunkte der Denkmalpflege, wie auch der Kunst gestellt werden müssen. Deshalb kann die Zentralkommission nur dieses Projekt befürworten, wenn es auch einen höheren Geldaufwand erfordert und stellt den Antrag, die von Herrn Erzbischof erbeten Subvention unter folgenden Bedingungen zu bewilligen: [k. 101]

1) der alte Zentralbau, die armenische Kathedrale, bleibt baulich unverändert und wird nur in seiner bisherigen Gestalt baulich gesichert.
2) Die alte Inneneinrichtung der Kirche bleibt erhalten.
3) Die malerische Neuausschmückung der Kirche wird nach dem Projekte Mehofers [!] ausgeführt, dessen definitive Gestalt noch der Zentralkommission vorzulegen wäre.
4) Alle Arbeiten und Herstellungen zu der Kirche, deren Innern und in ihrer unmittelbaren Umgebung dürfen nur mit Zustimmung der Zentralkommission und im steten Einvernehmen mit derselben durchgeführt werden.

Für den Präsidenten:
Jacobs [m. p.]

An das k. k. Ministerium für Kultus und unterricht [!] in Wien.

Aneks XIV

Odpowiedź c. k. Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświaty (minister Karl von Stürgkh*) na list ks. Józefa Teodorowicza (z 21 X 1910; por. Aneks XII), skierowana do Namiestnika Galicji we Lwowie; Wiedeń, 8 II 1911. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 103–104

[Do Namiestnictwa pismo wpłynęło 22 lutego 1911, L. 2450/pr.].

Wien, am 8. Februar 1911

Ministerium für Kultus und Unterricht, Z. 49176 ex 1910

Restaurierung der arm.-kath. Kathedralkirche in Lemberg.
Gesuch des Erzbischofs Dr. Josef Teodorowicz
um eine Staatssubvention von 70.000 K zur
Innenausschmückung der Kirchenapside mit Mosaik und
zur Ausarbeitung der Skizzen für diese Ausschmückung
ad Bericht vom 3. November 1910, Z. 16290/pr.

An
den Herrn k. k. Statthalter
in Lemberg

Mit Bezug auf den obigen Bericht beehre ich mich Eurer Exzellenz mitzuteilen, daß Erzbischof Teodorowicz, am 17. November l. J. h. a. persönlich auf die Erklärung abgab, daß er aus Gründen künstlerischer Natur auf die Ausführung obiger Arbeiten durch den Maler Karl Frycz verzichte und statt dessen die Innenausschmückung der genannten Kirche nach einem Entwürfe des Malers Professors Josef von Mehoffer in Aussicht nehme.

Da der nach dem neuen Entwurfe aufzubringende Gesamtaufwand noch nicht feststehe, sondern erst im Einvernehmen mit Professor Mehoffer festgestellt werden müsse, ersuchte der Erzbischof, ihm, bevor er mit Mehoffer in dieser Angelegenheit eine Vereinbarung treffe, die diesbezüglich h. a. Schlußfassung bekannt zu geben.

[k. 104] Die Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale hat in dieser Angelegenheit den zur Einsicht mitfolgenden Bericht erstattet, in welchem dieselbe die Bewilligung der erbetenen Subvention unter einer Reihe von Bedingungen befürwortet.

Hierüber ersuche ich Eure Exzellenz, den genannten Herrn Erzbischof gefälligst zu verständigen, daß ich behufs Ermöglichung der Ausführung des Mehofferschen Entwurfes bereit bin, zur Deckung des hie[r]mit verbundenen Erfordernisses, soweit dasselbe nicht anderwärts Deckung findet, vorbehaltlich der verfassungsmäßigen Genehmigung der bezüglichen Mittel einen auf mindestens 5 Jahresraten entfallenden Beitrag im Höchstausmaße von 70.000 K unter der Voraussetzung zu bewilligen, daß die im Berichte der Zentral-Kommission angeführten Bedingungen erfüllt werden.

Hinsichtlich der näheren Modalitäten der Ausführung der in der Rede stehenden Arbeit, des Aufwandes für dieselbe und der Deckung der Kosten sehe ich weiteren Mitteilungen entgegen.

Die Berichtsbeilagen folgen im Anschlusse zurück.

Der Minister für Kultus und Unterricht:

Stürgkh [m. p.]

* Karl hr. von Stürgkh (1859–1916), polityk austriacki; minister wyznań religijnych i oświaty w latach 1909–1911, następnie premier rządu austriackiego (1911–1916).

Aneks XV

„Sprawozdanie techniczne w sprawie robót rekonstrukcyjnych wykonanych w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie", Lwów, 22 VIII 1918. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 40–43

Sprawozdanie techniczne
w sprawie robót rekonstrukcyjnych wykonanych w Katedrze
Ormiańskiej we Lwowie

Lwów, dnia 22 sierpnia 1918

Reskryptem z 4-go marca 1909 L. 8823 zezwoliło c. k. Ministerstwo wyznań i oświaty na restauracyę kościoła katedralnego obrz. orm. kat. we Lwowie, jakoteż na urządzenie w tymże centralnego ogrzewania z galicyjskiego funduszu religijnego kwotę 195.000 koron, zaś reskryptem z 30 września 1915 L. 24344 na wykonanie nowego stropu drewnianego nad środkową częścią wspomnianej Katedry, również z galicyjskiego funduszu religijnego kwotę 41.000 koron.

Roboty te oddano do wykonania niżej wymienionym przedsiębiorcom i rachunkodawcom i po wykonaniu tychże i sprawozdaniu odnośnych rachunków koszta rzeczonych rekonstrukcyi przedstawiają się następująco:

I) Rekonstrukcya katedry

1) Za roboty budowlane wykonane przez Jana Lewińskiego (na podstawie jego przyległych 13 rachunków, wymienionych szczegółowo w konsygnacyi załączników „Rekonstrukcya Katedry" sporządzonej przez Ordynaryat metrop. z 2-go maja 1917 do L. 321 Ord ex 1917 pod L. 1.B. do L. 14 M. [k. 41] włącznie, w łącznej kwocie:

   40.292 k 68 + 8.279 k 38 + 1.298 k 42 + 7.725 k 95 + 59.909 k 86 + 3.883 k 67 + 17.824 k 65 + 974 k 47 + 2.438 k 47 + 3.682 k 17 + 2.030 k 99 + 4.566 k 53 + 2.130 k 40 = ... **154.956 k 00**

2) Za instalacyję centralnego ogrzewania wedle rachunku Firmy „Inż. Leonard Nitsch & Ska" z 30 grudnia 1912 oznaczonego w konsygnacyi załączników L. 16.O na kwotę: . . . . . **8.587 k 00**

3) Za plany i kierownictwo wypłacono arch. Fr. Mączyńskiemu wedle dołączonego odpisu rachunku z 15-go kwietnia 1917 wymienionego w konsygnacyi załączników pod L. 20.T. . . . . **11.950 k. 00**

4) Za malowidła, wykonane przez Antoniego Tucha wedle dołączonego odpisu rachunku z 15-go kwietnia 1917 podanego w konsygnacyi załączników pod L. 21.U . . . . . **5.050 k. 00**

5) Różne wydatki wedle dołączonego odpisu rachunków z z 15-go kwietnia 1917 podanego w konsygnacyi załączników pod L. 22.W . . . . . **11.342 k. 41**

6) Z eskont i % od weksli wypłaconych Lewińskiemu wedle przyległego odpisu rachunków z 15-go kwietnia podanego w konsygnacyi załączników pod L. 23.Y z powodów podanych szczegółowo w przyległem piśmie Ordynaryatu z 3-go maja 1917 L. 321 Ord . . . . . **11.845 k. 57**

Koszta całkowite wynoszą razem . . . . . **216.097 kor. 58**

Sumy tej nie należy uważać jeszcze jako ostatecznej ponieważ przedsiębiorca Jan Lewiński nie zgadza się ze sprawdzeniem jego należytości przez arch. Chołoniewskiego [k. 42] o czem wspomina Ordynaryat w powołanem wyżej swojem piśmie a nadto przedsiębiorca ten, żąda dodatkowego odszkodowania z powodu zwłoki w wykonaniu rzeczonej roboty, powstałej nie z jego winy, o czem szczegółowo wspomina w swojem przyległym dodatkowym rachunku z 30 czerwca 1914 podanym w konsygnacyi załączników pod L. 15 N.

Rozstrzygnięcie tych żądań Lewińskiego pozostawia się ocenie pana Kolaudanta tych robót, któremu tę czynność poruczy c. k. Namiestnictwo.

Wedle przyległego odpisu rachunku z 15 kwietnia 1917 wymienionego w konsygnacyi załączników pod L. 24 Z z subwencyi zezwolonej na rzeczoną rekonstrukcyę Katedry reskr. minister. wyzn. i ośw. z 4-go marca 1909 L. 8823 w kwocie 195.000 kor. wypłacono przedsiębiorcy wymienionemu wyżej:

ad 1) Kwotę 152.269 kor. 63 pozostaje reszta do wypłaty jeszcze kwota 167.322 kor. 28 – 152.269 kor. 63 ..... **15.052 k. 65**
ad 2) Kwotę 8.200 kor. zostaje reszta 8.587 kor. 02 – 8.200 kor ..... **387 k. 02**
ad 3) Wypłacono całą należytość
ad 4) Wypłacono całą należytość
ad 5) Wypłacono całą należytość
ad 6) Wypłacono całą należytość

Pozostaje więc na razie do wypłacenia jeszcze kwota ..... **15.439 kor. 67**
wyżej wymienionym przedsiębiorcom ad 1) i ad 2).
Ponieważ wedle powyższego rachunku wypłacił Ordynaryat łączną kwotę ..... **200.657 k. 92**
[k. 43] a gdy na ten cel zezwoliło c. k. Ministerstwo wyżej podanym reskryptem tylko kwotę ..... **195.000 k 00**
wobec tego pokrył Ordynaryat z innych funduszów kwotę ..... **5.657 k. 92**
którą należałoby mu zwrócić z tytułu poniesionych wydatków, których potrzebę uznaje się jako zupełnie uzasadnioną.

II) Wykonanie stropu nad środkową częścią rzeczonej Katedry

Roboty te oddano do wykonania niżej wymienionym przedsiębiorcom, podanym również w przyległej konsygnacyi załączników „Budowa stropu", sporządzonej przez Ordynaryat Metropolitalny z 2-go maja 1917 do L. Ord. 3 U. Koszta wykonania tego stropu przedstawiają się następująco:

1.) Za roboty budowlane wykonane przez Jana Lewińskiego wedle rachunku jego przyległego oznaczonego w powyższej konsygnacyi L. 1 na kwotę ..... **13.040 k. 37**

2.) Za roboty stolarskie wykonane przez Firmę „Bracia Wczelak" na podstawie dołączonych trzech rachunków tej Firmy to jest 2 rachunków z 30 lipca 1913 i 1 rachunku z 12 września 1913 podanych pod L. 2 w powyższej konsygnacyi na łączną kwotę 19.601 kor. 00 + 131 kor. 22 + 360 kor. 00 ..... **20.092 k. 22**

3.) Za złocenie stropu wykonane przez Jakóbiaka wedle dołączonego w odpisie rachunku z 15 kwietnia 1917 podanego w konsygnacyi pod L. 3 na kwotę ..... **7.930 k. 00**

4.) Procenta od weksli Wczelaka wedle dołączonego odpisu rachunku z 15 kwietnia 1917 oznaczonego w konsygnacyi L. 4 ..... **2.179 k. 80**

Razem koszta stropu wynoszą ..... **43.242 k. 45**

Wedle dołączonego odpisu rachunku subwencyi z 15 kwietnia [k. 44] 1917 wymienionego w konsygnacyi załączników pod L. 6 wypłacono wyżej wymienionym przedsiębiorcom:

ad 1) całą należytość
ad 2) całą należytość
ad 3) 7.900 kor. pozostaje zatem do wypłaty jeszcze kwota 7.930 kor – 7.900 kor. ..... **30 kr. 00**
ad 4) wypłacono całą kwotę

Ponieważ wedle powyższego odpisu rachunku wypłacił Ordynaryat łączną kwotę ..... 43.212 k. 45
a gdy na ten cel zezwoliło c. k. Ministerstwo powołanym wyżej reskryptem tylko ..... 41.000 k
Zatem wypłacił więcej niż wynosi na ten cel zezwolony kredyt o ..... 2.212 k 45
Ponieważ koszt roboty wynosi jak wyżej podano ..... 43.242 k 45
a gdy na ten cel udzielono Ordynaryatowi wedle powołanego wyżej rachunku dotychczas tylko kwotę ..... 31.000 k 00
zatem okazuje się potrzeba jeszcze ..... 12.242 k 45
kwotę tę należałoby wypłacić Ordynaryatowi tytułem zwrotu poniesionych wydatków oraz na umożliwienie zapłacenia reszty należytości wyżej wymienionemu przedsiębiorcy ad 3 w kwocie ..... 30 k

Przedstawiając niniejszy stan sprawy zauważam przytem, że wszelkie alegata, plany oryginalne, rachunki otrzyma Kolaudant na miejscu przy przeprowadzeniu kolaudacyi.

Mieczysław Teodorowicz
c. k. radca budowlany
inspicjent robót [m.p.]

[dopisek odręczny: *Użyto przy kolaudacyi, Lwów, 23 kwietnia 1919*; podpis nieczytelny, *Radca budowlany jako kolaudant*].

Aneks XVI

A) Józef Mehoffer, Opis projektowanej dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 34

1907

Dekoracya wnętrza Katedry ormiańskiej we Lwowie

Projektowane urządzenie i dekoracja wnętrza katedry ormiańskiej we Lwowie dzieli się na dwie części: urządzenie i dekoracya części starszej, ormiańskiej i części nowszej, barokowej.

Część starsza kościoła otrzyma dekoracyję, opierającą się na motywach armeńskich. Dekoracyę tę składają:

A. Polichromia płaska ścian

B. Dekoracya plastyczna ścian; plastyczną dekoracyą będą obkłady lekko wypukłe ścian kościoła od spodu (z marmuru) i pasy wygniatane w glinie wypalanej na czerwono i złocone częściowo. Pasy te będą niejako ramami plastycznemi ujmującemi krawędzie ścian pionowych i łuków – a nadto obramiać będą główne pola kompozycyjne na ścianach.

Dekoracja kolorowa przeprowadzoną będzie częściowo za pomocą mozaiki, częściowo będzie malowana alfresco. Jedna i druga technika została wybraną jako dająca tak monumentalnemu dziełu zapewnienie trwałości, a nadto rodzajem swym łącząca się organicznie i stylowo z typową architekturą tej części kościoła.

W mozaice wykonane będą dwie ściany boczne stanowiące zamknięcie poprzecznego ramienia krzyża – oraz bęben podpierający kopułę.

Powierzchnia tej mozaiki około 130 m kw. według obliczenia fabryki Żeleńskiego w Krakowie kosztować będzie 80 000 koron (nie wlicza się w to absydy wielkiego ołtarza również mającej być wykonanej w mozaice, gdyż ta należy już do malarza p. Aksentowicza komponującego główny ołtarz w jednej organicznej całości z absydą).

Dekoracya malarska obejmuje resztę ścian. Oparta na motywach wschodnich, rysunkowo drobiazgowych i skomplikowanych, z użyciem złota, z wprowadzeniem motywów figuralnych w kopule i na sklepieniu absydy nad wielkim ołtarzem oraz dwóch obrazów w nawach bocznych – pokryje około 370 m kw.

Malowanie to wraz ze złoceniem odpowiednich części na obkładach marmurowych spodnich oraz ze złoceniem obkładów glinianych na krawędziach ścian – z wykonaniem kartonów dla części wykonanych w mozaice oraz własnoręczne wykonanie malowideł alfresco w kopule i na sklepieniu apsydy (12 apostołów i 4 Ewangelie) i obrazów dwóch w nawach bocznych kosztować będzie 57 000 koron

Koszt obkładów marmurowych ścian (bez złocenia) 90 m kw. wyniesie 4 500 koron

Koszt plastycznych obkładów z gliny palonej na krawędziach ścian i łuków (bez złocenia) około 20 m. bieżących 1 600 koron

Ozdobienie części nowszej barokowej pomyślane jest w ornamentacyi stiukowej zdobiącej sklepienie – oraz w dekoracyi malarskiej

Ornamentacya stiukowa, głównie wzdłuż linii krzyżowych sklepienia wyniesie około 2 000 koron

Malowanie zaś o charakterze skromniejszym, zgodnie z budową barokową wraz z kruchtą około 500 m kw. 12 000 koron

z przeniesienia 80 000 koron

razem 157 100 koron

Józef Mehoffer

B) Józef Mehoffer, Kosztorys dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 16 I 1911. ДАЛО, ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 48

Kosztorys dekoracyi części ormiańskiej (starej) katedry ormiańskiej we Lwowie

Wykonanie szkicu całości wraz z kosztami wyjazdu mego do Włoch dla studyów (na S. Lazzaro w Wenecji i Rawennie) 2 600

Wykonanie kartonów kolorowych wielkości naturalnej do mozaiki a mianowicie:

1) koncha nad wielkim ołtarzem (4 ewangelie)
2) kopuła (Trójca św.)
3) 4) chóry aniołów na 2 ścianach bocznych
5) 6) Dwie kompozycye duże pod oknami na ścianach bocznych „Raj" i „Piekło"
7) koszty ornamentacyjne sklepień, bębna pod kopułą, pendentywy i ściany

razem koszty 38 000

Całość 40 600

W sumie tej objęte będzie też wynagrodzenie za dozór przy wykonaniu mozaiki we fabryce, za wyjazdy z Krakowa, których ta praca wymagać będzie.

Józef Mehoffer

16 I 1911

Aneks XVII

A) List Alberta Burtriego do Jana Henryka Rosena, Orvin-sur-Bienne (Szwajcaria), 14 III 1939 (odpis): „Mode de préparation des produits entrant dans la composition des couleurs, et leur manipulation" [przepis na przygotowanie farb temperowych], k. 1–4; Arch. JHR

Orvin s/Bienne, 14 Mars 1939

Cher Monsieur de Rosen,

Votre télégramme m'est arrivé ce matin 14 mars à 10 h 1/2.

Je vais rédiger la formule ou plutôt la recette, de la préparation de mes couleurs de façon aussi simple que possible. Suivez-en le cours très exactement vous obtiendrez ainsi un résultat satisfaisant. Il y a quarante ans que je prépare ces couleurs qui sont une spécialité dont je suis le seul à connaître la recette. Elles ont toujours donné satisfaction à ceux qui les ont utilisés.

Je me suis toujours procuré les poudres des couleurs sèches et impalpables (couleurs en nature) aux Etablissements Lefranc 15, rue de la Ville l'Evêque à Paris VIII. J'ai toujours été satisfait de cette maison, universellement connue. J'ai toujours pris ce poudres de couleurs en qualité surfine et impalpable parce que c'est un avantage pour le broyage des couleurs et leur solidité. Je vais essayer de taper à la machine à écrire la façon de les préparer mais je dois dire que je ne sais pas écrire avec une machine de façon satisfaisante et je m'en excuse auprès de vous.

Vous verrez que la façon de préparer le couleurs est simple et je suis certain que vous en tirerez très bien.

Je broie la couleur avec la mixtion à broyer sur une plaque de verre dépoli de 0,80 cent. [!] de longueur et de 0,65 centm. [!] de largeur et 0,2 centm. [!] épasseur, avec une molette de verre, dont la surface frotante est aussi dépolie, la molette pèse 3 1/2 kilogs elle vient de chez Lefranc, ainsi que les couteaux à palette [k. 2] dont la lame a 0,25 et 20 centm. de longueur et 3 centm. dans sa plus grande largeur. Pour préparer la mixtion, on se sert d'une écuelle en faience et une cuiller à potage en argent ou en corne et une fourchette de même dimension que la cuiller, surtout pas d'autres métaux, pour éviter l'occidation [!].

Je vous remercie pour les souhaits de santé que vous aussi à mon sujet. Comme ce ne m'est pas sympathique de vous envoyer des traite de paiement, permettez que je vous rappelle la chose par simple lettre, c'est plus.

Je regrette tant de ne pouvoir préparer vos couleurs. Je le ferai certainement quand je serai bien guéri.

Recevez, Cher Monsieur de Rosen, mes salutations les plus cordiales.

Alb[ert]. B[urtri].

P.S.

Bien suivre le processus des produits entrant dans la mixtion a broyer ainsi: Jaune d'œufs 12, blancs d'œufs 5, résine dissoute acide acitique et eau.

[k. 3]

Orvin, sur Bienne (Suisse) 14 Mars 1939

MODE DE PRÉPARATION DES PRODUITS ENTRANT DANS
LA COMPOSITION DES COULEURS, ET LEUR MANIPULATION

Pour préparer un litre de mixtion pour broyer les couleurs il faut:

1. Bien mélanger dans une écuelle en faience ou en émail 12 jaunes d'œufs, bien frais et 5 blancs des mêmes œufs mélanger le tout en remuant énergiquement avec une fourchette en argent ou en corne.

2. Ensuite y incorporer de la colophane en morceau, 350 grammes dans un litre de térébenthine rectifiée, dissoudre ces deux produits dans un récipient en émail sur un fourneau chaud (jamais sur la flamme) remuer de temps en temps avec une spatule en bois jusqu'à la dissolution complète de ce mélange, laisser ensuite refroidir jusqu'à l'état tiède, puis mettre en bouteille d'un litre. Ajouter de ce mélange goutte-à-goutte à celui des œufs, puis ajouter 5 grammes de glycérine goutte-à-goutte, en remuant bien tout le mélange.

3. Puis ajouter 150 grammes acide acitique et un 1/2 litre d'eau bien filtrée en remuant bien tout le mélange énergiquement, ensuite mettre en bouteille d'un litre au moyen d'un entonnoir sur lequel vous fixerez une gaze filtrante. Tout ce mélange sert à broyer les couleurs.

[k. 4]

4. Tous ce mélange sert à broyer les couleurs sur une plaque de verre dépoli de 0,80 centm. de long et 0,50 centm. de large et 0,2 centm. épaisseur. Sur cette plaque mettre la couleur à broyer en forme de cratère (comme font les macons pour leur mortier) ajouter la mixtion à broyer mais veiller à ce que la couleur ne sont pas noyée, c'est très important, remuer ce mélange avec un couteau à palette puis avec une molette en verre dont la surface frotante est dépolie et du poid de 3 1/2 kilogs bien broyer en tournant jusqu'à l'obtiention d'une belle pâte très souple. Puis mettre la couleur en tube avec le couteau à palette et raprocher les bords du tube les repliers 2 fois et bien fermer avec une pince plate. Pour une tube No 10 il faut 60 grammes de poudre de couleur, sauf pour l'ocre jaune 0,40 grammes, pour le vert émeraude: 045 grammes, les carmins 25 grammes. Tout dépend de la densité.

L'acide acitique que j'emploie est du vinaigre du vin blanc, plus tôt q'un acide acitique quelconque. Il est important de mettre tous liquides: résine dissouie, glycérine, acide et eau goutte-à-goutte pour obtenir une bonne mixtion.

B) List Alberta Burtriego do Jana Henryka Rosena, Orvin (Szwajcaria), 15 III 1939, k. 1–2; Arch. JHR

Odpis

Orvin, 15 Mars 1939

Cher Monsieur de Rosen,

Je vous envoie encore une copie de la formule d'hier parceque je me suis heureusement souvenu que je n'avais pas mentionné l'acide acitique. Je l'ai ajouté à cette copie de l'envoi d'hier. Je suis navré de ces erreurs, j'ai du faire ce travail avec un violen mal de têtê et sur une machine à écrire dont je n'ai pas l'habitude.

Tenez bien compte, je vous prie, de l'ordre à suivre pour préparer la mixtion, je me permets de le renouveler ici :

1. 12 jaunes d'œufs et 5 blancs des mêmes œufs bien mélanger avec la fourchette.
2. Ajouter jusqu'à l'obtention d'une crème épaisse la colophane dissoute à chaud dans de la térébenthine rectifiée.
3. Ajouter 5 grammes glycérine anglaise.
4. Ajouter 150 grammes acide, vinaigre de vin blanc,
5. Eau bien filtrée.

Tous ces produits doivent être incorporés aux œufs en remuant avec la fourchette rapidement.

Je serais si content que vous prépariez vous même vos [k. 2] couleurs, parce que vous le feriez très bien.

En le faisant faire par autrui, on risquerait non seulement que ce ne soit pas bien préparer, mais qu'on prit une copie de la recette et se serait bien désagréable et ennuyeux pour vous et moi puisque cette recette est seulement pour vous et moi.

Enfin : recopiez cette recette avec votre machine à écrire, vous aurez aussi une copie plus nette et plus clairement lisible.

Excusez moi de vous donner tout ce tintouin (comme on dit ici).

Bien cordialement à Vous

Alb. Burtri

Aneks XVIII

Korespondencja ks. Józefa Teodorowicza w sprawie zawilgocenia murów katedry, powodującego destrukcję malowideł J. H. Rosena (1933). Archiwum FKiDOP, teczka 412 (12)

A) List ks. Józefa Teodorowicza do prezydenta Lwowa Wacława Drojanowskiego*, Lwów, 28 VI 1933

Jaśnie Wielmożny Panie Prezydencie!

Udaję się do Pana Prezydenta w sprawie Katedry ormiańskiej.

Otóż w roku zeszłym ukazały się niespodzianie groźne i zatrważające zjawiska zawilgocenia wewnętrznego Katedry, których skutki zaczęły się fatalnie odbijać na obrazach Rosena: a mianowicie farby malowideł rozkładały się skutkiem wilgoci i malowidła poczęły w linjach i konturach zanikać. Zaniepokojony w najwyższym stopniu, odniosłem się wówczas do Magistratu, który strzegł szczególniej tej świątyni, jako jedynego w swoim rodzaju zabytku sztuki we Lwowie. Odniesienie się moje miało pożądany skutek, albowiem ze strony Magistratu zjawiła się komisja, której przewodził pan Olszewski. Komisja uznała za niezbędne wprowadzenie do Katedry centralnego ogrzewania a zarazem przedsięwzięcie sposobów na usunięcie dostępu wilgoci z zewnątrz. Rezolucja komisji magistrackiej została mi doręczona.

Nawiasem tu dodam, że sprawa ta stała się głośną we Lwowie i poruszana była w lwowskich dziennikach, które uderzyły na alarm, iż słynne freski Rosena, znane już dobrze zagranicą, są zagrożone.

Daremnie jednak wyczekiwałem jakiegokolwiek znaku życia ze strony Magistratu. W chwili, kiedy każdy dzień opóźnienia był brzemienny w skutki, wobec szybkiego posuwania się wilgoci, upływały miesiące bez żadnego – dosłownie mówię – żadnego znaku zainteresowania ze strony Miasta. Tymczasem miesiące zaniedbania odbiły się w obrazach w dalszym ciągu tak fatalnie, iż nawet na obrazie najwspanialszym: Ukrzyżowanie, wilgoć dokonała częściowych zniekształceń przez zatarcie farb. Po każdym deszczu występuje już nawet w prezbiterjum na murze woda tak, że ją można wprost zbierać. Miałem sposobność przy poświęceniu miejsca na zasiew lasu dotknąć w rozmowie z Panem Prezydentem tej piekącej sprawy. Jak wynikało z odpowiedzi, Pan Prezydent nie został poinformowany o stanie, w jakim się znajduje Katedra i raczył mi obiecać, iż sprawę tę rozpatrzy i że się nią zajmie.

Pozwalam sobie tedy dzisiaj przypomnieć Panu Prezydentowi łaskawie mi uczynioną obietnicę, zwracając przytem uwagę na to, że jeżeli teraz zaraz nie rozpoczną się niezbędne roboty dla przygotowania ogrzewania wewnątrz kościoła i inne, to może być na nie w jesieni bodaj czy nie za późno.

Czynię to moje niniejsze przedstawienie w pełnej nadziei, że Pan Prezydent raczy zająć się skutecznie tą sprawą, która doprawdy, wchodzi już w stadjum, w jakim angażuje honor Miasta Lwowa; albowiem liczni przybysze z kraju i z poza kraju zaczynają już zwracać uwagę na zagrożenie malowideł, które niewątpliwie są dziś już nieomal światową atrakcją Lwowa. Ja sam, niestety, wyczerpawszy wszelkie fundusze w samą restaurację Katedry nie mogę już literalnie żadnego pieniężnego uczynić wysiłku.

Dodaję przytem, że kosztorys niezbędny nie przenosi sumy trzydziestu tysięcy złotych, a więc jak sądzę, wcale nie tak trudno dla wydostania jej ze strony Gminy Miasta Lwowa.

Przy tej sposobności pozwalam sobie załączyć dla Pana Prezydenta wyrazy prawdziwie oddane głębokiego szacunku.

Lwów, dnia 28 czerwca 1933.

* Wacław Drojanowski (1896–1981), prezydent Lwowa w latach 1931–1936.

B) List ks. Józefa Teodorowicza do prezydenta Lwowa, Wacława Drojanowskiego, Lwów, 7 VIII 1933

Jaśnie Wielmożny Panie Prezydencie!

Przedewszystkiem dziękuję za stanowisko zajęte przez Pana Prezydenta, pełne zrozumienia dla ważności ratowania zabytku i pomnika sztuki ormiańskiej Katedry.

Stanowisko to Pana Prezydenta już się zaznaczyło konkretnie, albowiem Miasto dzięki gorliwości Pana Olszewskiego zajęło się odpowiedniem ułożeniem kanałów miejskich. Pan Olszewski uczynił wszystko, co tylko mógł w swoim zakresie. Pozostaje teraz do zrobienia rzecz najważniejsza i nie cierpiąca zwłoki, to jest centralne ogrzewanie z wentylacją. Samo bowiem zahamowanie przypływu wody z zewnątrz jest wprawdzie bardzo koniecznem, ale nie zdoła przeszkodzić wilgoci tkwiącej w starych murach i prowadzącej, niestety tak skutecznie dzieło zniszczenia malowideł.

Otóż w tej sprawie udaję się obecnie do Pana Prezydenta, albowiem jestem na wyjezdnem ze Lwowa, a roboty musiałyby być rozpoczęte zaraz, jeśliby na tę zimę, co jest niezbędnem miało być wprowadzone centralne ogrzewanie.

Na podstawie wniosku Komisji Magistratu stwierdzającej konieczność wprowadzenia centralnego ogrzewania (którą, nawiasem mówiąc tuż przed wojną stwierdziła wiedeńska komisja dla chronienia zabytków sztuki) przedstawiłem miastu kosztorys na centralne ogrzewanie dosięgający sumy dochodzącej prawie do 30 tysięcy złotych. Wobec niesłychanie trudnych warunków finansowych Miasta postarałem się o kosztorys znacznie tańszy, firmy jednak poważnej i opędzając się wydatkami co najkonieczniejszymi urządzę centralne ogrzewanie, jeśli mi Miasto zapewni 16 tysięcy złotych, a więc sumę prawie o połowę mniejszą od przedstawionego kosztorysu, a w istocie tak małą, że w budżecie dużego miasta nie może ona ważyć na szali. Z resztą dam sobie jakoś sam radę.

Pan Prezydent raczył mi oświadczyć przez księdza kanonika Kwapińskiego, że jeśli obecnie sam poczynię niezbędne wkłady, to liczyć mogę nato, że mi je Miasto niezawodnie zwróci. Niestety, w tych czasach nawet pożyczka jest trudną, ale pod tym względem stawiam taki konkretny projekt. Miasto wypłaci mi obecnie 8 tysięcy złotych, to jest połowę całej sumy, a zapewni mi, że do budżetowego roku, to jest do kwietnia otrzymam resztę. To jest ostatecznie minimum niezbędne dla mnie jako warunek rozpoczęcia natychmiastowego budowy.

Z tem przedstawieniem zarazem i z gorącą prośbą zwracam się do Pana Prezydenta łącząc wyrazy prawdziwie oddane głębokiej czci.

Lwów, dnia 7 sierpnia 1933

C) List ks. Józefa Teodorowicza do wojewody lwowskiego, Władysława Beliny-Prażmowskiego**, Lwów, 7 VIII 1933

Jaśnie Wielmożny Panie Wojewodo!

Pozwalam sobie list mój niniejszy zacząć od powołania się na rozmowę z Panem Wojewodą, jaką miałem w sprawie Katedry przy zakończeniu uroczystości u OO. Bernardynów.

Uderzyło mnie wtedy, że Pan Wojewoda nietylko był doskonale poinformowany o tragicznej wprost sytuacji obecnej Katedry, ale wiedział także dobrze o stanowisku Miasta, a nadewszystko sam osobiście okazał Pan Wojewoda tyle życzliwego zainteresowania się tą całą sprawą, iż mnie tem szczególniej ujął. To stanowisko Pana Wojewody jest motywem tłumaczącym mój krok niniejszy.

Mianowicie zwracam się do Pana Wojewody z prośbą o poparcie sprawy Katedry u pana prezydenta Drojanowskiego. Właśnie co wysłałem list do pana Drojanowskiego, który ma mi jutro dać swoją odpowiedź. W liście tym uwzględniając trudności budżetowe miasta, proszę Miasto o 16 tysięcy złotych (prawie połowa pierwotnego mojego preliminarza), które mi umożliwią, obok zaczętej przez Miasto przebudowy kanału, centralnem ogrzewaniem radykalnie osuszyć Katedrę.

Byłbym więc niewymownie zobowiązany Panu Wojewodzie, gdyby chciał wesprzeć krok mój Swem słowem w tej sprawie u pana Prezydenta Drojanowskiego.

Miło mi przy tej sposobności załączyć dla Pana Wojewody wyrazy mojej głębokiej czci i poważania.

Lwów, dnia 7. sierpnia 1933

** Władysław Zygmunt Belina-Prażmowski (1888–1938) był wojewodą lwowskim w latach 1933–1937.

Indeksy

Indeks osób

Abancourt Helena de 325, 329
Abgar, władca Edessy 359
Abgarowicz Ewa 17
Abraham Władysław 99, 332, 334, 381, 384, 385
Abraham, postać biblijna 174, 175, 177, 215–217, 254, 365
Achab, postać biblijna 233, 235
Achacy, św. 175, 253, 277, 278, 376
Adamowicz Tadeusz 331, 335
Agopsowicz Bogdan, ks. 275, 376
Agopsowicz Monika 11, 17, 337
Aguettant Louis 353
Aksentowicz Teodor zob. Axentowicz Teodor
Alan z Lille (Alanus ab Insulis), św. 284
Albert, św. 136, 235
Aleksander III, car Rosji 148
Aleksander Macedoński 157
Alighieri Dante 167, 258–260
Aliszan Gewont M. 42, 43
Alp Arslan (właśc. Mehmed Ibn Davud) 327
Aładżadżian (Agadżadżian) Piotr, ks. 181, 359
Ambroży, św. 354
Andrea da Firenze zob. Bonaiuti Andrea
Andri Ferdinand 284
Andrzej Bobola, św. 196, 197, 362
Andrzej, św. 181, 182
Angermann Norbert 370
Angold Michael 360
Anioł, św. 136, 142, 235, 347, 368
Anna, św. 213
Antoine Le Moiturier 260
Antoni Padewski, św. 136, 152, 160, 162, 223, 235
Antoniewicz Jan Bołoz 15, 36–38, 40–43, 45–51, 53, 66, 72–74, 76, 79, 80, 94, 97, 99, 103, 206, 314, 325–329, 331, 332, 335, 336, 338, 339, 382, 384, 385, 388, 392
Anzelm z Laon 284
Apollo, postać mitologiczna 204
Appuhn-Radtke Sibylle 17, 371
Apulejusz (Lucius Apuleius) z Madaury 229
Archutowski Józef, ks. 364
Ariès Philippe 371, 372
Arp Aslan zob. Alp Arslan
Arystoteles 229, 279, 280
Assion Peter 369
Atanazy z Aleksandrii, św. 185, 360
Atiya Azis 322
Atlas, postać mitologiczna 364
Aubert Marcel 353
Aubert Roger 355
Auer Wilhelm 371
August, cesarz 367
Augustyn, św. 163, 175, 206, 212, 213, 215, 229, 355, 365
Augustynowicz Jan Tobiasz, abp 315
Axentowicz (Aksentowicz) Teodor 53, 79, 80, 87, 93, 99, 126, 331, 335, 336, 392, 393, 401
Axer Jerzy 364

Badstübner Ernst 366
Bahr Hermann 80
Bal Irena 331, 335
Baldick Robert 351, 352
Baliu 327
Baltrušaitis Jurgis mł. 69, 333
Bałus Wojciech 16, 18, 20, 321, 328–330, 332, 343, 361
Bancekowa Anna 17, 347, 369
Barącz Sadok, OP 36, 41, 323, 325, 326
Barbacki Bolesław 34
Barbara, św. 175, 253, 277, 278, 376
Barbey d'Aurevilly Jules-Amédée 352, 353
Barbier de Montault Xavier, ks. 358–360, 366
Barbieri Filippo 229–231, 237, 367
Barbon Piotr 74
Barocci Federigo 359
Bartłomiej, św. 181, 182, 185, 186, 359, 374
Barwiński Eugeniusz 332, 384
Baschet Jérôme 353
Baumgarten Paul Maria 323
Bayet Jean 353
Bazielich Antoni 377
Bazin Germain 353
Bazin René 363
Bazyli Wielki, św. 185, 213, 360
Bąkowska Eligia 371
Beauduin Lambert, OSB 272, 375
Beaumarchais Jean-Pierre de 350
Beck James 17
Becker Felix 14
Beckwith John 378
Bédier Joseph 136, 152, 154, 351
Bednarski Tadeusz 332
Behr-Sigel Élisabeth 375
Beleth Johannes 340
Belina-Prażmowski Władysław Zygmunt 381, 406
Bell Clara 352
Bełtowski Juliusz Wojciech 49–51, 329
Bender Ryszard 374
Benedikt, OSB 17
Benedykt, św. 193, 194, 200, 201, 210, 269, 296, 362, 373
Benz Richard 361
Bernard z Clairvaux, św. 366, 370
Bernardyn ze Sieny, św. 354
Betlej Andrzej 16, 17, 322, 340, 353, 369
Betlej Joanna 175
Beuchert Marianne 376
Beylard Hugues 363
Białkowski Franciszek 169, 277, 356, 366
Białostocki Jan 364, 376
Białynicka-Birula Joanna 323
Biedrońska-Słotowa Beata 321
Biedrzycka Agnieszka 320
Biernacka Róża 339
Bieżuńska-Małowist Iza 363
Bilczewski Józef, abp 59, 269, 273, 323, 332, 355
Bilik Adam 273
Binding Günther 327
Bindman David 371
Biriulow Jurij 320, 347, 369
Bischoff Ulrich 371
Blake William 258, 259, 371
Blum Helena 79, 115, 335, 342
Blüth Rafał 165
Błażej, św. 175, 253, 277, 278, 376
Błońska Maria 355
Bober Harry 353
Bobrowska Karolina 353
Bochnak Adam 325, 329

Bock Franz 372
Bock Ulrich 327, 328
Bode Wilhelm von 352
Boehm Gottfried 17
Bogdanowicz Adam Henryk (de Rosco), ks. 181, 267, 269–271, 284, 359, 374
Bogdanowiczowa Wanda 373
Bogusz, malarz ormiański zob. Donoszowicz Paweł Bogusz
Bollandus Joannes 370
Bonaiuti Andrea (Andrea da Firenze) 284, 377
Borchert Bruno, O. Carm. 368
Borkowscy, bracia 267
Bosch Gerrit Vanden 355
Botticelli Sandro 152, 153, 156, 351, 352
Bourgeron Jean-Pierre 349
Bouts Dirck 153, 251, 360
Braun Joseph 370
Braunfels Wolfgang 340, 342, 361
Brentano Clemens 250, 251, 369
Broniewski Władysław 207, 365
Brosset Marie-Félicité 43, 44, 328
Bruegel Pieter st. 372
Brughe Jacquemière van den 260, 262
Brunel Pierre 352
Brunelleschi Filippo 365
Brunnarius Marcel 349
Brush Kate 353
Brygida Szwedzka, św. 209
Brykczyński Antoni, ks. 376
Brzezicki Marian 181, 358, 359
Brzezina Katarzyna 344
Brzeźniak Marek 320
Brzostowski Tadeusz 376
Bscheschkiantz Minas zob. Pyżyszkianc Minas
Buchenfeld-Kamińska Irena 339
Bues Almut 322
Bukowska Aneta 367
Bukowski Jan 16, 99, 339, 341
Bulst Neithard 370
Bułhak Jan 323
Bunikiewicz Witold 349, 350, 354
Burchard Helena 324, 334
Burtri Albert 358, 381, 403, 404
Busch Georg 258, 259
Busine Alain 350, 352
Butlin Martin 371
Büttner Frank 365
Butts Thomas 259
Byrnes Joseph F. 353

Cabrol Fernand, OSB 272
Calvet Jean 350, 352
Camille Michael 353
Campin Robert 225
Carnandet Joannes 370
Cassidy Brendan 353
Castaman Antonio 340
Cavallari Aristide 395
Chaigne Louis 350
Champagne Philippe de 359
Chandler Paul, O. Carm. 367, 368
Charewiczowa Łucja 324
Charle Christophe 351, 353
Charles (Karol) de Foucauld, św. 196, 197, 200, 361–363
Chazal Gilles 353
Chilkiewicz Grażyna 376
Chłędowski Kazimierz 329
Chojecka Maria 347
Chołodnyj Petro 356
Chołoniewski Antoni (Pełka) 325, 326
Chołoniewski Stanisław 399
Chorowiczowa Anna 346
Chrzanowski Tadeusz 345
Chrząszczewski Jacek 17, 320, 321, 325, 329, 330, 342, 344, 359, 362, 369, 375–377
Cichy Stefan, ks. 374
Ciciora Barbara 349
Cielątkowska Romana 345
Cieński Jan 273
Claus de Werve 260, 371
Coleby Nicola 345
Colombe Michel 151
Cooper J. C. 366
Corbellari Alain 351
Cornelius Peter 215
Coudray Marc 363
Courbet Gustave 116
Courtois Luc 355
Couty Daniel 350
Cowe Peter S. 328
Csesznák (Cseśniak) Karol, ks. 267–269, 273, 369, 373, 374, 376
Cuneo Paolo 327, 328
Curley Michael J. 351
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 229
Cyriak, św. 175, 253, 273, 376
Cyryl z Aleksandrii, św. 185
Cyryl z Jerozolimy, św. 236
Cywiński Bohdan 356
Czajkowski Józef 99
Czapczyńska Danuta zob. Czapczyńska-Kleszczyńska Danuta
Czapczyńska-Kleszczyńska Danuta 17, 338, 339, 341, 365
Czapelski Tadeusz 330
Czarnecki Józef St. 348, 358
Czartoryski Adam Michał Józef 197, 273, 362
Czartoryski Jan Franciszek (o. Michał), bł. 181, 273, 359, 374, 375
Czartoryski Witold Tadeusz 362
Czernichowska Joanna 357, 368
Czobitko Anatolij 356
Czołowski Aleksander 320, 324, 332, 384, 385
Czosnowski Wacław 374

Dakyns Janine R. 350
Damiani Pietro 370
Danielski Wojciech 361
Dante zob. Alighieri Dante
Darwin Charles 352
Daszkewycz Jarosław 324, 334
Dauguet Marie 349
David Jacques-Louis 371
Dawid, król Izraela 227, 228, 364
Dawidowicz Bogdan 37, 323, 373
Dąbrowski Jan Henryk 147, 348
Deichmann Friedrich Wilhelm 364
Deininger Julius 73, 332, 334, 384–388
Delbaere P. 373
Deluga Waldemar 17
Denis Maurice 159, 160, 345, 350, 354
Derwojed Janusz 331
Desjardins Raoul 349

Dettloff Paweł 320, 330, 332, 334
Devroye Jos 373
Dębicki Stanisław 94, 98, 338
Didron Adolphe-Napoléon 288, 378
Dierx Léon 150, 151, 350
Dilly Heinrich 353
Dinkler-von Schubert Erika 376
Dionizy Areopagita, św. (Pseudo-Dionizy Areopagita) 185, 285, 287, 377
Dmytruk-Sorochtej Inna 368
Dobrowolski Tadeusz 320, 342, 348
Dobrzeniecki Tadeusz 113, 321, 342
Dola Kazimierz 323
Doncœur Paul 353
Donigiewicz Stanisław 323
Donoszowicz Paweł Bogusz 322
Doring (Dore, Doringus) 327
Dorosz Beata 347
Dragon Antonio 363
Dreger Moriz 372
Drescher Tim W. 345
Drexler Ignacy 170, 172, 278, 350, 357, 358, 371, 376
Driskel Michael Paul 342, 343
Drojanowski Wacław 381, 405, 406
Druart René 349
Dubois de Montpéreux Fréderic 327, 328
Düll Jan 33, 323, 389
Dünninger Josef 369
Dürer Albrecht 112, 342
Dufournet Jean 351
Dumesnil René 352
Durtal, bohater powieści J.-K. Huysmansa 251, 352, 353
Dvořák Max (Dvorzak, Dworzak) 52, 54, 56, 73, 77, 99, 330, 336, 337, 383, 385, 386
Dyamentowski Piotr 325
Dylewska Anna 361
Dzieduszycki Włodzimierz mł. 193, 362
Dzieduszycki Włodzimierz st. 326
Dziedzic Stanisław 322, 324
Dzielska Maria 363
Dżalalianc Sargis 43

Eco Umberto 377
Efrem Maria à Kcynia, OFMCap. 373
Egulian Sergiusz (Sarkis) 181, 359
Ekielski Władysław 123, 344
El Greco (właśc. Dominikos Theotokopulos) 255
Eliasz, postać biblijna 175, 232–236, 248, 300, 303, 367–369
Elizeusz, postać biblijna 236
Elżbieta, św. 242, 250, 368, 369
Emmel Stephen 337
Emmerich (Emmerick) Anna Katharina 157, 247, 248, 250, 251, 253, 350, 352, 369
Emminghaus Johannes H. 366
Engelbert Pius 370
Epstein Leon 347
Erazm, św. 175, 253, 278, 304, 376
Eustachy, św. 175, 253, 277, 278
Evans Joan 170
Evans Michael 343
Eyck Jan van 153, 225, 351, 366
Ezechiasz, postać biblijna 227
Ezechiel, postać biblijna 175, 227, 228, 230, 367

Fabiański Marcin 328
Fajt Jiří 342
Falicki Jerzy 350
Falk Peter Hastings 356
Feliks, św. 350, 354
Ferstel Heinrich von 334
Ficino Marsilio 229
Fijatowski Henryk, ks. 162
Filip II Śmiały, książę Burgundii 260, 261, 303, 372
Filip, św. 181, 182, 185, 186
Fillitz Hermann 378
Finckelhaus Jan (Jean Finot) 150, 153, 349
Fischer Ludwig Hans 30, 33
Flanagan Mary 14, 17, 135, 346, 347, 349, 354, 357, 372, 379
Flanagan Robert 17
Flaubert Gustave 151
Flaxman John 258–261, 371
Fleckner Uwe 352
Floryan Władysław 350
Fontana 96, 338
Forain Jean-Louis 352
Foucart Bruno 351
Fouquet Jean 151
Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole; właśc. Guido di Pietro) 310
Franciszek z Asyżu, św. 152, 153, 158, 160, 162, 195, 196, 200, 201, 291, 294, 350, 354, 362
Friedländer Max J. 360
Fronczak Jan 361
Frycz Jerzy 320, 330, 379
Frycz Karol 16, 78, 80, 81, 92, 98–100, 135, 316, 323, 336, 338, 339, 341, 346, 379, 396, 398
Fudakowska Zofia zob. Maria Renata od Chrystusa, CSIC

Gabriel, archanioł 219, 222, 223, 226, 293, 299, 366
Gaehtgens Thomas W. 352
Galicka Izabella 17
Galla Placydia, królowa Wizygotów i cesarzowa rzymska 126
Gamboni Dario 347
Garas Klara 371
Garsoïan Nina G. 321, 322
Gawlik Stanisław, ks. 323, 364
Gawlikowski Ryszard 347, 348
Gawroński German, ks. 181, 359
Gedeon, postać biblijna 231, 367
Geremek Hanna 364
Gerstel Sharon E. J. 360
Ghiberti Lorenzo 365
Gianese Angelo 72, 105–107, 119, 335, 340, 341, 395
Gilbert Dorothy B. 356
Gillet Lew 271, 272, 375
Gillet Louis 159
Głażewski Andrzej, ks. 197, 267, 270, 271, 273, 320, 362
Godlewski Michał, ks. 163, 164, 355
Golik-Szarawarska Grażyna 364
Gołas Maria 18
Gordon-Smith Maria 18
Gordon-Smith Ronald 18
Goryńska Wiktoria 165
Gottarelli Alberto 346
Goya Francisco (Francisco José Goya y Lucientes) 259, 261
Górecka Krystyna 374
Grabowski Ignacy 376
Grabska Elżbieta 352
Grabski Józef 18

Graczyk Roman 272, 375
Gramaticesco Alexandre 349
Graziani René 376
Greshake Gisbert 363
Griffiths Richard 352
Grimm D. I. 327, 329
Grochal Alicja 18
Grodziska-Ożóg Karolina 371, 372
Groër Franciszek 278, 376
Groom Gloria 345
Grotowski Piotr 329, 354
Grünewald (właśc. Mathis Gothard-Neithard) 251, 269, 352
Gruneweg Martin 322, 325
Gryglewicz Feliks 14
Grzegorz Cudotwórca, św. 185
Grzegorz Oświeciciel, św. 48, 131, 133, 193, 194, 200, 295, 296, 309, 324, 326, 329, 330, 359, 361, 362
Grzegorz Wielki, św. 360
Grzegorz z Nazjanzu, św. 185
Guéranger Prosper, OSB 269
Gugelot Frédéric 352
Gurlitt Cornelius 54, 332
Guyaux André 353
Gwóźdź Ewa 333

Hadaczek Karol 332, 384
Hadrian Ewa 339
Hagar (Agar), postać biblijna 212
Hagen Rainer 372
Hagen Rose-Marie 372
Hajuk Iryna 324
Halicki Władysław 53, 382
Haller Józef 160
Hamerska Halina 254, 369, 376, 378
Hamerski Wiktor 276, 376, 378
Hamilton George Heard 342
Hamilton William J. 327
Harland Zygmunt 278, 376
Hartig Michael 361
Haupt Zygmunt 377
Hawryszkiewicz Sylwester 337
Healy Kilian, O. Carm. 367
Heck Christian 352
Heiden Max 378
Heijer Johannes Den 337
Heilmeyer Marina 376
Heinz-Mohr Gerd 372
Heitz Paul 367
Helfert Joseph Alexander 56, 332, 383
Hendel Zygmunt 53, 126, 326, 329, 331, 332, 336, 381, 382, 392, 393
Hendrickx Jean-Pierre 355
Hennequin de Bruges (Jean de Bruges, Jean Boudolf) 267
Hennique Léon 352
Henry Avril 357, 366
Henryk II, cesarz rzymski narodu niemieckiego 257
Herakles, postać mitologiczna 204
Heraklides z Pontu 231, 367
Herod, postać biblijna 241, 242, 250, 368
Hesbert D. 370
Hevesi Ludwig von (właśc. Ludwig Hirsch) 80, 336
Heybowicz Jerzy 278, 376
Heyer Friedrich 355
Hieronim, św. 229
Hilary, św. 136, 140, 142, 347, 366
Hiltiburga 301
Hodler Ferdinand 371
Hoffscholte Lidwina 359
Hofmeister Philip 370
Hołubeć Mykoła 322
Homer 260
Hornung Zbigniew 347
Horodyska Jadwiga 16, 131, 345
Hörsch Markus 342
Horzela Dobrosława 18
Hourlier Jacques 370, 371
Howhanian Astwadzadur 309, 333, 334, 357, 358, 379
Hrankin Paweł 17
Hrymaljuk Rostysława 356
Hugo Victor 151, 352
Hugon, św. 257, 258, 370, 371
Huizinga Johan 376
Hukan Karol 188, 189, 361
Hume David 271
Husarski Wacław 138, 347, 369
Huysmans Joris-Karl 152, 154–158, 166, 251, 252, 288, 306, 350–353, 369, 377

Idzi, św. 174, 175, 177, 274, 275, 376
Ifigenia, postać mitologiczna 372
Iłłakowiczówna Kazimiera 136, 151, 162, 274, 346, 354, 355, 370
Isak, św. 277
Isakowicz Izaak, abp 35, 49, 50, 51, 53, 326, 329, 330
Isakowicz Leon, ks. 267, 271, 358, 362, 365, 374
Ischaroff Michael 352
Izaak, postać biblijna 216
Izajasz, postać biblijna 213, 228, 232, 236, 282, 367, 368
Izasław (Izjasław) I, książę turowski i nowogrodzki, wielki książę kijowski 41
Izyda, bogini egipska 203, 206, 216–218, 364

Jabłońska Patrycja 18
Jabłoński Marcin 32, 33, 323
Jacobs 397
Jakóbiak 400
Jakub de Voragine 136, 152, 157, 258, 361
Jakub Mniejszy, św. 181, 182, 185, 186, 359
Jakub Większy, św. 26, 182
Jan Biały 326
Jan Chryzostom, św. 185, 360
Jan Chrzciciel, św. 84, 139, 142, 170, 174, 175, 177, 216, 237, 239–244, 247–250, 252, 254, 272, 303, 304, 307, 336, 347, 354, 356, 368, 369, 375
Jan Ewangelista, św. 26, 181, 182, 185, 186, 191, 193, 196, 198, 232, 263, 265, 336, 359, 361, 362
Jan Gwalbert, św. 350, 354
Jan Kanty, św. 163
Jan Kapistran, św. 196, 197
Jan Maria Vianney, św. 193, 200, 296
Jan Nepomucen, św. 136, 196, 197, 347
Jan od Krzyża, św. 136, 153, 235
Jan XLIV, bp Jerozolimy 234
Janicki Jan, ks. 360
Janicki Jerzy 358, 359, 376
Janiszewska-Jakubiak Dorota 18, 321
Janocha Michał, ks. 17, 347
Janoszanka Michalina 362
Janusz Bohdan 36, 76, 307, 308, 320, 321, 324, 327, 331, 334, 335, 379

Jardet Pierre 370
Jarecki Kazimierz 351
Jarnuszkiewicz Jadwiga 329, 330
Jasiński Walerian, ks. 356
Jastrzębowska Elżbieta 364
Jaworska Władysława 342, 352
Jaworski Franciszek 21, 327, 334, 337
Jean de Marville 260, 371
Jeremiasz, postać biblijna 175, 227, 228, 230, 367
Jerzy, św. 174, 175, 253, 273–276, 357, 376
Jesse, postać biblijna 174, 175, 226, 227, 235, 237, 282, 301, 303, 316, 366
Johannes Alamanus 153
Johnson Janis 378
Jonasz, postać biblijna 367
Jordanowski Stanisław 320, 346, 351, 354
Jotsald 370
Jozafat, św. 136, 142, 347
Józef, św. 207, 208, 226, 365
Judasz, postać ewangeliczna 181, 182, 184, 359
Jugie Sophie 371
Jurewicz Oktawiusz 363
Jurkowlaniec Zofia 18
Justus z Gandawy (Joos van Gent, właśc. Joos van Wassenhove) 360
Juszczak Wiesław 342

Kajetan, św. 27
Kajetanowicz Dionizy, ks. 40, 42, 49, 57, 128, 181, 273, 279, 306, 314, 321, 322, 324–326, 329, 331–334, 337, 343–345, 356, 357, 359, 363, 365, 367–369, 375, 376, 377
Kalbarczyk Agnieszka 368
Kalinowski Lech 342
Kania Ireneusz 376
Kapral´ Myron 321
Karaszkiewicz Paweł 356
Karol V, król Francji 267
Karolczak Kazimierz 324, 345
Karolewicz Grażyna 374
Kasper Walter 14
Kaster Karl Georg 360
Katarzyna Aleksandryjska, św. 170, 174, 175, 177, 253, 254, 369, 378
Kauzik Jan 160
Kazimierz Jagiellończyk, św. 193, 194, 296, 362
Kazio (Ziunio), bohater powieści A. Kuśniewicza 255
Kądziela Paweł 348
Kądziela Wiesław, ks. 354
Keating John (Sean) 236, 368
Kemperdick Stephan 351
Kévorkian Raymond H. 326, 328
Keworkian Tadeos, ks. 9, 11, 322
Kędzielewska Ewelina 343
Kędzielewski Robert 343
Kędzierski Fidelis, OFM 373
Kimpel Stanisław 320
Kirschbaum Engelbert 14
Kitz Marcin 347, 348
Klawitter Stanisław zob. o. Efrem Maria à Kcynia OFMCap.
Kleczyński Jan 348
Klemens Aleksandryjski, św. 203, 205, 206, 217, 363
Klimt Gustav 371
Kluś Marta 344
Knapikowa Maria 379
Knaus Jadwiga 374
Knoben Ursula 361
Koenker Ernest Benjamin 379
Kolbuszewski Jan 371
Konopczyna Joanna 373
Kontkowski Jerzy Lech, SJ 333, 334
Kopcewicz Inga 354
Koperek Stefan, ks. 373
Korda Alexander 346
Kornecki Marian 342
Korniłowicz Władysław, ks. 164, 165, 268, 270, 355
Korytowski Witold 95, 338
Kossak Juliusz 148
Kossak Wojciech 148
Kostynowicz Kazimierz 348
Kotarska Elżbieta 374
Kotowicz Jakub 16
Kotzebue Alexander von 148, 348
Kowalczuk Michał 51
Kowalczyk Jerzy 322
Kowalski Kazimierz 355
Kozicki Władysław 20, 142, 201, 209, 223, 226, 252, 308, 309, 310, 320, 340, 342, 347, 348, 358, 359, 362, 363, 365, 366, 369, 370, 379, 381, 386
Koźmiński Z., ks. 349
Krasny Piotr 322
Krasowski Piotr 69, 74
Krause Martin 337
Kreul Andreas 352
Królak Tomasz 375
Królikowski Bohdan 354
Kruczkowski Julian 53, 78, 331
Kruczkowski, ks. 349
Krygiel Zuzanna 344
Krzeczunowicz Aleksander 78, 94–99, 101, 106–108, 335, 338–340
Krzeczunowicz Kornel 338
Krzeczunowiczówna Helena 323
Krzysztof, św. 174, 175, 253, 274–276, 376
Krzysztofowicz Anna 17, 373
Krzysztofowicz Bogdan 324
Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania 17, 336
Kubaszewska Hanna 354
Kubik Roman 323
Kuchciński Marek 347, 357, 358, 362, 378
Kuchtówna Lidia 339
Kucz Małgorzata 17
Kuczyński Józef 196
Kuder Ulrich 360
Kulczycki Włodzimierz 298, 299, 378
Kumaniecki Kazimierz 363
Kumor Bolesław 332
Kunkel Robert M. 345
Kunowska-Porębna Maria 356
Kuntze Tadeusz, ks. 275, 376
Kürkdżian (Kürkdschian, Kurkdjian) Ohannes 44, 47–49, 326, 328, 329
Kuszkowska Maria 373
Kuśniewicz Andrzej 255, 320, 370
Kwapiński Wiktor, ks. 210, 406

Labuda Adam S. 325, 342
Labuda Aleksander Witt 370
Labudda Alfons, ks. 370
Ladram B. 349
Lafontaine-Dosogne Jacqueline 378

Laktancjusz (Lucius Caecilius Firmianus Lactantius) 229–231
Lala Comneno Maria Adelaide 328
Lallon William J. 351
Lambert Élie 353
Lameński Lechosław 354
Lanckoroński Karol 79, 335
Landau Rom 354
Landy Teresa, FSK 165, 355, 356
Lang David Marshall 321
Langman Jerzy 339, 361
Laskowski Andrzej 344
Lasteyrie Robert de 353
Laval Louis de 230, 231
Lechicki Czesław 325, 330, 337, 338, 342, 345
Lechner Martin 361
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 147, 348
Lechowski (Hanicz) Jan, ks. 181, 359
Lefebvre Gaspar 272
Lenz Peter (o. Desiderius) OSB 96, 210, 338, 365
Leo Anna 348
Leon XIII, papież 35, 268, 354
Leonardo da Vinci 167, 184, 361
Lesiecki Bolesław T. 346, 357
Lewiński Jan 399, 400
Lichodziejewska Feliksa 365
Liebert Jerzy 165
Liedtke Antoni, ks. 209, 365
Lochner Stefan 156, 157, 352
Lohn Władysław, ks. 14
Lomazzo Gian Paolo 372
Longin, św. 361, 362
Lorentowicz Jan 352
Lottin Odon 377
Lucchesi Palli Elisabeth 359, 360
Ludwik ks. Andegaweński, brat Karola V, króla Francji 267
Luria S. J. 363
Lurker Manfred 376
Lutz Albert 345
Lynch Henry Finnis Blosse 44, 328

Łazarski Eustachy 17, 374
Łazarz, postać ewangeliczna 223
Łempicki Zygmunt 346
Łobeski Felicyan 323, 326
Łodyńska-Kosińska Maria 322
Łosiowie, rodzina 262, 263
Łoza Stanisław 346
Łoziński Tomasz 331
Łoziński Władysław 36, 50, 51, 324, 326, 334, 392
Łukasz Ewangelista, św. 184, 191, 193, 196, 200, 201, 232, 237, 249, 295, 362, 367
Łukaszyk Ryszard 14
Łużecki Michał 59, 384
Łypka Roman 321

Machniewicz Stanisław 247, 248, 282, 358, 368, 369, 373, 376
Maciej Arkadiusz 356, 365
Macler Frédéric 324
Maggi Pietro 345
Majka Józef, ks. 374
Majkowska Rita 324
Majolus, św. 256, 257, 266, 267, 296, 371, 373
Maksoudian Krikor H. 321
Malcharek Krystyna 360
Malczewski Jacek 36, 196, 201, 362
Mâle Émile 113, 152–154, 157–159, 164, 166, 174, 213, 228–232, 237, 260, 261, 267, 288, 291, 294, 298, 300, 301, 303, 304, 306, 342, 351, 353, 356, 357, 359, 366–368, 370–373, 376, 378
Malinowski Jerzy 348, 349
Malko Kazimierz 273
Małaczyński Franciszek (Stanisław), OSB 373
Małgorzata, św. 175, 253, 277, 278, 304, 376
Małkiewicz Adam 18, 325, 328
Małkiewiczówna Helena 17, 212, 213, 215, 216, 356, 361, 363, 365, 366, 368, 378
Manet Edouard 114, 116, 342, 351, 352
Manhes-Deremble Colette 353
Manuelian Lucy Der 328
Mańkowski Tadeusz 19, 23, 36, 116, 320, 321, 324, 325, 327, 328, 334, 343
Maranci Christina 327, 328
Marek, św. 82, 91, 99, 247
Margotti Francesco 369
Maria de Agreda 369
Maria Egipcjanka, św. 166
Maria Magdalena, św. 166
Maria Renata od Chrystusa, CSIC (Zofia Fudakowska) 167, 215, 226, 307, 321, 358, 359, 361, 362, 365, 366, 368, 369, 373
Mark Rudolf A. 322
Markowski Andrzej 18
Marosz Józef 373
Marr Nikołaj 44
Masaccio (właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone) 362
Maszkowski Karol Zyndram 16, 99, 123, 125, 339, 341, 343
Matejko Jan 149, 291, 308, 310, 315, 316, 321, 326, 331, 344, 349, 359
Mateusz, św. 82, 91, 93, 181, 182, 213, 244, 359
Mathews Thomas F. 321, 322
Maulbertsch Franz Anton 258, 371
Maupassant Guy de 352
Maurycy, św. 197, 296, 362
Mączyński Franciszek 15–17, 19, 49, 50, 54, 57, 59, 60, 62–66, 68–74, 76, 77, 95, 99, 123, 126, 128–130, 169, 172, 215, 325, 332–335, 338, 343, 344, 381, 384, 390, 399
McKnight Crosby Sumner 342
McLaughlin Megan 370
Medyński Aleksander 320
Mehoffer Józef 15–17, 19, 30, 53, 72, 78–85, 87–110, 112, 114–119, 121, 123, 126, 131, 133–135, 169, 315, 316, 320, 331, 332, 334–347, 356, 362, 381, 392, 393, 395, 397, 398, 401, 402
Mehofferowa Jadwiga 17, 78–80, 92, 95, 103, 106–108, 123, 135, 331, 335–343, 346
Meissonier Jean-Louis-Ernest 138
Memling Hans 351
Menzel Adolph von 351, 352
Mercier Désiré-Joseph 163, 164, 212, 213, 267, 268, 354, 355, 369, 373
Meretyn Bernard 322
Merk Karl Josef 370
Merson Luc-Olivier 138, 151, 152, 158, 350
Mesrop (Mesrob) Masztoc 277, 359
Meyer Heinz 376
Michalak Antoni 354
Michalski Konstanty, ks. 203, 363
Michalski Michał 18
Michalski Wilhelm, ks. 164
Michał Anioł Buonarroti 316, 365, 367
Michiels G. 355
Mieczkowski Janusz, ks. 374
Mielecka Jadwiga 349

Mieses Mateusz 349, 364
Miguel Pro, św. 196, 197, 200, 361–363
Mikołaj II, car Rosji 148
Mikołaj z Miry, św. 185
Miler Jacek 9, 18
Milewska Zofia 353
Mincer Bohdan 354
Minkiewicz Witold 16, 128, 130, 131, 133, 345, 360
Mistrz z Flémalle 351
Mitra, bóstwo 203, 206, 216–218
Mitzner Piotr 364
Mnacakanian Piruza 359
Moffitt John F. 372
Moisan-Jabłońska Krystyna 366
Mokłowski Kazimierz 37
Mokryj Wołodymyr Petrowycz 368
Molè Wojsław 36, 324
Morand Kate 371
Morandini Francesco 355
Moravánszky Ákos 17
Morawiński Jan 379
Moreau Gustave 138, 142, 154, 251, 252, 369
Morelli Giovanni 352
Moritz Karl Philipp 352
Morowitz Laura 352
Morrell James 18
Mortkowicz-Olczakowa Hanna 363
Moulinet Daniel 353
Mozart Wolfgang Amadeusz 167
Muczkowski Józef 77
Muell James 14, 18
Muradian Ani 18
Münster Georg von 260, 262
Musetti Barbara 371
Mutafian Claude 337
Myslivec Josef 358, 360

Nachmanowicze, rodzina 50, 51
Nadolny Anastazy, ks. 346
Nadolski Otto 378
Nahlik Kazimierz Juliusz 320
Narajewski Stanisław, ks. 374
Narutowicz Gabriel 162
Nerses, św. 277
Nersessian Sirarpie Der 324, 336, 337
Neumann Helga 366
Nicieja Stanisław Sławomir 321, 373
Nicolet Hercule 67, 328
Niesiołowska-Rothertowa Zofia 321
Nievergelt Dieter 345
Niewiadomski Eligiusz 103, 340
Nilgen Ursula 341
Nitecki Piotr 355
Nitsch Leonard 399
Nordenfalk Carl 376
Nowak Jan 262, 372
Nowowiejski Antoni Julian, ks. 95
Nykiel Józef 344

O'Reilly Jennifer 377
Obmiński Tadeusz 337, 385
Obst Jan 348
Odilon (Odyllon, Odylon), św. 136, 140, 170, 174, 175, 177, 253–259, 261, 263, 265–268, 270–274, 296, 303, 304, 320, 347, 350, 354, 357, 362, 369–375
Odon, św. 257, 370, 371
Oehme Ernst Ferdinand 259, 371
Offner Richard 377
Olszewski 405, 406
Olszewski Mikołaj 377
Ołdakowska-Kuflowa Mirosława 346
Orfeusz, postać mitologiczna 203, 216, 217, 364
Orgaz, hrabia (właśc. Gonzalo Ruíz de Toledo, Señor de Orgaz) 255
Orienti Sandra 342
Orłowicz Mieczysław 320
Orzechowicz Bolesław 347
Osterwold Tilman 376
Ostrowska Julia 368
Ostrowska Teresa 355
Ostrowska-Grabska Halina 352
Ostrowski Jan K. 16, 324, 344
Ostrowski Janusz A. 372
Ottawa-Rogalska Zofia 320, 376
Ottawowa Helena 278, 376
Ozyrys, bóstwo 364

Paderewski Ignacy Jan 160, 354
Palestrina Giovanni Pierluigi da 167
Pantaleon, św. 175, 253, 277, 278
Parandowski Jan 45, 201, 203, 206, 239, 273, 306, 328, 363–366, 368, 371, 376, 378
Parrazjos (Parazjasz) 372
Pascal Blaise 349
Pasierb Janusz St., ks. 17, 263, 346, 347, 365
Paszkiewicz Mieczysław 355
Paszkiewicz Piotr 344
Paul Barbara 351
Paweł Rzymianin (Paulus Romanus) 74, 76
Paweł, św. 175, 198, 210, 212, 213, 215, 217, 356, 365, 366, 375
Pawlak Agnieszka 357, 368
Pawlina Stefan 373
Pazdro Michalina 373
Pełczyński Grzegorz 19, 320, 322–324, 379
Pełka zob. Chołoniewski Antoni
Peretiakowicz Antoni 346
Peszkowski Zdzisław, ks. 356
Petrowicz Tadeusz 320, 374
Petrus Jerzy 324
Petzoldt Leander 362
Piankówna Gabriela 363
Piechowiak Ryszard 17, 339, 341
Pieńkos Andrzej 379
Pierrot A. 350
Pilch Stanisław 363
Pina Alfredo 258, 259, 371
Pinińska Julia z Nikorowiczów 332
Pinński Leon 46, 51, 53, 54, 56, 79, 108, 325, 328–332, 335, 337, 381, 382, 389, 392
Piotr, św. 181, 182, 191, 193, 194, 196, 201, 205, 206, 215, 295, 359, 363
Piotrowicz Ludwik 363, 364
Piotrowicz-Kulczycka Anna 378
Piotrowski Józef 77, 126–128, 134, 320–323, 327, 342–345
Piper Ferdinand 288, 378
Pirotte Jean 355
Pisano Andrea 360
Pisowicz Andrzej 323, 324, 326
Pius X, papież 340, 395
Pius XI, papież 136, 191

Piwocka Magdalena 378
Platon 229, 233
Plekon Michael 375
Plezia Marian 363
Pliniusz st. (Gaius Plinius Secundus) 372
Plus Raoul 368, 375
Płachetko Andrzej 321
Podlacha Władysław 45, 325, 328, 329
Poprzęcka Maria 18
Posejdon, postać mitologiczna 201
Postawa Stanisława 373
Postlewate Laurie 346
Pot Filip 260, 261, 303, 371
Potocki Mieczysław 326
Preiss A. 350
Pressouyre Léon 353
Prezzolini Giuseppe 372
Prinzing Günter 337
Prior, św. 158, 350, 354
Procajłowicz Antoni 16, 17, 98, 99, 100, 339, 341
Prokesch Władysław 341
Proust Marcel 352
Przemecka Maria 349
Przesmycki Roman J. 340
Przesmycki Zenon (Miriam) 335
Puciata-Pawłowska Jadwiga 331, 335, 342
Puvis de Chavannes Pierre 345, 352
Pyżyszkianc (Byżyszkianc) Minas 42, 326

Quaghebeur Marc 350
Quirini-Popławski Rafał 376, 378

Raczkowska Katarzyna 320
Radajewski Adam 336
Rafael Santi 54, 229
Ranbeck Ägidius 258
Rank Arthur 346
Ratyński Stanisław 17
Rawski Witold 131, 344, 345
Réau Louis 370, 371
Rechowicz Marian 370, 373
Redon Odilon 154
Régnier Henri de 150, 151, 350
Reicher Eleonora 164, 355
Rejchan (Reychan) Stanisław Józef 99
Renan Ernest 116, 343
Reszke Jan mł. (Reszké Jean de) 349
Reutlinger Jean (John-Léo) 150, 349
Rey Alain 350
Reychman Kazimierz 349
Reynolds William C. 18
Ribalta Francisco 359
Ribeaupierre François de 347
Ribemont Francis 350
Ribera Jusepe de 112
Ridoux Charles 351
Riedl Tadeusz 321
Riegl Alois 77
Ringholz Odilo 370
Ripa Cesare 280, 281, 376
Ripko Ołena 347
Ritter William 79, 336
Rivier Louis 347, 358
Rochfort Desmond 345
Roda Hortensia von 335
Rodin Auguste 259, 362, 371
Rogoziński Julian 369
Rokoszny Józef, ks. 99, 339
Romer Tadeusz 164, 355
Rösch Siegfried 376
Rosen Jan Bogumił 138, 147–151, 181, 207, 321, 348, 349, 352, 354
Rosen Jan Henryk (Rozen; Jean Henri de Rosen; John de Rosen) 11, 14–20, 78, 135–143, 147–160, 162–167, 169, 170, 172, 173, 176–179, 182, 186, 188, 189, 197, 198, 200, 204, 207, 209, 210, 212, 213, 216, 223, 226, 228, 231, 233, 235–237, 247, 248, 250–255, 257, 258, 260, 261, 263, 265, 266–274, 281, 284, 285, 287–289, 291, 298, 300, 301, 306–310, 315, 316, 320, 321, 346–363, 365, 366, 368, 369, 371–379, 381, 403–405
Rosenblum Robert 371
Rosenówna Zofia 277, 278
Rotwand Andrzej 347
Rousseau Olivier 374
Róża Limańska, św. 136, 347
Różycka Bryzek Anna 336, 341, 360, 377
Rubens Peter Paul 359
Ruhmer Eberhard 351
Ruszczycówna Janina 321
Ryszkiewicz Andrzej 348

Sachs Hannelore 366
Sadłowski Władysław 59, 384
Saljuk Andrij 17, 323
Salome 241, 251, 252, 369
Salomon 227, 282
Salviati Antonio 97, 338
Samlicki Marcin 341
Sander Jochen 351
Sansoni 97
Sapieha Adam Stefan, ks. 95, 96, 338
Sarkisian N. 328
Sarre Friedrich 43
Saski Kazimierz 347
Saunier Charles 350
Sauser Ekkart 366
Sauterel Valérie 335
Savonarola Girolamo 352
Sawicki Stefan 356
Sawiniusz, św. 350, 354
Schaefer Patrick 347
Schauber Vera 370, 371
Scheidl Inge 334
Schenk Wacław 370
Schiller Gertrud 373
Schilling Franz 284, 285
Schindler Hans Michael 370, 371
Schirarend Carsten 376
Schlecht Joseph 323
Schmidt Andrea 337
Schmidt Friedrich von 334
Schmidt Gerhard 357
Schmidt Justus 377
Schmitt Jean-Claude 370
Schnaase Carl 43, 327, 333
Schomburgk Otto 327
Schreiber Wilhelm Ludwig 231, 367
Schroeder Artur 348
Schütz Lieselotte 371
Schützerowie, rodzina 260, 261

Seeliger Stephan 376
Seferowicz 99
Seib G. 366
Seibert Jutta 366
Seligmann Adalbert Franz 81
Shakespeare William 349
Shearman John 362
Sichulski Kazimierz 347
Sidorowicz Anna z Przetockich 374
Siebenmorgen Harald 365
Siedlecki Adam Grzymała 323
Siedlecki Franciszek 356
Siemaszko Aleksander 322
Sierakowski Wacław, abp 326
Sim Steven 328
Siomoczkin Ihor 356
Skalska-Miecik Lija 335
Skarga Piotr 200, 336, 339, 342, 343
Skoczylas Władysław 326
Skop Lew 322
Skrabski Józef 369
Skrodzki Wojciech 20, 321, 345, 346, 357, 361, 379
Skrudlik Mieczysław 282, 307, 347, 348, 358, 359, 368, 376, 378, 379
Skrzyniarz Sławomir 360
Skwarczyński Paweł 273
Slevogt Max 351
Sluter Claus 260, 261, 263, 371, 372
Słoma Renata 366, 367
Smirnow Jurij 16, 19, 20, 103, 320–323, 325, 326, 329–331, 333, 334, 337, 340, 343–345, 347, 357, 359, 362, 365, 368, 369, 375–378, 381
Smolińska-Byczuk Marta 343
Smoląg Różycka Małgorzata 337
Smuczak Kazimierz 136, 176, 197, 347, 357, 358, 362, 378
Snoddy Theo 368
Sobeski Michał 346
Sofokles 233
Sokołowski Marian 37, 38
Solewski Rafał 325, 332, 334
Sołowaniuk Jan, ks. 363
Sołtysówna Aniela 326
Srebrny Stefan 363, 364
Stanisław bp, św. 163
Stanisław Kostka, św. 166, 354
Starczewski Walery 348, 354
Stebnowski Jan 347
Stefan, patriarcha Armenii 326
Stefanowicz Antoni 99
Stein Edmund 364
Steinweg Klara 377
Stévenin Anne-Blanche 350
Stone Michael E. 327, 328
Stopka Krzysztof 320–324, 337
Strauss Walter Levy 342
Stroiński Stanisław 323, 331
Strzebońska Anna 17
Strzeszewski Czesław 273, 374, 375
Strzygowski Josef 44, 46, 47, 69, 99, 100, 324, 327–329, 333, 396
Studziżba Beata 335
Stürgkh Karl von 331, 381, 398
Styś Stanisław, ks. 14
Sułowski Zbigniew 14
Suntrup Rudolf 376
Supińska Stefania 374
Swieykowski Emmanuel 341
Swieżawski Stefan 271–273, 278, 320, 355, 374–376
Sybilla Erytrejska 175, 228, 229–231, 300, 367
Sybilla Hellesponcka 231, 237, 367
Sybilla Kimeryjska 367
Sybilla Libijska 175, 228, 230–233, 300, 367
Sybilla Perska 231
Sybilla Tyburtyńska 229
Symeon, postać biblijna 226
Symons Arthur 352
Syrlin Jörg st. 229
Szaweł 203, 263, 362
Szczepan, św. 136, 139, 142, 196–198, 200, 203, 271, 273, 295, 347, 362, 364
Szczepanowska-Zajączkowska Anna 365
Szczerski Andrzej 332
Szekspir William zob. Shakespeare William
Szeptycka Anna 375
Szeptycki Andrzej, ks. 194, 200, 271, 272, 363, 375
Szeptycki Jan 273, 278, 365, 375, 376
Szeptycki Leon 365
Ševčenko Nancy P. 360
Szmyd-Dormus Maria 17, 378
Szolginia Witold 320
Szydelski Szczepan, ks. 364
Szyller Stefan 95
Szymon Stock, św. 234, 236, 368
Szymon, św. 182
Szyrajew Regina 273, 373, 374, 376
Szyszko-Bohusz Adolf 345, 361

Świątek Szczepan 356
Świerzawski Wacław, ks. 373
Świętochowski Robert 331

Tadeusz, św. 136, 358, 359
Taft Robert F., SJ 322, 324
Tagore Rabindranath 153, 351
Talowski Teodor 59, 384
Tański Jan, ks. 349
Taylor Alice 324
Tchobanian Pavel 326, 328
Telkès Eva 351
Teodorowicz August (Gucio) 329
Teodorowicz Józef Teofil, abp 9, 11, 15, 34–36, 41, 43, 45, 46, 49, 52–54, 56, 59, 62, 63, 76–79, 84, 92–99, 101, 103, 105–107, 110, 119, 123, 126, 127, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 160, 169, 170, 194, 196, 200, 205, 206, 217, 218, 233, 271, 273, 277, 308, 313–316, 323–327, 329, 331, 332, 335–341, 343–347, 355, 358, 359, 363, 364, 366, 368, 373–375, 378, 379, 381–385, 389, 392, 395, 396, 398, 405, 406
Teodorowicz (Theodorowicz) Mieczysław 107, 385, 400
Teodorowiczowa Gertruda z Ohanowiczów 242, 368
Teresa z Ávila, św. 136, 235, 251
Teresa z Lisieux, św. 136, 195, 200, 207, 235
Ter-Oganian Leon 320
Testolini Marco 340
Texier Charles Félix Marie 42, 43, 327
Therrien Lyne 353
Thieme Ulrich 14
Thomas Alois 360, 366, 368
Thomas de Cantimpré 376
Tietze Hans 377
Tigran Honenc 48, 49, 326
Timantes z Kytnos 372

Tintoretto Jacopo 359
Tirydates III (Trdat), król Armenii 359
Tissot James 369
Toeplitz Henryk 135, 136
Toeplitz Jerzy 346
Toeplitz Józef (Giuseppe) 14, 136, 166
Toeplitz Krzysztof Teodor 346
Toeplitz Lodovico 136, 346
Tomasz Apostoł, św. 181, 182, 185, 186
Tomasz z Akwinu, św. 163, 164, 195, 196, 200, 206, 215, 217, 268, 270, 284, 285, 354, 355, 362, 363, 377
Tomczykowska Caria 18
Toramanian Toros 46, 47
Torosowicz Mikołaj, abp 28
Trembeccy, bracia 372
Tröscher Georg 371
Trudgian Helen 353
Trybowski Ignacy 361
Trzeciak Przemysław 321
Tschudi Hugo von 136, 152, 351
Tuch Antoni 123, 126, 343, 344, 399
Turner Jane 335, 345
Turowicz Jerzy 273
Turowski Konstanty 374, 375
Twardowski Bolesław, arcybiskup 193, 200, 201, 273
Tyczyńska Anna 354
Tyrowicz Marian 254, 370
Tysson Elżbieta 17
Tysson Izabella 17
Tysson Janusz 17
Tyszka Marcin 345
Tyszkiewiczowa Irena, hr. 270

Ulanowski Tadeusz 363
Urban II, papież 370
Urban Jacek, ks. 330
Urbański Antoni 348, 372

Van Bets K. 373
Varenne Gaston 345
Vasari Giorgio 352
Velázquez Diego Rodríguez de Silva y 351
Venturi Marcello 342
Verhaeren Émile 150, 350
Verriest B. 373
Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel 52, 154, 353, 372
Vogel Matthäus 371
Volbach Wolfgang Fritz 378
Voll Karl 152, 351
Vollmer Hans 14, 348, 371

Wagner Richard 352
Wais Kazimierz, ks. 355
Walanus Wojciech 18, 342, 377
Walewander Edward, ks. 346
Walicki Michał 321
Wallis-Walfisz Mieczysław 348, 350
Walter Christopher 360
Wankie Władysław 148, 348
Wapiennik-Kossowicz Joanna 335, 336, 343
Wartan Mamikonian 359
Wasylewski Stanisław 320, 361
Wądołowski Zdzisław, ks. 323
Wczelak 400
Webb Geoffrey 361
Weckwerth Alfred 357
Weder Zdzisław 361
Weidlé Wladimir 340
Wenus, bogini 156
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 228, 229, 233
Weyden Roger van der 251, 351
Węgierski Jerzy 374
Węglicka Katarzyna 321
Wieck Roger S. 321, 322
Wieleżyński Ludwik 171, 280, 307, 357, 358, 366, 379
Wierzbicka Anna 339
Wiktor Bronisław 344
Wilfred (Wilfried) 289, 291, 378
Wilhelm Pia 365
Wilhelm von Herle 156
Willsdon Claire A. P. 345
Wincenty à Paulo, św. 164, 355
Wincenty Ferreriusz, św. 136, 142, 347
Wincenty z Beauvais 257
Wit, św. 175, 278, 376
Witkiewicz Roman 275, 376
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 309
Witkowski 45, 328
Wittlin Józef 320
Witwicki Władysław 328
Wojciechowski Aleksander 354
Wojciechowski Tadeusz 181, 193, 359, 362
Wolańska Anna z Dzieduszyckich 193, 362
Wolańska Emilia 18
Wolańska Joanna 9, 11, 342, 344, 373
Wolański Janusz 18, 365
Wolf P. Odilo 365
Wölfflin Heinrich 267, 373
Wolfram 298, 299, 301, 306
Wołczański Józef, ks. 17, 323, 338, 355, 364, 374
Wosiek Rut, FSK 355, 356
Woycicki Alfred 323, 336, 379
Wrba Johannes 363
Wright Frank 18, 348
Wright Helen 375
Wroński Józef Szymon 321
Wüger Jakob (o. Gabriel) OSB 210, 365
Wujek Jakub, ks. 14, 282, 358, 359
Wulfram, św. 350, 354
Wyczesany Jerzy 354
Wyganowska Wanda 339, 343
Wynnyczuk Jurij 365
Wysocki Mieczysław 321
Wyspiański Stanisław 325
Wyss Alfred 377

Zabłocka Magdalena 377
Zachariasiewicz Adeline 18
Zachariasiewicz Władysław 18
Zachariewicz Julian 213, 358, 359, 361–363, 365, 378
Zachariasz, postać ewangeliczna 242
Zacharyasiewicz Franciszek Xawery 42, 324, 326
Zagórowski Olgierd 361
Zakrzewska Maria 320, 346, 348, 354, 373
Zaleski Tadeusz, ks. 359, 374
Zamojska Janina 17, 374
Zbiciak Józef 369
Zbierzchowski Henryk 254, 368, 369

Zbigniewicz Stefan 260, 261
Zdrada Jerzy 332, 338
Zehnder Frank Günter 351
Zeitblom Bartholomäus 251
Zeńczak Anna 331, 335, 336, 339, 341–343
Zeuksis 372
Zeus, postać mitologiczna 204, 217
Zieliński Jerzy, OCD 367, 368
Zieliński Tadeusz Stefan 193, 194, 201, 203–206, 217, 218, 228, 233, 361, 363–366
Zimmer Bernard 349
Zimmermann Alfons M. 370
Zinke Detlef 376
Ziółek Jan 374
Znojewska Krystyna 354
Zola Émile 154, 351, 352
Zorobabel, postać biblijna 227
Zub Julia 373
Zubrzycki Jan Sas 42, 320, 327

Żakowicz Aleksander 323
Żaliński Henryk W. 322, 324
Żeleński Stanisław Gabriel 94, 95, 210, 337, 338, 341, 365, 401
Żeromski Stefan 201
Żyła Władysław, ks. 37, 42, 47, 49, 73, 74, 77, 112, 133, 134, 320, 323, 325, 326–335, 342, 344, 345
Żyznowski Jan 354

Indeks miejsc

Achtala 66, 69, 333
Alhambra 73
Angers 267, 373
Ani 41–49, 326–329, 333, 382
Antwerpia 258
Argaszabat (Wagarszapat) zob. Eczmiadzyn
Augsburg 258

Baltimore 154, 321
Bamberg 373
Barcelona 73
Bazylea 17, 284, 285
Bejrut 324
Berlin 156, 351
Betlejem 233
Beuron 143, 209, 210, 226, 262, 263, 269, 338, 365, 372, 373
Bochnia 344
Bourges 213
Brugia 260, 269
Bruksela 355
Brzeżany 323
Bydgoszcz 354

Cambray 267
Castel Gandolfo (Castelgandolfo) 20, 136, 166, 263, 321, 354, 379
Chalcedon 322
Champmol 261, 371
Chantilly 303
Charlieu 304
Chartres 167, 213, 288, 301, 303
Chavannes 14
Chinon 164, 166
Cîteaux 371
Cleveland 303, 371
Cluny 254, 257, 258, 274, 370
Czerniowce 133, 330

Dijon 371
Dublin 136, 236, 368, 379
Dülmen 250
Dundrum 236, 368
Düsseldorf 80, 81, 108, 342

Eczmiadzyn (Edźmiadzyn), dawniej Wagarszapat 41, 47, 324, 326
Erfurt 298, 301, 306
Ertacminda 71

Farnborough 271, 272, 375
Florencja 284, 352, 362
Frankfurt nad Menem 368
Fryburg (szwajcarski) 79, 108, 150, 335, 395

Genewa 160
Giumri 44, 328
Gliwice 17
Gort Muire 236, 368
Grenada 73
Grodków 262, 263

Innsbruck 94–97, 105, 340

Jaremcze 341
Jasna Góra 188, 295, 345, 361
Jerozolima 222, 227, 234, 365

Kahlenberg 135, 136, 166, 263, 321, 346, 379
Kalisz 354
Kamieniec Podolski 37, 42, 131, 133
Katowice 321, 339
Kaukaz 42, 396
Kcynia 373
Kijów 42
Kolonia 153, 156, 167, 213, 351
Korneuburg 258
Koźminek 160, 162, 354
Kraków 14, 15, 17, 38, 52, 59, 70, 72, 78, 79, 92, 94, 95, 99, 101, 109, 110, 116, 123, 126, 135, 260, 307, 308, 315, 316, 331, 332, 334, 336–339, 341–343, 373, 374, 392, 395, 396, 401, 402
Krościenko Wyżne k. Krosna 166, 378
Krym 23, 327, 328

Laski 267
Lesko 166
Lille 350
Londyn 156, 307, 346, 348
Loreto 155
Lourdes 331
Lowanium 269, 375
Lozanna 14, 139, 150, 152, 153, 169, 347, 349, 351, 358
Lublin 339, 341, 354
Lwów 9, 11–17, 19–21, 23, 24, 26, 28, 30, 32–38, 41–43, 45–54, 56, 59, 60, 62, 65–67, 69, 70, 72–74, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 87, 89, 92–95, 98, 99, 101, 103, 106, 107, 108–110, 112–114, 116, 117, 119, 121, 126–131, 133–136, 138, 139, 141–143, 160, 164, 166, 167, 169, 170, 172, 175, 176, 179, 186–188, 200, 201, 205, 207, 210, 212, 216–218, 227, 232, 235, 237, 248, 250, 253–255, 258–260, 263, 267–274, 281, 284, 287–289, 291, 294, 298, 303, 307, 308, 313–316, 322, 324, 328, 331, 332, 334–340, 342–344, 347, 348, 350, 359, 361–365, 369, 372, 373–376, 378, 381–383, 385, 387–390, 392–402, 405–406

Madryt 73
Maredsous 269
Maria Laach 379
Marienbad 332, 389
Mechelen (Malines) 162–164, 268, 355
Mediolan 14, 136, 152, 184, 352
Memphis 350, 378
Mogiła 334
Moguncja 213
Mohylów 324
Moissac 257
Monachium 97, 147, 149, 152, 156, 215, 348, 351, 371
Monreale 80
Mont-César 269, 375
Monte Cassino 96, 210, 226, 263, 338, 365
Monterey Park 289
Montreux 149
Montserrat 155
Moulins 350
Murano 107, 153

Naumburg 213
Neapol 359
Nikorcminda 71
Nowy Jork 17, 342, 348

Olszynka Grochowska 147
Orvin sur Bienne (Orvin) 358, 381, 403, 404
Otranto 157, 353
Ouchy 349

Padwa 288
Palermo 80, 96
Paray-le-Monial 257, 370
Paryż 37, 147, 149–152, 154, 155, 251, 267, 291, 294, 303, 349–352, 358, 378
Petersburg 43, 148, 149
Pittsburgh 212, 213
Piza 288
Płock 84, 87, 95, 335, 336, 338
Podkowa Leśna 166
Ponts-de-Cé 237
Przedrzymichy Małe 127, 344
Przemyśl 166, 263
Przytyk 166

Radom 166
Rawenna 70, 80, 96, 117, 126, 340, 343, 402
Reichenau 373
Rudawa 339
Rzeszów 344
Rzym 217, 218

Saint-Denis 277, 301, 303
San Francisco 97, 291
San Lazzaro (Wyspa Św. Łazarza) 42, 43, 80, 83, 84, 88–90, 92, 93, 97
Sankt Gallen 231, 232
Sant'Ambrogio Olona 136, 166
Santa Chiara 341
Santiago de Compostela 155
Sens 213
Sewilla 73
Skarżysko-Kamienna 166
Skewra 89–93, 119, 172, 309, 337, 362, 373
Solesmes 269, 272
Somosierra 147
Souillac 304
Souvigny 258, 370
St. Germain-des-Prés 291, 294
St. Louis 80, 81
Stanisławów 35, 128, 129, 166, 374
Stavelot 213
Strasburg 213
Suczawa 133, 322
Świdnik 108

Toledo 167, 255
Trzciniec 354
Tyflis 43
Tyniec 269, 373

Ulm 229
Urbino 360

Vallejo 213
Varese 136, 166
Vézelay 257, 288

Wagarszapat (Wagarszabad) zob. Eczmiadzyn
Warszawa 14, 17, 20, 127–130, 131, 134–136, 138, 139, 141–143, 147, 149, 150, 160, 162–167, 201, 235, 237, 268, 269, 277, 337, 340, 347, 348, 350, 356, 363, 373, 378
Waszyngton 14, 154, 166, 287–289, 298, 303, 348, 354, 366
Watykan 95, 136, 166, 303, 304, 340, 346, 374
Wawel 79, 330, 332, 335, 341, 389
Wenecja 42, 43, 72, 79, 80, 88, 92, 93, 95, 96, 103, 105–107, 116, 119, 153, 315, 323, 335, 337, 338, 340–344, 359, 368, 381, 395, 402
Wiedeń 52, 54, 56, 73, 94, 105, 284, 320, 328, 330, 332, 334, 335, 337, 341, 344, 381, 387, 388, 389, 392, 395, 397, 398, 406
Wrocław 14, 17
Wyspa Św. Łazarza zob. San Lazzaro

Zakopane 335
Zakroczym 15, 373
Zarzecze 326
Zevenkerken 269
Zurych 17

Wykaz źródeł i opracowań

Źródła

AAN

MSZ, Departament Polityczno-Ekonomiczny, Wydział Prasowy: Wystawa prasy katolickiej w Watykanie, udział Polski (korespondencje, wykazy); sygn. 8675 (1935, 1936)

AKMK

Ks. Józef Teodorowicz do ks. Adama Stefana Sapiehy [*s.l.*, *s.a.*, ok. 1908]; sygn. TS III/163

Ks. Józef Teodorowicz do ks. Adama Stefana Sapiehy [*s.l.*, *s.a.*, ok. 1908]; sygn. TS III/167

ACV

Catalogue des étudiants de l'Université de Lausanne, Année universitaire 1909–1910, Lausanne 1909; K XIII 369

Immatriculations, Hiver 1909–1910 (Rectorat de l'Université de Lausanne); K XIII 371/121

Immatriculations, Été 1910 (Rectorat de l'Université de Lausanne); K XIII 371/122

Immatriculations, Hiver 1910–1911 (Rectorat de l'Université de Lausanne); K XIII 371/124

Arch. JHR

Albert Burtri do Jana Henryka Rosena, Orvin-sur-Bienne (Szwajcaria), 14 III 1939: „Mode de préparation des produits entrant dans la composition des couleurs, et leur manipulation", k. 1–4, mpis (zob. Aneks XVII A)

Albert Burtri do Jana Henryka Rosena, Orvin (Szwajcaria), 15 III 1939, k. 1–2, mpis (zob. Aneks XVII B)

„Kariera wojskowa rtm. Jana de Rosen", 18 VI 1977; zapis wywiadu przeprowadzonego z Janem Henrykiem Rosenem przez Walerego Starczewskiego, z przeznaczeniem do publikacji w Biuletynie Koła 9. Pułku Ułanów Małopolskich w Londynie, rkps

R o s e n John H. de, „On the Margin of the Prayer Book. (Essays on the Aesthetics of Worship)" [Na marginesie modlitewnika. Eseje o estetyce kultu; *s.l.*, *s.a.*, przed 1943], mpis (luźne notatki wykładów w CUA, przeznaczone do druku; strony numerowane, niekompletne, wiele fragmentów istnieje w kilku różnych wersjach, innych brakuje)

AS BCI

Giuseppe Toeplitz, korespondencja z Janem Henrykiem Rosenem z lat 1932–1934; CpT, t. 78–82

BIL PAT

Ks. Karol Csesznák (wspomnienia różnych osób), Zbiory Reginy Szyrajew (bez sygn.)

M i e c z k o w s k i Janusz, ks., „Geneza i powstanie Instytutu Liturgicznego w Krakowie w kontekście działalności ośrodków ruchu liturgicznego", Kraków 2001 (praca lic. PAT, promotor: prof. dr hab. Stefan Koperek), mpis

BJ

D e t t l o f f Paweł, „Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka", mpis pracy doktorskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2005

„Świadectwa wykonanych polichromji przez prof. Antoniego Procajłowicza" [album fotografii i dokumentów, *s.l.*, *s.a.*], k. 24: „Projekt mozajki dla katedry ormiańskiej we Lwowie"; Oddział Zbiorów Graficznych, sygn. 723 IV albumy

BN (Zbiory Specjalne, Zakład Zbiorów Ikonograficznych)

Jan Henryk Rosen, *Pogrzeb św. Odilona* (1925); sygn. AFF III-57, IF 23144

Jan Henryk Rosen, *Ostatnia noc św. Hilarego* (1924); sygn. AFF III-57, IF 23146

Jan Henryk Rosen, *Pozdrowienie anielskie* (1925); sygn. AFF III-57, IF 23147

Jan Henryk Rosen, *Św. Franciszek z Asyżu*, tryptyk (1923); sygn. AFF IV-19, IF 13480

Jan Henryk Rosen, *Św. Franciszek z Asyżu* (1923); sygn. AFF IV-19, IF 13481

ЦДІА

M ą c z y ń s k i Franciszek, [Opis kosztorysu prac architektonicznych planowanych do wykonania w katedrze ormiańskiej], 4 III 1909; ф. 475, оп. 1, спр. 609, k. 91–95 (zob. Aneks VII)

Ks. Józef Teodorowicz do NN (patriarchy Wenecji?), ok. 1909; ф. 475, оп. 1, спр. 610, k. 59–61 (zob. Aneks XI)

MWRiOP do ks. Józefa Teodorowicza, 15 XII 1924; ф. 475, оп. 1, спр. 613

ДАЛО

Ks. Józef Teodorowicz do Namiestnictwa Galicji we Lwowie, 24 IV 1907; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 22–24 (zob. Aneks VIII)

M e h o f f e r Józef, [Opis projektowanej dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie], 1907; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 34 (zob. Aneks XVI A)

M e h o f f e r Józef, [Kosztorys dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie], 16 I 1911; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 48 (zob. Aneks XVI B)

„Zdanie departamentu technicznego VII/b w sprawie restauracyi katedry obrz. ormiańskiego we Lwowie", 28 III 1908; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 70–71 (zob. Aneks IX)

„Zdanie Departamentu X [Namiestnictwa we Lwowie]", 1909 (?); ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 83–86 (zob. Aneks X)

Ks. Józef Teodorowicz do Ministerstwa Kultury w Wiedniu, 21 X 1910; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 88–89 (zob. Aneks XII)

Opinia Komisji Centralnej w sprawie dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie dla c. k. Ministerstwa Wyznań i Oświaty, 12 I 1911; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 100–101 (zob. Aneks XIII)

Odpowiedź c. k. Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświaty (minister Karl von Stürgkh) na list ks. Józefa Teodorowicza (z 21 X 1910; por. Aneks XII), skierowana do Namiestnika Galicji we Lwowie; 8 II 1911; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 103–104

„Sprawozdanie techniczne w sprawie robót rekonstrukcyjnych wykonanych w katedrze ormiańskiej we Lwowie", 22 VIII 1918; ф. 1, оп. 28, спр. 3985, k. 41–43 (zob. Aneks XV)

„Личное дело преподавателя Росена Яна Генрика" (Akta personalne wykładowcy [Politechniki Lwowskiej] Jana Henryka Rosena) 1921–1939, na 61 arkuszach; ф. 27, оп. 4, спр. 548

FKiDOP

Ks. Adam Bogdanowicz [wspomnienia i informacje różnych osób], teczka 86

Ks. Józef Teodorowicz do prezydenta Lwowa Wacława Drojanowskiego, 28 VI 1933; teczka 412 (12) (zob. Aneks XVIII A)

Ks. Józef Teodorowicz do prezydenta Lwowa Wacława Drojanowskiego, 7 VIII 1933; teczka 412 (12) (zob. Aneks XVIII B)

Ks. Józef Teodorowicz do wojewody lwowskiego Władysława Beliny-Prażmowskiego, 7 VIII 1933; teczka 412 (12) (zob. Aneks XVIII C)

Flanagan

Wywiady Mary Flanagan z Janem Henrykiem Rosenem, Waszyngton (USA), zarejestrowane na kasetach magnetofonowych, spisane (mpis): 18 II 1976 (8 s.), kwiecień 1977 (3 s.), 11 VI 1977 (5 s.), 5 IX 1977 (6 s.)

[Księga wycinków prasowych Jana Henryka Rosena], tom oprawny w płótno, oznaczony ekslibrisem: „EX LIBRIS | J. H. ROSEN | NR. 932", wycinki wklejone na 106 stronach, pozostałe puste

MCK

Katedra ormiańska we Lwowie. Rysunki Franciszka Mączyńskiego, Lwów i Kraków, 1909 (MCK, Zb. Spec. 1, nry inw. 1/20–5/20, 7/20–20/20)

ZNiO

M e h o f f e r o w a Jadwiga, „Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera", t. 1–2; rkps Ossol., sygn. 14039/II

M e h o f f e r o w a Jadwiga, „Znajomi, koledzy, przyjaciele J. Mehoffera z lat 1891–1939", t. 1–2; rkps Ossol., sygn. 14040/II

M e h o f f e r o w a Jadwiga, „Biografia Józefa Mehoffera", t. 1–2; rkps Ossol., sygn. 14041/II

Jan Bołoz Antoniewicz do ks. Józefa Teodorowicza, 7 IV 1908: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery A–B"; rkps Ossol., sygn. 15691/II, k. 151

Jan Bukowski wdo ks. Józefa Teodorowicza [*s.a.*]: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery A–B"; rkps Ossol., sygn. 15691/II, k. 511

Helena Krzeczunowiczówna do ks. Józefa Teodorowicza [*s.a.*]: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery H–K"; rkps Ossol., sygn. 15693/II, k. 393

Antoni Procajłowicz do ks. Teodorowicza, 12 X 1909: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litery N–R"; rkps Ossol., sygn. 15695/II, k. 309

August Teodorowicz do ks. Józefa Teodorowicza (grudzień 1910): „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938. Litera T"; rkps Ossol., sygn. 15697/II, k. 23–24

Szkic listu, pisany ręką ks. Józefa Teodorowicza, adresowany najprawdopodobniej do Leona hr. Pinińskiego, 9 (?) VIII 1905: „Korespondencja abpa Teodorowicza z lat 1872–1938 oraz listy różnych osób"; rkps Ossol., sygn. 15699/II, k. 1–4 (zob. Aneks VI)

Zbiory autorki (kopie dokumentów)

C z e r n i c h o w s k a Joanna, P a w l a k Agnieszka, „Katedra ormiańska we Lwowie. Malowidło ścienne, Jan Henryk Rosen, 1925. Wschodnie przęsło południowej ściany nawy", Warszawa 2008 (dokumentacja konserwatorska)

M a c i e j Arkadiusz, „Problemy konserwatorskie witraży projektu J. H. Rosena z katedry ormiańskiej p.w. Wniebowzięcia NMP we Lwowie. Próba ich rozwiązania na przykładzie konserwacji górnej kwatery witraża *Św. Pawła* z zastosowaniem współczesnych klejów syntetycznych", Kraków 2004 (praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem dr. Pawła Karaszkiewicza, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie), mpis

M a ł k i e w i c z ó w n a Helena „ konografia witraży" [niepublikowane opracowanie witraży katedry ormiańskiej we Lwowie, zamieszczone jako rozdz. 5 w:] M a c i e j, „Problemy konserwatorskie…", s. 28–80

R o s e n John Henry de, „The Iconography of the National Shrine of the Immaculate Conception. Interior (part one)", [Waszyngton, ok. 1958–1959], mpis

W o l a ń s k a Joanna, „Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w kaplicy seminarium duchownego obrządku łacińskiego we Lwowie", Kraków 1999 (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Wojciecha Bałusa, IHS UJ), mpis

W r i g h t Frank, Wywiad z Janem Henrykiem Rosenem, Waszyngton (USA), 1 II 1979, mpis, s. nlb.

Opracowania

A b a n c o u r t Helena de, *Antoniewicz Jan Bołoz* [w:] *PSB*, t. 1, s. 137–139

Acta Sanctorum: quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur, que ex Latinis et Graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, notis illustravit Joannes B o l l a n d u s, *editio novissima curante* Joanne C a r n a n d e t, t. 1: *Ianuarius*, Parisiis–Romae 1863

A d a m o w i c z Tadeusz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982

A d a m o w i c z Tadeusz, B a l Irena, *Mehoffer Józef* [w:] *SAP*, t. 5, s. 466–476

A d d e r i o Michele Da, *Sugli archivi delle imprese vetrarie muranesi* [w:] *Atti della I Giornata Nazionale di Studio 'Il vetro dall'antichità all'età contemporanea'. Venezia 2 dicembre 1995*, Venezia 1996, s. 10

A g u e t t a n t Louis, *Un exégète des cathédrales: Émile Mâle* [w:] i d e m, *Les amitiés littéraires*, Paris–Torino–Budapest 2001 [pierwodruk 1931], s. 119–138

Album inżynierów i techników w Polsce, Lwów 1932, s. 42–43

Ani. Capitale de l'Arménie en l'an mil, kat. wyst. Pavillon des Arts, Paris, 7 II–13 V 2001, Paris 2001

Ani. World Architectural Heritage of a Medieval Armenian Capital. Papers Delivered at the First International Symposium on the

History, Culture and Architectural Significance of Ani, held at the New York Historical Society, October 21, 1989, ed. Peter S. C o w e, Leuven–Sterling, VA 2001 (= University of Pennsylvania Armenian Texts and Studies, 16, ed. Michael E. S t o n e)

A n t o n i e w i c z Jan B o ł o z, *W sprawie sztuki kościelnej* [w:] *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897 [nadbitka z: *Księga pamiątkowa II zjazdu katolickiego odbytego we Lwowie w dn. 7, 8 i 9 VII 1896*]

A n t o n i e w i c z Jan B o ł o z, *Die Armenier* [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien*, Wien 1898, s. 440–463

A n t o n i e w i c z Jan B o ł o z, *Toast na cześć Najprzewielebniejszego ks. Józefa Teodorowicza Arcybiskupa ormiańsko-katolickiego dyecezyi lwowskiej wypowiedziany na uczcie w Pałacu Arcybiskupim w dzień intronizacyi 2. lutego 1902*, Lwów 1902 [przedr. w: „Przedświt", 1902, nr 35 (12 II), s. 2–3]

A n t o n i e w i c z Jan B o ł o z, *Senae Triplices. Uwagi o sztuce syeneńskiej i florentyńskiej z Powodu „Sieny" J. Eksc. Kazimierza Chłędowskiego*, Warszawa 1905 [nadbitka z „Biblioteki Warszawskiej", 1904, t. 256]

Archikatedralny kościół Ormiański we Lwowie, „Kłosy", 1872, nr 388, s. 374–376

A r c h u t o w s k i Józef, ks., *Stary Testament i krytycy.* (*Uwagi o książce X. Arcyb. J. Teodorowicza pt. Od Jahwy do Mesjasza*), Kraków [1937]

A r i è s Philippe, *Człowiek i śmierć*, tłum. Eligia B ą k o w s k a, Warszawa 1989

Arménie: La magie de l'écrit, éd. Claude M u t a f i a n, kat. wyst. Marseille, Centre de la Vieille Charité, 27 IV–22 VII 2007, Marseille 2007

Art Déco у Львові. Концепція виставки та каталогу Анни Б а н ц е к о в о ї, Львівська галерея мистецтв, Червень-Жовтень 2001, Львів 2001

Art from the Court of Burgundy. The Patronage of Philip the Bold and John the Fearless 1364–1419, kat. wyst. Musée des Beaux-Arts of Dijon, 28 V–15 IX 2004; The Cleveland Museum of Art, 24 X 2004–9 I 2005, Paris 2004

A s s i o n Peter, *Katharina* (*Aikaterinê*) *von Alexandrien* [w:] *LCI*, Bd. 7, szp. 290

A t i y a Azis, *Historia kościołów wschodnich*, [*s.l.*] 1978

A u b e r t Marcel, *Émile Mâle* (*1862–1954*), „Monuments et Mémoires", t. 48, 1956, nr 2, s. 1–7

A u b e r t Marcel, *Émile Mâle*, „Bulletin Monumental", t. 113, 1955, s. 47–49

A u b e r t Roger, *Mercier* (*Désiré-Joseph, cardinal*) [w:] *Catholicisme. Hier – Aujourd'hui – Demain*, t. 8, Paris 1979, szp. 1208–1211

A u b e r t Roger, *Le Cardinal Mercier et la Pologne en 1920* [w:] *Le cardinal Mercier* (*1851–1926*). *Un prélat d'avant-garde. Publications du Professeur Roger Aubert rassemblées à l'occasion de ses 80 ans*, éd. Jean-Pierre H e n d r i c k x, Jean P i r o t t e, Luc C o u r t o i s, Louvain-la-Neuve 1994, s. 363–377

Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (*1562–ca. 1618*) *über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, Hrsg. Almut B u e s, 4 Bde., Wiesbaden 2008 (= Deutsches Historisches Institut Warschau, Quellen und Studien, Bd. 19, 1–4)

Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler »SZTVKA«, Wien 1908 (Hagenbund)

XXIV Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Sezession, XI–XII [Wien] 1905

A x e r Jerzy, *Słowo wstępne* [w:] Tadeusz Z i e l i ń s k i, *Listy do Stefana Srebrnego*, oprac. Grażyna G o l i k - S z a r a w a r s k a, Warszawa 1997 (= Ludzie i Teksty, red. Jerzy A x e r, t. 1), s. 6

B a l d i c k Robert, *The Life of Joris-Karl Huysmans*, Oxford 1955

B a l t r u š a i t i s Jurgis, *L'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929

B a l t r u š a i t i s Jurgis, *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris 1936 (= *Forme et Style. Essais et Mémoires d'Art et d'Archéologie*)

B a ł u s Wojciech, *Grupa Ukrzyżowania na fasadzie kościoła św. Elżbiety we Lwowie*, „Przegląd Wschodni", t. 6, 1999/2000, z. 2 (22), s. 311–334

B a ł u s Wojciech, *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001

B a ł u s Wojciech, *Das Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 52, 1999 (2002), s. 131–151

B a ł u s Wojciech, *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu arcybiskupa Józefa Bilczewskiego* [w:] *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego. Sesja naukowa na Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków, 4–5 czerwca 2002*, Kraków 2003 (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, t. 16, red. ks. Józef W o ł c z a ń s k i), s. 49–70

B a ł u s Wojciech, *Historia sztuki wobec nauk historycznych* [w:] *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne, czy coś więcej?*, red. Marcin F a b i a ń s k i, Warszawa 2005 (= Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie, 13–18 września 2004), s. 37–44

B a r ą c z Sadok, *Rys dziejów ormiańskich*, Tarnopol 1869

B a r b i e r d e M o n t a u l t Xavier, *Iconographie des Sibylles*, „Revue de l'art chrétien", 1869, s. 245–257, 321–356, 465–507, 578–582; *ibidem*, 1870/1871, s. 290–317, 326–341, 385–406 [wyd. książkowe: Arras 1872]

B a r b i e r d e M o n t a u l t Xavier, *Traité d'iconographie chrétienne*, 2 vols., Paris 1890

B a s c h e t Jérôme, *L'iconographie médievale. L'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel* [w:] *Émile Mâle* (*1862–1954*), *la construction de l'œuvre…*, s. 273–288

Basilica of the National Shrine of the Immaculate Conception. A Guidebook and Personal Tour, [*s.l.*, *s.a.*]

B a y e t Jean, *Émile Mâle* (*1862–1954*), „Mélanges d'Archéologie et d'Histoire", 67, 1955, s. 339–340

B a z i e l i c h Antoni, *Dary Ducha Świętego*, *II* [w:] *EK*, t. 2, szp. 1034–1037

B a z i n Germain, *Souvenirs d'un ancien élève*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 136

B a z i n René, *Charles de Foucauld. Explorateur du Maroc, eremite du Sahara*, Paris 1921

B e c k w i t h John, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970 (= Pelican History of Art)

B e d n a r s k i Tadeusz Z., *Mączyński Franciszek* [w:] *PSB*, t. 20, s. 334–336

B e h r - S i g e l Élisabeth, *Lev Gillet. 'A Monk of the Eastern Church'*, tłum. Helen W r i g h t, Oxford 1999 [oryg. wyd. franc. *Lev Gillet*. '*Un moine de l'Eglise d'Orient*'. (*Un libre croyant universaliste, évangélique et mystique*), Paris 1993]

B e u c h e r t Marianne, *Symbolik der Pflanzen. Von Akelei bis Zypresse*, Frankfurt a. M.–Leipzig 1995

B e y l a r d Hugues, *Pro Juarez* (*Miguel*) [w:] *Catholicisme. Hier – Aujourd'hui – Demain*, t. 11, Paris 1988, szp. 1063–1064

B i a ł o s t o c k i Jan ,*Tradycje i przekształcenia ikonograficzne* [w:] i d e m, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961 (= Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Historii i Nauk Społecznych. Prace Komisji Historii Sztuki, t. IV, z. 3), s. 137–159

B i a ł y n i c k a - B i r u l a Joanna *Jabłoński Marcin* [w:] *SAP*, t. 3, s. 158–160

B i e d r o ń s k a - S ł o t o w a Beata ,*Sztuka i kultura w Armenii i ormiańskiej diasporze* [w:] *Ormianie polscy…*, s. 14–24

B i e d r z y c k a Agnieszka, *Bibliografia pomników kultury dawnych kresów południowo-wschodnich Rzeczypospolitej*, Kraków 2000

B i e r n a c k a Róża, *Procajłowicz Antoni* [w:] *PSB*, t. 28, s. 466–468

B i n d m a n David (ed.), *John Flaxman*, [London] 1979

B i r i u l o w Jurij, *Secesja we Lwowie*, Warszawa [1996] [wyd. ukr.: Юрій Бірюльов, *Мистецтво львівської сецесії*, Львів 2005]

B l u m Helena, *Słowo wstępne* [w:] *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej…*, s. 5–55

B o b e r Harry, *Editor's Foreword* [w:] M â l e, *Religious Art in France. The Twelfth Century…*, s. v–xxviii

B o c h n a k Adam, *Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931

B o c h n a k Adam, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948 (= PAU, Historia Nauki Polskiej w Monografiach, 22)

B o c k Franz, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, Bd. 3, Bonn 1871

B o c k Ulrich, *Die armenische Baukunst. Geschichte und Problematik ihrer Erforschung*, Köln 1983 (= 25. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, Hrsg. Günther B i n d i n g)

B o d e Wilhelm von, *Sandro Botticelli*, Berlin 1922

The Book of the First Monks: A Workbook, ed. Paul C h a n d l e r O. Carm., Carmelite Spirituality for Formators, Centro Internazionale S. Alberto, Rome, 14 I–22 II 1992, Rome 1992

B o r c h e r t Bruno O. Carm., *L'Immaculée dans l'iconographie du Carmel*, „Carmelus" 2, 1955, s. 85–131

B o u r g e r o n Jean-Pierre, *Les Reutlinger. Photographes à Paris* (*1850–1937*), Paris 1979

B r a u n Joseph, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907

B r a u n f e l s Wolfgang, *Dreifaltigkeit* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 525–537

B r a u n f e l s Wolfgang, *Petrus, Apostel* [w:] *LCI*, Bd. 8, szp. 158–174

B r o n i e w s k i Władysław, *Poezje wybrane. Wydanie krytyczne*, oprac. Felik s a L i c h o d z i e j e w s k a, t. 2 : *1926–1945*, Płock–Toruń 1997

B r o s s e t Marie-Félicité, *Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux X^e^ et XI^e^ siècles, histoire et description*, 2 vol., St. Pétersbourg 1860–1861 (t. 1: *Description*, 1860 oraz *Atlas*; t. 2: *Histoire*, 1861 oraz *Atlas général*)

B r u n e l Pierre, *Huysmans* [w:] *Dictionnaire des littératures…*, t. 2, s. 1076–1081

B r u s h Kate, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, New York 1996

B r y k c z y ń s k i Antoni, ks., *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894

B r y k c z y ń s k i Antoni, ks., *Dom Boży to jest praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów*, Warszawa 1904

B r z e z i n a Katarzyna, *Kościół parafialny p.w. Najświętszej Panny Marii Pomocnicy Chrystusa w Przedrzymichach Małych* [w:] *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 8, Kraków 2000 (= *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. Jan K. O s t r o w s k i), s. 213–216

B r z e ź n i a k Marek, *Katedra ormiańska we Lwowie*, „Opole", 1988, nr 8, s. 8–10; *ibidem*, 1988, nr 9, s. 20

B ü t t n e r Frank, *Peter Cornelius*: *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, Stuttgart 1999

B u l s t Neithard, *Odilo* [w:] *Lexikon des Mittelalters*, Hrsg. Norbert A n g e r m a n n, Bd. 6, München 1993, szp. 1351–1352

B u n i k i e w i c z Witold, *Kronika artystyczna. Jan H. Rosen, Zofia Węgierkowa*, „Kurier Warszawski", 1922, nr 318 (19 XI), s. 12

B u r c h a r d Helena *Janusz Bohdan* [w:] *PSB*, t. 10, s. 587–588

B u s i n e Alain, *Huysmans à fleur de peau. Le goût des primitifs*, Paris 2004 (= Études Littéraires)

B u t l i n Martin ,*The Paintings and Drawings of William Blake*, New Haven–London 1981 (= Studies in British Art), part 2

B u y k o Małgorzata, *Dzieje i program dekoracji malarskiej Jana Matejki w prezbiterium mariackim* [w:] *O konserwacji…*, s. 63–78

B y r n e s Joseph F., *Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle* (*1862–1954*), „Catholic Historical Review", vol. 83, 1997, no. 3 (July), s. 401–427 [przedr. jako rozdz. VII: „Reconciliation of Cultures in the Third Republic: The Work of Émile Mâle" [w:] i d e m, *Catholic and French Forever. Religious and National Identity in Modern France*, University Park, PA 2005, s. 179–208]

C a m i l l e Michael, *Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art* [w:] *Iconography at the Crossroads. Papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23–24 March 1990*, ed. Brendan C a s s i d y, Princeton 1993 (= Index of Christian Art, Occasional Papers, II), s. 43–57

C h a i g n e Louis, *Les lettres contemporaines*, Paris 1964 (= Histoire de la littérature française, éd. Jean C a l v e t, t. 10)

C h a n d l e r Paul O. Carm., '*Princeps et exemplar Carmelitarum*': *The prophet Elijah in the 'Liber de institutione primorum monachorum'* [w:] *A Journey with Elijah. Carmelite Seminar on the Prophet Elijah, Whitefriars Hall, Washington DC, 3–9 April 1991*, Rome 1991 (= Carisma e Spiritualità, 2), s. 111–134

C h a r e w i c z o w a Łucja, *Historiografia i miłośnictwo Lwowa*, Lwów 1928 (= Biblioteka Lwowska, t. 37)

C h a r l e Christophe, *Les professeurs de la faculté des lettres de Paris. Dictionnaire biographique*, t. 2, Paris 1986 (= Collection „Histoire biographique de l'enseignement"), s. 143–144

C h a r l e Christophe, T e l k è s Eva, *Les professeurs du Collège de France. Dictionnaire biographique* (*1901–1939*), Paris 1988 (= Collection „Histoire biographique de l'Enseignement"), s. 31–32

C h a z a l Gilles, *La tétralogie d'Émile Mâle et l'histoire de l'iconographie chrétienne*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 125–130

C h r z a n o w s k i Tadeusz, *Kryzys sztuki religijnej – historia czy teraźniejszość?* [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji SHS, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 179–197

C h r z ą s z c z e w s k i Jacek ‚*Kościoły Ormian polskich*, Warszawa 2001 (= Katalog zabytków ormiańskich, t. 1)

C h r z ą s z c z e w s k i Jacek ‚*Katedra ormiańska p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie* [w:] i d e m, *Kościoły…*, s. 59–98

C h r z ą s z c z e w s k i Jacek, *Kościół ormiańskokatolicki p.w. Św. Grzegorza Oświeciciela w Czerniowcach na Bukowinie* [w:] i d e m ‚*Kościoły…*, s. 19–21

C h r z ą s z c z e w s k i Jacek ‚*Historia katedry ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2001, nr 26–27, s. 3–54

C i c h y Stefan, *Ruch liturgiczny jako „przejście Ducha Świętego w Kościele"*, „Seminare", t. 21, 2005, s. 173–188

C i c i o r a Barbara ‚*Matejko a Středniowiecze*, kat. wyst. MNK – Dom Jana Matejki, październik 2001–styczeń 2002, Kraków 2001

C i e l ą t k o w s k a Romana, *Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej*, Zblewo 1998

Č i ž i n s k á Helena ‚*Beuronská umělecka škola v opatství svatého Gabriela v Praze / Die Beuroner Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*, Praha 1999

C o l e b y Nicola, R o c h f o r t Desmond, *Mural. Latin America* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 22, s. 328–331

C o o p e r J. C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London 1999

C o r b e l l a r i Alain, *Joseph Bédier. Écrivain et philologue*, Genève 1997 (= Publications romanes et françaises, 120)

C o r b e l l a r i Alain, *Émile Mâle et Joseph Bédier: de la gloire de la France à l'apologie des clercs*, „Gazette des Beaux-Arts", t. 132, 1998 (novembre), s. 235–244

C o u d r a y Marc, *Foucauld* (*Charles-Eugène de*) [w:] *Catholicisme. Hier – Aujourd'hui – Demain*, t. 4, Paris 1956, szp. 1463–1466

C u n e o Paolo, *Les ruines de la ville d'Ani. Un problème urgent de sauvegarde et de mise en valeur*, „Monumentum", t. 5, 1970, s. 49–72

C u n e o Paolo, *L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale*, Roma 1977 (= Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCLXXIV – 1977, Quaderno N. 235)

C u n e o Paolo, *An Historic Outline of the Scientific Exploration of the Archaeological Site of Ani and a Draft Proposal for the Creation of an International Archaeological Park* [w:] *Ani. World Architectural Heritage…*, s. 117–124

C y w i ń s k i Bohdan, *Rodowody niepokornych*, Paris 1985

C z a p c z y ń s k a Danuta ‚*Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią* [w:] *Dziedzictwo…*, s. 151–161

C z a p c z y ń s k a - K l e s z c z y ń s k a Danuta, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, Kraków 2005 (= Krakowska Teka Konserwatorska, t. V)

[C z a p e l s k i Tadeusz] tc, *Pomnik Izaaka Isakowicza we Lwowie*, Tyg. Il., 1905, nr 36 (9 IX), s. 652–653

C z a r n e c k i Józef, *Współczesne malarstwo religijne w Polsce. Wystawa prac Jana H. Rosena*, „Polak-Katolik", 1925, nr 196 (1 IX)

C z a r n e c k i Józef St., *Z Katedry Ormiańskiej we Lwowie*, „Antena Życia", 1933, nr 11 (16 VII)

C z o ł o w s k i Aleksander, *Lwów. Przewodnik orjentacyjny*, Lwów 1930

C z o ł o w s k i Aleksander, *Wystawa ormiańska we Lwowie, czerwiec–październik 1932*, Lwów 1932

D a k y n s Janine R., *The Middle Ages in the French Literature 1851–1900*, Oxford 1973

D a m i a n i Pietro, *Alia vita S. Odilonis auctore B. Petro Damiano S.R.E. Cardinale* [w:] *Acta Sanctorum…*, s. 71–77

D a n i e l s k i Wojciech, W e d e r Zdzisław, *Chrystus Król: Kult* [w:] *EK*, t. 3, szp. 323–325

Д а ш к е в и ч Ярослав, *Богдан Януш як вірменознавець*, „Галицька Брама", 1996, nr 21–22, s. 18

D a w i d o w i c z Bogdan ‚*Das armenisch-katholische Erzbistum Lemberg* [w:] Paul Maria B a u m g a r t e n, Joseph S c h l e c h t (Hrsg.), *Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild*, Bd. 2: *Deutschland, die Schweiz, Luxemburg, Österreich-Ungarn*, Berlin–München–Wien 1900, s. 523–526

Dawna fotografia lwowska 1839–1939, red. Aleksander Ż a k o w i c z, Lwów 2004

D e i c h m a n n Friedrich Wilhelm, *Archeologia chrześcijańska*, tłum. Elżbieta J a s t r z ę b o w s k a, Warszawa 1994

D e n i s Maurice, *Histoire de l'art religieux*, Paris 1939

D e r w o j e d Janusz, *Axentowicz Teodor* [w:] *SAP*, t. 1, s. 50

D e t t l o f f Paweł, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1939. Teoria i praktyka*, Kraków 2006 (= Ars Vetus et Nova, red. Wojciech B a ł u s, t. 23)

The Dictionary of Art, ed. Jane T u r n e r, vol. 1–34, New York 1996

Dictionnaire des littératures de langue française, éd. Jean-Pierre de B e a u m a r c h a i s, Daniel C o u t y, Alain R e y, 3 vol., Paris 1984

D i d r o n Adolphe-Napoléon, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris 1844

D i l l y Heinrich, *Émile Mâle* (*1862–1954*) [w:] *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Hrsg. i d e m, Berlin 1990, s. 133–148

D i n k l e r - v o n S c h u b e r t Erika ‚*Sieben* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 154–156

D o b r o w o l s k i Tadeusz, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław–Kraków 1960; t. 3, Warszawa 1964

D o b r z e n i e c k i Tadeusz, *U źródeł przedstawień: „Tron Łaski" i „Pietas Domini"*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 1971, s. 271–307

D o l a Kazimierz, *The Life and Times of Archbishop Józef Teofil Teodorowicz*, „Armenian Review", 1986, nr 4, s. 73–82

D o n c œ u r Paul, *L'Œuvre religieuse d'Émile Mâle*, „Études", 1954, nr 283, s. 257–258

D [o n i g i e w i c z] Stanisław, *Metropolita Lwowski obrządku ormiańskiego, Ks. Dr Józef Teodorowicz. Żywot i działalność*, PŚG, t. 12, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień), s. 6

D r a g o n Antoni o.*Pour le Christ-Roi: Miguel Augustin Pro de la Compagnie de Jésus*, Montreal 1928 [wyd. polskie: *Za Chrystusa Króla. Żywot O. Michała Augustyna Pro, T. J., straconego w Meksyku 23 listopada 1927*, Kraków 1931]

D r e g e r Mori z.*Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stikkerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts: mit Ausschluss der Volkskunst* (Tafelband I), Wien 1904

D r e s c h e r Tim W., *Mural. North America* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 22, s. 332–333

D r e x l e r Ignacy, *Dzieło Jana Henryka Rosena*, „Świat", 1927, nr 42

D r e x l e r Ignacy, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie* [w:] *Malowidła ścienne…*, s. 3–9

D r i s k e l Michael Paul, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, PA, 1992

D u b o i s d e M o n t p é r e u x Fréderi c.*Voyage autour du Caucase ches les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie, et en Crimée; avec un atlas géographique pittoresque, archéologique, géologique* [etc.], Paris et Neuchâtel 1839–1843 (5 vol. oraz atlas z rycinami autorstwa Hercule Nicoleta)

Düll Jan [w:] *SAP*, t. 2, s. 114

D ü n n i n g e r Josef, *Vierzehn Nothelfer* [w:] *LCI*, Bd. 8, szp. 546–550

D u m e s n i l René, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris 1955 (= Histoire de la littérature française, éd. Jean C a l v e t, t. 9)

D y l e w s k a Anna .*Prace Karola Hukana dla Jasnej Góry*, „Studia Claromontana", t. 9, 1988, s. 306–315

D z i e d z i c Stanisł aw, *Czas próby i determinacji. O utrwaleniu unii polskiego Kościoła ormiańskiego ze Stolicą Apostolską* [w:] *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura*, t. 2. *Studia z dziejów Lwowa*, red. Henryk W. Ż a l i ń s k i, Kazimierz K a r o l c z a k, Kraków 1998 (= WSP, Prace Monograficzne, nr 240), s. 47–57

Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej, Kraków 2000

D z i e l s k a Maria .*Kierunki badań nad historią religii greckiej i hellenizmu oraz nowsza literatura przedmiotu* [w:] Z i e l i ń s k i, *Religia starożytnej Grecji…*, s. 277–296

E c o Umberto, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. Mikołaj O l s z e w s k i, Magdalena Z a b ł o c k a, Kraków 1994

E m e r y Elizabeth, *Reconstructing the Cathedral: Social and Aesthetic Crisis in the Fin-de-Siècle Novel* (*Zola, Huysmans, Proust*), dysertacja doktorska, New York University, 1997

E m e r y Elizabeth, *J.-K. Huysmans, Medievalist*, „Modern Language Studies", vol. 30, 2000, nr 2 (Autumn), s. 119–131

E m e r y Elizabeth, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, NY 2001

E m e r y Elizabeth, *Introduction* [w:] *Medieval Saints…*, s. 1–10

E m e r y Elizabeth, *The* Golden Legend *in the Fin de Siècle: Zola's* Le Rêve *and Its Reception* [w:] *Medieval Saints…*, s. 83–116

E m e r y Elizabeth, M o r o w i t z Laura, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, London 2003

Emmerich Anna Katarzyna [w:] *Encyklopedia Kościelna X. Michała Nowodworskiego*, t. 5, Warszawa 1874, s. 15–19

E m m e r i c h Anna Katharina ,B r e n t a n o Clemens, *Das zweite Lehrjahr Jesu: aus den Tagebüchern des Clemens Brentano*, Stein-am-Rhein 1998

E m m i n g h a u s Johannes H., *Verkündigung an Maria* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 430

Enzyklopädie [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 645–653

E n g e l b e r t Pius, *Odilo* [w:] *LThK*, Bd. 7, szp. 975–976

L'étrange Monsieur Merson, éd. Francis R i b e m o n t, kat. wyst. Musée des Beaux-Arts de Rennes, 10 XII 2008–22 III 2009, Lyon 2008

Évangiles avec peintures byzantines du X^e siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale, Paris [*s.a.*], 2 t.

E v a n s Michael, *Tugenden* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 364–380

F a l i c k i Jerzy, *Literatura francuska. Wiek XX* [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. Władysław F l o r y a n, t. 1, Warszawa 1979

F i l l i t z Hermann, *Das Mittelalter I*, Berlin 1985 (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 5)

F o u c a r t Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France* (*1800–1860*), Paris 1987

F r i e d l ä n d e r Max J., *Early Netherlandish Painting*, vol. 3: *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyden–Brussels 1968

F r y c z Jerzy, *Restauracja i konserwacja zabytków sztuki w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975

Frycz Karol [w:] *SAP*, t. 2, s. 253

F r y c z Karol, *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp Alfred W o y c i c k i, Warszawa 1967

G a d o m s k i Jerzy, (Głos w dyskusji) [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej*, red. Alicja K a r ł o w s k a - K a m z o w a, Poznań 1977, s. 171

G a m b o n i Dario, *Louis Rivier* (*1885–1963*) *et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985

G a r a s Klara, *F. A. Maulbertsch 1724–1796*, Wien 1960

G a r s o ï a n Nina G., *The History of Armenia* [w:] *Treasures in Heaven* 1994, s. 2–23

G a r s o ï a n Nina G., *The Armenian Church between Byzantium and the East* [w:] *Treasures in Heaven* 1998, s. 3–12

G a w l i k Stanisław, ks., *Życie i działalność ks. abpa Józefa T. Teodorowicza*, Kraków–Warszawa-Struga 1988

G e r e m e k Hanna, *Dziennik 1939–1944. Wstęp* [w:] Tadeusz Z i e l i ń s k i, *Autobiografia*; *Dziennik 1939–1944*, podali do druku Hanna G e r e m e k oraz Piotr M i t z n e r, Warszawa 2005 (= Ludzie i Teksty, red. Jerzy A x e r, t. 3)

G e r s t e l Sharon E. J., *Beholding the Sacred Mystery. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle–London 1999

G i l l e t Louis, *Émile Mâle* [w:] i d e m, *Amitiés littéraires*, Paris 1928, s. 121–166

G o d l e w s k i Michał, *Jubileusz J. Em. Kardynała Merciera* (*kartka z podróży*), Warszawa 1924

G r a b o w s k i Ignacy, *Malarstwo w ustawach kościelnych* (*odbitka z „Gazety Kościelnej"*), Lwów 1921

G r a b s k a Elżbieta, *Wstęp* [w:] *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, s. 7–30

G r a c z y k Roman, *Kochał i ganił*, „Gazeta Wyborcza", 2005, nr 117 (21–22 V), s. 27 („Arka Noego")

G r a z i a n i René, *The 'Rainbow Portrait' of Queen Elizabeth I and its Religious Symbolism*, JWCI, vol. 35, 1972, s. 247–259

Great Polish Artist. His Visit to Dublin, „Irish Independent", 26 XI 1934

G r e s h a k e Gisbert, *Foucauld* (*Charles-Eugène*) [w:] *LThK*, Bd. 3, szp. 1372–1373

G r i f f i t h s Richard, *The Reactionary Revolution. The Catholic Revival in French Literature 1870–1914*, London 1966

G r i m m D. I., *Monuments d'architecture en Géorgie et en Arménie*, St. Pétersbourg 1864 [wyd. ros.: *Д. И. Г р и м м, Памятники християнской архитектуры Грузии и Армении*, Санкт Петербург 1866]

G r o d z i s k a - O ż ó g Karolina *‚Cmentarz Rakowicki w Krakowie*, Kraków 1987

G r o o m Gloria, *Into the Mainstream: Decorative Painting 1900–30* [w:] *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis and Roussel, 1890–1930*, ed. e a d e m, kat. wyst. The Art Institute of Chicago, 25 II–16 V 2001; The Metropolitan Museum of Art; New York, 26 VI–9 IX 2001, New Haven–London 2001, s. 143–168

G u g e l o t Frédéric, *La Conversion des intellectuels au Catholicisme en France 1885–1955*, Paris 1998

[G u r l i t t Cornelius], *O restaurowaniu*, TK, t. 3, nr 8–10 (maj–lipiec) 1903, s. 3–4

G w ó ź d ź Ewa, *Katedra ormiańska pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, „Renowacje i Zabytki", 2006, nr 3 (19), s. 89–94

H a g e n Rose-Marie, H a g e n Rainer, *Pieter Bruegel the Elder c. 1525–1569*, Köln 1994

H a m i l t o n George Heard, *Manet and his Critics*, New Haven–London 1954 (= Yale Historical Publications, ed. Sumner M c K n i g h t C r o s b y, History of Art: 7)

H a m i l t o n William J., *Account of the Ruins of the City of Any in Armenia*, London 1839

H a m i l t o n William J., *Researches in Asia Minor, Pontus, and Armenia: with some account of their antiquities and geology*, 2 vols., London 1842 [wyd. niem.: *Reisen in Kleinasien, Pontus und Armenien nebst antiquarischen und geologischen Forschungen*, tłum. Otto S c h o m b u r g k, Leipzig 1843]

Г а ю к Ірина, *Вірменська Церква в Україні*, Львів 2002

H a r t i g Michael, *Der Christuskönig in der Kunst. Eine ikonographische Studie*, „Die christliche Kunst", Bd. 23, 1926–1927, s. 291–312

H a u p t Zygmunt, *Symbol i kamień. Narodowa Świątynia Niepokalanego Poczęcia w Waszyngtonie*, „Ameryka", 1963, nr 59, s. 34–35

H e a l y Kilian O. Carm., *Prophet of Fire*, Rome 1990 (= Carmel in the World Paperbacks, 5)

H e c k Christian, *Entre naturalisme et mystique: Joris-Karl Huysmans et les primitifs allemands* [w:] *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Hrsg. Uwe F l e c k n e r, Thomas W. G a e h t g e n s, Paris 2003 (= Passages / Passagen, Bd. 6), s. 85–99

H e i d e n Max, *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus*, Stuttgart 1904

H e i n z - M o h r Gerd, *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf–Köln 1981

Helfert Joseph Alexander [w:] *Österreichisches Biographisches Lexikon, 1815–1950*, Bd. 2, Graz–Köln 1959, s. 256–257

H e n r y Avril, *Biblia pauperum. A Facsimile Edition*, Ithaca–New York 1987

H e s b e r t René-Jean, *Les témoins manuscrits du culte de Saint Odilon* [w:] *A Cluny. Congrès scientifique. Fêtes et cérémonies liturgiques en l'honneur des saints abbés Odon et Odilon. 9–11 julliet 1949* (*Travaux du Congrès – Art, Histoire, Liturgie*), Dijon 1950, s. 51–120

H e y e r Friedrich, *Mercier, Désiré* [w:] *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 5, Herzberg 1993, szp. 1291–1293

Historia katolicyzmu społecznego w Polsce 1832–1939, red. Czesław S t r z e s z e w s k i, Ryszard B e n d e r, Konstanty T u r o w s k i, Warszawa 1981

H o f m e i s t e r Philip, *Pontifikalien* [w:] *LThK*, Bd. 8, szp. 614–615

Г о л у б е ц ь Микола, *Відкриття середньовічних фресків у вірменському соборі у Львові*, „Стара Україна", 1925, nr 7–10, s. 119–126

H o u r l i e r Jacqu es, *Saint Odilon, abbé de Cluny*, Louvain 1964 (= Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclesiastique, 40)

H o u r l i e r Jacques, *Odilone* [w:] *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 9, Roma 1967, szp. 1116–1119

H o w h a n i a n Astwadzadur, *O restauracji naszej katedry*, PŚG, 1927, nr 2–3, s. 7–10

H o w h a n i a n Astwadzadur, *Nowa polichromia katedry ormiańskiej*, PŚG, 1927, nr 5–6, s. 26–30

Г р и м а л ю к Ростислава, *Іконографія вітражів Вірменської церкви*, „Галицька Брама", 2002, nr 4–6 (88–90), s. 20–22

Г р и м а л ю к Ростислава, *Вітражі Львова кінця XIX – початку XX століття*, Львів 2004

H [u s a r s k i] W[acław], *Wystawy w Tow. Zachęty*. (*Kronika artystyczna*), Tyg. Il., 1925, nr 37 (12 IX), s. 741

H u i z i n g a Johan, *Jesień średniowiecza*, tłum. Tadeusz B r z o s t o w s k i, Warszawa 1996

Joris-Karl Huysmans o sztuce, wybór, oprac. i wstęp Elżbieta G r a b s k a, tłum. Halina O s t r o w s k a - G r a b s k a, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969 (= Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, red. Władysława J a w o r s k a, t. 16)

H u y s m a n s Joris-Karl, *Bouquins. À propos de Barbey d'Aurevilly, Hello, Dom Legeay et Émile Mâle*, „Écho de Paris", 26 IV 1899, s. 1 [przedr. w: *Les Cahiers de l'Herne*: *Huysmans*, éd. Pierre B r u n e l, André G u y a u x, Paris 1985, s. 345–349]

H u y s m a n s Joris-Karl, *La Cathédrale* [w:] i d e m, *Le roman de Durtal*, Paris 2003

H u y s m a n s Joris-Karl, *Notre-Dame de Paris* [w:] i d e m, *Trois églises et trois primitifs*, Paris 1908

H u y s m a n s Joris-Karl, *Monstrum* [*Z Certains*], tłum. Halina O s t r o w s k a - G r a b s k a [w:] *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, s. 134–144

H u y s m a n s Joris-Karl, *Na wspak*, tłum. Julian R o g o z i ń s k i, Kraków 2003

Huysmans – Moreau. Féeriques visions, kat. wyst. Musée Gustave-Moreau, 4 X 2007–14 I 2008, Paris 2007

I ł ł a k o w i c z ó w n a Kazimiera, *Z głębi serca*, Kraków 1928

I ł ł a k o w i c z ó w n a Kazimiera, *Ścieżka obok drogi*, Warszawa 1939

I s a k o w i c z Izaak, *Odprawa autorowi broszury „Głos do ziomków obrz. ormiańsko-katolickiego"*, Wiedeń 1861

I s a k o w i c z Leon, *Katedra ormiańska we Lwowie*, PŚG, 1931, nr 53–54, s. 160–168

I s s c h a r o f f Michael, *J.-K. Huysmans devant la critique en France* (*1874–1960*), Paris 1970 (= Bibliothèque française et romane, série C: Études littéraires, XXII)

J a n i c k i Jerzy, *Cały Lwów na mój głów… Alfabet lwowski*, Warszawa 1993

J a n i c k i Jan, ks., *Misterium paschalne w Mszale rzymskim Pawła VI. Studium liturgiczno-teologiczne euchologii okresu wielkanocnego*, Warszawa 1992

J a n i s z e w s k a - J a k u b i a k Dorota, *Lwowska katedra ormiańska*, „Cenne, Bezcenne, Utracone", 2001, nr 3 (27), s. 23–25

J a n o s z a n k a Michalina, *Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1936 (= Kultura Katolicka, t. 13)

J a n u s z Bohdan, *Przewodnik po Lwowie*, Lwów 1922

J a n u s z Bohdan, *O restauracji katedry ormiańskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie", t. 1, 1925, nr 7, s. 185–191

J a n u s z Bohdan, *Odkrycie fresków średniowiecznych w katedrze ormjańskiej*, „Słowo Polskie", 1925, nr 161 (15 VI), s. 6; nr 163 (17 VI), s. 6

J a n u s z Bohdan, *Zabytki architektury Lwowa* [w:] *Lwów dawny i dzisiejszy. Kultura, sztuka, dzieje, nauka*, red. i d e m, Lwów 1928, s. 7–49

J a n u s z Bohdan, *Dzieło J. H. Rosena i L. Wieleżyńskiego*, „Słowo Polskie" (?), ok. 1930 [artykuł w księdze wycinków prasowych J. H. Rosena, zbiory M. Flanagan]

J a r d e t Pierre, *Odilon, abbé de Cluny, sa vie, son temps, ses œuvres*, Lyon 1898

J a r e c k i Kazimierz, *Joseph Bédier*, „Eos", t. 39, 1938, z. 4, s. 582–584

J a r n u s z k i e w i c z Jadwiga, *Bełtowski Juliusz Wojciech* [w:] *SAP*, t. 1, s. 126–127

J a s i ń s k i Walerian, ks., *Złoty jubileusz artystycznej twórczości Jana Henryka de Rosen*, „Sodalis Polonia", t. 56, 1976, nr 2 (luty), s. 38–41

J a s i ń s k i Walerian, ks., *Kazanie wygłoszone z okazji Złotego Jubileuszu artysty malarza Jana Henryka de Rosen*, „Sodalis Polonia", t. 56, 1976, nr 2 (luty), s. 42–46

J a w o r s k i Franciszek, *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka", t. 1, 1911, s. 170–171

J a w o r s k i Franciszek, *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka", t. 2, 1912, s. 79–80

J o h n s o n Janis, *Najdoskonalsza idea to Bóg*, „Ameryka", 1976, nr 195 (XI–XII), s. 30–31 [pierwodr. '*The Perfect Idea Is God*', „Washington Post", 29 I 1976, s. B1, B5]

J o r d a n o w s k i Stanisław, *Vademecum malarstwa polskiego*, New York 1988 [przedr. pt. *Vademecum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996]

J o t s a l d, *Vita S. Odilonis auctore Lotsaldo Monacho* [w:] *Acta Sanctorum…*, s. 65–71

J u g i e Sophie, *Tomb of Philip the Bold* [w:] *Art from the Court of Burgundy…*, s. 223–235

K [a j e t a n o w i c z] D[ionizy], *Odnowienie i rekonstrukcya Katedry Ormiańskiej we Lwowie*, Lwów 1908

K a j e t a n o w i c z Dionizy, *Katedra ormiańska i jej otoczenie* (*przewodnik*), Lwów 1926 [wyd. II Lwów 1930]

K a j e t a n o w i c z Dionizy, *Msza św. w obrządku ormiańskim. Podręcznik liturgiczny*, Lwów 1927

K a j e t a n o w i c z Dionizy, *Najświętsza Ofiara w obrządku ormiańskim*, Lwów 1938 [nadbitka z pisma „Gregoriana", t. 4, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień)]

K а п р а л ь Мирон, *Національні громади Львова XVI–XVIII ст.* (*соціально-правові взаємини*), Львів 2003

K a r o l e w i c z Grażyna, *Katolicki Uniwersytet Lubelski w kulturze narodowej okresu międzywojennego* [w:] *Kulturotwórcza rola Kościoła na przełomie XIX i XX wieku*, red. Jan Z i ó ł e k, Lublin 1997, s. 91–156

K a s t e r Karl Georg, *Grosser Einzug* [w:] *LCI*, Bd. 6, szp. 455–457

Katalog der Internationalen Kunstausstellung im Städtischen Kunstpalast, 1. Mai bis 23. Oktober, Düsseldorf 1904

Katalog wystawy kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej, Muzeum Narodowe w Krakowie, luty–kwiecień 1934, Kraków 1934

Katalog II wystawy wiosennej 1907, [Lwów] TPSP

Katalog wystaw zbiorowych art. mal. Ryszarda Gawlikowskiego, Marcina Kitza, Jana Henryka Rosena z Warszawy, prof. Kazimierza Sichulskiego, Wilhelma Wachtla z Wiednia, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, [Lwów] listopad 1925

Keating John (*Sean*) [w:] Theo S n o d d y, *Dictionary of Irish Artists. 20th Century*, Dublin 2002, s. 300–302

K e m p e r d i c k Stephan, S a n d e r Jochen, *Einleitung* [w:] *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, hrsg. von Stephan K e m p e r d i c k, Jochen S a n d e r, kat. wyst. Städel Museum, Frankfurt am Main; Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Ostfildern 2008, s. 13–22

K é v o r k i a n Raymond H., *Les campagnes de fouilles à Ani* (*1892–1893 et 1904–1917*) [w:] *Ani. Capitale…*, s. 41–61

K é v o r k i a n Raymond H., *Notices* [w:] *Ani. Capitale…*, nr kat. 166, s. 313–314

K i m p e l Stanisław, *W dolinie Pełtwi. Wspomnienia*, [Gliwice] 2001

K l e c z y ń s k i Jan, *O Mehofferze, wystawie teatralnej i innych*, „Sfinks", 1912, z. 71 [przedr. w:] *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wybór, układ i przedmowa Wiesław J u s z c z a k, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976 (= Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, red. Władysława J a w o r s k a, Wiesław J u s z c z a k, XXIII)

K l e c z y ń s k i Jan, *Z Zachęty*, „Kurjer Warszawski", 6 IX 1925

K l e m e n s A l e k s a n d r y j s k i, *Zachęta Greków*, wstęp, oprac., tłum. ks. Jan S o ł o w a n i u k [w:] *Apologie*, Warszawa 1988 (= Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy, t. 44)

K l u ś Marta, K r y g i e l Zuzanna, *Zachowane fragmenty Soboru św. Aleksandra Newskiego z placu Saskiego w Warszawie*, „Artifex", nr 10, 2008, s. 33–36

K n a p i k o w a Maria, *Skrudlik Mieczysław* [w:] *PSB*, t. 38, s. 404–406

K n o b e n Ursula, *Gregor der Erleuchter* [w:] *LCI*, Bd. 6, szp. 430–432

Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, kat. wyst. Zamek Królewski na Wawelu, lipiec–wrzesień 2006, Kraków 2006

K o e n k e r Ernest Benjamin, *The Liturgical Renaissance in the Roman Catholic Church*, Chicago 1954

K o l b u s z e w s k i Jan *Cmentarze*, Wrocław 1996 (= A to Polska właśnie)

K o n o p c z y n a Joanna , *Ksiądz Karol Cseszn*á*k*, TP, 1947, nr 48 (30 XI), s. 3–4

K o n t k o w s k i Jerzy Lech, *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*, Kraków 1994 (= Instytut Kultury Religijnej, Studia i Materiały, 5)

K o p e r e k Stefan, ks. CR, *Ks. Michał Kordel w kontekście polskiego ruchu liturgicznego*, RBL, t. 41, 1988, nr 2, s. 136–155

K o r n e c k i Marian, *Obraz „Tronujacej Marii odzianej w słońce" i „Pietas Domini" z kościoła w Szyku*, FHA, t. 19, 1983, s. 55–73

K o s t y n o w i c z Kazimierz, [bez tytułu], „Gazeta Poranna", 6 XII 1925

K o t a r s k a Elżbieta, *Proces Czternastu*, Warszawa 1998

K o w a l c z y k Jerzy, *Gmach kolegium Teatynów we Lwowie i jego twórcy – Salvi i Chiaveri* [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 5, red. Piotr K r a s n y, Andrzej B e t l e j, Kraków 2003

K o w a l s k i Kazimierz, *Rola Ks. Kardynała Merciera w odrodzeniu tomizmu*, Włocławek 1937

K o z i c k i Władysław, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie", 1925, nr 319 (21 XI), s. 5

K o z i c k i Władysław, *Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne", t. 3, 1926/1927, s. 365–411

K o z i c k i Władysław, *Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w katedrze Ormiańskiej we Lwowie*, „Sztuki Piękne", t. 7, 1931, s. 443–451

Krakowski Zakład Witrażów i Mozaiki, Tyg. Il., 1910, nr 12, s. 245

K r e u l Andreas, *Huysmans, Joris-Karl* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 15, s. 44–45

K r ó l a k Tomasz, *Kontemplacja i zdradzony świat. Rozmowy z prof. Stefanem Swieżawskim*, Poznań 1999

K r ó l i k o w s k i Bohdan *J. H. Rosen projektował orły dla Armii Polskiej we Francji* [list do redakcji], TP, 1982, nr 52 (26 XII), s. 4

K r z e c z u n o w i c z Kornel, *Historia jednego rodu i dwu emigracji*, Londyn 1973

B. K. [K r z y s z t o f o w i c z Bogdan] *Polska bibljografja ormiańska*, PŚG, 1931, nr 50, s. 115–116

K r z y s z t o f o w i c z - K o z a k o w s k a Stefania *Sztuka kręgu „Sztuki"*, kat. wyst. MNK, 26 V–10 IX 1995, Kraków 1995

K u b a s z e w s k a Halina, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych w Warszawie* [w:] *Polskie życie…*, s. 527–529

K u b i k Roman, *Józef Teofil Teodorowicz. Ostatni arcybiskup polskich Ormian*, Gorzów Wielkopolski 1998

K u c h c i ń s k i Marek, *Rosena lwowskiego wspominam. Z Kazimierzem Smuczakiem rozmawia Marek Kuchciński*, „Rola Katolicka", 1988, nr 6 (18 IX), s. 14–15

K u c h t ó w n a Lidia, *Karol Frycz*, Warszawa 2004

K u d e r Ulrich, *Bischöfe, heilige* [w:] *LCI*, Bd. 5, szp. 403–415

K u m a n i e c k i Kazimierz, *Tadeusz Zieliński*, „Meander", t. 14, 1959, z. 8–9, s. 387–393

K u m o r Bolesław, ks., *Organizacja terytorialna archidiecezji lwowskiej obrządku łacińskiego w l. 1900–1924* [w:] *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego. Sesja naukowa na Uniwersytecie Jagiellońskim, Kraków, 4–5 czerwca 2002*, Kraków 2003 (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. 16, red. k s Józef W o ł c z a ń s k i) s. 87–93

K u n k e l Robert M., *Rawski Witold* [w:] *PSB*, t. 30, s. 670–671

Kuratorjum Okręgu Szkolnego we Lwowie: Program poranków szkolnych radjowych nadawanych przez Polskie Radio we Lwowie, „PŚG", 1931, nr 51–52, s. 142–143

K u r k d j i a n Ohannes, *Ruines d'Arménie. Ani*, Eriwan [*s.a.*]

K u ś n i e w i c z Andrzej, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985

L a b u d a Adam S., *Die* Pitié-de-Nostre-Seigneur *der St.-Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu den Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hrsg. Jiří F a j t, Markus H ö r s c h, Ostfildern 2006 (= Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 1), s. 161–181

L a b u d d a Alfons, ks., *Liturgia Dnia Zadusznego w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego (1631) w świetle ksiąg liturgicznych. Studium historyczno-liturgiczne* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, red. Marian R e c h o w i c z, Wacław S c h e n k, Lublin 1973 (= Rozprawy Wydziału Teologiczno-Kanonicznego [KUL], t. 33), s. 301–385

L a c a m b r e Geneviève, *Gustave Moreau et l'exotisme* [w:] *Gustave Moreau…*, s. 23–27

L a l a C o m n e n o Maria Adelaide, *Bibliografia* [w:] Paolo C u n e o, *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*, t. 2, Roma 1988, s. 873–905

L a m b e r t Élie, *La vie et l'œuvre d'Émile Mâle*, „Revue Universitaire", t. 64, 1955, nr 1 (jan.–fév.), s. 1–10

L a m e ń s k i Lechosław, *Antoni Michalak – malarz mistycznego światła*, BHS, t. 58, 1996, nr 1–2, s. 71–81

L a n c k o r o ń s k i Karol, *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, Wiedeń [1903]

L a n d a u Rom, *Ignace Paderewski. Musician and Statesman*, New York [1934]

L a n d y Teresa, s., W o s i e k Rut, s., *Ksiądz Władysław Korniłowicz*, Warszawa 1978 (= Biblioteka „Więzi", t. 42)

L a n g David Marshall, *Armenia. Cradle of Civilization*, London 1970 [wyd. polskie: *Armenia – kolebka cywilizacji*, tłum. Tadeusz S z a f a r, Warszawa 1975]

L a n g m a n Jerzy, *O polskiej rzeźbie religijnej* [w:] *O polskiej sztuce religijnej*, s. 145–192

L a s k o w s k i Andrzej, *Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha* [w:] *Dziedzictwo…*, s. 133–148

L a s t e y r i e Robert de, *La déviation de l'axe des églises: est-elle symbolique*?, Paris 1905

L e c h i c k i Czesław, *Kościół ormiański w Polsce*. (*Zarys historyczny*), Lwów 1928

L e c h n e r Martin ‚*Lukas Evangelist* [w:] *LCI*, Bd. 7, szp. 448–464

L e c h o ń Jan, *Starszy pan Rosen* [w:] i d e m, *Portrety ludzi i zdarzeń*, oprac. Paweł K ą d z i e l a, Warszawa 1997 (= Biblioteka „Więzi", t. 101)

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard B e n z, Gerlingen 1997

L e s i e c k i Bolesław T., *Przyczynki do malarstwa Kazimierza Smuczaka i Jana Henryka Rosena*, „Lwów i Kresy – Biuletyn Koła Lwowian w Londynie", t. 28, 1988, nr 54, s. 43–45

L e ś n i a k o w s k a Marta ‚*Niewiadomski Eligiusz* [w:] *SAP*, t. 6, s. 77–82

Letzter Weg. Ein Thema und drei Variationen, „Zeitbilder. Beilage zur Vossischen Zeitung", 1933, nr 11 (12 III), s. 2–3

Lexikon christlicher Kunst, Hrsg. Jutta S e i b e r t, Freiburg–Basel–Wien 1980

L i e d t k e Antoni, *Historia sztuki kościelnej w zarysie*, Poznań 1961 (= Biblioteka Pomocy Seminaryjnych, t. 9)

L o r e n t o w i c z Jan *Joris-Karl Huysmans* [w:] i d e m, *Nowa Francya literacka. Portrety i wrażenia*, Warszawa 1911, s. 79–147

L o t t i n Odon, *Le traité d'Alain de Lille sur les vertus, les vices et les dons du Saint-Esprit* [w:] i d e m, *Psychologie…*, s. 27–92

L o t t i n Odon, *La doctrine d'Anselme de Laon sur les dons du Saint-Esprit et son influence* [w:] i d e m, *Psychologie…*, s. 445–477

L o t t i n Odon, *Psychologie et morale aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, t. 6: *Problèmes d'histoire littéraire de 1160 à 1300*, Gembloux 1960

L u c c h e s i P a l l i Elisabeth, *Apostelkommunion* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 173–176

L u c c h e s i P a l l i Elisabeth, H o f f s c h o l t e Lidwina, *Abendmahl* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 11–12

L u r i a S. J., *Wspomnienia o prof. Tadeuszu Zielińskim i jego metodzie motywów rudymentarnych* (przeł. z ros. Oktawiusz J u r e w i c z), „Meander", t. 14, 1959, z. 8–9, s. 406–418

L u r k e r Manfred, *Regenbogen* [w:] *Wörterbuch der Symbolik*, s. 592

L u r k e r Manfred, *Zirkel* [w:] *Wörterbuch der Symbolik*, s. 830

L u r k e r Manfred, *Zitrone* [w:] *Wörterbuch der Symbolik*, s. 830

L u t z Albert, *Bilder für die Öffentlichkeit? Zur schweizerischen Wandmalerei der dreissiger Jahre* [w:] *Dreissiger Jahre Schweiz: ein Jahrzehnt im Widerspruch*, kat. wyst. Kunsthaus Zürich, 30 X 1981–10 I 1982, Zürich 1981, s. 222–256

Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова, ред. Юрій О. Б і р ю л ь о в, Львівська картинна галерея, Львів 1986

L y n c h Henry Finnis Blosse, *Armenia Travels and Studies: with 197 illustrations, reproduced from photographs and sketches by the author, numerous maps and plans, a bibliography and a map of Armenia and adjacent countries*, London 1901; [fragmenty dotyczące Ani] dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/accounts/lynch.htm> [dostęp: 26 I 2009]

Ł a z a r s k i Eustachy, *O dokończeniu życiorysu ks. Adama Bogdanowicza*, „Biuletyn OTK", 1995, nr 5, s. 24–27

Ł o b e s k i Felicyan, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa: Kościół Archikatedralny obrządku Ormiańskiego pod tytułem Wniebowzięcia Maryi Panny*, „Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej", t. 3, 1853: nr 1, s. 3–4; nr 3, s. 12; nr 4, s. 15–16; nr 5, s. 19–20; nr 6, s. 23–24

Ł o d y ń s k a - K o s i ń s k a Maria ‚*Donoszowicz Paweł Bogusz* [w:] *SAP*, t. 2, s. 88

Ł o z a Stanisław (red.), *Czy wiesz kto to jest*?, Warszawa 1938, s. 627

Ł o z i ń s k i Władysław, *Lwów starożytny. Kartki z historyi sztuki i obyczajów*, cz. I: *Złotnictwo lwowskie w dawnych wiekach* (*1384–1640*), Lwów 1889

Ł o z i ń s k i Władysław, *Lwów starożytny. Kartki z historyi sztuki i obyczajów*, cz. II: *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII w.*, Lwów 1890

Ł o z i ń s k i Władysław, *Lwów starożytny. Kartki z historyi sztuki i obyczajów*, cz. III: *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1898

Л и п к а Роман М., *Ансамбль вулиці Вірменської*, Львів 1983

M a c h n i e w i c z Stanisław, *W katedrze ormiańskiej*. (*Polichromja Jana H. Rosena*), „Dziś i Jutro", 1933–1934, nr 1

M c L a u g h l i n Megan, *Consorting with Saints. Prayer for the Dead in Early Medieval France*, Ithaca–London 1994

M a c l e r Frédéric, *Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1908

M a j k a Józef, ks., „*Odrodzenie*" [w:] *Historia katolicyzmu społecznego…*, s. 357–363

M a j k o w s k a Rita, *Odkrywca i piewca przeszłości Lwowa* (*Władysław Łoziński w 150-lecie urodzin*) [w:] *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. Studia z dziejów Lwowa*, red. Henryk W. Ż a l i ń s k i, Kazimierz K a r o l c z a k, Kraków 1995 (= WSP, Prace Monograficzne, nr 194), s. 99–109

M a k s o u d i a n Krikor H., *The Religion of Armenia* [w:] *Treasures in Heaven* 1994, s. 24–37

Émile Mâle (*1862–1954*), *la construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Rome 2005 (= Collection de l'École française de Rome, 345)

Émile Mâle. Le symbolisme chrétien, kat. wyst., Bibliothèque municipale de Vichy, Centre culturel, Grand Casino de Vichy, 28 V–20 VI 1983, Vichy 1983

M â l e Émile, *L'Art réligieux du XII^e^ siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922 [I wyd. – 1922]

M â l e Émile, *L'Art réligieux du XIII^e^ siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1919 [I wyd. – 1898]

M â l e Émile, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922 [I wyd. – 1908]

M â l e Émile, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932

M â l e Émile, *Religious Art in France. The Twelfth Century. A Study in the Origins of Medieval Iconography*, Princeton 1978 (= Bollingen Series, XC, 1)

M â l e Émile, *Religious Art in France. The Thirteenth Century. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*, Princeton 1984 (= Bollingen Series, XC, 2)

M â l e Émile, *Religious Art in France. The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*, Princeton 1986 (= Bollingen Series, XC, 3)

M a l i n o w s k i Jerzy, [Wstęp w:] *Matejko. Obrazy olejne*, Warszawa 1998, s. 5–17

M a l i n o w s k i Jerzy, *Malarstwo polskie w XIX wieku*, Warszawa 2003

Malowidła ścienne Jana Henryka Rosena w Katedrze Ormiańskiej we Lwowie [fotografie Ludwika Wieleżyńskiego, tekst Ignacego Drexlera], Lwów 1930

Mała encyklopedia kultury antycznej, Warszawa 1990

M a ł a c z y ń s k i Franciszek OSB, *Ks. Fedorowicz w katedrze Ormian*, TP, 11 VIII 2002, nr 32 (2770)

M a ł k i e w i c z Adam *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim 1893–1939* [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. Adam L a b u d a, Poznań 1996 (= Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki, t. 25), s. 58–73

M a ł k i e w i c z Adam *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005 (= Ars Vetus et Nova, red. Wojciech B a ł u s, t. 18)

M a n h e s - D e r e m b l e Colette, *Émile Mâle: une érudite clarté*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 122–124

M a n u e l i a n Lucy D e r, *Ani: The Fabled Capital of Armenia* [w:] *Ani. World Architectural Heritage…*, s. 1–9

M a ń k o w s k i Tadeusz, *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934 (= „Prace Komisji Historii Sztuki PAU", VI)

M a ń k o w s k i Tadeusz, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław–Kraków 1959 (= Studia z Historii Sztuki, red. Michał W a l i c k i, t. 8)

M a ń k o w s k i Tadeusz, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974

M a r a n c i Christina, *Medieval Armenian Architecture. Constructions of Race and Nation*, Leuven–Paris–Sterling, VA 2001 (= Hebrew University Armenian Studies 2, ed. Michael E. S t o n e)

M[a r g o t t i Francesco (?)], *Suor Anna Caterina Emmeric ed il decoro della casa di Dio*, „Arte Cristiana", 1919, s. 206

M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a s. [Zofia Fudakowska], *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002 [przedr. wyd. 1: Poznań 1934]

M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, s. [Zofia Fudakowska], *Ormianie w Polsce* [w:] e a d e m, *Liturgia…*, s. 142–150

M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a, s. [Zofia Fudakowska], *Malowidła ścienne J. H. Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie* [w:] e a d e m, *Liturgia…*, s. 151–159 [pierwodruk: „Pro Christo – Wiara i Czyn", t. 6, 1930, nr 8, s. 504–510]

M a r i a R e n a t a o d C h r y s t u s a s. [Zofia Fudakowska], *Co to jest liturgia* [w:] e a d e m, *Sentire cum Ecclesia. Szkice liturgiczne*, Warszawa 2002 [przedr. wyd. I: Poznań 1934], s. 8–15

M a r k Rudolf A., *Galizien unter österreichischer Herrschaft. Verwaltung – Kirche – Bevölkerung* (= Historische und Landeskundliche Ostmitteleuropa-Studien im Auftrage des Herder-Instituts, Hrsg. Hans L e m b e r g, Bd. 13), Marburg 1994

M a r o s z Józef, *Stanisław Klawitter, o. Efrem Maria à Kcynia (1894–1970)*, „Pałuki", 1994, nr 42 (139)

M a t h e w s Thomas F., *Preface* [w:] *Treasures in Heaven* 1994, s. xii–xv

M ą c z y ń s k i Franciszek, *Po drodze. Ze szkicowników architektonicznych*, Kraków 1931

Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays, ed. by Elizabeth E m e r y, Laurie P o s t l e w a t e, Jefferson, NC–London 2004

The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages from the Victoria and Albert Museum, ed. Paul W i l l i a m s o n, London 2002

M e d y ń s k i Aleksander, *Lwów. Ilustrowany przewodnik dla zwiedzających miasto*, Lwów 1937 [przedr.: Warszawa 1990]

Józef Mehoffer [kat. wyst. jubileuszowej], TZSP, czerwiec–sierpień 1935, Warszawa 1935 (= Przewodnik po wystawie w TZSP nr 104)

Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej, MNK, Kraków 1964

Józef Mehoffer. Opus magnum, kat. wyst. MNK, styczeń–kwiecień 2000, Kraków 2000

Memoryał w sprawie stosunku galicyjskich Gron konserwatorskich do c. k. Centralnej Komisyi konserwatorskiej w Wiedniu, TK, t. 3, nr 30–40 (marzec–grudzień 1905), s. 6–8

M e r c i e r Desiré-Joseph, *O Polsce* [w:] i d e m, *Listy pasterskie*, Warszawa 1929 (= Bibljoteka Akcji Katolickiej, nr 7), s. 9–12

M e r k Karl Josef, *Die messliturgische Totenehrung in der römischen Kirche*, Stuttgart 1926

Merson, Luc-Olivier [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 21, szp. 166–167

M e y e r Heinz, S u n t r u p Rudolf, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, 56)

M i c h a l s k i Konstanty, ks., *Kardynał Mercier (1851–1926)* [w:] i d e m, *Nova et Vetera*, s. 30–32

M i c h a l s k i Konstanty, ks., *Nieznanemu Bogu*, „Czas", t. 87, 1935, nr 1 [przedr. w: i d e m, *Nova et Vetera*, s. 482–487]

M i c h a l s k i Konstanty, ks., *Nova et Vetera*, Kraków 1998 (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, t. 9)

M i c h a l s k i Wilhelm, ks., *Przedmowa* [w:] E. R e i c h e r, *Święty Wincenty à Paulo*, Warszawa 1927, s. 7–8

M i c h i e l s G., *Mercier (Désiré-Joseph)* [w:] *Dictionnaire de Spiritualité*, t. 10, Paris 1977, szp. 1038–1040

M i e s e s Mateusz, *Helenizm a judaizm. Uwagi na marginesie książki Tadeusza Zielińskiego*, Przemyśl 1928

M i e s e s Mateusz, *Polacy – chrześcijanie pochodzenia żydowskiego*, t. 2, Warszawa 1938, s. 194 [przedr. pt. *Z rodu żydowskiego: zasłużone rodziny polskie krwi niegdyś żydowskiej*, Warszawa 1991]

M i n c e r Bohdan *Polskie orły do czapek wojskowych 1914–1940*, „Muzealnictwo Wojskowe", t. 5, 1992, s. 225–248

„Mittheilungen der K. u K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale":
– Jg. 4, 1905, Nr. 11, s. 356
– Jg. 6, 1907, Nr. 3
– Jg. 8, 1909, Nr. 4, s. 184
– Jg. 15, 1916–1917, Nr. 9–12, s. 221

M o f f i t t John F., *Sluter's* Pleurants *and Timanthes'* Tristitia Velata: *Evolution of, and Sources for a Humanist* Topos *of Mourning*, „Artibus et Historiae", 2005, nr 51, s. 73–84

Molè Wojsław, Z *zagadnień miniatorstwa bizantyńskiego i ormiańskiego* (*na marginesie prac pani Sirarpie Der Nersessian*), Lwów 1939, s. 3–27 [nadb. z „Dawna Sztuka", t. 2, 1939, z. 2]

Morand Kate, *Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy*, London 1991

Morandini Francesco, *Mercier, Désiré* [w:] *Enciclopedia Cattolica*, t. 8, Città del Vaticano 1952, szp. 713–716

Morawiński Jan, *Die neuzeitliche kirchliche Kunst Polens*, „Die christliche Kunst", Jg. 32, 1935/1936, s. 288–308

Gustave Moreau Symboliste, kat. wyst. Kunsthaus Zürich, 14 III–25 V 1986, Zürich 1986

Gustave Moreau 1826–1898, kat. wyst. Paris, Galleries Nationales du Grand Palais, 29 IX 1998–14 I 1999; Chicago, The Art Institute, 13 II–25 IV 1999; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 V–22 VIII 1999, Paris 1998

Mortkowicz-Olczakowa Hanna, *Wspomnienie o Tadeuszu Zielińskim*, „Meander", t. 14, 1959, z. 8–9, s. 428–431

Moulinet Daniel, L'Art réligieux du XIII[e] siècle en France. *Genèse d'un grand livre*, „Transversalités", 70, 1999 (avril–juin), s. 187–208

M. S., *L. Wieleżyńskiego: „Album katedry ormiańskiej"*, PŚG, 1930, nr 31–32, s. 68–69

Musetti Barbara, *Les épigones italiens d'Auguste Rodin et la question du monument public à travers d'un exemple: le* Monument à Dante Alighieri *d'Alfredo Pina*, „Bulletin de l'association des historiens d'art italien", 2005 (2006), nr 11, s. 121–128

Myslivec Josef, *Apostel* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 153

Myslivec Josef, *Athanasius der Große von Alexandrien* [w:] *LCI*, Bd. 5, szp. 268–272

Мистецтво Львова першої половини XX століття, ред. Олена Пінко, каталог виставки 14 квітня–24 серпня 1994, Львів 1996

Na ciernistych szlakach twórczości. List mistrza Mehoffera, „Ilustrowany Kurier Codzienny", 1930, nr 295 (31 X), s. 2

Nadolny Anastazy, ks., *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945*, Lublin 1994 (= Biblioteka Polonii, red. ks. Edward Walewander, seria A: Studia, t. 6)

Nahlik Kazimierz Juliusz, *We Lwowie i na Pokuciu. Ścieżki mojej młodości*, Kraków 2005

Nersessian Sirarpie Der, *Manuscrits arméniens illustrés des XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitaristes de Venise*, 2 vol., Paris 1937

Niciej a Stanisław Sławomir, *Łyczaków. Dzielnica za Styksem*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998

Nievergelt Dieter, Maggi Pietro, *Die Giacometti-Hale im Amtshaus I in Zürich*, Bern 2000 (= Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 69, Nr. 682/683)

Niewiadomski Eligiusz, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1923

Niewiadomski Eligiusz, *Wiedza o sztuce na tle jej dziejów. Malarstwo, architektura, rzeźba, przemysł artystyczny*, Warszawa 1923

Nilgen Ursula, *Evangelisten und Evangelistensymbole* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 696–713

Nitecki Piotr, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992

Nordenfalk Carl, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, JWCI, vol. 48, 1985, s. 1–22

Nykiel Józef, *Technologia dekoracji malarskiej Jana Matejki oraz jej wpływ na kondycję i estetykę po renowacjach i konserwacji* [w:] *O konserwacji…*, s. 79–103

[Obst Jan (?)] J. O., *Wystawy zbiorowe. Ryszarda Gawlikowskiego, Marcina Kitza, Jana Henryka Rosena, Kazimierza Sichulskiego i Wilhelma Wachtla. (Dokończenie)*, „Wiek Nowy", 1925, nr 7336 (4 XII)

Ernst Ferdinand Oehme 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik. Ausstellung zum 200. Geburtstag des Künstlers, kat. wyst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Hrsg. Ulrich Bischoff, Dresden 1997

Offner Richard, Steinweg Klara, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: The Fourteenth Century, section IV, volume VI: Andrea Bonaiuti*, New York 1979

O Jadwidze Horodyskiej rozmawiają ci, którym była bliska, „Cracovia–Leopolis", 2004, nr 3 (39), s. 10–11, 15

O konserwacji prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Materiały sesji zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Archiprezbitera Bazyliki Mariackiej ks. Infułata Bronisława Fidelusa, Kraków 1998

Ołdakowska-Kuflowa Mirosława, *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, Lublin 1993 (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną, 19)

O polskiej sztuce religijnej, red. Jerzy Langman, Katowice 1932

Opus magnum zob. *Józef Mehoffer. Opus magnum…*

Oracula Sibyllina (*Weissagungen der zwölf Sibyllen*). *Nach den einzigen, in der Stiftsbibliothek St. Gallen aufbewahrten Exemplare*, hrsg. von Paul Heitz, mit einer Einleitung von Wilhelm Ludwig Schreiber, Strassburg 1903

O' Reilly Jennifer, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York–London 1988

Orłowicz Mieczysław, *Ilustrowany przewodnik po Lwowie*, Lwów 1925

Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja, kat. wyst. MNK, listopad 1999–luty 2000, Kraków 1999

Ormianie w Polsce – bibliografia, z. 1: *Sprawy Kościoła. Prawo i ekonomia. Geografia. Historia. Kultura i Sztuka*, oprac. Katarzyna Raczkowska, Leon Ter-Oganian, Warszawa 1991 (= XIII Publikacja Koła Zainteresowań Kulturą Ormian przy Oddz. Warszawskim Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego)

Ostrowska Teresa, *Reicher Eleonora* [w:] *PSB*, t. 31, s. 9–11

Ostrowski Janusz A., *Słownik artystów starożytności*, [Katowice] 1994

Ottawa-Rogalska Zofia, *Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej*, Wrocław 1987

Parandowski Jan, *Luźne kartki*, Wrocław 1967

Parandowski Jan, *A Passionate Pilgrim* [w:] idem, *Wspomnienia i sylwety*, Wrocław 1960, s. 75–80

Parandowski Jan, *Tadeusz Zieliński*, „Pamiętnik Warszawski", 1929, nr 1, s. 203–211

Parandowski Jan, *W lwowskiej katedrze ormiańskiej*, „Tęcza", 1928, z. 6 [s. nlb.]

P a s i e r b Janusz Stanisław, *Jan Henryk Rosen maluje w Castelgandolfo* [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 511–519

P a s z k i e w i c z Mieczysław, *Romer Tadeusz Ludwik Wiktor* [w:] *PSB*, t. 31, s. 656–658

P a s z k i e w i c z Piotr, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991

P a u l Barbara, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993 (= Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4)

P a w l i n a Stefan, *Csesznak, Czesnak, Karol* [w:] *EK*, t. 3, szp. 641–642

P e ł c z y ń s k i Grzegorz, *Ormianie polscy w XX wieku. Problem odrębności etnicznej*, Warszawa 1997 (= XXVII Publikacja Koła Zainteresowań Kulturą Ormian)

P e ł k a [C h o ł o n i e w s k i Antoni], *Ormianie polscy*, „Życie i Sztuka" (dod. do „Kraju"), 1902, nr 32, 9 (22) VIII, s. 344–345; nr 33, 16 (29) VIII, s. 355

P e r e t i a k o w i c z Antoni, S o b e s k i Michał, *Współczesna kultura polska: nauka, literatura, sztuka. Życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932, s. 212

P e s z k o w s k i Zdzisław ks., *Arystokracie ducha – mistrzowi Janowi de Rosen*, „Sodalis Polonia", t. 56, 1976, nr 2 (luty), s. 33–37

P e t r o w i c z Tadeusz, *Od Czarnohory do Białowieży*, Lublin 1986

P e t r u s Jerzy, *Muzea lwowskie, 1823–1939* [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 2, red. Jan K. O s t r o w s k i, Kraków 1996, s. 425–442

P e t r u s Jerzy, *Archidiecezjalne Muzeum Ormiańskie we Lwowie* [w:] *Ormianie polscy…*, s. 27–32

P e t z o l d t Leander, *Longinus von Cäsarea* [w:] *LCI*, Bd. 7, szp. 410–411

P i e ń k o s Andrzej, *Polskie dziedzictwo za granicą* (*z wyłączeniem muzeów i kolekcji prywatnych*): *W poszukiwaniu sławy i zarobku*; dostępne w Internecie: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_dziedzictwo_za_granica> [dostęp:26I 2009]

P i e r r o t A., *Dierx Léon* [w:] *Dictionnaire des littératures…*, t. 1, s. 657

P i l c h Stanisław, *Z pobytu prof. Zielińskiego we Lwowie*, „Słowo Polskie", 1925, nr 130 (14 V), s. 5

P i n i ń s k i Leon, *Referat* […] w *sprawach konserwatorskich* […], TK, t. 3, 1905, nr 30–40 (marzec–grudzień), s. 25

P i n i ń s k i Leon, *Zamek na Wawelu*, Kraków 1905

P i n i ń s k i Leon *Piękno miast i zabytki przeszłości*, Lwów–Warszawa [1912]

P i n i ń s k i Leon *Jan Bołoz Antoniewicz. Wspomnienie pośmiertne*, „Przegląd Współczesny", t. 1, 1922, z. 3 (paźdz.–grudzień), s. 199–208

P i o t r o w i c z Ludwik, *Tadeusz Stefan Zieliński*, „Kwartalnik Historyczny", 1946, nr 53, s. 639–653

P i o t r o w i c z - K u l c z y c k a Anna *Dzieje kolekcji kobierców wschodnich Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich* (*ze wspomnień rodzinnych*) [w:] *Kobierce i tkaniny…*, s. 12–13

P i o t r o w s k i Józef, *Lemberg und Umgebung. Handbuch für Kunstliebhaber und Reisende*, Leipzig–Wien 1916

P i o t r o w s k i Józef, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć*, Lwów 1925

P i p e r Ferdinand, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst: von der ältesten Zeit bis in's 16. Jahrhundert*, Weimar 1847–1851 (2 Bde.)

P i s o w i c z Andrzej, *Jakimi językami mówili polscy Ormianie?* [w:] *Ormianie polscy…*, s. 25–26

P i w o c k a Magdalena, *Włodzimierz i Jerzy Kulczyccy, twórcy kolekcji* [w:] *Kobierce i tkaniny…*, s. 19–31

P l e k o n Michael, *Living Icons. Persons of Faith in the Eastern Church*, Notre Dame 2002

P l e z i a Marian, *Przedmowa* [w:] Z i e l i ń s k i, *Religia starożytnej Grecji…*, s. 5–24

P l e z i a Marian, *Tadeusz Stefan Zieliński* [w:] *W kręgu wielkich humanistów. Kultura antyczna na Uniwersytecie Warszawskim po I wojnie światowej*, red. Iza B i e ż u ń s k a - M a ł o w i s t, Warszawa 1991, s. 38–53

P l u s Raoul, *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, [Strasbourg] 1937

P o d l a c h a Władysław, *Jan Bołoz Antoniewicz 1858–1922*, „Prace Sekcyi Historyi Sztuki i Kultury", t. 1, 1924, z. 1, s. 1–14

P o d l a c h a Władysław, *Spis prac Jan Bołoza Antoniewicza*, „Prace Sekcyi Historyi Sztuki i Kultury", t. 1, 1924, z. 1, s. 15–21

Politechnika Lwowska 1844–1945, red. Robert S z e w a l s k i, Wrocław 1993

Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939, red. Aleksander W o j c i e c h o w s k i, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974

P o t o c k i Mieczysław, *Sprawozdanie z czynności konserwatorskich co do utrzymania i restauracyi dawnych pomników w części wschodniej Galicyi za czas od r. 1870–1874*, Lwów 1874

P r e i s s A., *Régnier Henri François Joseph de* [w:] *Dictionnaire des littératures…*, t. 3, s. 1884–1885

P r e s s o u y r e Léon *Émile Mâle, le Moyen Âge et nous*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 130–134

P r e s s o u y r e Léon *L'actualité bibliographique internationale d'Émile Mâle*, „Préfaces", 1987, nr 2 (mai–juin), s. 137

P r e z z o l i n i Giuseppe, *La teoria e l'arte di Beuron* (cz. I: *La teoria*), „Vita d'arte", t. 2, 1908, nr 4, s. 205–220

P r e z z o l i n i Giuseppe, *La teoria e l'arte di Beuron* (cz. II: *L'arte*), „Vita d'arte", t. 2, 1908, nr 8, s. 39–55

P r i n z i n g Günter, *Zur Bedeutung und Geschichte des Lemberger Evangeliars* [w:] Günter P r i n z i n g, Andrea S c h m i d t (Hrsg.), *Das Lemberger Evangeliar…* s. 11–26

P r i n z i n g Günter, S c h m i d t Andrea (Hrsg.), *Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1997 (= Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients, Hrsg. von Johannes D e n H e i j e r, Stephen E m m e l, Martin K r a u s e, Andrea S c h m i d t, Bd. 2)

P r o k e s c h Władysław, *Sztuka*, Tyg. Il., 1904, nr 15, s. 286 [sprawozdanie z 7. wystawy TAP „Sztuka"]

P r z e m e c k a Maria, *Krakowskim szlakiem Jana Matejki*, Warszawa 1985

P r z e s m y c k i (M i r i a m) Zenon, *Trzy dziwne etapy ważnej sprawy, czyli opieka nad zabytkami sztuki* [w:] i d e m, *Pro*

arte. Uwagi o sztuce i kulturze, Warszawa–Lwów [*s.a.*], s. 267–282

Przewodnik [nr 1] *po wystawie T.Z.S.P. Wystawa bieżąca* (*kwiecień*), Warszawa 1925

Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr 5 (wrzesień), Warszawa 1925

P u c i a t a - P a w ł o w s k a Jadwiga, *Józef Mehoffer*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969

Q u a g h e b e u r Marc, *Verhaeren, Émile* [w:] *Dictionnaire des littératures…*, t. 3, s. 2398–2400

R a d a j e w s k i Adam, *Józef Mehoffer*, Warszawa 1976

R a n b e c k Ägidius, *Calendarium ann*[*u*]*ale benedictinum*, Augsburg 1677

R é a u Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3: *Iconographie des saints*, pt. II (G–O), Paris 1958, s. 1003–1004

R e c h o w i c z Marian, ks., *Pionier ruchu liturgicznego*, RBL, t. 1, 1948, nr 4, s. 213–217

Regenbögen für eine bessere Welt: *Trilogie* 3, Hrsg. Tilman O s t e r w o l d, Detlef Z i n k e, Siegfried R ö s c h, kat. wyst. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 28 IX –30 XI 1977, Stuttgart 1977

R e y c h m a n Kazimierz, *Szkice genealogiczne*, Warszawa 1936

R i b e a u p i e r r e François de, *Considérations techniques* [w:] *Louis Rivier et les peintures décoratives de l'aula du Palais de Rumine à Lausanne*, Lausanne 1924

R i e d l Tadeusz, *Chodząc po Lwowie*, Pelplin 2006

R i d o u x Charles, *Évolution des études médievales en France de 1860 à 1914*, Paris 2001 (= Nouvelle Bibliothèque de Moyen Âge, dir. Jean D u f o u r n e t, 56), s. 981–984

R i n g h o l z Odilo, *Die Einführung des Allerseelentages durch den heiligen Odilo von Cluny*, „Wissenschaftliche Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner-Orden", 1881, nr 2, s. 236–250

R i n g h o l z Odilo, *Der hl. Abt Odilon von Cluny in seinem Leben und Wirken*, Brünn 1885

R i p a Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et vertus, sont représentées sous diverses figures*, Paris 1643 [reprint: *ibidem* 1989 (= Les Recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 5)]

R i p a Cesare, *Ikonologia*, tłum. Ireneusz K a n i a, Kraków 1998

R o d a Hortensia v o n, *Die Glasmalereien von Józef Mehoffer in der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg i. Ue.*, Bern 1995 (= Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, 7)

R o k o s z n y Józef, ks., *Z dziedziny sztuki kościelnej. Karol Frycz*, Warszawa 1913

R o s e n Jan, *Wspomnienia* (*1860–1925*). *Spisała Anna Leo*, Warszawa 1933

Ś. p. Jan Rosen, „Broń i Barwa", 1936, nr 11–12, s. 274

R o s e n Jean Henri de, *La Pietà de Botticelli à la Pinacothèque de Munich*, „Revue de l'art chrétien", 1912, s. 289–292

R o s e n Jean Henri de, *Dialogues. La nouvelle rencontre de M. de Bréot*, „La Vasque", 1912, nr 1 (mars), s. 4–7

R o s e n Jean Henri de, *Dialogues. De nous-mêmes*, „La Vasque", 1912, nr 2 (avril), s. 25–27

R o s e n Jean Henri de, *Visages de Saintes. Sainte Christine, vierge et martyre*, „La Vasque", 1912, nr 2 (avril), s. 45–47

R o s e n Jean Henri de, *Dialogues. Des héros*, „La Vasque", nr 3 (mai), s. 51–53

R o s e n Jean Henri de, *Visages de Saintes. Sainte Marie l'Egyptienne, pécheresse*, „La Vasque", nr 3 (mai), s. 68–69

R o s e n Jean Henri de, *Dialogues. De l'âme des choses*, „La Vasque", nr 4 (juin), s. 84–86

R o s e n Jean Henri de, *À Léon Dierx*, „La Vasque", nr 5 (juilliet), s. 101–102

R o s e n Jean Henri de, *Visages des Saintes. Sainte Apolline, vierge et martyre*, „La Vasque", nr 6 (août), s. 127–128

R o s e n Jean Henri de, *Figures de proue. Sirènes*, „La Vasque", nr 7 (septembre), s. 161, *Circe*, s. 161–162

R o s e n Jean Henri de, *Pages d'un roman qui paraîtra peut-être…*, „La Vasque", nr 8/9 (oct.–nov.), s. 182–185

R o s e n Jean Henri de, *Les deux plaintes. La plainte de la chimère*, „La Vasque", nr 10 (décembre), s. 223–224, *La plainte de l'amour*, s. 224–226

R o s e n Jean Henri de, *L'Abandon*, „La Vasque", 1913, nr 11 (janvier), s. 249–250

R o s e n Jean Henri de, *La geste du Nord. Messire Alf le Fier*, „La Vasque", 1913, nr 12 (février), s. 271–275

R o s e n Jean Henri de, *L'Humour et la Caricature américaine*, „La Revue", t. C, 1913 (1 I–15 II), s. 526–534

R o s e n Jean Henri de, *Rabindranath Tagore*, „La Revue", t. CI, 1913 (1 III–15 IV), s. 496–498

R o s e n Jean Henri de, *Les primitifs colonais*, „La Revue critique", 1913, nr 124 (10 VI), s. 544–552

R o s e n John de, *The Altar*, „Triumph", vol. 3, 1968, no. 11, s. 26–29

R o s e n John de, *The New Iconoclasm*, „Triumph", vol. 4, 1969, no. 6, s. 26–28

R o s e n John de, *The Ungilded Legend*, „Triumph", vol. 4, 1969, no. 10, s. 21–23, 40

R o s e n John de, *A Requiem for the Bells*, „Triumph", vol. 4, 1969, no. 11, s. 33–36

R o s e n John de, *The Concealed Substance*, „Triumph", vol. 5, 1970, no. 7, s. 20–23, 38

R o s e n John de, *The Crucifix*, „Triumph", vol. 7, 1972, no. 2, s. 38–41

R o s e n b l u m Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, NJ 1967

R o u s s e a u Olivier, *Histoire du mouvement liturgique. Esquisse historique depuis le début du XIX*^{e} *siècle jusqu'au pontificat de Pie X*, Paris 1945 (= Lex Orandi, éd. Pius D u p l o y é, Aimon-Marie R o g u e t, OP, 3)

R ó ż y c k a B r y z e k Anna, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983

R u h m e r Eberhard, *Tschudi, Hugo von* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 31, s. 397

R y s z k i e w i c z Andrzej, *Rosen Jan Henryk* [w:] Vollmer, Bd. 4, s. 106

S a c h s Hannelore, B a d s t ü b n e r Ernst, N e u m a n n Helga, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München–Berlin 1998

S a m l i c k i Marcin *Józef Mehoffer*, Kraków 1912 (= Współczesne Malarstwo Polskie, 4)

S a u n i e r Charles, *Luc-Olivier Merson*, „Art et Décoration", t. 12, 1902 (julliet–décembre), s. 145–160

S a u s e r Ekkart, *Schmerzen Mariens* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 85–87

S a u t e r e l Valérie, *Józef Mehoffer, albo wszechobecny udział obcego artysty w sztuce sakralnej romańskiej Szwajcarii pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku* [w:] *Opus magnum…*, s. 49–64

S c h a e f e r Patrick, *L'aula de Palais de Rumine. Le décor de Louis Rivier*, Lausanne 1987 (= Études et documents pour servir à l'histoire de l'Université de Lausanne, XVI)

S c h a u b e r Vera, S c h i n d l e r Hans Michael, *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*, Augsburg 1992

S c h e i d l Inge, *Julius Deininger* [w:] *Architektenlexikon Wien 1880–1945*, Architekturzentrum Wien; dostępne w Internecie: <http://www.azw.at/www.architektenlexikon.at/de/84.htm> [dostęp: 26 I 2009]

Schematismus Archidioecesis Leopoliensis ritus armeno-catholici pro Anno Domini 1928

Schematismus Archidioecesis Leopoliensis ritus armeno-catholici pro Anno Domini 1939

S c h i l l e r Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5, *Die Apokalypse des Johannes*, Teil 1 (Textteil), Gütersloh 1990; Teil 2 (Bildteil), Gütersloh 1991

S c h i r a r e n d Carsten, H e i l m e y e r Marina, (Hrsg.), *Die Goldenen Äpfel. Wissenwertes rund um die Zitrusfrüchte*, kat. wyst. Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem, Berlin 1996

S c h m i d t Justus, T i e t z e Hans, *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs – Wien*, Wien–München 1973

S c h m i d t Gerhard, W e c k w e r t h Alfred, *Biblia pauperum* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 293–298

S c h m i t t Jean-Claude, *Duchy. Żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*, tłum. Aleksander Witt L a b u d a, Gdańsk–Warszawa 2002

S c h n a a s e Carl, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Düsseldorf 1869 (= *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 3) [1. wyd. 1844]

S c h r e i b e r Wilhelm Ludwig, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal*, Berlin–Leipzig 1891–1900

S c h r o e d e r Artur, *Wystawa w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych* (*Odcinek „Kurjera Lwowskiego" z 6.11.1925*), „Kurjer Lwowski", 6 XI 1925

S c h ü t z Lieselotte, *Odilo von Cluny* [w:] *LCI*, Bd. 8, szp. 79

S e e l i g e r Stephan, *Gaben des Geistes* [w:] *LCI*, Bd. 2, szp. 71–73

S h e a r m a n John *‚Only Connect… Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992 (= Bollingen Series XXXV, 37)

S i e b e n m o r g e n Harald, *Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«: Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983 (= Bodensee-Bibliothek, Bd. 27)

S i e b e n m o r g e n Harald, *Beuroner Kunst* [w:] *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1987, s. 521–522

[S i m Steven], *The City of Ani: its Rediscovery. Early Travellers to Ani*; dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/history/part2.htm> [dostęp: 25 I 2009]

[S i m Steven], *Stereoscopic Photographs of Ani*; dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/kurkdjian/index.htm> [dostęp: 26 I 2009]

[S i m Steven], *Surp Amenaprkich* (*Church of the Holy Saviour of All*) *in Gyumri / Leninakan / Alexandropol*, dostępne w Internecie: <http://www.virtualani.org/gyumri/index.htm> [dostęp: 26 I 2009]

S i e d l e c k i Adam G r z y m a ł a *‚Rozmowy z samym sobą*, Kraków 1972

Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer, ed. Walter Levy S t r a u s s, New York 1980 (= *The Illustrated Bartsch*, 10, formerly volume 7, part 1)

Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer (*Commentary*), ed. Walter Levy S t r a u s s, New York 1981 (= *The Illustrated Bartsch*, 10)

S k a l s k a - M i e c i k Li da *‚Mehoffer Józef* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 21, s. 51–52

С к о п Лев, *Деякі особливості середньовічних розписів Вірменського собору у Львові*, Львів 1998

S k r o d z k i Wojciech, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, [Warszawa] 1989

S k r u d l i k Mieczysław, *Nowe wystawy w Zachęcie. Kolekcja prac Jana Henryka Rosena*, „Gazeta Poranna", 15 IX 1925

S k r [u d l i k] Mieczysław, *Jan Henryk Rosen*, „Rodzina Polska", 1930, nr 1, s. 10–12

S k r u d l i k Mieczysław, *Polichromja katedry ormiańskiej we Lwowie*, „Tęcza", 1931, nr 45 [s. nlb.]

S ł o m a Renata *‚Sybille*, Kraków 2000 (= Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole, red. Krystyna M o i s a n - J a b ł o ń s k a; Nauka Kościoła, t. 2)

Słownik biograficzny autorów „VERBUM", oprac. Maria K u n o w s k a - P o r ę b n a [w:] *Verbum* (*1934–1939*). *Pismo i środowisko*, t. I: *Materiały do monografii*, oprac. Maria B ł o ń s k a, Maria K u n o w s k a - P o r ę b n a, Stefan S a w i c k i, Lublin 1976 (= KUL, Zakład Badań nad Literaturą Religijną, 5)

С м і р н о в Юрій, *Казимир Смучак – учень і послідовник Яна-Генрика Розена*, „Галицька Брама", 1999, nr 11–12 (59–60), s. 12–15

S m i r n o w Jurij, *Historia odkrycia i badań średniowiecznych fresków w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2000, nr 23, s. 24–35

С м і р н о в Юрій, *Алебастрові вівтарі та надгробки у латинському кафедральному соборі*, „Галицька Брама", 2000, nr 8 (68), s. 6–9

S m i r n o w Jurij, *Katedra ormiańska we Lwowie przekazana wiernym*, „Biuletyn OTK", 2001, nr 24–25, s. 21–23

S m i r n o w Jurij, *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002

S m i r n o w Jurij, *Odzyskana świątynia. Przekazanie katedry ormiańskiej*, „Gazeta Lwowska", 2003, nr 1–2 (31 I), s. 6

S m i r n o w Jurij, *Kwestia kształcenia kleru rzymskokatolickiego, ormiańskokatolickiego oraz greckokatolickiego w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Z dziejów lwowskich seminariów duchownych*, „Biuletyn Ukrainoznawczy", 2003, nr 9, s. 25–39

S m i r n o w Jurij, *Mozaiki Józefa Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn OTK", 2004, nr 38/39 [przedr. pt. *Mozaiki Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Rocznik Lwowski", 2005, s. 89–106]

S m i r n o w Jurij, *Jadwiga Horodyska. Życie i twórczość artystyczna*, Lwów 2005

С м і р н о в Юрій, *Вклад Ядвіги Городиської у львівську релігійну скульптуру*, „Будуємо Інакше", 2005, 2, s. 14–15

S m i r n o w Jurij, *Życie i twórczość artystyczna Jadwigi Horodyskiej. Wkład w polską XX-wieczną rzeźbę religijną* [w:] *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura*, t. 5: *Ludzie Lwowa. Studia z dziejów Lwowa*, red. Kazimierz K a r o l c z a k, Kraków 2005 (= AP, Prace Monograficzne nr 430), s. 117–140

S m i r n o w Jurij, *Mecenat Dzieduszyckich – fundacja kościoła pw. św. Michała w Zarzeczu*, „Gazeta Lwowska", 2005, nr 4 (28 II), s. 10

S m o l i ń s k a - B y c z u k Marta ,*Młody Mehoffer*, Kraków 2004 (= Ars Vetus et Nova, red. Wojciech B a ł u s, t. 13)

S m o r ą g R ó ż y c k a Małgorzata, *Das armenische illuminierte Evangeliar, sog. Lemberger Evangeliar. Anmerkungen über das Buch* Das Lemberger Evangeliar. Eine wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts, *hrsg. von Günter Prinzing und Andrea B. Schmidt, Dr. Ludwig-Reichert-Verlag, Wiesbaden 1997*, FHA, S. N., t. 7, 2001, s. 113–121

S o l e w s k i Rafał, *Franciszek Mączyński* (*1874–1947*) *krakowski architekt*, Kraków 2005 (= AP, Prace Monograficzne, nr 421)

S o ł t y s ó w n a Aniela, *Marmurowy ołtarz z końca w XVI w kościele parafialnym w Zarzeczu – nieznane dzieło Jana Białego*, BHS, nr 36, 1974, s. 387–392

С ь о м о ч к і н Ігор, *Сенсація зі знаком «+». Реставруються вітражі Вірменського собору*, „Галицька Брама", 2002, nr 4–6 (88–90), s. 14–16

S r e b r n y Stefan, *Tadeusz Zieliński*, „Eos", t. 42, 1947, z. 2, s. 5–65

S r e b r n y Stefan, *Ze wspomnień ucznia*, „Meander", t. 14, 1959, z. 8–9, s. 394–405

S t e b n o w s k i Jan, *Z wystawy sztuki. Zachęta. Wystawy pośmiertne Wład. Ślewińskiego i Marjana Puffkego. Wystawy zbiorowe: Tad. Nartowskiego, I. H. Rosena i M. Trzebińskiego*, „Polska Zbrojna", 1925, nr 260 (22 IX), s. 9

S t e i n Edmund, *Judaizm a hellenizm. Z powodu książki Tadeusza Zielińskiego*, Kraków–Warszawa 1929

S t é v e n i n Anne-Blanche, *Mais qui est donc l'étrange Monsieur Merson?* [w:] *L'étrange Monsieur Merson*, s. 234–259

S t o p k a Krzysztof, *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej*, Kraków 2000

S t o p k a Krzysztof, P ł a c h e t k o Andrzej, *Pomniki mizonej chwały*, Kraków 2002

Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939–1945 w granicach Polski po 1945, oprac. Anna T y c z y ń s k a, Krystyna Z n o j e w s k a, Poznań 1998

S t r z e s z e w s k i Czesław, ks., *Odrodzenie religijne* [w:] *Historia katolicyzmu społecznego…*, s. 614–617

S t r z y g o w s k i Josef, *Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst*, Wiedeń 1891 (= Byzantinische Denkmäler I)

S t r z y g o w s k i Josef, *Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1, vom Jahre 1113 bzw. 893 n. Chr.*, Tübingen 1907

S t r z y g o w s k i Josef, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 2 Bde., Wien 1918

S t u d z i ż b a Beata ,*Polichromia skarbca katedry wawelskiej Józefa Mehoffera 1900–1902*, „Folia Historica Cracoviensia", t. 7, 2000, s. 229–261

S w i e y k o w s k i Emmanuel, *Pamiętnik TPSP w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905

S w i e ż a w s k i Stefan, *Wielki przełom: 1907–1945*, Lublin 1989

S w i e ż a w s k i Stefan ,*Przebłyski nadchodzącej epoki*, Warszawa 1998 (= Biblioteka „Więzi", t. 104)

S w i e ż a w s k i Stefan ,*Wspomnienie o ojcu Michale Czartoryskim OP* [w:] i d e m, *Przebłyski…*, s. 33–41

S w i e ż a w s k i Stefan, *Garść wspomnień o ks. Andrzeju Głażewskim* [w:] i d e m, *Przebłyski…*, s. 79–81

S w i e ż a w s k i Stefan ,*Plantacja Ducha Świętego*, „Apokryf", 1997, nr 12 w TP nr 51–52 [przedr. pt. „*Odrodzenie*" *– plantacja Ducha Świętego* [w:] i d e m, *Lampa wiary. Rozważania na przełomie wieków*, Kraków 2000, s. 146–150]

S z e p t y c k i Jan, *Wspomnienia* (2005), przyg. do druku Anna S z e p t y c k a, s. 7 (Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=18345&dirds=1&tab=1> [odczyt: 11 VI 2009]

Š e v č e n k o Nancy P., *Art and liturgy in the later Byzantine Empire* [w:] *Eastern Christianity*, Cambridge–New York 2006 (= *The Cambridge History of Christianity*, vol. 5, ed. by Michael A n g o l d), s. 127–153

S z o l g i n i a Witold, *Tamten Lwów*, t. 3: *Świątynie, gmachy, pomniki*, Wrocław 1993

„*Sztuka*". *IV Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich*, Warszawa 1905 (TZSP)

Sztuka sakralna w Polsce, oprac. Tadeusz D o b r z e n i e c k i, Janina R u s z c z y c ó w n a Zofia N i e s i o ł o w s k a - R o t h e r t o w a, [Warszawa] 1958

„*Świat i Życie*". *Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury*, red. Zygmunt Ł e m p i c k i, Anna C h o r o w i c z o w a, t. 5, Lwów–Warszawa 1939, s. 1786

Ś w i ą t e k Szczepan, *Z prac nad słownikiem firm witrażowych w Polsce w XX wieku* [w:] *Dziedzictwo…*, Kraków 2000, s. 188–193

Ś w i e r z a w s k i Wacław, ks., *Sacerdos mysteriis vivens. Ks. Karol Czesnák* (*+1944–1969*), RBL, t. 23, 1970, nr 2–3, s. 133–139

Ś w i ę t o c h o w s k i Robert, *Kruczkowski Julian* [w:] *SAP*, t. 4, s. 273–274

T a f t Robert F. SJ, *The Armenian Liturgy. Its Origins and Characteristics* [w:] *Treasures in Heaven* 1998, s. 13–30

T a g o r e Rabindranath, *Gitanjali* (*Offrande des chants*), tłum. J. H. d e R o s e n, „La Revue", t. CI, 1913 (1 III–15 IV), s. 499–503

T a y l o r Alice, *Armenian Art and Armenian Identity* [w:] *Treasures in Heaven* 1998, s. 133–146

T c h o b a n i a n Pavel, *Ani et son mythe* (*XIII^e–XIX^e siècles*) [w:] *Ani. Capitale…*, s. 276–281

„Teka Konserwatorska – Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej", t. 3, 1904–1911:
– nr 14–17 (listopad 1903–luty 1904), s. 3
– nr 23–30 (lipiec 1904–marzec 1905), s. 8
– nr 31–40 (marzec–grudzień 1905), s. 5, 10–11
– nr 44–51 (maj–grudzień 1906), s. 7–8

– nr 52–63 (styczeń–grudzień 1907), s. 25
– nr 64–75 (styczeń–grudzień 1908), s. 5–6, 18
– nr 76–87 (styczeń–grudzień 1909), s. 27
– nr 88–99 (styczeń–grudzień 1910), s. 13–14

[T e o d o r o w i c z Józef, ks.], *List pasterski X. Arcybiskupa Józefa Teodorowicza do Duchowieństwa i Wiernych obrządku orm. wydany 2. lutego 1902 r. w dzień konsekracyi biskupiej i intronizacyi*, Lwów 1902, s. nlb. 3–10 [przedruk w: „Gregoriana", t. 4, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień), s. 185–201, oraz w PŚG, t. 12, 1938, z. 4 (paźdz.–grudzień), s. 7–23]

T e o d o r o w i c z Józef, ks., *Kardynał Mercier*, „Warszawianka", t. 3, 1926, nr 27 (27 I), s. 4

T e o d o r o w i c z Józef, ks., *Od Betleem do Nazaretu*, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin 1932

T e o d o r o w i c z Józef, ks., *Od Jahwy do Mesjasza*, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin 1936

T e o d o r o w i c z Józef, ks., *Kuszenie Chrystusa. Wielkopostne konferencje radiowe*, Kraków 1938

T e x i e r Charles Félix Marie, [opis Ani z ilustracjami], „Revue de l'Archéologie", 1842

T e x i e r Charles Félix Marie, *Description de l'Arménie, de la Pèrse, de la Mésopotamie, publié sous les auspices des ministrés de l'intérieur et de l'instruction publique*, Paris 1842–1852 (2 vol.)

T h e r r i e n Lyne, *L'enseignement universitaire de l'art médiéval en France entre 1892 et 1922* [w:] *Émile Mâle* (*1862–1954*), *la construction de l'œuvre…*, s. 53–64

T h o m a s Alois, *Gregoriusmesse* [w:] *LCI*, Bd. 2, szp. 199–202

T h o m a s Alois, *Mühle, Mystische* [w:] *LCI*, Bd. 3, szp. 297–299

T h o m a s Alois, *Wurzel Jesse* [w:] *LCI*, Bd. 4, szp. 550–558

T i m m e r s J. J. M., *Dreieck* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 525

T i m m e r s J. J. M., *Eucharistie* [w:] *LCI*, Bd. 1, szp. 687–695

T o e p l i t z Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. 4: *1934–1939*, Warszawa 1969

T o e p l i t z Krzysztof Teodor, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Warszawa 2004

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Salon doroczny 1922–1923, grudzień–styczeń. Katalog ilustrowany nr 1

Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts, eds. Thomas F. M a t h e w s, Roger S. W i e c k, kat. wyst. The Pierpont Morgan Library, The Walters Art Museum, Baltimore, New York 1994

Treasures in Heaven. Armenian Art, Religion, and Society. Papers delivered at The Pierpont Morgan Library at a Symposium organized by Thomas F. M a t h e w s and Roger S. W i e c k, 21–22 May 1994, New York 1998

Tristan i Izolda na ekranie. Jak w Anglji przygotowują się do filmu. Rozmowa z profesorem Janem Henrykiem Rosenem, „Gazeta Poranna", 29 I 1935, s. 5

T r ö s c h e r Georg, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Frankfurt a. M. 1940 (2 Bde.)

T r u d g i a n Helen, *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris 1934

T r y b o w s k i Ignacy, *Hukan Karol* [w:] *SAP*, t. 3, s. 131–132

T r z e c i a k Przemysław, *Sztuka dawnej Armenii* [w:] *Sztuka świata*, t. 3, Warszawa 1993, s. 187–211

The twelve Sibyls in Christian Typology: Oracula Sibyllina. Weissagungen der zwölf Sibyllen (*Stiftbibliothek St. Gallen*), Erik D r i g s d a h l & CHD Center for Håndskriftstudier i Danmark; dostępne w Internecie: <http://www.chd.dk/sibyl/OraculaS.html> [dostęp: 26 I 2009]

T y r o w i c z Marian, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1991

T y s z k a Marcin „*Świadectwa dziejów. Materiały dotyczące historii Ormian w Polsce w zbiorach Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie i Archiwum Akt Nowych w Warszawie*, „Biuletyn OTK", 2007, nr 50/51, s. 20–41

Uchwała Synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym, tłum. Grażyna C h i l k i e w i c z [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. Jan B i a ł o s t o c k i, Warszawa 1985 (= Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów, t. 2), s. 428–432

Uczczenie Kardynała Merciera przez Polskę, Tyg. Il., 1924, nr 20 (17 V), s. 310

U r b a n Jacek, ks., *Katedra na Wawelu* (*1795–1918*), Kraków 2000

U r b a ń s k i Antoni, *Prace J. H. Rozena w warszawskiej „Zachęcie"*, „Ilustracja", 1925, nr 38, 19 IX [s. nlb.]

V a r e n n e Gaston, *La peinture à fresque moderne*, „Revue de l'Art ancien et moderne", t. 54, 1928, s. 137–151

V e n t u r i Marcello, O r i e n t i Sandra, *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Milano 1967 (= Classici dell'Arte, 14)

Émile Verhaeren: un musée imaginaire, kat. wyst., éd. Marc Q u a g h e b e u r, Paris, Musée d'Orsay, 21 III–14 VII 1997; Bruxelles, Musée Charlier, 9 IX–30 XI 1997, Paris 1997 (= Les dossiers du musée d'Orsay, 63)

V e r r i e s t B., V a n B e t s K., D e l b a e r e P., *Sint-Romboutskathedraal Mechelen*, Regensburg 2001

V i o l l e t - l e - D u c Eugène-Emmanuel, „Axe" [w:] *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, t. 2, Paris 1856, s. 58–59

V i o l l e t - l e - D u c Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, t. 1, Paris 1872

V o g e l Matthäus, *Lebensbeschreibungen der Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres*, Regensburg 1926

V o g e l P. Matthäus SJ, A u e r P. Wilhelm, *Goldene Legende. Leben der lieben Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres*, Köln a. Rh. [ok. 1904]

V o l b a c h Wolfgang Fritz, L a f o n t a i n e - D o s o g n e Jacqueline, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1985 (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 3)

W a i s Kazimierz, ks., *Ś. p. Kardynał Mercier. Wspomnienie pośmiertne*, Lwów 1926 [nadbitka z „Gazety Kościelnej"]

W a l l i s - W a l f i s z Mieczysław, *Rosen Jan* [w:] Th–B, Bd. 29/30, s. 10

W a l l i s - W a l f i s z Mieczysław, *Rosen Jan Henryk* [w:] Th–B, Bd. 29/30, s. 11

W a l t e r Christopher, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, tłum. Krystyna M a l c h a r e k, Warszawa 1992

W a n k i e Władysław, *Jan Rosen*, Tyg. Il., 1893, nr 201 (23 X [4 XI]), s. 296–297

W a p i e n n i k - K o s s o w i c z Joanna „*Polichromia skarbca katedry na Wawelu 1900–1902* [w:] *Opus magnum…*, s. 158–170

W a p i e n n i k - K o s s o w i c z Joanna ,*Witraże w katedrze św. Mikołaja we Fryburgu, 1895–1936* [w:] *Opus magnum…*, s. 107–148

Warszawa – przewodnik krajoznawczy, red. R. F l e s z a r o w a, J. K o ł o d z i e j c z y k ,Warszawa 1938

W a s y l e w s k i Stanisław, *Lwów*, Poznań [1931] (= Cuda Polski)

W ą d o ł o w s k i Zdzisław, ks., *Ś. p. Arcybiskup Józef Teodorowicz*, „Gregoriana", 1938, z. 4 (październ.–grudzień), s. 227–231 [przedr. za „Przegląd Katolicki", 18 XII 1938]

W e b b Geoffrey, *The Liturgical Altar*, London 1933

W e i d l é Wladimir, *Nimbus* [w:] *LCI*, Bd. 3, szp. 323–332

W ę g i e r s k i Jerzy, *Lwowska konspiracja narodowa i katolicka 1939–1947*, Kraków 1994

W ę g l i c k a Katarzyna, *Wędrówki kresowe. Gawędy o miejscach, ludziach i zdarzeniach*, Warszawa 2006

Who's Who in American Art, ed. Dorothy B. G i l b e r t, New York 1959, s. 145

Who was Who in American Art 1564–1975. 400 Years of Artists in America, ed. Peter Hastings F a l k, vol. 1, Madison, CT 1999, s. 895–896

Wielka Encyklopedia Powszechna [*Wydawnictwa »Gutenberg«*], t. 15 (Rewir–Serbja), ok. 1929–1938 [przedr. „Gutenberg-Print" 1995], s. 68 (Rosen Jan Henryk)

W i e r z b i c k a Anna ,*Procajłowicz Antoni Stanisław* [w:] *SAP*, t. 8, s. 21–27

W i l h e l m Pia, *Geburt Christi* [w:] *LCI*, Bd. 2, szp. 87

W i l l s d o n Claire A. P., *Mural Painting in Britain 1840–1940. Image and Meaning*, Oxford 2000 (= Clarendon Studies in the History of Art)

W i l l s d o n Claire A. P., *Mural. Europe, c. 1810–c. 1930* [w:] *The Dictionary of Art*, vol. 22, s. 328–331

W i t t l i n Józef, *Mój Lwów*, Warszawa 1991

W ö l f f l i n Heinrich, *Die Bamberger Apokalypse*, München 1918

Wörterbuch der Symbolik, Manfred L u r k e r (Hrsg.), Stuttgart 1988

W o l a ń s k a Joanna, *Kilka uwag na temat ikonografii malowideł Jana Henryka Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie*: Pogrzeb św. Odilona, „Przegląd Wschodni", t. 6, 1999/2000, nr 2 (22), s. 379–401

W o l a ń s k a Joanna, *Die „Bamberger Apokalypse" in der Armenischen Kathedrale zu Lemberg* [w:] *Hansestadt, Residenz, Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg, 27.–30. September 2000*, Hrsg. Beate S t ö r t k u h l, München 2002, s. 373–378

W o l a ń s k a Joanna, *The Decoration of the Armenian Cathedral in Lwów*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts", vol. 3, 2003, no. 3, s. 252–273

W o l a ń s k a Joanna, *Kardynał Mercier i ks. Karol Csesznák w malowidłach lwowskiej katedry ormiańskiej oraz początki ruchu liturgicznego we Lwowie w okresie międzywojennym* [w:] *Fides. Ars. Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. J. S k r a b s k i, A. B e t l e j, Tarnów 2008, s. 393–414

W o l f P. Odilo, *Beuroner Kunst*, „Die christliche Kunst", Jg. 7, 1911 (Februar), s. 121–138 (il. do s. 152)

W o ł c z a ń s k i Józef, ks., *Kapłani męczennicy – świadkowie wiary Kościoła Lwowskiego. Ksiądz Adam Henryk Bogdanowicz (1898–1941)*, „Radość Wiary", 1999, nr 2 (22), s. 17

W o ł c z a ń s k i Józef, ks., *Wydział Teologiczny Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie 1918–1939*, Kraków 2002 (= Biblioteka Historyczna Archiwum Metropolii Lwowskiej Obrządku Łacińskiego w Krakowie, seria B, Studia, t. 5, red. i d e m)

W o ł c z a ń s k i Józef, ks., *Wprowadzenie* [w:] i d e m, *Listy arcybiskupa Józefa Teodorowicza do arcybiskupa Józefa Bilczewskiego z lat 1900–1923* (*Część I: 1900–1901*), „Przegląd Wschodni", t. 8, 2003, z. 4 (32), s. 977–979

W o ł c z a ń s k i Józef, ks., *Listy arcybiskupa Józefa Teodorowicza do arcybiskupa Józefa Bilczewskiego z lat 1900–1923*. (*Część III: listy z lat 1914–1923*), „Przegląd Wschodni", t. 9, 2006, z. 4 (36), s. 803–838

W o s i e k Rut, s., *Św. Tomasz w środowiskach młodzieży akademickiej i młodej inteligencji polskiej okresu międzywojennego* [w:] *Studia z dziejów myśli św. Tomasza z Akwinu*, red. Stefan S w i e ż a w s k i, Jan C z e r k a w s k i, Lublin 1978 (= Towarzystwo Naukowe KUL, Źródła i monografie, 105), s. 351–366

W r b a Johannes, *Pró*, *Miguel Augustín* [w:] *LThK*, Bd. 8, szp. 607

W r o ń s k i Józef Szymon, *Inicjatywy krakowskiego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" w zakresie architektury świeckiej i sakralnej* (*1901–1914*), „Rocznik Krakowski", t. 59, 1993, s. 99–115

W y c z e s a n y Jerzy, *Kalendarium. Życie i twórczość Antoniego Michalaka* [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, kat. wyst. Muzeum Nadwiślańskie, 22 V–9 VIII 2005, Kazimierz Dolny 2005, s. 11–42

W y g a n o w s k a Wanda , *Maszkowski Karol* [w:] *SAP*, t. 5, s. 411–415

W y n n y c z u k Jurij, *Knajpy Lwowa*, Warszawa 2008

W y s s Alfred, *Heiliggeistkirche Basel*, Bern 1999 (= Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 66, Nr. 659)

Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie, Tyg. Il., 1911, nr 51 (23 XII), s. 1024

VII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" i II Wystawa Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana" otwarta od dnia 23 stycznia do 6 marca 1904 roku, Kraków [1904]

Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera, Warszawa 1913 (X–XI, TZSP w Królestwie Polskiem)

Z a c h a r i e w i c z Julian „*Ostatnia Wieczerza" J. H. Rosena. Nowy fresk w katedrze orm. we Lwowie*, „Gazeta Warszawska", 1928, nr 286, s. 4 [przedr.: PŚG, 1928, nr 18–19, s. 148–150]

Z a c h a r i e w i c z Julian ,*Wtórna kompozycja Ostatniej Wieczerzy Jana Henryka Rosena. Fresk w ormiańskiej katedrze we Lwowie*, „Gazeta Kościelna", 1929, nr 12, s. 139–140 [przedr.: PŚG, 1929, nr 22–23, s. 44–49]

Z a c h a r i e w i c z Julian „*Ukrzyżowanie" Jana Henryka Rosena.* (*Fresk w katedrze ormiańskiej we Lwowie*), „Gazeta Kościelna", 1929, nr 9, s. 100–102 [pierwodr.: *Najnowszy fresk J. H. Rosena „Ukrzyżowanie" w katedrze orm. we Lwowie*, PŚG, 1928, nr 16–17, s. 117–122]

Z [a c h a r y a s i e w i c z] Franciszek, ks., *Wiadomość o Ormianach w dawnej Polszcze*, Lwów 1842

Z a g ó r o w s k i Olgierd, *Hukan Karol* [w:] *PSB*, t. 10, s. 87–88

Z a k r z e w s k a Maria, *Rosen Jan* [w:] *PSB*, t. 32, s. 53–56

Z a k r z e w s k a Maria, *Rosen Jan Henryk* [w:] *PSB*, t. 32, s. 56–58

Z a l e s k i Tadeusz, ks., *Słownik biograficzny duchownych ormiańskokatolickich oraz duchownych rzymskokatolickich pochodzenia ormiańskiego w Polsce w latach 1750–2000*, Kraków 2001

Z b i c i a k Józef, *Emmerick, Emmerich, Anna Katharina* [w:] *EK*, t. 4, szp. 954–955

Z d r a d a Jerzy, *Krzeczunowicz Aleksander* [w:] *PSB*, t. 15, s. 510–511

Z d r a d a Jerzy, *Piniński Leon Jan* [w:] *PSB*, t. 26, s. 332–337

Z e h n d e r Frank Günther, *Katalog der altkölner Malerei*, Köln 1990 (= Kataloge der Wallraf-Richartz-Museums, XI)

Z e ń c z a k Anna ‚*Dekoracja katedry ormiańskiej Wniebowzięcia NPMarii we Lwowie 1906–1912* [w:] *Opus magnum…*, s. 222–226

Z e ń c z a k Anna ‚*Polichromia i witraże w katedrze na Wawelu 1900–1925* [w:] *Opus magnum…*, s. 157

Z e ń c z a k Anna ‚*Polichromia katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku 1901–1903* [w:] *Opus magnum…*, s. 190–194

Z e ń c z a k Anna ‚W a p i e n n i k - K o s s o w i c z Joanna ‚ *Józef Mehoffer*, Olszanica 2006 (= Kolekcja MNK)

Z i e l i ń s k i Jerzy OCD, *Wprowadzenie* [w:] *Liber de institutione primorum monachorum. Księga pierwsza z komentarzem P. C h a n d l e r a O. Carm.*, tłum. i oprac. J. Z i e l i ń s k i O. Carm., Kraków 1995 (= Biblioteka Duchowości Karmelitańskiej, 5), s. 4–9

Z i e l i ń s k i Jerzy OCD, *Symbolika eliańska w duchowości karmelitańskiej*; dostępne w Internecie: <http://www.karmel.pl/duchowosc/eliasz/baza.php?id=09> [dostęp: 26 I 2009]

Z i e l i ń s k i Tadeusz, *Rzym i jego religja. Studjum z cyklu: Współzawodnicy chrześcijaństwa*, Zamość 1920

Z i e l i ń s k i Tadeusz, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991 (= Religie świata antycznego, t. 1–2)

Z i e l i ń s k i Tadeusz, *Hellenizm a judaizm*, Toruń 2002 (= Religie świata antycznego, t. 3)

Tadeuszowi Zielińskiemu w 70-tą rocznicę urodzin hołd składa Krakowskie Koło P.T.F., Kraków 1929 [s. nlb.]

Z i m m e r m a n n Alfons M., *Kalendarium Benedictinum. Die Heiligen und Seligen des benediktinerordens und seiner Zweige*, Bd. 1, Metten 1933

Z u b r z y c k i Jan S a s, *Zabytki miasta Lwowa*, Lwów 1928

Ż y ł a Władysław, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919

Ż [y z n o w s k i] Jan, *Wystawa „Grupy 12" w T.Z.S.P.*, Tyg. Il., 1923, nr 48 (24 XI), s. 763–765

Spis ilustracji

1. Katedra ormiańska we Lwowie od płd.

2. Wieża-dzwonnica przy katedrze i mur od strony ul. Ormiańskiej

3. Katedra ormiańska we Lwowie, kamienne ornamenty archiwolty łuku tęczowego

4. Katedra ormiańska we Lwowie, gzyms wieńczący filary, ozdobiony kamienną dekoracją stalaktytową

5 a–c. Katedra ormiańska we Lwowie, krzyżyki wotywne (chaczkary) na ścianach najstarszej części świątyni

6. Alabastrowa tablica z chaczkarami

7. a) Wnęka okna w ścianie płd. z malowidłami (XV/XVI w.): b) Chrystus w medalionie; – c) św. Jakub; – d) św. Jan Ewangelista, po konserwacji, 2009, fot. Agnieszka Jędrzejewska-Pawlak; – e) św. Jan Ewangelista, fotografia archiwalna (1925), przed konserwacją, fot. Kazimierz Skórski, NAC; – f) malowidło na płn.-zach. filarze skrzyżowania, od wsch. (XV/ XVI w.?); – g) malowidło na płn.-zach. filarze skrzyżowania, od płd. (koniec XIV w.?), niezachowane, fot. NAC

8. Plan otoczenia katedry ormiańskiej we Lwowie (1582): dziedziniec wsch. z widocznymi fragmentami apsyd oraz płn., z fragmentem krużganku arkadowego; wg *Die Aufzeichnungen…*, s. 649 (Bd. 2)

9. Katedra ormiańska we Lwowie, krużganek od południa, wyłożony płytami nagrobnymi z cmentarza przykatedralnego

10. Katedra ormiańska we Lwowie, widok wnętrza: a) w kierunku prezbiterium; – b) w kierunku chóru muzycznego, fot. Edward Trzemeski, ok. 1900; repr. wg D a w i d o w i c z, *Das armenisch-katholische Erzbistum Lemberg…*, s. 524, 526

11. Katedra ormiańska we Lwowie, ołtarz główny, rysunek Józefa Mehoffera, ok. 1906–1908; repr. wg szkicownika artysty w zbiorach prywatnych, fot. Jacek Chrząszczewski

12. Katedra ormiańska we Lwowie, płd.-wsch. filar skrzyżowania, fot. Ludwik Wieleżyński, 1930 (pl. 6), FKiDOP

13. Katedra ormiańska we Lwowie, płd.-wsch. filar skrzyżowania, wg akwareli Ludwiga Hansa Fischera sprzed 1900; repr. wg P i n i ń s k i, *Piękno…*, s. 43

14. Katedra ormiańska we Lwowie, malowidła Marcina Jabłońskiego (?): a) w nawie; – b) w krużganku; fot. Józef Kościesza Jaworski, ok. 1912; repr. wg P i o t r o w s k i, *Katedra ormiańska…*, il. nlb.; – c) w płn. ramieniu transeptu, fot. Kazimierz Skórski, NAC

15. Katedra ormiańska we Lwowie, dziedziniec płd., widok ku zachodowi: iluzjonistyczne malowidła Jana Dülla (?) imitujące krużganek-przejście ku ul. Krakowskiej, fot. Edward Trzemeski, ok. 1900, ze zbiorów Fundacji Ochrony Zabytków Historii i Architektury Lwowa

16. Arcybiskup Józef Teodorowicz, mal. Bolesław Barbacki, 1936; fot. ze zbiorów FKiDOP

17. Jan Bołoz Antoniewicz, mal. Jacek Malczewski, ok. 1903; repr. wg P o d l a c h a, *Jan Bołoz Antoniewicz…*, s. 1

18. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od płd. wsch., ok. 1900, fot. Edward Trzemeski; repr. wg P i n i ń s k i, *Piękno…*, s. 42

19. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od płd. wsch., 1902; repr. wg „Życie i Sztuka", 1902, nr 32, 9 (22) VIII, s. 345

20. Katedra ormiańska we Lwowie, widok od płd. wsch., ok. 1912; fot. Józef Kościesza Jaworski, ze zbiorów Fototeki IHS UJ

21. Katedra ormiańska we Lwowie, apsydy prezbiterium od wsch., widok współczesny

22. Katedra w Ani, widok od płn. wsch., fotografia archiwalna; fot. ze zbiorów Fototeki IHS UJ

23. Katedra w Ani, widok od płn. zach., fotografia współczesna, fot. Piotr Grotowski

24 a–c. Katedra w Ani, ryciny z Ch. T e x i e r, *Description de l'Arménie…*, wg C u n e o, *L'architettura…*: a: Tav. XXV a; – b: Tav. XXVII a; – c: Tav. XXVI a

25. Katedra w Ani, rycina z M. F. B r o s s e t, *Les ruines d'Ani…*, wg C u n e o, *L'architettura…*, Tav. XXV b

26. Katedra w Ani, fotografia stereoskopowa Ohannesa Kürkdżiana (pl. 22); repr. wg http://www.virtualani.org

27. Katedra w Ani, kapitele ślepych arkad na elewacjach, w przerysach Torosa Toramaniana; repr. wg S t r z y g o w s k i, *Die Baukunst der Armenier…*, Bd. 1, Abb. 355, s. 317

28. Katedra ormiańska we Lwowie, kapitele kolumienek na elewacjach apsyd, proj. Jan Bołoz Antoniewicz (?), ok. 1902

29. Kościół Tigrana Honenca (pw. św. Grzegorza) w Ani, reliefowa dekoracja tambura; fot. Piotr Grotowski

30. Katedra ormiańska we Lwowie, reliefowa dekoracja apsyd

31 a–c. Katedra ormiańska we Lwowie, ornamentalne fryzy na apsydach

32. Epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza, reliefy alabastrowe: a) alegoria Nauki (*Czytający chłopiec*); – b) alegoria pasterskiej posługi arcybiskupa – Pasterstwa (*Dobry Pasterz*); – c) alegoria Miłosierdzia (*Miłosierny Samarytanin*)

33. Juliusz Bełtowski, epitafium arcybiskupa Izaaka Isakowicza (zm. 1901) w katedrze ormiańskiej we Lwowie, 1905

34. Synagoga Złotej Róży (Nachmanowiczów) we Lwowie, obramienie wnęki szafy ołtarzowej (Aron ha-Kodesz), rys. Michał Kowalczuk; repr. wg Ł o z i ń s k i, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku…*, s. 38, il. 17

35. Katedra ormiańska we Lwowie, rzut poziomy przed przebudową; repr. wg Ż y ł a, il. 7

36. Franciszek Mączyński, plan przedłużenia katedry, ok. 1908; Biblioteka MCK, Zb. Spec. 1, nr 13/20

37. Katedra ormiańska we Lwowie, widok na chór muzyczny: a) stan z ok. 1900; repr. wg „Życie i Sztuka", 1902, nr 32, 9 (22) VIII, s. 345; – b) stan po rozbudowie, ok. 1913; repr. wg P i o t r o w s k i, *Katedra ormiańska…*, il. nlb.

38. Plan sytuacyjny katedry ormiańskiej w zespole zabudowań między ulicami: Skarbkowską, Krakowską i Ormiańską; repr. wg M a ń k o w s k i, *Sztuka Ormian…*, il. 1

39. Katedra ormiańska we Lwowie: a) przekrój podłużny oraz – b) plan poziomy, z uwzględnieniem projektowanej dobudowy Franciszka Mączyńskiego; montaż na podstawie: ДАЛО, ф. 3, оп. 60, спр. 58 („Plany budynku kościoła ormiańskiego"), M a ń k o w s k i, *op. cit.*, il. 9 oraz K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie…*

40. Katedra ormiańska we Lwowie, kopuła w dobudowanej przez Mączyńskiego kaplicy (III); fot. Krzysztof J. Czyżewski

41. Katedra ormiańska we Lwowie, przewiązka między kaplicą (III) a przedsionkiem (II)

42. Katedra ormiańska we Lwowie, balkon chóru muzycznego: a, c) stan obecny; – b) projekt Franciszka Mączyńskiego; Biblioteka MCK, Zb. Spec. 1, nr 1/20

43. Katedra ormiańska we Lwowie, wejście od zachodu

44. Katedra ormiańska we Lwowie, niedokończona dobudowa kruchty

45. a) Widok kamienicy przy ul. Krakowskiej 16 oraz fragmentu zach. pierzei ulicy z wejściem do katedry ormiańskiej (stan obecny); – Franciszek Mączyński, projekt kamienicy czynszowej oraz fasady kruchty katedry ormiańskiej: – b) wariant I, wg „Czasopismo Techniczne", t. 28, 1910, nr 23, s. 359; – c) wariant II, wg K a j e t a n o w i c z, *Odnowienie…*

46. Franciszek Mączyński, projekt fasady kruchty katedry ormiańskiej (wariant I), 1909; Biblioteka MCK, Zb. Spec. 1, nr 12/20

47. Katedra ormiańska we Lwowie, okna w południowej elewacji empory mieszczącej chór muzyczny, projekt Franciszka Mączyńskiego; Biblioteka MCK, Zb. Spec. 1, nr 19/20

48. Katedra ormiańska we Lwowie, okna w południowej elewacji empory mieszczącej chór muzyczny, stan obecny

49 a–e. Katedra ormiańska we Lwowie, obramienia okien oraz wnęk na apsydach; e: fot. Ludwik Wieleżyński, ze zbiorów FKiDOP

50. Hercule Nicolet, przerysy fragmentów architektonicznych zabytków ormiańskich; repr. wg D u b o i s d e M o n t p é r e u x, *Voyage…* (atlas rycin), ryc. XVIII, MNK, nr inw. III-ryc. 580/1–200; fot. MNK

51. Franciszek Mączyński, rysunek projektowy portalu głównego katedry ormiańskiej we Lwowie, ok. 1908; Biblioteka MCK, Zb. Spec. 1, nr 11/20

52. Katedra ormiańska we Lwowie, portal główny, stan obecny

53. Tympanon portalu głównego kościoła w Achtali (Armenia); fot. © Bildarchiv Foto-Marburg

54. Sklepienie przęsła przedsionka katedry ormiańskiej, proj. Franciszek Mączyński

55. Sklepienie przejścia w dolnej kondygnacji wieży-dzwonnicy (XVII w.)

56. a) Kolumny portalu katedry ormiańskiej i pas geometrycznego ornamentu; – b) fragment dekoracji portalu kościoła w Ertacmindzie (para kolumn przechodzących w archiwoltę łuku); – c) fragment dekoracji portalu kościoła w Nikorcmindzie (para kolumn z trzonami owiniętymi taśmą oraz plecionka wypełniająca płyciny flankujące portal); wg B a l t r u š a i t i s, *L'art médiéval…*, b: Pl. VII, 14; – c: Pl. XLVII, 72

57. Kościół jezuitów pw. Najświętszego Serca Jezusa w Krakowie, nawa główna, widok ściany bocznej i arkad międzynawowych

58. Strop nad nawą katedry ormiańskiej: a) widok współczesny; – b) projekt Franciszka Mączyńskiego, 1911; repr. wg ДАЛО, ф. 3, оп. 60, спр. 58

59. Nawa główna katedry ormiańskiej, widok współczesny

60. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, gwasz i akwarela na papierze, 66 × 72 cm, sygn. i dat. p.d.: *JÓZEF MEHOFFER 1907*; własność prywatna, depozyt w MNK, nr inw. ND 8567; fot. MNK

61. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część wschodnia (fragment): apsyda i prezbiterium; fot. MNK

62. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część środkowa (fragment): ściana tarczowa transeptu; fot. MNK

63. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, ściana tarczowa transeptu (fragment): tron z kielichem adorowanym przez ptaki oraz Baranek Apokaliptyczny; fot. MNK

64. Józef Mehoffer, tron z kielichem adorowanym przez ptaki, rysunek w szkicowniku artysty z lat 1906–1908 (w zbiorach prywatnych); fot. Jacek Chrząszczewski

65. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część zachodnia (fragment): sklepienie nawy głównej i nawa boczna; fot. MNK

66. *Chrzest Chrystusa*: a) Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej (fragment), 1907, fot. MNK; – b) Józef Mehoffer, rysunek w szkicowniku artysty; fot. Jacek Chrząszczewski; – c) miniatura w rękopisie nr 1917 (ewangeliarz z roku 1307) w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro, fol. 21^{v}; repr. wg D e r N e r s e s s i a n, pl. XLVII, il. 105

67. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, 1907, część środkowa (fragment): kopuła i górna część ściany tarczowej transeptu; fot. MNK

68. Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry w Płocku (fragment), 1901; repr. wg „Polska Sztuka Stosowana", VIII–IX, 1906

69. Józef Mehoffer, drzewa w Raju: a) fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (1907); fot. MNK; – b) rysunek w szkicowniku artysty; fot. Jacek Chrząszczewski

70. Czapla oplatająca szyję wokół drzewa: a) Józef Mehoffer, rysunek w szkicowniku artysty; fot. Jacek Chrząszczewski; – b) Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (1907); fot. MNK; – c) w (lwowskim) Ewangeliarzu ze Skewry, fol. 7^{v}; repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*; – d) w ewangeliarzu w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro, nr 1635, fol. 7^{v}; repr. wg D e r N e r s e s s i a n, il. 43

71. Fragmenty miniatur w Ewangeliarzu ze Skewry: a–b) „motyw zwierząt zjadających się wzajemnie" (fol. 130^{r}); – c) „węże duszą za szyję ptaki" (fol. 327^{r}); – d) „ptaki prosto w dzioby wzajemnie śpiewają" (fol. 9^{v}); repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*

72. Ptaki siedzące na podstawach i profitkach lichtarzy: a) w ewangeliarzu nr 1917 w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 6^{v}); repr. wg D e r N e r s e s s i a n, il. 124; – b) w ewangeliarzu nr 1635 w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 5^{v}); repr. wg D e r N e r s e s s i a n, il. 44; – c) Józef Mehoffer, projekt dekoracji katedry ormiańskiej, 1907 (fragmenty); fot. MNK

73. Wazony, z których wyrastają wici roślinne i kwiaty (fryz u podstawy czaszy kopuły): a) Józef Mehoffer, fragment projektu mozaiki w czaszy kopuły katedry ormiańskiej, fot. MNK; – b) Ewangeliarz ze Skewry (fol. 5^{v}), repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*; – c) ewangeliarz nr 1635 w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 3^{v}), repr. wg D e r N e r s e s s i a n, il. 41

74. Pary ustawionych antytetycznie ptaków tworzących kapitele kolumn: a–b) miniatury w Ewangeliarzu ze Skewry (fol. 5^{v}), repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*; – c–d) Józef Mehoffer, karton wykonawczy mozaiki katedry ormiańskiej, tempera na kartonie, 200 × 73 cm, nie sygn., własność prywatna; fot. MNK

75. Symbol św. Mateusza Ewangelisty: a) Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej, koncha apsydy (1907), fot. MNK; – b) Ewangeliarz ze Skewry (fol. 12^{r}); repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*; – c) w ewangeliarzu nr 1635 w Bibliotece mechitarzystów na San Lazzaro (fol. 9^{r}) ; repr. wg D e r N e r s e s s i a n, il. 46

76. Symbol św. Marka Ewangelisty: a) Józef Mehoffer, fragment projektu dekoracji katedry ormiańskiej (koncha apsydy), fot. MNK; – b) Ewangeliarz ze Skewry (fol. 130^{r}); repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*

77. Antoni Procajłowicz, projekt mozaiki dla katedry ormiańskiej we Lwowie, 1910; repr. wg *Świadectwa wykonanych polichromji*

przez prof. Antoniego Procajłowicza, k. 24, BJ sygn. 723 IV albumy; fot. BJ

78. Józef Mehoffer, *Trójca św*., ok. 1911, akwarela, gwasz na papierze naklejonym na karton, tondo, ∅ 22,1 cm; DA Ostoya, 9 IX 2006, poz. nr 6; fot. DA Ostoya

79. Józef Mehoffer, *Trójca św*., 1899, olej, tondo, zaginiony; repr. wg S a m l i c k i, il. nlb.

80. Józef Mehoffer, *Trójca św*., 1903, tempera na tynku, ∅ 98 cm, własność prywatna, depozyt w MNK, ND 5781; fot. MNK

81. Matthäus Greuter, *Aeternitas*, ok. 1610; repr. wg *LCI*, Bd. 1, szp. 527, il. 2

82. Józef Mehoffer, *Trójca św*. (1903) na wystawie TAP „Sztuka" w Düsseldorfie w 1904; repr. wg *Sztuka kręgu „Sztuki"*, il. na s. 15

83. Józef Mehoffer, *Trójca św*., 1912, karton wykonawczy mozaiki, tempera na płótnie, 440 × 430 cm (tondo ∅ ok. 400 cm), własność prywatna; fot. MNK

84. Albrecht Dürer, *Trójca św*., 1511, drzeworyt, B. 122; repr. wg *The Illustrated Bartsch*, 10, s. 217

85. Józef Mehoffer, *Trójca św*., 1913, mozaika w kopule katedry ormiańskiej we Lwowie (widok na skrzyżowanie z kopułą i pendentywami)

86. Józef Mehoffer, *Trójca św*., 1913, mozaika w kopule katedry ormiańskiej we Lwowie (fragment grupy figuralnej w części centralnej czaszy)

87. Edouard Manet, *Martwy Chrystus z aniołami*, 1864, olej na płótnie, 179,5 × 150 cm, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art (od 1929)

88. Józef Mehoffer, ornament tworzący bordiurę centralnego przedstawienia mozaiki w czaszy kopuły

89. Świątynia-wieżyczka: a) mozaika Mehoffera w tamburze kopuły; – b) w szkicowniku Mehoffera, fot. Jacek Chrząszczewski; – c) w rękopisach ormiańskich; repr. wg D e r N e r s e s s i a n

90. Józef Mehoffer, projekt dolnej części czaszy i tamburu kopuły: a) szkic projektu wykonanego, akwarela na papierze, 44,5 × 34 cm, własność prywatna, depozyt w MNK, ND 8563; fot. MNK; – b) fragment projektu z roku 1907 (wariant niezrealizowany), fot. MNK

91. Józef Mehoffer: a) mozaika w tamburze kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie: złotawa wić winorośli z kiściami owoców; – b) pędy winorośli, fragment miniatury z Ewangeliarza ze Skewry (fol. 9^{v}); repr. wg *Das Lemberger Evangeliar*

92. Józef Mehoffer, personifikacja Wiary: a) mozaika w pendentywach kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie; – b) karton wykonawczy mozaiki (fragment), akwarela na papierze naklejonym na płótno, 150 × 278 cm (całość), sygn. p.d. *JÓZEF MEHOFFER*; własność prywatna, depozyt w MNK, ND 5744; fot. MNK

93 a–b. Józef Mehoffer, orantka (*Fides*), szkice do projektu dekoracji pendentywów, rysunki w szkicowniku artysty; fot. Jacek Chrząszczewski

94 a–b. Mozaika na sklepieniach – rajskie ptaki (1928)

95. Witraż w świetliku kopuły w nowej części katedry (stan przed konserwacją), proj. Karol Zyndram Maszkowski; fot. Ewelina Kędzielewska

96 a–b. Kwatery witraża (stan przed konserwacją); fot. Ewelina Kędzielewska

97. Witraż w świetliku kopuły w nowej części katedry (stan po konserwacji), proj. Karol Zyndram Maszkowski; fot. Ewelina Kędzielewska

98 a–b. Kwatery witraża (stan po konserwacji); fot. Ewelina Kędzielewska

99 a–b. Antoni Tuch, pseudomozaika (malowidło ścienne imitujące mozaikę) w kopule nowej części katedry

100. Franciszek Mączyński, projekt ołtarza głównego katedry ormiańskiej we Lwowie; Biblioteka MCK, Zb. Spec. 1, nr 9/20

101. Katedra ormiańska we Lwowie, widok na prezbiterium z ołtarzem, fot. arch., ok. 1925; repr. wg P i o t r o w s k i, *Katedra ormiańska…*, il. nlb.

102. Katedra ormiańska we Lwowie, antependium mensy ołtarza głównego

103 a–b. Marmurowe elementy nastawy ołtarza głównego oraz fragmenty archiwolty z ponad tronu biskupiego (z soboru św. Aleksandra Newskiego w Warszawie) w przedsionku katedry ormiańskiej we Lwowie

104. Kościół ormiański w Stanisławowie, antependium mensy ołtarza głównego, repr. wg C h r z ą s z c z e w s k i, *Kościoły Ormian polskich*, il. 295

105. Dziedziniec płn. z widokiem na kaplicę Najświętszego Sakramentu (po prawej)

106. Witold Minkiewicz, płn. wejście do katedry

107. Katedra ormiańska we Lwowie, współczesny widok prezbiterium z elementami wyposażenia wnętrza projektu Witolda Minkiewicza (ołtarz, tron biskupi i balustrada)

108. Witold Minkiewicz, projekt aranżacji wnętrza prezbiterium katedry ormiańskiej we Lwowie, ok. 1930, repr. wg C i e l ą t k o w s k a , *Architektura i urbanistyka Lwowa…*, s. 76, il. 46

109. Katedra ormiańska we Lwowie, ołtarz boczny (płn.) w nawie, pw. Matki Boskiej Kamienieckiej

110. Katedra ormiańska we Lwowie, ołtarz boczny (płd.) w nawie, pw. św. Grzegorza Oświeciciela

111. Jan Henryk Rosen, *Pozdrowienie anielskie*, 1925, tempera i olej na tekturze (?), zaginiony; repr. ze zbiorów BN, sygn. AFF III-57, IF 23147

112. Luc-Olivier Merson, *Zwiastowanie w ogrodzie*, 1902, olej na płótnie, 56,7 × 83,5 cm, Moulins, musée Anne de Beaujeu, inv. 78.8.1; repr. wg *L'Étrange Monsieur Merson*, s. 101

113. Jan Henryk Rosen, *Męczeństwo św. Szczepana*, 1925, tempera i olej na tekturze, 65,5 × 99 cm, Lwów, Lwowska Galeria Sztuki, nr inw. Г-І-177. ЛГМ

114. Jan Henryk Rosen, *Pogrzeb św. Odilona*, 1925, tempera i olej na tekturze (?), zaginiony; repr. ze zbiorów BN, sygn. AFF III-57, IF 23144

115. Jan Henryk Rosen, *Ostatnia noc św. Hilarego*, 1924, tempera i olej na tekturze (?), zaginiony; repr. ze zbiorów BN, sygn. AFF III-57, IF 23146

116. Jan Henryk Rosen, *Widzenie św. Wincentego Ferreriusza*, 1925, tempera i olej na tekturze (?), zaginiony; repr. wg „Sztuki Piękne", t. 9, 1933 (luty), s. 41

117. Jan Henryk Rosen, *Legenda o św. Jozafacie, królewiczu indyjskim*, 1925, tempera i olej na tekturze (?), w zbiorach prywatnych; repr. wg „Ilustracja", 1925, nr 38 (19 IX), s. 6

118. Jan Henryk Rosen, *Św. Jan po ścięciu*, 1924, tempera i olej na tekturze (?), 62,5 × 103,8 cm, Lwów, Lwowska Galeria Sztuki, nr inw. Г-І-180. ЛГМ

119. Jan Henryk Rosen, ok. 1945; Arch. JHR

120. Pracownia Jana Rosena, repr. wg W. W a n k i e, *Jan Rosen*, Tyg. Il., 1893, nr 201, 23 X (4 XI), s. 296

121. „La Vasque", okładka i strona tytułowa pierwszego numeru miesięcznika; Collection Spéciale, Bibliothèque Générale, Université d'Ottawa, Ontario, Canada

122. Strona tytułowa maszynopisu *On the Margin of the Prayer Book*…, Arch. JHR

123. Jan Henryk Rosen, *Św. Prior*, 1922, akwarela na papierze, 35×30 cm, sygn. p.d. *J R* (w kółku); repr wg *Straty wojenne*…, nr kat. 309

124. Luc-Olivier Merson, *Wizja, legenda z wieku XIV*, 1872, olej na płótnie, 290×344 cm, Lille, palais des Beaux-Arts, inv. P 500; repr. wg *L'Étrange Monsieur Merson*, s. 70

125. Jan Henryk Rosen, *Św. Franciszek z Asyżu* (tryptyk), 1923, tempera i olej na tekturze (?), zaginiony; repr. ze zbiorów BN, sygn. AFF IV-19, IF 13480

126. Jan Henryk Rosen, *Św. Antoni Padewski* (tryptyk), 1923, tempera i olej na desce, Warszawa, kościół seminaryjny (dawniej karmelitów) przy Krakowskim Przedmieściu

127. Tryptyk *Św. Antoni Padewski* w predelli ołtarza bocznego w dawnym kościele karmelitów, Warszawa, kościół seminaryjny; fot. arch., zbiory Wyższego Metropolitalnego Seminarium Duchownego św. Jana Chrzciciela w Warszawie

128. Jan Henryk Rosen, *Św. Franciszek z Asyżu*, 1923, tempera i olej na tekturze (?), zaginiony; repr. ze zbiorów BN, sygn. AFF IV-19, 13481

129. Jan Henryk Rosen, Adres gratulacyjny dla kardynała Désiré-Josepha Merciera (1924), zaginiony; repr. wg Tyg. Il., 1924, nr 20 (17 V), s. 310

130. Jan Henryk Rosen, Ekslibris wydawnictw Koła Studiów Katolickich w Warszawie, ok. 1927, repr. wg R e i c h e r, *Święty Wincenty*…, s. 2

131. *Zdrój życia*, fresk w kościele Saint-Mexme w Chinon, wg akwareli Louis-Josepha Ypermana, Musée du Trocadero; repr. wg M â l e, *Fin*, il. 61 na s. 115

132. Jan Henryk Rosen (?), szkic wnętrza katedry ormiańskiej z zaznaczeniem rozmieszczenia malowideł: *Św. Jan Chrzciciel* (1) i *Zwiastowanie* (2), niedatowane (ok. 1925–1926); repr. wg księgi wycinków prasowych, zbiory Mary Flanagan, USA

133. Katedra ormiańska we Lwowie, widok nawy w kierunku prezbiterium: po lewej fragmenty nieukończonych i niezachowanych malowideł po płn. stronie arkady tęczowej (postaci świętych?, biskupów?); fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 7), FKiDOP

134. Katedra ormiańska we Lwowie, widok nawy w kierunku prezbiterium; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 26), FKiDOP

135. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (1928), malowidło Jan Henryka Rosena w apsydzie, widok z zach. części prezbiterium; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 21), FKiDOP

136. Katedra ormiańska we Lwowie, widok płn. ściany bocznej nawy (od zach.); fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 10), FKiDOP

137. Katedra ormiańska we Lwowie, widok płn. ściany bocznej nawy (od wsch.); fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 11), FKiDOP

138. Ilustracje *Biblia pauperum*: a) *Zwiastowanie*; – b) *Złożenie do grobu*; repr. wg M â l e, *Fin*, il. 124, s. 238; il. 126, s. 240

139. Rozmieszczenie scen na ścianie w jednym z przęseł nawy katedry ormiańskiej, fot. Krzysztof J. Czyżewski

140 a–b. Katedra ormiańska we Lwowie, schemat rozmieszczenia malowideł i witraży; rys. Joanna Betlej

141. *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* (1926); fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 8), FKiDOP

142. *Zwiastowanie* (ok. 1926); fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 9), FKiDOP

143. *Ofiara Abrahama* oraz witraż *Misteria greckie*; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 13), FKiDOP

144. *Św. Katarzyna Aleksandryjska niesiona przez aniołów na Górę Synaj*; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 15), FKiDOP

145. Dekoracja ściany płn. środkowego przęsła nawy: malowidła oraz witraż „Mons Pius"; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 17), FKiDOP

146. *Pogrzeb św. Odilona* (1927); fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 12), FKiDOP

147. *Św. Idzi broniący łani przed myśliwymi*; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 16), FKiDOP

148. *Święci Wspomożyciele*, dekoracja trzeciego przęsła ściany płn. nawy; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 18), FKiDOP

149. *Ukrzyżowanie* (1928) w płd. ramieniu transeptu; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 19), FKiDOP

150. *Hołd pasterzy betlejemskich* w płn. ramieniu transeptu; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 20), FKiDOP

151. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, rozwinięcie malowideł apsydy na płaszczyźnie; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 24, 23, 25), FKiDOP

152. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (1929) w apsydzie; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 22)

153. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* w apsydzie, stan obecny

154. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*: a) święci: Szymon, Tadeusz, Filip, Tomasz; – b) św. Andrzej, św. Piotr, Chrystus oraz św. Jan i Jakub Większy; – c) święci: Jakub Mniejszy, Bartłomiej, Mateusz oraz Judasz; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (odpowiednio pl. 24, 23, 25), FKiDOP

155 a–f. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* (fragmenty)

156 a–b. Inskrypcje w apsydzie

157. *Poczet świętych biskupów* w tle *Ustanowienia Najświętszego Sakramentu*: a) brodaty biskup z kodeksem, w polistaurionie i omoforionie (pomiędzy św. Jakubem Mniejszym a św. Bartłomiejem); – b) postać w mitrze z kodeksem w okrytej tkaniną dłoni (pomiędzy Chrystusem a św. Janem); – c) postać w mitrze (pomiędzy św. Filipem a św. Tomaszem)

158. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, sceny przedstawione na obrusie: a) *Święte niewiasty spotykające anioła u grobu*; – b) *Jezus ukrzyżowany pomiędzy dwoma łotrami*; – c) *Jezus ukazujący się świętym niewiastom*

159. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, sceny przedstawione na obrusie: a) *Święte niewiasty spotykające anioła u grobu*; – b) *Jezus ukrzyżowany pomiędzy dwoma łotrami*; – c) *Jezus ukazujący się świętym niewiastom*; repr. wg *Évangiles*…, t. 1, il. 54, fol. 60^{v}, 61 (a, c); t. 2, il 178, fol. 206^{v} (b)

160. Karol Hukan, *Wieczerza Pańska* (1926), model ołtarza do Kaplicy Stołu Pańskiego na Jasnej Górze, gips albo terrakota, niezachowany; repr. wg *O polskiej sztuce religijnej*, il. 165

161. *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* ponad ołtarzem w katedrze ormiańskiej we Lwowie

162. *Ukrzyżowanie* (1928) w płd. ramieniu transeptu

163. *Ukrzyżowanie* (1928)

164 a–b. Chrystus na krzyżu

165. Maria i św. Jan

166. Św. Piotr i św. Łukasz

167. Tadeusz Zieliński jako św. Piotr w *Ukrzyżowaniu*

168. Tadeusz Zieliński, fot. z okresu międzywojennego; fot. Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Warszawa (sygn. Arch. PAN, XIV-148)

169. Św. Benedykt (portret abpa Andrzeja Szeptyckiego)

170. Św. św. Grzegorz Oświeciciel, Kazimierz królewicz, Jan Maria Vianney (fragment *Ukrzyżowania*)

171. Grupa świętych po prawej stronie krzyża

172. Portret Jacka Malczewskiego, fot. Józef Kuczyński, Kraków (1929); wg *Salon Antykwaryczny Nautilus, katalog ofertowy*, 2000, nr 2, s. 38 (poz. 219)

173. Św. Franciszek z Asyżu (portret Jacka Malczewskiego)

174. Abp Józef Teodorowicz, fot. niedatowana, FKiDOP

175. Św. Tomasz z Akwinu

176. Św. św. Jan Kapistran, Jan Nepomucen, Maurycy oraz bł. Andrzej Bobola

177. Św. Szczepan, o. Miguel Pro, o. Charles de Foucauld

178. O. Miguel Pro, fot. niedatowana; repr. wg D r a g o n, *Pour le Christ-Roi* (frontyspis)

179. O. Charles de Foucauld, fot. niedatowana; repr. wg B a z i n, *Charles de Foucauld…* (frontyspis)

180. *Ukamienowanie św. Szczepana* (fragment *Ukrzyżowania*)

181. Jan Henryk Rosen, *Męczeństwo św. Szczepana* (1925), fragment il. 113

182. *Ukamienowanie św. Szczepana* (fragment *Ukrzyżowania*)

183 a–b. Inskrypcje ponad *Ukrzyżowaniem*

184. Setnik (fragment *Ukrzyżowania*)

185. Szaweł (fragment *Męczeństwa św. Szczepana*, il. 113)

186. Jan Henryk Rosen, *Hołd pasterzy betlejemskich* w płn. ramieniu transeptu

187. Jan Henryk Rosen, *Hołd pasterzy betlejemskich* (1929)

188. Maria z Dzieciątkiem oraz aniołowie (fragment *Hołdu pasterzy*)

189. Szkoła z Beuron, *Matka Boska ze świętymi Benedyktem i Scholastyką*; repr. wg W o l f, *Beuroner Kunst*, „Die christliche Kunst", t. 7, 1911, luty, s. 142

190. *Św. Paweł* (1928), witraż w oknie płd. ramienia transeptu

191. Jan Henryk Rosen, *Św. Augustyn*: a) fragment dyplomu dla kard. Merciera (il. 129); – b) fragment malowideł w kościele św. Bernarda (ok. 1958), Pittsburgh, PA (USA)

192. *Misteria greckie* (1926), witraż w oknie nawy (ściana płd.; S I, iii): a) fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 14), FKiDOP; – b) zestawienie zachowanych elementów witraża z jego archiwalną fotografią; fot. ze zbiorów Fundacji Ochrony Zabytków Historii i Architektury Lwowa

193. *Ofiara Abrahama*, malowidło na ścianie płd. nawy (S I)

194. Anioł (fragment *Ofiary Abrahama*)

195. Malowidła w środkowym przęśle nawy na ścianie płd. (S II); fot. Krzysztof J. Czyżewski

196. *Zwiastowanie* (ok. 1926)

197. Archanioł Gabriel (fragment *Zwiastowania*)

198. Maria (fragment *Zwiastowania*)

199. *Niesienie krzyża* (fragment *Zwiastowania*)

200. „Arras" w tle *Zwiastowania*

201. *Wskrzeszenie topielicy* (fragment tryptyku *Św. Antoni Padewski*; il. 126)

202. Sceny na „arrasie" w przedstawieniu *Zwiastowania*: a–b) szopa z aniołami i pasterzami; – c) pasterze po lewej grający na piszczałkach; – d) święty adorujący Dzieciątko; – e) anioł z mieczami

203. *Drzewo Jessego* (1926), witraż w oknie ściany płd. nawy (S II, iv), zachowane fragmenty przeszklenia; fot. ze zbiorów Fundacji Ochrony Zabytków Historii i Architektury Lwowa

204. Prorocy: Jeremiasz i Ezechiel, fragmenty malowidła w środkowym przęśle ściany płd. (S II)

205. Menora: a) na malowidle w katedrze ormiańskiej; – b) na Łuku Tytusa, I w. n.e.; fot. Wojciech Walanus

206. Sybille: Libijska i Erytrejska (malowidło w środkowym przęśle na ścianie płd., S II)

207. a) *Sibylla Lybica* oraz (b) *Wizja Niepokalanego Poczęcia NMP*, z prorokiem Izajaszem i św. Janem Ewangelistą, ryc. B w *Oracula…*; fot. Aneta Bukowska

208. a) *Sibylla Erith*[r]*ea* oraz (b) *Zwiastowanie* z prorokiem Izajaszem i św. Łukaszem Ewangelistą, ryc. C w *Oracula…*; fot. Aneta Bukowska

209. *Wizja Eliasza*: Matka Boska z Dzieciątkiem na obłoku, malowidło w środkowym przęśle na ścianie płd. (S II)

210. Eliasz na Górze Karmel

211. Achab uciekający przed deszczem

212. Maria z Dzieciątkiem na obłoku ponad Górą Karmel, adorowana przez Eliasza, św. św. Cyryla i Szymona Stocka, ilustracja na frontyspisie w: Diego de Coria Maldonado, *Dilucidario*, Kordoba 1598; repr. wg B o r c h e r t, *L'Immaculée dans l'iconographie du Carmel*, „Carmelus" 2, 1955, il. 27

213. *Vexilium Carmelitarum*, ilustracja na frontyspisie: *Constitutiones*, 1499; repr. wg H e a l y, *Prophet of Fire*, s. 169

214. John Keating, *Madonna ukazująca się Eliaszowi i św. Szymonowi Stockowi*, malowidło ścienne w kaplicy klasztoru karmelitów, Gort Muire, Dundrum (Dublin), Irlandia

215. Katedra ormiańska we Lwowie, malowidła w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III); fot. Krzysztof J. Czyżewski

216. *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* (1926), po konserwacji (2008); fot. Agnieszka Jędrzejewska-Pawlak

217. *Gloryfikacja św. Jana Chrzciciela* (1926), przed konserwacją

218 a–e. Aniołowie (d, e – stan po konserwacji), fot. Agnieszka Jędrzejewska-Pawlak

219. Herod i jego doradca

220. Św. Elżbieta (portret Gertrudy z Ohanowiczów Teodorowiczowej, matki abpa Teodorowicza) z uczniami św. Jana Chrzciciela (po konserwacji), fot. Agnieszka Jędrzejewska-Pawlak

221. Aniołowie oddzielający ziarno od plew, malowidło w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III)

222 a–b. Aniołowie walczący z „rasą padalców", malowidło w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III)) – b – fragment po konserwacji, fot. Agnieszka Jędrzejewska-Pawlak

223. Drwal przykładający topór do drzewa oraz tańczące dzieci, malowidło w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III)

224. Drwal

225. Tańczące dzieci, malowidła w trzecim przęśle nawy na ścianie płd. (S III)

226. *Sceny z życia św. Jana Chrzciciela* (1926), witraż w oknie nawy (ściana płd.; S III, v): a) fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (pl. 14), FKiDOP; – b) zestawienie zachowanych elementów witraża z jego archiwalną fotografią, fot. ze zbiorów Fundacji Ochrony Zabytków Historii i Architektury Lwowa; – c) witraż po konserwacji, 2006

227. Aniołowie walczący z „rasą padalców" (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

228. Chrystus (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

229. Aniołowie oddzielający ziarno od plew (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

230. Trzcina (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

231. Tańczące dzieci (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

232. Rycerze oraz „Kto ma dwie suknie…" (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

233. Lampa (fragment obrazu *Św. Jan po ścięciu*; il. 118)

234. Gustave Moreau, *L'Apparition* (*Zjawa*), 1876, akwarela, 106 × 72 cm; Paryż, Luwr, Cabinet des Dessins; repr. wg „Die Kunst für Alle", Jg. 17, 1901–1902, s. 268

235. a) Kat w *L'Apparition* Gustave'a Moreau; – b) anioł w obrazie *Św. Jan po ścięciu* (il. 118)

236. Katedra ormiańska we Lwowie, widok malowideł na ścianie płn. (przęsło N I)

237. *Św. Katarzyna Aleksandryjska niesiona przez aniołów na Górę Synaj* (przęsło N I)

238. Katedra ormiańska we Lwowie, malowidła w środkowym przęśle nawy na ścianie płn. (N II)

239. *Pogrzeb św. Odilona* (1927)

240. *Św. Odilon*; repr. wg Ägidius Ranbeck, *Calendarium ann*[*u*]*ale benedictinum*, Augsburg 1677

241. William Blake, *Powrót z Golgoty*, ok. 1799–1800; repr. wg R o s e n b l u m, *Transformations…*, il. 191

242. John Flaxmann, *Procesja kobiet trojańskich*, 1792–1794; repr. wg R o s e n b l u m, *Transformations…*, il. 190

243. Georg Busch, *Pogrzeb Chrystusa*, ok. 1913, grupa brązowa; repr. wg „Die Kunst für Alle", Jg. 28, 1912/1913, s. 560

244. Alfredo Pina, *Pogrzeb Dantego*, model grupy rzeźbiarskiej; repr. wg „Zeitbilder. Beilage zur Vossischen Zeitung", 1933, nr 11 (12 III), s. 3

245. John Flaxmann, *Hipokryci*, ok. 1793; repr. wg R o s e n b l u m ,*Transformations…*, il. 207

246. Francisco Goya, *Procesja mnichów*, ok. 1795; repr. wg R o s e n b l u m, *Transformations…*, il. 206

247. Nagrobek rodziny Schützerów, proj. Stefan Zbigniewicz, Kraków, Cmentarz Rakowicki, kw. XXVb

248. Claus Sluter, Żałobnik z nagrobka Filipa Śmiałego, 1384–1410, Dijon, Musée des Beaux-Arts; repr. wg T r ö s c h e r, *Die burgundische Plastik…*, il. 203 (Tafelband)

249. Nagrobek Filipa Pota, 1477–1483, Paryż, Luwr; repr. wg T r ö s c h e r, *Die burgundische Plastik…*, il. 431 (Tafelband)

250. Płyta nagrobna Georga von Münster (†1439) i Jacquemière van den Brughe (†1423), Brugia, kościół Św. Salwatora; repr. wg D r e g e r, *Künstlerische Entwicklung der Weberei…*, s. 128

251. Nagrobek rodziny Łosiów z Grodkowa, proj. Jan Nowak, ok. 1909, Kraków, Cmentarz Rakowicki, kw. X

252. Szkoła z Beuron, *Pogrzeb św. Scholastyki*, Monte Cassino, ok. 1880; repr. wg P r e z z o l i n i, *La teoria e l'arte di Beuron* (cz. II: *L'arte*), „Vita d'arte", 8, 1908, s. 46

253. *Ukazanie się Syna Człowieczego między siedmioma świecznikami*: a) na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*, Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140, fol. 3^{r}; repr. wg W ö l f f l i n , *Die Bamberger Apokalypse*; – b) na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

254. *Serafini adorujący Baranka Apokaliptycznego*: a) na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*, fol. 13^{v}; repr. wg W ö l f f l i n ,*Die Bamberger Apokalypse*; – b) na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

255. *Druga bestia pod postacią smoka*: a) na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*, fol. 33^{v}; repr. wg W ö l f f l i n ,*Die Bamberger Apokalypse*; – b) na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

256. *Aniołowie z czaszami gniewu Bożego*: a) na miniaturze w *Apokalipsie bamberskiej*; fol. 40^{v}; repr. wg W ö l f f l i n ,*Die Bamberger Apokalypse*; – b–c) na „tkaninie" w *Pogrzebie św. Odilona*

257. Kardynał Mercier: a) na fotografii; – b) portret w *Pogrzebie św. Odilona*

258. Fragment tumbowego sarkofagu kard. Merciera, Mechelen (Malines), katedra św. Rumbolda; fot. Napoleon Vier (Wikipedia)

259. Ks. Karol Csesznák: a) na fotografii, ze zbiorów BIL PAT; – b) portret w *Pogrzebie św. Odilona*

260. Ks. Adam Bogdanowicz, portret w *Pogrzebie św. Odilona*

261. Ks. Leon Isakowicz, portret w *Pogrzebie św. Odilona*

262. *Św. Idzi broniący łani przed myśliwymi*, malowidło w środkowym przęśle nawy, na ścianie płn. (N II)

263. a) *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, malowidło w środkowym przęśle nawy, na ścianie płn. (N II); – b) ks. Tadeusz Fedorowicz, ok. 1931; repr. wg W o ł c z a ń s k i, *Wydział Teologiczny…*, il. 81

264. *Św. Krzysztof niosący Dzieciątko Jezus*, malowidło w środkowym przęśle nawy, na ścianie płn. (N II)

265. Witraż „Mons Pius" (1927?), ściana płn.; N II, vi; fot. Ludwik Wieleżyński, ok. 1929 (fragm. pl. 17; il. 145), FKiDOP

266. Dekoracja trzeciego przęsła nawy, ściana płn. (N III): malowidła oraz figura *Chrystus–Dobry Pasterz* (Zofia Rosenówna)

267. Święte: Małgorzata i Barbara; malowidła w przęśle N III

268. Święci: Eustachy, Wit i Erazm; malowidła w przęśle N III

269. Święci: Błażej, Dionizy, Pantaleon, Achacy, Cyriak; malowidła w przęśle N III

270. *Zmysły i ich równowaga*, malowidło na zach. ścianie nawy, po stronie płd. (W 1)

271. *Zmysły*, rekonstrukcja na podstawie fotografii Ludwika Wieleżyńskiego, ok. 1929 (pl. 13), FKiDOP

272. Cesare Ripa, *Bezstronność*; repr. wg R i p a, *Iconologie…*, s. 122 (*Equité*)

273. Cesare Ripa, *Rozwaga*; repr. wg R i p a, *Iconologie…*, s. 54, il. XLIIII (*Discretion*)

274. Cesare Ripa, *Zmysły*, repr. wg R i p a, *Iconologie…*, s. 49 (*Les cincq sens de nature*)

275. *Siedem darów Ducha św*., malowidło na zach. ścianie nawy, po stronie płn., widok z nawy (W 2)

276. *Siedem darów Ducha św*. (fragment)

277. Andrea Bonaiuti (Andrea da Firenze), *Triumf św. Tomasza z Akwinu*, 1365–1368, Florencja, Kaplica Hiszpańska przy kościele Santa Maria Novella

278. Ferdinand Andri, *Dary Ducha św*., ok. 1913, fragment mozaiki na ścianie ołtarzowej, Wiedeń, Schmelzer Pfarrkirche; fot. Wojciech Walanus

279. Franz Schilling, *Dary Ducha św*., ok. 1920–1925, Bazylea, Heiliggeistkirche; repr. wg W y s s, *Heiliggeistkirche Basel*, il. na s. 15

280. Katedra ormiańska we Lwowie, cherubini i serafini na ścianie wsch. nawy, ponad arkadą wejściową (E s, ch)

281. Trony oraz gołębica Ducha św. na ścianie zach. nawy, ponad arkadą (W t)

282. Znaki zodiaku w podłuczu arkady w ścianie zach. nawy (W z)

283. Jan Henryk Rosen, znaki zodiaku w National Shrine of the Immaculate Conception, Waszyngton (USA)

284 a–b. Jan Henryk Rosen przy pracy w St. Stephen's Church, Monterey Park, CA – z modelem, Wilfredem i książkami; fot. Arch. JHR

285. a) Fotografia modela, fot. Arch. JHR; – b) obraz namalowany z wykorzystaniem fotografii (ok. 1942), w budynku Konferencji Episkopatu USA, Waszyngton

286. Jan Henryk Rosen przy pracy w Grace Cathedral w San Francisco, ok. 1953; fot. Arch. JHR

287 a–c. Wilfred; fot. Arch. JHR

288. a) *Pluviale* Archanioła Gabriela w *Pozdrowieniu anielskim* (fragm. il. 111); – b) „The Syon Cope", haftowane *pluviale*, Anglia, ok. 1300–1320, Londyn, Victoria and Albert Museum; repr. wg *The Medieval Treasury…*, s. 191; – c) borta *pluviale* Archanioła; – d) Madonna z Dzieciątkiem w promienistej mandorli, wzór jedwabnego brokatu z wieku XV, Włochy; repr. wg H e i d e n, *Handwörterbuch der Textilkunde…*, il. 152, s. 291

289. a) *Pluviale* anioła w obrazie *Św. Franciszek z Asyżu* (fragm. il. 128); – b) *Noli me tangere*, wzór jedwabnego brokatu z wieku XV, Włochy; repr. wg H e i d e n, *Handwörterbuch der Textilkunde…*, il. 151, s. 290

290. a) Perizonium, fragment *Ukrzyżowania* w katedrze ormiańskiej we Lwowie; – b) *Ukrzyżowanie*, miniatura w psałterzu–hymnarzu z St. Germain-des-Prés, Paryż, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11550, fol. 6^{r}; repr. wg M â l e, *XII^{e} siècle*, s. 8, il. 4

291. *Matka Boska Częstochowska*, obraz trzymany przez św. Łukasza oraz model bazyliki watykańskiej jako atrybut św. Piotra (fragment *Ukrzyżowania*)

292. Haft na dalmatyce św. Szczepana (fragment *Ukrzyżowania*)

293. Ornat św. Grzegorza Oświeciciela (fragment *Ukrzyżowania*)

294. a) Św. Kazimierz królewicz (fragment *Ukrzyżowania*); – b) brokat jedwabny, tkanina arabsko-włoska z wieku XIV; repr. wg. H e i d e n ‚*Handwörterbuch der Textilkunde…*, tabl. III/6

295. Św. Jan Vianney (fragment *Ukrzyżowania*): stuła ze scenami z życia świętego

296. Pastorały: a) św. Benedykta; – b) św. Grzegorza Oświeciciela; – c) „św. Majolusa"

297. a) Suknia Marii w *Hołdzie pasterzy betlejemskich*; – b) brokat jedwabny z wieku XV, Włochy; repr. wg H e i d e n, *Handwörterbuch der Textilkunde…*, il. 150, s. 290

298. a) Makata w tle *Zwiastowania*; – b) perska makata arkadowa z kolekcji dra Włodzimierza Kulczyckiego we Lwowie; repr. wg *Kobierce i tkaniny…*, nr kat. 87, s. 134

299. Tzw. *Wolfram-Leuchter*: a) na malowidle Rosena; – b) w katedrze w Erfurcie; repr. wg F i l l i t z, *Das Mittelalter*, il. 320

300. Jan Henryk Rosen, Anioł z inskrypcją: *Angele* | *Dei* | *ora pro* | *Joanne* | *Pictore*, mozaika w apsydzie Narodowego Sanktuarium Niepokalanego Poczęcia w Waszyngtonie (USA)

301. Katedra ormiańska we Lwowie, chaczkar Jana Henryka Rosena (?) na płd.-zach. filarze skrzyżowania

302. *Pleurants*: a) w scenie Zwiastowania; – b) na ilustracji w książce Émile'a Mâle'a; repr. wg M â l e, *Fin*, s. 417, il. 227

303. Sybille: a) w malowidle Rosena; – b–c) na ryciniach w książce Mâle'a; repr. wg M â l e, *Fin*, s. 270–271, il. 138–139

304. Tronująca Matka Boska: a) w *Wizji Eliasza*; – b) relief w kości słoniowej, X–XI w., The Cleveland Museum of Art; repr. wg V o l b a c h, L a f o n t a i n e - D o s o g n e, *Byzanz…*, il. 98

305. *Drzewo Jessego*: a) w *Psałterzu Ingeborgi*; – b) w Chartres oraz – c) na witrażach w Saint-Denis; repr. wg M â l e, *XII^{e} siècle*, s. 169–173, il. 133–135

306. a) Szata anioła trzymającego ciało św. Jana Chrzciciela; – b–c) sakkos patriarszy (tzw. dalmatyka Karola Wielkiego), XIV w., skarbcu bazyliki św. Piotra na Watykanie; repr. wg B e c k - w i t h, *Early Christian and Byzantine Art*, s. 155, il. 296

307. a) brokat jedwabny zdobiony medalionami z parami gryfów, Sycylia, X–XII w.; repr wg H e i d e n, *Handwörterbuch der Textilkunde…*, il. 109, s. 235; – b) anioł w *Gloryfikacji św. Jana Chrzciciela*

308. *Aniołowie oddzielający ziarna od plew*

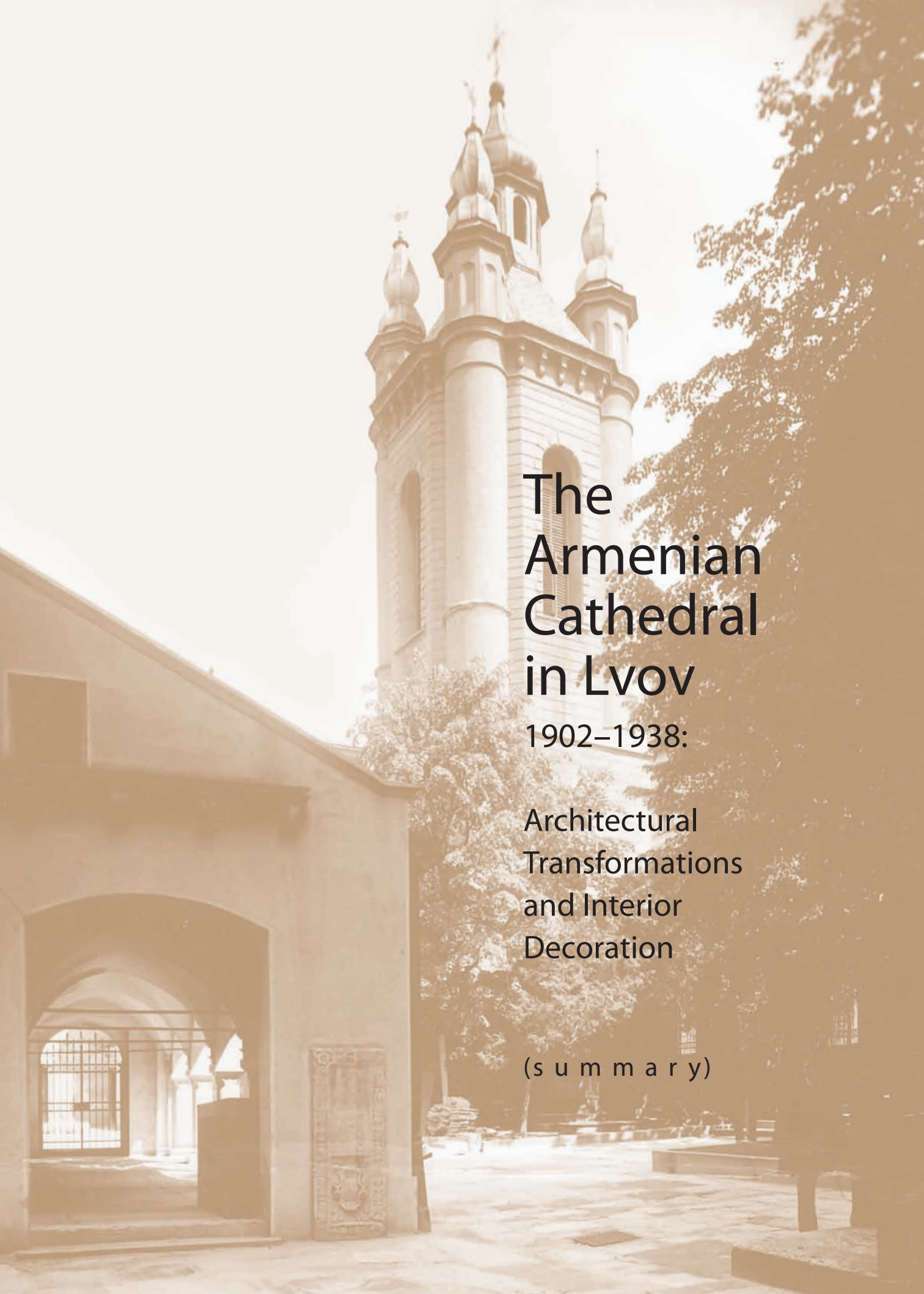
309. a) Tympanon kościoła w Charlieu; wg M â l e, *XII^{e} siècle*, s. 33, il. 32; – b) *trumeau* z Souillac; repr. wg M â l e, *XII^{e} siècle*, s. 19, il. 15

310. Kapa św. Erazma z przedstawieniem orła

311. Wnętrze katedry w czasie, gdy służyła jako magazyn Muzeum Narodowego we Lwowie (1998)

312. Abp Józef Teodorowicz w otoczeniu Ormian lwowskich – duchownych ormiańskich, parafian oraz wychowanków Zakładu im. Torosiewicza (fotografia wykonana na podwórzu Zakładu z okazji jubileuszu 25-lecia kapłaństwa ks. Dionizego Kajetanowicza, 14 X 1928)

313. Nabożeństwo w katedrze ormiańskiej we Lwowie, 9 X 2005



The Armenian Cathedral in Lvov

1902–1938:

Architectural Transformations and Interior Decoration

(s u m m a r y)

The Armenian cathedral of the Assumption of the Virgin in Lvov is a unique example of original Oriental architecture situated at the very heart of Europe [Figs 1, 2]. Dating from the fourteenth century (its construction began prior to 1363), the oldest part of the cathedral repeats very faithfully the main features of the ancient churches of old Armenia in Asia Minor, located several thousand miles away from central European Lvov. Worth emphasising is the fact that the forms of the cathedral are not the result of merely Armenian influence but the church is rather a piece of original Armenian architecture imported to Lvov. Its erection was financed by rich Armenian merchants from the Crimea and coincided, apparently, with the instigation of the Armenian Archbishopric in Lvov in 1367. According to Tadeusz Mańkowski, the cathedral in Lvov had as its direct models the Armenian churches in the Crimea, which only slightly differed in details from the churches in Armenia proper. While these differences might be important to the architectural historian, to the 'layman' the cathedral would be immediately recognised as an Armenian (or generally 'Oriental') church.

Such architectural uniqueness would have been inconceivable without the ethnic phenomenon that over the centuries had shaped the city's history, namely, its multinational population. It was here, at the crossroad of trading routes linking the north and south, the east with the west, that different nations had learned to live together. These were Poles, Ruthenians, Jews, Germans, Wallachians, Italians, Greeks and – precisely – the Armenians. The latter were best known as the most skilful of tradesmen and envoys. This phenomenon of the peaceful and prosperous coexistence of many nations side by side culminated, among other things, in their ability to acclimatise to local conditions, while at the same time preserving their own identity and culture. Such was the case, and at that an exemplary one, of the Armenian community in Lvov, a people present here allegedly from the late thirteenth century, and one that perfectly mingled and integrated with the Polish community. A momentous confirmation of the cultural and ethnic pluralism of the city was the fact that up until the Second World War Lvov was the seat of three Catholic Archbishoprics: the Roman, the Greek (Ruthenian) and the Armenian one – not to mention other religious denominations present in the city.

From the Middle Ages to the Beginning of the 20th Century

The architecture of the Armenian cathedral and the subsequent reconstructions and remodelling of the building reflect very well the social changes that took place within the Armenian community over the centuries of their life in Lvov. The cathedral in its present state consists of three parts built in different epochs and styles. The oldest, and with it the main part of the cathedral complex, dates back to the fourteenth century. It was built of ashlar stone on a Greek cross plan, of which the eastern and western arms are slightly extended and, respectively, end in an apse, and form part of the nave. The intersection of the nave and transept is crowned with a dome resting on a dodecagonal

drum supported by pendentives. The four massive pillars of the crossing sustain the pointed arches of the vaulting above the nave and the north and south aisles which, like the nave, also end in small apses, adjacent to the central one. Cornices of the pillars are decorated with stalactite work (ornamentation consisting of numerous corbelled squinches clustered together) carved in stone, its forms evidently derived from Islamic art. Similar ornamental motifs carved in low relief adorn the archivolt of the chancel arch [Figs 3–4]. These carvings, as well as stone slabs with traditional Armenian, ornamental votive crosses (the so-called 'khachkars', literally 'cross-stones') formed the earliest, original decoration of the cathedral [Figs 5–6]. Later the walls were entirely covered with Byzantine-style murals, in all likelihood executed in tempera, of which only small fragments were discovered in the splaying of a small window in the southern wall during the restoration in 1925. These were cautiously dated to the turn of the sixteenth century. Remnants of murals, most probably the oldest ones in the cathedral, dating perhaps from the end of the fourteenth century, were found on the south face of the north-western pillar of the crossing. They have not been preserved and can be seen only in an archival photograph. Fragments of other, probably later, wall paintings are visible on the east face of the same pillar. Still different painted decoration was discovered during the 1908 restoration in the intrados of the chancel arch but the murals have not been preserved [Fig. 7]. From the records of a Dominican friar Martin Gruneweg, written at the end of the sixteenth century, it is known that around 1582 'Bogusz, an Armenian painter' (identifiable with Paweł Bogusz Donoszowicz) covered the cathedral with murals depicting scenes from the Bible. The paintings are lost and Gruneweg's mention is the only record of their existence.

Additional elements, like the open exterior galleries running along the façade and both lateral walls were added to the basic structure of the cathedral in the sixteenth century [Figs 8–9]. Successively they were incorporated into the main body of the growing building: the narthex-like part of the galleries in the west became one bay of the future nave, the northern gallery was changed into a sacristy and a treasury; only the southern part was left untouched and has survived in its original form to this day. Due to the limited space inside the church for the ever-growing congregation, in the seventeenth century the nave was extended towards the west through the addition of two large rectangular bays, forming in conjunction with a slightly smaller 'narthex'-bay a relatively spacious interior. This extension inevitably changed the spatial layout of the cathedral, giving it very much the appearance of a Latin (i.e. Roman Catholic) church, as its plan was now closer to that of a Latin cross (the old part being the chancel of the new cathedral). It was around the same year, 1630, that the Armenian Archbishop of Lvov Mikołaj Torosowicz (Nikol Torosovich) accepted union with Rome, thus subordinating himself and the whole Archdiocese to the Pope, and starting the Armenian Catholic, Uniate Church here. It was not an instant change but rather a lengthy process. The union was achieved as a result of acceptance on the part of Armenians of the Roman dogmas. Hitherto the Armenians of Lvov belonged to the Armenian Apostolic Church.

The union with Rome resulted in manifold changes, also to the cathedral building, most of them being alterations to the church's interior decoration, which over the following almost three centuries led gradually to the near total disappearance of the majority of the interior's Armenian features. Only the rite remained old though an ongoing process of unification was started in this area as well. In order to consolidate and strengthen the union, the Roman Order of the Theatines was called to Lvov in 1664 to educate the Armenian clergy in a newly established college there. This was the first step on the way to the Latinization of the liturgy. The Armenian Catholic Archdiocese of Lvov differed from other Catholic dioceses in Poland precisely in the way in which their religious services were celebrated. Nevertheless, with time, the ritual took on many elements characteristic of the Latin, Roman liturgy. Thus, with their language hardly preserved, this most important (and in fact, only) feature of Armenian ethnic independence – their religion – was seriously threatened.

In the aftermath of several fires throughout the seventeenth and early eighteenth centuries, the cathedral was renovated and refurbished. In the beginning of the eighteenth century it acquired a new interior decoration. Later the walls were adorned with partly figurative, partly ornamental paintings in the Régence style (early Rococo). These were Biblical scenes framed by the Régence bandwork ornament of interlacing bands and strips with tendril-like motifs. The old, probably still medieval murals and all the above-described stone carvings, constituting the original architectural decoration of the cathedral, were evenly and entirely covered with plaster and stucco work in the form of pilasters, cornices and other decorative elements. All this was meant to make the cathedral look like any other Roman Catholic church interior [Figs 10–13]. By the middle of the eighteenth century, matching early Rococo furnishings (the main and side altars, pulpit and pews) complemented the refurbishment. The description of the cathedral's interior of 1853 mentions eleven altars: 'one high altar and ten smaller ones, five on either side of the church'. In 1862 the early-Rococo murals were replaced with new ones, unfortunately, of inferior quality. They were

executed by a mediocre theatre decorator, a certain Jan Düll, and by another painter, Marcin Jabłoński, and survived only until the conservation of 1908–1925 [Fig. 14]. Jabłoński was most probably responsible for the murals in the interior, whereas Düll, quite appropriately, must have painted an illusionistic, arcaded mock gallery on a wall outside the church, visible in an archival photo [Fig. 15].

The Renovation and Extension of the Cathedral in the 20th Century

The year 1902 marked the beginning of a 'new era' not only for the cathedral but also for the whole Armenian Catholic Archdiocese. At the beginning of February of that year the Rev. Józef Teodorowicz (1864–1938) was ordained the new Archbishop [Fig. 16]. Right from the outset of his tenure, he declared that a thorough renovation of the cathedral building and its redecoration in the 'Armenian spirit' would be the foremost of his objectives. The church was indeed in a very poor state of repair and immediate measures had to be taken in order to preserve the respectable monument. The walls were cracked, the roof leaky, underground water produced damp which weakened the foundations of the church and permeated the whole interior. The other, in a way 'ideological' reason for the Archbishop's resolution was, however, to maintain and even more, to assert Armenian identity.

It was precisely in the sphere of religion that the Armenians preserved most of the elements distinguishing them from the Poles. Their language was actually only present in the liturgy. In every-day life the Armenians no longer spoke (or only spoke but neither wrote nor read in) Armenian. The so-called 'old-Armenian' language, *grabar*, was used only in liturgy – just like Latin was the ritual language in the Roman Catholic Church. But already at the beginning of the twentieth century Armenian was no longer understood, except for the main prayers and formulas recited by the celebrant. The liturgy had to be translated into Polish so that the new generations of Armenians could understand it; or, the Armenians would learn by heart most of the prayers and other elements of the mass. A functional knowledge of the Armenian language was apparently no longer necessary.

It was due to this process of Latinization that already in the 1860s voices were heard that the tiny Armenian Archdiocese should be suppressed and incorporated into the Roman Catholic one. This would also mean the suppression of the Armenian liturgy which – as has already been stated – had constituted for centuries the core of Armenian identity, and which for the Armenians was the carrier of their national tradition. Fortunately, the threat never came to fruition. This is how the right to their religious identity was defended by the Rev. Izaak Isakowicz, Archbishop Teodorowicz's predecessor to the episcopal throne of Lvov: 'An own, distinct rite is a glorious testimony to the richness and spiritual fertility of this community because it flows directly from its heart. Many centuries of the inner life of Armenians have contributed not to a mere bundle of loose prayers; on the contrary – they have produced one coherent liturgy, a new and individual chord in the history of the Church'.

It may be therefore assumed that – though the renovation of the cathedral was necessary because the building was dilapidated – its restoration and decoration was aimed principally at re-Armenization, that is, at restoring the church's original Armenian character that had been lost over the centuries under the influence of Western culture. It has to be remembered that by the beginning of the twentieth century the church had undergone numerous refurbishments and alterations, appropriate rather for a Roman (and not Armenian) Catholic church interior. And since – apart from church architecture and manuscript illumination – Armenian art had not developed any distinct features which would be clearly identifiable as 'Armenian', it appears that the basic notion adopted by the Archbishop while devising the decoration of the cathedral was that of Armenia as the first country to have embraced Christianity as its state religion. Christianity was declared the state religion in Armenia at the turn of the fourth century, thanks to the mission undertaken by St Gregory the Illuminator (meaning precisely 'the baptizer'; St Gregory later became the patron saint of the country). Hence both the extension to the church building and its decorative elements followed this conviction and were carried out in a style which may roughly be defined as Early Christian. At the same time, there must have existed a sort of archetypal belief that the art of the little-known in Lvov Armenian forefathers, who had come from the distant Asia, was exotic and very rich. This explains why the restorers often used decorative motifs generally perceived as 'of eastern origin', 'Moresque' or 'Arab', but not necessarily Armenian, all the more so because the original stone carvings, being uncovered during the restoration (starting from around 1908), also displayed Islamic stylistic features.

The Archbishop must have set much store by the appearance and renovation of his cathedral, since the first works apparently started just after his installation, and initial preparations must have begun still before he formally ascended to the archbishopric throne. There is evidence that before the August of 1902 the three apses of the cathedral were renovated. The stone, blind arcades added on the

apses, supported by colonnettes with slender shafts and block capitals decorated with interlacing ornament and similarly ornamented mouldings of windows, as well as a geometric frieze, all of them 'modelled on old-Armenian ornaments', were designed by Jan Bołoz Antoniewicz, an Armenian and an illustrious professor of art history at the University of Lvov [Figs 17–20, 26–30]. The arcading was a surprisingly faithful reproduction of an analogous decoration on the external walls of the tenth-century cathedral in the ancient city of Ani [Figs 21–25], the capital of the medieval Armenian Bagratid (Bagratuni) Kingdom, from where – according to a legend, still vivid at that time in Lvov – the Armenians of Lvov originated. There is no doubt that the decoration designed by Bołoz Antoniewicz was meant to remind the Armenians of Lvov about their roots, still before the subsequent renovation works stripped the cathedral's interior of its Baroque furnishings and murals, revealing the original appearance of the church, i.e. the above-mentioned stone carvings in cornices and the khachkars incised in blocks of dressed stone, of which the church pillars were built.

The restoration was very well prepared and it seems that no decision was made without thorough prior consideration (the only exception having been the above decoration of the apses). An examination of the cathedral building and some theoretical aspects of the undertaking must have been started immediately, perhaps still before 1905, when the official Committee of the cathedral restoration was formed, although it was only around 1908 that the actual work on the reconstruction and extension of the church was begun.

The turn of the twentieth century marks the birth of the so-called modernist school of conservation of historic monuments in Poland (even though the land was then under foreign rule). The 'Romantic' attitude in conservation – of which one of the most famous exponents was Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in France – was universally dismissed and a new, 'scientific' method was already in practice. It was generally agreed that all stylistic phases of construction should be preserved in a monument, that there should be no 'purification' and as much as possible of the original substance should be left untouched. The most important controversy arose, however, around the question, as to what extent the 'new' (i.e. contemporary) art may be introduced into historic monuments (if at all), and how many of the extant elements may be removed. This was of course a question of quality, not quantity, and there could have been no simple answer, nor a general rule or code of practice. There was no, and there could not be any straightforward definition saying what is and what is not valuable from the artistic or historical point of view. What is more – and what has to be emphasised – the first codification of such principles within the Polish lands took place only several years after the main work in the Armenian cathedral had been started.

Nevertheless, it has to be remembered that at that time Lvov was a part of the Austro-Hungarian Empire (where the theory and practice of conservation had had a much longer tradition) and any undertaking connected with restoration had to be approved of by the Imperial Commission ('K. u K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale' [The Imperial and Royal Central Commission for the Research and Preservation of Artistic and Historic Monuments]) in Vienna. The representative of the Commission who personally supervised the works in Lvov was Max Dvořák, since 1905 the General Conservator of historic monuments in Austria-Hungary and a Professor of the University in Vienna. Needless to say, the Commission provided funds for the works on the condition, however, that they were carried out 'properly'. It seems that due to the conservative attitude of both the Commission and of some representatives of the local advisory committee, the first stage of the conservation proper (1908–1914) encompassed mainly repairs immediately indispensable for the preservation of the building (securing of the walls and roofs), and necessary for the congregation and worship (extension of the nave). Yet, the works carried out at the cathedral before 1908, or even before 1905 (like the decoration of apses), were clearly not motivated by practical purposes. But, on the whole, the only 'non-utilitarian' exception was made for the mosaic in the dome. It was decided that – for the time being – nothing else would be changed in the Baroque interior decoration of the cathedral.

Franciszek Mączyński's Design for the Extension of the Building

Still before the outbreak of the First World War, already in 1909–1910, the church was enlarged by means of expanding the nave to the west. Originally the intention of the architect was to add two domed bays, both on a square plan, connected with each other by a narrow corridor. Thus the cathedral, situated on a plot surrounded on all sides by houses, as if hidden in a picturesque corner of the city, would have gained direct access to the street [Figs 35–38]. The Archbishop very much wanted his church to have – like most churches do – a façade overlooking a street, thus attracting passers-by and encouraging them to visit the cathedral. Franciszek Mączyński, an architect from Cracow, was commissioned to draw up the plans for the extension.

In order to gain access to the Krakowska street, an old tenement house had to be pulled down. It was replaced by the new porch of the cathedral, with the new façade, and an adjacent narrower tenement house. Both elements matched each other in style and had been designed by Mączyński. The architect faced a complicated problem since the axis of the existing cathedral building run a little aslant to the street, whereas the façade had to be parallel to it [Figs 39 a–b]. The differences in the ground level between the old part of the church and the street constituted another problem which the architect had to overcome. The outbreak of the First World War prevented the project from being executed in full: only the first bay, the one adjacent to the nave, and its corridor were completed. The other one, which would have served as a porch and was supposed to form the proper façade, was never realised.

As a model to which to adhere in his designs, Mączyński adopted (probably advocated by the Archbishop) the principle of Early Christian or Byzantine art, yet with clearly visible inspirations from traditional Armenian architecture. It seems that the renovators by all means wanted to emphasise the eastern traits of the cathedral building, to imbue it with 'Oriental' or 'exotic' feeling, so that it was recognizably different from the Latin (i.e. Roman Catholic) churches. While the mere architectural forms of the cathedral make it immediately recognisable as a piece of Armenian architecture, the stone decoration of Armenian architecture often employs elements derived from or identical to analogous motifs in Islamic, Early-Christian or even Romanesque art. Yet, the particular arrangement of those popular motifs used by Mączyński leaves no doubt as to the fact that the architect modelled the decoration of the cathedral extension precisely on Armenian art, and not, despite the common repertory of ornamental motifs, on Early-Christian or Romanesque art. The stone carvings decorating the interior of the newly built part derive precisely from Early-Christian art as well as from ornaments copied after Armenian illuminated manuscripts. Many of the motifs used by Mączyński can be easily recognised among popular decorative motifs in Armenian architecture. The subtle but discernible architectural decoration of the interior of the new construction reveal that the architect abundantly drew on the Early Christian, Ravennian-style stone carvings, as well as the miniatures of the 12th-century Armenian manuscript (the so-called Skevra Gospels), kept in the cathedral's treasury [Figs 40–46]. The most conspicuous Armenian-style element in the external decoration of the newly built part is perhaps the three-light window of the organ-loft, overlooking the backyard to the south of the cathedral. Its three tall openings are united by a flat, ornamented band and thus form a kind of 'triforium' [Figs 47–50]. This ornamented band, running along the archivolts of arched windows, seems to be one of the most characteristic features of Armenian architectural stonework decoration used by Mączyński in his designs. Another equally characteristic element borrowed from Armenian stone carving is the disposition and decoration of the west portal of the extension (now the main portal of the cathedral). It was given the form of a broad rectangular opening crowned by a semicircular arch [Figs 51–55].

The comparison of decorative elements used by Mączyński with their counterparts in original Armenian stonework reveals that the architect must have been acquainted with the latter and quite consciously alluded to them in his design. Nevertheless, he did not repeat any motifs literally but rather was inspired by Armenian stone decoration in general. While the external decoration of the extension: the portal, window of the organ-loft and an arcade opening to the backyard on the south – can be described as Armenian, the motifs used in the interior (balustrade of the organ-loft and the interior part of the portal) were drawn from the carvings on Early-Christian sarcophagi, *cancelli* and ivory relief decoration of the first centuries AD. All those elements, carved in light-grey sandstone, perfectly match the severity of the squinches in the dome, opening in an oculus at the top. Also the rather mediocre mural paintings imitating Ravennian mosaics, which cover the dome, are very well set against such a stonework background. In his designs (both for the cathedral and for the neighbouring tenement house) Mączyński alluded to the above-mentioned styles but he restricted himself to borrowing only individual elements from them, singled out of their 'natural' context, which he then re-designed in the modernist spirit.

One of the last items to have been altered in the cathedral interior before the outbreak of war was the vaulting of the nave. The seventeenth-century barrel vaulting, allegedly threatening to collapse, was supplanted with a wooden coffered ceiling resting on prominent gilt consoles, with gilt decorative rosettes in the spaces between hexagonal cofferings, designed by Mączyński in 1911 [Figs 58–59]. It is very 'heavy' in appearance, perhaps also too intrusive in the cathedral's interior, so no wonder that it was criticised by contemporaries. Nevertheless, the ceiling, which resembles the Spanish Renaissance coffered ceilings formed under the influence of Islamic art, called *artesonado*, endows the nave with an exotic air of the Orient. It bestows on the plain, mundane even, seventeenth-century architecture the hallmark of something extraordinary. Once again, it has to be underscored that any Oriental feature present in the cathedral was immediately associated with Armenia and alluded to its art, understood as a cradle of the art that yielded the cathedral building. In that respect the ceiling was another

element contributing to the re-Armenization of the church. Thus the two parts of the cathedral, dating from different epochs and representing various stylistic features had been in a way unified by the intangible yet clearly present Oriental 'spirit'.

The Mosaics of Józef Mehoffer

The Archbishop, as has been already mentioned, was personally involved in every issue pertaining to the renovation of his cathedral, all the more to its decoration, which had to be of a becoming quality and style. Around 1906 he commissioned Józef Mehoffer (1869–1946), a renowned Polish artist and Professor of the Academy of Fine Arts in Cracow, to prepare designs for mural decorations for the cathedral's interior. Mehoffer took the commission very seriously. He undertook detailed studies of Armenian illuminated manuscripts (the cathedral Chapter owned a splendid 12th-century example of such a manuscript, the so-called Skevra Gospels, known also as the 'Lvov Gospels') and even travelled to the island of San Lazzaro in Venice to consult the rich manuscript library of the Mekhitharist monastery there; he repeatedly studied the mosaics of Ravenna and Venice, and also saw the mosaics of Palermo and Monreale in Sicily. In the spring of 1907, as a result of those travels and studies, he produced designs for mural paintings that would entirely cover the walls of the old part of the cathedral, maintained in a clearly Early Christian or Byzantine, even Ravennian style, inspired by the miniatures of the said Armenian manuscripts [Figs 60–76].

Still before he employed them in his designs, Mehoffer's fascination with Armenian manuscript illuminations found expression in travel reports written by the painter in letters to his wife. On the pages of his sketchbooks he noted (with evident pleasure) the details present in Armenian miniatures and ideas of compositional or iconographic solutions, which he was later to employ in the cathedral designs. The final design shows the longitudinal section of the cathedral's interior along its east–west axis, depicting the planned decoration to the tiniest detail. Presented are the interior elevations of the northern wall of the nave and northern aisle, the northern end wall of the transept and a section through the dome and the apse at the end of the nave. Partially visible is also the vaulting on the northern aisle. On the whole, this colourful decoration of ornamental character is dominated by various hues of saturated greens, reds, as well as gold. In the dome are shown the Twelve Apostles, whereas among the ornamental decoration on the walls of the aisle and transept several further figurative representations are visible. The design was accompanied by a cost estimate and Mehoffer's written commentary which explained elements not easily distinguishable in the painted design. The decoration was to be executed partly in mosaic and partly in fresco. The majority of the walls were to be painted whereas the more expensive but also the more durable mosaic was reserved for the decoration of the northern and southern transept walls, the drum (but not the dome) and the apse. The remaining surfaces were to be executed in fresco. The Archbishop's negotiations with Mehoffer protracted, possibly due to financial shortcomings on the side of the cathedral chapter. Finally, in 1908 a generous donor was found, who committed himself to cover the cost of the decoration, however, on condition that it was executed entirely in mosaic. This significant change would result in considerable modifications to the initial project. But before any of them had been introduced the donor withdrew, or the money reserved for he mosaic had been spent on other expenditures and the Archbishop terminated his dealings with the artist for the reason that he lacked funds to see the project through. In search of a less expensive artist, the Archbishop invited four young painters to take part in a closed competition for the cathedral's decoration in the spring of 1910. The participants were: Jan Bukowski, Karol Maszkowski, Antoni Procajłowicz [Fig. 77] and Karol Frycz, whose designs won but were not executed. As a result Teodorowicz returned to the original design of Mehoffer, since it remained unmatched by any of the competition projects. The first documented attempts at renewing negotiations with Mehoffer, terminated a year before, dated from November 1910. The artist was to resume work, starting with a detailed design for the dome. Within the scope of this new agreement between Mehoffer and the Archbishop, the years 1912–1913 saw only a tiny part of the original, monumental project of 1907 realised: the mosaics in the dome (*Holy Trinity*), in the drum (floral and geometrical ornaments) and pendentives (personification of *Faith* repeated four times), as well as on the vaulting over the arms of the transept (geometrical pattern with fantastic 'birds of Paradise', executed only at a later date, *c.* 1928; their authorship is unknown, though maybe some of Mehoffer sketches were used). In 1914 the First World War broke out and afterwards Mehoffer did not respond to repeated invitations from the Archbishop to continue work on the project – a situation which may be explained by the artist's reluctance to pursue such complicated negotiations.

At the beginning of 1912 or perhaps still at the end of the previous year the execution of Mehoffer's design was entrusted with the Venetian mosaic workshop of Angelo Gianese. In February of 1912 the cartoons prepared by Me-

hoffer were ready and awaited Gianese in Lvov, to where he came to see the building and to sign the agreement for the execution of mosaic. Mehoffer spent the Easter of 1913 (which fell that year at the end of March) in Venice, overlooking the production of the mosaics according to his design. He was paying special attention to the choice of colours of the *tesserae* from the famous Murano glassworks, of which his mosaic was composed. By mid-July 1913 the mosaic was already in Lvov, and was being prepared for mounting in the dome. The installation was expected to be completed within about three weeks, i.e. by the end of August that year [Figs 88–93].

Mehoffer's mosaic in the dome depicts the *Holy Trinity*. A mighty bust of God the Father with severe countenance fills almost entirely the central part of the circular field, leaving only some space for the Dove of the Holy Spirit overhead in the clouds, with representations of the Sun and the Moon flanking God to His right and left, respectively. The tormented body of Christ reposes against the Father's chest, supported on either side by a kneeling angel. The prevalent bright tones of blue, pink, ochre and, above all, gold make an overall pleasant impression, and the ornaments complementing the scheme are very well fitted in the space allotted to them on smaller architectural fragments of the building [Figs 78–86].

The composition was based in essence on the painter's earlier studies of the subject, dating from 1899 [Fig. 79] and 1903 [Fig. 80], to which he returned repeatedly and with apparent liking over time, and which he only re-worked for the mosaic picture. That alone would suffice to question the totally ungrounded remarks appearing in the literature, maintaining that the 'Trinity' allegedly represented an 'Armenian type' of this subject. The composition consists of the three persons of the Trinity accompanied by two angels. Just by their presence the composition cannot be identified with the 'Throne of Mercy' (*Thronum gratiae*). The Lvov *Trinity* is much more reminiscent of Albrecht Dürer's print of 1511 (B. 122; Fig. 84), whereas its closest iconographic counterpart is the composition called *Pietas Domini* (God the Father's Pietà), *Pitié de Nostre Seigneur* or *Notgottes*, popular in the art of western Europe since the end of the fourteenth and especially in the fifteenth century. But in Lvov most probably no one explored the iconographic and theological intricacies of the composition; it was understood as a representation of the *Holy Trinity*, at most only an uncommon one. Nevertheless Mehoffer s *Holy Trinity*, despite its obvious relationship with the above-mentioned iconographic traditions, is a unique and innovative creation of the painter. What is more, the artist apparently concentrated rather on the formal qualities of his work than on its content.

The Remaining Decorations and Furnishings

According to the general principle of attaining stylistic uniformity among the heterogeneous parts which form the cathedral complex, a mosaic was also planned in the dome of the extension newly added to the church, built by Mączyński [Figs 40, 99]. This mosaic was mentioned already in the architect's initial design, and hence it can be assumed that the Archbishop from the very beginning intended to adorn the 'Early Christian' construction of grey stone with a colourful mosaic. It was apparently due to financial constraints that a cheaper, yet quite spectacular solution was chosen: not a mosaic but mural paintings very plausibly imitating a mosaic. They were executed by a mediocre painter Antoni Tuch, most probably according to his own design. So the decoration is technically a painted imitation of mosaic and from an iconographic point of view it is a compilation of motifs drawn from the sixth-century mosaics in the apses of the Ravennian basilicas of San Vitale (Christ as 'Cosmocrator' seated on a globe flanked by angels) and San Apollinare in Classe (lambs grazing on a bright green meadow), set beneath the star-studded sky of the Mausoleum of Galla Placidia, also in Ravenna. The dome is supported by squinches and features a circular opening at the top, an oculus, filled with a stained-glass panel. It was executed around 1909 according to a design by Karol Zyndram Maszkowski (1868–1938), in Art Nouveau style. The stained-glass window is composed of a pair of modules (one depicting a winged cherub and the other a 'living' or 'flowering' Armenian cross made of interlacing ornament) repeated four times in eight panels of the window [Figs 95–98].

The First World War prevented the plans for the restoration and modernisation of the cathedral from reaching completion. Due to the war and the subsequent financial shortages, it was only in the mid-1920s that the works could be resumed. They focused on the new furnishings for the church and on the construction of the chapel of the Holy Sacrament (adjacent to the sacristy and the northern wall of the nave). Witold Rawski and Witold Minkiewicz, renowned architects of the Lvov Polytechnic School designed the said chapel in the years 1927–1929 [Figs 105–106]. The latter architect is also responsible for the new disposition of the church, as well as the main altar, semi-circular balustrade and the Archbishopric throne [Figs 107–108]. The furnishings, executed in simple, cubic, modernist forms belong already to the Art Déco style. White marble used for the furnishings came from the Russsian Orthodox cathedral of St Alexander Nevsky which had been torn down in Warsaw around 1925. At a later date, already in the 1930s,

two side altars (with the long-time venerated paintings of Our Lady of Kamieniec and of Gregory the Illuminator), made of whitish and grey marble, and decorated with Art Déco reliefs carved in alabaster by Jadwiga Horodyska, complemented the ensemble [Figs 110–111].

It must be remembered that before the First World War the conservation came to a halt halfway through. The walls in the old part were already stripped of their Baroque décor but no decision had been taken as to the new decoration. It was advocated that Mehoffer's design of 1907 should be executed in mosaics. As to the nave, once its Baroque furnishings and murals had been removed, it was obvious that its new decoration would have to be contemporary in style. Only the question remained: what kind of contemporary art would be appropriate for such an interior? Nevertheless, by the mid-1920s the cathedral was still lacking the murals, mosaics (as was planned before 1914), or any other sort of wall decoration.

With the outbreak of the war and with the political changes that occurred in Europe in its wake the renovation and conservation works, which were carried out in the cathedral, stalled. In the new political situation, with the Polish state reborn in 1918, the Archbishop could resume the interrupted undertaking only with serious difficulties. No wonder then that he was able to do so only around 1923.

It is a paradox that by far the most important element of such a minutely prepared and carefully planned undertaking, which the restoration of the cathedral surely was, should be decided upon by pure coincidence, even by accident. For it was nothing else than the work of fortune that Archbishop Teodorowicz went to see an exhibition of the works of a novice painter, Jan Henryk Rosen (1891–1982) in the Warsaw 'Zachęta' gallery in the autumn of 1925. It was Rosen's first individual exhibition. The painter showed then thirteen small pictures done in tempera, representing the legends of saints based on the text of Jacob de Voragine's *Golden Legend*. Archbishop Teodorowicz, like most of the viewers and art critics, was enchanted. Instantly, on the spur of the moment, he proposed to the artist that he work for him in Lvov and adorn the cathedral with murals [Figs 111, 113–118].

Jan Henryk Rosen

The reviews of the exhibition were almost unanimously favourable, sometimes even enthusiastic. Both art critics and ordinary viewers liked the young painter's works very much. According to the contemporary newspaper articles the pictures came as kind of 'revelation' against the average artistic production of that time. The critics emphasised the deeply religious quality of Rosen's paintings but it was the intellectual aspect of the works that they put forward: his artistic culture and vast knowledge. In order to find out where this artistic culture and knowledge came from, how he learnt and managed to understand the laws of religious art, as well as to explain other facets of his art, a broad outline of Rosen's family and artistic background must be sketched. All the more so, since the painter is virtually unknown in the Polish historiography of art and usually remembered as the author of only one work: the wall paintings in the Armenian cathedral in Lvov. The success of the Warsaw exhibition was only a beginning of Rosen's future fame which he later owed to the decoration of the Armenian cathedral. It would barely be possible to fully appreciate Rosen's murals without being familiar with their author's personality, his artistic background and education.

Jan Henryk Rosen [Fig. 119] was born in Warsaw into a family of artistic tradition. His father, Jan Bogumił Rosen was a painter of mostly history and battle pictures, educated at the art academies in Munich and Paris, quite popular in his day. It was in this very academic tradition of painting, practised by his father, that Jan Henryk was brought up, and it was his father who gave him the first lessons in drawing, which he initially treated rather playfully, without the intent of pursuing an artistic career [Fig. 120]. In 1895 the family settled in Paris, where Jan Henryk spent his childhood, later moving to Lausanne (Switzerland). There Rosen started to study at the humanities faculty of the local university (1910–1911) but after three semesters he changed to the Sorbonne in Paris (1911–1912). Around that time he also spent a period in Munich, where he attended Hugo von Tschudi's lectures on modern art, though rather not as a regular student (his main occupation there most likely encompassed visits to the city's libraries and art galleries). Since his early youth Rosen revealed literary interests. For a year in Paris he published his own literary journal entitled *La Vasque* [Fig. 121]. Also in Paris, in the years 1913–1914, he studied easel painting and mosaic at the studio of Luc-Olivier Merson. Just like Jan Henryk's father, Merson was one of the last exponents of the academic tradition in painting; he put much emphasis on sketching from life models and on preparatory drawings. Merson often painted religious and legendary subjects set in the Middle Ages, close to the so-called 'troubadour style' [Figs 112, 124]. Concerning Rosen's university studies at the Sorbonne we know only that they lasted two semesters and that the painter attended the lectures of Émile Mâle on medieval art history (Mâle was a celebrated scholar and the 'father' of medieval religious iconography) and of Joseph Bédier on the literature of that period. Additionally, Rosen

used to name as his teachers two German scholars: the already mentioned Hugo von Tschudi and Karl Voll. Since his youth Rosen must have also been familiar with the novels of Joris-Karl Huysmans, under whose influence he had remained throughout his whole life. It was Huysmans's outlook on religious art that to a large degree had shaped Rosen's attitude on that subject, and it was undoubtedly in the writings of Huysmans that the painter encountered the visions of a mystic nun Anna-Katharina Emmerich, from which he subsequently drew inspiration for his paintings.

Despite the high esteem in which he apparently held university education, Rosen was not slavishly obedient to the scholarly established truths. He undoubtedly respected the knowledge acquired at Mâle's lectures and drawn from his publications, yet at the same time he reserved himself the artistic liberty to use his own judgement and imagination. This was an attempt at reconciling the academic accuracy, learnt at the Sorbonne, with the impulsive and poetically charged writings of Huysmans. Such an attitude would prove characteristic of Rosen – author of the murals in the Armenian cathedral in Lvov.

It is the period of the painter's Parisian studies that deserves special emphasis, for it seems to have shaped Rosen's entire artistic output. Émile Mâle, a celebrated scholar, is considered the pioneer in the study of medieval religious iconography. His monumental, seminal studies – though some of them are already over a hundred years old – have until now retained most of their original relevance and still serve many art historians as a 'primer' in iconography. Mâle's broad knowledge of medieval iconography, acquired during years of in-depth, first-hand studies of works of art, as well as his dedication to the subject he was teaching, must have made a tremendous impact on the young Rosen, whose initial interest in medieval religious art and liturgy must have originated from his reading of Huysmans's *Cathedral*. It is almost sure that without Mâle's teachings, Rosen's art would appear quite different; the French scholar had exerted a strong and lasting influence on him. This at least can be inferred from the artist's paintings. They reveal Rosen's thorough knowledge of, keen interest in and liking for medieval art, and what is more, the models or sources of inspiration for many of his pictures can be found in Mâle's publications. Rosen not only listened to his 'maître' but also tried his own hand at research (as is testified by his publications) – possibly not without his mentor's encouragement. Just like he did in his paintings, where he not only imitated medieval artists, he wanted to understand the way in which medieval iconography was created. Once in possession of a vast iconographic repertoire, he wanted to innovate within the medieval idiom. Rosen understood the 'spirit', the mechanisms and the 'laws' governing medieval iconography to such an extent that he was capable of producing completely new creations, which looked so 'natural' and 'authentic' that one was sure they were original medieval compositions. This rare ability was precisely the reason for his unique talent.

The outbreak of war in 1914 interrupted Rosen's education. He served in the French and then Polish armies and ultimately – in the Polish diplomatic service, both at home and abroad (among others, as a secretary and ADC to Ignacy Paderewski in the Polish representation at the League of Nations in Geneva). In 1921 he returned to Poland and to studying art, this time at a municipal vocational art school in Warsaw, where he attended evening classes in painting, at the same time working at the Foreign Office. In 1923, however, he quit his job in order to be able to devote himself fully to painting. For the exhibition of 1925, where he met the Archbishop, Rosen showed his most recent works, pieces created after he had left the Ministry [Figs 123, 125–131]. At the end of 1925 Rosen moved to Lvov in order to start work at the Armenian cathedral and subsequent events tied him to this city for a few following years. Shortly after he had completed the murals in the cathedral he was appointed professor of figurative drawing at Lvov Polytechnic (1930–1934). Following the success of the Armenian cathedral, further commissions started to come in: still in 1929 Rosen decorated the chapel of the Roman-Catholic Theological Seminary in Lvov and in 1930 a baptistery at St Mary Magdalene's church there. He executed wall paintings in King John III Sobieski chapel at St Joseph's church on Kahlenberg Hill near Vienna (1931); at a cemetery chapel of Józef (Giuseppe) Toeplitz at Sant'Ambrogio Olona near Varese (Italy); in the Jesuit church of St Stanislaus Kostka in Stanisławów (1932); at the private chapel of the Pope in the papal summer residence at Castel Gandolfo (1933), as well as in the parish church in Przytyk near Radom. In 1936 Rosen painted a frieze decorating the Polish Pavilion at the International Exhibition of the Catholic Press in the Vatican and executed a mural and four stained-glass windows for the chapel of the Polish Automobile Club (now parish church) in Podkowa Leśna near Warsaw. In the same year he painted murals in the parish church at Krościenko Wyżne near Krosno, in the chapel of the Roman-Catholic Theological Seminary in Przemyśl and designed three stained-glass windows for the Sacred Heart of Jesus church at Skarżysko-Kamienna. The following year Rosen executed murals in the parish church at Lesko. At the end of 1937 the painter left for the USA where he remained until his death in 1982. During the 45 years spent in America he decorated (with wall paintings and mosaics) about 50 churches of various denominations and public buildings throughout the country. Interestingly, between

1939 and 1949 he was 'Research Professor in Liturgical Art' at the Catholic University of America in Washington, from which he received an honorary doctorate in 1957. Moreover, he made good use of his knowledge as a consultant to the Bishops of the USA on the Iconography of the National Shrine of the Immaculate Conception in Washington. He also published several popular articles on the iconography of Christian art.

Rosen's Wall Paintings at the Armenian Cathedral

The murals were executed in two stages [Fig. 132]. The first, in the years 1925–1927, included paintings in the nave (some of the large compositions are signed and dated) and designs for six stained-glass windows (four in the nave and two in the chancel). In the next stage – probably only after a debate, whether Rosen's wall paintings could be introduced to and would be suitable for the oldest and most precious part of the cathedral, the architecture of which had distinct Oriental character – the painter also executed three large paintings in the chancel (1928–1929). Apparently, at that time the Archbishop already gave up his original intention of decorating the chancel with mosaics. The murals cover almost entirely the walls of the church, both in the nave and in the chancel, where also the semi-dome of the apse received a painted ornamental decoration imitating mosaic [Figs 133–137].

The disposition of paintings in the nave, wherever possible, follows a fixed arrangement. Namely, each of the six fields of the three-bay nave (two fields in each bay, on opposite walls), separated from one another by pairs of gilt (also by Rosen) pilasters supporting the coffered ceiling, is pierced in the middle by a relatively narrow, lancet window (these are either windows, or walled-up, blind windows forming niches). Rosen quite ingeniously used this evident disadvantage, dividing the wall within one bay into four smaller rectangular fields, isolated from one another by ornamental stripes. As a result of such division there are two horizontal fields immediately below and immediately above the window, and two vertical ones flanking it. If one realises that the window in the middle was not empty, was not a 'hole in the wall' but contained figural scenes done in stained glass (thus forming the thematic fifth field), and that all these smaller scenes were linked by, or alluded to one principal idea, it recalls page disposition in medieval, especially woodblock print, illustrations of the *Biblia pauperum*. In fact only three walls follow this pattern, since the three remaining ones are pierced by a doorway. Additionally, the two walls of the last bay, smaller than the others, are too narrow to hold more than one scene – placed above the window. Though we do not have here any 'canonical' confrontation of Biblical 'type' and 'antetypes', this (rather casual) association with the disposition of the *Biblia pauperum* illustrations – as will be shown below – seems to be fully justified.

According to the (hypothetical) chronology of the painting process, the disposition of individual scenes looks as follows [Fig. 140]. Starting from the east, in the south wall of the nave, in the first bay are depicted themes connected to the life and teachings of St John the Baptist [Fig. 141], complemented by compositions in a stained-glass window. The next bay is devoted to Mary [Fig. 142], Her Immaculate Conception and the Mystery of the Incarnation (supplemented by the *Tree of Jesse* in stained glass). In the last bay on that wall there is only one painted scene: *Abraham's Sacrifice of Isaac*, being a natural continuation of other 'pagan' sacrifices depicted in the stained-glass window below [Fig. 143]. The '*Biblia pauperum* scheme' described above governs the first two bays on the south wall (one devoted to St John the Baptist, the other, to the Virgin Mary). The west wall of the nave, opening with an archway to the newest part of the church, contains one composition on either side of the arch: the *Allegories of the Five Senses* (south) and the *Allegories of the Seven Gifts of the Holy Spirit* (north). Above them hover Thrones (angels of the Highest Triad). In the first bay on the north wall of the nave, over a walled-up window are painted *Angels Conveying the Body of St Catherine of Alexandria to Mount Sinai* [Fig. 144], symmetrically to the *Sacrifice of Abraham* on the wall opposite. The next bay is organised again according to the '*Biblia pauperum* scheme' but only formally, not in its contents, since it features four different legends of saints: Giles, George, Christopher and Odilo [Figs 145–146]. The last bay similarly presents various saints clustered together around a walled-up window [Fig. 148]. In the window niche there stands a wooden, silvered statue of *Christ the Good Shepherd*, carved by Rosen's sister, Zofia (1897–1975). The eastern wall of the nave is, in its lower part, covered by two altar-pieces, above which were introduced ornamental paintings repeating the ones in the chancel. Over them, in the spandrels of the chancel arch, there hang painted Seraphim and Cherubim – as counterparts to the Thrones depicted at the other end of the nave, which complement the highest Triad of Angels in the Celestial Hierarchy. Scenes painted in the chancel are located on the lateral walls of the transept: the *Crucifixion* [Fig. 149] – on the south – and the *Adoration of the Shepherds* [Fig. 150] on the north one, as well as in the apse (*Institution of the Eucharist*; Figs 151–153). The semi-dome of the apse is covered with a mosaic-like pattern on gilt background. These and some other ornaments,

designed by Rosen, were executed by Kazimierz Smuczak (1906–1996), who worked as Rosen's assistant from 1927. Ornamental paintings in the style of Armenian manuscript illumination (historiated arcades, like those adorning the Canons tables) fill the transept walls up to the vaulting.

The ensemble consists of usually independent figural compositions painted on rectangular (or nearly rectangular) wall surfaces, separated from one another by decorated borders or strips. All but one painting are painted in distemper on wall (this exception is the *Adoration of the Shepherds* in the chancel, painted on canvas, as the last picture, already in 1929). The painted figures are roughly life-size, bearing portrait features of people connected with the cathedral that Rosen used as his models (usually the clergy and the pupils of the Armenian boys boarding school and the girls from the school run by the Armenian Benedictine nuns, adjacent to the cathedral). Most of the compositions, however, are treated symbolically – out of time and place – yet the locale is faintly suggested, so that the viewer can correctly 'read' a scene and identify a saint depicted in it. Nevertheless, the paintings abundantly feature a peculiar kind of genre elements: artistic 'artefacts' in the form of faithfully rendered copies of their famous originals, most often dating from the Middle Ages, e.g. chasubles that the personages are wearing, candlesticks, bishopric staffs or fragments of architectural sculpture or fabrics decorated with scenes alluding to the subject of the main composition. The paintings are framed by ornaments – either Armenian, copied from illuminated manuscripts (probably from the Lvov Gospels of Skevra) or freely devised by the painter, only superficially alluding to Oriental patterns. The murals had been executed in a broad palette of saturated, vivid colours, now in a few places only slightly faded, or rather washed down by rainwater in the areas near windows. Nevertheless, it appears that on the whole the original vivid, bright colouring was preserved.

The Institution of the Eucharist

As befits the most respectable part of the church, the painting decorating the apse refers to the mystery fundamental to the Catholic Church, i.e. the Eucharist, and it depicts its Institution (contemporaries also named it *The Last Supper*). The life-size figure of Christ, standing behind a table covered with a long white tablecloth, shown frontally on the axis of the composition, is accompanied on either side by a group of six similarly rendered, standing figures of the apostles, shown in profile, who are looking at their Master [Figs 151–155]. The scene depicts *The Last Supper* but is represented here symbolically, not as a historical event. Such a reading is corroborated by the framed inscriptions high overhead on either side of the apse walls. The one on the left reads [Fig. 156 a]: THIS IS MY BODY WHICH IS GIVEN FOR YOU (Luke 22:19), and the other [Fig. 156 b]: THIS CUP IS THE NEW TESTAMENT IN MY BLOOD, WHICH IS SHED FOR YOU (Luke 22:20).

In the background, on the lower part of the apse wall behind the apostles one can discern the standing figures of bishops of the Byzantine Church [Fig. 157], of which only tiny fragments are visible between the apostles. This unusual decoration, consisting of saint bishops, among them the authors of the two main liturgies, John Chrysostom and Basil the Great, is characteristic for the sanctuaries of Byzantine churches from the tenth century onwards. Here additionally it creates an illusion that the painted personages are not gathered on the (evangelical) Last Supper but rather are present in the actual sanctuary of the church. In Byzantine iconography the assembly of bishops was usually accompanied by the *Communion of the Apostles*, which replaced the 'historical' *Last Supper*, with the above-mentioned words of the institution of the sacrament frequently inscribed in the background of the scene. The representation of the saint bishops constitutes yet another Byzantine feature in the chancel, which emphasises the links between the cathedral (and the Armenian Church in general) with the Eastern Church, by means of the above-described iconographic and liturgical allusion. The scene is complemented with three drawings marked in red contour against the whitish background of the tablecloth hanging down from the front of the table [Fig. 158], and depicting: *The Crucifixion* (in the middle), *The Three Marys at the Sepulchre* (to the left) and *The Appearance of the Risen Christ to the Three Marys* (to the right). They are projections of future events following the one presented in the main scene. They also add to the aforementioned 'principle' of Byzantine art that governs the decoration of the apse, since they are not casual inventions of the painter but have been faithfully copied from three miniatures of a tenth-century illuminated Greek Gospel book, preserved at the Bibliothèque Nationale de France in Paris [Fig. 159].

Through its 'Byzantine' features, both in form and in contents, the *Institution of the Eucharist* perfectly matches and additionally emphasises the Oriental traits of the chancel. And last but not least, from the liturgical viewpoint it makes a superb setting for the actual altar – placed directly in front of the painting, on a level a little lower than its painted equivalent – and the daily offerings made on it. Thus Christ celebrating the mass in Rosen's painting was always visible for the congregation and it seemed as if an eternal liturgy was taking place in the church in perpetuity.

The Crucifixion

The symbolic features discussed in the previous composition are even more apparent in the *Crucifixion* [Figs 162–163], a huge scene covering the whole ending wall of the south transept, to the right of the *Institution*, and this time completely deprived of any historical connotations. The signature placed at the bottom right reads: *JAN HENRYK ROSEN 3 IV 1928*, which makes one think that the painter wanted to have the mural ready for the Easter of 1928 (in that year the Easter Sunday fell on 8 April, only five days after the date put by the signature). The scene is timeless, its historical setting cannot be precisely defined. On an elevated, stage-like construction of regular greyish flagstones, precisely in the middle of the composition, there rises a crucifix. Christ is shown alive, standing on the *suppedaneum* rather than hanging on the cross, gazing into the distance with His eyes wide open, His face in a serious and dignified expression, His arms look as if he were 'embracing the whole world' [Fig. 164]. The whole crucifix, as well as the minutely rendered loincloth, was inspired by an eleventh-century illumination in the Psalter-Hymnal from St Germain-des-Prés, Paris (Bibliothèque Nationale, ms. lat. 11550, fol. 6^{r}), after an illustration in Émile Mâle's book [Fig. 290]. Christ is represented here as the triumphant King of the Universe who has overcome death, the purple of the background only adding majesty to His royal appearance.

Underneath, there flock together the most eminent personalities that had shaped the twenty-century-long history of the Christian faith, from its very beginnings in the first years AD to the contemporary martyrs who only recently gave their lives for the faith. However, owing to the location of the painting, the choice is slightly biased in favour of the history of the Polish Church. To Christ's right there stand the figures of His Mother and His Beloved Disciple, St John [Figs 165, 167–168], traditionally accompanying the Crucifixion scenes. Except for Mary, all the other saints are identified by inscriptions with their names in Polish in their halos. Sts Peter and Luke stand further to Christ's right, withdrawn to the edge of the composition [Fig. 166]. They can be identified by rather uncommon, yet clearly comprehensible attributes. St Peter, represented as a robust old man with the bearded countenance of a philosopher, is holding in his muscular hands – evidently as his attribute – a huge roughly-hewn piece of pink granite surmounted by a model of Vatican Basilica. The piece of granite, instead of the customary keys, alludes to the Latin version of his name – *petrus*, meaning precisely 'a rock'; the rock, in the sense of the foundations on which the future Catholic Church was to be built. St Luke is traditionally holding a painting of Madonna and Child, but here, rather than any 'Madonna and Child' painting, is the venerated Polish, so-called, Black Madonna of Częstochowa.

The group on the opposite side is headed by the figure of St Benedict leaning on a crosier, imposing in his dignity [Fig. 169]. Behind him there stand St Gregory the Illuminator (patron saint of Armenia) depicted as a bishop in sumptuous vestments, with mitre and crosier; St Casimir, the Polish prince holding his princely mitre, and St John Baptist Vianney, the 'curé of Ars' [Fig. 170]. In front of them kneels St Therese of Lisieux, a Carmelite nun [Fig. 171]. Before the 'stage', on a slightly lower level there kneels, as if in ecstasy, St Francis of Assisi [Figs 172–173] and behind him stands St Thomas Aquinas, engrossed in prayer [Figs 174–175]. On the other side of this raised platform, partly hidden behind it because they are standing on a lower level, are the 'witnesses' – in the double meaning of the word since they not only bear witness to the events taking place before them on the 'stage'. They are also martyrs who bore witness to their faith, in other words – gave their life for it. Standing from the left, visible behind the Roman centurion, are St John Capistrano with a pennant, St John of Nepomuk, St Maurice with his Holy Lance, and the Blessed (now saint) Andrew Bobola [Fig. 176]. Behind St Stephen, the First Martyr, in a pink dalmatic, there stand two of his twentieth-century followers: the Jesuit Fr Miguel Pro, and Fr Charles de Foucauld [Figs 177–179]. Both of them were quite 'recent' martyrs, not pronounced saints yet, hence, beside their names, also the dates of their death were inscribed above their heads: Miguel Pro – 23 November 1927, Charles de Foucauld – 1 December 1916. On either side of the cross there unfolds the *Stoning of St Stephen* [Figs 180–182], a scene adapted here from one of Rosen's earlier paintings, of 1925, now in the Lvov Gallery of Art (St Stephen stands on the left, whereas the crowd hurling stones at him is visible to the right of the cross). The inscriptions in the upper register, flanking the cross on either side, form an unspoken dialogue between the Crucified and his confessors. On the left, Christ's words prophesying His triumph read [Fig. 183 a]: AND I, IF I BE LIFTED UP FROM THE EARTH, WILL DRAW ALL MEN UNTO ME (John 12:32). The saints seem to be responding to Him with the words taken from the letters of St Paul (in the inscription on the right) as if explaining their devotion and perseverance in adhering to the faith [Fig. 183 b]: BUT WE PREACH CHRIST CRUCIFIED, UNTO THE JEWS A STUMBLING-BLOCK, AND UNTO THE GREEKS FOOLISHNESS; BUT UNTO THEM WHICH ARE CALLED, BOTH JEWS AND GREEKS, CHRIST THE POWER OF GOD, AND THE WISDOM OF GOD (1 Cor. 1:23–24).

By placing the Roman centurion (who can be identified with St Longinus) on the edge of the platform, leaning with his foot on the painted frame of the picture [Figs 184–185], Rosen made him serve as a peculiar link connecting the

'remote' painting with the palpable reality of the beholder. He resorted to an old artistic device of the 'liminal space', privileged especially by the Mannerists, by means of which he obliterated the border between the two worlds: the painted and the real one. The beholder may in this way join the 'conversation' of the saints with God, or reflect upon the Redemption with St Longinus.

Thus the painting is an individually conceived summa of the history of (Western) Christianity, an expression of the painter's own 'philosophy of history', full of contemporaneous references. For instance the three Catholic archbishops of Lvov had been portrayed in the scene. St Luke has the features of the Roman Catholic Archbishop, the Meropolitan Bolesław Twardowski [Fig. 166], whereas the Metropolitan Andrey Sheptytsky, the Greek Catholic Archbishop has been portrayed in St Benedict [Fig. 169]. Archbishop Teodorowicz has two portraits: *en face*, in St Gregory the Illuminator [Fig. 170], and in profile, as St Thomas Aquinas [Figs 174–175].

While the presence of the above-mentioned portraits seems to be quite 'natural' in a church painting, the identity of the person portrayed in St Peter is most unusual and must raise thoughts as to the reason of his portrait here. St Peter has the features of Professor Tadeusz Zieliński (1859–1944), a classical philologist of an internationally acknowledged reputation, who devoted most of his scholarly work to the study of ancient religions, especially those of Greece and Rome, and of their relationship to Judaism and the birth of Christianity, his greatest work being a series entitled *Religions of the Ancient World* (published in several volumes in the 1920s: *Religion of the Ancient Greece*, *Religion of Hellenism*, *Hellenism and Judaism*). A renowned Polish writer, Jan Parandowski, also a classical philologist, used Zieliński's favourite Parthenon (standing for Antiquity in general) parallel when he wrote that the reading of his books '[...] allows us to hear the murmur of the sources of Christianity under the columns of the Parthenon'. Whereas all other portraits in the cathedral depict individuals native of Lvov, Prof. Zieliński had been living in Warsaw at that time. Therefore his portrait here becomes all the more conspicuous and poses the question as to why Rosen should have wanted to put precisely him in the most significant composition in the church. The reason might be that Zieliński believed that Christianity derived directly from the (pagan) religions of the ancient world; that the various ancient pagan *mysteria* were nothing else but a cult of the then still unknown, but in principle same, God, Jesus Christ, of whom the Ancients only had a vague presentiment. He maintained that the very foundations of Christianity should be looked for not in the Old Testament but rather in the Greco-Roman religions, which psychologically prepared the world for the advent of Christianity. Zieliński himself was a very religious man, a Catholic, but his ideas (especially in their lapidary form, without appropriate commentary) clearly opposed Church dogmas and were generally rejected by the Catholic Church and (particularly the ones presented in his *Hellenism and Judaism*) were regarded as blasphemous and heretic. Even Archbishop Teodorowicz himself fought them in his writings, though not without great respect to their author. This is worth mentioning in relation to some associations that the contemporary beholders made about this and certain other scenes in the cathedral decoration. Jan Parandowski wrote about *Crucifixion* in 1928: 'A cross is spanned across the Parthenon. What a new and beautiful idea this is! The cross of Golgotha, rising high as though the tallest of trees in this forest of columns, extols the triumph of Christianity as the most mature of the ideas yielded by the ancient world'.

Adoration of the Shepherds

Opposite to the *Crucifixion* there hangs the *Adoration of the Shepherds* (also popularly called the *Nativity* or *Bethlehem*; signed bottom right: *JAN HENRYK ROSEN 1929*), a rectangular picture painted on canvas [Figs 186–187]. It is much smaller than the two other paintings in the chancel but just like them it was treated symbolically, and it also matches them with the purple background. The figures here, however, are rendered more stiffly than in the others and the composition is based on strict, rigid symmetry. The seated Virgin Mary forms the centrepiece, shown as a young blue-eyed woman, dressed in a pink gown and a voluminous turquoise-blue cloak, with Her arms spread out in adoration. On Her lap lies the Christ Child, depicted here quite naturalistically as an 'ordinary' baby. She is flanked by two pairs of angels in immaculate white robes, standing in adoration slightly to the rear [Fig. 188]. The shepherds, some of them with dogs and lambs, approach the Virgin on either side, bent in adoration. Behind the shepherds to the right stands the bearded St Joseph, dressed in a long navy-blue gown. Two young shepherds kneel symmetrically before the Virgin and Child. The flock of sheep hardly visible in the background and the green turf at the feet of the shepherds suggest that the event takes place on an unreal meadow, where only a carpet had been spread in reverence for the deity.

Thus the three most important moments in the history of Salvation are represented in the chancel. Apart from the three paintings, the iconographic programme of the chancel also encompassed two stained-glass windows, one above the *Crucifixion* and the other over the *Adoration*, of which, however, very little is known. They have been recently

discovered in the vaults of the cathedral, together with fragments of the three windows from the nave, though originally there had been four of them. Unfortunately they were preserved only in fragments, as a pile of small pieces of glass panes. One of the chancel windows, *St Paul* [Fig. 190] could be restored, whereas too few fragments exist of St Augustine for the window to be reconstructed. After renovation and partial reconstruction *St Paul* has been mounted in the south transept, over the *Crucifixion*. The composition shows the standing saint, while tearing open the gown to show the christogram on his bare breasts. In the semi-circle above the apostle's head are shown the dove of the Holy Ghost and the Priests of the Old and New Testament. The six semi-circles on his either side depict events illustrating the Letters of St Paul (or alluding to events described in them).

It is worth noticing that the two saints – Paul the Apostle and Augustine – were missing from the 'pantheon' of great personalities in Church history depicted in the *Crucifixion*. It is not known, however, and nearly impossible to find out, where each of the stained-glass windows was originally placed. There are good reasons for both St Paul and St Augustine to have been located over the scene with the crucified Christ. The former saint could have been represented there because of his authorship of the inscription (1 Cor. 1:23–24) and as a traditional counterpart to St Peter, whereas the latter could have been understood as a match for St Thomas Aquinas.

* * *

Paintings in the nave depict episodes which, on the one hand, were preparatory to the 'mysteries of the faith' shown in the chancel, and on the other hand – were their consequences. The murals on the south wall of the nave show the events preceding the Incarnation whereas those on the north side present an assembly of saints, whose lives were the result of the adoption of truths depicted in the chancel, and of their decision to imitate Christ. The ensemble will be discussed beginning with the south wall of the nave, from the west, following the direction of entering the church from Krakowska Street, through the portal newly built by Mączyński in 1909–1910.

Abraham's Sacrifice of Isaac and the stained-glass windows depicting *The Mysteries 'worshipping the unknown but presumed God'*

The decorative as well as iconographic centrepiece of the first bay on the south wall (S I), much narrower than the other two bays, is a tall window filled with a stained-glass panel, depicting the three ancient sacrifices-mysteries offered to the 'unknown God', enclosed in three medallions (from bottom to top: The Mithraic Mysteries, The Procession of Isis in Egypt and Orpheus Playing the Lyre), which were meant to be pre-Christian sacrifices [Fig. 192]. The inscription at the bottom of the window is a quotation (written in Greek) from Clement's of Alexandria *Protreptikos pros Hellenas* (Exhortation to the Greeks), where he presents the Greek philosophy as the precursor to Christianity. A scene representing *Abraham's Sacrifice of Isaac* is painted on the wall above the window [Figs 193–194]. On a neatly arranged stack of wood in the centre, there lies the youthful Isaac, with hands tied on his breasts. To the right, one can see the mighty figure of Abraham, a grey-bearded old man, dressed in a red tunic and a billowing dark-blue coat. Its stirring folds emphasise the energetic gesture of Abraham's right hand holding a dagger, with which he is about to stab his son. An angel standing on the left, in a long yellow tunic decorated with Byzantine embroidery, thwarts the blow. In the bottom right corner of the composition the painter placed a lamb's head, thus alluding to a traditional element of the scene: the lamb that replaced Isaac on the sacrificial altar. However, due to extensive damages to the paint layer, the lamb's head is known only from an archival photograph. The three mysteries, the ancient sacrifices to the 'unknown God' shown in the stained-glass window below the painting continue the theme of sacrifice that Abraham is about to offer to Yahweh on the wall just above the window. Chronologically, the ancient sacrifices in the stained-glass windows should be 'read' from top to bottom, starting with the earliest *Orpheus* (*c.* 6th c. BC), through the *Procession of Isis* (*c.* 3rd/2nd c. BC) to a *Mithraic Offering* (*c.* 2nd/3rd c. AD). Additionally, the descending order of 'reading' of the whole line of representations is imposed on them by the location of the first offering, i.e., chronologically, that of Abraham, at the very top of the wall. But regardless of the mutual spatial relationship of the scenes, what is important here is the juxtaposition of the 'Judaeic' (Abraham's) sacrifice with the three 'Hellenistic' mysteries (Orpheus, Isis and Mithra). Therefore a mention has to be made again of Tadeusz Zieliński and of his writings dealing with the above-mentioned historical problems. The rather risky chronological associations between phenomena from distant cultures and religions, presented above, reflect the author's conviction that the iconography of the scenes depicted in this bay (much more than any other part of the painted decoration of the cathedral) was influenced by the theories of Zieliński, the great philologist. In the introduction to his book on Hellenist religions, Zieliński wrote: 'in this book [...] I have adopted not a theological but a cultu-

rally-historical point of view', and such also must have been the attitude of the painter while composing this far from ordinary and non-canonical iconography. There is abundant evidence to prove that this original idea must have been inspired by Zieliński's writings as well as the thought of Archbishop Teodorowicz. Needless to say, the latter must have accepted the programme. It was most probably the Archbishop who advised Rosen to use the quotation from Clement of Alexandria in the inscription on the window ('The Saviour has many tones of voice, and many methods for the salvation of men', *Exhortation to the Greeks*, I.8.3), which imparts to the three pagan offerings their 'proper', i.e. Christian, meaning. No doubt the idea of depicting the Hellenistic mysteries interpreted as the 'presentiments of the true God' derives from the writings of Zieliński, perhaps even from his earliest books in which he had only sketched his future theories, and where – convinced that 'the religion of the Hellenes prepared people's minds for the acceptance of Christianity better than Judaism' – he attempted to 'explore the gradual development of the antique soul, of which the climax and crowning was the acceptance of Christianity'. The events depicted in this bay begin, so to say, the 'sacred history' before the Incarnation which unfolds in the following two bays, and may suggest that this 'history' is much longer (or rather, broader) than it is usually assumed: it reaches to Classical antiquity, yet does not restrict itself to the Biblical stories of the Chosen Nation. In quite unexpected way, almost 'ecumenically', it redefines the traditionally pagan mysteries, presenting them as preparatory and precursory for Christianity, whereas their believers (hitherto considered idolaters) became – implicitly – only 'unaware' souls longing and looking for the 'only, yet unknown' God.

Marian Subjects: *The Annunciation*

Compositions in the next (middle) bay of the nave (S II) are devoted to the Virgin Mary, especially to the mystery of Her Immaculate Conception [Fig. 195]. The biggest painting located below the window features the *Annunciation* [Fig. 196]. It is composed, or rather – more pertinently – constructed of multiple interpenetrating grounds and a wealth of scenographic effects, which make it resemble a theatrical set. At first sight there is nothing peculiar in this scene representing the Archangel Gabriel, God's messenger in rich Byzantine garments greeting the girlish Virgin Mary with the words inscribed in the middle ground of the picture: HAIL, THOU THAT ART HIGHLY FAVOURED, [...] THOU SHALT CONCEIVE IN THY WOMB, AND BRING FORTH A SON, AND SHALT CALL HIS NAME JESUS. HE [...] SHALL BE CALLED THE SON OF THE HIGHEST: [...] AND OF HIS KINGDOM THERE SHALL BE NO END (Luke 1, 28–33). Mary [Fig. 198] is wearing a modest blue dress and a translucent veil. Her serious countenance is in keeping with the evangelical account: it suggests her sadness, fear or confusion in response to the Archangel's words. The signs of the zodiac in the arcades' spandrels (from the left: Capricorn, Aquarius, Pisces, Aries) designate the time of the event. In the liturgical calendar the feast of the Annunciation falls on 25th March (and the period of Aries, the first spring sign of the zodiac, starts shortly before that date).

The two figures, though depicted in the foreground, seem to serve only as a kind of coulisses or *repoussoirs*, directing the beholder's look towards the scene of the *Carrying of the Cross* [Fig. 199], set against the townscape of Jerusalem, in which the appearance of the mourners following St John and the Virgin Mary in procession has been copied after the *pleurants* (weepers) from the Burgundian medieval tombs of Philip Pot and Philip the Bold. Thus, in congruence with medieval theology, the suffering of Christ is implicit already in the Annunciation. If one adds to the picture the *Nativity*, depicted on a fabric (most probably a tapestry) hanging behind Mary [Fig. 200], one realises that this painting is another example of a composition in the cathedral which summarises the past and future events from the life of Christ. The scene on the fabric is visible only in fragments; some parts are hidden behind the Virgin Mary and a candlestick standing next to her. However, there is no doubt that the scene represents the theme of the Nativity, more precisely, in the variant of the Adoration of the Shepherds. The shed of Bethlehem is visible in the distance, above which angels hover holding a scroll reading: *Gloria in excelsis Deo* [Figs 202 a–b]. The shepherds who came to greet the Christ Child can be seen in the shed; others play pipes for the Child [Fig. 202 c]. An ox and a donkey stand in front of the shed, whereas another pair of angels kneels in adoration slightly lower to the right. Three trees bearing red fruit and flowers grow around the shed. The one to the left must be an apple tree; the one to the right is a holly, and slightly lower grows a rose bush. A 'rain' of flowers seems to be falling down on the shed. Only the principal characters of the scene – Mary, St Joseph and, above all, the Christ Child – cannot be seen. The latter can only be guessed at in the 'tapestry' in the place covered by the figure of His Mother in the foreground. Next to her (in the 'fabric') stands an elderly man dressed in a garment which resembles a monk's habit, and a dark cloak [Fig. 202 d]. He also seems to be standing in adoration and is looking in the direction where the Christ Child should be depicted. On the opposite side, to the left of Mary, stands an angel with seven swords, similar to those which accompany the

representation of the Sorrowful Virgin [Fig. 202 e]. The mutual penetration and overlapping of the picture planes make the composition particularly intriguing. For instance, the figure of Mary is positioned so that she covers the piece of the 'fabric', where she and the Christ Child should have been depicted; on the other hand, the Dove of the Holy Ghost in the 'tapestry' seems to be hovering directly above the 'real' Virgin's head. The adoring angel with an armful of seven swords – apparently symbolising the Seven Sorrows of Mary – constitutes an additional iconographic peculiarity of the *Annunciation*.

The stained-glass window above the *Annunciation* (partially lost) represented the *Tree of Jesse*, that is, the symbolic 'genealogical tree' showing the lineage of Mary and Jesus [Fig. 203]. It was designed by Rosen, dated 1926, and was based on illustrations of medieval works of art (manuscript miniatures and stained-glass windows of Saint-Denis and Chartres; Figs 305 a–c), reproduced in Émile Mâle's books. Its extant fragments lack the borders and the signature of the glazier, yet it can be safely assumed that, just like other stained-glass panels in the church, it was executed in the Warsaw workshop of Franciszek Białkowski. But even originally the composition did not embrace certain elements that traditionally belong to it, namely (besides the Old Testament Kings and Prophets), Mary and Jesus. Yet, this absence can be easily explained, as the stained-glass window is located in the centre of an ensemble of paintings devoted to the Virgin Mary, and the figures missing in the stained-glass composition can be found in the murals. Depicting them in the window would be an unnecessary repetition, a redundancy. Thus, the window is flanked by the very figures absent from the stained-glass composition: a pair of Prophets and Sibyls. On the left, one can see the two Prophets: Jeremiah and Ezekiel [Fig. 204], identified by inscriptions on a scroll one of them is holding, and the two corresponding Sibyls (to the right) with their traditional attributes: the Erythraean one, with a rose in her hand, and the Libyan one, holding a candle. Their names – LYBICA and ERYTHREA – are inscribed on a plinth-like stone below a tripod standing in front of them. The Prophets are shown against architectural fragments and relief stone carvings, supposedly of the Temple of Jerusalem. A prominent menorah [Figs 205 a–b], copied after the one in the second Temple of Jerusalem, as depicted on the Arch of Titus (1st c. AD), was placed in front them. The Greek roots of the Sibyls [Fig. 206] are attested to by a Doric temple in the background and a Pythian tripod which also alludes to their prophetic 'profession'. The choice of the Prophets follows exactly their medieval association with the Annunciation, as codified by the *Biblia pauperum*. Hence we know what their prophecies regarding the event were: 'The Lord hath created a new thing in the earth, A woman shall compass a man' (Jer. 31:22); 'This gate shall be shut, it shall not be opened' (Ezek. 44:2). Though the Sibyls did not appear in the *Biblia pauperum*, the fact of their inclusion here and their particular selection (*Lybica* and *Erythreaea*), even their appearance, are all in every respect consistent with the medieval practice. And again the two Sibyls were copied after the illustrations in the *Hours for Use of Rouen* (1508, Paris), reproduced in Mâle's book [Fig. 303].

The Vision of Elijah

In order to illustrate the prophecy of the Libyan Sibyl, Rosen resorted to a most unusual and rarely depicted theme: the *Vision of Elijah* [Fig. 209]. To the left of the composition, against the bare rocks overlooking the sea, sits an old bearded man wearing a dark-brown gown and a lighter brown cloak with a hood which covers his head. His head is bent down but his eyes follow his left hand, spread out in front of him, whereas his right hand rests on his knee [Fig. 210]. In front of him, on the edge of a precipitous cliff kneels a young man in a dark-grey tunic, turned with his back to the viewer. With raised hands, he seems to be gazing in the distance where, on a huge billowing cloud hanging over the vast expanse of the ocean, one can see the enthroned Virgin and Child [Fig. 211]. She is seated on a gold 'Byzantine' throne, wearing a cobalt-blue gown, and is holding in front of her, on her lap, a golden-haired Child in a pink tunic. On the right, in the lower part of the painting, a golden chariot drawn by two fine horses: one white and the other black, driven by a man who anxiously looks behind him, moves away from the coast with great speed (as is testified to by the driver's orange cloak swirling in the wind). The episode illustrated here was described in the Old Testament (1 Kgs 42–45) in the following way: 'And Elijah went up to the top of Carmel; and he cast himself down upon the earth, and put his face between his knees, And said to his servant, Go up now, look toward the sea. And he went up, and looked, and said, There is nothing. And he said, Go again seven times. And it came to pass at the seventh time, that he said, Behold, there ariseth a little cloud out of the sea, like a man's hand. And he said, Go up, say unto Ahab, Prepare thy chariot, and get thee down that the rain stop thee not. And it came to pass in the mean while, that the heaven was black with clouds and wind, and there was a great rain. And Ahab rode, and went to Jezreel'. This, however, is merely a description of an episode in the life of the prophet and patron saint of the Carmelite Order. When interpreted in the mystical (spiritual) sense, in relation to the basic elements of Carmelite spirituality, this description yielded

a symbolic reading of the prophet's vision of the enthroned Virgin Mary. The symbolic meaning of this scene, loosely bound to the story represented in it literally, is the key to understand the placement of this painting among the other compositions on this wall (and its relation to them), all of which emphasise the overriding idea of the glorification of the Virgin Mary, and especially of the mystery of her Immaculate Conception and virginal motherhood. The little cloud mentioned in the Biblical story belongs to the main symbols of Carmelite spirituality connected to the prophet Elijah: 'Since the very beginning the Carmelites perceived this cloud to be a symbol of a woman who emerges from the blemished "waters" of humankind, being herself clean and immaculate. It is her who brings humankind the real life: the Son of God. Such an interpretation of the cloud symbol was due to the Marian character of the order which always particularly venerated the mystery of the Immaculate Conception of the Virgin and of Her who has brought the Son of God to the world' (Fr J. Zieliński OCD). Interestingly, the legend behind the cloud is not widely known. It was only the Carmelite authors, in their writings intended exclusively for the members of the order, who gave the full explanation of the symbolic and mystical meaning that Elijah's vision has had for the Carmelites. The fullest version of the legend is contained in the so-called Book of the First Monks (*Liber de institutione primorum monachorum*). Book VI of that work gives a detailed explanation of four mysteries revealed by God to Elijah. The most essential element of the vision revealed to Elijah in the symbol of the little cloud was Mary's Immaculate Conception, which the Carmelite tradition and exegesis combined with the charisma of the celibate life led by the monks, in which they emulated the prophet Elijah. In this way a peculiar link, based on the observance of the celibacy, has been established between the monks and Mary, yet the monks did not emulate Mary but thought it was her who imitated the virtuous life led by the hermits of Mount Carmel since the times of Elijah. Therefore there can be no doubt that the mysteries of the Immaculate Conception and the virginal motherhood of Mary were much venerated by the Carmelite Order. According to the legend, the monks were first to have learnt, through Divine revelation, about these truths, long before Mary and Jesus had been born. Consequently it would be hardly possible to find a representation which would emphasise the above-mentioned attributes of the Mother of God in a more prominent way. A further explanation of the placement of this scene (Mary Immaculate with Jesus) above the window featuring the *Tree of Jesse*, is the fact that it complements the stained-glass composition: Mary with the Infant Jesus on Her lap, being the rod or twig (*virga*) of the tree, from which the flower (*flos*) has grown out, just like the painted prophets and sibyls flanking the window complemented the Old Testament Kings in the stained-glass window.

The *Glorification of St John the Baptist* and Illustrations of his Sermons

The murals in the first bay of the nave (in the south) are devoted to St John the Baptist and his teachings [Fig. 215]. The composition below the window refers the beheading of St John, whereas the walls on either side of the window and above it feature illustrations of the saint's sermons. The most unusual scene covers the lower part of the wall, under the window. Due to its singularity it was variously titled: traditionally but not quite precisely – as 'The Beheading of St John the Baptist', or more precisely but rather awkwardly – as 'The Night after the Beheading of St John the Baptist'. It seems however, that the title *Glorification of St John the Baptist*, adopted here, would be the most appropriate title for this scene [Figs 216–217]. Against the background of three gilt arcades, there hover six figures dressed in sumptuous, richly embroidered robes, apparently – liturgical vestments. With halos around their heads, they seem to be angels, but not ordinary ones: '[...] These are potent spirits of light, reminiscent of Gnostic Aeons, all flaming with shine, their eyes lost in the distance, the eyes which remember the emergence of worlds' – as Jan Parandowski had described them [Figs 218–219]. The angel in the middle holds the decapitated, as if swooning body of St John, whose arms are raised above where once his head was and where now, instead of it, glows a supernatural light encircled in luminous rings. He is wearing a garment known as the 'Dalmatic of Charlemagne' (in fact a patriarchal 'sakkos' of the mid-fourteenth century) from St Peter's Treasury in Rome. Patterns on other vestments can also be easily traced especially among Byzantine fabrics. Other angels surround this central group placed on the axis of the composition. The angel on the left displays a bloodstained axe, with which the Saint was beheaded; the next one has in his hands an ornate lamp labelled IOANNES because it was said about St John in the Bible: 'He was a burning and a shining light' (John 5:35). The angel on the far right presents the Saint's head on a dish, as it was given to Salome. The two remaining angels stand in the rear in adoration. Some other characters – Herodes on the far left, under an arcade in the dark – and the grieving figure of St Elisabeth, St John's mother, and his disciples on the other side complement the composition [Fig. 220]. Outlined against a gilt background above the arcades are the three scenes: the *Annunciation to Zacharias*, the *Last Supper* and the *Visitation*.

The remaining three scenes over the *Glorification* illustrate almost verbatim either St John's sermons or what was told about him in the Bible. Flanking the window there we see, on the left, a scene titled by contemporary sources as 'angels separating the wheat from the chaff' [Fig. 221], being the illustration of Matt. 3:11–12: '[I indeed baptize you with water unto repentance. But he that cometh after me is mightier than I, whose shoes I am not worthy to bear: he shall baptize you with the Holy Ghost, and with fire:] Whose fan is in his hand, and he will thoroughly purge his floor, and gather his wheat into the garner; but he will burn up the chaff with unquenchable fire'. In point of fact the scene alludes to the Last Judgement, but does not literally illustrate the Gospel. Three angels – in their outward appearance reminiscent of those in the *Glorification* underneath – are standing against a Romanesque portal with the scene of *Maiestas Domini* in its tympanum, supported by a column ornately carved with intertwining beasts (these are the tympanum of the church in Charlieu, and the famous *trumeau* of Souillac, both copied after illustrations in Mâle's books). One of the angels is raising a pair of scales above the heads of the other two in the foreground, who hold in their outstretched hands a portable altar and a book in golden binding set with precious stones. The binding bears the inscription: *Math III VII* which refers to the scene on the other side of the window. It shows angels fighting the 'generation of vipers' [Fig. 222]: '[But when he saw many of the Pharisees and Sadducees come to his baptism, he said unto them] O, generation of vipers, who hath warned you to flee from the wrath to come?' (Matt. 3:7). The angels are depicted in slightly bizarre poses, as if they were casting spells on the colourful snakes winding at their feet.

Over the window one can see an athletic woodcutter placing the axe at the roots of a mighty tree [Figs 223–225]. Because St John preached: 'And now also the axe is laid unto the root of the trees: therefore every tree which bringeth not forth good fruits is hewn down, and cast into fire' (Matt. 3:10). To the right a child plays the fiddle, another is dancing under an apple-tree and two more children accompany them, one sitting, the other one standing nearby. The inscription carved on a stone bank in the background (MATEUSZ XI 16–17) directs the onlooker to the Biblical source of the scene: 'But whereunto shall I liken this generation? It is like unto children sitting in the markets, and calling unto their fellows, And saying, We have piped unto you, and ye have not danced; we have mourned unto you, and ye have not lamented (Matt. 11:16–17). The architectural elements, which are intended to suggest the 'market' mentioned in the Gospel, or a generally urban setting, as well as the stone carvings, derive from Classical antiquity or early Christianity.

The stained-glass window with scenes from the Life of St John the Baptist, in subtle yellowish-golden tones against a white background, round up and complement this elaborate programme [Fig. 226]. In three medallions, in descending order (i.e. once again contrary to the medieval order of narration in stained-glass compositions), are visible the following scenes: *The Baptism of Christ*, *The Testimony of St John in Prison*, and *The Beheading of St John*. The inscription at the bottom reads (John 1: 7): THE SAME CAME FOR A WITNESS | TO BEAR WITNESS OF THE LIGHT | JAN 1, 7, being a quotation from John 1:7. The formal arrangement of this composition repeats the one in the window with three mysteries of Antiquity in the westernmost bay on that (southern) wall. All stained-glass windows in the nave were executed between the years 1926–1927 by the firm of Franciszek Białkowski from Warsaw. None of them have been preserved in place.

The *Glorification of St John the Baptist* was the first composition to have been painted by Rosen in the cathedral. Right from the start it not only impressed viewers with the richness of its painterly texture (e.g. the robes of the angels glittering with embroidery and jewels) but also seduced them with the mystery and tension emanating from the faces of the divine messengers. But above all, it attracted viewers by the uncommon and enigmatic theme, without precedent in iconography. In this regard the painting is Rosen's unique and original creation, and the accuracy of this statement cannot be challenged by the fact that the composition formally draws on some well-known works of art. It must be remembered that the mural painting is a re-worked and enlarged rendering of the theme, used by Rosen in one of his easel paintings already in 1924: *The Vision of Catherine Emmerich*, now at the Lvov Gallery of Art [Figs 118, 227–233]. Both versions of the theme of St John not only share a common literary source – the visions of Anna Katharina Emmerich (1774–1824), a German mystic and stigmatic – but additionally, it also appears that the scenes illustrating the sermons of St John in this bay have been borrowed from this early easel painting and only re-worked on the wall. While painting the *Glorification* Rosen was evidently inspired by Gustave Moreau's paintings – *Salome Dancing Before Herodes*, and, above all, his *Apparition* [Figs 234–235]. One is tempted to state that Rosen wished to create a painting similar to that of Moreau; that he tried to match the lavishness, uncanniness and mystery of the masterpieces of the French painter. It may be further supposed that the lascivious sumptuousness of Herodes' palace combined with the somnambulistic dance of Salome did not suit the religious artist, not to mention the fact that such a rendering of the theme would be hardly appropriate for a church interior. Therefore, per-

haps Rosen decided to develop another thread of the story, the most religious one, that is, the death of St John. By doing so, he was able to render the episode in a form similar to that of Moreau, yet its meaning and connotations were diametrically different. Instead of a picture teeming with eroticism and the air of decadence, he created a very attractive vision of sanctity, but at the same time not divested of the constituent features of Moreau's paintings. In brief: Rosen converted the decadent mysticism of Moreau into the fervent religious mysticism of his own painting in the cathedral.

The murals covering the south wall of the nave are not an iconographic whole. They can, however, be treated like one, if we assume that they all refer to the period of the 'sacred history' before the Incarnation. It would be also difficult to impose a specific 'direction' of their 'reading', as they do not seem to be placed in any logical or chronological order. Any such attempts would be futile since the ensemble has an overtly symbolic meaning.

The Fourteen Holy Helpers Cycle

Passing on to the north wall, one can see the cycle of the Fourteen Holy Helpers (supplemented with St Odilo, usually not counted among them), that is, the saints venerated especially in popular devotion and invoked in need against diseases, various calamities, or at the hour of death. The figures of those saints are at the same time illustrations of Rosen's favourite devotional reading: *The Golden Legend*. Traditionally the group of Fourteen Holy Helpers consisted of three holy bishops: Dionysius (or Denis), Erasmus (or Elmo) and Blasius (Blaise); three holy maidens (Barbara, Catherine and Margaret); three holy knights: George, Agathius (Acacius) and Eustace (Eustachius); St Pantaleon, a saint doctor; St Giles, a holy hermit; St Cyriacus, a holy deacon; St Vitus, a holy youth, and a holy giant – St Christopher. All of them have been represented on the north wall of the nave. The presence of St Odilo among them is quite extraordinary, without precedent in church iconography, and can only be explained by the fact that Rosen wanted to repeat here his earlier composition depicting this theme. Except for the scene with St Odilo, all other saints have been shown according to their traditional iconography and hence there is no need to analyse them in detail. The *Funeral of St Odilo*, on the contrary, is a most unusual composition and therefore greater attention will be devoted to its iconography.

In the first bay starting from the west (N I) one can see the *Angels Conveying the Body of St Catherine of Alexandria to Mount Sinai*, a modest three-figure composition, in which the blood-red of the martyr's tunic is contrasted with the white gowns of the angels [Figs 236–237].

The Funeral of St Odilo

The *Funeral of St Odilo* in the next bay (N II) is a unique composition and by far Rosen's most accomplished and individual creation, both iconographically and artistically. An earlier version of the *Funeral* was exhibited in 1925 in Warsaw; its photo preserved in the National Library in Warsaw. For contemporaries it was – beside perhaps the *Crucifixion* and the *Glorification of St John the Baptist* – the most celebrated scene in the cathedral. It depicts a very unusual scene: the *Funeral of St Odilo* [Figs 238–239], an eleventh-century abbot of the Benedictine monastery in Cluny, France, who is credited with the institution of All Souls' Day. The life-size figures form a funeral procession heading towards the chancel (i.e. to the east). On a bier rests the body of a church dignitary, clad in sumptuous garments, wearing a mitre on his head and a ring on his right hand. The procession is shown in side view, the bier carried by three monks. The habits of the remaining three monks, supporting the bier on the other side, are barely visible in the background. Of the three pall-bearers in the foreground, the faces of only two monks can be seen. The first monk is engrossed in prayer, with half-closed eyes; the next one turns around and seems to be looking behind his back, or rather – at the translucent ghost which follows him. The face of the third monk is hidden in a hood. An abbot in full pontificals, leaning on a crosier, heads the *cortège*, and two choir boys close the procession at the back. The verse on the bier identifies the deceased as well as the three translucent ghost-like figures, rendered only in white contour: O, SAINT ODILO, THE PATRON SAINT OF THE DEPARTED SOULS, WE THE DECEASED COME IN HOSTS TO KEEP YOU COMPANY BY YOUR COFFIN. The dignitary, carried on the bier in his last journey by the monks accompanied by mourning ghosts of the dead, represented here as translucent silhouettes in hooded cloaks, drawn in white outline, is St Odilo. Another saint in this picture, the abbot leading the procession is allegedly St Maiolus, Odilo's successor on the abbatial throne at Cluny (that is at least how this figure had been identified according to the contemporary sources). According to Vincent of Beauvais it was Odilo who instituted and, in the first half of the eleventh century introduced the feast of all faithful deceased: All Souls' Day. Hence the gratitude of the departed souls, probably those already freed from purgatory, which accompany Odilo in his last journey. It is impossible to find out whether St Odilo indeed had such an extraordinary escort at his funeral. What can be established

is that St Maiolus could not have led the procession since at that time he had been dead for over half a century; he was Odilo's predecessor as the abbot of Cluny, and not the other way round. Chronologically, it should be assumed that it is Hugo, another saint Cluniac abbot and Odilo's successor, who heads the *cortège*. These are mere assumptions for none of the two *vita* of St Odilo (or any other written sources) mention either the funeral or the appearance of the thankful spirits. Equally difficult is the task of finding the sources of the idea for this unique composition. A hint was found in one edition of the so-called 'golden legends', i.e. lives of the saints for every day of the year, popular especially in the nineteenth century, published in great numbers and translated into numerous languages. The legend of the life of St Odilo in this book says that the abbot 'was granted a vision before his death, in which he was able to see many of the souls he delivered from purgatory, and was called into haven, and was escorted on his way there'. The text does not say who accompanied him, yet it may be safely assumed that it was the grateful souls, recently freed from purgatory, that accompanied him to heaven. This is the only literary reference that might be considered the source of this exceptional composition.

The funeral procession of monks is accompanied by a parallel *cortège* of ingeniously rendered spirits – the souls of the dead. The way they have been painted is undoubtedly Rosen's own invention but their shape and the forms of characteristically folded, ample, hooded cloaks, as well as the context in which they appear, is an obvious quotation from Late Gothic Burgundian sculpture. The figures of the ghosts act as 'classical' *pleurants*, i.e. weepers, in Burgundian tradition accompanying the deceased noblemen in their last journeys. The two most famous, and at the same time the most exquisite examples of Burgundian tombs featuring *pleurants*, are the monuments of Philip the Bold, executed by Jean de Marville, Claus Sluter and Claus de Werve, and of Philip Pot, ascribed to Antoine Le Moiturier. Rosen borrowed his weepers precisely from these monuments, some figures being very faithful repetitions of the French models [Figs 248–249].

Although at first sight inconspicuous, the tapestries hanging in the intercolumniations of the cloister arcades in the background of the composition are also worthy of attention. The pieces of fabric are richly ornamented and, judging from the fragments barely visible between the hooded personages, they depict episodes from the Book of Revelation. The artist, apparently, did not want to be anachronistic and as a model from which to copy the scenes (with astonishing faithfulness!) he used four miniatures (fols 3^{r}, 13^{v}, 33^{v} and 40^{v}) of the *Bamberg Apocalypse*, a tenth-century German illuminated manuscript, chronologically almost contemporary with the death of St Odilo [Figs 253–256]. The first version of the *Funeral of St Odilo* was painted in 1925 and exhibited at the Zachęta gallery [Fig. 114]. Rosen repeated it in the cathedral with only minor changes, copying the small-scale composition in monumental scale.

In the same bay, above the *Funeral of St Odilo*, on either side of the window the artist represented a single standing figure: *St George Slaying the Dragon* [Fig. 262] on the left and *St Christopher Carrying the Infant Jesus* [Fig. 263] – on the right. Still higher, above the window we see another illustration of the medieval *Golden Legend*: *St Giles Defending a Hind against Hunters* [Fig. 264]. The three hunters, wearing brightly coloured clothes, have been rendered in a strikingly modern, vivid way, particularly in comparison with the hermit's plain black habit. The austerity of the landscape in which the scene is set seems to have been aimed to underscore St Giles' seclusion and his hermitic 'profession'. Unusual is the juxtaposition of a theatrical-like, highly decorative, yet artificial background with the figures of the hermit, hunters and the exquisitely rendered animals (two Dalmatians and a hind), which appear as real, of flesh and blood. This very contrast contributes to the picture's attractiveness.

Quite exceptionally, the stained-glass window in this bay bore no references to the murals. It was executed to commemorate the twenty-fifth anniversary of the episcopate of Archbishop Teodorowicz, in 1927. Above the Archbishop's coat of arms and a dedication, three scenes were visible (from top to bottom): *Sts Nereses*, *Isak and Mesrob*, *The Privilege of King John Casimir for the Armenians of Lvov*, and *The Work in the Bank Mons Pius*, thus depicting the most important events in the history of the Armenians of Lvov. Just like other stained-glass window it was executed in the Białkowski workshop in Warsaw but was not preserved to this day (only tiny scraps of glass remain). It is known only from an archival photograph [Fig. 265].

The paintings in the last bay continue the theme of the Fourteen Holy Helpers [Fig. 266]. At the top of the wall, over the window-niche we see the bishop, martyr and warrior saints, each of them identified by his traditional attribute [Fig. 269]. From the left stand: Sts Blasius (a bishop in pontificals, holding two candles), Denis (again a bishop, with his head held on a book), Pantaleon (tied to an olive tree), Acacius (depicted as a knight, in a crown of thorns, holding the palm of martyrdom in his hand), Cyriac (in deacon's vestments, treading down the devil under his feet). Flanking the window on the left are: St Margaret, in a rich Byzantine, jewelled headgear, and St Barbara with a tower, her traditional attribute [Fig. 267]. Opposite to them, on the other side of the window, are depicted, from top to bot-

tom: St Eustace (as a hunter accompanied by a deer), St Vitus (shown as a youngster in voluminous white garments), and St Erasmus, kneeling, dressed in opulent bishop's robes [Fig. 268]. If to these saints we add St Catherine of Alexandria and Sts Giles, George and Christopher from the previous bays on this side of the nave, there would be fourteen saints altogether, the Fourteen Holy Helpers ('Auxiliary Saints'). Or rather, we have here not fourteen but even fifteen saints, due to the presence of the scene depicting St Odilo who adds to their number, and who may also be considered a 'holy helper' – for the deceased. The wooden silvered statue of *Christ the Good Shepherd* was carved by Sophie Rosen, the painter's younger sister.

The Allegories of the Five Senses and the Equilibrium

The west wall of the nave, opening with an arcade into the new part of the cathedral, has also been decorated with mural paintings. On the left (southern) side of the arcade are depicted 'the human senses and their equilibrium in the form of angels', whereas on the opposite side one can see the personifications of the gifts of the Holy Spirit. The *Allegories of the Five Senses* [Figs 270–271] follow in principle the traditional iconography of the subject. They have been represented as female figures, each of which is holding an attribute alluding to the particular sense, arranged in ascending order along a curved line. Starting from the bottom: Sight is holding a mirror in her right and has a falcon sitting on her left; Taste has a plate with fruit in front of her; Hearing plays a saxophone (or a similar wind instrument); Smell is holding a flower, probably a rose; and Touch in her outstretched left hand has a porcupine with boldly spread out spines. A male figure closing the composition at the top, holding a plumb line in his left hand, symbolises the Equilibrium between the Senses. The iconography of the Senses draws on a centuries-old tradition based on the writings of Aristotle that recommended that the Senses be depicted as human figures holding a particular attribute: mirror for Sight, a musical instrument for Hearing, a flower for Smell and a harp for Touch. The composition in Lvov in general observes the Aristotelian tradition, perhaps with the (slightly humorous) exception of the porcupine used as the attribute of Touch. What is exceptional here is the juxtaposition of the Senses with Equilibrium. Yet, this can be easily explained by the ecclesiastic context of the Senses in which they are encountered but rarely (if at all). The Senses were universally associated with evil and considered to be the source of sin, something that one should beware of. It is probably due to these negative connotations that the Senses depicted in the Armenian cathedral are accompanied by Equilibrium, the latter serving to counteract or neutralise their fatal powers. Equilibrium guarantees that the Senses are balanced and testifies to their harmlessness.

On the opposite side of the arcade the Five Senses have their counterparts in the *Allegories of the Seven Gifts of the Holy Spirit* [Figs 275–276]. It would be extremely difficult to name the subject of this painting only on the basis of the iconographic analysis, and the present designation is based on contemporary written sources. The seven angels (with faces of boys and girls), very similar to those representing the Senses, have been arranged in three groups, on three levels. Each of the figures is dressed in robes of different colour; six of them additionally hold attributes: an oak twig with an acorn, a branch of lemon tree with its fruit, a branch with a plum on it, an apple, the arc of a rainbow and a pair of compasses. The Gifts of the Holy Spirit (Wisdom, Understanding, Counsel, Might, Knowledge, Piety, and Fear of God) were mentioned in Isa. 11:1–3: 'And there shall come forth a rod out of the stem of Jesse, and a branch shall grow out of his roots: And the spirit of the Lord shall rest upon him, the spirit of wisdom and understanding, the spirit of counsel and might, the spirit of knowledge and of the fear of the Lord; And shall make him of quick understanding in the fear of the Lord'. But their iconography here is most unusual, and although both the subject of the scene and the meaning of the attributes are known, the efforts at deciphering this mysterious composition seem to be futile; the painting remains an enigma.

The upper registers of each of the shorter walls of the nave, just below the ceiling, feature four pairs of winged creatures. The ones on the east wall have shield-shaped faces surrounded with golden wings. The faces of the beings in two pairs on one side of the arcade are light-coloured, whereas the two remaining pairs on the other side have dark countenances. They symbolize Seraphim and Cherubim. A christogram and the letters A and Ω can be seen between them, above the keystone of the arcade [Fig. 280]. On the opposite (western) wall two pairs of identical winged creatures similarly adore the dove of the Holy Spirit in the centre (alluding, no doubt, to the Gifts of the Holy Spirit located below). Yet they differ from their counterparts on the eastern wall in that the wings surround here, instead of faces, spirals of flames [Fig. 280] which, according to Pseudo-Dionysius the Areopagite's treaty on *Celestial Hierarchy*, are the characteristic of Thrones, the last group in the highest triad of celestial beings (next to Seraphim and Cherubim). The angels, in keeping with their vocation, guard God's temple, located at its ends. Their role as guardians of the church – the *civitas cœlestis* (celestial city) – is underscored by the crenellated city walls depicted on

the inner wall of the west arcade. In the upper parts of the intrados of that arcade, against the dark blue background imitating a nocturnal sky, the signs of the zodiac have been painted in silver outline [Fig. 282]. From the left (southern side), in ascending order, have been presented: Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo and Virgo. On the other (northern) side, just below the 'zenith', in descending order are visible the following signs: Libra, Scorpio, Sagittarius, Capricorn, Aquarius and Pisces.

The Painter's Artistic Practice and Pictorial Sources for the Paintings

There can be no doubt that from the iconographic point of view the above ensemble of paintings is a highly original realisation and has no match whatsoever among its contemporary counterparts – in Poland or abroad. This creative approach to traditional iconography, including its free transformation and subjective interpretation, seems to be the most characteristic feature of Rosen's paintings (and his artistic attitude). The conviction that the main source of inspiration of the painter were the books and lectures of Émile Mâle can be further developed by referring to particular examples of Rosen's borrowings from the illustrations of the three volumes of Mâle's *Religious Art in France*, that had been published by the time the Armenian cathedral murals were executed. From the oral sources it is known that the artist requested his models to sit for him directly on the scaffoldings, yet it goes without saying that there must have also been some preparatory, general compositional sketches. Many archival photographs (already from the artist's American period) show the painter at work looking at a model, and next to jars with paints one can see opened books and photos; or Rosen is accompanied by a wooden mannequin with movable limbs, appropriately dressed, that models for him [Figs 284–286]. Rosen liked the mannequin very much, treating it almost as a human, his friend, and naming it Wilfried [Fig. 287]. Sometimes the painter even acknowledged the share of work done by the wooden doll, by adding an inscription: *Wilfried adiutante* next to his signature. It is difficult to say whether Wilfried 'helped' Rosen already in Lvov.

Tens or even hundreds of details of fabrics and various objects depicted in the paintings were modelled on illustrations and photos of actual historic objects of artistic handicraft and ornaments, usually dating from the medieval period. The painter copied (and sometimes slightly modified and adapted) them from the illustrations in Mâle's books or some other, not always identifiable sources, with apparent pleasure [Figs 288–310].

Formal Aspects of the Paintings

While the murals were unanimously praised for their liturgical features and perfect unification with the cathedral's interior, this was not always the case as far as their artistic qualities were concerned. This problem is all the more difficult to handle since there exist almost exclusively favourable printed reviews of the murals. Nevertheless, it is known that Rosen's paintings had been also criticised. Some indirect suggestions about this can be inferred from an article by Bohdan Janusz of the 1930s. What must also be considered is the role of the murals in the re-Armenization of the cathedral's interior. In that regard the paintings are a fully autonomous ensemble and obviously did not contribute to the process. As far as their contents and form are concerned, they could just as well adorn the interior of any other Catholic church. The rare Armenian features present in them are: the inclusion of St Gregory the Illuminator, the patron saint and 'baptiser' of Armenia, among the saints depicted, and the use of some ornamental decorative motifs copied after Armenian illuminated manuscripts, probably the Skevra Gospels.

The visual attractiveness of the paintings, their vivid, vibrant and often contrasting colours (rose, yellow, purple, turquoise and bright green) were the very qualities which contributed the most to the immense popularity of the ensemble among contemporary beholders. Beside that, the murals featured a splendid gallery of portraits, many of which can be compared with the pastel portraits of Stanisław Ignacy Witkiewicz. Rosen, though painting with tempera, used a distinct, often double contour, usually set in contrast with adjacent colours and emphasised with a white line, which very strikingly separates the figures from the background and makes the paintings look very similar to drawings executed in pastel. From the formal point of view, Rosen's paintings have been treated in a quite modern manner, despite the many and often literal borrowings from the old art present in them. This is particularly well visible in the portraits, in which especially the hair-dos and dresses make obvious allusions the contemporary epoch and fashion. Though, as far as their contents are concerned, Rosen's paintings referred to the centuries-old tradition of the Church (the artist on purpose underscored this turn towards the past by means of the aforementioned quotations from remote epochs, and probably also to the ancient manner of meticulous and conscientious painterly technique). Formally the artist remained faithful to his own time and contemporary 'style'. Recently this style has been called 'the golden means', i.e. a current oscillating between historicism and the avant-garde painting. The conservative (mostly ecclesiastical) critics praised the fact

that the painter was 'remote from any "-isms"', referring in this way to the contemporary avant-garde artistic currents. Consequently, Rosen's art has been usually classified as traditionalist, if not conservative, which, in ecclesiastical circles, was rather a praise than a charge.

Władysław Kozicki was one of the few discerning contemporary art critics to recognise these modern elements in Rosen's paintings. He did not, however, associate them with any particular artistic current but, quite tellingly, characterised the paintings in the Armenian cathedral as 'remarkably linear', 'flat', 'antinaturalist', and gave an accurate explanation of their content. According to Kozicki, the 'style' of the paintings in the Armenian cathedral is a unique creation of the artist and, though its constituent elements, being the artistic styles and currents in the old art which served the painter as inspiration, can be easily identified and distinguished, this 'style' is Rosen's individual and original means of expression. With due respect for the charges forwarded by modernist, avant-garde critics, it must be emphasised that such a form of artistic expression (figurative and traditional) was the conscious and deliberate choice of an artist who wished to create religious, church art according to its centuries-old tradition and, above all, its traditional iconography. The murals were praised not only by the critics of the interwar period: still today scholars are of the opinion that: 'The ensemble of Jan Henryk Rosen's murals in the Armenian cathedral in Lvov is one of the most eminent examples of church interior decorations executed in the second Polish Republic'.

The Cathedral's Restoration from a Hundred Years' Perspective

The murals by Rosen, so celebrated in the 1920s and 1930s, fell into oblivion after the cathedral together with Lvov became a part of the Ukrainian Soviet Socialist Republic of the USSR. The cathedral and its decoration survived the Second World War in relatively good condition. Only the stained-glass panels, having been dismantled from the windows in order to be protected in the cathedral vaults during the war, were broken into pieces (one of them was almost completely lost). With the suppression of the Armenian-Catholic Archdiocese by the Soviet government in 1945, the cathedral was closed and around 1950 was converted into museum storage. A rich collection of icons and sculpture of the Lvov National Museum was kept there until December 2002 [Fig. 311]. Since that date the cathedral has been owned and cared for by the Armenian Apostolic Church [Fig. 313].

Over a century has passed since the renovation of the cathedral was begun. Despite the war and numerous subsequent political changes, due to which the cathedral found itself in a different country and is serving a different (that is – non-Catholic) Armenian community, the church remains a splendid work of art, a historic monument of many epochs and at least two nations. The then daring, and often-controversial decisions as to the redecoration of the cathedral, taken at the beginning of the twentieth century, seen now from a hundred years' perspective, seem to be fully justified.

The above aimed to show to what extent the cathedral owes its present shape to the decisions and efforts of Archbishop Teodorowicz [Fig. 312]. The present appearance of the cathedral is, without any doubt, his achievement which must be praised as being a result of the Archbishop's courage and probably also his wisdom, thanks to which he was able to perceive the original Armenian church below the subsequent layers of Baroque décor. And finally, it is the Archbishop's unwavering consequence that elicits respect: despite many difficulties he steadfastly held on to his own 'conservation programme'.

All subsequent events connected to the refurbishment and changes in the interior decoration of the cathedral were the consequences of this first decision about the renovation of the church, taken by the Archbishop already around 1902. What is more, the renovation of the Armenian cathedral was a model 'case study' in the science of conservation of historic monuments, as it entailed the three most important issues involved in the process at that time: 1) the historic restoration; 2) conservation of the extant state; 3) the share of contemporary art in the historic building. Additionally the renovation programme involved the extension of the building, a factor that occurred only rarely in such cases. Several elements of the renovation and conservation must be criticised now (as they had been already in the interwar period). Due to the outbreak of First World War, the financial shortages, or still different reasons, many projects and ideas were never fulfilled. Yet, from the present perspective all those circumstances may be called 'a blessing in disguise', since they not only prevented the cathedral from losing its exceptional status but (by means of the works done) it was still enhanced – according to the wishes of the Archbishop, Jan Bołoz Antoniewicz and probably also many other Armenians of Lvov. Finally, it must be emphasised that while modernizing the building, Archbishop Teodorowicz returned to the oldest, medieval relics of the church, and wanted that the modern art created for the cathedral be inspired by the medieval miniatures of the 12th-century Gospels book.

Contents

Prefaces
Jacek Miler 9
Monika Agopsowicz 11

List of abbreviations 14

Introduction 15
Current State of Research 19

Part I

The Cathedral before 1902
The Armenians in Lvov 23
From the Middle Ages to the Beginning of the 20th Century 23

The Renovation, Conservation and Extension of the Building in the 20th Century
Archbishop Teodorowicz 34
The Cathedral vs the Problem of the Progressing Latinization of the Armenian Liturgy 35
The State of Research on the History of the Armenians in Lvov and the Knowledge of Armenian Art in Lvov around 1900 36
The Decoration of the Apses 38
The Historiography of Research into Armenian Architecture in the 19th Century 43
Jan Bołoz Antoniewicz 45
The Forms and Sources of the Apse Ornamentation 46
A Memorial to Archbishop Isakowicz 49
The Theory and Praxis of Conservation of Historic Monuments on the Polish Lands at the Beginning of the 20th Century with Regard to the Restoration of the Cathedral 50
The Renovation and Extension of the Cathedral: The First Designs 53
Extension of the Cathedral: a Design by Franciszek Mączyński 57
The Coffered Ceiling over the Nave 72
Critical Views on Re-Armenization 76

The Decoration and Interior Furnishings

The Chronology of Józef Mehoffer's Design 78
Mehoffer and His Decorations of Historic Church Interiors 79
Preparatory Studies and the Artist's Trips to Venice 79
Mehoffer's Design for the Interior Decoration of the Armenian Cathedral 81
Mehoffer and the Armenian Manuscript Illuminations 87
The Two 'Gospels of Skevra' 92
Difficult Negotiations and Alterations to the Original Design 93
Failure in the Negotiations on the Mosaics 94
A Closed Competition for the Mosaic Design 98
The Return to Mehoffer's Design 100
The *Holy Trinity*: Transformations of the Theme in Various Techniques 101
Further Negotiations on the Mosaic 103
The 'Surprise of the Mosaic' and the Execution of the Design
at the Workshops in Murano 107
The Three Variants of the *Holy Trinity* 108
The Iconographic Type of the *Holy Trinity* 110
Formal Qualities of the Composition 115
Mosaic Decoration of the Dome, Drum and Pendentives 116
A Stained-Glass Panel and a Mosaic in the New Dome 123
Interior Furnishings 126
Painted Decoration of the Cathedral after 1918 131
A Novice Painter from Warsaw 136
A Critical Appraisal of Rosen's Exhibition of Paintings in Warsaw 141

Part II

Jan Henryk Rosen – a Biographical Sketch

Childhood Spent 'Between Easels and a Cannon' 147
Studies in Paris 150
First Attempts at Writing 152
The Influence of Joris-Karl Huysmans and Émile Mâle 154
The End of the War and the Beginning of Rosen's Career as Painter 160
A 'Letter of Congratulations' to Cardinal Mercier 163
Rosen's Contact with Warsaw's Catholic Intelligentsia 164

Part III

The Mural Paintings in the Lvov Armenian Cathedral

Preliminary Remarks 169
Chronology 170
The Disposition of the Paintings 172
Technique 174
Description and Analysis of the Paintings 179
The Chancel 179
Institution of the Eucharist 180
Crucifixion 189
Adoration of the Shepherds 207

Stained-Glass Windows 210
The Nave 215
Abraham's Sacrifice of Isaac and a Stained-Glass Window Depicting *The Mysteries* '*Worshipping the Unknown but Presumed God*' 215
The Marian Themes: *Annunciation* 218
Stained-Glass Window: *The Tree of Jesse* 226
The Prophets and Sibyls 227
The Vision of Elijah 233
The Glorification of St John the Baptist and Illustrations of his Sermons 237
The Fourteen Holy Helpers Cycle 253
St Catherine of Alexandria 253
The Funeral of St Odilo 254
Sts George, Christopher and Giles 274
Stained-Glass Window Entitled: '*Mons Pius*' 277
A Group of Holy Helpers 277
The Allegories of the Five Senses and the Equilibrium 279
The Seven Gifts of the Holy Spirit 281
Cherubim, *Seraphim*, *Thrones* and the *Civitas cœlestis* 285
The Zodiac 287
The Painter's Artistic Practice and Pictorial Sources for the Paintings 288

Contemporary Views on Rosen's Paintings in the Cathedral
The Religious and Liturgical Aspect 306
Formal Aspects of the Paintings 307

Conclusion

The Cathedral's Restoration from a Hundred Years' Perspective 313

Endnotes 319
Appendices 380

Index 407
Archival Sources and Bibliography 420
List of illustrations 440

The Armenian Cathedral in Lvov 1902–1938: Architectural Transformations and Interior Decoration (summary) 449

Вірменська катедра у Львові в 1902–1938 роках. Архітектурні перетворення та декорація інтер'єру (резюме) 485

Լվովի հայկական տաճարը 1902–1938 թվ. Ճարտարապետական փոփոխություններ ու ներքին հարդարանքը (Համառոտում) 521

List of Figures

1. The Armenian cathedral in Lvov, view from the south

2. The cathedral bell-tower and the wall along Ormiańska Street

3. The Armenian cathedral in Lvov, stone carvings decorating the chancel arch

4. The Armenian cathedral in Lvov, pillar cornice decorated with stalactite work carved in stone

5 a–c. Votive crosses (khatchkhars) on the walls of the oldest part of the Armenian cathedral in Lvov

6. An alabaster plaque with khatchkhars

7 a) Splays of the window in the south wall, decorated with medieval mural paintings (turn of the 16th c.): – b) Christ in a medallion, – c) St James the Greater, – d) St John Evangelist, – e) St John Evangelist, archival photograph (1925), before restoration; – f) mural painting on the eastern face of the north-western pillar of the crossing (15th/16th c.?); – g) mural painting on the southern face of the north-western pillar of the crossing (end of the 14th c.?), not preserved

8. Plan of the cathedral's surroundings (1582) showing the eastern yard with parts of the cathedral's apses, and the northern yard with a partial view of the arcaded walk

9. Arcaded walk along the southern façade of the Armenian cathedral, laid with tombstones from the cathedral's graveyard

10. The Armenian cathedral in Lvov, interior: a) looking east; – b) looking west

11. The Armenian cathedral in Lvov, the Baroque high altar, a drawing by Józef Mehoffer, *c.* 1906–1908

12. The Armenian cathedral in Lvov, south-eastern pillar of the crossing (photo: 1930)

13. The Armenian cathedral in Lvov, south-eastern pillar of the crossing, depicted in a watercolour by Ludwig Hans Fischer, before 1908

14. The Armenian cathedral in Lvov, murals executed by Marcin Jabłoński (?), 19th c.: a) in the nave; – b) in the arcaded walk; – c) in the north transept; photo: *c.* 1912

15. The Armenian cathedral in Lvov, the southern yard, looking west: illusionistic paintings by Jan Düll (?), imitating a vaulted walk leading to Krakowska Street

16. Archbishop Józef Teodorowicz, a portrait by Bolesław Barbacki, 1936

17. Jan Bołoz Antoniewicz, a portrait by Jacek Malczewski, *c.*1903

18. The Armenian cathedral in Lvov, external view from the south-east, *c.* 1900

19. The Armenian cathedral in Lvov, external view from the south-east, 1902 (the dormer over the chancel is still covered with a semi-circular roof)

20. The Armenian cathedral in Lvov, external view from the south-east, *c.* 1912 (the dormer over the chancel is already covered with a plain pitched roof)

21. The Armenian cathedral in Lvov, apses seen from the east, present-day view

22. The cathedral in Ani, view from the northeast; archival photo

23. The cathedral in Ani, view from the northwest, present-day view

24 a–c. Views of the cathedral in Ani, after: Ch. T e x i e r, *Description de l'Arménie…*

25. A view of the cathedral in Ani, after: M. F. B r o s s e t, *Les ruines d'Ani…*

26. A view of the cathedral in Ani, stereoscopic photograph by Ohannes Kurkdjian (pl. 22)

27. The cathedral in Ani, capitals of blind arcading on the façades; drawings by Toros Toramanian

28. The Armenian cathedral in Lvov, capitals of colonnettes on the apses, designed by Jan Bołoz Antoniewicz (?), *c.* 1902

29. St Gregory's church of Tigran Honents in Ani, carved ornamental decoration on the drum

30. The Armenian cathedral in Lvov, carved ornamental decoration on the apse walls

31 a–c. The Armenian cathedral in Lvov, ornamental friezes on the apse walls

32. Memorial to Archbishop Izaak Isakowicz, alabaster reliefs depicting: a) the allegory of Learning (*A Boy Reading*); – b) the

allegory of the archbishop's pastoral ministry – Pastorship (*The Good Shepherd*); – c) the allegory of Mercy (*The Good Samaritan*)

33. Juliusz Bełtowski, memorial to Archbishop Izaak Isakowicz (d. 1901) in the Armenian cathedral in Lvov, 1905

34. The 'Golden Rose' (Nachmanowicz) Synagogue in Lvov, architectural frame of Torah Ark (Aron Kodesh), drawing by Michał Kowalczuk

35. The Armenian cathedral in Lvov, floor plan before extension

36. Franciszek Mączyński, plan for the extension of the cathedral, *c.* 1908

37. The interior of the Armenian cathedral in Lvov, looking west (towards the organ-loft): a) *c.* 1900; – b) after the extension, *c.* 1913

38. Street map showing the cathedral's surroundings limited by the Skarbkowska, Krakowska and Ormiańska streets

39. The Armenian cathedral in Lvov: a) floor plan; – b) longitudinal section, showing the extension designed by Franciszek Mączyński

40. The Armenian cathedral in Lvov, dome in the new chapel (III) added by Franciszek Mączyński

41. The Armenian cathedral in Lvov, passage between the chapel (III) and porch (II)

42. The Armenian cathedral in Lvov, balcony of the organ-loft: a, c) present-day view; – b) a design drawn by Franciszek Mączyński

43. The Armenian cathedral in Lvov, western entrance

44. The Armenian cathedral in Lvov, unfinished construction of the western porch

45. a) The tenement house at number 16 Krakowska Street and another house flanking the western entrance to the Armenian cathedral (present-day state); – Franciszek Mączyński, design for the tenement house and the adjacent façade of the Armenian cathedral: – b) version I; – c) version II

46. Franciszek Mączyński, design showing the façade of the Armenian cathedral (version I), 1909

47. The Armenian cathedral in Lvov, windows in the southern wall of the organ-loft, a design by Franciszek Mączyński

48. The Armenian cathedral in Lvov, windows in the southern wall of the organ-loft, present-day view

49 a–e. The Armenian cathedral in Lvov, ornamental mouldings framing the windows and niches on apse walls

50. Hercule Nicolet, drawings of architectural fragments of Armenian and Georgian churches

51. Franciszek Mączyński, design for the main portal of the Armenian cathedral, *c.* 1908

52. The main portal of the Armenian cathedral in Lvov, present-day view

53. Tympanum in the main portal of the church in Akhtala (Armenia)

54. Vaulting over one bay of the unfinished porch of the Armenian cathedral, designed by Franciszek Mączyński

55. Vaulting over the passage on the ground floor in the cathedral's bell-tower (17th c.)

56. a) Columns and an ornamental band flanking the portal of the Armenian cathedral; – b) ornamental portal mouldings of the church in Ertatsminda (a pair of columns merging into the archivolt); – c) ornamental portal mouldings of the church in Nikortsminda (a pair of columns with shafts wrapped with a ribbon, and panels filled with intertwining ornament, flanking the portal)

57. The nave of the Jesuit church of the Sacred Heart of Jesus in Cracow, view of the lateral wall with aisle arcades

58. The ceiling over the nave of the Armenian cathedral: a) present-day view; – b) design by Franciszek Mączyński, 1911

59. The nave of the Armenian cathedral in Lvov, present-day view

60. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral in Lvov, gouache and watercolour on paper, 66 × 72 cm, signed and dated bottom right: *JÓZEF MEHOFFER 1907*

61. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral in Lvov, 1907, eastern part (detail): the apse and chancel

62. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral in Lvov, 1907, middle part (detail): transept wall

63. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral in Lvov, 1907, transept wall (detail): throne with a chalice adored by birds and the Apocalyptic Lamb

64. Józef Mehoffer, throne with a chalice adored by birds, a drawing in the artist's sketchbook of 1906–1908

65. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral in Lvov, 1907, western part (detail): vaulting over the nave and aisle

66. *The Baptism of Christ*: a) Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral (detail), 1907; – b) Józef Mehoffer, a drawing in the artist's sketchbook; – c) miniature in ms 1917 (the Gospels of 1307) in the Mekhitharist Library on San Lazzaro, fol. 21v

67. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the Armenian cathedral in Lvov, 1907, middle part (detail): dome and upper part of the transept wall

68. Józef Mehoffer, design for the interior decoration of the cathedral in Płock (detail), 1901

69. Józef Mehoffer, the trees in Paradise: a) detail of the design for the interior decoration of the Armenian cathedral (1907); – b) drawing in the artist's sketchbook

70. A heron wrapping its neck around a tree: a) Józef Mehoffer, drawing in the artist's sketchbook; – b) Józef Mehoffer, detail of the design for the interior decoration of the Armenian cathedral (1907); – c) miniature in the (Lvov) Gospels of Skevra, fol. 7v; – d) miniature in the Gospels (ms 1635) in the Mekhitharist Library on San Lazzaro, fol. 7v

71. Details of miniatures in the Skevra Gospels: a–b) 'animals eating one another' (fol. 130r); – c) 'snakes strangling birds' necks' (fol. 327r); – d) 'birds singing straight into one another's beak' (fol. 9v)

72. Birds sitting on candlesticks: a) Gospels (ms 1917) in the Mekhitharist Library on San Lazzaro (fol. 6v); – b) Gospels (ms 1635) in the Mekhitharist Library on San Lazzaro (fol. 5v); – c) Józef Mehoffer, detail of the design for the interior decoration of the Armenian cathedral (1907)

73. Vases with creeping foliage and flowers (frieze at the bottom of the cathedral's dome): a) Józef Mehoffer, detail of the design for the mosaic in the dome; – b) miniatures in the Skevra Gospels (fol. 5v); – c) Gospels (ms 1635) in the Mekhitharist Library on San Lazzaro (fol. 3v)

74. Birds paired back to back, forming column capitals: a–b) miniatures in the Skevra Gospels (fol. 5v); – c–d) Józef Mehoffer, cartoon for the Armenian cathedral mosaic

75. Symbol of St Matthew Evangelist: a) Józef Mehoffer, detail of the design for the interior decoration of the Armenian cathedral (1907), semi-dome of the apse; – b) miniature in the Skevra Gospels (fol. 12^{r}); – c) Gospels (ms 1635) in the Mekhitharist Library on San Lazzaro (fol. 9^{r})

76. Symbol of St Mark Evangelist: a) Józef Mehoffer, detail of the design for the interior decoration of the Armenian cathedral (1907), semi-dome of the apse; – b) miniature in the Skevra Gospels (fol. 130^{r})

77. Antoni Procajłowicz, design for the mosaic of the Armenian cathedral in Lvov, 1910

78. Józef Mehoffer, *Holy Trinity*, *c*. 1911, watercolour and gouache on paper pasted on cardboard, ∅ 22.1 cm

79. Józef Mehoffer, *Holy Trinity*, 1899, oil, tondo

80. Józef Mehoffer, *Holy Trinity*, 1903, tempera on plaster, ∅ 98 cm

81. Matthäus Greuter, *Aeternitas*, *c*. 1610

82. Józef Mehoffer, *Holy Trinity* (1903) on display during the Polish Artists' Association 'Sztuka' exhibition in Düsseldorf in 1904

83. Józef Mehoffer, *Holy Trinity*, 1912, cartoon for the Armenian cathedral mosaic, tempera on canvas, 440 × 430 cm (tondo ∅ *c*. 400 cm)

84. Albrecht Dürer, *Holy Trinity*, 1511, woodcut, B. 122

85. Józef Mehoffer, *Holy Trinity*, 1913, mosaic in the dome of the Armenian cathedral (a view of the crossing with dome and pendentives)

86. Józef Mehoffer, *Holy Trinity*, 1913, mosaic in the dome of the Armenian cathedral (detail of the figural composition in the centre)

87. Edouard Manet, *Dead Christ with Angels*, 1864, oil on canvas, 179.5 × 150 cm

88. Józef Mehoffer, ornaments bordering the central composition in the dome

89. Temple-tower: a) in Mehoffer's mosaic in the drum; – b) Mehoffer's drawing in his sketchbook; – c) in Armenian manuscripts

90. Józef Mehoffer, design for the bottom part of the dome and the drum: a) a sketch of the executed design (not dated); – b) detail of the design of 1907 (not executed)

91. Józef Mehoffer: a) mosaic in the drum of the cathedral's dome: golden grapevine with bunches of grapes; – b) grapevine, miniature in the Skevra Gospels (fol. 9^{v})

92. Józef Mehoffer, the personification of Faith: a) mosaic in the pendentives of the cathedral's dome; – b) detail of a cartoon for the Armenian cathedral mosaic, watercolour on paper pasted on canvas, 150 × 278 cm (whole)

93 a–b. Józef Mehoffer, an orant (*Fides*), preliminary sketches for the pendentive decoration

94 a–b. Mosaics on the vaulting – birds of Paradise (1928)

95. The stained-glass window in the dome of the newly added chapel (before restoration), designed by Karol Zyndram Maszkowski

96 a–b. Fragments of the stained-glass panels (before restoration)

97. Stained-glass window in the dome of the newly added chapel (after restoration), designed by Karol Zyndram Maszkowski

98 a–b. Fragments of the stained-glass panels (after restoration)

99 a–b. Antoni Tuch, a pseudo-mosaic (i.e. mural painting imitating mosaic) in the dome of the newly added chapel

100. Franciszek Mączyński, design for the main altar of the Armenian cathedral in Lvov

101. The Armenian cathedral in Lvov, view of the chancel with the main altar, *c.* 1925

102. The Armenian cathedral in Lvov, antependium of the main altar

103 a–b. Pieces of carved marble, once constituting the main altar of the Armenian cathedral, as well as pieces of the archivolt from the archbishopric throne (brought to Lvov from the Russian Orthodox Cathedral of St Alexander Nevsky in Warsaw, demolished in 1925) in the porch of the Armenian cathedral in Lvov

104. The Armenian church in Stanisławów, antependium of the main altar

105. View of the northern yard of the cathedral with the Holy Sacrament Chapel (to the right)

106. Witold Minkiewicz, northern entrance to the cathedral

107. The Armenian cathedral in Lvov, present-day view of the chancel featuring the furnishings in white marble designed by Witold Minkiewicz (altar, archbishopric throne and balustrade)

108. Witold Minkiewicz, design for the arrangement of the chancel's interior, *c.* 1930

109. The Armenian cathedral in Lvov, northern side altar of Our Lady of Kamieniec in the nave

110. The Armenian cathedral in Lvov, southern side altar of St Gregory the Illuminator in the nave

111. Jan Henryk Rosen, *Angelic Salutation*, 1925, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

112. Luc-Olivier Merson, *Annunciation in the Garden*, 1902, oil on canvas, 56.7 × 83.5 cm

113. Jan Henryk Rosen, *The Martyrdom of St Stephen*, 1925, tempera and oil on cardboard, 65.5 × 99 cm

114. Jan Henryk Rosen, *The Funeral of St Odilo*, 1925, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

115. Jan Henryk Rosen, *The Last Night of St Hilary*, 1924, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

116. Jan Henryk Rosen, *The Vision of St Vincent Ferrer*, 1925, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

117. Jan Henryk Rosen, *The Legend of St Josaphat, Indian Prince*, 1925, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

118. Jan Henryk Rosen, *Beheaded St John the Baptist*, 1924, tempera and oil on cardboard, 62.5 × 103.8 cm

119. Jan Henryk Rosen, *c*. 1945

120. The studio of Jan Rosen, *c*. 1893

121. *La Vasque*, cover and title page of the first issue of the journal

122. *On the Margin of the Prayer Book*…, title page of the typescript

123. Jan Henryk Rosen, *St Prior*, 1922, watercolour on paper, 35 × 30 cm, (lost)

124. Luc-Olivier Merson, *Vision, a Legend of the 14th c.*, 1872, oil on canvas, 290 × 344 cm

125. Jan Henryk Rosen, *St Francis of Assisi* (triptych), 1923, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

126. Jan Henryk Rosen, *St Anthony of Padua* (triptych), 1923, tempera and oil on board, Warsaw, seminary (formerly: Carmelite) church in Krakowskie Przedmieście

127. The triptych *St Anthony of Padua* in the altar predella of the former Carmelite church in Warsaw

128. Jan Henryk Rosen, *St Francis of Assisi*, 1923, tempera and oil on cardboard (?), (lost)

129. Jan Henryk Rosen, A Letter of Congratulations to Cardinal Désiré-Joseph Mercier, 1924 (lost)

130. Jan Henryk Rosen, Ex libris for the books published by the Catholic Studies Circle in Warsaw, *c.* 1927

131. *Fountain of Life*, a fresco in Saint-Mexme church at Chinon, after a watercolour by Louis-Joseph Yperman in Musée du Trocadero, in: É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

132. Jan Henryk Rosen (?), sketch depicting the interior of the Armenian cathedral, marked with the location of two mural paintings: *St John the Baptist* (1) and *Annunciation* (2), not dated, *c.* 1925–1926

133. The Armenian cathedral in Lvov, nave looking east: on the left, northern side of the arcade, visible are fragments of unfinished and not extant paintings depicting saints (?), bishops (?), photo *c.* 1929

134. The Armenian cathedral in Lvov, nave looking east, photo *c.* 1929

135. *The Institution of the Eucharist* (1928), a mural painting by Jan Henryk Rosen in the apse, view form the western part of the chancel, photo *c.* 1929

136. The Armenian cathedral in Lvov, northern wall of the nave, looking east, photo *c.* 1929

137. The Armenian cathedral in Lvov, northern wall of the nave, looking west, photo *c.* 1929

138. The *Biblia pauperum* illustrations: a) *Annunciation*; – b) *Entombment*; in: É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

139. The disposition of the paintings on the wall of a single bay of the nave

140 a–b. Diagram showing the disposition of paintings and stained-glass windows in the Armenian cathedral in Lvov, drawn by Joanna Betlej

141. *The Glorification of St John the Baptist* (*c.* 1926), photo *c.* 1929

142. *The Annunciation* (*c.* 1926), photo *c.* 1929

143. *Abraham's Sacrifice of Isaac* and a stained-glass window depicting the *Greek Mysteries*, photo *c.* 1929

144. *Angels Conveying the Body of St Catherine of Alexandria to Mount Sinai* (*c.* 1927), photo *c.* 1929

145. Decoration of the northern wall of the middle bay of the nave: murals and the stained-glass window 'Mons Pius', photo *c.* 1929

146. *The Funeral of St Odilo* (1927), photo *c.* 1929

147. *St Giles Defending a Hind against Hunters* (*c.* 1927), photo *c.* 1929

148. *The Fourteen Holy Helpers* on the northern wall in the third bay of the nave, photo *c.* 1929

149. *The Crucifixion* (1928) on the southern transept wall, photo *c.* 1929

150. *The Adoration of the Shepherds* (1929) on the northern transept wall, photo *c.* 1929

151. *The Institution of the Eucharist*, projection of the apse murals on a plane, photo *c.* 1929

152. *The Institution of the Eucharist* (1929) in the apse, photo *c.* 1929

153. *The Institution of the Eucharist* in the apse, present state

154. *The Institution of the Eucharist*: a) Saints: Simon, Thaddeus (portrait of Marian Brzezicki), Philip, Thomas; – b) St Andrew (Fr German Gawroński), St Peter (Fr Piotr Aładżadżian?), Christ (Fr Jan [Michał] Czartoryski?) and St John (Fr Jan Lechowski or Tadeusz Wojciechowski) and James the Greater; – c) Saints: James the Lesser (Jan Rosen), Bartholomew (Fr Adam Bogdanowicz or Fr Sergiusz Egulian), Matthew (Fr Dionizy Kajetanowicz) and Judas Iscariot, photo *c.* 1929

155 a–f. *The Institution of the Eucharist* (details)

156 a–b. Inscriptions in the apse

157. Bishops of the Byzantine Church in the background of the *Institution of the Eucharist*: a) a bearded bishop holding a codex, wearing a polistaurion and omophorion (between St James the Lesser and St Bartholomew); – b) a figure wearing mitre, with a codex held in hand covered with fabric (between Christ and St John); – c) a figure wearing mitre (between St Philip and St Thomas)

158. *The Institution of the Eucharist*, scenes depicted in the tablecloth: a) *The Three Marys at the Sepulchre*; – b) *The Crucifixion*; – c) *The Appearance of the Risen Christ to the Three Marys*

159. Miniatures depicting: a) *The Three Marys at the Sepulchre*; – b) *The Crucifixion*; – c) *The Appearance of the Risen Christ to the Three Marys* in: *Évangiles avec peintures byzantines…*

160. Karol Hukan, *The Lord's Supper*, 1926, model of an altarpiece for the Chapel of the Lord's Table at Jasna Góra

161. *The Institution of the Eucharist* above the altar in the Armenian cathedral in Lvov

162. *The Crucifixion* (1928) in the southern transept

163. *The Crucifixion* (1928)

164 a–b. Crucified Christ (portrait of Włodzimierz Dzieduszycki)

165. Virgin Mary (Anna Wolańska, née Dzieduszycka) and St John (Tadeusz Wojciechowski)

166. Saints: Peter (Tadeusz Zieliński) and Luke (Archbishop Bolesław Twardowski)

167. Tadeusz Zieliński portrayed as St Peter in the *Crucifixion*

168. Tadeusz Zieliński, photograph of the 1920s–1930s

169. St Benedict (portrait of Archbishop Andrzej Szeptycki)

170. Saints: Gregory the Illuminator (*en face* portrait of Archbishop Teodorowicz), Casimir, John Baptist Vianney

171. A group of saints to the right of the cross

172. Portrait of Jacek Malczewski, photo: Józef Kuczyński, 1929

173. St Francis of Assisi (portrait of Jacek Malczewski)

174. Archbishop Józef Teodorowicz, undated photograph

175. St Thomas Aquinas (profile portrait of Archbishop Teodorowicz)

176. Saints: John Capistrano, St John of Nepomuk (Rosen's self-portrait), St Maurice (Kazimierz Smuczak), and the Blessed (now saint) Andrew Bobola (Adam Czartoryski)

177. St Stephen (Fr Andrzej Głażewski), Fr Miguel Pro, Fr Charles de Foucauld

178. Fr Miguel Pro, undated photograph

179. Fr Charles de Foucauld, undated photograph

180. *The Stoning of St Stephen* (detail of the *Crucifixion*)

181. Jan Henryk Rosen, *The Martyrdom of St Stephen* (detail of Fig. 113)

182. *The Stoning of St Stephen* (detail of the *Crucifixion*)

183 a–b. Inscriptions above the *Crucifixion*

184. Centurion (detail of the *Crucifixion*)

185. Saul (detail of the *Martyrdom of St Stephen*, Fig. 113)

186. Jan Henryk Rosen, *Adoration of the Shepherds* in the northern transept

187. Jan Henryk Rosen, *Adoration of the Shepherds* (1929)

188. Virgin and Child with angels (detail of the *Adoration of the Shepherds*)

189. The Beuron School, *Virgin Mary with Saints Benedict and Scholastica*, 1880s

190. The Armenian cathedral in Lvov, *St Paul* (1928), stained-glass panel in the southern transept window

191. Jan Henryk Rosen, *St Augustine*: a) detail of the congratulatory letter for Cardinal Mercier (Fig. 129); – b) detail of mural paintings in St Bernard's church, Pittsburgh, PA (USA), *c.* 1958

192. *The Greek Mysteries* (1926), stained-glass panel in the nave window (southern wall; S I, iii): a) on an archival photograph, *c*. 1929; – b) extant pieces of the original glass superimposed on the archival photo

193. *Abraham's Sacrifice of Isaac*, mural on the southern wall (S I); portrait of Leon (?) Szeptycki as Abraham

194. Angel (detail of *Abraham's Sacrifice*)

195. Paintings on the southern wall in the middle bay of the nave (S II)

196. *The Annunciation* (*c*. 1926)

197. Archangel Gabriel (detail of the *Annunciation*)

198. Virgin Mary (detail of the *Annunciation*)

199. *The Carrying of the Cross* (detail of the *Annunciation*)

200. A 'tapestry' in the background of the *Annunciation*

201. *Resurrection of a Drown Girl* (detail of the triptych *St Anthony of Padua*; Fig. 126)

202. Scenes depicted on the 'tapestry' in the *Annunciation*: a–b) the Bethlehem shed with angels and shepherds; – c) shepherds playing pipes, on the left; – d) a saint adoring the Christ Child; – e) an angel with an armful of swords

203. *The Tree of Jesse* (1926), stained-glass panel in the window of the nave (southern wall, S II, iv), extant remnants

204. The Prophets Jeremiah and Ezekiel, mural paintings on the southern wall in the middle bay of the nave (S II)

205. Menorah: a) in the cathedral's paintings; – b) on the Arch of Titus in Rome, 1st c. AD

206. The Libyan and Erythraean Sibyls, mural paintings on the southern wall in the middle bay of the nave (S II)

207. a) *Sibylla Lybica*; – b) *Vision of the Immaculate Conception of the Virgin Mary*, with prophets Isaias and St John Evangelist, Fig. B in: *Oracula…*

208. a) *Sibylla Erith*[r]*ea*; – b) *Annunciation*, with prophet Isaias and St Luke Evangelist, Fig. C in: *Oracula…*

209. *The Vision of Elijah*: Virgin Mary and Child on a cloud, mural painting on the southern wall in the middle bay of the nave (S II)

210. Prophet Elijah on Mount Carmel

211. Ahab running away before the rain

212. Virgin Mary and Child on a cloud above Mount Carmel, adored by Elijah and Saints Cyril and Simon Stock, frontispiece illustration in: Diego de Coria Maldonado, *Dilucidario*, Cordoba, 1598

213. *Vexilium Carmelitarum*, frontispiece illustration in: *Constitutiones*, 1499

214. John Keating, *Virgin Mary Appearing to Elijah and St Simon Stock*, mural painting in the Carmelite monastery chapel, Gort Muire, Dundrum (Dublin), Ireland

215. The Armenian cathedral in Lvov, mural paintings on the southern wall in the third bay of the nave (S III)

216. *The Glorification of St John the Baptist* (1926), after conservation, 2008

217. *The Glorification of St John the Baptist* (1926), before conservation

218 a–e. Angels in the *Glorification of St John the Baptist* (d, e – after conservation)

219. Herod and his councillor

220. St Elisabeth (portrait of Gertruda Teodorowicz, née Ohanowicz, mother of Archbishop Teodorowicz) with the disciples of St John the Baptist (after conservation)

221. Angels separating the wheat from the chaff, mural painting on the southern wall in the third bay of the nave (S III)

222 a–b. Angels fighting the 'generation of vipers', mural painting on the southern wall in the third bay of the nave (S III) – b – after conservation

223. A woodcutter setting the axe to the roots of a tree and children dancing, mural paintings on the southern wall in the third bay of the nave (S III)

224. The woodcutter, mural painting on the southern wall in the third bay of the nave (S III)

225. Children dancing, mural painting on the southern wall in the third bay of the nave (S III)

226. *Episodes from the Life of St John the Baptist* (1926), a stained-glass panel in the window of the nave (southern wall, S III, v): a) on archival photograph, *c*. 1929; – b) extant pieces of the original glass superimposed over the archival photo; – c) the stained-glass window after conservation, 2006

227. Angels fighting the 'generation of vipers' (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

228. Christ (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

229. Angels separating the wheat from the chaff (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

230. The Reed (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

231. Children dancing (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

232. Soldiers and 'He that hath two coats…' (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

233. Lamp (detail of the *Beheaded St John the Baptist*; Fig. 118)

234. Gustave Moreau, *Apparition*, 1876, watercolour; Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

235. a) Executioner in Moreau's *Apparition*; – b) Angel in the *Beheaded St John the Baptist* (Fig. 118)

236. The Armenian cathedral in Lvov, mural paintings on the northern wall, first bay (N I)

237. *Angels Conveying the Body of St Catherine of Alexandria to Mount Sinai* (N I), the figure of St Catherine is a portrait of Halina Hamerska; one of the angels allegedly has the features of Henryk Zbierzchowski

238. The Armenian cathedral in Lvov, mural paintings on the northern wall in the middle bay of the nave (N II)

239. *The Funeral of St Odilo* (1927)

240. *St Odilo*, after: Ägidius Ranbeck, *Calendarium ann*[*u*]*ale benedictinum*, Augsburg, 1677

241. William Blake, *The Return from Golgotha*, *c*. 1799–1800

242. John Flaxman, *The Procession of Trojan Women*, 1792–1794

243. Georg Busch, *The Funeral of Christ*, *c*. 1913

244. Alfredo Pina, *The Funeral of Dante*

245. John Flaxman, *The Hypocrites*, *c*. 1793

246. Francisco Goya, *The Procession of Monks*, *c*. 1795

247. The tomb of the Schützer family, designed by Stefan Zbigniewicz, Cracow, The Rakowicki Cemetery

248. Claus Sluter, A mourner from the tomb of Philip the Bold, 1384–1410

249. The tomb of Philip Pot, 1477–1483

250. The tombstone of Georg von Münster (d. 1439) and Jacquemière van den Brughe (d. 1423), Bruges, the church of St. Saveur

251. The tomb of the Łoś family from Grodków, designed by Jan Nowak, *c.* 1909, Cracow, The Rakowicki Cemetery, field X

252. The Beuron Art School, *The Funeral of St Scholastica*, *c*. 1880

253. *The Vision of the Seven Candlesticks*: a) a miniature in the *Bamberg Apocalypse*, fol. 3^{r}; – b) on the 'tapestry' in the *Funeral of St Odilo*

254. *Seraphim Adoring the Apocalyptic Lamb*: a) a miniature in the *Bamberg Apocalypse*, fol. 13^{v}; – b) on the 'tapestry' in the *Funeral of St Odilo*

255. *The Second Beast Figured by the Dragon*: a) a miniature in the *Bamberg Apocalypse*, fol. 33^{v}; – b) on the 'tapestry' in the *Funeral of St Odilo*

256. *Angels with the Bowls Full of the Wrath of God*: a) a miniature in the *Bamberg Apocalypse*; fol. 40^{v}; – b–c) on the 'tapestry' in the *Funeral of St Odilo*

257. Cardinal Mercier: a) on a photograph; – b) portrait in the *Funeral of St Odilo*

258. Detail of the tomb sarcophagus of Cardinal Mercier, Mechelen (Malines), St Rumbold's cathedral

259. Fr Karol Csesznák: a) on a photograph; – b) portrait in the *Funeral of St Odilo*

260. Fr Adam Bogdanowicz, portrait in the *Funeral of St Odilo*

261. Fr Leon Isakowicz, portrait in the *Funeral of St Odilo*

262. *St Giles Defending a Hind against Hunters*, mural painting on the northern wall in the middle bay of the nave (N II); Roman Witkiewicz was portrayed as St Giles, and Fr Fr: Kajetanowicz (?), Tadeusz Kuntze and Bogdan Agopsowicz – as hunters

263. a) *St George Slaying the Dragon*, painting on the northern wall in the middle bay of the nave (N II); – b) Fr Tadeusz Fedorowicz

264. *St Christopher Carrying the Infant Jesus*, painting on the northern wall in the middle bay of the nave (N II); allegedly a portrait of Wiktor Hamerski

265. Stained-glass panel 'Mons Pius' (1927), in the window of the nave (northern wall, N II, vi), archival photo, *c*. 1929

266. Decoration of the northern wall in the last bay of the nave (N III): mural paintings and a statue *Christ Good Shepherd* (by Sophie Rosen)

267. Saints: Margaret (portrait of Helena Ottawowa) and Barbara ('Mrs Drexler'); murals on the northern wall in the last bay of the nave (N III)

268. Saints: Eustace, Vitus (portrait of Jerzy Heybowicz) and Erasmus (Franciszek Groër); murals on the northern wall in the last bay of the nave (N III)

269. Saints: Blasius (Ignacy Drexler), Denis (Zygmunt Harland), Pantaleon, Acacius (Jan Szeptycki), Cyriac (Stefan Swieżawski); murals on the northern wall in the last bay of the nave (N III)

270. *The Allegories of the Five Senses and the Equilibrium*, painting on the western wall of the nave, on the southern side of the arcade (W 1)

271. *Senses*, a reconstruction based on an archival photo by Ludwik Wieleżyński of 1929

272. Cesare Ripa, *Equity* (*Equité*)

273. Cesare Ripa, *Prudence* (*Discretion*)

274. Cesare Ripa, *The Senses* (*Les cincq sens de nature*)

275. *Seven Gifts of the Holy Spirit*, paintings on the western wall of the nave, on the northern side of the arcade, seen from the nave (W 2)

276. *Seven Gifts of the Holy Spirit* (detail)

277. Andrea Bonaiuti (Andrea da Firenze), *The Triumph of St Thomas Aquinas*, 1365–1368, Florence, Santa Maria Novella, Spanish Chapel

278. Ferdinand Andri, *Gifts of the Holy Spirit*, *c*. 1913, detail of an altar mosaic in the Schmelzer Pfarrkirche in Vienna

279. Franz Schilling, *Gifts of the Holy Spirit*, *c*. 1920–1925, Basle, Heiliggeistkirche

280. The Armenian cathedral in Lvov, Cherubim and Seraphim on the eastern wall of the nave, above the entrance arcade (E s, ch)

281. Thrones and the dove of the Holy Spirit on the western wall of the nave, above the arcade (W t)

282. The signs of Zodiac in the intrados of the arcade in the western wall of the nave (W z)

283. Jan Henryk Rosen, the signs of Zodiac at the National Shrine of the Immaculate Conception, Washington (USA)

284 a–b. Jan Henryk Rosen at work on the murals in St Stephen's Church, Monterey Park, CA (USA) – accompanied by a model, Wilfried, and books

285. a) Photograph of a model; – b) a picture painted using the photograph of the model (*c*. 1942), in the former National Catholic Welfare Conference building in Washington (USA)

286. Jan Henryk Rosen at work in the Grace Cathedral in San Francisco, *c*. 1953

287 a–c. Wilfried

288. a) The *pluviale* of Archangel Gabriel in the *Angelic Salutation* (detail of Fig. 111); – b) 'The Syon Cope', an embroidered *pluviale*, England, *c*. 1300–1320; – c) border of the Archangel's *pluviale*; – d) Virgin and Child in a mandorla, pattern on a silk brocade fabric, Italy, 15th c.

289. a) The *pluviale* of an angel in the *St Francis of Assisi* (detail of Fig. 128); – b) *Noli me tangere*, pattern on a silk brocade fabric, Italy, 15th c.

290. a) Perizonium, detail of the *Crucifixion* in the Armenian cathedral in Lvov; – b) *Crucifixion*, miniature in the psalter-hymnal of St Germain-des-Prés, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11550, fol. 6^{v}; after M â l e, *XII^{e} siècle*

291. *Our Lady of Częstochowa*, a painting held by St Luke, and a model of the Vatican basilica as an attribute of St Peter (detail of the *Crucifixion*)

292. Embroidery on the dalmatic worn by St Stephen (detail of the *Crucifixion*)

293. The chasuble of St Gregory the Illuminator (detail of the *Crucifixion*)

294. a) St Casimir (detail of the *Crucifixion*); – b) silk brocade, a 14th c. Arab-Italian fabric

295. St John Vianney (detail of the *Crucifixion*): stole featuring the scenes from the life of the saint

296. The crosiers: a) of St Benedict; – b) of St Gregory the Illuminator; – c) of 'St Maiolus'

297. a) The dress of the Virgin Mary in the *Adoration of the Shepherds*; – b) silk brocade fabric, Italy, 15th c.

298. a) A wall hanging in the background of the *Annunciation*; – b) Persian arcaded wall hanging from the collection of Dr Włodzimierz Kulczycki in Lvov

299. The so-called *Wolfram-Leuchter* (a candlestick): a) in Rosen's painting; – b) in Erfurt cathedral

300. Jan Henryk Rosen, Angel with the inscription: *Angele | Dei | ora pro | Joanne | Pictore*, a mosaic in the apse of the National Shrine of the Immaculate Conception, Washington (USA)

301. The Armenian cathedral in Lvov, Jan Henryk Rosen's (?) khatchkhar carved on the south-western pillar of the crossing

302. *Pleurants*: a) in the *Annunciation*; – b) on an illustration in Émile Mâle's book

303. Sybils: a) in Rosen's painting; – b–c) on illustrations in Émile Mâle's book

304. Virgin and Child Enthroned: a) in the *Vision of Elijah*; – b) on an ivory relief, 10th–11th c., The Cleveland Museum of Art

305. *The Tree of Jesse*: a) in the *Ingeborg Psalter*; – b) in the Chartres cathedral, and – c) in the stained-glass windows at Saint-Denis; after: M â l e, *XII^{e} siècle*

306. a) Vestments of the angel holding the body of St John the Baptist; – b–c) patriarchal sakkos (the so-called Dalmatic of Charlemagne), 14th c., in the Treasury of St Peter's Basilica, Vatican City

307. a) Silk brocade with a pattern of paired griffins in medallions, Sicily, 10th–12th c.; – b) angel in the *Glorification of St John the Baptist*

308. *Angels separating the wheat from the chaff* (detail)

309. a) The tympanum of the church in Charlieu; – b) the *trumeau* of Souillac; after: M â l e, *XII^{e} siècle*

310. The cope of St Erasmus embroidered with an eagle

311. View of the interior of the cathedral at the time when it was used as a storage room of the National Museum in Lvov (1998)

312. Archbishop Józef Teodorowicz surrounded by the Armenians of Lvov – the clergy, parishioners and pupils of the Torosiewicz Educational Establishment; a photograph taken in the backyard of the establishment on the occasion of the 25th ordination anniversary of Fr Dionizy Kajetanowicz (sitting to the right of the Archbishop) on 14 October, 1928

313. Religious service in the Armenian cathedral in Lvov on 9 October, 2005

Вірменська катедра у Львові

в 1902–1938 роках.

Архітектурні перетворення та декорація інтер'єру

(р е з ю м е)

Вірменський катедральний собор Успення Пресвятої Богородиці у Львові є унікальним прикладом архітектури зі східними особливостями в Центральній Європі [іл. 1, 2]. Найстаріша частина будівлі, датована XIV століттям (будівництво почалося, ймовірно, до 1363 року), точно відтворює стилізовані риси давніх вірменських церков у Малій Азії, за сотні кілометрів від Львова. Схожість, що слід особливо підкреслити, є не тільки наслідком вірменського впливу; катедра є радше цілісним імпортом, готовим і закінченим твором оригінальної вірменської архітектури. Будівництво катедри фінансували багаті вірмени-купці з Криму і, очевидно, воно збіглося зі створенням Вірменського архієпископства у Львові в 1367 році. Тадеуш Маньковський писав, що на польських землях «ми маємо справу не з впливами, а безпосередньо з самою вірменською архітектурою та мистецтвом, привезеними до південно-східних регіонів Речі Посполитої вірменами-емігрантами, які тут оселилися». За його словами, прямим зразком для катедри у Львові були вірменські церкви Криму, які, своєю чергою, лише в деталях відрізняються від церков у самій Вірменії. Тим не менше, однак, ці відмінності, хоча і важливі для істориків архітектури, є незначними, а для нефахівців катедра вже на перший погляд була «вірменською церквою» (чи мала загалом «східний» характер).

Така архітектурна винятковість катедри була б немислимою, якби не специфічний етнічний феномен – багатонаціональний характер населення, який протягом століть творив унікальне обличчя Львова. Тут, на перехресті торгових шляхів, у сусідстві разом мешкали представники різних національностей та етнічних груп. Були то поляки, українці, євреї, німці, молдовани, італійці, греки, а також і вірмени. Останніх знали як вправних купців і посередників. Феномен мирного і узгодженого співіснування пліч-о-пліч проявлявся насамперед у їх здатності адаптуватися до місцевих умов, а водночас зберігати власну самобутність та культуру. Так, власне, було й у випадку вірменської спільноти у Львові, яка проживала у місті, за припущеннями, вже з кінця XIII століття і була винятково близько інтегрованою з поляками та представниками інших націй, що проживали у Львові. Найбільш красномовним свідченням етнічного і релігійного плюралізму у Львові був факт співіснування в місті аж до початку Другої світової війни трьох архідієцезій католицьких конфесій: латинської, грецької і вірменської (не беручи до уваги представників інших релігійних громад Львова).

Від середньовіччя до початку XX століття

Історія архітектурних перетворень Вірменського катедрального собору, численних перебудов і трансформацій будівлі є відображенням змін, які відбувались у вірменській спільноті впродовж століть її існування у Львові. В сьогоднішньому вигляді катедра складається з трьох основних частин, кожна з яких постала в іншому часі та стилі. Найстаріша, первісна частина

комплексу, зорієнтована пресбітерієм на схід, походить з XIV століття. Це хрестово-купольна базиліка, вимурована з тесаного каменю, творить в плані грецький хрест, вписаний в прямокутник, близький до квадрата з дещо видовженими східним та західним раменами. Рамена хреста творять, на сьогодні, відповідно – пресбітеріум з апсидою і частину нави. На перехресті рамен, на чотирьох масивних колонах здіймається опертий на пандативах дванадцятигранний барабан куполу. Ті колони підтримують крім того гостролучкове склепіння нави і пресбітеріуму та обидва рамена трансепта (північного і південного), а також склепіння вузьких «бічних нав», які оточують східне рамено хреста, закінчених зі сходу, як і пресбітеріум, невеликими апсидами.

Колони увінчує карниз, оздоблений кам'яним сталактитовим декором, що нагадує арабські мукарнаси і походить, без сумніву, з мистецтва ісламу. Мотиви орнаменту, що також походять з мистецтва ісламу, виконані у плоскому рельєфі, оздоблюють архівольт передвівтарної арки [іл. 3–4]. Ця скульптурна декорація, так само як і кам'яні плити з прорізьбленими чи рельєфними традиційними вірменськими вотивними хрестиками (так званими хачкарами, букв. «хрестове каміння»), є, найімовірніше, елементами, які творили первинну декорацію святині [іл. 5–6]. Згодом стіни, а разом і їх різьблений орнамент, були покриті шаром тиньку, на якому постав стінопис у візантійському стилі (можливо, виконаний у техніці темпери). Збереглися з них лише невеликі фрагменти, виявлені під час реставрації катедри в 1925 році, в гліфах невеликого вікна у південній стіні, яке раніше було замуроване і його закривав бароковий ретабулум вівтаря св. Каетана. У міжвоєнний період цей стінопис орієнтовно датовано зламом XV і XVI століть. Фрагменти інших, правдоподібно, пізніших розписів, знаходяться на північно-західній колоні перехрестя (зі сходу). Інші розписи збережені лише частково (відкриті, наприклад, в архівольті передвівтарної арки), не збереглись, оскільки після розкриття не були законсервовані ані заекспоновані [іл. 7]. Крім того, із записів домініканця Мартіна Ґруневеґа (з кінця XVI століття), відомо, що приблизно в 1582 році «Богуш, вірменський художник» (ймовірно, Павел Богуш Доношович) розписав стіни катедри картинами, що зображали євангельські теми (зображення не збереглися).

До структури катедри XIV століття в XVI столітті були включені зовнішні галереї, що оточують храм вздовж головного та обох бічних фасадів [іл. 8–9]. Згодом вони були інтегровані у структуру будівлі, що розросталася: частина галереї від заходу, яка виконувала функцію нартексу (передсіння), була перетворена в проліт добудованої пізніше нави, північні галереї забудовано ззовні і змінено на ризницю і скарбницю. Лише південна сторона збереглася до сьогодні у формі відкритих галерей. З огляду на обмежені площі церкви, зі зростанням кількості прихожан, в XVII столітті в західній частині катедри побудували два прямокутні прясла, які разом з простором, що виник із згаданої забудови нартексу – утворили відносно простору прямокутну наву. Результатом цієї розбудови стала цілковита зміна характеру споруди: виникла святиня на зразок латинського хреста, наближена в плані до римо-католицьких святинь, в якій стара, первинна частина катедри стала новим пресбітеріумом храму. Приблизно в той сам час, у 1630 році, львівський вірменський архієпископ Микола Торосович прийняв Унію з Римом, започаткувавши у Львові історію вірменсько-католицької церкви. Вірмени, що проживали тоді у Львові, належали до Вірменської Апостольської Церкви.

Унія з Римом призвела до численних змін, які проявились також і в самій споруді катедри. Найважливіші з них стосувалися внутрішнього декорування і наповнення, і, як наслідок, протягом майже трьох століть (від прийняття Унії і аж до початку XX століття) поступово призвели до втрати всіх вірменських особливостей і майже повної «латинізації» інтер'єру святині. Старою (тобто вірменською) залишається тільки церемонія обряду, хоча й тут розпочався процес зближення з латинським обрядом. З метою консолідації зусиль і зміцнення Унії в 1664 році у Львові оселилися театинці, які прибули з Риму для навчання вірменських священиків у новоутвореному львівському колегіумі. Це був перший крок на шляху латинізації літургії. Вірменсько-католицька львівська архідієцезія відрізнялася від інших католицьких єпархій саме обрядом. Вірменська літургія з часом почала переймати багато елементів, характерних для латинського обряду. Таким чином, в ситуації, коли поступово втрачалося знання вірменської мови, релігія (літургія) ставала найважливішою (і в принципі єдиною) рисою, що свідчила про вірменську культурну і етнічну відмінність, рисою, серйозно загроженою латинськими впливами.

Після пожеж, які неодноразово нищили катедрі у XVII і на початку XVIII століть, відбувалися чергові ремонти і реновації будівлі. У XVIII столітті храм отримав новий декор і вистрій. Стіни покриті картинами, частково фігуральними, а почасти в орнаментальному характері у стилі регентства (декорації з використанням плетеного орнаменту збереглися до початку XX століття лише в пресбітеріумі). Старші, мабуть, ще

середньовічні малюнки і описані раніше кам'яні різьблені декоративні елементи стін були тоді (а можливо, й раніше) покриті штукатуркою і ліпною декорацією у вигляді пілястр і карнизів. Ці заходи були скеровані на те, щоб інтер'єр катедри виглядав як у римсько-католицькій святині [іл. 10–13]. Ще у першій половині XVIII сторіччя нове облаштування доповнили елементами в ранньорококовому стилі (вівтарі: головний і бічний; амвон і лави). В описі інтер'єру катедри 1853 року зазначено, що існує одинадцять вівтарів: «великий вівтар і десять бокових, п'ять по кожній із сторін церкви». У 1862 році ранньорококове малярство було частково замінено новим (у наві і південній галереї), на жаль, якщо вірити джерелам і фотографії, невисокої мистецької вартості, але яке збереглося аж до початку реставрації катедри [іл. 14]. Виконали його, ймовірно, Мартин Яблонський, літограф і живописець, спільно з театральним декоратором Яном Дюлльом. Яблонський розписав інтер'єр церкви, а Дюлль виконав ілюзіоністичні «сценографічні» зображення, що імітували продовження галереї, назовні катедри [іл. 15].

Оновлення та розбудова катедри в XX столітті

1902 рік визначає новий етап в історії не тільки катедри, але й усієї вірменсько-католицької архідієцезії. На початку лютого новим архієпископом став о. Юзеф Теофіл Теодорович (1864–1938), видатний священик, політик і великий польський патріот, який керував підлеглою йому архідієцезією впродовж наступних тридцяти шести років [іл. 16]. Вже на самому початку єпископату о. Теодорович вирішив провести ґрунтовну реконструкцію будівлі катедри, а також і формування нового дизайну інтер'єру храму «у вірменському дусі». Стан катедри був дійсно настільки поганий, що необхідно було вжити негайних і рішучих заходів, щоб зберегти важливу пам'ятку. Стіни були потріскані, дах протікав, а ґрунтові води, заливаючи підвали, послаблювали фундаменти і заволожували все приміщення святині. Все це були «технічні» причини, усунення яких мусило розпочатись негайно. Друга причина для початку робіт у катедрі, причина «ідеологічна» і, можливо, навіть важливіша, полягала в тому, щоб переконати архієпископа у необхідності зберегти і підкреслити вірменську самобутність святині, яка не надто вже відрізнялась від латинських (римо-католицьких) костелів.

Саме у сфері релігії вірмени зберегли найбільше елементів, які вирізняли їх з-поміж інших етнічних груп. На початку XX століття вірмени майже не використовують свою власну мову: не розмовляють нею на щодень, не користуються нею для письма чи читання. Мова старовірменська, «грабар», використовувалася лише у літургії, так само, як латина була мовою літургії в римо-католицькой церкві. Отож, на початку XX століття вірменська мова була незрозумілою для більшості віруючих, крім, можливо, найбільш важливих молитов і текстів які, виголошував священик, що відправляв церковну службу. Вірменська літургія була перекладена на польську мову, щоб молоде покоління вірмен могло зрозуміти чи завчити напам'ять молитви, які використовувались під час служби, ймовірно, часто не розуміючи. Функціональне знання вірменської мови, за всіма ознаками, вже було непотрібне.

З причини прогресуючої латинізації в XIX столітті, приблизно в 1860 році, вже лунали заклики до скасування маленького вірменського архієпископства та включення його до римо-католицької церкви. Це стало б загибеллю вірменської літургії, яка століттями була ключовим елементом вірменської ідентичності і через яку передавано з покоління в покоління національну традицію. На щастя, ця загроза не реалізувалася, поміж іншим завдяки енергійним діям тодішнього вікарія парафії в Станіславові, пізніше вірменського архієпископа, священика Ісаака Ісаковича. Ось як обґрунтовував він право вірмен на власний обряд і захищав вірменську індивідуальність: «Власний обряд, особливий, є найвищим доказом багатства і плідності духу тої спільноти, з серця якої випливає. Століття внутрішнього життя вірмен склалися не тільки на в'язанку вільних молитов, але на одну органічну літургію, на окремий і новий акорд, що лунає в гармонії Церкви».

Можна припустити, що хоч ремонт будівлі був необхідний з огляду на технічний стан, метою реновації і нового вистрою катедри була перш за все її ревірменізація, тобто повернення вірменського характеру, втраченого в результаті численних перебудов і змін у дусі західного мистецтва, відповідного радше для інтер'єру римсько-католицького костелу. Тому надзвичайно важливим стало звернення до давнього вірменського мистецтва. Але це мистецтво, за винятком, може, архітектури й ілюмінованих рукописів, не давало чіткої уяви про особливі ознаки, які вдалося б ідентифікувати як вірменські. Мабуть, головною передумовою, яка лягла в основу «задуму» о. Теодоровича на новий вигляд катедри після її відновлення – там, де бракувало виразних зразків і простих посилань – було звернення до Вірменії як першої країни, яка прийняла християнство державною релігією. Християнство

встановлювалося державною релігією Вірменії на зламі III і IV століть, як наслідок місії, початої святим Григорієм Просвітительем (у значенні «хрестителя» вірмен); святий Григорій відтоді шанований як патрон Вірменії. Тому одночасно архітектурна форма, як і декорація елементів розбудови катедри, були збережені в стилі, який, принаймні на перший погляд, можна загально означити як ранньохристиянський. Одночасно мусило існувати, свого роду, архетипове переконання про екзотичність і багатство маловідомого у Львові мистецтва вірменських прабатьків з далекої Азії, яке б виправдовувало посилання на декоративні мотиви, що сприймалися б як «східні», «мавританські» чи «арабські», але не обов'язково вірменські – тим більше, що і первинна декорація з каменю, відкрита під час реставрації приблизно у 1908 році, походила радше з мистецтва ісламу.

Про те, яку велику увагу о. Теодорович приділяв вигляду і проблемі відновлення катедри, може свідчити факт, що перші реставраційні роботи виконані відразу після призначення (а підготовчі роботи правдоподібно були розпочаті раніше, ніж він формально посів архієпископський трон). Відомо, що ще до серпня 1902 року було відновлено апсиди церкви. Проект кам'яних сліпих аркад, опертих на тонких колонках з декорованими плетінням кам'яними капітелями, орнаментовані плетінням обрамлення вікон, а також геометричного фриза, якими прикрашено апсиди, підготував – відповідно до «зразків давньої вірменської орнаментики» – Ян Болоз Антоневич, вірменин, видатний професор історії мистецтв Університету у Львові [іл. 17–20, 26–30]. Згадані аркадки були надзвичайно точним повторенням аналогічного рішення оздоблення фасаду катедри X століття в місті Ані, столиці середньовічного царства Багратидів у Вірменії [іл. 21–25], звідки, відповідно до знаної у той час у Львові легенди, повинні були б походити львівські вірмени. Без сумніву, декорація, запроектована Болозом Антоневичем, мала нагадати вірменам про їхні корені, ще раніше ніж реставраційні роботи в інтер'єрі церкви повернули з-під оздоблень і малюнків XVIII-го століття первинний вигляд катедри, тобто згадані кам'яні декорації карнизів і хачкари, висічені в кам'яних блоках, з яких побудовані колони святині.

Реставрація і реновація катедри були підготовлені (і частково розпочаті) ще перед 1905 роком, коли утворено Комітет відновлення катедри. Від моменту створення Комітету жодних рішень не приймають необачно, без попередніх консультацій (винятком є згадана вище декорація апсид). Архієпископ мусив мати від самого початку принаймні загальний план перетворень святині. Попередні експертизи стану будівлі і теоретичні проекти мусили бути зроблені відразу на початку виконання обов'язків новим архієпископом. Однак лише в 1905 році перше засідання здійснила локальна реставраторська комісія, а близько 1908 року розпочались відповідні будівельні роботи.

Кінець XIX і перші роки наступного сторіччя – момент народження на польських землях так званої модерністської реставраційної школи. «Романтична» (чи ідеалістична) позиція у реставрації, одним з найбільш відомих представників якої був Евген-Емануель Віолет-ле-Дюк, стала предметом критики, а її місце почав повільно займати новий «науковий» (матеріалістичний) метод. Визнано, що в пам'ятці, наскільки можливо, потрібно зберегти всі стильові фази її створення і розвитку; що не повинна застосовуватися стильова пурифікація і що потрібно старатися зберегти в неушкодженому стані якнайбільше оригінальної субстанції пам'ятки. Як дещо раніше в краківській катедрі, так і у львівській вірменській катедрі, однією з найважливіших була, безсумнівно, проблема: в якій формі і на якому рівні (наскільки взагалі) можна до об'єкта пам'ятки впроваджувати сучасні елементи; як сильно при тому можна модифікувати оригінальні елементи споруди. Це були запитання, що стосувались якості, а не кількості; стосувались нагромаджень, що стали результатом кількасотлітніх нашарувань і перебудов, і, відповідно, не могло бути однієї простої відповіді ані єдиного правила, яким можна було б керуватися. Не було, бо й не могло бути, жодного правила, яке визначало б, які частини такого складного нашарування з мистецької та історичної точки зору є більш, а які менш цінними. Більш того, що, може, потрібно в цьому місці особливо підкреслити, перші спроби кодифікувати такі головні реставраційні принципи на польських землях зроблено лише декілька років після того, як найважливіші і вирішальні реставраційні роботи у вірменській катедрі були вже виконані.

Варто також пам'ятати, що Львів у той час був частиною Австро-Угорщини, де теорія і практика консервації мали дещо довші традиції, а кожне починання, пов'язане з реставрацією і консервацією історичних пам'яток, потребувало консультацій і погоджень з цісарсько-королівською консерваторською комісією у Відні. У Галичині діяли два консерваторські об'єднання, підпорядковані віденській комісії: у Кракові – для Західної Галичини й у Львові – для Східної Галичини. Представником комісії, який особисто курував роботи у Львові, був Макс Двожак, професор університету у Відні, який з 1905 року керував управлінням Гене-

рального консерватора пам'яток Австро-Угорської монархії. Не варто нагадувати, що комісія забезпечувала доступ до урядових коштів на консервацію, погоджувала подання на дофінансування, скеровані до центральних органів, але за умови, що проекти передбачали подання до галузевих комісій. Виглядає, що через думку як віденської комісії, так і членів дорадчого комітету, перший етап відповідної консервації (1908–1914 роки) охопив загальні роботи, найнеобхідніші для збереження споруди (збереження стін і даху), а також її використання для потреб культу (розбудова нави). Ще до 1908 року, а навіть у 1905 році в катедрі таки виконано певні роботи, що не завжди диктувалися практичними цілями, як наприклад згадані вище зовнішні декорування апсид за проектом Яна Болоза Антоневича. Єдиним «неутилітарним» винятком у цьому відношенні була мозаїка в куполі. Вирішено, що, принаймні тимчасово, нічого більше не буде змінено в бароковому вигляді катедри.

Проект розбудови катедри авторства Франциска Мончинського

У 1908–1909 роках вдалося збільшити катедру, подовживши наву в західному напрямку. Відповідно до первинного проекту розбудови було заплановано доповнення існуючої з XVII століття нави двома квадратними пряслами, накритими малими куполами, об'єднаними між собою вузьким коридором, що з півдня відкривається аркадою на подвір'я між катедрою та флігелем кам'яниці № 16 на вулиці Краківській. Таким чином катедра, розміщена посередині ділянки (оспіваного поетами і письменниками вірменського подвір'я), оточена з усіх сторін забудовою, отримала безпосередній вихід на вулицю [іл. 35–38]. Архієпископові було важливо, щоб його церква, як і більшість храмів у місті, мала фасад, який би виходив на вулицю, і так інформував перехожих про функцію будинку, розміщеного в глибині ділянки, і заохочував зайти до середини. Опрацювання планів розбудови доручили краківському архітекторові Франциску Мончинському. Щоб катедра отримала доступ з вулиці Краківської, треба було розібрати будинок. На отриманій в такий спосіб ділянці планували збудувати новий притвор, фасад якого одночасно мав стати новим фасадом катедри, а також ще один будинок, трохи вужчий від розібраного (достосований до стилю планованого фасаду церкви, пом'якшував попередню розбіжність забудови вулиці). Обидві споруди проектував Мончинський. Архітектор наткнувся на серйозну проблему, оскільки вісь існуючої споруди (катедри) проходила під кутом до вулиці, а фасад мав бути паралельним до вулиці Краківської [іл. 39 a–b]. Більш того, існувала ще й різниця рівнів між катедрою та вулицею (рівень вулиці був трохи вищий).

Мончинський у своїх проектах взяв за основу (напевно, на побажання о. Теодоровича) ранньохристиянський, відносно візантійський стильовий модус, з виразно помітними традиційними вірменськими елементами. Всі зусилля концентрувалися на акцентуванні азійських ознак катедри і прагненні досягнути того, щоб споруда виглядала «східною», «екзотичною» та чітко відрізнялася від латинських святинь. Оскільки вже самі архітектурні форми катедри з першого погляду представляють її як «вірменську», у мотивах кам'яного декору вірменська архітектура часто запозичує елементи, притаманні ісламському, ранньохристиянському та навіть романському мистецтвам (чи аналогічні до них). Однак таке опрацювання цих часто вживаних форм, які використав Мончинський, дозволяє цілком переконливо стверджувати, що архітектор, в даному випадку, наслідував вірменське мистецтво, а не, з уваги на схожість мотивів, ранньохристиянське або романське. У новій добудованій частині катедри, особливо в інтер'єрі, використано багато декоративних елементів ранньохристиянського мистецтва, а також орнаменти, скопійовані (чи запозичені) з мініатюр вірменського рукопису XII століття, який зберігається в катедрі, з додаванням певних мотивів, взятих безпосередньо з архітектурного декорування вірменських святинь. Делікатний, але помітний кам'яний декор добудованих фрагментів також наслідує мистецтво оздоблювальних рельєфів і різьби по слоновій кістці з перших століть нашої ери [іл. 40–46]. З виконаних назовні деталей увагу привертає перш за все група з трьох різної величини вузьких вікон-просвітів (центральне – вище) в бічній стіні верхнього поверху передпокою (вікна музичного хору), півкругле увінчування яких обводить, більш-менш в основі дуги, суцільний кам'яний карниз (декорований у гліфах геометричним орнаментом), з'єднуючи його в своєрідний трифорій [іл. 47–50]. Подібно, зрештою, були закомпоновані двоє однакових півкруглих вікон у передостанньому поверсі сусіднього будинку. Орнаментальний карниз, який обрамлює вікна, видається одним з найбільш характерних із застосованих Мончинським вірменських мотивів. Наступним, не менше характерним елементом, запозиченим з вірменської традиції декорування каменю, є формування і декорація західного порталу (нині головного порталу святині). Отримав він форму

широкого прямокутного отвору, увінчаного дугою півкола [іл. 51–55].

Порівняння композиції Мончинського з елементами оригінальної вірменської традиції оздоблення каменю вказує на те, що архітектор знався на зразках вірменської архітектури і в своєму проекті свідомо до них звертався. Маємо тут однак справу не з наслідуванням, а лише з виразною інспірацією. Багато використаних Мончинським мотивів безсумнівно розпізнаються серед часто повторюваних декоративних рішень у вірменській архітектурі (а інколи також в декорації вірменських рукописів). Наскільки декорацію зовнішніх елементів – порталу, вікон музичного хору і аркади, що виходить на дворик – можна без вагання окреслити як вірменську [іл. 56], настільки мотиви, використані для оздоблення внутрішньої стіни нинішнього фасаду (портал, аркада і балюстрада музичного хору), були запозичені з ранньохристиянського мистецтва, яскраво вираженого равеннського походження. Шляхетні «чисті» лінії орнаментів, родом з ранньохристиянських саркофагів, *cancelli* і рельєфів у слоновій кістці, вирізьблених з світло-сірого пісковику, досконало гармоніюють з суворістю східчастих тромп куполу, завершеного окулюсом. На такому кам'яному фоні відмінно заакцентовані (з іншого джерела нижчої категорії) малюнки в чаші куполу, які наслідують, також равеннську мозаїку. Мончинський у проектах розбудови катедри і суміжної кам'яниці, наслідував вище описані історичні стилі. Обмежився, проте, запозичанням поодиноких елементів, зазвичай виокремлених з їх первинного контексту, але які потім значно видозмінив у сучасному дусі.

Півциркульне склепіння нави катедри замінено легко вигнутою стелею, запроектованою Мончинським в 1911 році [іл. 58–59]. Кесонна стеля, виконана з фарбованого темно-червоного дерева, оперта на висунуті позолочені консолі, орнаментована золоченими скрученими листками-бутонами, що розташовані не в масивних шестибічних кесонах, а в просторі між ними (порожні кесони). На перший погляд, стеля своєю «вагою» тисне на інтер'єр, отож не дивно, що на початку було багато супротивників і критиків. Та стеля, що нагадує іспанські ренесансні перекриття, звані *artesonado*, що виникли під впливом мистецтва ісламу, беззаперечно надає інтер'єру східного (орієнтального) характеру і нагадує кам'яні орнаменти старої частини церкви, що походять, як відомо, також з мистецтва ісламу. Неприваблівий і нічим не визначній архітектурі нави це додає незвичайності чи врешті екзотики. Напевно, саме про такий ефект йшлося його творцям, бо завдяки стелі обидві частини катедри – які ділить проміжок часу близько трьохсот років – отримали орієнтальний елемент що їх об'єднав.

Мозаїки Юзефа Мегоффера

Архієпископ Теодорович був особисто задіяний і активно зацікавлений кожною, навіть найдрібнішою деталлю, пов'язаною з відновленням своєї святині, а особливо її розписом, який повинен був не тільки репрезентувати високий мистецький клас, а також стилістично відповідати поважному інтер'єру пам'ятки, тобто – доповнити програму ревірменізації катедри. Ще в 1906 році священик Теодорович замовив в Юзефа Мегоффера, художника, що мав уже у той час усталену високу позицію професора Краківської Академії мистецтв, проекти стінних розписів для катедри. Мегоффер взявся за доручення дуже відповідально. Почав докладні дослідження вірменських ілюстрованих рукописів (вірменська катедральна Капітула мала чудовий зразок XII століття, так зване Євангеліє із Скеври), а навіть, за підтримки о. Теодоровича, в листопаді і грудні 1906 року здійснив подорож до Венеції, на острів Святого Лазаря (San Lazzaro), де в монастирі мехітаристів – вірменських ченців, які стояли на сторожі вірменської традиції та історії, – міг досхочу досліджувати таємниці вірменського мистецтва в місцевій славетній бібліотеці; вивчав мозаїки в церквах Венеції і Равенни. Як результат згаданих навчань і подорожей (також до Палермо і Монреале на Сицилії), весною 1907 року Мегоффер представив проект стінописів, які повністю, від підлоги і аж до склепіння (і з ними включно), повинні були покрити стіни найстарішої частини катедри. Цей проект, збережений в ранньохристиянському чи також візантійському стилі, був чітко інспірований італійськими мозаїками, а ще більше – орнаментами з вірменських рукописів [іл. 60–76].

Захоплення Мегоффера вірменськими мініатюрами ще перед тим, як він представив зливу малюнків у своєму проекті, відобразилося у спогадах з подорожей, переданих у збережених листах до дружини. На картках зошитів для ескізів він із захопленням відмічав деталі з вірменських мініатюр та спостережені в них композиційні або іконографічні задуми, які потім мав намір використати в декоруванні катедри. Збережений до сьогодні проект Мегоффера показує інтер'єр катедри в повздовжньому розрізі по всій висоті, уздовж осі схід–захід, разом з плановани декоруванням, показаним у найдрібніших деталях. Представлено північну стіну нави, щитову стіну

північного рамена трансепту, а також розріз купола і центральної апсиди; також частково показано склепіння бічної нави. Композиція, в якій домінують різні відтінки насиченої зелені, червоного кольору, а також золото, має орнаментальний характер. У чаші купола мали розташуватися зображення дванадцяти апостолів, а серед орнаментальних декорацій на стінах бічної нави і щитових стін трансепту – кілька виділених багатофігурних сцен. Услід за проектом Мегоффер підготував кошторис, який дозволяє з'ясувати ряд сумнівних питань, елементів, які не вдалося прочитати з проекту. Декорація повинна мала бути виконана частково у формі мозаїки, частково в техніці фрески: більшість декорації мала бути мальована; дорожчою, але і тривкішою складною технікою вирішено виділити всього лише декорацію щитових стін трансепту, барабану (але не чаші) куполу, а також апсиди вівтаря. Решта поверхні стін повинна мала бути покрита розписами. Переговори о. Теодоровича з митцем затягувалися, напевно, через фінансові обставини. У 1908 році знайшовся щедрий жертводавець, який зобов'язався фінансувати виконання проекту, проте хотів, щоб повністю реалізовано його в техніці мозаїки. Така зміна мусила потягнути за собою модифікацію первинного проекту Мегоффера. Однак перш ніж до цього дійшло, жертводавець, найімовірніше, не дотримав попередніх обіцянок, чи, можливо, призначені на мозаїку ресурси видано в інший спосіб, тож архієпископ завершив співпрацю з художником, пояснивши цей крок фінансовими проблемами. У пошуках дешевшого, ніж Мегоффер, проектанта весною 1910 року розпочато закритий конкурс на мозаїчну декорацію катедри. Взяли в ньому участь Ян Буковскі, Кароль Машковскі, Антоній Процайлович [іл. 77], а також Кароль Фрич, проекти якого перемогли, але не були реалізовані. Наприкінці архієпископ Теодорович вирішив повернутися до проекту Мегоффера, напевно, після того, як переконався, що жоден з конкурсних проектів не перевершив його. З листопада 1910 року походять перші підтверджені документами джерелами сліди відновлення перерваних понад рік переговорів з Мегоффером, який повинен був почати приготування детальних картонів мозаїк від проекту для купола. У межах цієї нової угоди з первинного монументального задуму художника в 1912–1913 роках вдалося реалізувати лише невелику частину: мозаїки в чаші і барабані купола, в пандативах та на склепіннях рамен хреста найстарішої частини церкви. Потім розпочалась І Світова війна, а по її закінченні Мегоффер не відповів на нові запрошення і виклики о. Теодоровича для продовження роботи над мозаїкою, що, мабуть, потрібно розуміти як недотримання отцем фінансових зобов'язань щодо до митця.

На початку 1912, а може, ще й наприкінці 1911 року, прийнято рішення про доручення виконання мозаїк майстерні Анджело Джіанесе у Венеції. У лютому 1912 року картони мали бути вже готові і доставлені до Львова, куди приїхав також сам Джіанесе, з метою ознайомлення з катедрою і підписання угоди. На Великдень 1913 року (в кінці березня) Мегоффер вирушив до Венеції, щоб наглядати за виконання мозаїки відповідно до своїх картонів, особливо добору кольорів *tesserae* з відомих заводів на Мурано. У половині липня 1913 року мозаїка була вже у Львові, підготовлена для встановлення в куполі; сподівалися, що станеться це приблизно впродовж трьох тижнів, тобто перед кінцем серпня [іл. 88–93].

Мозаїка Мегоффера зображає величну, у формі погруддя постать Бога Отця з суворим обличчям, яке заповнило мало що не всю центральну частину купола, залишаючи небагато місця на зображення голуба Святого Духа в хмарах, а також символи Сонця праворуч і Місяця ліворуч Творця. На грудях Бога Отця спочиває тіло Христа, голову якого увінчує німб у вигляді хреста і якого підтримують два ангели на колінах [іл. 78–86].

Свята Трійця – мотив, який використав Мегоффер для декорування купола – був варіантом його власних попередніх композицій і пошуків, темою, до якої, найправдоподібніше, він з захопленням повертався і опрацьовував у власних творчих пошуках в 1899 [іл. 79] і 1903 [іл. 80] роках без зв'язку з будь-яким замовленням. Вже навіть сам цей факт є достатнім, щоби засумніватися у наполегливо повторюваному в літературі твердженні, нібито ця композиція мала представляти форму опрацювання теми «у вірменському стилі». На початку треба зазначити, що композиція в куполі складається з трьох Осіб Святої Трійці, яких супроводжують два ангели. З огляду на їх присутність, не можна їх безпосередньо пов'язувати з Троном Ласки (*Thronum gratiae*). Львівська Свята Трійця однозначно є ближчою до гравюри Альбрехта Дюрера з 1511 року (B. 122) [іл. 84], іншою найближчою до Львівської мозаїки є композиція, означена *Pietatis Domini* (*П'єти Бога Отця*), *Pitié de Nostre Seigneur*, або теж *Notgottes*, особливо популярне в мистецтві Північної Європи до кінця XIV, а також у XV столітті. Однак, радше за все, у Львові ніхто не заглиблювався в теологічні лабіринти і трактували це зображення просто як вид Святої Трійці (хоч і такий, що рідко зустрічається). Тим не менше, мегофферівська Свята Трійця, попри очевидне укорінення у згадані вище традиційні іконографічні

системи, є творінням самостійним, причому митець зосередився більше на формальній, аніж змістовній стороні композиції.

Інші декорації та оздоблення інтер'єру

Згідно із застосованими в декоруванні інтер'єру катедри засадами стилевого узагальнення розрізнених частин гетерогенного комплексу, мозаїка мала постати також у куполі квадратної каплиці в новозбудованій частині катедри [іл. 40, 99]. Згадує про неї, зрештою, й проект Мончинського, отже, можна припустити, що архієпископ від самого початку планував збагатити необроблені «ранньохристиянські» форми, збудовані з сірого пісковика, барвистим акцентом мозаїки. Напевно, через фінансові обмеження о. Теодорович прийняв рішення про дешевшу і водночас досить ефектну розв'язку – стінопис, який би дуже вдало імітував мозаїку. Виконав її, мабуть, за власним проектом, Антоній Тух, художник не надзвичайно високої кваліфікації. Таким чином, декор в куполі технічно є мальованою імітацією мозаїки, а з іконографічної точки зору – узагальненням зображень, запозичених з мозаїк VI століття в апсидах равенських святинь: базилики Сан-Витале (Христос Пантократор, який сидить на оточеній ангелами Земній кулі) та Сант-Аполлінаре ин Классе (овечки, що пасуться на зелених луках), розміщених під зоряним небом на зразок мозаїк на склепінні Мавзолею Галли Плацидии. Верхня частина чаші куполу є горизонтально усічена і утворює окулюс, заповнений вітражем. Цей вітраж у сецесійному стилі, з херувимами і декоративними рослинними орнаментами, запроектував близько 1909 року Кароль Зиндрам Машковський. Композиція складається з пари модулів із зображенням крилатої голівки херувима разом з плетеним «квітнучим» вірменським хрестом, що повторюється чотирикратно у восьми полях [іл. 95–98].

Подальші роботи над новим опрацюванням і оздобленням інтер'єру відновилися аж після І Світової війни, в другій половині двадцятих років. Тоді ж добудовано до катедри каплицю Святого Причастя [іл. 105–106], проектантами якої стали Вітольд Равський та Вітольд Мінкевич. Згідно з проектами останнього, в 1927–1929 роках виконано головний вівтар (менсу), півкруглу балюстраду в пресбітеріумі, а також трон архієпископа [іл. 107–108]. Це опрацювання витримане в простих кубічних і новітніх формах, вже в стилі *art déco*. Пізніше, в тридцятих роках, оздоблення доповнили – по обидва боки півциркульної арки в наві XVII століття встановили дві алебастрові вівтарні менси новітніх форм, оздоблені рельєфами авторства львівського скульптора Ядвіги Городиської, ретабулумами на яких стали ікони Богородиці Кам'янецької і Святого Григорія Просвітителя, здавна шанованих у вірменській катедрі [іл. 110–111].

Перед війною консервація пам'ятки зупинилась на півдорозі. Стіни старої частини були вже оголені, але ще не прийнято рішення (принаймні офіційно) щодо їхнього остаточного вигляду. Йшла мова про реалізацію передвоєнного проекту Мегоффера з 1907 року, але не у формі стінопису, а як мозаїка. Після усунення з нави барокових оздоблювальних елементів – старих тиньків та малярства, стало зрозумілим, що нове декорування мусить бути виконане в стилі «новітньому». Без відповіді залишилось питання, якого роду твори сучасного мистецтва були б доречні в такому інтер'єрі. Тим не менше, в половині двадцятих років стіни катедри й надалі не мали декору ані в формі малярства, ані мозаїки (як було заплановано перед 1914 роком).

Початок І Світової війни та політичні зміни, які відбулись у Європі після її закінчення, позначилися й на веденні реновaційно-консерваційних заходах у Вірменській катедрі. В новій політичній ситуації надзвичайно важко було о. Теодоровичу продовжити перервані війною починання. Не дивно, що після закінчення війни реставраційні роботи змогли відновитись лише близько 1923 року.

Рішення проблеми декорування стін катедри з'явилося, як можна припустити, цілком випадково в 1925 році. Це справжній парадокс, що без сумніву найважливіший елемент детально підготованого і ретельно спланованого проекту вирішив звичайний збіг обставин. Бо також важко пояснити факт, що восени 1925 року о. Теодорович оглянув у варшавській Захенті, мабуть, за порадою когось із знайомих, першу індивідуальну виставку невідомого художника-початківця Яна Генрика Розена (1891–1982). На ній було представлено тринадцять невеликих картин із сценами з життя святих, базованих на текстах *Золотої легенди* Яківа Ворагинського, ті картини настільки сподобались архієпископу, що він вирішив довірити авторові малярське оздоблення вірменської катедри [іл. 111, 113–118].

Ян Генрик Розен

Рецензії згаданої виставки Розена були майже винятково позитивні, а часом навіть захоплені. Картини молодого художника подобались однаково і мистецьким критикам, і звичайним глядачам. Якщо вірити свідченням з тієї епохи, вони були справжнім «одкровенням»

на тлі тогочасної мистецької продукції. Рецензенти підкреслювали глибоко релігійний характер робіт, проте на перший план висували інтелектуальний аспект творчості художника, його глибокі знання і мистецьку культуру. Відповідь на питання, звідки взялась у нього така глибока мистецька культура, яким чином здобув знання і розуміння правил, що регулюють релігійне мистецтво і прояснити питання, дотичні до його малярства, може дати тільки широкий огляд творчого шляху Розена, наближення образу мистця, практично відсутнього в польській історії мистецтва, а якщо й навіть знаного, то зазвичай як творця єдиного твору: стінопису у Вірменській катедрі у Львові. Власне, успіх варшавської виставки був тільки вступом до слави, яку художнику принесло декорування львівської катедри. Тяжко сповна зрозуміти і належно оцінити львівські розписи без ближчого знайомства з їх творцем, середовищем, в якому виростав, і його освіти.

Ян Генрик Розен [іл. 119] був сином Яна Богуміла Розена, художника-баталіста, що навчався в академіях Мюнхена і Парижа [іл. 120]. В тій, власне, академічній традиції в майстерні свого батька виховувався Ян Генрик і в батька навчився малювати, хоч початково трактував це як розвагу і не думав про мистецьку кар'єру. Народився у Варшаві, але дитинство і молодість провів у Швейцарії і Парижі, де також перед самою І Світовою війною розпочав навчання. З юності цікавився літературою; в Парижі впродовж року навіть видавав власний літературний журнал «La Vasque» [іл. 121]. В Парижі в 1913–1914 роках вивчав малярство і мозаїку в майстерні Люка-Олів'є Мерсона. Мерсон, як і батько Розена, належав до останніх представників академічного малярства; особливу увагу приділяв значенню навчання з моделлю і підготовчих рисунків. Охоче малював картини на релігійну тематику, за мотивами легенд, історичну з часів середньовіччя, наближаючись до «трубадурного» напряму [іл. 112, 124]. Про навчання Розена в Сорбонні відомо тільки, що воно тривало лише два семестри, а художник був слухачем лекцій Еміля Мале з історії середньовічного мистецтва і Жозефа Бедьє на тему літератури того ж часу. Серед своїх вчителів Розен виділяв також німецьких вчених Карла Фоля та Гюгона фон Чуді. З ранньої молодості Розен також знав літературні твори Жоріса-Карла Гюїсманса під впливом якого залишався впродовж всього свого життя і яке значною мірою сформувало його ставлення до сакрального мистецтва. Наприклад, безсумнівно, саме в творах Гюїсманса Розен ознайомився зі світоглядом німецької містик Анни Катерини Еммеріх який використовував у своїй пізнішій творчості.

Попри повагу до академічного навчання, Розен не був рабом усталених наукових істин. Без сумніву, він дуже цінував і багато уваги приділяв знанням, отриманим на лекціях Мале, але залишав собі теж мистецьку свободу для фантазування. Це була проба компромісу між науковою точністю, прищепленою професором Сорбонни та імпульсивною, наповненою поетичним настроєм літературою Гюїсманса. Саме таке поєднання буде пізніше характерне для Розена – творця стінопису у Вірменській катедрі. Особа і творчість французького вченого не може бути чужою нікому, хто займається історією мистецтва, перш за все середньовічного, а особливо його іконографією. Еміля Мале сприймають як творця і «батька» іконографії середньовічного мистецтва, а його найважливіші праці на цю тему, хоч і написані понад сто років тому, до сьогодні великою мірою зберегли свою актуальність і позицію основного і необхідного підручника в цій галузі. Величезні знання на тему середньовічної іконографії і ерудованість Мале, набуті під час багаторічних поглиблених досліджень пам'яток мистецтва (з якими ознайомився під час численних подорожей по Франції) та середньовічної літератури, і врешті його пристрасть до предмету досліджень не могли залишитись без впливу на Розена, в якому перше зацікавлення середньовічним мистецтвом і літургією однозначно пробудив виклад *La Cathédrale* Гюїсманса. Без сумніву, що без ознайомлення з творами Еміля Мале творчість Розена не була б такою самою; французький вчений справив на нього переможний і тривалий вплив. Образи Розена проявляють глибокі знання і розуміння ним мистецтва середньовіччя, якому він, виглядає, теж глибоко симпатизував. Відомо також, що не тільки слухав свого маестро і читав його праці, але й сам пробував писати про мистецтво і шукати нових інтерпретацій творів. В картинах у Вірменській катедрі Розен продемонстрував таке розуміння середньовічної іконографії, яке дозволило йому вже не стільки брати за зразки усталені образні схеми, скільки створювати зовсім нові, власні бачення, раніше не відомі в іконографії, але які цілковито нагадували (іконографічно, а не стилістично) середньовічні твори. Вмів створити таку, зрештою дуже вдалу, імпровізацію, бо зрозумів «дух», а найперше закони і механізми, які домінували в середньовічній іконографії. Знав її власне з праць Мале, який першим її описав. У цьому головним чином полягала винятковість Розена поміж мистцями того часу.

Навчання Розена перервав початок І Світової війни. В серпні 1914 року мистець вступив спочатку до французької армії, а потім був співтворцем польської армії у Франції (ген. Юзефа Галлера). На кінець війни був

уже на дипломатичній службі, в т.ч. в польській делегації у Лізі Народів у Женеві як її секретар (при Ігнатію Яну Падеревському). Після повернення до незалежної Польщі в 1921 році оселився у Варшаві і працював у Міністерстві закордонних справ. Одночасно не полишав малярства, відвідував вечірні курси в Муніципальній школі декоративного мистецтва. В 1923 році вирішив залишити службу чиновника і зайнявся виключно малярством [іл. 123, 125–131]. Під кінець 1925 року Розен виїхав з Варшави до Львова, щоб виконати стінописні роботи у Вірменській катедрі, а пізніші події, вже після закінчення робіт, пов'язали його зі Львовом на постійно. Незабаром був призначений професором рисунку у Львівській політехніці (1930–1934). Тоді ж і надалі продовжував мистецьку роботу: в 1929 році виконав розпис в давній каплиці духовної семінарії латинського обряду у Львові; потім в каплиці Яна III в костелі Св. Йосифа в Каленберзі під Віднем; в нагробній каплиці Юзефа Тепліца в Сант Амброджіо Олона під Варезе; в костелі єзуїтів Св. Станіслава Костки в Станіславові (1932); в папській каплиці в Кастель Гандольфо (1933) і в костелі в Пжитику під Радомею. В 1936 році виконав мальований фриз для Польського павільйону на Міжнародній виставці католицької преси у Ватикані, а також стінопис і чотири вітражі для каплиці Польського автомобільного клубу (тепер парафіяльний костел) в Підкове Лесной під Варшавою. Того самого року зробив розписи в костелі в Кросценку Вижним під Кросном, в каплиці духовної семінарії в Перемишлі і три вітражі в костелі Найсвятішого Серця Ісуса в Скаржисько-Каменній. В наступному році були намальовані розписи в костелі в Лісько. Під кінець 1937 року Розен виїхав до Сполучених Штатів. В Америці залишався до смерті (1982), а впродовж 45 років, які пробув там, виконав близько 50 ансамблів – стінописів і мозаїк у храмах (не тільки римо-католицьких, а також протестантських і греко-католицьких) і громадських будинках. Впродовж кількох років (1939–1949) був викладачем «літургійного мистецтва» в Католицькому університеті Америки (Catholic University of America) у Вашингтоні.

Розписи Розена у Вірменській катедрі

Живопис був створений у два етапи [іл. 132]. Перший припав на 1925–1927 роки (більші сцени в наві, підписані і датовані). Другий етап, в 1928–1929 роках, охопив частину пресбітеріуму: апсиду і стіни, які замикають обидва рамена трансепту. Про доручення Розенові оздоблення також і тої, найповажнішої частини святині, вирішила, правдоподібно, висока оцінка його творів, виконаних у наві, і переконання, що мистець буде здатний достосувати характер своїх робіт до специфічного інтер'єру пресбітеріуму. Напевно, тоді ж о. Теодорович остаточно відкинув задум продовжувати декорування пресбітеріуму мозаїкою. Стіни святині майже суцільно покриті розписом як у навовій, так і в пресбітеріальній частинах, де мальовану орнаментальну декорацію, що імітує мозаїку, отримала конха апсиди [іл. 133–137]. Ансамбль складається здебільшого з окремих сюжетних сцен, вписаних переважно в прямокутних (або наближених до прямокутних) полях, виділених обрамленням, а часом теж багато оздобленими орнаментними смугами. Крім того, вільні поверхні над стінописом трансепту і на східній стороні стіни арки нави доповнюють орнаменти, запозичені з вірменських ілюстрованих рукописів (радше з Євангелії зі Скеври).

Тематика сюжетів і їх розміщення в катедрі згідно з (частково гіпотетичною) почерговістю створення, виглядала так [іл. 140]: на південній стіні нави, починаючи зі сходу, в першому пряслі видно зображення, що відноситься до життя і проповідування Св. Івана Хрестителя [іл. 141], доповненням до яких є композиція вітражу; в наступному пряслі – сцени, присвячені Богородиці [іл. 142], Її Непорочному Зачаттю, і Таємниці Втілення (збагачене вітражем з *Деревом Єссея*); в останньому пряслі по цій стороні розмістилася одна тільки мальована сцена – *Жертва Авраама*, яка є свого роду продовженням композицій, вміщених у вітражі нижче, що відносяться до жертв, складених «незнаному Богу» перед Втіленням [іл. 143]. На західній стіні нави знаходиться *Алегорія п'яти почуттів і рівноваги між ними* (по південній стороні аркади) і *Символи семи дарів Святого Духа* (по північній стороні). Над аркадою, що відкривається до нової частини катедри, вміщені чотири зображення престолів (представники ангелів верховної тріади). На північній стіні, в першому пряслі від заходу, навпроти *Жертви Авраама*, видніється *Свята Катерина Александрійська, яку несуть ангели на Гору Синай* [іл. 144]. Стіна наступного прясла містить внизу *Похорон Св. Оділона* [іл. 145–146] і зображення *Святих Помічників*, обабіч вікна – святих Юрія і Христофора [іл. 145], а нижче – святого Егидія [іл. 147]. В останньому пряслі три поля із зображеннями святих з групи Чотирнадцяти Помічників [іл. 148] – по обидві сторони і над нішею, в якій стоїть посріблена фігура Христа Доброго Пастиря авторства сестри художника Софії Розен (1895–1975). Східна стіна нави, до якої прилягають два вівтарі (з обох сторін арки), оздоблена декоративними композиціями з аркадами,

які наслідують євангеліазовані таблиці канонів, і орнаментальними елементами. Над архівольтою аркади зносяться серафими і херувими, доповнюючи найвищу тріаду ангелів в Небесній Ієрархії, навпроти престолів, що знаходяться на протилежній стороні нави. В пресбітеріумі, як вже згадувано, розташовано три композиції великих розмірів: символічне зображення *Розп'яття* [іл. 149] на південній стороні трансепту; навпроти неї, на південній стіні – *Поклін пастухів*, [іл. 150] і *Встановлення Таїнства Євхаристії* [іл. 151–153] в апсиді.

Зображення виконані в техніці темпери на тиньку. Винятком є тільки *Поклоніння пастухів* у пресбітеріумі, намальоване на полотні. Постаті на зображеннях мають переважно розміри дещо менші від натуральних і портретні риси осіб, які були для художника моделями. Так є у більшості випадків, бо до постатей святих позували постійні прихожани катедри, духівники і вихованці вірменського інтернату для хлопців. Зазвичай композиції трактовані символічно, ніби «поза часом», а місце дії є тільки окреслене настільки, наскільки цього вимагає правильне розуміння сцени чи ідентифікація конкретного святого. Жанрові елементи, яких не бракує, є особливих видів: скопійовані, переважно дуже точно, твори мистецтва (як ризи, в які одягнуті постаті, свічники, пасторалі, фрагменти архітектури і скульптур і т.д., найчастіше прикрашені елементами, пов'язаними з сюжетом головної сцени). Зображення виконані в широкій гамі живих, насичених, чистих кольорів, які до сьогодні, незважаючи на плин часу, великою мірою зберегли свій, без сумніву близький первісному, колорит. Лише невеликі частини (під вікнами, або в безпосередній близькості до вікон) зблякли чи стали розмиті від дощової води, найімовірніше в час, коли вікна були без шиб, правдоподібно під час II Світової війни.

Встановлення Таїнства Євхаристії

Відповідно до найповажнішого статусу цієї частини споруди, зображення, яке оздоблює стіну апсиди відноситься до центральної для католицького костелу тайни, тобто Євхаристії, і зображує *Встановлення Таїнства Євхаристії* (в джерелах теж називають *Тайна Вечеря*). Розміщену фронтально, на осі композиції, натурального розміру постать Христа, що стоїть за столом, накритим довгою білою скатертиною, в супроводі апостолів, зображених у профіль, також натурального зросту, які стоять симетрично по обидва боки Господа і повернуті обличчям до Нього [іл. 151–155]. Це є зображення *Тайної Вечері*, проте маємо тут справу радше зі сценою символічною, а не історичною. Символічне прочитання сцени підтверджують два написи, вписані в прямокутних орнаментальних рамах з обох боків цієї частини пресбітеріуму, високо, над карнизом. Текст напису з лівої сторони каже [іл. 156 a]: То – ТІЛО | МОЄ ЯКЕ | ЗА ВАС ВІДДАЮ СВ. ЛУКА (Лк 22, 19); напис з протилежного боку звучить [іл. 156 b]: ЦЯ ЧАША – | ЦЕ НОВИЙ | ЗАВІТ | У МОЇЙ КРОВІ | ЩО ЗА ВАС | ПРОЛИВАЄТЬСЯ. СВ. ЛУКА (Лк 22, 20).

На задньому плані, за апостолами, знаходиться, взята в декоративні аркади, т.зв. група святих єпископів Східної Церкви [іл. 157], яка поміщає намальовані Розеном – Христа і Учнів не в Світлиці, а в святилищі храму. Група єпископів є також черговим «візантійським» елементом в пресбітеріумі катедри, який підкреслює її (а одночасно і Вірменської Церкви) зв'язок зі Східною Церквою за допомогою глибшої сутності іконографічно-літургійного характеру. Доповненням описаного зображення в апсиді є три сцени, що знаходяться на опадаючій зі столу тканині скатертини, нарисовані тільки червоним контуром на зламах білого полотна [іл. 158]: *Розп'яття* (в центрі), *Жінки біля гробу* (зліва) і *Воскреслий Христос являється жінкам* (праворуч). Всі три зображення є «проекцією» майбутніх подій, які чекають Христа. Вони чудово співзвучні із вже згаданою сьогоднішнім аналізом «головною засадою» візантійського мистецтва, яка формувала побудову апсиди, оскільки не є довільним вимислом ані власною композицією художника, а були точно скопійовані з тьрох мініатюр грецького ілюмінованого рукопису X століття, який зберігається в Паризькій національній бібліотеці [іл. 159].

Розп'яття

Символічна форма розкриття теми, яка окреслила попередньо згадану композицію, є ще виразнішою у *Розп'ятті* [іл. 162–163] зображенні великого розміру, яке замикає південне рамено трансепту і заповнює частину стіни під вікном. Картина підписана: *Jan Henryk Rosen 3 IV 1928*. Художник, найімовірніше, хотів закінчити картину до Великодня, який у 1928 році припадав на 8 квітня (відразу за п'ять днів після дати, розміщеної біля підпису). Зображення це задумане зумисне позаісторично. Показана подія має характер позачасовий, а розміщення Розп'яття є цілком абстрактним. Розташоване воно мовби на мурованому підвищенні, свого роду сцені, збудованій зі старих кам'яних плит, що випливають з суцільного пурпуру тла. Посередині

цієї мовби авансцени (*proscenium*), в геометричному центрі композиції височить хрест. Прибитий до нього Христос живий, Його тіло сильне і випростане, а руки розкладені вздовж поперечної балки хреста, перпендикулярно до тулуба [іл. 164]. Цілу нижню частину тіла Христа аж по кісточки огортає перізоніум з білої тканини, оздоблений двома смугами фігурного вишиття. Христос не висить на хресті, а радше стоїть на ньому, бо Його прибиті двома цвяхами ступні оперті на *suppedaneum*. Його голова піднята, а погляд спрямований вдалину, вгору; серйозне обличчя сповнене гідності. Це Христос – Король Всесвіту, тріумфує в момент смерті, яку переміг. Про Його королівську величність додатково свідчить пурпур тла (ціле розп'яття було взяте за основу, а перізоніум – акуратно скопійовано з мініатюри [іл. 290] в Псалтирі XI століття з Сен-Жермен-де-Пре, в Паризькій національній бібліотеці, ms. lat. 11550, фоліо 6^{r}, згідно з ілюстрацією з книжки Еміля Мале).

Біля підніжжя хреста зображені постаті святих і віруючих, переважно видатних особистостей, які співтворили і сформували двадцять століть історії християнства, від смерті Христа на Голгофі і місії святого Петра аж до сучасних мучеників, які віддали життя за віру в останніх роках перед виникненням образу. З числа святих і благословенних відзначається двоосібна група Богоматері і святого Івана – «улюбленого учня», які стоять під хрестом, праворуч Христа [іл. 165, 167–168]. Ліворуч від них стоять святий Петро і святий Лука [іл. 166]. Святий Петро, зображений як могутній старець з обрамленим бородою лицем філософа, підіймає в мускулистих руках брилу необробленого рожевого граніту, яка сприймається саме як його атрибут, на якій – модель його ватиканської базиліки. Гранітна брила – замість традиційних ключів святого Петра – відносить до латинського звучання (і значення) імені Святого: 'петрус' (*petrus*) тобто «скала», фундамент католицької Церкви. Святий Лука Євангеліст супроводжує Петра з лівої сторони, в глибині «сцени», тримає образ Ченстоховської Божої Матері (як про те свідчать подряпини на Її правій щоці). На чолі групи святих з протилежної сторони підвищення стоїть святий Бенедикт, зображений як поважний, сивоволосий і сивобородий монах в чорному чернечому одязі, опертий на пастораль [іл. 169]. Трохи далі, за ним, видно святого Григорія Просвітителя (єпископа і патрона Вірменії), в чудово оздоблених шатах понтифіка і з пастораллю в правій руці. Біля нього стоять святий Казимир Ягеллончик королевич, а також Іван Марія Віанней, відомий «настоятель з Арс» [іл. 170]. Перед ними стоїть навколішки свята Тереза з Лізьє, кармелітка [іл. 171]. На нижчому рівні, перед кам'яним підвищенням, стоїть навколішки в молитовному пориві святий Франциск Ассізький [іл. 172–173], а за ним стоїть святий Фома Аквінський [іл. 174–175], зосереджений, з похиленою головою і складеними долонями, одягнений в біле домініканське чернече одіяння і чорний плащ з капюшоном.

На віддалі, на нижчому рівні, стоять святі і мученики. Можна їх інтерпретувати лише як спостерігачів або як «свідків» – та й то в подвійному значенні цього слова, оскільки не тільки пасивно супроводжують подію, що розігрується на підвищенні перед ними, але також тому, що серед них є мученики, які власним життям дали свідчення віри. На другому плані, майже в глибині, між групами святих Петра, Луки та Марії зі святим Іваном, стоять, з лівої сторони: святий Іван Капістран з прапорцем, розміщеним на довгому держаку, Іван Непомуцен з пальцем на устах, Маврикій з відомим, шанованим як реліквія, списом; а також бл. Андрій Бобола [іл. 176]. У наступному просвіті, між постатями першого плану, в тлі обабіч хреста, зображено *Каменування святого Стефана* [іл. 180, 182]. Зліва стоїть Перший Мученик в рожевій далматиці, а за ним – два інші його наслідувачі, які прийняли смерть майже в часі виникнення картини: єзуїт о. Мігуель Про, а також траппіст о. Шарль де Фуко [іл. 177–179]. З правої сторони хреста видно натовп, який каменує святого Стефана [іл. 181]. Цей фрагмент композиції є свого роду автоцитатою: був повторений з давнішої картини мистця на цю ж тему. Написи у верхніх кутах композиції можна прочитати як «німий діалог» між Розп'ятим та Його прихильниками. З лівої сторони видніються слова Христа, який пророкує свій тріумф і звеличення на хресті [іл. 183 a]: Я Ж КОЛИ | ВІД ЗЕМЛІ БУДУ | ПІДНЕСЕНИЙ | УСІХ | ПРИТЯГНУ | ДО СЕБЕ | СВ. ІВАН XII 32. Святі мов би відповідають словами святого Павла – пояснюючи таким чином свою витривалість і освячення в незламному перебуванні у вірі – складеними в написі по правій стороні [іл. 183 b]: А МИ ПРОПОВІДУЄМО | ХРИСТА | РОЗП'ЯТОГО | ГАНЬБУ ДЛЯ ЮДЕЇВ | І ГЛУПОТУ ДЛЯ ПОГАН | А ДЛЯ ТИХ, ЩО ПОКЛИКАНІ | ЧИ ЮДЕЇВ, ЧИ ГРЕКІВ | ХРИСТА БОЖУ МОГУТНІСТЬ | БОЖУ МУДРІСТЬ | КОРИ 1 I 23 24.

На краю авансцени сидить, правою ступнею спираючись на обрамлення картини, римський сотник [іл. 184–185]. Таким чином, показуючи його на межі двох світів – того, намальованого, та реального оточення глядача в інтер'єрі церкви, Розен зробив його елементом, що поєднує обидва ці світи. Постать сотника, задуманого, а водночас задивленого прямо в спостерігача, що стоїть перед картиною, неминуче емоційно

залучає цього глядача в зображену на образі подію. Сотник нівелює межу між двома реальностями, творячи несформульований образ «на межі» (*liminal space*). Прихожани, що моляться в катедрі, творять якоюсь мірою групу «свідків», аналогічну до тієї, видимої по другій стороні, поза підвищенням; одержують, отже, виразне послання, що і вони покликані до святості, до того, щоб йти за прикладом зображених постатей святих. *Розп'яття* Розена є свого роду індивідуальним сприйняттям суми подій західного християнства, виразом особливої історіософії мистця, повної посилань до «тут і зараз», до сучасності, а також до локального, польського, а ще більш – львівського церковного середовища, і ширше – культурно-наукового. Це стає можливим завдяки використаному митцем відомого в мистецтві впродовж століть методу надавання історичним постатям індивідуальних портретних рис сучасників художника, в наслідок чого ці постаті набувають немов би подвійну ідентичність. У тій сцені були вміщені портрети трьох львівських католицьких архієпископів: обличчя святого Луки має риси священика Болеслава Твардовського, римсько-католицького митрополита [іл. 166]; як святий Бенедикт представлений львівський греко-католицький митрополит архієпископ Андрей Шептицький [іл. 169], натомість священик Теодорович має аж два портрети: в анфас – в образі святого Григорія Просвітителя, а також з профілю – як святий Фома Аквінський [іл. 174–175].

Наштовхує на роздуми присутність в цій групі особи, зображеної як святий Петро, тобто фундамент Церкви, а отже, й особи, найважливішої з числі святих. Святий Петро отримав риси Тадеуша Зелінського (1859–1944), класичного філолога, уславленого вже у той час впродовж багатьох років міжнародною, заслуженою славою знавця античності, її літератури і релігії [іл. 167–168]. Присутність вченого еллініста є тут несподіваною хоч би тому, що він не був пов'язаний з Львовом: працював тоді у Варшавському університеті. Вже тільки ця обставина змушує задуматись, чому митець хотів розмістити Тадеуша Зелінського на такому видному місці і в такій іконографічно красномовній ролі. Проблема, яка найбільш живо цікавила Тадеуша Зелінського впродовж багатьох років життя, і особливо в період, про який говоримо, булиа релігії стародавнього світу, перш за все Греції і Риму, а також їх ставлення до юдаїзму і народження християнства. Багато років праці присвятив започаткованій на високому рівні праці під назвою *Релігії античного світу*, в якій висунув контроверсійну тезу, що елліністична релігія була психологічною підготовкою до прийняття християнства. Певні елементи іконографічної програми декорування катедри носять ознаку ідей Тадеуша Зелінського, і саме цей факт може виправдати присутність його портрета на картині *Розп'яття*. Ян Парандовський – класичний філолог, якому не були чужі наукові праці Зелінського – єдиний інтерпретував *Розп'яття* у дусі греко-римської античності: «Хрест возноситься понад Парфеноном. Це нова і чудова думка. Хрест Голгофи виростає, немов буйне дерево, в цьому лісі колон, піднімає перемогу християнства як найбільш зрілу ідею античного світу». Натомість про книжки Зелінського з циклу *Релігії античного світу* Парандовський писав, що в них професор «дозволяє почути дзюркіт джерел християнства під колонами Парфенону!».

Поклін пастухів

Навпроти *Розп'яття*, на стіні, що замикає опівнічне рамено трансепту, висить прямокутна картина намальована на полотні *Пошана вифлиємських пастухів* (знана також як *Поклін пастухів* або *Різдво*), підписана і датована: JAN HENRYK ROSEN 1929 [іл. 186–187]. Картина значно менша за розміром, аніж інші два стінописи в пресбітеріумі, але подібно як і вони подана символічно, а не історично; всі три картини поєднує також пурпурне тло. В порівнянні з двома іншими зображеннями виглядає найбільш симетрично і статично. Ця особливість найкраще помітна в центральній групі постатей, що складається з Марії з Дитятком і двох пар ангелів, які стоять поруч з Нею, трохи позаду [іл. 188]. Марія, зображена як молода жінка з блакитними очима, з розпущеним білявим волоссям, сидить у статичній, ієратичній позі з піднесеними молитовно долонями, в жесті Оранти, а на Її колінах лежить Дитятко, зображене дуже натуралістично, як немовля. Обабіч Марії з Дитятком – дві групи пастухів, а за ними, по правій, стоїть святий Йосиф – старець з бородою в довгих темно-синіх шатах. Два пастухи стоять навколішки біля ніг Богородиці; інші – повернуті лицями до середини композиції. Нереальність сцени була підкреслена розміщенням її на зеленому лузі (у глибині, за пастушками, стоїть стадо овець, але видно тільки фрагменти ніг і голови поодиноких тварин). На тому лузі розкладено візерунковий килим і встановлено (непомітний під складками ризи і плаща) трон для Богородиці.

Поза трьома згаданими сценами, іконографію у пресбітеріумі доповнювали ще вітражі в двох вікнах трансепту (над *Розп'яттям*, а також *Поклоном пастухів*), про які, одначе, відомо дуже небагато. Завдяки віднайденим в підвалах катедри фрагментам вітражів

з нави, демонтованим з вікон і захованим, ймовірно, на час воєнних дій, і серед яких опинилися значні фрагменти невідомого раніше вітража зі святим Павлом, відомо, що один з вітражів пресбітеріуму представляв саме цей святий. Збережені скляні фрагменти були настільки великі, що – навіть незважаючи на недостатність архівних іконографічних матеріалів – дозволили провести реконструкцію вітражу *Св. Павла* [іл. 190]. Після консервації і доповнення втрат цей вітраж був замонтований у вікні південної стіни трансепту, над *Розп'яттям*. В композиції святий показаний у повний зріст, розриває одяг і демонструє на оголених грудях христограми. У півколі над головою святого Павла – голуб Святого Духа та постаті священиків Старого і Нового Заповіту. В шести півмедальйонах, розташованих по троє з обох боків апостола, можна побачити (дивлячись згори): *Воскресіння Христа* (з лівої сторони; зображення по правій стороні не збереглося); *Агар* (Hagar) а також *Ангел*, а нижче – *Miles Christianus* та *Перемога Христа над сатаною*. Всі ці сцени стосуються, чи, швидше, ілюструють, листи святого Павла. Другий з вітражів вікон трансепту – *Святий Августин* – не зберігся, за винятком невеликого шматка скла з написом: św. a[ugustyn]. Не зовсім зрозумілим є питання розміщення обох зображень і їх зв'язок з однією з сцен, над якими знаходилися: з *Розп'яття* по південній стороні або з *Поклоном пастухів* – від півночі; бо невідомо, як були розміщені первинно. Існують передумови як на користь встановлення *Св. Павла*, так і *Св. Августина* над сценою *Розп'яття*. Перший із згаданих святих міг би там знаходитися з огляду на його авторство одного з двох написів над сценою (1 Кори 1, 23–24), а також як традиційний товариш святого Петра, представленого на малюнку. Натомість святий Августин – перший великий християнський філософ – міг би бути там розміщений як соратник св. Фоми Аквінського, найвидатнішого мислителя в історії католицької Церкви, який визначив основну форму її богослов'я.

* * *

Сцени в наві демонструють події, що з однієї сторони є приготуванням до, а з другої – наслідком «таємниць віри» зображених в пресбітеріумі. Малюнки на південній стіні представляють події перед Втіленням, ті, які передували прибуттю Христа, а на північній стіні – групу святих, життя яких було наслідком прийняття правд (зображених в пресбітеріумі) їх «слідуванням за Христом». Обговорення концепції зображень потрібно розпочати від південної стіни нави, дивлячись від заходу, згідно з напрямом входу до катедри від Краківської вулиці, визначеним перебудовою Мончинського.

Жертва Авраама, та вітраж з Містеріям и «на честь незнаного, але очікуваного Бога»

У першому прольоті (S I), значно вужчому від інших, найважливіший декоративний і іконографічний акцент творить вікно, вздовж всієї стіни, прикрашене вітражем, який представляє три давні жертви-містерії, складені на честь «незнаного Бога» [іл. 192]. Над вітражем намальовано *Жертву Авраама* [іл. 193–194]. В центрі зображення, на купі з рівно складених полін лежить Ісаак, постать якого, з долонями, зв'язаними на грудях, видно тільки наполовину. З правої сторони видно могутній силует Авраама – сивобородого старця в червоній одежі і розвіяному темно-синьому плащі, що своїми складками підкреслює енергійний жест правої руки, в якій Авраам тримає стилет, і замахується, щоб задати смерть синові. Замах стримує світловолосий ангел у довгій світло-жовтій туніці, оздобленій гаптуванням. Рішучим жестом він затримує руку Авраама з ножем. У правому нижньому куті композиції митець зазначив традиційний елемент зображень *Жертви* – голову барана, який замінив Ісаака на жертовнику (в результаті пошкодження малярського шару видну лише на архівній фотографії). Три містерії – старозавітні жертви, що складаються «незнаному Богові», показані у вітражі – є ідейним продовженням складеної Ягве *Жертви Авраама*, що видніється на стіні тут-таки понад ними. Беручи однак до уваги «хронологічну» черговість, вітраж потрібно було б читати від гори, від найдавнішого *Орфея* (бл. VI ст. д.н.е.), через *Процесію Ізиди* (бл. III/II ст. д.н.е.), аж по *Жертву Мітри* (бл. II/III ст. н.е.). Крім того, низхідний напрям прочитання всієї вітражно-малярської групи надає розуміння першої в хронології жертви Авраама на верхній частині стіни. Відкидаючи питання почерговості зображень, важливішим є саме їх співставлення: «жертви юдаїзму» (Авраама) з трьома «жертвами елліністичними» (Орфей, Ізида і Мітра). Важко в цій ситуації не повернутися ще раз до праць Тадеуша Зелінського, пов'язаних з цими питаннями. Таким чином, якщо вищесказане дещо ризиковано хронологічно співставляє феномени далеких культурних і релігійних середовищ, то зроблено це з переконанням, що на іконографії зображень в цьому пряслі сильніше, ніж на інших частинах оздоби катедри, залишили свій відбиток теорії великого ел-

ліниста. Тадеуша Зелінский писав: «моя точка зору [...] в цій книжці є не теологічна, а культурно-історична» – і також таке трактування, як гадаю, отримала нещоденна і неканонічна іконографія зображень в цьому пряслі. Достатньо доказів, що цей дуже оригінальний задум був навіяний працями Тадеуша Зелінського та баченням о. Теодоровича (бо мусив також отримати і його погодження). Це, напевно, о. Теодорович порадив використання в написі на вітражі сентенції, взятої із історії Климента Александрійського, яка надає відповідний, тобто християнський, сенс зображеним там поганським містеріям. Задум зображення еліністичних містерій, інтерпретованих як «передчуття справжнього Бога», походить, певне, з праць Тадеуша Зелінського; може, навіть з тих найраніших, в яких ледве накидав свої перші ідеї, розвинені в наступних публікаціях, і де, в переконанні, що «релігія еллінів краще підготувала уми до прийняття християнства, ніж юдаїзм», лише пробував «відстежити поступовий розвиток античної душі, вершиною і вінцем якої було прийняття християнства». Стоячи на початку циклу зображень, які показують події «святої історії» до Втілення, він припустив, що історії ці набагато довші (чи, мабуть, обширніші), ніж традиційно вважається – бо сягають класичної давнини, а не обмежуються біблійною історією Обраного Народу – і в унікальний натоді, майже «екуменічний« спосіб переоцінював культи, що вважалися поганськими, як ті, які власне підготували дорогу для християнства. А з їх прихильників, що досі вважалися «ідолопоклонниками», зробив – *implicite* – «несвідомі» душі, стурбовані сумом і пошуком «єдиного та невідомого» Бога.

Теми марійні: *Благовіщення*

Наступне, центральне прясло нави (S II) присвячене Богородиці, з детальним зображенням таїнства Її Непорочного Зачаття [іл. 195]. Поле нижче вікна займає сцена Благовіщення [іл. 196]. Композиція, чи радше конструкція цієї картини, багатопланова, кулісна, а через багатство нагромаджених сценографічних елементів справляє враження *quasi*-театральної. З точки зору іконографії малюнок в катедрі видається, на перший погляд, задуманий зовсім традиційно: показує Архангела Гавриїла – Божого посланця [іл. 197], в багатих візантійських шатах, який вітає Діву Марію жестом піднятої правої руки та словами, виписаними на цоколі колонади, що відкривається в глибині зображення: РАДУЙСЯ БЛАГОДАТНА ЗНАЙШЛА ЛАСКУ В БОГА ... ЗАЧНЕШ | Й ВРОДИШ СИНА І ДАСИ ЙОМУ ІМ'Я ІСУС | ВІН БУДЕ СИНОМ ВСЕВИШНЬОГО ... Й ЦАРЮВАННЮ ЙОГО НЕ БУДЕ КІНЦЯ ЛУК. I.28–33. Марія [іл. 198] одягнена в скромні блакитні шати і прозору вуаль. Її серйозний вираз обличчя – згідно з євангельським переказом – показує смуток, страх чи також стурбованість у відповідь на слова Архангела. Знаки зодіаку в склепінні арки в тлі (зліва: Козеріг, Водолій, Риби, Овен) визначають час події, в літургійному календарі торжество Благовіщення припадає справді на 25 березня, на що вказує знак Овна – перший весняний знак зодіаку. Період Овна розпочинається незадовго перед літургійним святом зображеної тут події. Постаті Марії і Архангела, хоч знаходяться на першому плані, розміщені майже на протилежних краях композиції і здається, ніби є лише «кулісами», чи також виконують роль своєрідних *repoussoirs*, скеровуючи зір глядача усередину картини, до *Несення хреста* [іл. 199] на тлі панорами Єрусалиму, показаному в геометричному центрі композиції, сформованої відповідно до засад перспективи. В глибині за Марією висить тканина – гобелен з багатолюдною сценою, завершена темно-синьою, гладкою смугою обрамлення [іл. 200]. Сцену, що зображена на тканині, видно тільки фрагментарно; певні елементи є закриті постаттю Марії а також свічником, що стоїть за Нею. Не має однак сумніву, що є це *Боже Народження*, показане як *Поклоніння Дитятку*. Вдалечині видно Вифлиємський вертеп, а понад нею летять ангели, тримаючи послання з написом: *Gloria in excelsis Deo* [іл. 202 a–b]; з вертепу виглядають пастирі, які прийшли з поклоном; інші, ліворуч, грають Дитяткові на дудках [іл. 202 c]. Перед вертепом стоять віл і осел, а трохи нижче, праворуч – наступна пара крилатих ангелів, що клячать. Навколо вертепу ростуть три дерева з червоними плодами і квітами – ліворуч напевно, яблуня, праворуч – дуб, а трохи нижче – кущ троянди. З неба, на тлі якого зноситься голуб Святого Духа, на вертеп падає «дощ» квітів. Не видно тільки найважливіших постатей події: Марії і Йосифа, а перш за все – Дитятка, яке повинне знаходитися на місці заслоненому постаттю Його Матері. З правого боку стоїть старший чоловік, визначений завдяки німбу як святий, одягнений в ясні шати, що нагадують чернечий одяг і темний плащ [іл. 202 d]. Його руки молитовно простягнуті, а погляд звернений у бік, де повинне знаходитися Дитятко. З протилежного боку, ліворуч від Марії, стоїть ангел з похиленою головою і оберемком мечів [іл. 202 e] – як ті, що проколюють серце Мадонни в зображеннях Богоматері Скорботної. Сцена, показана на тканині, тісно пов'язується із змістом основної події, не лише ідейно чи метафорою, але дослівно, доповнюючи його певними елементами, яких бракує в головному зображенні,

та які знаходяться на гобелені. Це взаємне проникнення і накладення планів робить з *Благовіщення* композицію надзвичайно інтригуючу. Отож голуб Святого Духа, який традиційно супроводжує візит Архангела Гавриїла до Марії, власне зображений саме на тканині – про що може свідчити його невеликий розмір, допасований до інших наявних елементів на гобелені, а зокрема пригашені кольори, згідно з тоном зображення «на старому гобелені». Тим часом цей символ Святого Духа ідейно належить до сцени Благовіщення і, з точки зору спостерігача, видається, здіймається над головою «реальної» Мадонни.

Вітраж у вікні понад *Благовіщенням* зображав *Дерево Єссея* – символ «генеалогічного дерева» предків Ісуса і Марії [іл. 203]. Зберігся уривчасто (бракує обох бічних смуг обрамлення). Як і інші вітражі, має підпис митця і дату: 1926, і також був виконаний у варшавській майстерні Франциска Бялковського. Львівський вітраж не містить всіх елементів, що творять традиційно цю композицію, тобто – крім королів і пророків, відсутні зображення Марії, а також Христа. Цю недостачу проте легко роз'яснити: вітраж знаходиться посеред комплексу малюнків на марійну тематику, на яких видніються вже згадані постаті, і не було потреби повторення їх зображень. Вікно, виповнене вітражем оточене парою постатей пророків і сивіл. Ліворуч стоять Єремія і Єзекіїль [іл. 204], зображені у повний зріст, як сивобороді чоловіки похилого віку, в довгому повстяному одязі. Про те, що це пророки Ізраїлю, Старого Завіту, свідчить велична золота менора [іл. 205 a], що є повторенням менори з другої Святині Єрусалимської, вкраденої Титом в I ст. н.е. Зображення цього свічника відоме з рельєфу, що орнаментує римську Арку Тита [іл. 205 b]. Обидва пророки (біля двох інших великих пророків: Ісайї і Давида) супроводжують *Благовіщення* в ілюстраціях *Biblia pauperum*. Завдяки цьому джерелу ми знаємо зміст пророцтв, які відносять до цієї події: «Господь бо створив нове на землі: жінка шукає чоловіка» (Єр 31, 22); «Брама ця буде зачинена, не буде відчинятися» (Єз 44, 2). Сивіли [іл. 206], показані на протилежній стороні вікна, були зображені як старі жінки, одягнені в довгі шати в складках (жовте та рожеве), а також дивовижні накриття голови. Виокремлено й означено їх традиційно приписуваними їм атрибутами: Сивілу Лівійську – запаленою свічкою, а Еритрейську – квіткою троянди, а крім того їх імена: LYBICA, а також ERYTHREA, виписані на плінці, на якій стоїть латунна «піфійська» тринога, тобто наступний атрибут стародавніх віщунок-пророчиць (характерні постаті сивіл були тут знов скопійовані з ілюстрацій в часослове, виконаним в Парижі в 1508 році, на підставі репродукції в книжці Еміля Мале [іл. 303]). Про грецькі (чи радше – стародавні) корені сивіл свідчать показані в тлі античної колони, доричної святині. Постаті сивіл це – попри грецькі містерії – наступна елліністична нитка в декорації цієї стіни нави. Цього разу однак джерела образного рішення, представленого Розеном, можна відшукати в пам'ятках пізньосередньовічного мистецтва, докладно описаних і проаналізованих Емілем Мале.

Видіння Іллі

Щоб показати пророцтва Сивіли Лівійської, Розен скористався досить витонченим зображенням, що вельми рідко зустрічалося: *Видінням Іллі* [іл. 209]. З лівої сторони композиції, на тлі голих нагромаджень скель на березі моря сидить сивобородий старець, одягнений в коричневу довгу сорочку і ясніший, бежевий плащ, капюшон якого укриває йому голову. Похилений вперед, голова опущена на груди, але його зір прямує за витягнутою наперед лівою рукою, тоді як права спочиває на коліні [іл. 210]. У глибині картини, перед старцем, на обривистому приморському краю скелі, стоїть навколішки, обернений спиною, молодий чоловік в сталево-сірій туніці. Обидві руки підняв догори і, мабуть, дивиться на небо, де на величній заклубоченій хмарі, що носиться понад безмежним морем видніється інтронізована Марія з Дитятком [іл. 211]. Вона сидить на золотому «візантійському» троні, в просторих кобальтово-блакитних шатах, а перед собою тримає золотоволосого Дитятка Ісуса, одягненого в світло-рожеву туніку. З правої сторони, в нижній частині образу, золота колісниця, запряжена парою коней (білим і карим), що в поспіху, як про те свідчить розвіяний на вітрі червоний плащ візника, проїжджає, віддаляючись від моря повз чоловіка, який неспокійно оглядається. Зображена тут подія була так описана в Старому Завіті (1 Царі 18, 42–45): «[...] Ілля вийшов наверх Кармелю, припав до землі й, нахиливши лице аж між коліна, сказав своєму слузі: „Йди, подивись у бік моря". Пішов той, подивився і каже: „Нема нічого!" Ілля сказав знову: „Іди сім разів". За сьомим разом слуга каже: „Маленька хмарка, в долоню завбільшки, встає з моря". І сказав Ілля: „Іди, скажи Ахавові: Запрягай і їдь, щоб не захопив тебе дощ". І вмить потемніло небо від хмари та від тучі, і линув потужний дощ. Сів Ахав на колісницю й поїхав у Єзреел». Однак це лише опис події з життя пророка Іллі, який, – інтерпретований в духовному (містичному) сенсі, в поєднанні з основними елементами духовності ордена кармелітів

– подає символічне прочитати видіння пророка, патрона кармелітів, подане на малюнку в образі Мадонни на троні. Цей позаобразний і символічний зміст зображення є ключем до його пояснення – наскільки влучно задуманого – розташування в межах зображень цього прясла, підпорядковано його ж головній ідеї прославлення Пресвятої Діви Марії, і це особливо помітно в їх прагненні підвищити наочність таїнства ЇЇ Непорочного Зачаття і материнства. Маленька хмаринка, про яку йде мова в біблійному переказі, належить до основних пов'язаних з пророком Іллею символів, присутніх у духовних засадах кармелітів: «Вже від свого початку Кармель спостерігав у тій хмарці символ Нареченої, яка постає із забруднених гріхом „вод" людства, будучи сама чиста і невинна. Це Вона приносить людям справжнє Життя – Божого Сина. Така інтерпретація символу хмарки пов'язана з марійним характером ордену, який завжди особливо шанував таїнство Непорочного Зачаття Марії і народження Божого Сина». Що цікаво, легенда, яка криється за хмаркою, маловідома. Повний запис символіки і містичних значень, які несе з собою для ордену кармелітів видіння Іллі, містять, власне, тільки твори авторів цього ордену, призначені найчастіше також тільки для його членів. Її якнайповніша версія знаходиться в основному творі духовності ордену кармелітів, а саме в так званій Книзі перших ченців (*Liber de institutione primorum monachorum*). У Книзі VI цього твору були докладно з'ясовані чотири таємниці, які Бог оголосив Іллі. Основним елементом видіння, що явилося Іллі у вигляді хмарки, було Непорочне Зачаття Марії, чому й традиція і екзегеза кармелітів пов'язана з Непорочним Зачаттям Марії з незайманого життя ченців, в якому наслідували Іллю. Таким чином виник особливого виду зв'язок між ченцями та Марією, оснований саме на збереженні целібату, при цьому – що цікаво – це не Марія була зразком для ченців, але саме вона наслідувала чесноти, культивовані від часів Іллі через відлюдників з Гори Кармель. Отже, не можна брати під сумнів, що саме кармеліти найбільше шанували таємницю Непорочного Зачаття Марії і Її дівочого материнства; відповідно до легенди, вони були першими, кому Бог оголосив ці правди, задовго до народженням Марії і Христа. Тому важко собі уявити зображення, яке ще чіткіше підкреслювало б ці власні ознаки Богородиці. Додатковим поясненням розміщення в цьому місці комплексу малюнків з саме цими зображеннями – Марії-Непорочного Зачаття з фігурою Ісуса – є присутність *Дерева Єссея* у вітражі нижче. Таким чином Непорочно Зачата, показана понад вікном у сцені *Видіння Іллі*, доповнювала – як «гілка» (*virga*) Єссея разом з «квіткою» – Христом, який з Неї виріс – композицію, започатковану у вітражі, подібно як її доповненням були пари пророків і сивіл довкола вікна.

Прославляння св. Івана Хрестителя

Малюнки в першому від пресбітеріуму пряслі нави на південній (S III) стороні присвячені особі святого Івана Хрестителя, його наукам, а також ролі попередника Христа [іл. 215]. Обширну площину нижче від вікна займає сцена, пов'язана зі стинанням голови св. Івана, а в інших полях, обабіч вікна, а також понад ним – проілюстровані проповіді святого. Також композиції у вітражі зображали події з життя св. Івана. Сцена, найбільша за розмірами, і одночасно найбільш незвична щодо змісту, знаходиться в нижній частині стіни, під вікном. З приводу іконографічної винятковості її по-різному називають. Традиційно, але не дуже точно, означують її назвою *Усікновення Голови Івана Хрестителя*; точніше, але трохи незграбно, називають *Уночі після Усікновення Голови Івана Хрестителя*. Найдоречніший (бо найбільш адекватний до змісту) видається заголовок *Прославляння святого Івана Хрестителя* [іл. 216–217]. На тлі трьох золочених аркад зображено піднесені над землею шість фігур, одягнених у святкові, багато гаптовані літургійні шати. Німби навколо голів, а також полум'я під ногами, вказують на те, що в них можна пізнати ангелів, але також неординарних: «То могутні духи світла, на зразок гностичних Еонів, цілі спломенілі блиском, з очами, загубленими в незмірній далечіні, очами, що пам'ятають виникнення світів» – як їх описував Ян Парандовський [іл. 218–219]. Ангел, що стоїть посеред композиції, тримає безголове тіло св. Івана, безвладне, але не мертве, тільки немов би зомліле, оскільки руки святого підняті вгору, над місцем, де колись була його голова, а зараз, замість неї, ясніють неземним світлом концентричні круги. Інші ангели оточують цю центральну групу. Ангел ліворуч представляє закривавлену сокиру, якою страчено Хрестителя; наступний тримає в руці багато орнаментований ліхтар з написом: IOANNES, оскільки Євангеліє говорить про св. Івана: «Той був світич, який палає і світить» (Йо 5, 35). Далі, справа, ангел показує голову св. Івана на блюді, так як отримала її Саломея. Два ангели, що залишилися, стоять у глибині в благоговінні. З лівої сторони, близько краю композиції, із-за просвіту аркади, що показує занурену в морок дальшу частину приміщення, в якому розігрується головна сцена, до дійства приглядається Ірод зі своїм радником. В глибині видно колону з імпостовою капітеллю,

родом з візантійського мистецтва, а перед Іродом, на цоколі, оздобленому рельєфом з зображенням, найімовірніше, якогось вавилонського чи асирійського божества, стоїть особливий чорний ліхтар, виконаний, можливо, з ебенового дерева, на підставці, що нагадує рострум. На цьому самому цоколі, за ліхтарем, стоїть скульптурка, виконана також з чорного матеріалу, – чи то людина, чи то тварина – яка на диво нагадує Пазузу, асирійського демона вітрів. Праворуч за ангелом, що показує голову св. Івана на блюді, стоїть стара, зболена жінка, одягнена в коричневий шати і блідо-зелену шаль, її підтримує молодий чоловік, якого в глибини сцени супроводжує декілька інших юнаків. То св. Єлизавета, мати св. Івана, та його учні [іл. 220]. На стіні понад аркадами в тлі вимальовані контуром три зображення: *Благовістя Захарію*, *Тайна Вечеря,* а також *Зустріч Марії та Єлизавети.*

Понад *Прославленням*, зліва від вікна, знаходиться зображення, окреслене сучасниками як «ангели відділяють зерно від полови» [іл. 221], що є ілюстрацією фрагмента Євангелія св. Матвія (Мт 3, 11–12): «[Я вас хрещу водою на покаяння, а той хто йде за мною, від мене потужніший, і я негідний носити йому взуття. Він вас хреститиме Святим Духом і вогнем]. Лопата вже в руці в нього, і він очистить тік свій та збере свою пшеницю до засіків, а полову спалить вогнем незгасимим». Та непересічна сцена відноситься власне до Страшного Суду, хоч не є дослівною ілюстрацією наведених вище строф Євангелія. Три ангели, що на перший погляд дуже нагадують ангелів з *Прославлення* (хоч одягнені не так багато) – стоять (чи також, мабуть, витають) на сходах, що провадять до романського порталу, опертого з правої сторони на колону, орнаментовану сплутаними звіриними фігурами, в тимпані якого знаходиться різьблене зображення *Maiestas Domini* – алюзія до Страшного Суду і згаданого в Євангелії, а пророкованого св. Іваном, другого Пришестя Христа. Ангел, який стоїть найближче до різьбленого тимпану, зображений фронтально, в правій руці, піднесеній понад головами інших ангелів, тримає терези, що символізують Страшний Суд, такі як ті, які тримає зазвичай в подібних зображеннях Архангел Михаїл. Другий ангел, повернений злегка вліво, у витягнутих перед собою руках тримає книгу в золотій ювелірній оправі, оздобленій коштовними каменями. Напис на її титулі: *Math III VII* скеровує глядача до відповідного фрагмента Євангелія від св. Матвія. Відноситься він вже проте до зображень, показаних на малюнках на протилежній стороні вікна. Третій ангел, також повернений вліво, на рівні лиця, в руках, витягнутих вперед, тримає золотий або позолочений малий переносний вівтар, портатил, судячи з орнаментів, які його оздоблюють – ранньохристиянський або візантійський. Біля ніг цього ангела, на найнижчій сходинці, розкладений клапоть білої тканини, орнаментований на краях червоними хрестиками, напевно, корпорал (лат. *corporale*) – на якому насипано жменю зерен пшениці. Це зерно, про яке згадує цитований вище фрагмент Євангелія, відділене від полови (хоч її на образі не видно). Демонстрація зерен, зібраних на літургійній тканині, яку можна інтерпретувати як корпорал, має виразні конотації Євхаристії: може означати пшеницю, з якої виникнуть вживані в обряді літургії святі облатки. Малюнок на правій стороні вікна представляє ангелів, що борються з «породженням єхидни» [іл. 222], згідно з фрагментом Євангелія, записаним на книзі, яку тримає ангел у попередньо згаданій сцені: «[Побачивши, що сила фарисеїв та садукеїв іде на хрещення до нього, він до них мовив:] „Гадюче поріддя! Хто вас навчив тікати від наступаючого гніву?"» (Мт 3, 7). Митець показав ангелів в трохи дивних позах, із заплющеними очима і натхненними лицями, а їхні руки, піднесені вгору, немовби жбурляють чари у кольорових, розфарбованих у червоно-чорні смуги змій, що вилися біля їхніх ніг (проілюстроване тут дослівно євангельське «гадюки» чи також «жовтопузи»).

Також сцени, намальовані над вікном у найвищій частині прясла, дослівно передають зміст проповідей святого Івана Хрестителя [іл. 223–225]. Фрагментом композиції з лівої сторони є мускулистий лісоруб, який замахується сокирою, щоб вбити її в корінь могутнього розлогого дерева, як навчав св. Іван: «Сокира вже при корінні дерев: кожне дерево, що не приносить доброго плоду, зрубають і у вогонь кинуть» (Мт 3, 10). З правої сторони, недалеко фонтану, на краю якого сів павич, знаходиться групка дітей. Одна дитина тримає в руці музичний інструмент, інша стоїть, а ще одна сидить задумана. Тільки четверта, повернута до глядача спиною, найімовірніше танцює, як можна здогадуватись із пози її рук і ніг. В глибині росте плодове дерево, а під деревом знаходиться кам'яна лавка, на спинці якої вирізьблено напис: MATEUSZ IX / XI 16–17. Той напис знову скеровує глядача до євангельського джерела сцени, яке говорить: «До кого б мені прирівняти рід цей? Він подібний до дитинчат, які сидять на майданах та вигукують до інших, кажучи: Ми вам на сопілці грали, та ви не танцювали; ми жалобної вам співали, та ви не били себе в груди» (Мт 11, 16–17). Кам'яні архітектурні елементи (які повинні показати згаданий в Євангелії «ринок» і загалом урбанізований характер оточення) – облицювання басейну фонтану, кронштейни, що підтримують лавку і плита, яку помітно біля сидячого

хлопця в нижній частині композиції – орнаментовані деталями і багатофігурними рельєфами, найімовірніше, за античними і ранньохристиянськими мотивами. У кронах обох дерев аж роїться від екзотичних, різнокольорово оперених птахів. Картини ідейно доповнює вітражна композиція: три *Сцени з життя св. Івана Хрестителя*, витримані (як і інші вітражі) в делікатних золотаво-жовтих тонах на білому тлі [іл. 226]. Згори (тобто знов всупереч традиції, прийнятій у середньовіччі), в трьох медальйонах видно зображення: *Хрещення Христа, Свідчення віри ув'язненого св. Івана* та *Усікновіння Голови св. Івана Хрестителя*. Нижче від останньої сцени знаходився напис: ПРИЙШОВ ВІН СВІДКОМ | СВІДЧИТИ СВІТЛО | ІВАН 1, 7. Композиція цього зашклення повторює уклад вікна з грецькими містеріями в південній стіні першого від заходу прясла нави.

Прославляння святого Івана Хрестителя – це картина, яка виникла першою з усієї групи. Від початку вона дивувала сучасників не тільки багатством малярської фактури (що іскриться від вишивок і коштовностей шат у ангелів), але і таємничістю, і напругою, помітною на лицях Божих посланців, а перш за все – небаченою і загадковою темою, яка не має прецеденту в іконографії. Вона є у цьому розумінні зовсім самостійним і оригінальним твором Розена, а підтвердження того аж ніяк не зменшує факт, що мистець послугувався багатьма цитатами і формальним наслідуванням інших, загальновідомих творів мистецтва. Потрібно також пам'ятати, що стінопис є розвитком і перетворенням теми, яку художник опрацював вже в станковій версії [іл. 118, 227–233]. Обидві редакції зображень на тему св. Івана поєднує навіть більше ніж тільки спільне літературне джерело (видіння німецької містик) Анни Катерини Еммеріх, бо майже всі сцени в обговорюваному пряслі були, без значних змін, перенесені на стіну з ранішої, акварелево-гуашевої композиції Розена і тут використані повторно. Виразне є тут також покликання до *Мари* (*L'Apparition*) Моро [іл. 234–235]. Ви навіть можете отримати враження (і висунути гіпотезу), що Розен хотів створити картину на схожу тематику як та, яка надихнула Моро, старався дорівнятися його шедеврам в розкоші, атмосфері дива і таємничості. Можна також далі спекулювати, що розгнуздана розкіш палацу Ірода у поєднанні з описом сомнамбулічного танцю провокаційної Саломеї не відповідав релігійному з духові мистця, не говорячи вже про невідповідність картин Моро до інтер'єру святині. Мабуть, Розен вирішив розвинути інший хід цієї самої події – найбільш релігійний, тобто смерть св. Івана – і зумів його відмінно передати в подібній до Моро естетиці, надаючи йому одночасно діаметрально інше звучання: замість картини, що випромінює еротизм і атмосферу декаденції, створив надзвичайно промовисте бачення святості, не позбавленої при тому всіх основних ознак формальних композицій французького символіста. Одним словом, польський мистець поміняв декадентський у вимові містицизм картини Моро на пристрасний релігійний містицизм свого малюнка в катедрі.

Малюнки, які покривають південну стіну нави, не творять групи, єдиної з огляду іконографії. У цілісність їх може скріпляти тільки засада, що вони належать до періоду «святої історії», до Втілення. Важко також говорити про конкретний уклад чи визначений напрям їх прочитання, бо не вдасться виділити в них логічної хронологічної низки. Видається зрештою, що пошук таких правильності безцільні, оскільки група промовляє більше символічно, а не сюжетно.

Цикл *Чотирнадцяти Святих Помічників*

На північній стіні розташовані зображення Чотирнадцяти Святих Помічників (збагачені фігурою святого Оділона, якого зазвичай не вписують до їхньої групи), тобто святих, особливо популярних у народі, до яких впродовж століть складали молитви в різних потребах. Постаті цих святих одночасно ілюструють улюблену Розеном *Золоту Легенду*. Традиційно група *Чотирнадцяти Святих Помічників* – це: три святі єпископи (Діонісій, Еразм, Влас), три святі діви (Варвара, Маргарита, Катерина), три святі лицарі (Юрій, Акакій, Євстахій), святий лікар – Пантелеймон; святий відлюдник – Егидій, святий диякон – Кириак, святий юнак – Віт, а також святий велетень – Христофор. Саме цих святих Помічників зображають малюнки північної стіни нави вірменської святині. Присутність святого Оділона є в цій групі виняткова, без прецеденту в сакральній іконографії. На введення цього образу до комплексу малюнків у катедрі вплинули, найімовірніше, особливі обставини замовлення. Іконографія згаданих святих – усіх, за винятком святого Оділона – традиційна. Також розміщення постатей святих не видається продиктованим глибшим задумом, може поза композиційними відношеннями і суб'єктивними уподобаннями митця. У зв'язку з цим, в обговоренні цієї частини декорації найбільше уваги було присвячено сцені зі святим Оділоном, а інші малюнки – як такі, що не вимагали глибшого аналізу – будуть лише згадані в описі. У першому від заходу, і одночасно найвищому пряслі (N I) знаходиться тільки одна сцена, понад

вікном (розміщена аналогічно як *Жертва Авраама* на протилежній стороні нави), що зображує *Святу Катерину Александрійську, яку ангели несуть на Гору Синай* [іл. 236–237].

Похорон святого Оділона

Малюнок у центральному пряслі нави (N II), в нижній частині стіни, під вікном, є унікальною композицією, а водночас, певне, найцікавішим і самобутнім творінням Розена. Винятковим є перш за все з приводу незвичної іконографії, але з-поміж числа інших сцен у катедрі вирізняється також під мистецьким оглядом. Зображено унікальну тему: *Поховання святого Оділона* [іл. 238–239] – абата монастиря бенедиктинців в Клуні із XI століття, який встановив День Померлих. Для сучасників була то (поряд з *Розп'яттям* і *Прославленням святого Івана Хрестителя*), напевно, найбільш приваблива композиція в катедрі. Натуральної величини постаті творять сцену похоронної процесії, яка прямує у напрямі пресбітеріуму (на схід). На ношах спочиває тіло померлого достойника, одягненого в багато орнаментовану ризу і митру, з перстенем на правій руці. Художник показав процесію збоку: ноші несуть троє ченців. З-поза їх шат вистає трохи темніше чернече одіяння інших (ледве відмічених, а для глядача майже непомітних) трьох ченців, що підтримують ноші з другого боку. З трійці, яка прямує у похоронній процесії від сторони глядача, видно лиця тільки двох ченців. Перший іде із зосередженим лицем і прикритими повіками, наступний відвернув голову і, мабуть, дивиться позад себе (чи, радше, на крокуючу за ним прозору примару); лице третього ченця сховане у капюшоні. На чолі процесії крокує абат у папському вбранні, опертий на пастораль. Ззаду похоронну процесію замикають два прислужники. Напис на ношах дозволяє ідентифікувати як померлого, так і три, намальовані лише білим контуром, накриті капюшонами постаті, що супроводжують похоронну процесію: О СВЯТИЙ | ОДИЛОНЕ ДУШ | ПОМЕРЛИХ ПАТРОНЕ | МИ ІДЕМО БАГАТОЛЮДНО | МИ ПОМЕРЛІ ПРИ | ТВОЇЙ ТРУНІ. Несений на ношах достойник – то святий Оділон, а прозорі постаті – то душі померлих. Абат, який веде процесію – другий святий у групі – то святий Майолус, наче послідовник святого Оділона на абатському троні в Клуні (так принаймні повідомляє легенда, що супроводжує зображення з початку його створення, і поширена тоді у пресі).

Згідно з Вінцентом де Бове, саме святий Оділон установляв і в першій половині XI століття запровадив у життя свято до вшанування всіх померлих віруючих: День поминання померлих. Звідси дяка Оділонові від померлих душ (напевно, тих, що вже звільнені із мук чистилища), що супроводжують його в останню дорогу. Неможливо визначити, чи святий Оділон дійсно мав при похованні такий непересічний супровід. Відомо однак, що похоронну процесію не міг очолювати абат Майолус, оскільки в момент смерті Оділона не жив вже понад пів століття: то саме він був попередником Оділона в Клуні, а не навпаки. Керуючись хронологією, належало б отже прийняти, що похоронний почет проводить послідовник Оділона, також святий абат з Клуні, Гюґон. Це є всього лише припущення, бо жоден з двох життєписів святого Оділона не згадує ані про поховання, ані про появу вдячних духів. Звідки тоді задум такого зображення, що є справжньою сенсацією в дуже бідній іконографії святого абата? Жодне з відомих мені джерел не згадує подій, які могли послужити Розенові за канву до зображення *Похорон св. Оділона*. Протягом всього XIX століття, а навіть ще до початків наступного сторіччя великою популярністю користувалися перекладені на багато мов так звані Золоті легенди, тобто збірки святих життів на всі дні року, збагачені повчальними коментарями і молитвами. В одному з видань саме такої збірки легенда на день св. Оділона інформує, що абат той «заслужив ласки побачити перед своєю смертю багатьох з числа врятованих ним душ [в чистилищі] і був покликаний до неба, [в дорозі] куди супроводжувано його». Не було чітко сказано, хто його супроводжував, але можна припустити, що то визволені з чистилища вдячні душі відвели св. Оділона до неба. То єдиний слід, єдиний відомий літературний фундамент цього зображення, зовсім новий і надзвичайно оригінальний задум, не тільки щодо святого Оділона, але й іконографії святих загалом. Похоронну процесію на львівській картині супроводжує похід незвичайно відданих померлих духів. Спосіб їх малювання є напевно авторським задумом Розена, але сам їх вигляд, факт укладання в так, а не інакше зібрані у складки широкі плащі з капюшонами, врешті контекст, в якому розміщені – це цитата з бургундського пізньосередньовічного мистецтва. Фігури духів це класичне *pleurants*, тобто плакальники, які в бургундській традиції відпроваджували на вічний спочинок заслужених особистостей. Два найвідоміші, бо також і мистецьки найдосконаліші приклади бургундських нагробків з *pleurants*, то гробниці Філіпа Сміливого, авторства Жана де Марвілла, Клауса Слутера і Клауса де Верве, а також Філіпа Пота, приписуваний Антуанові Ле Муатюр'є. Це від них Розен перейняв образи плакальників, повторивши деяких дуже точно [іл. 248–249].

Хоча це проблема, принаймні формально, другорядна, потрібно затриматися на ряді тканин, які висять між колонами внутрішніх галерей, що творять тло для *Похорон святого Оділона*. Тканини, що висять є багато орнаментованими і, судячи з фрагментів, помітних лише між постатями в капюшонах, зображують ілюстрації до Апокаліпсису. Мистець старався зберегти реалії епохи у сучасному зображенні, надаючи тканинам романський характер. Так є і насправді, оскільки перемальовано на ньому майже повністю (і з дивовижною точністю!) чотири мініатюри: фоліо 3^{r}, 13^{v}, 33^{v} і 40^{v} з *Бамбергського Апокаліпсису* [іл. 253–256].

Перша версія картини *Похорону святого Оділона* виникла в 1925 році і була показана на виставці в Захенті. В катедрі та сцена повторена дуже точно, майже скопійована [іл. 114].

Над *Похороном святого Оділона*, на вузьких вертикальних поясах стіни обабіч вікна, видніються наступні *Св. Помічники*: ліворуч *Святий Юрій* [іл. 263], праворуч – *Святий Христофор* [іл. 264]. Над ними зображений *Св. Егидій що боронить лань від мисливців* [іл. 262]. Тут однак не можна відмовити мистцеві в оригінальності у введенні до оповіді, відомої з середньовічної *Золотої легенди*, сучасних йому юнаків, одягнених у, без сумніву, сучасні вбрання. Незвично також подане тло – зображено схематично, як у театральних декораціях – з намальованими зовсім реалістичними постатями звіроловів, святого відлюдника, а також тварин (чудові далматинці і лань) – немов «з крові і кості». Це зрештою формальні засоби, що багато разів вживаються в катедральних малюнках, які додають картинам Розена неповторного настрою, а через їх виняткові декоративні достоїнства – велику привабливість. Відносно прості засоби дали відмінний результат: стримані жести постатей передають «німий діалог» Егидія із звіроловами; неприязний краєвид досконало відповідає відлюдницькому способові життя святого; ніщо краще не демонструє відмінності двох світів, які тут зустрілися, ніж акцентування контрастів між кольоровим одягом мускулистих юнаків-звіроловів з аскетичним силуетом одягненого в чорні шати, схудлого, сивобородого затворника.

Вітраж у вікні цього прольоту, створений за кошти вірменського банку «Монс Піус», був присвячений о. Теодоровичеві до двадцатип'ятиріччя його єпископату (1927). Містив сцени, які зображали найважливіші події з історії львівських вірмен (від верху: *Святі Нерсес, Ісак і Месроб*; *Привілей короля Яна Казимира для львівських вірмен*; *Праця в банку Монс Піус*), а також герб архієпископа Теодоровича і текст присвячений до цієї нагоди [іл. 265]. Вітраж не об'єднувався тематично з малюнками, що його оточували. Як і інші вітражі, був напевно виконаний варшавською установою Бялковського. З вітража збереглися тільки невеликі уламки скла; цілісність відома лише з архівної фотографії.

Малюнки в наступному пряслі (N III) продовжують хід *Чотирнадцяти Св. Помічників* [іл. 266]: у найвище розташованому полі, понад замурованою віконною нішею, видніються святі єпископи, мученики і воїни [іл. 269]: Влас (у вбранні понтифіка, тримає в руці дві схрещені свічки); Діонісій (також зображений як єпископ, зі своєю, показаною з профілю, головою, що лежить на книзі, яку відповідно до легенди повинен був донести, по стинанні, до Сант-Деніс під Парижем); Пантелеймон, прив'язаний до маслинового дерева; Акакій (лицар в терновій короні, з мученицькою пальмою в руці), а також Киріяк, в покровах диякона, що топче диявола. Нижче, в полі по лівій стороні ніші, стоять святі діви [іл. 267]: Маргарита, в багатому, орнаментованому коштовностями візантійському головному уборі, майже схована позаду зображеної перед нею святою Варварою, яка тримає башту як свій традиційний атрибут. З протилежної сторони ніші видніються [іл. 268]: святий Євстахій (звіролов у супроводі оленя), святий Віт у вбранні ранньохристиянського катехита, а також святий Еразм в надзвичайно розкішних єпископських шатах. У віконній ніші посеред стіни – посріблена дерев'яна фігура Христа Доброго Пастиря, не пов'язана тематично із змістом малюнків. Виконала її сестра художника Софія Розен одночасно із створенням малюнків.

Персоніфікація п'яти почуттів і рівноваги

Середні частини західної стіни нави, в котрій влаштована арка, що відкривається до добудованої частини святині, оздоблені сюжетним живописом: з лівої південної сторони аркади розташовуються «людські задуми та їх рівновага під постатями ангелів», а на протилежній стіні їх супроводжують персоніфікації семи Дарів Святого Духа. Персоніфікації п'яти почуттів показані переважно як постаті з жіночими рисами обличчя, кожна постать тримає відповідний атрибут [іл. 270–271]. Вони закомпоновані одна над одною у формі півкола, завершеного шостою постаттю – чоловіка, що символізує рівновагу між почуттями. Починаючи від низу тут закомпоновані: Зір, окреслений античним металевим дзеркалом, котре тримає у правій руці, та хижого птаха, напевно, сокола, котрий сидить на лівій

руці постаті; Смак має кошик овочів, а наступна постать – Слух – грає на трубці (або на іншому духовому інструменті). Вище розташована персоніфікація Нюху тримає в руках квіти (напевно, троянди), а над нею Дотик показує у витягнутій лівій руці великого їжака. Постать, що завершує композицію та символізує Рівновагу, тримає у лівій руці олов'яний відвіс на довгій нитці. Така іконографія п'яти почуттів є традиційною, опертою на працях Арістотеля, котрі говорять, що почуття повинні бути подані як людські постаті, що тримають відповідний, пов'язаний з кожним почуттям предмет: дзеркало для Зору, музичний інструмент для Слуху, квіти для Нюху, овочі для Смаку, та арфу для Дотику. У львівській редакції, що назагал відповідає рекомендаціям Арістотеля, наступили певні, можливо, навіть жартівливі відступи від традиції через подання їжака як атрибуту Дотику. Не зустрічається також поєднання Почуттів та Рівноваги. Ці асоціації можна пояснити сакральним контекстом самої теми, який у декоруванні костелів з'являвся достатньо рідко (якщо взагалі був). Натомість почуття повсякчас з'являлися у текстах християнських письменників, але подавались виключно у негативному світлі. Їх описували як головні джерела зла, знаряддя гріха, котрих потрібно остерігатися. Напевно, з огляду власне на ці негативні сприйняття, ніби для нейтралізації згубних нахилів, викликаних почуттями, у вірменській катедрі поруч з ними представлена Рівновага, котра забезпечує їх зрівноваження та гарантує їх нешкідливість.

Символи семи дарів Святого Духа

На протилежній стіні аркади розташоване – подане без сумніву, як пара (*pendants)* для почуттів – *Сім Дарів Святого Духа* [іл. 275–276]. Однак важко було б окреслити тему цього малярства на підставі виключно іконографічного аналізу. Представлена ідентифікація ґрунтується на передачі тієї епохи. Сім постатей ангелів (з обличчями юнаків та дівчат), одягнутих та показаних подібно до тих, що уособлюють почуття, розміщені у трьох групах. Кожна з постатей має на собі шати різних кольорів, а шість персоніфікацій тримають також атрибути (галузку дуба з жолудями, галузку з плодом цитрини, галузку сливи з її плодом, яблуко, веселку та циркуль). Дари Святого Духа згадані у пророцтві Ісаії (Іс. 11, 1–3): «І вийде паросток з пня Єссея, і вітка виросте з його коріння. Дух Господній спочине на ньому, дух мудрості і розуму, дух ради і кріпости, дух знання й страху Господнього. Він дихатиме страхом Господнім». Парадоксально однак, що оманливо очевидне окреслення теми, яке не передбачало складностей з атрибуцією постатей і навіть обізнаності з іконографією традиційних зображень Дарів Святого Духа не вистачає щоб розшифрувати значення, зображеної у катедрі символічної композиції. Це зображення, незважаючи на спроби розпізнавання прихованого у ньому змісту, і надалі залишаються нерозгаданими.

У верхній частині обидвох коротших стін нави, безпосередньо при п'яті склепіння, намальовані по дві пари крилатих істот. На східній стіні оточені золотими крильми лики у формі щитів, в однієї пари – ясні, в іншої дещо темніші, то напевно, символи серафимів та херувимів. Поміж ними, у медальйоні на осі стіни, понад замком аркади, видно христограму, а також літери A та Ω [іл. 280]. На західній стіні – чотири однаково подані крилаті істоти восхваляють голуба Святого Духа на осі композиції (що, без сумніву, відноситься до зображених нижче на тій самій стіні персоніфікацій Семи Дарів Святого Духа). Від своїх відповідників на східній стіні відрізняються тільки тим, що золотими крильми оточені тут не лики, а круги, утворені загнутими у спіраль язиками полум'я [іл. 281]. Завдяки цьому можна припустити, що це – престоли, згідно з трактатом Псевдо-Діонісія Ареопагіта *Про небесну ієрархію* – останні істоти з першої, найвищої тріади ангелів, що складалася з серафимів, херувимів та власне престолів. Ангели, згідно зі своїм покликанням, стережуть святиню Бога, розташовані на обох її краях. Від західної сторони виконувану ними функцію оборони охоронців будинку костелу, поданого, як *civitas cœlestis*, підкреслюють міські мури, сумарично зображені на відкосах західної аркади. Підлуччя західної аркади, темно-синє тло котрого нагадує небо, рисунки зі сріблистим контуром представляють знаки зодіаку [іл. 282]. Вони мають традиційну форму фігур – символів, що повторюють згідно з старожитньою генеалогію зодіаку риси їх материнських зіркових розкладів. З лівої (південної) сторони, знизу догори показані за порядком – Овен, Бик, Близнюки, Рак, Лев та Діва. З другої (південної) сторони підлуччя, відразу нижче зеніту у порядку спадання видно: Терези, Скорпіон, Стрілець, Козерог, Водолій, Риба.

Мистецька практика художника та джерела образотворення

Не викликає сумніву, що, з огляду на іконографію, описаний малярський ансамбль оригінальний, і не має собі подібних. Власне ця якість творчо сприйнятої та

незрідка вільно зміненої іконографічної традиції, є характерною ознакою робіт Розена. Тезу про інспірацію, почерпнуту митцем з книжок та викладів Еміля Мале, варто обґрунтувати, звертаючись до конкретних прикладів – запозичень з ілюстративних матеріалів трьох томів *Релігійного мистецтва Франції*, котрі з'явилися перед виконанням Розеном малярства в катедрі. З усних переказів відомо, що він просив про позування для портретів безпосередньо на риштуваннях, проте напевно існували проекти загального розпланування композиції. На багатьох архівних фотографіях вже з американського періоду видно як художник працює, споглядаючи на натурну модель; поруч з банками з фарбами лежать розкладені книжки, фото; або також послуговується дерев'яним манекеном, зрухомими кінцівками, одягнутим у відповідний стрій [іл. 284–286]. Розен дуже любив манекена, дав йому ім'я Вільфред [іл. 287], і навіть траплялося, що в деяких розписах враховував вклад праці дерев'яної ляльки, додаючи поруч зі своїм підписом дописку: *Wilfried adiutante*. Важко сказати, чи цей манекен «допомагав» Розенові вже у Львові. Десятки, а навіть сотні деталей тканин та предметів, зображених у розписах, були взоровані на рисунках та фотографіях справжніх пам'яток, головно середньовічного мистецького ремесла та оздоблення. Художник з виразним захопленням копіював їх, а часом навіть модифікував та адаптував до своїх композицій чи то з ілюстрацій книжок Еміля Мале, чи з інших (не завжди ідентифікованих) джерел [іл. 288–310].

Мистецька форма

Хоча одноголосно був схвалений літургічний аспект розписів та їх досконале поєднання з інтер'єром храму, думки щодо мистецьких якостей декорування поділилися. Ця проблема є ще важчою для однозначної оцінки, з огляду на те, що відомі лише позитивні друковані рецензії розписів. Однак відомо також, що роботу Розена також критикували. Єдиною опосередкованою інформацією на цю тему є стаття Богдана Януша 1930 року. У свою чергу з огляду на завдання вірменізації катедри виникає питання про участь Розена у цьому процесі. Завершуючи висвітлення цієї проблеми, можна ствердити та підкреслити, що з цього огляду малярські декорації святині необхідно визнати як цілком автономний ансамбль. Щодо змісту та форми, ці розписи з успіхом могли б оздоблювати кожний інший католицький костел. Єдиним присутнім у них відкликом до вірменськості є присутність серед святих патрона та хрестителя Вірменії Св. Григорія Просвітителя, а також використання у обрамленнях та орнаментальних декораціях мотивів оздоблення вірменського Євангелія зі Скерви.

Візуальна привабливість розписів, їх живе, насичене барвами, часто у контрастних поєднаннях (рожеві, жовтаві, фіолетові, туркус, яскраво-зелені) були тими якостями, котрі, напевно, найбільше спричинилися до великої популярності ансамблю серед тогочасних глядачів. Пов'язано це було також з присутністю у декорації цілої галереї прекрасно виконаних портретів, з котрих багато, без перебільшення, можна порівняти з працями Станіслава Ігнатія Віткевича. Розен, хоча і малював темперою, використовував дуже виразний, часто подвійний контур, звичайно контрастний щодо оточуючих кольорів, як правило, підкреслений білою лінією, котра ефектно видобувала постаті з фону та формально зближувала малярську якість з пастельними рисунками. З огляду на форму, розписи Розена сприймаються однозначно сучасними, незважаючи на присутність в них чисельних та дослівних цитат з давнього мистецтва. Свідчать про це не тільки витримані у сучасній стилістиці портрети, в котрих особливо зачіски, а часом також строї постатей відносять їх до тогочасної епохи. Розписи Розена, щоправда, частково, ґрунтуються на багатовіковій традиції Церкви, а мистець зумисно підкреслив цей поворот до минулого згаданими зверненнями до мистецтва давніх епох, і, напевно, також до давньої, повної поваги до опрацювання деталей, малярської техніки, хоча формально залишився вірний тогочасному «стилю». Останнім часом цей стиль отримав назву «золотої середини», або ж чогось середнього між авангардним малярством та історизмом. Консервативна (передовсім духовна) критика підкреслювала, що художник є «далекий від будь-яких „-ізмів"», розуміючи під тим поняттям сучасні авангардні напрямки. В результаті його творчість, зазвичай, класифікували, як традиційну, щоб не сказати – консервативну, що зрештою у сакральному середовищі було радше похвалою, ніж недоліком.

Єдиним більш проникливим критиком, котрий вже у 1930-их роках зауважив у малярстві Розена сучасні елементи, був Владислав Козицький. Не пов'язував їх з конкретним напрямком чи стилем, але знаменно, що описав розписи Вірменської катедри термінами «визначні лінійні», «площинні» та «антинатуралістичні», а одночасно влучно зауважив їх вартість позамалярську. «Стиль» розписів у Вірменській катедрі є індивідуальним витвором мистця, і хоч легко знайти та вирізнити в них, свого роду, складові частини чи напрямки та тенденції з давнього мистецтва, котрі надихали художника, вони є власним та цілком оригі-

нальним способом самовираження Розена. Не сперечаючись з зауваженнями критиків, що фаворизують сучасні, авангардні напрямки, необхідно підкреслити, що такий спосіб художнього вираження – фігуративний та традиційний – був усвідомленим вибором митця, котрий прагнув творити мистецтво костельне, релігійне, відповідно до його багатовікової традиції, а передовсім згідно з його традиційною іконографією. Розписи хвалили не лише критики міжвоєнного періоду; також сучасні дослідники вважають, що: «Ансамбль поліхромії Яна Генріха Розена у львівській вірменській катедрі належить до найвизначніших цілісних вирішень малярських інтер'єру костелу зреалізованих у незалежній Польщі».

* * *

Катедра та її декорації перебули ІІ Світову війну відносно добре. Разом з ліквідацією у 1945 році радянською владою Львівської Вірменської Архідієцезії, у 1950 році закрили також катедру, котру почали використовувати як запасники музейних фондів [іл. 311]. Аж до грудня 2002 року тут зберігалася багата колекція ікон та скульптури Національного музею у Львові. З того часу споруда належить до Громади Вірменської Апостольської церкви, котра опікується катедром [іл. 313].

Від початку реставраційних робіт у катедрі минуло понад 100 років. Незважаючи на війну та багато політичних змін, в результаті яких катедра опинилася в іншій державі та служить місцем культу іншій (т. зв. некатолицькій) вірменській громаді, будинок залишається чудовою пам'яткою мистецтва багатьох віків та принаймі двох народів. З цієї сторічної перспективи можна вже, напевно, ствердити, що сміливі, часто контроверсійні рішення, прийняті у зв'язку зі зміною вистрою кадедри виявились цілковито виправданими.

Вище була показати, наскільки на сучасний образ катедри мали вплив рішення о. Теодоровича [іл. 312]. Немає сумніву, що сучасний вигляд святині є його заслугою, і треба висловити подив його відвагою і, напевно, також мудрістю архієпископа, котрий під бароковим вистроєм зумів побачити первісну вірменську святиню; треба віднестися з шаною до того, що незважаючи на багато труднощів, завжди залишався при своїй реставраційній програмі.

Усі подальші події, пов'язані з ремонтом та змінами у катедрі, були результатом того першого рішення про відновлення храму, прийнятого архієпископом. Відновлення Вірменської катедри було моделлю для вирішення реставраційних проблем та пов'язаних з ними трьох найважливіших для цього часу завдань: 1) проблема історичної реставрації; 2) консервація існуючого стану; 3) роль нового мистецтва у пам'ятці. Додатково долучалася до того розбудова споруди, захід, котрий нечасто супроводжував реставрацію. До багатьох деталей робіт можна мати застереження (як мали їх і того часу). Багато планів ніколи не дочекалося реалізації – через вибух І Світової війни, фінансові клопоти, або також з інших причин. Усі ці причини з сучасної перспективи можна трактувати як знакові, тому що зумовили, що катедра не тільки утримала свій винятковий статус, але і згідно з прагненнями о. Теодоровича, Яна Болоза Антоневича і, напевно, багатьох інших львівських вірмен, завдяки виконаним роботам, став він ще сильніше підкреслений. В ім'я сучасності архієпископ повернувся до традиції; позбуваючись барокового опорядження, добувся до найстаріших, середньовічних реліктів костелу. Хотів, щоб сучасне мистецтво творилося для катедри на підставі мініатюр Євангелія XII століття.

Зміст

Передмови

Яцек Мілер 9
Моніка Агопсович 11

Список скорочень 14

Вступ 15
Стан досліджень 19

Частина I

Катедра до 1902 року

Вірмени у Львові 23
Від середньовіччя до початку XX століття 23

Реставрація, консервація та розбудова у XX столітті

Архієпископ Теодорович 34
Катедра та проблема прогресуючої латинізації вірменської літургії 35
Стан дослідженнь історії львівських вірмен і обізнаність у вірменському мистецтві у Львові близько 1900 року 36
Декорування апсид 38
Історіографія досліджень вірменської архітектури в XIX столітті 43
Ян Болоз Антоневич 45
Форми орнаментики апсид та їх джерела 46
Епітафія архієпископа Ісаковича 49
Теорія і практика консерваторів на території Польщі на початку XX століття відносно реставрації катедри 50
Оновлення та розбудова катедри: перші проекти 53
Розбудова катедри – проект Франциска Мончинського 57
Кесонна стеля нави 72
Висновки про вірменізації 76

Оформлення та облаштування інтер'єру

Проект Юзефа Мегоффера: хронологія ... 78
Мегоффер декоратор памяткових костельних інтер'єрів ... 79
Підготовче навчання і подорожі художника до Венеції ... 79
Проект декорацій вірменської катедри Мегоффера ... 81
Мегоффер та мініатюри вірменських рукописів ... 87
Два «Євангеліє із Скеври» ... 92
Складні переговори і модифікація початкового проекту ... 93
Невдале закінчення розмов щодо мозаїки ... 94
Закритий конкурс на проект мозаїчної декорації катедри ... 98
Повернення до проекту Мегоффера ... 100
Св. Трійця – модифікація теми в різній техніці ... 101
Подальші розмови щодо проекту мозаїки ... 103
«Несподіванка мозаїки» та виконання проекту в майстернях на Мурано ... 107
Три варіанти Св. Трійці ... 108
Іконографічний тип Св. Трійці ... 110
Формальні риси композиції ... 115
Мозаїковий декор куполу, барабану і пандативів ... 116
Вітраж та імітація мозаїки в новому куполі ... 123
Облаштування інтер'єру катедри ... 126
Художній декор катедри після 1918 року ... 131
Варшавський художник-початківець ... 136
Відгуки варшавської виставки Розена ... 141

Частина II

Ян Генрик Розен – біографічний нарис

Дитинство «між мольбертами та гарматами» ... 147
Навчання в Парижі ... 150
Перші спроби письменництва ... 152
Впливи Жоріса-Карла Гюїсманса та Еміля Мале ... 154
Кінець війни та початок художньої творчості Розена ... 160
«Вітальний адрес» для кардинала Мерс'єра ... 163
Контакти Розена з середовищем варшавської католицької інтелігенції ... 164

Частина III

Розписи вірменської катедри у Львові

Вступні примітки ... 169
Хронологія робіт ... 170
Розміщення розписів в середині катедри ... 172
Техніка виконання розпису ... 174
Опис та аналіз розпису ... 179
Пресбітерій ... 179
Встановлення Таїнства Євхаристії ... 180
Розп'яття ... 189
Поклін пастухів ... 207
Вітражі ... 210

Нава 215
Жертва Авраама а також вітраж з Містеріями «на честь незнаного, але очікуваного Бога» 215
Тематика присвячена Богоматері: Благовіщення Пресвятої Богородиці 218
Вітраж Дерево Єсея 226
Пророки і Сивіли 227
Видіння Іллі 233
Прославлення св. Івана Хрестителя і зображення його проповідей 237
Цикл Чотирнадцяти святих помічників 253
Свята Катерина Александрійська 253
Похорон св. Оділона 254
Святі Юрій, Христофор та Егидій 274
Вітраж «Монс Піус» 277
Група святих помічників 277
Персоніфікація п'яти почуттів і рівноваги 279
Символи семи дарів Святого Духа 281
Херувими, Серафими, Престоли і «місто небесне» 285
Зодіак 287
Мистецька практика художника та джерела образотворення 288

Сучасники про розписи Розена в катедрі
Релігійний та літургічний аспекти 306
Мистецька форма 307

Підсумок

Реставрація катедри з точки зору історичної перспективи 313

Примітки 319
Основні додатки 380

Покажчик 407
Список джерел та опрацювань 420
Перелік ілюстрацій 440

The Armenian Cathedral in Lvov 1902–1938: Architectural Transformations and Interior Decoration (summary) 449

Вірменська катедра у Львові в 1902–1938 роках. Архітектурні перетворення та декорація інтер'єру (резюме) 485

Լվովի հայկական տաճարը 1902–1938 թվ. Ճարտարապետական փոփոխություններն ու ներքին հարդարանքը (Համառոտում) 521

Перелік ілюстрацій

1. Вірменська катедра у Львові вид з півдня

2. Вежа-дзвіниця при катедрі і мур (стіна), вид від сторони вул. Вірменської

3. Вірменська катедра у Львові, кам'яний орнамент архівольта передвівтарної арки

4. Вірменська катедра у Львові, карниз колони, оздоблений кам'яною сталактитовою декорацією

5 a–c. Вірменська катедра у Львові, жертовні хрести (хачкари) на стінах найстаршої частини храму

6. Алебастрова таблиця з хачкарами

7 a) Віконна ніша в пд. стіні з стінописами (XV/XVI ст. ?): – b) Христос в медальйоні, – c) св. Яків, – d) св. Іван Богослов, – e) св. Іван Богослов, архівна фотографія (1925), перед консервацією; – f) стінопис на пн.-зх. колоні пересічення, від схід. (XV/XVI ст. ?); – g) стінопис на пн.-зх. колоні пересічення, від пд. (кінець XIV ст. ?), не зберігся

8. План простору навколо вірменської катедри у Львові (1582): дворик сх. з фрагментами апсид, а також пн. з фрагментом аркадного клуатру

9. Вірменська катедра у Львові, пд. клуатр вимощени надгробними плитами з цвинтаря – подвір'я катедри

10. Вірменська катедра у Львові, вид інтер'єру: a) у напрямку пресбітерія; – b) у напрямку емпори

11. Вірменська катедра у Львові, головний вівтар, малюнок Юзефа Мегоффера, прибл. 1906–1908

12. Вірменська катедра у Львові, пд.-сх. колона пересічення, станом приблизно на 1930 рік

13. Вірменська катедра у Львові, пд.-сх. колона пересічення, за аквареллю Людвіка Ганса Фішера, до 1908 року

14. Вірменська катедра у Львові, стінописи Мартина Яблонського (?), XIX ст.: a) в наві; – b) в клуатрі; – c) в пн. наві трансепта; станом приблизно на 1912 рік

15. Вірменська катедра у Львові, дворик пд., вид на захід: ілюзійні стінописи Яна Дюлля, імітація проходу клуатру до вул. Краківської

16. Архієпископ Юзеф Теодорович, худ. Болеслав Барбацький, 1936 рік

17. Ян Болоз Антоневич, худ. Яцек Мальчевський, прибл. 1903 рік

18. Вірменська катедра у Львові, вид з пд.-сх., прибл. 1900 рік

19. Вірменська катедра у Львові, вид з пд.-сх., 1902 рік (ліхтар над пресбітерієм покритий ще склепінчастим дахом)

20. Вірменська катедра у Львові, вид з пд.-сх., приблизно 1912 рік (ліхтар над пресбітерієм покритий вже двосхилим дахом)

21. Вірменська катедра у Львові, апсиди пресбітерія від сходу, сучасний вид

22. Катедра в Ані, вид з пн.-сх., архівна фотографія

23. Катедра в Ані, вид з пн.-зх., сучасна фотографія

24 a–c. Катедра в Ані, гравюри з Ch. T e x i e r, *Description de l'Arménie…*

25. Катедра в Ані, гравюра, з M. F. B r o s s e t, *Les ruines d'Ani…*

26. Катедра в Ані, стереоскопна фотографія Оганнеса Курк-джяна (pl. 22)

27. Катедра в Ані, капітелі аркад в фасадах, в перемальовках Тороса Тораманяна

28. Вірменська катедра у Львові, капітелі малих колон в фасаді апсид, проектант Ян Болоз Антоневич (?), прибл. 1902

29. Костел св. Григорія фонду Тіграна Хоненца в Ані, рельєфна декорація барабану

30. Вірменська катедра у Львові, рельєфна декорація апсид

31 a–c. Вірменська катедра у Львові, орнаментальні фризи на апсидах

32. Епітафія архієпископа Ісаака Ісаковича, алебастрові рельєфи: a) алегорія Науки (*Читаючий хлопець*); – b) алегорія пастирського служіння архієпископа: Пастирство (*Добрий Пастир*); – c) алегорія Милосердя (*Добрий самаритянин*)

33. Юліуш Белтовський, епітафія архієпископа Ісаака Ісаковича (пом. 1901) у вірменській катедрі у Львові, 1905

34. Синагога «Золота Роза» (інакше Синагога Нахмановича) у Львові, обрамлення ніші вівтарної шафи (Арон Га-кодеш), мал. Міхал Ковальчук

35. Вірменська катедра у Львові, горизонтальна проекція до перебудови

36. Франциск Мончинський, план добудови катедри, прибл. 1908 рік

37. Вірменська катедра у Львові, вид на емпору: a) станом приблизно на 1900 рік; – b) вид після добудови, прибл. 1913 рік

38. Ситуативний план вірменської катедри в комплексі забудов між вулицями: Скарбківською, Краківською і Вірменською

39. Вірменська катедра у Львові: a) поздовжній розтин; – b) горизонтальний план з врахуванням, проектованої Францискoм Мончинським, добудови

40. Вірменська катедра у Львові, купол в добудованій Мончинським каплиці (III)

41. Вірменська катедра у Львові, перев'язь між каплицею та (III) притвор (II)

42. Вірменська катедра у Львові, емпора: a, c) сучасний вид; – b) проект Франциска Мончинського

43. Вірменська катедра у Львові, вхід з західної сторони

44. Вірменська катедра у Львові, незакінчена добудова притвору

45. a) Вид кам'яниці на вул. Краківській 16 та фрагмент зх. лінії вулиці з входом до вірменської катедри (сучасний вид); – Франциск Мончинський, проект орендної кам'яниці та фасаду притвору вірменської катедри; – b) варіант I; – c) варіант II

46. Франциск Мончинський, проект фасаду притвору вірменської катедри (варіант I), 1909

47. Вірменська катедра у Львові, вікна в пд. фасаді хорів (емпора), проект Франциска Мончинського

48. Вірменська катедра у Львові, вікна в пд. фасаді емпори, сучасний вид

49 a–e. Вірменська катедра у Львові, обрамлення вікон та ніш в апсидах

50. Геркуле Ніколет, репродукція фрагментів вірменських пам'ятників архітектури

51. Франциск Мончинський, проектний малюнок головного порталу вірменської катедри у Львові, прибл. 1908 рік

52. Вірменська катедра у Львові, головний портал, сучасний вид

53. Тимпан головного порталу костелу в Ахталі (Вірменія)

54. Склепіння прясла приходу вірменської катедри, проект Франциска Мончинського

55. Склепіння проходу нижнього поверху вежі-дзвіниці катедри (XVII ст.)

56. a) Колони порталу вірменської катедри та смуга геометричного орнаменту; – b) фрагмент декорації порталу костелу в Ертацмінді (пара колон які переходять в арку архівольта); – c) фрагмент декорації порталу костелу в Нікорцмінді (пара колон з фустом оповитим стрічкою та плетінкою які виповнюють фільонки порталу)

57. Костел єзуїтів Найсвятішого Серця Ісуса в Кракові, головна нава, вид на бічну стіну та міжнавові аркади

58. Перекриття над навою вірменської катедри: a) сучасний вид; – b) проект Франциска Мончинського, 1911 рік

59. Головна нава вірменської катедри, сучасний вид

60. Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри у Львові, гуаш і акварель на аркуші паперу, 66 × 72 см, сигн. і дат. *JÓZEF MEHOFFER 1907*

61. Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри у Львові, 1907, східна частина (фрагмент): апсида і пресбітерій

62. Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри у Львові, 1907, центральна частина (фрагмент): щитова стіна трансепта

63. Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри у Львові, 1907, щитова стіна трансепта (фрагмент): пташки що адорують престол та чашу та Апокаліптичний Агнець

64. Юзеф Мегоффер, пташки які обожнюють трон та келих, малюнок в зошиті для ескізів з 1906–1908 року

65. Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри у Львові, 1907, західна частина (фрагмент): склепіння головної нави а також бічна нава

66. *Хрещення Христа*: a) Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри (фрагмент), 1907; – b) Юзеф Мегоффер, малюнок в зошиті для ескізів; – c) мініатюра в рукописі № 1917 (євангеліє з 1307 року) в бібліотеці монастиря мехітаристів в Сан Лаццаро, фоліо 21^{v}

67. Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри у Львові, 1907, центральна частина (фрагмент): купол і верхня частина щитової стіни трансепта

68. Юзеф Мегоффер, проект декорації катедри у Плоцьку (фрагмент), 1901

69. Юзеф Мегоффер, дерева в Раю: a) фрагмент проекту декорації вірменської катедри (1907); – b) малюнок в зошиті для ескізів митця

70. Чапля що оплітає шиєю дерево: a) Юзеф Мегоффер, малюнок в зошиті для ескізів; – b) Юзеф Мегоффер, фрагмент проекту декорації вірменської катедри (1907); – c) мініатюра в (львівській) Євангелії зі Скеври (фоліо 7^{v}); – d) в євангелії в бібліотеці монастиря мехітаристів в Сан Лаццаро, № 1635 (фоліо 7^{v})

71. Фрагменти мініатюр в Євангелії зі Скеври: a–b) «мотив тварин які поглинають один одного» (фоліо 130^{r}); – c) «вужі що душать пташок» (фоліо 327^{r}); – d) «пташки що співають прямо собі в дзьоби» (фоліо 9^{v})

72. Пташки що сидять на підставках і блюдцях свічників: a) євангеліє № 1917 в бібліотеці монастиря мехітаристів в Сан Лаццаро (фоліо 6^{v}); – b) євангеліє № 1635 в бібліотеці монастиря мехітаристів в Сан Лаццаро (фоліо 5^{v}); – c) Юзеф Мегоффер, проект декорації вірменської катедри 1907 (фрагмент)

73. Вазони, з яких виростають рослинні вітки і квіти (фриз в підставі чаші куполу): a) Юзеф Мегоффер, фрагмент проекту мозаїки в чаші куполу вірменської катедри; – b) Євангеліє зі Скеври (фоліо 5^{v}); – c) євантеліє № 1635 в бібліотеці монастиря мехітаристів в Сан Лаццаро (фоліо 3^{v})

74. Пара пташок розміщені протилежно що утворюють капітелі колон: a–b) мініатюри в Євангелії зі Скеври (фоліо 5^{v}); – c–d) Юзеф Мегоффер, робочий картон мозаїки вірменської катедри

75. Символ св. Євангелісти Матвія: a) Юзеф Мегоффер, фрагмент проекту декорації вірменської катедри, раковини апсиди (1907); – b) Євангеліє зі Скеври (фоліо 12^{r}); – c) євантеліє № 1635 в бібліотеці монастиря мехітаристів в Сан Лаццаро (фоліо 9^{r})

76. Символ св. Євангелісти Марка: a) Юзеф Мегоффер, фрагмент проекту декорації вірменської катедри, (раковини апсиди); – b) Євангеліє зі Скеври (фоліо 130^{r})

77. Антоній Процайлович, проект мозаїки для вірмеської катедри у Львові, 1910

78. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця*, прибл. 1911, акварель, гуаш на аркуші паперу наклеєному на картон, ∅ 22,1 см

79. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця*, 1899, олійні фарби, тондо

80. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця*, 1903, темпера на штукатурці, ∅ 98 см

81. Маттеус Ґройтер, *Aeternitas*, прибл. 1610

82. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця* (1903) на виставці «TAP Sztuka» в Дюссельдорфі у 1904

83. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця*, 1912, робочий картон мозаїки, темпера на полотні, 440 × 430 см (тондо ∅ прибл. 400 см)

84. Альбрехт Дюрер, *Св. Трійця*, 1511, дереворит, B. 122

85. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця*, 1913, мозаїка в куполі вірменської катедри у Львові (вид на схрещення з куполом і пендентивами)

86. Юзеф Мегоффер, *Св. Трійця*, 1913, мозаїка в куполі вірменської катедри у Львові (фрагмент групи фігур в центральній частині чаші)

87. Едуар Мане, *Мертвий Христос з ангелами*, 1864, олійні фарби на полотні, 179,5 × 150 см

88. Юзеф Мегоффер, орнамент що утворює бордюр центрального зображення мозаїки в чаші купола

89. Маленька вежа-святиня: a) мозаїка Мегоффера в барабані купола; – b) в зошиті для ескізів Мегоффера; – c) в вірменських рукописах

90. Юзеф Мегоффер, проект нижньої частини чаші і тамбура куполу: a) ескіз робочого проекту (недатований); – b) фрагмент проекту з 1907 (незреалізований варіант)

91. Юзеф Мегоффер: a) мозаїка в тамбурі купола вірменської катедри у Львові: позолочена виноградна лоза з гроном; – b) виноградна лоза, фрагмент мініатюри в Євангелії зі Скеври (фоліо 9^{v})

92. Юзеф Мегоффер, персоніфікація Віри: a) мозаїка в пандативах купола вірменської катедри у Львові; – b) робочий картон мозаїки (фрагмент), акварель на аркуші паперу наклеєному на полотно, 150 × 278 см (ціле зображення)

93 a–b. Юзеф Мегоффер, оранта (*Фідес*), ескізи до проекту декорації пандативів

94 a–b. Мозаїка на склепіннях – райські пташки (1928)

95. Вітраж на ліхтарі куполу в новій частині катедри (вид перед консервацією), проектант Кароль Зиндрам Машковський

96 a–b. Кватирки вітража (вид перед консервацією)

97. Вітраж в ліхтарі в новій частині катедри (вид після консервації), проектант Кароль Зиндрам Машковський

98 a–b. Кватирки вітража (вид після консервації)

99 a–b. Антоні Тух, стінопис який імітує мозаїку в куполі нової частини катедри

100. Франциск Мончинський, проект головного вівтаря вірменської катедри у Львові

101. Вірменська катедра у Львові, вид на пресбітерій з вівтарем, прибл. 1925

102. Вірменська катедра у Львові, антепендій престолу головного вівтаря

103 a–b. Мармурові елементи плити головного вівтаря та фрагменти архівольта з єпископського престолу (з собору св. Олександра Невського в Варшаві) в притворі вірменської катедри у Львові

104. Вірменський костел в Станіславові, антепендій престолу головнго вівтаря

105. Внутрішнє подвір'я пн. з видом на каплицю Найсвятішого Таїнства (з правого боку)

106. Вітольд Мінкевич, пн. вхід до катедри

107. Вірменська катедра у Львові, сучасний вид, пресбітерій з елементами інтер'єру (вівтар, єпископський престол і балюстрада), проект Вітольда Мінкевича

108. Вітольд Мінкевич, проект аранжації інтер'єру пресбітерія вірменської катедри у Львові, прибл. 1930

109. Вірменська катедра у Львові, бічний вівтар (пн.) в наві Кам'янецької Божої Матері

110. Вірменська катедра у Львові, бічний вівтар (пд.) в наві, св. Григорія Просвітителя

111. Ян Генрик Розен, *Ангельське вітання*, 1925, темпера і олійна фарба на картоні (?), втрачена

112. Люк-Олів'є Мерсон, *Благовіщення в саду*, 1902, олійна фарба на полотні, 56,7 × 83,5 см

113. Ян Генрик Розен, *Мучеництво св. Стефана* (*Першомученика*), 1925, темпера і олійна фарба на картоні, 65,5 × 99 см

114. Ян Генрик Розен, *Похорон св. Оділона*, 1925, темпера і олійна фарба на картоні (?), втрачена

115. Ян Генрик Розен, *Остання ніч св. Гіларія*, 1924, темпера і олійна фарба на картоні (?), втрачена

116. Ян Генрик Розен, *Видіння св. Вікентія Феррера*, 1925, темпера і олійна фарба на картоні (?), втрачена

117. Ян Генрик Розен, *Легенда про св. Йосафата, індійського королевича*, 1925, темпера і олійна фарба на картоні

118. Ян Генрик Розен, *Усікновення голови св. Івана Хрестителя*, 1924, темпера і олійна фарба на картоні, 62,5 × 103,8 см

119. Ян Генрик Розен, прибл. 1945

120. Майстерня Яна Розена, прибл. 1893

121. «La Vasque», обкладинка та титульна сторінка першого номеру щомісячника

122. Титульна сторінка машинопису *On the Margin of the Prayer Book*…

123. Ян Генрик Розен, *Св. Пріор*, 1922, акварель на аркуші паперу, 35 × 30 см

124. Люк-Олів'є Мерсон, *Видіння, легенда з XIV ст.*, 1872, олійна фарба на полотні, 290 × 344 см

125. Ян Генрик Розен, *Св. Франциск Ассізький* (триптих), 1923, темпера і олійна фарба на картоні (?), втрачена

126. Ян Генрик Розен, *Св. Антоній Падуанський* (триптих), 1923, темпера і олійна фарба на дошці, Варшава, семінарійний костел (колишній кармелітів) при Краківському Передмісті

127. Триптих *Св. Антоній Падуанський* в пределлі бічного вівтаря в колишньому костелі кармелітів

128. Ян Генрик Розен, *Св. Франциск Ассізький*, 1923, темпера і олійна фарба на картоні (?), втрачена

129. Ян Генрик Розен, Вітальна адреса для кардинала Десіре-Жозефа Мерс'єра, 1924, втрачена

130. Ян Генрик Розен, Екслібрис видавництва «Кола католицьких досліджень» в Варшаві, прибл. 1927

131. *Джерело життя*, фреска в костелі Сан-Мексме в Шінон, за аквареллю Луї-Жозефа Іпермана, Musée du Trocadero в: É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

132. Ян Генрик Розен (?), ескіз інтер'єру вірменської катедри з вказівкою розміщення стінописів: *Св. Іван Хреститель* (1) і *Благовіщення* (2), недатоване, прибл. 1925–1926

133. Вірменська катедра у Львові, вид нави в напрямку пресбітерія: з лівого боку фрагменти незакінчених і незбережених розписів з пн. боку передвівтарної арки (образи святих?, єпископів?), прибл. 1929

134. Вірменська катедра у Львові, вид нави в напрямку пресбітерія, фот. прибл. 1929

135. *Встановлення Таїнства Євхаристії* (1928), стінопис Яна Генрика Розена в апсиді, вид із зх. частини пресбітерія, фот. прибл. 1929

136. Вірменська катедра у Львові, вид пн. бічної стіни (від зх.), фот. прибл. 1929

137. Вірменська катедра у Львові, вид пн. бічної стіни нави (від сх.), фот. прибл. 1929

138. Ілюстрації *Biblia pauperum*: a) *Благовіщення*; – b) *Покладення до гробу*; в: É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

139. Розміщення стінописів на стіні в одному з прясел нави вірменської катедри

140 a–b. Вірменська катедра у Львові, схема розміщення стінописів і вітражів; мал. Йоанни Бетлей

141. *Прославлення св. Івана Хрестителя* (прибл. 1926), фот. прибл. 1929

142. *Благовіщення* (прибл. 1926), фот. прибл. 1929

143. *Жертва Авраама* та вітраж *Грецькі Містерії*, фот. прибл. 1929

144. *Св. Катерина Александрійська, які ангели несуть на Гору Синай* (прибл. 1927), фот. прибл. 1929

145. Декорація стіни пн. центрального прясла нави: стінописи та вітражі «Монс Піус», фот. прибл. 1929

146. *Похорон св. Оділона* (1927), фот. прибл. 1929

147. *Св. Егидій що боронить лань від мисливців* (прибл. 1927), фот. прибл. 1929

148. *Святі Помічники*, декорація третього прясла стіни пн. нави, фот. прибл. 1929

149. *Розп'яття* (1928) в пд. наві трансепта, фот. прибл. 1929

150. *Поклін пастухів* (1929) в пн. наві трансепта, фот. прибл. 1929

151. *Встановлення Таїнства Євхаристії*, розгортка стінописів апсиди на поверхні, фот. прибл. 1929

152. *Встановлення Таїнства Євхаристії* (1929) в апсиді, фот. прибл. 1929

153. *Встановлення Таїнства Євхаристії* в апсиді, сучасний вид

154. *Встановлення Таїнства Євхаристії*: a) святі: Симон, Тадеуш (Маріан Бжезицький), Пилип, Хома; – b) св. Андрій (кс. Герман Гавронський), св. Петро (кс. Петро Аладжаджян?), Христос (кс. Ян [о. Міхал] Чартористький?) та св. Іван (кс. Ян Леховський або Тадеуш Войцеховський) і Яків син Зеведеїв; – c) святі: Яків син Алфеїв (Ян Розен), Варфоломій (кс. Адам Богданович або кс. Сергій Егулян), Матвій (кс. Діонісій Каєтанович) та Юда, фот. прибл. 1929

155 a–f. *Встановлення Таїнства Євхаристії* (фрагменти)

156 a–b. Надписи в апсиді

157. *Лик святих єпископів* в тлі *Встановлення Таїнства Євхаристії*: a) бородатий єпісткоп з кодексом, в ризі і омофорі (між св. Яковом Алфеєвим сином і св; Варфоломієм); – b) особа в митрі-короні, з кодексом в накритій тканиною долоні (між Христом та св. Іваном Богословом); – c) особа в мітрі (між св. Пилипом і св. Хомою)

158. *Встановлення Таїнства Євхаристії*, мотиви зображені на обрусі: a) *Святі жінки які зустріли ангела біля гробу*; – b) *Розп'ятий Ісус між двома розбійниками*; – c) *Воскреслий Христос являється жінкам*

159. Мініатюри: a) *Святі жінки які зустріли ангела біля гробу*; – b) *Розп'ятий Ісус між двома розбійниками*; – c) *Воскреслий Христос являється жінкам* в: *Évangiles avec peintures byzantines…*

160. Кароль Гукан, *Тайна Вечеря*, 1926, модель вівтаря для Каплиці Господнього Столу на Ясній Горі

161. *Встановлення Таїнства Євхаристії* над вівтарем в вірменській катедрі у Львові

162. *Розп'яття* (1928) в пд. наві трансепта

163. *Розп'яття* (1928)

164 a–b. Христос на хресті (портрет Володимира Дідушицького)

165. Марія (Анна з Дідушицьких Волянська) і св. Іван Богослов (Тадеуш Войцеховський)

166. Св. Петро Апостол (Тадеуш Зелінський) і св. Лука (аєп. Болеслав Твардовський)

167. Тадеуш Зелінський в зображені св. Петра Апостола в *Розп'ятті*

168. Тадеуш Зелінський, фот. з міжвоєнного періоду

169. Св. Бенедикт (портрет аєп. Андрія Шептицького)

170. Св. Григорій Просвітитель (портрет аєп. Теодоровича – *en face*), св. Казимир Ягелончик, Ян Віянней

171. Група святих з правої сторони хреста

172. Портрет Яцка Мальчевського, фот. Юзеф Кучинський, 1929

173. Св. Франциск Ассійський (портрет Яцка Мальчевського)

174. Аєп. Юзеф Теодорович, фот. недатована

175. Св. Фома Аквінський (портрет аєп. Теодоровича – профіль)

176. Св. Іван Капістран, св. Ян Непомуцен (автопортрет Розена), св. Маврикій (Казімеж Смучак) та св. Андрій Бобола (Адам Чартористький)

177. Св. Стефан (кс. Андрій Глажевський), о. Мігуель Про, о. Шарль де Фуко

178. О. Мігуель Про, фот. недатована

179. О. Шарль де Фуко, фот. недатована

180. *Каменування св. Стефана Першомученика* (фрагмент *Розп'яття*)

181. Ян Генрик Розен, *Муки св. Стефана Першомученика* (фрагмент іл. 113)

182. *Каменування св. Стефана Першомученика* (фрагмент *Розп'яття*)

183 a–b. Надписи над *Розп'яттям*

184. Сотник (фрагмент *Розп'яття*)

185. Савло (фрагмент *Муки св. Стефана Першомученика*, іл. 113)

186. Ян Генрик Розен, *Поклін пастухів*, в пн. наві трансепта

187. Ян Генрик Розен, *Поклін пастухів* (1929)

188. Марія з Дитятком та ангели (фрагмент *Покліну пастухів*)

189. Бойронська школа, *Матір Божа зі святими Бенедиктом і Схоластикою*

190. Вірменська катедра у Львові, *Св. Павло Апостол* (1928), вітраж в вікні пд. нави трансепта

191. Ян Генрик Розен, *Св. Августин*: a) фрагмент диплому для кардинала Мерс'єра (іл. 129); – b) фрагмент стінописів в костелі св. Бернарда, прибл. 1958, Піттсбург, Пенсильванія у США

192. *Грецькі Містерії* (1926), вітраж у вікні нави (пд. стіна; S I,): a) фотографія, прибл. 1929; – b) порівняння збережених елементів вітража з його архівною фотографією

193. *Жертва Авраама*, стінописи на стіні пд. нави (S I); портрет Леона (?) Шептицького в зображені Авраама

194. Ангел (фрагмент *Жертви Авраама*)

195. Стінописи в центральному пряслі нави на пд. стіні (S II)

196. *Благовіщення* (прибл. 1926)

197. Архангел Гавриїл (фрагмент *Благовіщення*)

198. Марія (фрагмент *Благовіщення*)

199. Несення хреста (фрагмент *Благовіщення*)

200. «Гобелен» в тлі *Благовіщення*

201. *Воскресіння утопленниці* (фрагмент триптиху *Св. Атоній Падуанський*, іл. 126)

202. Сцени на гобеліні Благовіщення: a–b) вертеп з ангелми та пастухами; – c) пастухи, що грають на сопілках, зліва; – d) святий адорує Дитятко; – e) ангел з мечами

203. *Дерево Єссея* (1926) б вітраж в вікні на південній стіні нави (S II), збережені фрагменти застіклення

204. Пророки: Єремія і Езекиїл, фрагмент стінописів в середньому пряслі пд. стіни (S II)

205. Менора: a) на розписі вірменської катедри; – b) на арці Тита, I ст. д.н.е.

206. Сівілли: Лівійська і Еритрейська, розписі в середньому пряслі пд. стіни (S II)

207. a) Сівілла Лібіка; – b) *Видіння Непорочного зачання Пресвятої Діви Марії*, з пророком Ісаєю і св. Іваном Євангелистом, гравюра. В в: *Oracula…*

208. a) Сівілла Еритрея; – b) *Благовіщення* з пророком Ісаєю і св. Іваном Євангелистом, гравюра. С в: *Oracula…*

209. *Видіння Іллі*: Матір Божа з Дитятком на хмарі, розписі в середньому пряслі пд. стіни (S II)

210. Ілля на горі Кармель

211. Ахав ховається від дощу

212. *Марія з Дитятком нв хмарі над горою Кармель, яку адорує Ілля, св. св. Кирил і Симеон Сток*, ілюстріція на фронтиспісі в: Diego de Coria Maldonado, *Dilucidario*, Кордоба 1598

213. *Vexilium Carmelitarum*, ілюстріція на фронтиспісі в: *Constitutiones*, 1499

214. Джон Китинг, *Мадонна з'являється Іллі і св. Симеону Сток*, розпис на стіні в каплиці монастиря кармелітів, Gort Muire, Dundrum (Дублін), Ірландія

215. Вірменська катедра у Львові, розписи в тетьому пряслі пд. стіни нави (S III)

216. *Прославлення св. Івана Хрестителя* (1926), після консерваторських робіт, 2008

217. *Прославлення св. Івана Хрестителя* (1926), перед консерваторськими роботами

218 a–e. Ангели (d, e – стан після консервації)

219. Ірод та його радник

220. Св. Єлизавета (портрет Гертруди Теодоровичової з Огановичів, матері аєп. Теодоровича) з учнями св. Івана Хрестителя (стан після консервації)

221. *Ангели, що відділяють зерно від полови*, розпис в тетьому пряслі пд. стіни нави (S III)

222 a–b. Ангели, що воюють з гадюками, розпис в тетьому пряслі пд. стіни нави (S III); b – фрагмент після консервації

223. Дроворуб прикладає сокиру до дерева та танцюючі діти, розпис в тетьому пряслі пд. стіни нави (S III)

224. Дроворуб, розпис в тетьому пряслі пд. стіни нави (S III)

225. Танцюючі діти, розпис в тетьому пряслі пд. стіни нави (S III)

226. *Сцени з життя св. Івана Хрестителя* (1926), вітраж в вікні нави (стіна пд.; S III, v): a) фотографія прибл. 1929; – b) порівняння елементів вітражу з зображеними на фотографії; – c) вітраж після консервації, 2006

227. Ангели, що воюють з гадюками (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

228. Христос (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

229. Ангели, що відділяють зерно від полови (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

230. Тростина (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

231. Танцюючі діти (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

232. Солдати та «Хто має дві сукні…» (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

233. Лампада (фрагмент образу *Св. Іван Хреститель після усікновення*, іл. 118)

234. Гюстав Моро, *Мара* (*L'Apparition*), 1876, акварель; Париж, Лувр, Cabinet des dessins

235. a) Кат в зображенні *Мара* Гюстава Моро; – b) ангел в образі *Св. Іван Хреститель після усікновення* (іл. 118)

236. Вірменська катедра у Львові, розписи на пн. стіні (прясло N I)

237. *Св. Катерина Александрійська, яку ангели несуть на Гору Синай* (прясло N I), св. Катерина – портрет Галини Гамерської; одним з ангелів є Генрик Збєжховський (?)

238. Вірменська катедра у Львові, розписи в середньому пряслі пн. стіни нави (N II)

239. *Похорон св. Оділона* (1927)

240. *Св. Оділон*, репродукція за: Ägidius Ranbeck, *Calendarium ann*[*u*]*ale benedictinum*, Augsburg 1677

241. Вільям Блейк, *Повернення з Голгофи*, прибл. 1799–1800

242. Джон Флаксман, *Процесія троянських жінок*, 1792–1794

243. Георг Буш, *Похорон Христа*, прибл. 1913

244. Альфредо Піна, *Похорон Данте*

245. Джон Флаксман, *Лицеміри*, прибл. 1793

246. Франсіско Гойя, *Процесія ченців*, прибл. 1795

247. Нагробок сім'ї Шуцерів, проект Стефан Збігнєвич, Краків, Раковицький цвинтар

248. Клаус Слутер, Жалібник з нагробку Філіпа Сміливого, 1384–1410

249. Нагробок Філіпа Пота, 1477–1483

250. Нагробна плита Георгафон Мюнстера (†1439) і Жаквем'єр ван ден Брюге (†1423), Брюге, костел св. Сальватора

251. Нагробок сім'ї Лосі з Гродкова, проект Ян Новак, прибл. 1909, Краків, Раковицький цвинтар, кв. X

252. Бойронська школа, *Похорон св. Схоластики*, прибл. 1880

253. *Об'явлення Сина Людського серед семи свічників*: a) на мініатюрі в *Апокаліпсис бамберський*, фоліо 3^{r}; – b) на «полотні» в *Похороні св. Оділона*

254. Серафими адоруючі Апокаліпсичного Агнця: a) на мініатюрі в *Апокаліпсис бамберський*, фоліо 13^{v}; – b) на «полотні» в *Похороні св. Оділона*

255. *Друга звірина у вигляді змія*: a) на мініатюрі в *Апокаліпсис бамберський*, фоліо 33^{v}; – b) на «полотні» в *Похороні св. Оділона*

256. *Ангели з чашами гніву Божого:* a) на мініатюрі в *Апокаліпсис бамберський*, фоліо 40^{v}; – b) на «полотні» в *Похороні св. Оділона*

257. Кардинал Мерсєр: a) на фотографії; – b) портрет в *Похороні св. Оділона*

258. Фрагмент тумбового саркофагу кардинала Мерсєра, Мехелен (Малін), катедра св. Румбольда

259. Ксьондз Кароль Чеснак: a) на фотографії; – b) портрет в *Похорон св. Оділона*

260. Ксьондз Адам Богданович, портрет в *Похорон св. Оділона*

261. Ксьондз Леон Ісакович портрет в *Похорон св. Оділона*

262. *Св. Егідій, що боронить лань від мисливців*, розпис в середньому пряслі пн. стіни нави (N II); портрет Романа Віткевича як св. Егидія та ксьондзи: Каєтановича (?), Тадеуша Кунтзе, Богдана Агопсовича – як мисливці

263. *Св. Юрій, який б'ється зі змієм*, розпис в середньому пряслі пн. стіни нави (N II); – b) кс. Тадеуш Федорович

264. *Св. Христофор, що несе Хлопчика-Ісуса*, розпис в середньому пряслі пн. стіни нави (N II); портрет Віктора Гамерського (?)

265. Вітраж «Монс Піус» (1927), в вікні нави, стіна пд. (N II; vi), фот. прибл. 1929

266. Декорація третього прясла нави, стіна пд. (N II), розпис та фігура *Христос – Добрий Пастир* (Зофія Розен)

267. Святі: Маргарита (Гелена Оттавова) і Варвара («пані Дрекслер»); розписи у пряслі N III

268. Святі: Євстахій, Віт (Єжи Гейбович) і Еразм (Францішек Гроер), розписи у пряслі N III

269. Святі: Власій (Ігнатій Дрекслер), Діонисій (Зигмунт Гарланд), Панталеймон, Акакій (Ян Шептицький), Кирияк (Стефан Свєжавський), розписи у пряслі N III

270. *Відчуття і рівновага*, розписи на зх. стіні нави, пд. сторона (W 1)

271. *Відчуття*, реконструкція на основі фотографії Людвіка Вележинського, 1929

272. Чезаре Ріпа, Безсторонність (Equité)

273. Чезаре Ріпа, Розсудливість (Discretion)

274. Чезаре Ріпа, Почуття (Les cincq sens de nature)

275. *Сім дарів Святого Духа*, розпис на зх. стіні нави, пн. сторона, вид нави (W 1)

276. *Сім дарів Святого Духа* (фрагмент)

277. Андреа Бонаюті (Андреа да Фиренце), *Тріумф святого Фоми Аквінського*, 1365–1368, Флоренція, Іспанська каплиця в Санта Марія Новелла

278. Фердинанд Андрі, *Дари Святого Духа*, прибл. 1913, фрагмент мозаїки вівтарної стіни, Відень, парафіяльний костел Schmelzer Pfarrkirche

279. Франц Шілінг, *Дари Святого Духа*, прибл. 1920–1925, Базель, костел Св. Духа

280. Вірменська катедра у Львові, херувими і серафими на стіні сх. нави, над вхідною аркою (E s, ch)

281. Престоли та голуб Св. Духа на зх. стіні нави, над аркою (W t)

282. Знаки зодіаку в склепінні арки, зх. стіна нави (W z)

283. Ян Генрик Розен, знаки зодіаку в Національним Санктуарі Непорочного Зачання, Вашингтон, США

284 a–b. Ян Генрик Розен під час робіт в церкві св. Стефана, Монтерей-Парк, Каліфорнія, США – з моделем, Вілфредом і книжками

285. a) Фотографія моделя; – b) образ намальований за фотографією (прибл. 1942), в будинку Конференції Єпископів США (бувша Національна Католицька Конференція США), Вашингтон (США)

286. Ян Генрик Розен під час робіт в катедрі Grace Cathedral, Сан-Франциско (США), прибл. 1953

287 a–c. Вілфред

288. a) *Плувіал* Архангела Гавриїла в *Ангельське вітання* (фрагмент іл. 111); – b) «The Syon Cope» – гаптований плувіал, Англія, прибл. 1300–1320; – c) край плувіалу архенгела; – c) Мадонна з Дитятком у променистому сяйві (мандорлі), зразок шовкової парчі з XV віку, Італія

289. *Плувіал* ангела в образі *Св. Франциск Ассізький* (фрагмент іл. 128); – b) *Noli me tangere*, зразок шовкової парчі з XV віку, Італія

290. Пов'язка (perizonium), фрагмент *Розп'яття* в вірменській катедрі у Львові; – b) *Розп'яття*, мініатюра в книзі псалмів-

гімнів в абатстві Сен-Жермен-де-Пре, Париж, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11550, фоліо 6ᵛ; передрук за: M â l e, *XII^e siècle*

291. *Ченстоховська Божа Матір*, образ який тримає св. Лука, та модель ватиканської базиліки – атрибуту св. Петра (фрагмент *Розп'яття*)

292. Вишивка на далматиці св. Стефана (фрагмент *Розп'яття*)

293. Орнат св. Григорія Просвітителя (фрагмент *Розп'яття*)

294. a) Св. Казимир королевич (фрагмент *Розп'яття*); – b) шовкова парча, транина італійсько-арабська з XIV віку

295. Св. Ян Віанней (фрагмент *Розп'яття*): єпітрахиль з зображенням сцен з життя святого

296. Патериці: a) св. Бенедикта; – b) св. Григорія Просвітителя; – c) «св. Майолуса»

297. a) Сукня Марії в *Поклін пастухів;* – b) шовкова парча з XV віку, Італія

298. a) Шовковий килим в тлі *Благовіщення*; – b) персидський шовковий килим аркадовий з колекції доктора Володимика Кульчицького у Львові

299. Так звана *Вольфрамова лампа* (Wolfram-Leuchter); – b) на розписі Розена; – b) в катедрі в Ерфурт

300. Ян Генрик Розен з інскрипцією: *Angele | Dei | ora pro | Joanne | Pictore*, мозаїка в апсиді Національного Санктуарія Непорочного Зачання в Вашингтоні (США)

301. Вірменська катедра у Львові, хачкар Яна Генрика Розена (?) на пд.-зх. в колоні схрещення

302. *Pleurants*: a) в сцені Благовіщення; – b) в ілюстраціях книжці Еміля Мале

303. Сивілли: a) на розписі Розена; – b–c) на гравюрі в книжці Еміля Мале

304. Богоматір на престолі: a) в *Видіння Іллі*; – b) рельєф з слонової кістки, X–XI ст., The Cleveland Museum of Art

305. *Дерево Єссея:* a) в *Псалтирі Інгеборги*; – b) в Чартрез; – c) на вітражах в Сант-Деніс; репрінт за M â l e, *XII^e siècle*

306. a) Шати ангела, тримаючого тіло св. Івана Хрестителя; – b–c) саккос патріархи (так звана далматика Карла Великого), XIV в скарбниці базиліки св. Петра в Ватикані

307. a) Шовкова парча оздоблена медальйонами з парами грифів, Сицілія, X– XII в.; – b) ангел в *Прославлення св. Яна Хрестителя*

308. *Ангели, що відділяють зерно від полови*

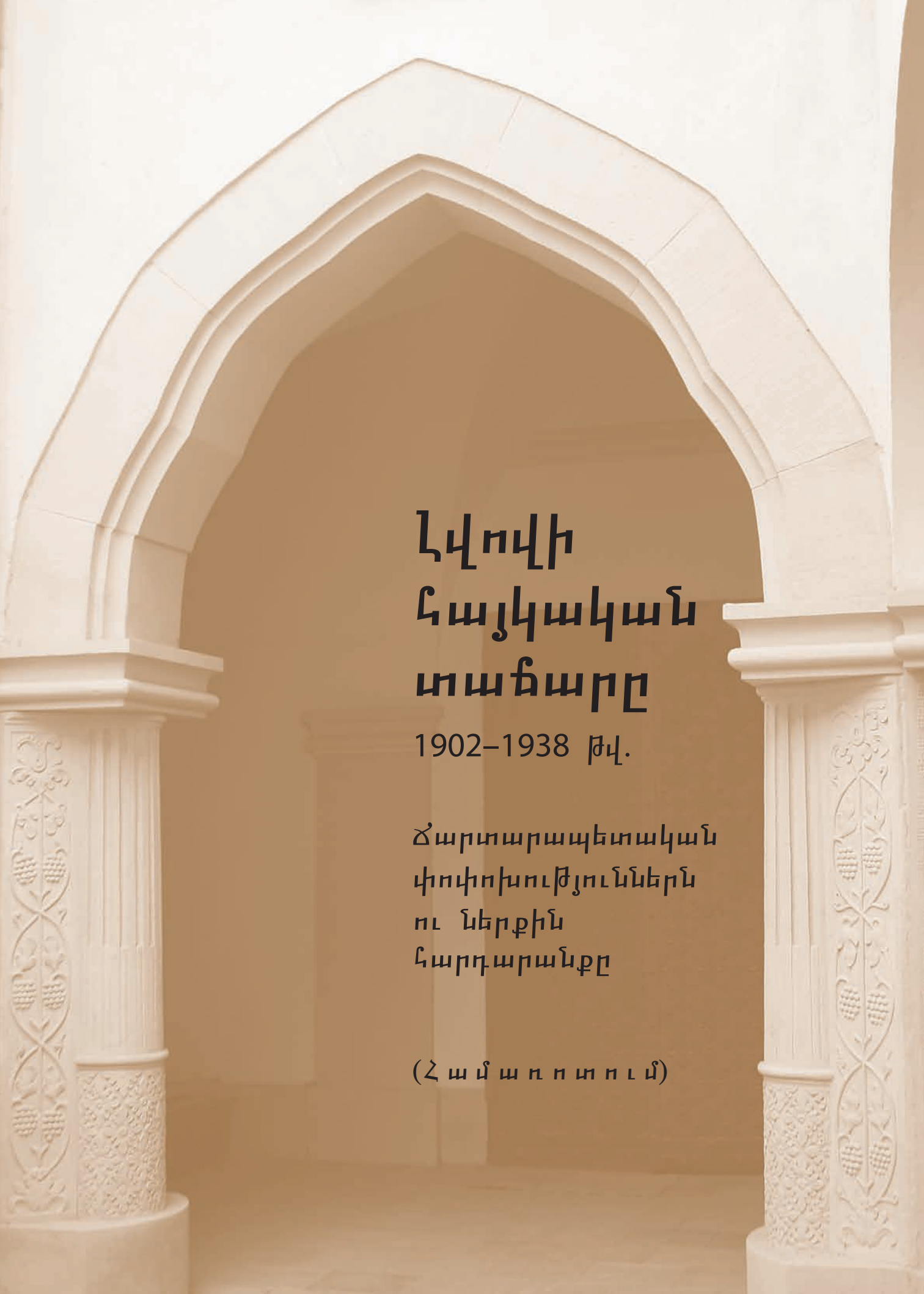
309. a) Тимпанон костелу в Шарльє; – b) *трюмо* з Суйяк; репр. за M â l e, *XII^e siècle*

310. Накидка св. Еразма з зображенням орла

311. Інтерьєр катедри коли вона була призначена на склад Національного Музею в Львові (1998)

312. Аєп. Юзеф Теодорович оточенний львівськими вірменами – вірменські духовні, прихожани та вихованці Майстерні ім. Торосєвича виконана на подвір'ї підприємства з нагоди ювілею 25-річчя священства о. Діонісія Каєтановича (сидить праворуч від єпископа), 14 X 1928

313. Богослужіння в вірменській катедрі у Львові, 9 X 2005



Նվովի հայկական տաճարը

1902–1938 թվ.

Ճարտարապետական փոփոխություններն ու ներքին հարդարանքը

(Համառոտում)

Լվովի Ս. Աստվածածնի Վերափոխման հայկական տաճարը արևելյան ուրվագիծ ունեցող եզակի տաճարներից մեկն է Կենտրոնական Եվրոպայում [պատկ. 1–2]: Կառույցի՝ 14-րդ դարից եկող ամենահին հատվածը (շինարարական աշխատանքները հավանաբար սկսվել են 1363 թվ. առաջ) նույնությամբ կրկնում է Լվովից հարյուրավոր կիլոմետր հեռու՝ Փոքր Ասիայում գտնվող հին Հայաստանի եկեղեցիներին բնորոշ ոճային գծերը: Հարկ է հատուկ ընդգծել, որ այդ նմանությունը բնավ էլ զուտ հայկական ազդեցության արդյունք չէ, ավելի շուտ տաճարը հանդիսանում է բնիկ հայ ճարտարապետության պատրաստի ու ավարտուն գործ, որի շինարարությունը ֆինանսավորվել է Ղրիմի մեծահարուստ հայ վաճառականների կողմից և որը ամենայն հավանականությամբ համընկավ Լվովում 1367 թվ. հայ արքեպիսկոպոսության հիմնադրման հետ: Տադեուշ Մանկովսկին գրում է, «գործ ունենք ոչ թե ազդեցության, այլ Լեհաստանի հարավարևելյան նահանգներում հաստատված հայ տարագիրների կողմից ներմուծած անմիջական ու իսկական հայ արվեստի ու ճարտարապետության հետ»: Համաձայն նրա՝ Լվովի հայկական տաճարի համար անմիջական օրինակ են ծառայել Ղրիմի հայ եկեղեցիները, որոնք ըստ էության միայն առանձին տարրերով են տարբերվում Հայաստանի եկեղեցիներից: Ու թեև այդ տարբերությունները ճարտարապետության պատմության մասնագետների համար հույժ կարևոր են, համենայն դեպս «ոչ օծյալների» համար տաճարը առաջին իսկ հայացքից «հայկական» էր (չնայած ընդհանուր արևելյան գծերի):

Տաճարի ճարտարապետական այդ առանձնահատկությունը մտորումների տեղիք կտար, եթե չլիներ Լվովի բնակչության էթնիկ բացառիկությունը՝ բազմազգ կազմը, որը դարեր շարունակ ձևավորել է քաղաքի ուրույն դեմքը: Այստեղ առևտրական ուղիների խաչմերուկում համագոյակցում էին տարբեր ազգերի ու էթնիկ խմբերի ներկայացուցիչներ՝ լեհեր, ռուսիններ, հրեաներ, գերմանացիներ, վալախներ, իտալացիներ, հույներ և հատկապես հայեր: Վերջիններս աչքի ընկան որպես հմուտ առևտրականներ ու դեսպաններ: Բազմաթիվ ազգերի՝ միմյանց հետ համերաշխ ու խաղաղ համագոյակցելու բացառիկությունը նախ և առաջ պայմանավորված էր նրանց՝ սեփական առանձնահատկության ու մշակույթի պահպանմանը զուգահեռ տեղական պայմաններին հարմարվելու հանգամանքով: Նման կերպ էր նաև Լվովի հայ համայնքի՝ գրեթե տիպային օրինակը, որը ավանդության համաձայն 13-րդ դարից սկսած առկա էր քաղաքի կյանքում և բավականին լավ ինտեգրվել էր լեհերով և այլ ազգերի ներկայացուցիչներով բնակեցված քաղաքում:

Լվովի էթնիկ ու կրոնական պլյուրալիզմի առավել բազմախոսուն փաստարկ կարող է հանդիսանալ քաղաքում մինչ երկրորդ աշխարհամարտը կաթոլիկ երեք՝ լատին, հույն և հայ արքեպիսկոպոսության համատեղ գոյության փաստը (չհաշված Լվովում բնակվող այլ հավատի ներկայացուցիչներին):

Միջնադարից մինչ 20-րդ դարի սկիզբը

Հայկական տաճարի ճարտարապետական փոփոխությունները՝ շենքի հերթական

վերակառուցումները և վերաձևումները, արտացոլում են Լվովում հայ համայնքի բազմադարյա գոյության ողջ ընթացքում տեղի ունեցած փոփոխությունները: Ներկա վիճակում տաճարը հանդիսանում է երեք գլխավոր մասերից բաղկացած մի խումբ, որոնցից յուրաքանչյուրը կառուցվել է ոճային տարբեր դարաշրջաններում: Համալիրի ամենահին՝ 14-րդ դար թվագրվող գլխավոր մասը ավագ խորանով ուղղված է դեպի արևելք: Այն հունական խաչի հիմքով՝ փոքր ինչ երկարացված արևելյան և արևմտյան թևերով, սրբատաշ քարից կառուցված խաչագմբեթ բազիլիկ է՝ ներգծված քառանկյանը նմանվող ուղղանկյան մեջ: Խաչի թևերը ներկայումս ստեղծում են համապատասխան ավագ խորան՝ աբսիդի և նավի մի մասի հետ: Թևերի հատման մասում չորս զանգվածեղ հիմքերի վրա նստած է պենդենտիվաների վրա հենված 12-նիստանի գմբեթի թմբուկը: Այդ հիմքերը բարձրացնում են հավելյալ նավի աղեղաձև տանիքը և ավագ խորանը՝ տրանսեպտի 2 (հյուսիսային և հարավային) թևերի հետ, ինչպես նաև խաչի արևելյան թևի երկու կողմի «կողային նեղ նավերի» տանիքը, որը արևելքից ավագ խորանի նման վերջանում է ոչ մեծ աբսիդներով:

Հիմքերը պսակում է արաբական ստալակտիտե մուքարնասներ (muqarnas) հիշեցնող զարդարանքը, որը անկասկած ծագում է իսլամի մշակույթից [պատկ. 3]: Նույնպես իսլամի մշակույթից բխող զարդամոտիվները՝ արված հարթ ռելիեֆի վրա, զարդարում են աղեղնաձև կամարը [պատկ. 4]: Ինչպես այդ քանդակային զարդանախշերը, այնպես էլ քարե սալիկները՝ փորագրված կամ ռելիեֆած ավանդական հայկական խաչամոտիվներով՝ խաչքարերով, անկասկած հանդիսանում են սրբավայրի նախնական զարդարանքի տարրեր [պատկ. 5–6]: Ավելի ուշ պատերի քանդակային զարդամոտիվները ծածկվել են ծեփամածուկով, որի վրա ստեղծվել են բյուզանդական ոճով (հավանաբար տեմպերայով արված) որմնանկարներ: Դրանցից պահպանվել են եզակի ոչ մեծ հատվածներ, որոնք բացվել են տաճարի՝ 1925 թվ. վերականգնման աշխատանքների ժամանակ՝ հարավային պատի փոքր պատուհանի որմանցքներում արված (նախկինում պատած ու ծածկված սբ. Կայետանի՝ բարոկո ոճով արված խորանով): Միջպատերազմային ժամանակներում այդ որմնանկարները զգուշությամբ թվագրվել են 15-րդ դարի վերջ և 16-րդ դարի սկիզբ: Հավանաբար ավելի ուշ թվագրվող այլ հատվածներ գտնվում են հյուսիսարևմտյան հենքի խաչման տեղում (արևելքից): Այլ նկարչական մոտիվներ, որոնք պահպանվել են մասնակիորեն (մասն. աղեղնաձև կամարի տակ), չեն պահպանվել, քանի որ բացելուց հետո չեն ենթարկվել պահպանողական աշխատանքների [պատկ. 7]:

Համաձայն 16-րդ դարի վերջին դոմինիկյան Մարտին Գրյունեվեգի գրառումների՝ հայտնի է, որ 1582 թվ. Բոգուշ հայ նկարիչը (ամենայն հավանականությամբ Պավել Բոգուշ Դոնոշովիչը) զարդարել է տաճարի պատերը ավետարանական թեմաներ ներկայացնող որմնանկարներով, որոնք չեն պահպանվել:

Տաճարի 14-րդ դարյա կառույցին 16-րդ դարում ավելացվել են արտաքին բաց սրահներ, որոնք պարուրում են տաճարի ճակատային մասի և կողային երկու արտաքին հատվածները [պատկ. 8–9]: Ժամանակի ընթացքում դրանք ներառվել են եկեղեցու ընդլայնվող կառույցի մեջ. նախասրահի դեր կատարող արևմտյան սրահների մի մասը ձևափոխվում է ավելի ուշ կառուցված նավի մի մասի, իսկ հյուսիսային սրահները, դրսից վերափոխման ենթարկվելով, վեր են ածվում ավանդատան ու գանձարանի, և միայն հարավային սրահներն են, որ մինչ օրս պահպանվել են բաց: Հաշվի առնելով տաճարի սահմանափակ տարածությունը և հավատացյալների ավելացող քանակը՝ 17-րդ դարում տաճարին ավելացվում են ուղղանկյուն 2 հատվածներ, որոնք վերոհիշյալ ավելացրած նախասրահի հետ մեկտեղ ստեղծում են համեմատաբար լայն ուղղանկյունաձև նավ: Շինարարական այդ լրացումների արդյունքում տաճարը ենթարկվում է կառուցվածքային անխուսափելի փոփոխությունների, որոնց հետևանքով առաջանում է լատինական խաչի հիման վրա մի կառույց, որը ավելի մոտ էր կաթոլիկ տաճարների կառույցին, որտեղ նախկին կառույցը ամբողջությամբ վեր է ածվում նոր կառույցի ավագ խորանի: Գրեթե նույն ժամանակահատվածում 1630 թվ. Լվովի հայ արքեպիսկոպոս Նիկոլ Թորոսովիչը ձեռնարկում է Լեհաստանում հայ եկեղեցու միությունը կաթոլիկ եկեղեցուն: Մինչ այդ Լվովում ապրող հայերը հայ առաքելական եկեղեցու հետևորդներ էին:

Հռոմի հետ միությունը փոփոխություններ մտցրեց նաև տաճարի կառույցի մեջ, որոնցից ամենակարևորը թերևս վերաբերում էր ներքին հարդարանքին: Արդյունքում՝ գրեթե 3 հարյուրամյակի ընթացքում, (Հռոմի հետ միությունից մինչ 20-րդ դարը) աստիճանաբար անէացել էին տաճարի հայկական դիմագծերը և գրեթե լիովին լատինացման էր ենթարկվել սրբավայրի ներքին տեսքը: Հնից մնացել էր միայն հայկական ծիսակարգը, թեև հետագայում նաև դա է հարմարեցվում կաթոլիկ ծիսակարգին: Միությունը էլ ավելի ամրապնդելու նպատակով 1664 թվ. Լվովում հաստատվում են Հռոմից ժամանած տեատինները, որոնց նպատակն էր հայ հոգևորականության կրթումը Լվովի նորաստեղծ Պապական կոլեգիայում: Լվովի հայ կաթոլիկ եպիսկոպոսությունը տարբերվում էր կաթոլիկ մյուս թեմերից միայն ծիսակարգով:

Ժամանակի ընթացքում հայ ծեսը սկսեց ընդունել կաթոլիկ ծիսակարգին հատուկ բազում տարրեր: Այն դեպքում, երբ աստիճանաբար մոռացության էր մատնվում հայերենի իմացությունը, կրոնը՝ ի դեմս ծիսակարգի վեր էր ածվում կարևորագույն, թերևս միակ տարրի՝ վկայող հայ մշակութային և էթնիկ առանձնահատկության մասին: Մի տարր, որը մեծապես վտանգված էր կաթոլիկ հոսանքներից:

17 և 18-րդ դարում տաճարը մի քանի անգամ ավերած հրդեհների արդյունքում իրականացվում են հերթական վերանորոգումներ ու վերականգնումներ: Պատերը ծածկվում են մասնակի պատկերային, մասնակի այսպես կոչված ռեգենցինային զարդամոտիվներով (Եվրոպայում 17-րդ դարի երկրորդ կեսին ծագած, ուշ բարոկոյին հատուկ ոճ): Նման զարդամոտիվներ մինչ 20-րդ դարի սկիզբը պահպանվել էին գրեթե միայն ավագ խորանի հատվածում: Այդ ժամանակ (եթե ոչ ավելի վաղ) հին, միգուցե նաև միջնադարյան որմնանկարները և պատերի՝ նախկինում նկարագրված քանդակային քարե մոտիվները ծածկվում են սվաղով և գիպսե զարդամոտիվներով՝ ի դեմս պիլաստրերի և քիվի: Այս փոփոխությունները միտված էին տաճարի ներքին հատվածին համապատասխան կաթոլիկ տեսք հաղորդելուն [պատկ. 10–13]: Դեռևս 18-րդ դարի կեսին ավելացավ նոր վաղ ռոկոկո ոճով կահավորանք՝ գլխավոր և կողային խորաններ, ամբիոնի նստարաններ: Տաճարի ներքին մասի 1853 թվ. նկարագրությունը վկայում է, որ գոյություն է ունեցել 11 խորան՝ 1 գլխավոր և 10 կողային՝ հնգական՝ տաճարի երկու կողմերում: 1862 թվ. վաղ ռոկոկո ոճի որմնանկարները (նավում և հարավային բաց սրահում) մասնակիորեն փոխարինվում են նոր, ցավոք համաձայն աղյուրների և պահպանված նկարների, ցածրորակ նկարներով, որոնք գոյատևում են մինչև տաճարի վերականգնողական աշխատանքները [պատկ. 14]: Այդ աշխատանքների հեղինակներ էին նկարիչ Մարչին Յաբլոնսկին, ինչպես նաև Լվովի թատերական դեկորատոր Յան Դուլլը: Հավանաբար Յաբլոնսկին իրականացրել է տաճարի ներքին հարդարանքը, երբ Դուլլը զբաղվել է իլյուզոնիստական տեսարանային որմնանկարներով՝ նմանակելով բաց սրահների՝ դեպի դուրս ձգվածությունը [պատկ. 15]:

Տաճարի վերանորոգումն ու կառուցապատումը 20-րդ դարում

1902 թվ. նշանավորվեց ոչ միայն տաճարի, այլ հայ կաթոլիկ համայնքի պատմության մեջ: Այդ թվականի փետրվարի սկզբին հայ կաթոլիկ նոր հոգևոր հովիվ նշանակվեց ականավոր հոգևորական, հմուտ քաղաքական գործիչ ու մեծ հայրենասեր Հովսեփ Թեոֆիլ Թեոդորովիչը (1864–1938), որը շուրջ 36 տարի վարեց իրեն ենթակա եպիսկոպոսության գործերը [պատկ. 16]: Եպիսկոպոսական գահը ստանալուց անմիջապես հետո Թեոդորովիչը ձեռնամուխ եղավ տաճարի հիմնավոր վերանորոգման աշխատանքներին, ինչպես նաև սրբավայրի ներքին հարդարանքի՝ «հայկական ոճով» վերաձևմանը: Տաճարի վիճակը այն աստիճան ողբերգական էր, որ պահանջում էր նախաձեռնել անմիջական ու վճռական քայլեր: Պատերը ճաքած էին, տանիքը կաթում էր, իսկ գետնաջրերը, լցվելով նկուղ, թուլացնում էին հիմքն ու առաջացնում խոնավություն սրբավայրի ներսում: Անշուշտ, չանտեսելով տեխնիկական պատճառները, որոնք օրակարգային էին դարձնում տաճարի վերանորոգման հարցը, այնուամենայնիվ, արքեպիսկոպոսը միգուցե առաջնորդվում էր ոչ պակաս կարևոր, եթե ոչ գլխավոր՝ գաղափարական նպատակներով, այն է՝ հայկական ինքնության պահմանումն ու ընդգծումը մի տաճարում, որը շատ չէր զատվում կաթոլիկ մյուս տաճարներից:

Հենց կրոնի բնագավառում էր, որ հայերը պահպանել էին այլ կրոնական խմբերից զանազանվող գծեր: 20-րդ դարի սկզբին գրեթե չէր կիրառվում հայերենը ո՛չ ամենօրյա խոսակցական լեզվում, ո՛չ գրագրության մեջ: Հին հայերենը՝ գրաբարը, օգտագործվում էր միայն եկեղեցական արարողության մեջ, ինչպես լատիներենը կաթոլիկ ծեսում: Սակայն արդեն 20-րդ դարի սկզբին հայերենը հավատացյալների մեծամասնության համար անհականալի լեզու էր, բացառությամբ գուցե գլխավոր աղոթքների, որոնք արտասանվում էին հոգևորականի կողմից եկեղեցական արարողությունների ժամանակ: Հայ պատարագը թարգմանվել էր լեհերեն, որպեսզի երիտասարդ հայ սերունդը կարողանար այն հասկանալ, կամ որոշ աղոթքներ ու հավատքի բանաձևեր անգիր էին արված, հաճախ առանց հասկանալու: Թե՛ հայերենի, թե՛ ղփչախերենի կիրառումը այլևս անհրաժեշտություն չէր:

19-րդ դարի ընթացքում՝ մոտավորապես 1860 թվ. լատինացման ուժեղացման արդյունքում հետզհետե ավելի լսելի էին դառնում հայկական փոքրիկ թեմի վերացմանն ու կաթոլիկ ընդհանուր եկեղեցու համակարգում ընդգրկելուն ուղղված կոչերը, որը պիտի նշանակեր հայ ծեսի վերացում, որ դարեր շարունակ առանցքային տարր էր հանդիսացել հայ ինքնության պահպանման համար և որի շնորհիվ սերնդե սերունդ հաղորդվել էին ազգային ավանդույթները: Բարեբախտաբար այդ սպառնալիքը չիրագործվեց այդ թվում նաև ապագա արքեպիսկոպոս Իսահակ Իսակովիչի ջանքերի շնորհիվ: Ահա թե ինչպես էր նա հիմնավորում հայերի՝ ինքնուրույն արարողակարգ

ունենալու իրավունքը. «Ուրույն, առանձնահատուկ ծիսակարգ ունենալը տվյալ ազգի հոգևոր հարստության ու արգասաբերության գլխավոր պատճառներից է, որը սրտից է բխում: Հայերի ներքին դարավոր կենսաձևը հիմնված է եղել ոչ միայն տարբեր աղոթքների, այլ մի համապարփակ ծիսակարգի հիման վրա, մի ուրույն և նոր ակորդի վրա՝ հնչող եկեղեցու ներդաշնակության մեջ»:

Ուստի, ընդունելով եկեղեցու տեխնիկական վիճակից ելնելով նրա վերանորոգման անհրաժեշտությունը, պետք է ընդունել, որ այն ուղղված էր առաջին հերթին տաճարի հայկական դիմագծերի վերականգնմանը, որն իր հերթին ենթարկվել էր մոռացության բազմաթիվ վերանորոգումների ու փոփոխությունների արդյունքում: Այդ ընթացքում հայկական արվեստը, բացառությամբ թերևս ճարտարապետության և մանրանկարչության, չէր ձևավորել հստակ առանձնացող գծեր: Այդ գաղափարի հիմքում դրվեց հղումը դեպի Հայաստանը՝ որպես առաջին քրիստոնյա պետություն: Քրիստոնեությունը պետական կրոն է հռչակվել 3–4 դարերի անցման շրջանում ս. Գրիգոր Լուսավորչի (վերջինս հայերի համար ուներ Մկրտչի նշանակություն) քարոզչական գործունեության շնորհիվ: Այդ ժամանակից ի վեր նա համարվում է Հայաստանի հովանավոր սուրբ: Ուստի եկեղեցու ճարտարապետական տեսքը հավենայն դեպս կարելի է բնութագրել որպես վաղ քրիստոնեական: Միաժամանակ պետք է գոյություն ունենար մի նախատիպային մոտեցում հեռավոր Ասիայի՝ Լվովում անհայտ հայ նախահայրերի մշակույթի առանձնահատկության և հարստության մասին, որը պիտի արդարացներ արևելյան, մավրիտանական կամ արաբական (1908 թվ. վերանորոգման աշխատանքների ժամանակ բացված նախնական զարդամոտիվները բխում էին իսլամի մշակույթից), սակայն ոչ միշտ հայկական կոչվող մոտիվներին հղումը:

Այն, թե որքան էր արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչը մտահոգված տաճարի ապագա տեսքի հարցում, վկայում է այն փաստը, որ վերանորոգման առաջին աշխատանքները ի կատար ածվեցին արքեպիսկոպոսական աթոռին բազմելուց անմիջապես հետո, իսկ նախապատրաստական աշխատանքները իրականացվել էին մինչ արքեպիսկոպոսի պաշտոնը ստանձնելը: Հայտնի է, որ նախքան 1902 թվ. վերանորոգվում են եկեղեցու աբսիդները: Լվովի Յան Կազիմիրի անվան համալսարանի արվեստի պատմության անվանի հայ պրոֆեսոր Յան Բոլոզ Անտոնևիչը «հին հայկական զարդամոտիվների» հիման վրա կատարեց հյուսածո ուղղանկյուն խոյակներով զարդարված բարակ սյուների վրա հենված քարե փակ կամարասրահների և պատուհանների նմանատիպ զարդարանքի մի նախագիծ, որը զարդարում է աբսիդը [պատկ. 17–20, 26–30]: Վերոհիշյալ կամարասրահները ճշտությամբ կրկնում էին միջնադարյան Հայաստանի մայրաքաղաք Անիի 10-րդ դարի տաճարի որոշ տարրեր [պատկ. 21–25]: Մի քաղաքի, որտեղից ըստ ավանդության ծագում էին Լվովի հայերը: Կասկածից վեր է, որ Բոլոզ Անտոնևիչի կազմած նախագիծը պիտի հիշեցներ հայերին իրենց արմատների մասին, նախքան պահպանողական աշխատանքները տաճարի ներսում վեր կհանեին 18-րդ դարի հարդարանքի ու նկարների տակ ծածկված տաճարի նախնական տեսքը՝ այսինքն քիվի հիշյալ քարե զարդամոտիվները և սրբատաշ քարից պատրաստված հիմնասյուներին արված խաչերը:

Տաճարի վերանորոգման ու վերականգնիչ աշխատանքները պատրաստվել էին (մասամբ նաև սկսվել) մինչ 1905 թվ., երբ ստեղծվեց տաճարի վերականգման խորհուրդը: Վերջինիս ստեղծումից ի վեր առանց նախօրոք քննարկումների հանպատրաստի ոչ մի որոշում չի կայացվել (այդ առումով թերևս բացառություն են կազմում վերոհիշյալ աբսիդների զարդամոտիվները): Արքեպիսկոպոսը ցանկանում էր ունենալ տաճարի վերջնական տեսքի՝ թեկուզ ընդհանուր պատկերացում: Կառույցի վիճակի մասին նախաքննությունը և նախագծերը տեսականորեն պետք է կատարվեին արքեպիսկոպոսի՝ իր պաշտոնը ստանձնելուց ոչ շատ անց: Սակայն միայն 1905 թվ. տեղի ունեցավ վերականգնիչ խորհրդի տեղական առաջին նիստը, իսկ 1908 թվ. սկսվեցին շինարարական աշխատանքները:

19-րդ վերջը, ինչպես նաև հաջորդ դարաշրջանի առաջին տարիները նշանավորվեցին լեհական հողերում այսպես կոչված պահպանողական մոդեռն դպրոցի ծնունդով: «Ռոմանտիկ» հոսանքը (նաև իդեալիստական ուղղություն, որի նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկն Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc-ն էր), ենթարկվեց քննադատության, իսկ նրա տեղը աստիճանաբար սկսեց զբաղեցնել նոր «գիտական» (մատերիալիստական) հոսանքը: Արդյունքում որոշվեց, որ ըստ հնարավորինս պետք է պահպանել հուշարձանի առաջացման ոճային բոլոր շերտերը, որ չպետք է կիրառել ոճային պուրիֆիկացիա, այլ փորձել որքան հնարավոր է շատ տարրեր պահպանել անփոփոխ, բնօրինակ վիճակում: Ինչպես մինչ այդ կրակովյան տաճարի, այնպես էլ Լվովի հայկական եկեղեցու դեպքում անկասկած ամենակարևոր հարցերից մեկն այն էր, թե ինչպես և ինչ աստիճանի (եթե ընդհանրապես թույլատրելի է) նորաձև տարրեր կարելի է կիրառել պատմական այդ հուշարձանի դեպքում, ինչ աստիճան կարելի է ձևափոխել հուշարձանի բնօրինակ տարրերը: Թվարկված հարցերը ավելի շուտ

որակական, քան քանակական բնույթի էին, վերաբերում էին մի քանի հարյուրամյակների ընթացքում կուտակված շերտերի և վերակառուցումների արդյունք հանդիսացող համալիրին: Ուստի չէր կարող լինել մեկ պարզ պատասխան կամ էլ առաջնորդվել ընդհանուր կանոնով: Չէր կարող նաև ճշգրիտ սահմանված լինել, թե տաճարի հատկապես ո՛ր հատվածն է գեղարվեստական և պատմական տեսանկյունից առավել, իսկ որը պակաս կարևոր: Ավելին, այստեղ հարկ է հատուկ ընդգծել, որ Լեհաստանում պահպանողական նման հիմնադրույթային հարցերի օրինակարգման առաջին փորձերը արվեցին տաճարի՝ պահպանմանն ուղղված կարևոր ու որոշիչ աշխատանքների իրականացումից հետո:

Հարկ է նշել, որ Լվովը այդ ժամանակ պատկանում էր ավստրոհունգարական կայսրությանը, ուր պահպանողական տեսությունն ու կիրառումը հիմնված էին փոքր ինչ երկար ավանդույթների վրա, իսկ պատմական հուշարձանների վերանորոգման ու պահպանման հետ կապված յուրաքանչյուր նախաձեռնություն պետք է քննարկվեր, ինչպես նաև համաձայնության ենթարկվեր Վիեննայում տեղակայված ավստրոհունգարական կայսրության Պահպանողական խորհրդի կողմից: Գալիցիայում գործում էր Վիեննայի խորհրդին ենթակա երկու մասնաճյուղ՝ Կրակովում՝ Արևմտյան և Լվովում՝ Արևելյան Գալիցիայի համար: Լվովի աշխատանքները անձամբ վերահսկող խորհրդի ներկայացուցիչ էր Վիեննայի համալսարանի պրոֆեսոր, 1905 թվականից ավստրոհունգարական կայսրության մեջ Հուշարձանների պահպանման Գլխավոր Կոնսերվատորի պաշտոնը զբաղեցնող Max Dvořák-ը: Կարիք չկա ավելացնելու, որ խորհուրդը հուշարձանների պահպանման համար կառավարական միջոցներից օգտվելու հնարավորություն էր տալիս, կառավարման կենտրոնական մարմիններին ֆինանսավորման խնդրանքով ուղղված դիմումներին իր կարծիքն էր արտահայտում միայն երբ այդ նախագծերում հաշվի էին առնված խորհրդի կողմից արված դիտողությունները: Հավանական է, որ շնորհիվ ինչպես Վիեննայի խորհրդի, այնպես էլ խորհրդակցական մարմնի անդամների տրամադրվածության պահպանողական աշխատանքների առաջին փուլը (1908–1914) հիմնականում ընդգրկեց կառույցի հետագա պահպանման (պատերի ու տանիքի ամրացում), ինչպես նաև պաշտամունքային նպատակների (նավի կառուցում) տեսանկյունից անհրաժեշտ աշխատանքներ: 1908 թվ. առաջ, անգամ 1905 թվ. տաճարում իրականացվում են աշխատանքներ ամենևին էլ ոչ կիրառական նպատակներից թելադրված, ինչպես օրինակ Յան Բոլոզ Անտոնևիչի նախագծի հիման վրա արված արտաքին աբսիդի վերոհիշյալ զարդամոտիվները: Այդ առումով միակ, վերջին հաշվով «ոչ պարտադիր» բացառությունը արվեց գմբեթի խճանկարի համար: Որոշվեց, որ առնվազն տվյալ պահի համար նոր ոչ մի փոփոխություն չի մտցվի տաճարի բարոկային ոճում:

Տաճարի վերակառուցումը ըստ Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու

1908–1909 թվ. հաջողվեց ընդարձակել տաճարի կառույցը՝ ի հաշիվ նավի՝ դեպի արևմուտք երկարեցնելուն: Համաձայն նախնական ծրագրի որոշված էր 17-րդ դարից գոյություն ունեցող նավին ավելացնել փոքրիկ գմբեթներով ծածկված քառանկյուն երկու հատվածներ, որոնք պետք է միանային նեղ միջանցքով՝ հարավից բակի վրա բացվող կամարասրահով՝ գտնվող եկեղեցու և Կրակովյան 16 հասցեի քարեշեն տան միջև:
Թաղամասի (պոետների կողմից գովերգված «հայկական գեղատեսիլ նրբանցք») կենտրոնում չորս կողմից շինություններով շրջապատված տաճարը, որը զրկված էր փողոց դուրս գալու անմիջական ելքից, այդ կերպ պետք է կապվեր փողոցի հետ [պատկ. 35–38]: Արքեպիսկոպոսը մեծապես շահագրգռված էր, որպեսզի իր եկեղեցին քաղաքի այլ սրբավայրերի նման ունենար փողոց դուրս եկող ճակատամաս, որը կարծես պիտի տեղեկացներ անցորդին թաղամասի խորքում տեղակայված շինության գործառույթի մասին ու հրավիրեր ներս: Կառուցապատման նախագծերի մշակումը վստահված էր կրակովյան ճարտարապետ *Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկուն*: Եկեղեցու՝ փողոցի հետ անմիջական կապ ունենալու համար անհրաժեշտ էր քանդել առջևի քարեշեն կառույցը, որի տեղում պիտի կառուցվեր նոր գավիթ, որի ճակատային հատվածը միաժամանակ պետք է հանդիսանար եկեղեցու ճակատամաս: Միաժամանակ պետք է կառուցվեր քանդվող քարեշեն կառույցից համեմատաբար նեղ մեկ այլ կառույց (այն պիտի հարմարեցվեր եկեղեցու ճակատամասին և հարթեցներ փողոցի շինությունների շարքի անհարթությունները): Ճարտարապետը պետք է հաշվի նստեր մի կարևոր խնդրի հետ, այն է եկեղեցու առանցքը թեք էր փողոցի նկատմամբ, իսկ ճակատամասը պիտի հավասար լիներ Կրակովյան փողոցի շինությունների շարքին [պատկ. 39 a–b]: Ավելին, գոյություն ուներ անհավասարություն տաճարի և փողոցի հարթությունների միջև (փողոցը գտնվում էր փոքր ինչ բարձր հարթության վրա):

Մոնչինսկին իր նախագծերում ընդունեց (հավանաբար արքեպ. Թեոդորովիչի ցանկությամբ) ոճային վաղքրիստոնեական, համեմատաբար բյուզանդական տարրը՝ ընդգծված հայկական զարդամոտիվներով: Բոլոր ջանքերն ուղղված էին տաճարի՝ արևելյան դիմագծերի վեր հանմանը, որպեսզի այն միանգամայն տարբերվեր կաթոլիկ մյուս սրբավայրերից: Ու թեև առաջին հայացքից տաճարի ճարտարապետական ձևը վկայում է հայկական լինելու մասին, այնուամենայնիվ քարե զարդամոտիվները հաճախ ելնում էին իսլամի կամ վաղքրիստոնեական, անգամ ռոմանական մշակույթից: Սակայն Մոնչինսկու կիրառած շրջանցային ձևերի նման վերադաշնակումը թույլ է տալիս վստահաբար պնդել, որ ճարտարապետը տվյալ դեպքում առաջնորդվել է հայկական արվեստով: Տաճարի նորակառույց հատվածում՝ հատկապես ներսում, կիրառված են վաղքրիստոնեական արվեստի զարդամոտիվային բազում տարրեր, ինչպես նաև կրկնօրինակված տաճարում պահվող 12-րդ դարի հայկական ձեռագրի մանրանկարչության զարդանախշեր՝ ավելացնելով ուղղակիորեն հայկական եկեղեցիների ճարտարապետական զարդամոտիվներից քաղված որոշ տարրեր: Ավելացված հատվածի քարե՝ հազիվ նկատելի նուրբ զարդամոտիվը հավանաբար ընդօրինակված է մ.թ. I դարի փղոսկրի վրա արված զարդարվեստից ու քանդակային արվեստից [պատկ. 40–46]: Դրսից արված տարրերից հատկապես աչքի է ընկնում երեք ոչ միանման մեծության, նեղ պատուհանների խումբը (կենտրոնականը ավելի մեծ է), որոնց կիսաշրջանաձև պսակը արված է յուրօրինակ եռյակ կազմող շարունակական քարե տերևաշերտով [պատկ. 47–50]: Նման լուծում ստացան նաև վարձատան նախավերջին օթյակի միանման կիսաշրջանաձև երկու պատուհանները: Պատուհանների վերևի հատվածը պսակող զարդամոտիվային շերտը Մոնչինսկու կողմից կիրառած հայկական մոտիվներից ամենատիպայինն էր: Հայկական քանդակային արվեստից փոխառած հերթական, ոչ պակաս բնութագրական տարրը արևմտյան շքամուտքի արտաքին տեսքն էր (ներկայումս տաճարի գլխավոր շքամուտքը), որն իրենից ներկայացնում է կիսաանվաձև աղեղով պսակված ուղղանկյունաձև լայն անցում [պատկ. 51–55]:

Հայկական քանդակային արվեստի տարրերի հետ Մոնչինսկու կառուցվածքի, համեմատությունը վկայում է ճարտարապետի՝ հայկական ճարտարապետության օրինակներին ծանոթ լինելու և իր նախագծում գիտակցաբար դրանց հղում անելու մասին: Սակայն այստեղ գործ ունենք ոչ այնքան ընդօրինակման, որքան ներշնչման հետ: Մոնչինսկու կողմից կիրառած բազմաթիվ տարրեր հեշտությամբ կարելի է ճանաչել հայկական ճարտարապետության մեջ, իսկ երբեմն նաև ձեռագրերում, բազմիցս կրկնվող զարդամոտիվային լուծումներում: Որքանով արտաքին զարդամոտիվները՝ շքամուտքը, երաժշտական խմբի պատուհանները և բակ դուրս եկող կամարասրահները առանց տարակուսանքի կարելի է բնութագրել որպես հայկական [պատկ. 56], այնքանով ներկա առաջամասի ներքին պատերի համար օգտագործված զարդամոտիվները (շքամուտքը, կամարասրահ և երաժշտական երգչախմբի բալուստրադան) կարելի է վերցված համարել վաղքրիստոնեական արվեստից՝ ամենայն հավանականությամբ ռավենական ծագման: Զարդամոտիվների ազնիվ, պարզ գծերը՝ ծագումով վաղքրիստոնեական սարկոֆագներից, *cancelli* -ից և փղոսկրից ռելիեֆները՝ արված շիդկովյան բաց գորշագույն ավազաքարի վրա, կատարելապես ներդաշնակում են վերջացող օկուլուսով գմբեթի թռիչքային տրոմպների խստության հետ: Քարե նման ֆոնի վրա հոյակապ կերպով արված է գմբեթի թասի ոչ այնքան բարձր կարգի նկարչությունը, որը կրկին ընդօրինակված է ռավենական խճանկարներից: Մոնչինսկին տաճարի վերանորոգման, ինչպես նաև նրան կից վարձակալվող քարե տան նախագծերում անդրադառնում էր պատմական վերոհիշյալ ոճերին: Թերևս միայն սահմանափակվեց նախնական համատեքստից սովորաբար վերացականացված եզակի տարրերով, որոնք նկատելի վերափոխման ենթարկեց ժամանակակից ոճով:

Տաճարի նավի կամարաձև տանիքը փոխարինվեց 1911 թվ. Մոնչինսկու կողմից նախագծված թեթևակի թեքած թաղով [պատկ. 58–59]: Ներկված մուգ կարմիր փայտի վրա կասետոնային թաղը հիմնված է ոսկեզօծ հզոր կոնսոլաների՝ պատվարների վրա, զարդարված ոսկեզօծ տերևաձև փակ կոկոններով, որոնք տեղակայված են ոչ թե զանգվածեղ վեցանիստ կասետոնների, այլ նրանց միջև գտնվող տարածության մեջ (կասետոնները դատարկ են): Առաջին հայացքից իրենց ծանրությամբ ասես ճնշում են տաճարի ներքին տարածությունը, ուստի զարմանալի չէ, որ հենց սկզբից այն ունեցավ բազմաթիվ հակառակորդներ ու քննադատներ: Իսլամի մշակույթի ազդեցությամբ իսպանական վերածննդի այսպես կոչված *artesonado* թաղերը հիշեցնող այդ թաղը անհերքելի կերպով տաճարի ներքին հատվածին հաղորդում է արևելյան բնույթ և կապվում եկեղեցու հին հատվածի քարե զարդամոտիվների հետ, որոնք ևս, ինչպես հայտնի է, ելնում էին իսլամի մշակույթից՝ այդ կերպ նավի՝ ոչնչով աչքի չընկնող միատոն ճարտարապետությանը հաղորդելով երանգ ու յուրօրինակություն: Հավանաբար հենց նման լուծման մասին էին մտածում նրա հեղինակները՝ տաճարի՝ միմյանց բաժանող 300-ամյա տարածության երկու հատվածները

միացնելով արևելյան տարրերով՝ ի դեմս վերոհիշյալ թաղի:

Յուզեֆ Մեհոֆֆերի խճանկարները

Արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչը անձնապես ներքաշված և մեծապես հետաքրքրված էր իր եկեղեցու վերանորոգման հետ կապված յուրաքանչյուր, անգամ ամենափոքր մանրուքով, հատկապես նրա գեղանկարչական հարդարանքով, որը պետք էր ոչ միայն բարձր որակի լիներ, այլ նաև ոճի տեսանկյունից համապատասխաներ հուշարձանի ներսին, այսինքն միտված լիներ հայկականության վեր հանմանը: Դեռևս 1906 թվ. արքեպիսկոպոսը արդեն այդ ժամանակ մեծ հռչակի տեր, Կրակովի Գեղեցիկ Արվեստների Ակադեմիայի պրոֆեսոր Յուզեֆ Մեհոֆֆերին պատվիրեց տաճարի որմնանկարների մի նախագիծ: Մեհոֆֆերը ձեռնամուխ եղավ այդ պատվերին ամենայն լրջությամբ՝ իրականացնելով հայկական ձեռագրերի մանրանկարչության մանրակրկիտ ուսումնասիրություն (եկեղեցու հայկական Խորհուրդը իր տրամադրության տակ ուներ 12-րդ դարի մի չքնաղ ավետարան, այսպես կոչված Սկևռայի Ավետարանը), անգամ արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի հետ փոխհամաձայնությունից հետո 1906 թվ. նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին ճանապարհորդություն կատարեց դեպի Վետետիկի Ս. Ղազար կղզին, ուր հայ մշակույթի և պատմության պահպանման դիրքերում կանգնած մխիթարյան միաբանության հարուստ գրադարանում կարող էր խորամուխ լինել հայ արվեստի գաղտնիքներին: Միաժամանակ ուսումնասիրեց Վենետիկի և Ռավեննայի այլ եկեղեցիների խճանկարները: Արդյունքում 1907 թվ. գարնանը Մեհոֆֆերը ներկայացրեց որմնանկարների մի նախագիծ, որը ամբողջությամբ՝ սալահատակից մինչ առաստաղ (ներառյալ և առաստաղը) պիտի ընդգրկեր եկեղեցու ամենահին հատվածը: Վաղքրիստոնեական կամ էլ բյուզանդական ոճով արված այդ նախագիծը ակնհայտորեն ներշնչված էր իտալական խճանկարներից, իսկ առավելապես հայկական մանրանկարչությունից [պատկ. 60–76]:

Մեհոֆֆերի այդ ոգևորությունն իր արտահայտությունը գտավ ճանապարհորդության ընթացքում կնոջը գրած նամակներում: Նմանապես իր ուրվագծերում նմանակում էր հայկական մանրանկարչության ամեն մի մանրուք, ինչպես նաև իր կողմից դիտարկված պատկերագրային կամ կառուցվածքային յուրաքանչյուր նոր գաղափար, որն անհապաղ օգտագործում էր եկեղեցու հարդարանքում: Մեհոֆֆերի մինչ օրս պահպանված նախագիծը ցույց է տալիս եկեղեցու ներսը՝ ամբողջ երկարությամբ ձգված կտրվածքով, արևելք-արևմուտք առանցքի երկարությամբ, ինչպես նաև նախատեսվող՝ մանրակրկիտ կերպով ներկայացված զարդամոտիվներով: Ներկայացվեց նավի հյուսիսային պատը, տրանսեպտի հյուսիսային թևի կողային պատը, ինչպես նաև գմբեթի ու կենտրոնական աբսիդի կտրվածքը: Մասնակիորեն ներկայացվում է նաև կողային նավերի առաստաղը: Զարդամոտիվների ամբողջությունը, ուր գերիշխում էին հարուստ կանաչի, կարմիրի և ոսկու տարբեր երանգներ, ունի զարդապատկերի բնույթ: Գմբեթի թասի մեջ պետք է պատկերված լիներին 12 առաքյալների պատկերները, իսկ կողային պատերի և տրանսեպտի կողային պատերի վրա նախատեսվում էր պատկերային մի քանի տեսարան: Նախագծի հետ միասին Մեհոֆֆերը պատրաստեց նախահաշիվ, որը թույլ կտար պարզաբանել նախագծից չբխող մի շարք կասկածելի հարցեր: Զարդամոտիվները պետք է իրականացվեին մասամբ խճանկարային, մասամբ՝ որմնանկարային տեխնիկայով, մեծ մասը պետք է ներկի միջոցով արվեր: Որոշվեց խճանկարային թանկ, սակայն ճայուն տեխնիկայով առանձնացնել տրանսեպտի պատերի մակերեսը, գմբեթի թմբուկի (ոչ թասի), ինչպես նաև խորանի աբսիդի զարդամոտիվները: Պատերի ճաքած տարածությունը պետք է պատվեր նկարներով: Սակայն նկարչի հետ արքեպիսկոպոսի բանակցությունները, ֆինանսական պատճառներից ելնելով, շարունակ ձգձգվում էին: 1908 թվ. գտնվեց առատաձեռն մի բարերար, որը ցանկություն հայտնեց ֆինանսավորել նախագծի իրականացումը, սակայն պահանջ ներկայացրեց, որպեսզի նախագիծը ամբողջությամբ իրականացվի խճանկարային տեխնիկայով: Իր հերթին այս փոփոխությունը պիտի ձևափոխումներ մտցներ Մեհոֆֆերի նախնական նախագծում: Սակայն հետագայում բարերարը հետ կանգնեց իր խոստումից, կամ միգուցե խճանկարի համար նախատեսված միջոցները հատկացրեց այլ նպատակների համար, իսկ արքեպիսկոպոսը ստիպված էր ավարտել իր համագործակցությունը նկարչի հետ՝ պատճառաբանելով այդ քայլը ֆինանսական միջոցների սղությամբ: Ավելի էժան, քան Մեհոֆֆերն էր, նախագծող որոնելու նպատակով 1910 թվ. գարնանը հայտարարվեց եկեղեցու խճանկարային փակ մրցույթ, որին մասնակցեցին Յան Բուկովսկին, Կարոլ Մաշկովսկին, Անտոնի Պրոցայլովիչը [պատկ. 77], ինչպես նաև Կարոլ Ֆրիչը, վերջինիս նախագիծը հավանության արժանացավ, սակայն այդպես էլ չիրագործվեց: Արդյունքում արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչը որոշեց վերադառնալ Մեհոֆֆերի նախագծին այն բանից

հետո, երբ համոզվեց, որ մրցույթում ներկայացված նախագծերից և ոչ մեկը չի կարող համեմատվել նրա ներկայացրածի հետ: Սկսած 1910 թվ. նոյեմբերից արդեն ունենք փաստացի տվյալներ Մեհոֆֆերի հետ ավելի քան մեկ տարի ընդհատված բանակցության վերսկսման վերաբերյալ, որը խճանկարների սկզբնական ուրվագծերի նախապատրաստումը պետք է սկսեր գմբեթից: Այդ նոր համաձայնության շրջանակներում հեղինակի առաջնային հոյակերտ ծրագրից 1912–1913 թվ. հաջողվեց իրագործել չնչին մասը միայն՝ գմբեթի թասի և թմբուկ խճանկարները, պենդենտիվներում, ինչպես նաև եկեղեցու հին հատվածի խաչի թևերի առաստաղում: Հետագայում բռնկվեց I աշխարհամարտը, իսկ նրա ավարտից հետո Մեհոֆֆերը այլևս չպատասխանեց արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի՝ աշխատանքը շարունակելու վերաբերյալ հրավերին, ինչը կարելի է մեկնաբանել որպես վերջինիս կողմից հեղինակի նկատմամբ ֆինանսական պարտականությունների ոչ բավարար իրականացում:

1912 թվ. սկզբին, գուցե նաև ավելի վաղ որոշում կայացվեց դիմել Angelo *Gianese*-ի Վենետիկում գտնվող խճանկարային կազմակերպությանը: 1912 թվ. փետրվարին պետք է պատրաստի կարտոնները բերվեին Լվով, ուր տաճարին ծանոթանալու և պայմանագիր կնքելու նպատակով ժամանեց նաև *Gianese*-ին: 1913 թվ. Զատկի տոնին (մարտի վերջ) Մեհոֆֆերը ուղևորվեց Վենետիկ հետևելու իր կարտոնների համաձայն արված խճանկարների իրականացմանը, հատկապես Մուրանոյի հայտնի գործարաններից *tesserae* ներկերի ընտրությանը: 1913 թվ. հուլիսի կեսերին խճանկարը արդեն Լվովում էր՝ պատրաստ տեղադրմանը, նախատեսված էր ավարտել այն երեք շաբաթվա ընթացքում, այսինքն մինչև օգոստոսի վերջ [պատկ. 88–93]:

Մեհոֆֆերի խճանկարը իրենից ներկայացնում է խրոխտ հայացքով Հոր Աստծո՝ մինչև գոտկատեղը հասնող հզոր պատկեր, որը գրեթե ամբողջությամբ զբաղեցնում է գմբեթի կենտրոնական հատվածը՝ շատ տեղ չթողնելով վերևի ամպերում Ս. Հոգին պատկերող աղավնու համար, ինչպես նաև Արարչից դեպի աջ՝ արևի և ձախ՝ լուսնի խորհրդանիշների համար: Հոր Աստծո կրծքին հանգչում է ծնկի եկած երկու հրեշտակների կողմից պահվող Քրիստոսի տանջված մարմինը, որի գլուխը պսակում է խաչե լուսապսակը [պատկ. 78–86]:

Մեհոֆֆերի կողմից գմբեթում կիրառած Ս. Երրորդությայն մոտիվը հանդիսանում էր հեղինակի վաղ կոմպոզիցիաների ու ուսումնասիրությունների մի տարբերակ, որին նա հաճախակի էր անդրադառնում և որը մշակել էր սկսած 1899 թվ. [պատկ. 79] և 1903 թվ. [պատկ. 80]՝ առանց նախնական պատվերի: Միայն այս փաստը բավարար է արձանագրելու գրականության մեջ համառորեն շրջանառվող այն պնդումը, թե այդ կոմպոզիցիան պիտի ուղղված լիներ «հայկական ոճով» թեմայի իրականացմանը: Պետք է նշել, որ գմբեթի կառուցվածքը բաղկացած է Ս. Երրորդության երեք անդամներից, որոնց ուղեկցում են երկու հրեշտակներ: Ուստի վերջիններիս ներկայացումը այստեղ թույլ չի տալիս այն անմիջականորեն կապել *Thronum gratiae* գաղափարի հետ: Լվովի Ս. Երրորդությունը ավելի մոտ է Ալբրեխտ Դյուրերի 1511 թվ. փորագրությանը (B. 122) [պատկ. 84], քանի որ կարելի է այն բնութագրել 14-րդ դարում և հատկապես հաջորդ դարից սկսած Հյուսիսային Եվրոպայի մշակույթում լայն տարածում գտած *Pietatis Domini, Pitié de Nostre Seigneur* կամ էլ *Notgottes* (այսինքն մեռած Քրիստոսի գրկելը): Լվովում ամենայն հավանականությամբ չեն խորացել աստվածաբանական տերմինների մեջ և ընկալել են այն որպես Ս. Երրորդության պատկերում: Մեհոֆֆերի Ս. Երրորդությունը, անկախ պատկերագրային վերոհիշյալ սահմանների մեջ տեղավորվելուց, հանդիսանում է նաև ինքնուրույն ստեղծագործության արդյունք: Բացի այդ հեղինակը կենտրոնացել է ավելի շուտ ձևի, քան բովանդակային արտացոլման վրա:

Եկեղեցու ներսի այլ հարդարանքներ

Բազմառճ համալիրի առանձին մասերի նկատմամբ կիրառած ոճային միասնականացմանը համահունչ՝ խճանկար պետք է իրականացվեր նաև եկեղեցու նորակառույց քառանկյուն մատուռում [պատկ. 95, 99]: Այդ մասին է խոսում նաև Մոնչինսկու նախագիծը, ուստի կարելի է ենթադրել, որ արքեպիսկոպոսը հենց սկզբից նախատեսել էր գոռշ ավազաքարից կառուցված վաղքրիստոնեական խիստ ձևերը հարստացնել խճանկարի գունագեղությամբ: Հավանաբար արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի՝ ֆինանսական նեղ կացությունից ելնելով, համաձայնության եկան էժան, միաժամանակ համեմատաբար արդյունավետ լուծման շուրջ, այն է՝ ներկել պատերը խճանկար հիշեցնող որմնանկարներով: Իրականացրեց այն, հավանաբար ըստ սեփական նախագծի, մի ոչ այնքան բարձր որակավորման նկարիչ Անտոնի Թուխը: Տեխնիկական տեսանկյունից գմբեթի զարդանախշերը նմանակում են խճանկարը, իսկ պատկերագրային տեսանկյունից հանդիսանում են Ռավեննայի 6-րդ դարի եկեղեցիների աբսիդների խճանկարային պատկերացումներից քաղված՝ ինչպես օրինակ *San Vitale* (Քրիստոսը որպես Տիեզերքի տիրակալ նստած երկու կողմից հրեշտակներով շրջապատված երկրագնդի վրա), կամ էլ *San Apollinare in Classe* (կանաչ մարգագետնի

վրա արածող գառներ) աստղազարդ երկնքի տակ՝ պատկերված *Mauzoleum Galli Placydii*-ի առաստաղի խճանկարներում: Գմբեթի թասի վերևի մասը հատված է ըստ հարթության՝ ստեղծելով ապակենախշով վերջացող մի բացվածք: Քերովբեներով ու բուսական զարդանախշերով պատած՝ իր ոճով անջատողական այդ ապակենախշը 1909 թվ. նախագծել էր Կարոլ Զինդրամ Մաշկովսկին: Այդ կոմպոզիցիան պատկերում է քերովբեի թևավոր գլխիկ, ինչպես նաև հյուսված հայկական «ծաղկած խաչ», որը քառակի կրկնվում է ութ դաշտերում [պատկ. 95–98]:

Ներսի հատվածի աշխատանքների նոր վերադաշնակման հաջորդ փուլը տեղի ունեցավ միայն I աշխարհամարտից հետո՝ 20-ական թվ. երկրորդ կեսին: Այդ ժամանակ էլ տաճարին կից կառուցվեց *Սուրբ Հաղորդության* մատուռը [պատկ. 105, 106], որի հեղինակներն էին Վիտոլդ Ռավսկին և Վիտոլդ Մինկիեվիչը: Համաձայն վերջինիս նախագծի 1927–1929 թվ. կառուցվեց գլխավոր խորանը, ամբիոնը, ավագ խորանի կիսաանվաձև բալուստրադան, ինչպես նաև արքեպիսկոպոսական գահը [պատկ. 107–108]: Այդ վերադաշնակումը արված է պարզ, կուբիզմի ժամանակակից ոճով և պատկանում է *art déco* ոճին: Ավելի ուշ՝ 30-ական թվ., ներսի հարդարանքը լրացվեց նույնպես ժամանակակից ոճով արված ալաբաստրե երկու խորաններով՝ արված լվովցի քանդակագործ Յադվիգա Հորոդիյսկայի կողմից, որոնք տեղադրվեցին եկեղեցու՝ 17-րդ դարի նավի հատվածում՝ աղեղաձև կամարի երկու կողմերում: Այդ խորանները զարդարված էին Կամենեցյան Աստվածամոր և սուրբ Գր. Լուսավորչի պատկերներով, որոնք վաղուց ի վեր պաշտամունքի առարկա էին եկեղեցում [պատկ. 110–111]:

Պատերազմից առաջ հուշարձանի պահպանման աշխատանքները կանգնեցվեցին կես ճանապարհին: Հին հատվածի պատերը արդեն մերկ էին, սակայն դեռ չկար վերջնական տեսքի մասին համենայն դեպս պաշտոնական որոշում: Խոսվում էր Մեհոֆֆերի 1907 թվ. մինչպատերազմյան նախագծի իրականացման՝ ոչ թե որմնանկարային, այլ խճանկարային տարբերակի մասին: Նավի հատվածից բարոկկոյին տարրերի, ինչպես նաև հին սվաղի ու որմնանկարների հեռացումից հետո պարզ դարձավ, որ նոր հարդարանքը պետք է իրականացվի ժամանակակից ոճով: Անպատասխան մնաց թերևս այն հարցը, թե ժամանակակից արվեստի ինչ գործ կարող էր համապատասխաներ նման շինության ներքին հարդարանքին: Սակայն անգամ 20-ական թվականների կեսին եկեղեցու պատերը չունեին ո՛չ որմնանկարային, ո՛չ խճանկարային զարդանախշեր (ինչպես նախատեսված էր 1914 թվ. առաջ):

Բռնկված I աշխարհամարտը, ինչպես նաև Եվրոպայում հաջորդած քաղաքական փոփոխությունները իրենց հետքը թողեցին տաճարում իրականացվող վերանորոգիչ-պահպանողական աշխատանքների վրա: Քաղաքական նոր իրադրության պայմաններում՝ 1918 թվ. վերածնված լեհական պետության մեջ, արքեպիսկոպոսի համար դժվար էր վերսկսել պատերազմի հետևանքով ընդհատված աշխատանքները: Ուստի զարմանալի չէ, որ պատերազմի ավարտից հետո շինարարական աշխատանքները վերսկսվեցին միայն 1923 թվ.:

Տաճարի պատերի զարդարման խնդիրը լուծվեց միանգամայն պատահականորեն 1925 թվ.: Զարմանալ կարելի է, որ մանրուքների ամենայն մանրակրկիտ ձևով հաշվարկված ու նախատեսված նախաձեռնությունից հաղթեց զուտ պատահականությունը: 1925 թվ. գարնանը արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչը հավանաբար իր ծանոթներից մեկի խորհրդով Վարշավայի Զախենտում այցելեց դեռևս անծանոթ, սկսնակ նկարիչ Յան Հենրիկ Ռոզենի (1891–1982) ցուցահանդեսը: Սա հեղինակի անհատական առաջին ցուցահանդեսն էր, որտեղ ներկայացվեցին սրբերի կյանքը պատկերող 13 ոչ մեծ նկարներ՝ հիմված *Jakub de Voragine*-ի *«Ոսկե լեգենդի»* վրա: Նկարներ, որոնք արժանացան արքեպիսկոպոսի այն աստիճան հավանությանը, որ վերջինս որոշեց տաճարի որմնանկարները հանձնարարել երիտասարդ նկարչին [պատկ. 111, 113–118]:

Յան Հենրիկ Ռոզեն

Վերոհիշյալ ցուցահանդեսի գրախոսությունը միանգամայն դրական էր, անգամ ոգևորիչ: Երիտասարդ նկարչի պատկերները արժանացան ինչպես արվեստի քննադատների, այնպես էլ սովորական այցելուների հավանությանը: Եթե հավատալու լինենք ժամանակի վկայություններին, ժամանակի գեղարվեստական արտադրանքի ֆոնի վրա այդ գործերը միանգամայն «երևույթ» էին: Գրախոսները ընդգծում էին աշխատանքների հոգևոր խորը բնույթը, սակայն առաջին պլան էին մղում հեղինակի մտավոր ստեղծագործ էությունը, նրա բազմակողմանի գիտելիքն և գեղարվեստական ճաշակը: Պատասխանն այն հարցին, թե որտեղից էր երիտասարդ նկարիչը ձեռք բերել գեղարվեստական այդ ճաշակը, ինչ կերպ էր կուտակել գիտելիք և պատկերացում կրոնական արվեստում տիրապետող կանոների վերաբերյալ, ինչպես նաև նրա նկարչությանը վերաբերող հարցերի բացահայտումը կարելի է պատկերացում կազմել այն բանից հետո, երբ ներկայացվի նրա ստեղծագործական

ուղին, լեհական արվեստի պատմության մեջ չհիշատակվող արվեստագետի, եթե անգամ հիշվող ապա սովորաբար միայն մեկ գործի՝ Լվովի հայկական տաճարի որմսանկարների հեղինակ: Ինչպես պիտի ցույց տար ապագան, վարշավյան ցուցահանդեսի հաջողությունը դեպի փառքը տանող ընդամենը առաջին քայլն էր, որը նկարչին բերեցին հայկական տաճարի որմսանկարները: Դժվար է ամբողջովին հասկանալ և ըստ արժանվույնս գնահատել դրանք առանց ծանոթանալու այդ որմսանկարներն արարողի կենսագրությանը, միջավայրին, որում մեծացել է, ինչպես նաև կրթությանը:

Յան Հենրիկ Ռոզենը [պատկ. 119] Փարիզի և Մյունխենի Ակադեմիաներում կրթված բատալիստ նկարիչ Յան Բոգումիլ Ռոզենի որդին էր [պատկ. 120]: Հենց իր հոր արվեստանոցի այդ ակադեմիական ավանդույթի հիմքերից է դուրս եկել Ռոզենը ու հենց հոր մոտ էլ սովորել էր նկարել, թեև սկզբում վերաբերվում էր դրան որպես հաճույք և չէր մտածում արվեստագետի կարիերային մասին: Ծնվել է Վարշավայում, սակայն մանկությունն ու երիտասարդությունը անց է կացրել Շվեյցարիայում և Փարիզում, ուր I աշխարհամարտի ավարտից անմիջապես հետո սկսում է կրթությունը: Երիտասարդ տարիքից հետաքրքրվում էր գրականությամբ: Փարիզում գրեթե մեկ տարի հրատարակում է *«La Vasque»* գրական սեփական հանդեսը [պատկ. 121]: 1913–1914 թվ. սովորում է խճանկարային արվեստ և նկարչություն *Luc Olivier Merson*-ի արվեստանոցում: Վերջինս, ինչպես նաև Ռոզենի հայրը, պատկանում էր ակադեմիական նկարչության ներկայացուցիչների վերջին սերնդին և մեծ կարևորություն էր տալիս մոդելի ուսումնասիրությանն և նախնական էսքիզներին: Հաճույքով նկարում էր հոգևոր, ինչպես նաև միջնադարի շրջանից հերոսական ու պատմական թեմաներով նկարներ՝ մոտենալով *«տրուբադուրյան»* հոսանքին [պատկ. 112, 125]: Սորբոնում Ռոզենի ուսումնառության տարիներից (որ տևել են երկու կիսամյակ) հայտնի է, որ արվեստագետը հաճախել է *Émile Mâle*-ի միջնադարի արվեստի պատմության և *Jozeph Bédier*-ի՝ տվյալ ժամանակաշրջանի գրականության պատմության դասախոսություններին: Իր ուսուցիչների շարքում Ռոզենը նշում էր նաև գերմանացի գիտնականներ *Karl Voll*-ին, ինչպես նաև *Hugon von Tschudi*-ին: Հավանաբար վաղ երիտասարդությունից Ռոզենը ծանոթ էր *Joris-Karl Huysmans*-ի գրականությանը, որի աղդեցության տակ մնաց մինչև կյանքի վերջը և որը զգալի չափով ձևավորեց նրա՝ եկեղեցական արվեստի նկատմամբ առանձնահատուկ վերաբերմունքը: Միանգամայն զուգադիպությամբ, հավանաբար *Huysmans*-ի հետ նամակագրական կապի արդյունքում Ռոզենը ծանոթացավ գերմանացի միստիկ *Anna-Katharina Emmerich*-ի տեսություններին, որոնք հանդիսացան որպես հետագա ստեղծագործությունների ոգեշնչման աղբյուր:

Անկախ ակադեմիական կրթության նկատմամբ Ռոզենի տածած հարգանքից՝ նա միանշանակ չէր մոտենում գիտության կողմից հաստատված ճշմարտություններին: Անկասկած շատ գնահատում և մեծ նշանակություն էր տալիս Mâle-ի դասախոսություններից ձեռք բերած գիտելիքին, միևնույն ժամանակ պահպանում էր արվեստագետի՝ երևակայության հանդեպ ազատությունը: Նման լուծումը փորձ էր փոխհամաձայնեցնել Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսորի կողմից ներարկված ճշգրիտ գիտությունը բռնկում և պոտենիկ ելևէջումներով լի *Huysmans*-ի գրականության հետ: Ռոզենի՝ որպես ստեղծագործողի համար այսուհետ պիտի բնութագրական լինի նման մոտեցումը: Ֆրանսիացի գիտնականի անձը և գործերը չեն կարող օտար լինել արվեստի պատմության, հատկապես միջնադարյան շրջանով, այդ թվում նաև պատկերագրությամբ զբաղվող յուրաքանչյուրի համար: *Émile Mâle*-ն համարվում է միջնադարյան արվեստի պատկերագրության հայր, իսկ այդ թեմայով նրա կարևորագույն աշխատանքները, թեև ստեղծվել են ավելի քան 100 տարի առաջ, այնուամենայնիվ մինչ օրս մեծ չափով ժամանակակից են և պահպանել են տվյալ բնագավառում հիմնական ու անհրաժեշտ դասագրքի դերը: *Mâle*-ի՝ միջնադարյան պատկերագրության թեմայի վերաբերյալ հսկայական գիտելիքն ու խորագիտակ լինելը՝ կուտակված բազում տարիների խորացված ուսումնասիրությունների, ինչպես արվեստի գործերի (որոնց ծանոթացավ իր՝ Ֆրանսիա կատարած բազում այցելությունների ընթացքում), այնպես էլ միջնադարյան գրականության նկատմամբ, իսկ նրա կիրքը դեպի ուսումնասիրվող առարկան չէին կարող անտարբեր մնալ Ռոզենի մոտ, որի մոտ միջնադարյան արվեստի և ծիսակատարության նկատմամբ առաջին հետաքրքրությունը արթնացրեց *Huysmans*-ի *Տաճարի* ընթերցանությունը: Կասկածից վեր է, որ առանց *Émile Mâle*-ի գործերին ծանոթանալու Ռոզենի ստեղծագործությունը չէր լինի նույնը. Ֆրանսիացի գիտնականը նրա վրա թողեց հզոր ու տևական ազդեցություն: Ռոզենի նկարները բացահայտում են միջնադարի արվեստագետի խորը գիտելիք և ընկալում: Հայտնի է, որ ոչ միայն լսում ու կարդում էր իր Վարպետի գործերը, այլ նաև փորձում էր գրել արվեստի մասին, փնտրել գործերի նոր մեկնաբանում: Հայկական տաճարի որմսանկարներում Ռոզենը ցուցաբերեց միջնադարյան պատկերագրության հանդեպ այնպիսի ընկալում, որ թույլ տվեց նրան ոչ այնքան հետևել պատկերային մնայուն

սխեմաներին, որքան ստեղծել բոլորովին նոր, մինչ այդ պատկերագրության մեջ չհանդիպած, սեփական պատկերացումներ, որոնք միևնույն ժամանակ մեծ չափով հիշեցնում էին (պատկերագրային, ոչ ոճային առումով) միջնադարյան ստեղծագործություններ: Կարողանում էր հասնել այդ արդյունքում շատ հաջող հանկարծաստեղծությանը, քանի որ հասկանում էր «ոգին», առաջին հերթին միջնադարյան պատկերագրության թելադրող կանոններն ու մեխանիզմը: Գիտեր այդ հենց *Mâle*-ի գործերից, որը առաջինն էր, որ բնութագրեց այն: Մեծ մասամբ դրանով է պայմանավորված Ռոզենի՝ իր ժամանակի այլ արվեստագետներից տարբերվելը:

Կրթությունը Ռոզենը ստիպված էր ընդհատել սկսված I աշխարհամարտի պատճառով: 1914 թվ. օգոստոսին արվեստագետը ընդգրկվեց նախ ֆրանսիական բանակ, ապա Յուզեֆ Հալերի հետ համատեղ Ֆրանսիայում ստեղծեց լեհական բանակ: Պատերազմի ավարտից հետո սկսեց զբաղվել է դիվանագիտական գործունեությամբ, այդ թվում Ջենովայում որպես Ազգերի Լիգային կից լեհական պատվիրակության քարտուղար (Իգնացի Յան Պադերևսկու կողքին): 1921 թվ. վերադառնալով անկախ Լեհաստան հաստատվեց Վարշավայում, ուր աշխատանքի անցավ Արտաքին Գործերի Նախարարությունում: Միաժամանակ աչքաթող չէր անում նկարչությունը՝ հաճախելով Գեղանկարչության Քաղաքային Դպրոցի երեկոյան դասընթացների: 1923 թվ. որոշեց վերջնականորեն թողնել պաշտոնյայի իր աշխատանքը և զբաղվել բացառապես նկարչությամբ [պատկ. 123, 124, 126–131]: 1925 թվ. վերջին Ռոզենը լքեց Վարշավան, տեղափոխվեց Լվով, որպեսզի իրականացնի հայկական տաճարի նկարչությունը, իսկ աշխատանքները ավարտելուց հետո հետագա իրադարձությունները նրան մեկընդմիշտ կապեցին Լվովի հետ: Շուտով Լվովի Պոլիտեխնիկայում ստանձնեց պատկերային նկարչության պրոֆեսորի պաշտոնը (1930–1934): Միաժամանակ չէր մոռանում արվեստագետի իր կոչման մասին. 1929 թվ. իրականացրեց Լվովի կաթոլիկ հոգևոր սեմինարիայի հին մատուռի, այնուհետև Վիեննայի մոտ գտնվող Կահլենբերգի ս.Հովսեփ եկեղեցուն կից Յան III մատուռի (1931), *Sant' Ambrogio*-ի *Varese*-ի տակ գտնվող *Józef Toeplitz*-ի գերեզմանային մատուռի, Ստանիսլավովում գտնվող ս.Ստանիսլավ Կոստկիի անվան ճիզվիտների եկեղեցու (1932), *Castel Gandolfo* պապական մատուռի, ինչպես նաև Ռոդումի մոտ Պշիտիկի եկեղեցու որմանկարները: 1936 թվ. իրականացրեց Վատիկանում տեղի ունեցող կաթոլիկ մամուլի միջազգային ցուցահանդեսի Լեհական տաղավարի եզրազարդարանքը, ինչպես նաև մի շարք որմանկարներ և 4 ապակենախշեր Վարշավայի տակ գտնվող Պօդկովիա Լեշնիայի Լեհական Ավտոմոբիլային ակումբի մատուռի համար: Այդ նույն ժամանակ ստեղծվեցին Կրոսնայի մոտ գտնվող Կոշչիենկո Վիզնայի եկեղեցու, Պշեմիսլում հոգևոր սեմինարիայի մատուռի որմանկարները, ինչպես նաև 3 ապակենախշեր Սկազիսկա-Կամիենեում գտնվող Քրիստոսի Սրբազնագույն Սրտի տաճարում: Հաջորդ տարում ստեղծվեցին որմանկարներ Լեսկիում գտնվող եկեղեցում: 1937 թվ. վերջում Ռոզենը մեկնեց ԱՄՆ, ուր մնաց մինչ կյանքի վերջը՝ 1982 թվ., իսկ այնտեղ անցկացրած 45 տարիների ընթացքում իրականացրեց 50 խումբ որմանկարներ ու խճանկարներ եկեղեցիներում (ոչ միայն կաթոլիկ, այլ նաև բողոքական ու հույն կաթոլիկ), ինչպես նաև հասարակական կառույցներում: Մի քանի տարի շարունակ (1939–1949) հանդիսանում էր կրոնական արվեստի պատմության՝ Վաշինգտոնում գտնվող Ամերիկայի Կաթոլիկ համալսարանի դասախոս:

Ռոզենի հայկական տաճարի որմնանկարները

Որմանկարները իրականացվեցին երկու փուլով [պատկ. 132], առաջինը 1925–1927 թվ., այս հատվածում մեծ տեսարանները համարակալվում և նշագրվում են, իսկ 1928–1929 թվ. ընդգրկող երկրորդ փուլը ներառեց ավագ խորանի մեծ մասը, աբսիդը, ինչպես նաև երկու տրանսեպտների թևերը փակող պատերը: Ռոզենին՝ եկեղեցու նաև այդ հին հատվածը վստահելու որոշումը կայացվեց հավանաբար նավում արված նրա բարձր որակի աշխատանքից հետո, և հատկապես այն բանից հետո, երբ համոզվեցին, որ նա կկարողանա իր աշխատանքները հարմարեցնել եկեղեցու՝ յուրահատուկ ներքին հարդարանքին: Հավանաբար նույն ժամանակ էլ արքեպիսկոպոսը վերջնականորեն հրաժարվեց ավագ խորանի խճանկարի գաղափարից: Եկեղեցու պատերը գրեթե ամբողջությամբ պատված են որմանկարներով ինչպես նավի, այնպես էլ ավագ խորանի հատվածում , ուր խճանկար հիշեցնող զարդեր արված էին նաև աբսիդում [պատկ. 133–137]: Որմանկարների համալիրը բաղկացած էր առանձնացված սահմանագոտիներով հիմնականում ուղղանկյուն (կամ ուղղանկյունին մոտ) դաշտերում տեղադրված պատկերային առանձին տեսարաններից, իսկ երբեմն էլ հարուստ զարդարված զարդանախշային գոտիներից: Բացի այդ տրանսեպտի պատերի և արևելքից աղեղնաձև նավի պատի որմանկարներից վեր՝ ազատ տարածության վրա, արված են հայկական

մանրանկարչությունից վերցրած զարդամոտիվներ (հավանաբար Սկևռայի ավետարանից):

Ներկայացվածի թեմատիկան և դրա տեղադրումը եկեղեցում համաձայն առաջացման հերթականության հետևյալն է [պատկ. 140]՝ հարավային նավի պատի վրա սկսած արևելքից առաջին թաղի տակ պատկերված են Հովհաննես Մկրտչի կյանքին ու ուսուցմանը վերաբերող հատվածներ [պատկ. 141], որոնց լրացնում են ապակենախշի կոմպոզիցիաները: Հաջորդ թաղը նվիրված է Մարիամ Աստվածածնին [պատկ. 142], նրա անաղարտ հղիությանը և Մարդեղության խորհրդին (հարստացված *Մարգարեների տոհմածառը* պատկերող ապակենախշով), վերջին թաղում ներկայացված է *Աբրահամի զոհաբերությունը*՝ հանդիսանալով կարծես թե շարունակություն ներքևի ապակենախշում պատկերված հորինվածքի՝ վերաբերող մինչ Մարդեղացումը «անհայտ Աստծուն» արված զոհաբերությանը [պատկ. 143]: Նավի արևմտյան պատին գտնվում է *Հինգ զգայարանների և նրանց միջև հավասարակշռության այլաբանությունը* (աղեղնաձև կամարասյունի հարավային կողմում), ինչպես նաև *Ս.Հոգու յոթ պարգևների խորհրդանիշը* (հյուսիսային կողմից): Կամարասյունից վեր բացվող եկեղեցու նոր հատվածի վրա տեղադրվեցին գահի 4 պատկերներ (հրեշտակների բարձրագույն եռյակների ներկայացուցիչներ): Հյուսիսային պատի վրա արևմուտքից առաջին թաղի վրա *Աբրահամի զոհաբերությանը* զուգահեռ պատկերված է *Հրեշտակների կողմից Սինայի լեռը տարվող Ս.Եկատերինա Ալեքսանդրացին* [պատկ. 144]: Հերթական թաղի պատի ներքևի մասում պատկերված է *ս. Օղիլոնի թաղումը* [պատկ. 145–146], ինչպես նաև պատուհանի երկու կողմերում սուրբ Բարեխոսների պատկերները՝ ս.Գեորգիոսի և ս.Քրիստափորի [պատկ. 145], իսկ վերևում ս.Էգիդիոսինը [պատկ. 147]: Վերջին թաղում պատկերային երեք դաշտեր են՝ երկու կողմերում և խորքում, որի մեջ պատկերված է Բարի Հովիվ Քրիստոսի պատկերը՝ հեղինակությամբ նկարչի քրոջ՝ Զոֆիա Ռոզենի (1895–1975), զբաղեցնում են 14 սուրբ Բարեխոսների շարքից վերցրած պատկերները [պատկ. 148]: Նավի արևելյան պատը, որին հարում են երկու խորան (աղեղնաձև արկադայի երկու կողմերում), զարդարված են ավետարանների խորաններով և այլ բնույթի զարդերով: Աղեղնաձև կամարասյան արխիվոլտայի տակ պատկերված են քերովբեներ ու սերովբեներ՝ լրացնելով հրեշտակների բարձրագույն եռյակների Երկնային Աստիճանակարգը, նավի հակառակ կողմում տեղակայված գահերի դիմաց: Ավագ խորանում, ինչպես արդեն հիշվեց, գտնվում են մեծ չափերի երեք հորինվածքներ՝ խորհրդանշորեն ընկալված *Խաչման տեսարան* [պատկ. 149]՝ տրանսեպտի հարավային մասում, դրա դիմաց՝ *Հովիվների երկրպագությունը* [պատկ. 150]՝ հյուսիսային պատի վրա և աբսիդում պատկերված *Սուրբ Հաղորդության խորհուրդը* [պատկ. 151–153]:

Որմսանկարները արված են սվաղի վրա՝ տեմպերային տեխնիկայով: Բացառություն է կազմում միայն ավագ խորանի *Հովիվների երկրպագությունը*՝ արված կտավի վրա: Որմսանկարներում պատկերված կերպարները ունեն բնականին մոտ չափեր և արված են նկարչին մոդել ծառայած բնորդներից: Ինչպես հաճախ լինում է նկարչին բնորդ էին ծառայում եկեղեցու մշտական այցելուները, հոգևորականները, տղաների հայկական տան սաները: Որպես կանոն նկարները մեկնաբանվում են խորհրդանշական տեսանկյունից, ասես «ժամանակից դուրս», իսկ գործողության վայրը առաջարկված է այնքանով, որքանով դա պահանջում է ներկայացման ճիշտ ընկալումը կամ կոնկրետ սրբի նույնացումը: Ամենայն մանրամասնությամբ են ընտրված այս կամ այն տեսարանի մանրուքները, օրինակ կերպարների հագուստը, աշտանակները, գավազանները,ինչպես նաև հետին ֆոնի քանդակները: Որմսանկարները արված են հարուստ ու հագեցած վառ գույների լայն ներկապնակով, որը մինչ օրս, չնայած ժամանակի, մեծ չափով պահել են իրենց՝ հավանաբար նախնականին մոտ գույների ներդաշնակություն: Միայն որոշ հատվածներ (պատուհանից ներքև կամ անմիջապես կողքին) խունացել կամ ջնջվել են անձրևաջրերից, ամենայն հավանականությամբ II աշխարհամարտի տարիներին, երբ պատուհանները զուրկ էին ապակիներից:

Սուրբ Հաղորդության խորհրդի հաստատումը

Եկեղեցու այդ հատվածի կարգավիճակին համապատասխան աբսիդի պատերին արված որմսանկարները վերաբերում են կաթոլիկ եկեղեցու համար ամենագլխավոր խորհրդին, այսինքն *Էվխարիզիային* և ներկայացնում են *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատումը* (աղբյուրներում նմանապես հիշատակվում է որպես *Խորհրդավոր ընթրիք*): Կոմպոզիցիայի առանցքի շուրջ ճակատային տեղադրված, բնական չափերով Քրիստոսի կերպարն է՝ կանգնած երկար սպիտակ սփռոցով ծածկված սեղանի առջև՝ ուղեկցվող կիսադեմից ներկայացված առաքյալներով, նույնպես կանգնած և բնական չափերով. պատկերված են համաչափ՝ վեցական Քրիստոսի երկու կողմերում և դեմքով ուղղված են դեպի Նա [պատկ. 151–155]: Սա *Խորհրդավոր ընթրիքի* մի պատկեր է, ուր գործ ունենք ոչ այնքան պատմական,

որքան խորհրդանշական տարրի հետ: Տեսարանի խորհրդանշական մեկնաբանումը հաստատում են երկու գրություններ՝ արված ավագ խորանի երկու կողմերում՝ զարդագոտիների ուղանկյուններում, բարձր քիվի տակ: Ձախ կողմից արձանագրությունը հնչում է հետևյալ կերպ [պատկ. 156 a] «ՍԱ Է ՄԱՐՄԻՆԸ | ԻՄ ՈՐԸ | ՇԱՏԵՐԻ ՀԱՄԱՐ Է» (Ղուկ., 22, 19), հակառակ կողմում կա գրված [պատկ. 156 b] «ԱՅՍ ԲԱԺԱԿԸ | ՆՈՐ Է | ՈՒԽՏ | ԻՄ ԱՐՅՈՒՆՈՎ | ՁԵՋ ՀԱՄԱՐ | ԹԱՓՎԱԾ» (Ղուկ., 22, 20):

Առաքյալների թիկունքում՝ զարդարուն կամարասրահների տակ, ամենայն հավանականությամբ ներկայացված են արևելյան եկեղեցու սուրբ եպիսկոպոսների շարքը [պատկ. 157], որը Քրիստոսը և իր Աշակերտները շարքը ներկայացնում է ոչ թե Վերնատանը, այլ սրբավայրում: Եպիսկոպոսների շարքը հայկական եկեղեցու ավագ խորանում «բյուզանդական» տարրի հերթական արտահայտությունն է, որը շնորհիվ պատկերագրային-ծիսական բնույթի խորը բովանդակության՝ ընդգծում է նրա արևելյան (հետևապես հայկական) եկեղեցու հետ կապը: Որպես աբսիդում ներկայացվածի լրացում ծառայում են թեթև կաթնագույն սփռոցի թափվող հատվածի վրա սև կոնտուրով արված երեք տեսարաններ [պատկ. 158]՝ մեջտեղում *Խաչման տեսարան*, *Գերեզման այցելած կանայք*՝ ձախ կողմում և աջ կողմում ներկայացված է *Հարություն առած Քրիստոսի երևալը կանանց*: Բոլոր երեք տեսարանները Քրիստոսին ապագայում սպասվող իրադարձությունների ներկայացում են: Վերը հիշատակված «նախնական ծրագրի» հետ կատարելապես համապատասխանում է բյուզանդական արվեստին նմանակելը, քանի որ աբսիդի հարդարանքը չի հանդիսանում հեղինակի մտահաղացման արդյունք, այլ ընդօրինակված է Փարիզի Ազգային գրադարանի 10-րդ դարի հունական մի ձեռագիր ավետարանի երեք մանրանկարչություններից [պատկ. 159]:

Խաչման տեսարանը

Թեմայի խորհրդանշական ընկալումը, որի մասին արդեն նշվեց, ավելի ընդգծված է երևում տրանսեպտի հարավային պատի մի մասը լրացնող, պատուհանից ներքև մեծ չափերի հասնող *Խաչման տեսարան* որմնանկարից [պատկ. 162–163] (ստորագրված Յան Հենրիկ Ռոզեն 3 IV 1982: Ամենայն հավանականությամբ նկարիչը ուզում էր ավարտել այն Զատկից առաջ, որը 1982 թվ. ընկնում էր ապրիլի 8-ին, նշված ամսաթվից հինգ օր հետո): Հորինվածքը միանգամայն ժամանակավրեպ է, ներկայացված իրադարձությունները ունեն վերժամանակային բնույթ, իսկ տեղադրման վայրը ունի միանգամայն վերացական բնույթ: Կարելի է այն տեղադրել բեմ ծառայող քարապատ հարթակի վրա, կառուցված քարե գորշ սալիկներից՝ առանձնացող ալ կարմիր ֆոնի վրա: Այդ յուրօրինակ *proscenium*-ի մեջտեղում՝ հորինվածքի երկրաչափական կենտրոնում, վեր է խոյանում խաչը, որին գամված է կենդանի Քրիստոսը՝ ուղղված մարմնով, իսկ թևերը տարածված են խաչի տախտակի ուղղությամբ՝ ուղղահայաց անկյան տակ մարմնի նկատմամբ [պատկ. 164]: Մարմնի ներքևի ամբողջ հատվածը մինչև կոճեր փաթաթված է սպիտակ երկար կտորից *perizonium*-ով՝ երկու շարք ասեղնագործ գոտիներով: Քրիստոսը պատկերված է ոչ թե խաչին գամված, այլ ավելի շուտ կանգնած նրա վրա, այն դեպքում, երբ նրա՝ երկու մեխերով գամված ոտքերը հենված են *suppedaneum*-ին: Գլուխը բարձր է, հայացքը՝ հեռու նայող, երեսը արտահայտում է արժանապատվություն: Սա Քրիստոսն է Տիեզերքի թագավորը՝ մահը հաղթանակելու պահին: Նրա արքայական ծագման մասին լրացուցիչ վկայում է հետին պլանի ալ կարմիրը (խաչման ողջ տեսարանը ներշնչված, իսկ սավանը ամենայն մանրամասնությամբ կրկնօրինակված է Փարիզի Ազգային գրադարանում պահվող 11-րդ դարի [պատկ. 290] Սաղմոսագիրք-շարականից *St. German-des-Près*, համաձայն *Émile Mâle*-ի գրքում տեղ գտած պատկերազարդման):

Խաչի ներքևում պատկերված են սրբեր ու երանելիներ, որոնք համատեղ ստեղծել ու ձևավորել են քրիստոնեության 20 դարերը՝ Քրիստոսի Գողգոթա լեռան վրա մեռնելուց և ս. Պետրոսի առաքելությունից մինչ ժամանակակից մարտիրոսները, որոնք վերջին տարիներում հանուն հավատի իրենց կյանքը նվիրաբերեցին՝ տվյալ որմնանկարների ստեղծումից առաջ: Սրբերի ու օրհնյալների շարքից առանձնանում են Աստվածամոր և «սիրեցյալ աշակերտ» ս. Հովհաննեսի կերպարները, որոնք պատկերված են Քրիստոսից աջ՝ խաչի տակ [պատկ. 165, 167–168]: Նրանց հետևում կանգնած են ս. Պետրոսն ու ս. Ղուկասը [պատկ. 166]: Ս. Պետրոսը պատկերված է որպես մի պատկառելի ծերունի՝ փիլիսոփայի արտաքինով, իր հզոր ձեռքերում բռնած ունի որպես նրա խորհրդանիշ ընկալվող վարդագույն գրանիտից անմշակ մի բեկոր, որում երևում են նրա վատիկանյան բազիլիկի ուրվագծերը: Ավանդական բանալիների փոխարեն գրանիտից այդ բեկորը ավելի շուտ դասվում է ս. Պետրոսի անվան լատինական նշանակության հետ, *petrus* , այսինքն ժայռ, հիմնաքար,որպես կաթոլիկ եկեղեցու հիմք: Պետրոսի կողքին կանգնած ս. Ղուկաս ավետարանիչը, տեսարանի խորքում կրում է Չենստոխովյան Աստվածամոր պատկերը (ինչպես վկայում է պատկերի աջ այտի նշանը): Հակառակ կողմի

սրբերի գլուխ կանգնած է սև սքեմով ս. Բենեդիկտը՝ պատկերված գավազանին հենված մի ալեհեր ու ալեմորուս հոգևորական [պատկ. 169]: Նրանից փոքր ինչ հեռու պատկերված է ս. Գրիգոր Լուսավորիչը՝ կաթողիկոսական վայելչազեղ հագուստով և աջ ձեռքում գավազանով: Նրա կողքին կանգնած են ս. Կաժիմիեզ (Յագելոնչիկ) արքայազնը, ինչպես նաև Արսի հայտնի պրոբոշչ Յան Մարիա Վիանեյը [պատկ. 170]: Նրանց առջև ծնկաչոք պատկերված է կարմելիտուհի ս. Թերեզան է *Lisieux*-ից [պատկ. 171]: Ավելի ցածր հարթության վրա՝ քարե հարթակի առջև, աղոթելու դիրքով ծնկի է եկած ս. Ֆրանցիսկ Ասիզացին [պատկ. 172–173], իսկ նրա հետևում գլուխը կախ կանգնած է ս. Թոմաս Աքվիտանացին [պատկ. 174–175]՝ մտասևեռուն, ձեռքի ափերը իրար միացրած՝ հագած դոմինիկյան սքեմ՝ սև թիկնոց գլխարկով:

Հեռու՝ ավելի ցածր հարթության վրա, կանգնած են սրբերն ու մարտիրոսները: Կարելի է նրանց մեկնաբանել որպես դիտորդներ կամ էլ վկաներ և դա երկակի համատեքստով, քանի որ ոչ միայն պասիվ կերպով ուղեկցում են իրենց առջև՝ բեմահարթակի վրա ծավալվող իրադարձությունը, այլ նաև այն իմաստով, որ նրանց շրջանում կան սեփական կյանքով իրենց հավատը վկայաբանած մարտիրոսներ: Երկրորդ պլանի վրա մի խումբ սրբերի՝ ս. Պետրոսի և ս. Ղուկասի, ինչպես նաև Աստվածամոր և ս. Հովհաննեսի հետևում, ձախ կողմից պատկերված է Յան Կապիստրանը՝ երկար ծառի վրա ամրացրած դրոշակով, Յան Նեպոմուցենը՝ մատը շրթունքներին մոտեցրած, Մաուրիցին՝ որպես մասունք մեծարվող հայտնի գեղարդով, ինչպես նաև երանելի Անջեյ Բոբոլան [պատկ. 176]: Հաջորդ հատվածում՝ առաջնային պլանի կերպարների արանքում, խաչի հետին երկու հատվածներում տեղի է ունենում ս. Ստեփանոսի քարկոծման տեսարանը [պատկ. 180]: Ձախ կողմից կանգնած է առաջին մարտիրոսը՝ վարդագույն շապիկով, իսկ նրա հետևում երկու այլ հետնորդներ, որոնք մարտիրոսական մահով նահատակվել էին որմանկարի ստեղծումից ոչ շատ առաջ՝ ճիզվիտ *Miguel Pro*-ն և տրապիստ *Charles de Foucauld*-ը [պատկ. 177–179]: Խաչի աջ կողմում պատկերված է ս.Ստեփանոսին քարկոծող ամբոխը: Հորինվածքի այս հատվածը որոշակի իմաստով ինքնամեջբերում է՝ վերցված արվեստագետի՝ նույն թեմայով վաղ շրջանի այլ պատկերներից [պատկ. 181–182]: Հորինվածքի վերին անկյան արձանագրությունը կարելի է բնութագրել որպես լուռ երկխոսություն Խաչվածի և Նրա հետևորդների միջև: Ձախ կողմում երևում են Քրիստոսի խոսքերը՝ կանխատեսող իր հաղթանակը և խաչ բարձրանալը [պատկ. 183 a] «ԵՎ ԵՐԲ ԵՍ | ԵՐԿՐԻՑ | ԲԱՐՁՐԱՆԱՄ | ԱՄԵՆՔԻՆ | ԴԵՊԻ ԻՆՁ | ԿՁԳԵՄ» (Հով. 12, 32): Սրբերը կարծես թե պատասխանում են ս. Պետրոսի բառերով, այդ կերպ ասես բացատրելով հավատի աննկուն հարատևության իրենց տոկունությունն ու նվիրաբերումը՝ ամփոփված հետևյալ բառերի մեջ [պատկ. 183 b] «ՄԵՆՔ ՔԱՐՈԶՈՒՄ ԵՆՔ | ՔՐԻՍՏՈՍԻՆ | ԽԱՉՎԱԾ | Ի ԳԱՅԹԱԿՂՈՒԹՅՈՒՆ ՀՐԵԱՆԵՐԻ | ԵՎ Ի ԻՄԱՍՏՈՒԹՅՈՒՆ ՀԵԹԱՆՈՍՆԵՐԻ | ԲԱՅՑ ՆՐԱՆՑ ՀԱՄԱՐ ՈՐ ԿԱՆՉՎԱԾ ԵՆ | ՀՐԵԱՆԵՐ ԹԵ ՀԵԹԱՆՈՍՆԵՐ | ՔՐԻՍՏՈՍԸ ԱՍՏԾՈ ՋՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆ | ՈՒ ԱՍՏԾՈ ԻՄԱՍՏՆՈՒԹՅՈՒՆՆ Է»
(Կորն. 1, 23–24):

Proscenium-ի ծայրին նստած է աջ ոտքով նկարի ծայրին հենված հռոմեացի հարյուրապետը [պատկ. 184–185]: Ցույց տալով նրան կարծես թե երկու աշխարհների՝ երևակայական՝ նկարած, ու եկեղեցու ներսում հանդիսատեսի իրական միջավայրի սահմանաբաժանին, Ռոզենը նրան դարձրեց այդ աշխարհները կապող օղակ: Նկարի առջև կանգնած դիտորդին մտախոհ, միևնույն ժամանակ համառ հայացքով նայող հարյուրապետի կերպարը անխուսափելիորեն զգայականորեն ներքաշում է դիտորդին ներկայացված պատկերի իրադարձության մեջ: Հարյուրապետը ջնջում է երկու իրականությունների միջև եղած սահմանները՝ ստեղծելով այսպես կոչված «սահմանային տարածություն»: Եկեղեցու հավատացյալները ակամա դառնում էին վկաների խումբ՝ համանման այն մեկին, որ գոյություն ուներ նկարի մյուս կողմում՝ ստանալով այդ կերպ հստակ ցուցում, որ նրանք ևս կոչված են մասն կազմելու այդ սրբազնությանը, հետևելու պատկերված կերպարների օրինակին: Ռոզենի *Խաչման տեսարանը* հանդիսանում է արևմտյան քրիստոնեություն պատմության՝ որոշակի իմաստով համագումար, արվեստագետի պատմափիլիսոփայական հայացքների արտահայտում՝ լի հղումներով «հիմա և այստեղ» հասարակությանը և տեղական, լեհական, իսկ ավելի մեծ չափով Լվովի եկեղեցական միջավայրին, իսկ ընդհանուր առմամբ գիտամշակույթային: Դա հնարավոր դարձավ արվեստի պատմության մեջ վաղուց ի վեր հայտնի միջոցի շնորհիվ, երբ հեղինակը կիրառում է պատմական կերպարներին ժամանակակից անձանց անհատական դիմագծեր հաղորդելու եղանակ, ինչը հանգեցնում է կերպարների երկակի ինքնության ձեռք բերմանը: Այս տեսարանում պատկերված են Լվովի կաթոլիկ երեք արքեպիսկոպոսներ: Ի դեմս ս. Ղուկասի պատկերված է հռոմեական կաթոլիկ եկեղեցու գլուխ Բոլեսլավ Թվարդովսկին [պատկ. 166], ս. Բենեդեկը ունի Լվովի հույն կաթոլիկ եկեղեցու առաջնորդ արքեպիսկոպոս Անջեյ Շեպտիցկու դիմագծերը [պատկ. 169], փոխարենը արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչը ունի միանգամից երկու կերպար՝ ի դեմս ս. Գրիգոր Լուսավորչի *en face* [պատկ.

170] և ս. Թոմաս Աքվիտանացու (կիսադեմից) [պատկ. 174–175]:

Մտածելու տեղիք է տալիս այս շարքում ս. Պետրոսի՝ որպես եկեղեցու հիմնաքարի դերում հանդես եկող անձի ներկայությունը, որի պատմությունը պիտի բացատրի տվյալ տեսարանը: Ս. Պետրոսը պատկերված է դասական լեզվաբան, արդեն այդ ժամանակ միջազգային փառքի տեր, հույն գրականության և կրոնի անվանի գիտակ Տադեուշ Զիելինսկու (1859–1944) դիմագծերով [պատկ. 167–168]: Հելլենիստ գիտնականի ներկայությունը այստեղ մտածելու տեղիք է տալիս հենց միայն այն իմաստով, որ նա ոչ մի կերպ կապված չէր Լվովի հետ: Այդ ժամանակ նա աշխատում էր Վարշավայի համալսարանում: Ինչու՞ նկարիչը որոշեց հենց Զիելինսկուն պատկերել նման ներկայացուցչական և ինքնին խոսուն սրբապատկերային կերպարի դերում: Կյանքի գրեթե ողջ ընթացքում Տադեուշ Զիելինսկուն հուզող խնդիրը անտիկ աշխարհի կրոնների հարցն էր, առաջին հերթին Հունաստանի և Հռոմի, ինչպես նաև նրանց վերաբերմունքը հուդաիզմի և քրիստոնեության ծագման վերաբերյալ: Բազում տարիներ նվիրեց *Անտիկ աշխարհի կրոնները* վերտառությամբ մենագրությանը, ուր առաջ քաշեց հակասական թեզ՝ համաձայն որի հելլենիզմը հոգեբանական նախապատրաստում էր քրիստոնեության համար: Եկեղեցու ներսի մասի հարդարման պատկերագրային ծրագրի որոշ տարրեր կրում են Զիելինսկու մտքի հետքերը: Ուստի այդ կերպ կարելի է արդարացնել նրա պատկերի ներկայությունը: Դասական լեզվաբան Յան Պարանդովսկին, որին խորթ չէին Զիելինսկու գիտական աշխատությունները, մեկնաբանեց այդ տեսարանը հունահռոմեական ոգով. «Խաչը ծավալվում է Պարթենոնի վրա: Սա մի նոր, հոյակապ գաղափար է: Գողգոթայի խաչը, որպես ամենաբարձր ծառ, վեր է հառնում սյուների անտառում, կրում է քրիստոնեության՝ որպես անտիկ աշխարհի ամենահասուն գաղափարի հաղթանակը»: Այդ իմաստով Զիելինսկու գրքերի մասին Պարանդովսկին անտիկ աշխարհի կրոնները շարքում գրում է, որ նրանցում պրոֆեսորը «թույլ է տալիս լսել Պարթենոնի կամարներից եկող քրիստոնեական աղբյուրների շշնջոցը»:

Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագությունը

Խաչման տեսարանի դիմաց՝ տրանսեպտի հյուսիսային թևը փակող պատին պատկերված է կտավի վրա արված ուղղանկյուն չափերի *Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագությունը* պատկերը (նաև կոչվող *Հովիվների երկրպագություն* կամ *Ս. Ծնունդ*, ստորագրված և թվագրված *Յան Հենրիկ Ռոզեն* 1929) [պատկ. 186–187]: Ի տարբերություն մյուս երկու որմանկարների ունի համեմատաբար փոքր չափեր, սակայն նրանց նման ներկայացված է ավելի շուտ խորհրդանշորեն, քան պատմականորեն: Երեք որմանկարներին հատուկ է ալ կարմիր ֆոնը: Ի համեմատություն մյուս որմանկարների՝ այս մեկը ներկայացված է ավելի համաչափորեն ու խիստ: Այդ հատկանիշը առավել երևում է անձերի կենտրոնական խմբից՝ ներկայացնող Աստվածամորը մանկան հետ և նրա երկու կողմերում կանգնած երկու զույգ երկրպագող հրեշտակներ [պատկ. 188]: Մարիամը ներկայացված է որպես երկնագույն աչքերով և ուսերին թափված շիկահեր վարսերով երիտասարդ մի կին՝ բազմած խրոխտ, վայելուչ դիրքով, ձեռքի ափերը օրանտային դիրքով վեր պարզած, հիերատիկ դիրքով նստած, իսկ նրա ծնկներին պառկած է բնականորեն պատկերված մանուկը: Մարիամի երկու կողմերում պատկերված են երկու խումբ հովիվներ, իսկ նրանց հետևում՝ աջ կողմից, կանգնած է մուգ կապույտ հագուստով Հովսեփը՝ մորուքավոր ծերունու արտաքինով, երկու հովիվներ ծնկած են Մարիամի առջև, ճսացածները կանգնած են՝ դեմքով թեքված դեպի հորինվածքի կենտրոնական հատվածը: Տեսարանի անիրական լինելը ընդգծվում է կանաչ մարգագետնի առկայությամբ (հետին ֆոնում՝ հովիվների թիկունքում գառների հոտն է, սակայն երևում են կենդանիների ոտքերի և գլխի առանձին հատվածներ): Այդ մարգագետնի վրա փռված է զարդարուն մի գորգ և տեղադրված (սքողված զգեստի ծալքերի և թիկնոցի տակ) Մարիամի գահը:

Բացի վերոհիշյալ երեք (*Խաչման տեսարան* և *Հովիվների երկրպագությունը*) որմանկարներից ավագ խորանի հատվածի պատկերագրային ծրագիրը ընդգրկում էր նաև ապակենախշերը տրանսեպտի թևերի երկու պատուհաններում, որոնց մասին շատ բան հայտնի չէ: Շնորհիվ տաճարի նկուղում նավի ապակենախշերի հատվածների հայտնաբերման, որոնք հավանաբար հանվել էին ու թաքցվել պատերազմական գործողությունների ժամանակ, հայտնաբերվեցին ս. Պողոսի՝ մինչ այդ անհայտ ապակենախշի զգալի հատվածներ, հայտնի դարձավ, որ ավագ խորանի ապակենախշերից մեկը պատկերել է հենց այդ սրբին: Ապակու հատվածները այնքան մեծ էին, որ չնայած արխիվային պատկերագրային նյութերի բացակայության, թույլ տվեցին վերականգնել ս. Պողոսի ամբողջական կերպարը [պատկ. 190]: Վերականգնումից և լրացումներից հետո այդ ապակենախշը տեղադրվեց տրանսեպտի հարավային պատի պատուհանի մեջ՝ *Խաչման*

տեսարանից վեր: Հորինվածքը պատկերում է սրբին հագուստը պատռելու շարժումով և մերկ կրծքի վրա քրիստոգրամը ցուցադրելու պահին: Ս. Պողոսի գլխի վերևի կիսաշրջանում պատկերված է ս. Հոգին խորհրդանշող աղավնին և Հին ու Նոր ուխտի քահանաների կերպարներ: Վեց կիսամեդալիոններում՝ առաքյալի երկու կողմերում, երեքական կազմով, պատկերված են (նայելով վերևից) *Քրիստոսի հարությունը* (ձախ կողմում, իսկ աջ կողմինը չի պահպանվել), *Հագարը* և *Հրեշտակ*, իսկ ներքևում *Miles Christianus և Խաչի հաղթանակը սատանայի նկատմամբ:* Բոլոր այս տեսարանները ներկայացնում են ս. Պողոսի թղթերը: Տրանսեպտի մյուս պատուհանի *Ս. Ավգուստինին* պատկերող ապակենախշը չի պահպանվել, բացառությամբ ապակու մի փոքրիկ հատվածի՝ *Ս.Ա.[վգուստին]* գրությամբ: Անհայտ է երկու պատկերների տեղադրման հարցը, նրանց կապումը որմանկարների հետ, որոնց վերևում գտնվում էին, հայտնի չէ նաև թե նախնապես ինչպես են տեղադրված եղել: Նախակարծիք կա՝ վկայող ինչպես *Ս. Պողոսի*, այնպես էլ *Ս. Ավգուստինի* Խաչման տեսարանի վերին հատվածում տեղադրելու օգտին: Առաջինը կարող էր այնտեղ պատկերված լինել հաշվի առնելով պատի վրա տեղադրված արձանագրություններից մեկի հեղինակ լինելու հանգամանքը (1 Կորնթ. 1, 23–24), ինչպես նաև որպես ս. Պետրոսի ավանդական ուղեկից: Փոխարենը քրիստոնեական առաջին մեծ փիլիսոփա ս. Ավգուստինը կարող էր այնտեղ հայտնվել որպես կաթոլիկ եկեղեցու ամենահայտնի մտածող և նրա աստվածաբանության հիմնական ձևը սահմանած ս. Թոմաս Աքվիտանացու գործընկեր:

* * *

Նավի տեսարանները ցույց են տալիս իրադարձություններ՝ մի կողմից որպես նախապատրաստում, իսկ մյուս կողմից որպես ավագ խորանում պատկերված «հավատի խորհրդի» արդյունք: Հարավային պատի նկարները ներկայացնում են Մարդեղացումից առաջ իրադարձություններ, որոնք նախորդեցին Քրիստոսի գալստյանը, իսկ հյուսիսային պատի վրա ներկայացված է սրբերի շարքը, այսինքն անձնավորություններ, որոնց կյանքը հետևում էր ավագ խորանում ներկայացված ճշմարտություններին, նրանց հետևումը Քրիստոսին: Որմանկարների քննությունը հարկ է սկսել նավի հարավային պատից՝ նայելով արևմուտքից՝ համաձայն Մոնչինսկու նախագծած՝ Կրակովյան փողոցից դեպի եկեղեցին տանող մուտքի ուղղության:

Աբրահամի զոհաբերությունը և ապակենախշ «անհայտ, բայց զգայական Աստծո պատվին» միստերիաներով

Առաջին՝ մյուսներից ավելի նեղ կամարի տակ, պատկերագրային հիմնական շեշտը հանդիսանում է պատի գրեթե ամբողջ լայնությամբ փորված պատուհանը՝ զարդարված «անհայտ Աստծո պատվին» զարդարված երեք միստերիա-զոհաբերություններ պատկերող ապակենախշերով [պատկ. 192]: Դրանից վեր պատկերված է *Աբրահամի զոհաբերությունը* [պատկ. 193–194] : Պատկերի կենտրոնում՝ փայտե տաշեղներից հավասար դասավորված կույտի վրա, պառկած է մինչև գոտկատեղը երևացող Իսահակը՝ ձեռքերը կրծքին կապած: Աջից պատկերված է Աբրահամի՝ աջ ձեռքի եռանդուն շարժումից երևացող ծածանվող մուգ կապույտ ծալքավոր թիկնոցով և կարմիր հագուստով ալեհեր ծերունու հզոր կերպարը՝ ձեռքում բռնած կա դաշույն, որով պատրաստվում է մահացու հարված հասցնել որդուն: Հարվածը կասեցնում է ասեղնագործ շերտով զարդարված երկար, բաց դեղին խիտոնով շիկահեր հրեշտակը: Վճռական շարժումով կասեցնում է Աբրահամի՝ դանակը սեղմած ձեռքը: Անկյունային աջ կողմում հեղինակը պատկերել է զոհաբերության ավանդական տարր հանդիսացող գառանը (նկարի վնասման հետևանքով այն կարելի է տեսնել միայն արխիվային նյութերում), որը փոխարինում է Իսահակին զոհասեղանի վրա: Ապակենախշում ներկայացված «անհայտ Աստծուն» արված անտիկ ժամանակների երեք միստերիաներ հանդիսանում են Եհովային արված Աբրահամի զոհաբերության գաղափարաբանական շարունակություն: Հաշվի առնելով ժամանակագրական հերթականությունը՝ ապակենախշը պետք է կարդացվի սկսած վերևից՝ Օրֆեոսի զոհաբերությունից (մոտ. VI դ. մ.թ.ա), ապա Իզիդայի (մոտ. III/II մ.թ.ա) և Միթրայի (մոտ. II /III մ.թ.ա): Նախնական այդ ուղղությունը գաղափար է տալիս պատի վերևում ապակենախշային խմբի՝ ժամանակագրորեն առաջին զոհաբերություն լինելու մասին: Ամենակարևորը այստեղ թերևս հուդայական և հելլենիստական զոհաբերությունների համատեղ ներկայացնելու հանգամանքն է: Այս առումով դժվար է կրկին չանդրադառնալ Տադեուշ Զիելինսկու գործերին: Եվ եթե վերևում զգուշավոր տեղադրված են մշակութային և կրոնական տարբեր շրջաններից վերցրած ժամանակային բացառիկություններ, ապա դա արված է այն համոզմամբ, որ այս հատվածում ներկայացված պատկերագրության հիման վրա առավել, քան տաճարի այլ որմանկարներում իր խոր հետքն է թողել մեծ հելլենիստի տեսությունը: Տադեուշ Զիելինսկին գրում էր. «Այս գրքում ես ելնում եմ ոչ

թե աստվածաբանական, այլ պատմամշակութային տեսությունից»: Այդպիսի լուծում ստացավ նաև այս հատվածի ոչ սովորական և ոչ կանոնիկ պատկերագրությունը: Պակաս չեն փաստերը վկայող այն մասին, որ այս՝ միանգամայն ինքնատիպ գաղափարը ներշնչված է Տադեուշ Զիելինսկու, ինչպես նաև արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի կողմից, քանի որ նախ և առաջ պետք է ընդունվեր վերջինիս կողմից: Հենց արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչն էր, որ խորհուրդ տվեց ապակենախշի գրություններում մեջբերում անել Կղեմես Ալեքսանդրացու գործերից, որը այնտեղ ներկայացված հեթանոսական միստերիաներին հաղորդում է քրիստոնեական իմաստավորում: Հելլենիստական միստերիաների՝ ճշմարիտ Աստծո կանխազգումից մեկնաբանվող գաղափարը անկասկած կապված է Զիելինսկու հայացքների հետ, միգուցե ամենավաղ շրջանի, երբ հազիվ ուրվագծվում էին նրա գաղափարները, համոզված, որ «հելլենիզմը մտավոր ավելի ամուր հիմքեր ստեղծեց քրիստոնեության համար, քան հուդայականությունը», իսկ ավելի ուշ փորձեց «հետևել անտիկ ժամանակների ոգու աստիճանական զարգացմանը, որի գագաթն ու պսակը քրիստոնեության ընդունումն էր»: Մարդեղացումից առաջ տեղի ունեցած իրադարձությունների շարքի առաջ կանգնած՝ նա պնդում էր, որ այդ պատմությունը իր ժամանակներում իշխող հայացքների ներկայացրածից ավելի երկար հատված է ընդգրկում, քանի որ հասնում է մինչ անտիկ ժամանակներ և չի սահմանափակվում միայն «ընտրյալ ազգի» աստվածաշնչյան պատմությամբ: Իր ժամանակի համար խիստ համարձակ կերպով վերաարժեքավորեց հեթանոսական պաշտամուքը՝ որպես իր խորքում դեպի քրիստոնեությունը ճանապարհ հարթած հոսանք: Իսկ մինչ այդ կռապաշտ համարվող նրա հետևորդներին վերածեց անհուն թախիծով հետապնդվող «անգիտակ» հոգիների՝ «միակ ու իրական Աստծուն» փնտրելու ուղու վրա:

Մարիամին վերաբերող թեմաներ Ավետում

Կենտրոնական հերթական նավի կամարը նվիրված է Աստվածամորը՝ հատուկ շեշտադրումով նրա անաղարտ հղիության մեծ խորհուրդին [պատկ. 195]: Պատուհանից ներքև գտնվող դաշտը ներկայացնում է *Ավետման* տեսարանը [պատկ. 196]: Կոմպոզիցիան, ավելի շուտ պատկերի կառուցվածքը բազմաթեմա է, ետնաբեմային, իսկ տեսարանային տարրերի կուտակումը ստեղծում է քվազի թատրոնի տպավորություն: Պատկերագրության տեսանկյունից որմնանկարը առաջին հայացքից ընկալվում է միանգամայն ավանդական: Ներկայացված է աստվածային ավետաբեր Գաբրիել հրեշտակապետը [պատկ. 197]՝ բյուզանդական հարուստ հագուստով, աջ ձեռքի վեր բարձրացումով ավետում է Մարիամին հետին պլանի կամարների տակ գրված հետևյալ բառերով. «ՈՒՐԱԽԱՑԻՐ, ՈՎ ՇՆՈՐՀԸՆԿԱԼ ... ԵՎ ԱՀԱ ԴՈՒ ԿՀՂԻԱՆԱՍ | ՈՒ ԿԾՆԵՍ ՄԻ ՈՐԴԻ ՈՒ ՆՐԱ ԱՆՈՒՆԸ ՀԻՍՈՒՍ ԿԴՆԵՍ | ՆԱ ԲԱՐՁՐՅԱԼԻ ՈՐԴԻ ԿԿՈՉՎԻ ... ՈՒ ՆՐԱ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԱԽՃԱՆ ՉԻ ՈՒՆԵՆԱ» (Ղուկ. 1, 28–33): Մարիամը [պատկ. 198] պատկերված է համեստ երկնագույն հագուստով և շղարշաձև քողով: Նրա լուրջ հայացքը՝ համաձայն ավետարանական փոխադրումների, արտահայտում է թախիծ, վախ, ինչպես նաև մտահոգություն՝ ի պատասխան հրեշտակապետի խոսքերի: Կամարների մույթերի միջև կենդանակերպի նշանները (ձախից սկսած՝ Այծեղջյուր, Ջրհոս, Ձուկ, Ցուլ) բնութագրում են իրադարձության ժամանակահատվածը: Ըստ ծիսական օրացույցի Ավետումը համընկնում է մարտի 25-ին, ինչը վկայում է վերևում պատկերված Ցուլի՝ գարնան առաջին կենդանակերպի նշանը: Մարիամի և հրեշտակապետի կերպարները, թեև գտնվում են առաջին պլանում, տեղադրված են գրեթե հակադիր ծայրերում՝ այդ կերպ դառնալով ինչ որ չափով հետնաբեմ և յուրահատուկ *repoussoirs* -ի դեր են կատարում՝ դիտորդի հայացքը ուղղորդելով դեպի պատկերի խորքը՝ երկրաչափական կենտրոնում պատկերված Երուսաղեմի տեսարանի վրա բացվող *Խաչի կրելու* տեսարանը [պատկ. 199]: Մարիամի թիկունքում կախված է մուգ կապույտ երիզով մի գոբելեն [պատկ. 200]: Ներկայացված տեսարանը միայն հատվածաբար է երևում, որոշ հատվածներ սքողված են Մարիամի կերպարով, ինչպես նաև նրա հետևում տեղադրված մոմակալով: Սակայն կասկածից վեր է, որ դա Ս. Ծնունդն է՝ ներկայացված որպես *Մանկան երկրպագում*: Հեռվում երևում է Բեթղեհեմի խսիրը, իսկ նրա վերևում ճախրում են հրեշտակները՝ պահելով *Gloria in excelsis Deo* գրությունը [պատկ. 202 a–b]: Խսիրի ներսից նայում են Մանուկին երկրպագելու եկած հովիվները, մյուսները սրինգի վրա նվագում են Նրան [պատկ. 202 c]: Խսիրի առջև կանգնած է մի ցուլ և ավանակ, իսկ փոքր ինչ ներքև՝ երկրպագությամբ ծնկի եկած թևավոր հրեշտակների հերթական խումբը: Խսիրի շուրջ աճում է կարմիր պտուղներով և ծաղիկներով երեք ծառ, ձախից ամենայն հավանականությամբ խնձորենի է, աջից՝ փշարմավ, իսկ ավելի ներքև՝ արմավ: Երկնքից, որտեղ պատկերված է աղավնակերպ ս. Հոգին, խսիրի վրա տեղում է ծաղկային անձրև: Չեն երևում սակայն իրադարձության գլխավոր կերպարները՝ Մարիամը, Հովսեփը, նախ և առաջ

Մանուկը, որը ամենայն հավանականությամբ պատկերված է իր մոր՝ Մարիամի կողմից փակված տեղում: Աջ կողմում կանգնած է հոգևորականի բաց գույնի հագուստով տարիքավոր մի տղամարդ՝ սրբի լուսապսակով, որի վրա ունի ավելի մուգ գույնի թիկնոց [պատկ. 202 d]: Ձեռքերը ծալած է երկրպագելու դրիքով՝ հայացքը ուղղված Մանկան՝ հնարավոր գտնվելու վայրին: Հակառակ կողմում՝ Մարիամից ձախ, խոնարհած գլխով կանգնած է մի հրեշտակ սրերի խրձով [պատկ. 202 e]՝ նման այն օրինակներին, որոնք մխրճված են Մարիամի սիրտը Ողբագին Աստվածամայրը պատկերներում: Գոբելենի տեսարանը ճշգրիտ կապվում է հիմնական իրադարձության հետ և դա ոչ միայն գաղափարական կամ փոխաբերական, բայց նաև բառացիկ առումով է, քանի որ լրացնում է այն որոշ տարրերով, որոնք բացակայում են գլխավոր տեսարանում, փոխարենը տեղակայված է գոբելենի վրա: Փոխադարձ այդ լրացումը *Ավետման* տեսարանին հաղորդում է միանգամայն հետաքրքիր բնույթ: Նույնպես և աղավնակերպ ս. Հոգին, որը ավանդաբար ուղեկցում է Գաբրիել հրեշտակապետի՝ Մարիամին ավետման ժամանակ, պատկերված է գոբելենի վրա, որի մասին վկայում են պատկերված այլ իրերի հետ համապատասխանեցված նրա փոքր չափերը, ինչպես նաև հնամաշ գոբելենին համապատասխանող խունացած գույները: Այնուհանդերձ ս. Հոգու այս խորհրդանիշը գաղափարապես պատկանում է Ավետման տեսարանին և դիտորդի տեսանկյունից ավելի շուտ «իրական» Մարիամի գլխավերևում է:

Ավետման տեսարանի վերևում գտնվող ապակենախշը ներկայացնում էր *Մարգարեների տոհմածառը*, այսինքն Քրիստոսի և Մարիամի նախնիների տոհմածառի խորհրդանշական պատկերումը [պատկ. 203], որը պահպանվել է հատվածաբար (բացակայում են կողային երկու երիզները): Այնպես, ինչպես ճսացած գործերը, կրում է արվեստագետի ստորագրությունն ու ամսաթիվը՝ 1926 թվ. և նույնպես կատարվել է Ֆրանցիշեկ Բիալկովսկու վարշավյան արվեստանոցում: Լվովյան ապակենախշը չի ներառում այս հորինվածքին ավանդաբար ուղեկցող բոլոր տարրերը, այսինքն բացի թագավորներից ու մարգարեներից նաև Մարիամին և Քրիստոսին: Սակայն այդ բացակայությունը կարելի է հեշտությամբ բացատրել ապակենախշի Մարիամին վերաբերող թեմայով, որմսանկարների խմբի կենտրոնում գտնվելու հանգամանքով, ուստի կարիք չկար երկրորդ անգամ այն կրկնելու: Պատուհանների երկու կողմերում պատկերված են մարգարեներ և մի շարք սիբիլիաներ: Ձախից կանգած են Երեմիան ու Եզեկիելը [պատկ. 204]՝ ալեհեր մորուքով, երկար, գործած հագուստով՝ պատկերված ամբողջ հասակով: Այն, որ նրանք Իսրայելի, Հին ուխտի մարգարեներն են, վկայում է հսկա ոսկե մենորան [պատկ. 205 a]՝ հանդիսանալով Երուսաղեմի այն տաճարի կրկնությունը, որը թալանվել էր Տիտիուսի կողմից I դարում մ.թ. [պատկ. 205 b]: Այդ մոմակալի տեսքը հայտնի է Տիտիուսի հաղթակամարի վրայի ռելիեֆից: Երկու մարգարեներն էլ ուղեկցում են *Ավետման տեսարանը Biblia pauperum* պատկերազարդումներում: Շնորհիվ այդ աղբյուրի իմանում ենք այդ իրադարձությանը վերաբերող մարգարեության բովանդակության մասին. «Որովհետև Տերը երկրի վրա նոր բան ստեղծեց կինը պիտի պաշտպանի տղամարդուն» (Երեմ. 31, 22) «Այդ դուռը փակ է մնալու ու չի բացվելու» (Եզեկ. 44, 2): Պատուհանի հակառակ կողմում ծեր կանանց տեսքով, երկար ծալքավոր հագուստով (դեղին և վարդագույն) և գլխի ծածկոցով պատկերված են սիբիլիաներ [պատկ. 206]: Առանձնացված ու ընդգրկված են իրենց վերագրվող խորհրդանիշներով: Լիբիական սիբիլիան՝ մոմով, իսկ Էտրուսկյան սիբիլիան՝ վարդով, բացի այդ նրանց անունները՝ LYBICA և ERYTHREA գրված են պատվանդանի վրա, որի վրա դրված է պղնձե պյության եռոտանին, այսինքն անտիկ գուշակ-մարգարեներին բնորոշ ևս մեկ հատկանիշ (սիբիլիաներին բնորոշ տարրերը կրկնօրինակված են *Mâle-ի* գրքից Փարիզի 1508 թվ. Աստվածամորը նվիրված Ժամագրքի նկարներից [պատկ. 303]): Սիբիլիաների հունական ծագման մասին վկայում է հետին պլանի դորիական սրբավայրի անտիկ սյուների շարքը: Հունական միստերիաների կողքին սիբիլիաների կերպարների պատկերումը նավի այդ պատի՝ հելլենիստական հերթական առանձնահատկությունն է: Այս անգամ սակայն Ռոզենի կողմից լուծման տիպային աղբյուր կարելի է համարել ուշմիջնադարյան մշակույթի՝ *Émile Mâle*-ի կողմից մանրամասն կերպով ներկայացված ու վերլուծման ենթարկած հուշարձանները:

Եղիայի տեսիլքը

Լիբիական սիբիլիայի պատկերման համար Ռոզենը կիրառեց միանգամայն էլիտար և մինչ այդ հազվադեպ հանդիպող եղանակ, այն է *Եղիայի տեսիլքը* [պատկ. 209]: Կոմպոզիցիայի ձախ կողմում՝ ծովի ափի լերկ ապառաժների հետնաֆոնում, նստած է ալեհեր մի ծերունի՝ շագանակագույն զգեստով և կաթնագույն թիկնոցով, որի գլխարկը ծածկում է գլուխը: Նստած է դեպի առաջ՝ խոնարհված դիրքով, գլուխը իջեցրած կրծքին, սակայն հայացքը հառած դեպի առաջ պարզած ձախ ձեռքի ուղղությամբ, երբ աջ ձեռքը հանգչում է ծնկներին [պատկ. 210]: Պատկերի խորքում՝ ծերունու առջև, ծովածոցի զառիթափի ծայրին, ծնկած

է թիկունքով շրջված երիտասարդ մի տղամարդ՝ պողպատագույն խիտոնով: Ձեռքերը ուղղված են դեպի երկինք, ուր ծովի անեզր հարթության վրա տարածվող հզոր ամպի կուտակման վրա երևում է բյուզանդական ոսկե գահին բազմած, կոբալտե կապույտ ընդարձակ զգեստով Մարիամը՝ բաց վարդագույն խիտոնով ոսկեհեր Մանուկ Քրիստոսը ծնկին [պատկ. 211]: Որմսանկարի ներքևի աջ կողմում ոսկե կառք է՝ լծված զույգ ձիերով՝ սպիտակ և մոխրագույն, որը քշում է անհանգիստ կերպով հետ նայող մի տղամարդ, սրընթաց հեռացող ծովից, որի մասին վկայում է կառապանի՝ քամուց քշված թիկնոցը: Այստեղ պատկերված իրադարձությունները ահա թե ինչպես են ներկայացված Հին Կտակարանում «Եղիան բարձրացավ Կարմելոս լեռան գագաթը, նա մինչև գետին խոնարհվեց, երեսն առավ ծնկների մեջ ու ասաց իր ծառային. „Ելիր ու նայիր ծով տանող ճանապարհի կողմը”: Ծառան ելավ, նայեց ու ասաց. «Ոչինչ չկա»: Եղիան ասաց. «Դու յոթն անգամ արա դա»: Ծառան յոթն անգամ գնաց ու այնպես պատահեց, որ յոթերորդ անգամ հազիվ լրացած, մարդու ձեռքի չափ մի փոքրիկ ամպ ջուր էր կաթեցնում: Եղիան ասաց. «Գնա ու ասա Աքաաբին – Լծիր քո կառքերը ու հեռացիր, որ անձրևի չբռնվես»: Երբ սա այս ու այն կողմ էր դառնում, երկինքը մթնեց ամպերով ու հողմով և սաստիկ անձրև սկսեց տեղալ» (1 Թագ. 42–45)

Սակայն սա մարգարե Եղիայի կյանքից վերցված իրադարձության հոգևոր (միստիկ) իմաստով բնութագրված մեկնաբանում է՝ կապված կարմելիտյան միաբանության հոգևոր հիմական տարրերի հետ և մատնանշում է մարգարեի՝ կարմելիտյան միաբանության հովանավորի տեսության միայն խորհրդանշական մեկնաբանումը, որը ցույց է տրված ի դեմս գահին բազմած Աստվածամոր: Աստվածաշնչում հիշատակված այդ փոքրիկ ամպը, պատկանում է մարգարե Եղիայի՝ կարմելիտների հոգևոր ժառանգության մեջ առկա հիմական խորհրդանշին: «Կարմելոս լեռն հասնելու պահից այդ ամպի մեջ տեսավ կույսի նշանը, որը վեր էր հառնում մարդկային մեղքերից աղտոտված ջրից՝ անձնապես լինելով անեղծ ու անաղարտ»: Ամպի նման մեկնաբանությունը կապվում է միաբանության հիմական էության հետ, որը միշտ մեծարում էր Մարիամի անաղարտ հղիությունը և նրա կողմից Աստծո որդեծնությունը: Հետաքրքիր է, որ ամպի այդ լեգենդը այնքան էլ տարածված չէ: Կարմելիտյան ուխտի համար Եղիայի տեսիլքի խորհրդանիշների ու առեղծվածային նշանակության ամբողջ գրագրությունը ամփոփված է այդ ուխտի հեղինակների թղթերում, որը որպես կանոն նախատեսված է միայն անդամների համար: Ամբողջական այդ տարբերակը գտնվում է կարմելիտների համար մեծ նշանակություն ունեցող *Առաջին կուսակրոնների գրքում (Liber de institutione primorum monachorum)*: Այդ Գրքի VI գլխում մանրամասն ներկայացված են Աստծու կողմից Եղիային տրված չորս գաղտնիքները: Ամպի տեսքով Եղիային երևած տեսիլքի գլխավոր գաղափարը Մարիամի անաղարտ հղիությունն էր, որը կարմելիտյան ուխտի ավանդույթի և մեկնության համաձայն կապվեց այն միաբանության անդամների կուսակրոնության հետ, որոնք հետևում էին Եղիային: Նման կերպ որոշակի կապ ստեղծվեց ուխտի անդամների և Մարիամի միջև՝ հիմված կուսակրոնության վրա, այն դեպքում, երբ Մարիամը չէր, որ օրինակ էր հանդիսանում անդամների համար, սակայն հենց նա հետևեց Եղիայի ժամանակներից Կարմելոս լեռան անապատականների կողմից մեծարվող առաքինություններին: Ուստի չի կարելի կասկածի ենթարկել, որ ամենայն սրբությամբ մեծարում էին Աստվածամոր անաղարտ հղիության և կուսական մայրության խորհուրդը: Համաձայն ավանդության՝ այդ նրանց էր, որ Աստված բացեց այդ ճշմարտությունը Մարիամի ու Քրիստոսի ծնունդից շատ առաջ: Այս վայրում Մարիամ -*Immaculata*-ի Քրիստոսի հետ որմսանկարների նման խմբի տեղադրումը հավելյալ բացատրություն է ծառայում *Մարգարեների տոհմածառի* տեղադրման համար: Այդ կերպ Եղիայի տեսիլքի վերևում պատկերված *Անաղարտ հղիության* պատկերը Եսայու գավազանի հետ և իրենից դուրս եկող Քրիստոս «ծաղկի» հետ ասես լրացրեց կոմպոզիցիան՝ սկսված ապակենախշում, նմանապես նրա լրացում էին հանդիսանում պատուհանին հարող մի շարք մարգարեներ ու սիբիլիաներ:

Ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանումը, ինչպես նաև սրբազնական թեմաներ

Ավագ խորանից հարավ առաջին նավի կամարում արված որմսանկարները նվիրված են ս. Հովհաննես Մկրտչի անձին, նրա ուսմունքին,ինչպես նաև որպես Քրիստոսի նախորդի [պատկ. 215]: Պատուհանի ներքևի լայնատարած հարթության վրա պատկերված է սրբի գլխատման հետ կապված տեսարանը, իսկ մյուս դաշտերում՝ պատուհանի երկու կողմերում և նրանից վեր, ներկայացված են սրբի քարոզները: Ապակենախշի հորինվածքները ևս նվիրված էին սրբի կյանքին: Չափերով ամենամեծ որմսանկարը, որը բովանդակային առումով միևնույն ժամանակ ամենատարբերվողն է, գտնվում է պատի ներքևի հատվածում՝ պատուհանի տակ: Պատկերագրային յուրահատկությունից ելնելով՝ այն մեկնաբանվել է ոչ միանշանակ: Ավանդույթից ելնելով, սակայն ոչ դիպուկ, այն անվանվել է *Ս.Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը*,

ճշգրիտ, թեև ոչ տեղին՝ *Գիշեր ս. Հովհաննես Մկրտչի գլխատումից հետո*։, բովանդակությանը համապատասխանողը թերևս թվում է *Ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանում* տարբերակ [պատկ. 216–217]։ Ոսկեզօծ երեք կամարասյուների հեռանկարում հառնում են ասեղնագործած ծիսական շքեղ տոնական հանդերձով վեց էակներ։ Նրանց գլխի շուրջ լուսապսակները, ինչպես նաև հրավառ ոտքերը վկայում են հրեշտակային, միևնույն ժամանակ ոչ սովորական էության մասին։ «Սրանք լուսեղեն հզոր ոգիներ են՝ նման գնոստիկ Էոնների, ամբողջովին փայլատակող, անհուն հեռվում կորած աչքերով, աչքեր, որոնք հիշում են աշխարհի արարումը». այսպես է նրանց նկարագրել Յան Պարանդովսկին [պատկ. 218–219]։ Կենտրոնում կանգնած հրեշտակը պահում է ս. Հովհաննեսի անգլուխ՝ անզոր, սակայն ոչ անկենդան, կարծես միայն ուշակորույս մարմինը։ Սրբի ձեռքերը ուղղված են վեր, այն մասում, ուր պիտի լիներ գլուխը և որի փոխարեն վերերկրային լույսով այժմ փայլում են երեք օղակներ։ Մնացած հրեշտակները շրջապատում են այս խմբին։ Ձախ կողմի հրեշտակը ցուցադրում է արյունոտ կացինը, որով գլխատել են Մկրտչին, հաջորդ հրեշտակը ձեռքում բռնել է հարուստ զարդարված մի լապտեր՝ հետևյալ արձանագրությամբ «IOANNES» ի պատասխան նրա մասին ավետարանական հետևյալ խոսքերի. «Հովհաննեսն էր ճրագը, որը վառված էր ու լույս էր տալիս» (Հովհ. 5, 35)։ Դեպի աջ կանգնած հրեշտակը սկուտեղի վրա ցույց է տալիս ս. Հովհաննեսի գլուխը այնպես, ինչպես բռնել էր այն Սոլոմեն։ Հեռվում մյուս երկու հրեշտակները կանգնած են հարգանքի տուրք տալով։ Ձախ կողմում՝ հորինվածքի անկյունում, կամարասյուների լուսավոր հատվածից, որտեղից երևում է խավարի մեջ թաղված մյուս մասը, նայում է Հերոդոսը՝ իր խորհրդականի հետ։ Թիկունքում երևում է բյուզանդական ոճով մի սյուն՝ իմպոստային խոյակով, իսկ Հերոդոսի առաջ՝ սյան հիմնաքարի վրա, հավանաբար բաբելոնյան կամ ասորական աստվածություն պատկերող մի ռելիեֆ, ամբիոն հիշեցնող պատվանդանի վրա դրված է մի լապտեր՝ պատրաստված միգուցե հեբանից։ Այն նույն հիմնասյան վրա դրված է նույնպես սև նյութից պատրաստված մի արձանիկ՝ ոչ այնքան մարդ, ոչ այնքան գազան, որը հիշեցնում է ասորական «պանթեոնի» քամիների ոգի Պազազին։ Ս.Հովհաննեսի գլուխը սկուտեղի վրա ներկայացնող հրեշտակից աջ՝ երիտասարդ տղամարդուն թիկնած, կանգնած է սգավոր մի ծեր կին՝ շագանակագույն հագուստով և կանաչավուն շալով, որին տեսարանի հետևում ընկերակցում են մի խումբ երիտասարդներ։ Դա ս.Եղիսաբեթն է՝ ս. Հովհաննեսի մայրը ու նրան ուղեկցող աշակերտները [պատկ. 220]։ Պատի վրա՝ կամարասյուներից վեր, տրված են երեք իրադարձության ուրվագծեր՝ *Զաքարիայի ավետումը*, *Խորհրդավոր ընթրիքը* և *Ավետումը*։

Փառաբանումից վեր՝ պատուհանի ձախ կողմում, ներկայացված է ժամանակակիցների կողմից բնութագրված «ցորենը հարդից բաժանող հրեշտակներ» որմնանկարը [պատկ. 221]՝ հանդիսանալով ս. Մատթեոսի Ավետարանի հատվածի արտացոլում «Ես ձեզ ջրով եմ մկրտում ապաշխարության համար, բայց ով գալիս է ինձնից հետո, ինձնից ավելի հզոր է, և ես արժանի չեմ հանելու նրա կոշիկները։ Նա կմկրտի ձեզ Սուրբ Հոգով և հրով։ Նա, որի քամհարը իր ձեռքում է և կմաքրի իր կալը, ցորենը կհավաքի իր շտեմարաններում և հարդը կայրի անշեջ կրակով» (Մատթ. 3, 11–12)։ Այդ ոչ սովորական թեման իրականում վերաբերում է Ահեղ դատաստանին, թեկուզ չի հանդիսանում Ավետարանի վերոհիշյալ հատվածի մեջբերման բառացի վերարտադրում։ Առաջին հայացքից *Փառաբանման* տեսարանի էակներին հիշեցնող երեք հրեշտակներ կանգնած են (թերևս սավառնում են) աջ կողմից իրար հյուսված կենդանակերպ սյուների վրա հենված ռոմանական շքամուտք տանող աստիճանների վրա, որի *tympanon*-ի մեջ գտնվում են *Maiestas Domini*-ի քանդակային պատկերացումները՝ որպես ակնարկ դեպի Ահեղ դատաստանը, որի մասին նախազգուշացնում էր ս. Հովհաննես Մկրտիչը։ Քանդակած *tympanon*-ին ամենամոտը կանգնած ճակատային դիրքով ներկայացված հրեշտակը մյուս հրեշտակների վրա բարձրացող իր աջ ձեռքում բռնել է Ահեղ դատաստանը հորիզոնաշող նժարներով կշեռքը՝ նման պատկերացումներում Միքայել հրեշտակապետի բռնածին համանման։ Թեթևակի ձախ թեքված մյուս հրեշտակը առաջ պարզած ափերի մեջ ներկայացնում է ոսկյա կազմով ու թանկարժեք քարերով զարդարված մի գիրք, որի վրա գրված է *Մատթ. III, VII*, որը հղում է դիտորդին ս. Մատթեոսի Ավետարանի համապատասխան հատվածին։ Այն վերաբերում է պատուհանի հակառակ կողմում արդեն ներկայացված որմնանկարներին։ Նույնպես ձախ թեքված երրորդ հրեշտակը դեմքի հարթության վրա՝ իր առջև պարզած ձեռքերում, պահում է ոսկե կամ ոսկեզօծ շարժական փոքրիկ՝ դատելով զարդանախշերից՝ վաղքրիստոնեական կամ բյուզանդական մի խորան։ Այդ հրեշտակի ոտքերի տակ՝ աստիճանների ամենացածր հարթության վրա, փռված է սպիտակ մի քաթան՝ ծայրերում զարդարված կարմիր խաչերով, որի վրա փռած է ցորենի հատիկների կույտը։ Դրանք ավետարանական վերոհիշյալ հատվածում ակնարկված հարդից անջատված ցորենի հատիկներն են։ Ծիսական կտորի վրա փռված ցորենի առկայությունը, որը կարելի է մեկնաբանել

որպես *korporal*, ունի Էվխարիզիայի հետ հստակ արտահայտված կապեր և կարող է նշանակել ցորեն, որից կպատրաստվի պատարագի համար անհրաժեշտ նշխարը: Պատուհանի աջ կողմում պատկերված են «օձերի խմբի» հետ պայքարող հրեշտակներ [պատկ. 222]՝ համաձայն հրեշտակի կողմից բռնած գրքի վրա բերված ավետարանական հատվածի. «Եվ նա տեսնելով սադուկեցիներին ու փարիսեցիներին, որոնք եկել էին իր մկրտությանը, ասաց նրանց. „Իժերի ծնունդներ, ով ձեզ սովորեցրեց փախչել վերահաս բարկությունից”»: Հեղինակը ներկայացրել է հրեշտակներին փոքր ինչ տարօրինակ կերպարներում՝ փակ աչքերով, ոգեշնչված արտաքինով, ձեռքերը վեր պարզած՝ ասես կախարդանք նետող իրենց ոտքերի առջև գալարվող հեքիաթային սև ու կարմիր գծավոր օձերի վրա (այստեղ բառացիորեն ներկայացված են ավետարանական օձեր կամ օձակերպ մողեսներ):

Պատուհանից վեր ամենաբարձր կամարի որմանկարները ևս բառացիորեն արտահայտում են ս. Հովհաննես Մկրտչի քարոզների բովանդակությունը [պատկ. 223-225]: Ձախից պատկերված կոմպոզիցիան ներկայացնում է մկանուտ մի փայտահատի, որը փորձում է կացնի հարվածը մխրճել հզոր ծառի բույնը, այնպես ինչպես քարոզում էր ս. Հովհաննեսը. «Որովհետև կացինն ահա ծառերի արմատին է դրված: Ամեն ծառ, որ բարի պտուղ չի տա, կտրվում և կրակն է գցվում» (Մատթ. 3, 10): Աջ կողմում՝ շատրվանի մոտ, որի ծայրին թառել է մի սիրամարգ, պատկերված են մի խումբ երեխաներ: Նրանցից մեկը բռնել է երաժշտական մի գործիք, մյուսը կանգնած է, իսկ հաջորդը մտախոհ նստած է: Միայն չորրորդ կերպարն է, որ շրջված է դիտորդից և դատելով շարժուձևերից՝ պարում է: Հետին պլանում աճում է պտղատու մի ծառ, որի տակ տեղադրված է քարե մի նստարան, որի վրա գրված է ՄԱՏԹԵՈՍ IX / XI 16-17: Այդ գրությունը կրկին հղում է դեպի ավետարանական համապատասխան հատվածը. «Ում նմանեցնեմ այս սերնդին, նման է նա մանուկներին, որոնք նստած են հրապարակներում, կանչում են իրենց ընկերներին և ասում „Ձեզ համար փող հնչեցրինք, բայց չպարեցիք, ձեզ համար ողբ երգեցինք, բայց դուք լաց ու կոծ չարեցիք”» (Մատթ. 11, 16–17): Ճարտարապետական քարե տարրերը՝ (որոնք պիտի ներկայացնեն Ավետարանում հիշատակված շուկան, ընդհանուր առմամբ ուրբանիզացված քաղաքը) ջրավազանը, նստարանի հենակները և ներքևում նստած տղայի կողքի երևացող սալիկը, արված են մանրակրկիտ կերպով անտիկ և վաղքրիստոնեական ոճով արված ռելիեֆներով: Երկու ծառերի կատարները լի են գունափետուր թռչուններով: Որմանկարները գաղափարապես լրացնում են ապակենախշերը՝ երեք *Տեսարան ս. Հովհաննես Մկրտիչի կյանքից*՝ արված սպիտակ ֆոնի վրա ոսկեզօծ դեղինով [պատկ. 226]: Վերևից սկսած (հակառակ միջնադարում ընդունված ավանդույթի) երեք մեդալիոններում պատկերված է հետևյալը՝ *Քրիստոսի մկրտությունը*, *Բանտարկված ս. Հովհաննեսի հավատի հավաստիքը* և *ս. Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը:* Վերջին տեսարանից ներքև տեղադրված է եղել հետևյալ գրությունը. «ԵՎ ԵԿԱՎ ՈՐՊԵՍ ՎԿԱ | ՈՐՊԵՍԶԻ ՎԿԱՅԻ ԼՈՒՅՍԻ ՄԱՍԻՆ» (Հովհ. 1, 7):

Ս. Հովհաննես Մկրտիչի փառաբանումը առաջինն էր՝ ամբողջ որմանկարների շաքում ստեղծվածներից: Հենց սկզբից զարմացրեց ոչ միայն նկարչական իր հարուստ գունապնակով (հրեշտակների հագուստի ասեղնագործությամբ ու զարդերով փայլատակող), այլ աստվածային պատգամաբերների դեմքի մեծ խորհուրդով ու լարվածությամբ, իսկ առաջին հերթին մինչ այդ չհանդիպած, պատկերագրության մեջ նախատիպը չունեցող էնիգմատիկ թեմատիկայով: Այդ առումով միանգամայն ինքնուրույն ու յուրօրինակ գործ է, իսկ այդ պնդումը չի նսեմացվում հեղինակի կողմից կիրառած մինչ այդ արդեն ընդունված ու հայտնի ձևաչափերի կիրառումը: Հարկ է հիշել, որ այդ որմանկարները հանդիսանում են Ռոզենի կողմից արդեն մշակված թեմաների զարգացում և յուրովի կիրառում, որոնք հեղինակը մշակել էր իր հաստոցային տարբերակում [պատկ. 118, 227–233]: Սրբազնական թեմայի երկու խմբագրումն էլ միմյանց կապում է ավելին, քան գրական ընդհանուր աղբյուրը (գերմանացի միստիկ *Anna Katharina Emmerich*-ի տեսությունները), հիշատակված գրեթե բոլոր որմանկարները թեթև փոփոխություններով փոխադրված են հեղինակի ջրաներկային-գուաշային վաղ կոմպոզիցիայից և այստեղ կրկնակի կիրառված են: Հստակ երևում է նաև դեպի *Moreau*-ի *L'Apparition*-ին հղումը [պատկ. 234–235]: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ Ռոզենը ցանկանում էր ստեղծել *Moreau*-ին ոգեշնչած համանման թեմայով մի կերպար, որ ցանկանում էր հավասարվել նրա գործերին իր շքեղությամբ, անկրկնությամբ ու խորհրդավորությամբ: Նմանապես կարելի է ենթադրել, որ Հերոդոսի պալատի վերականգնած շքեղությունը՝ հյուսված վավաշոտ Սալոմեի հիպնոսիկ պարի նկարագրությանը, ամենևին էլ չէր համապատասխանի արվեստագետի կրոնական ոգուն՝ չքննարկելով *Moreau*-ի նկարների անհարիրությունը տաճարի ներսին: Միգուցե Ռոզենը ցանկանում էր տալ այդ իրադարձության միանգամայն այլ՝ ավելի կրոնական տարբերակ՝ այսինքն ս. Հովհաննեսի մահը, և կարողացավ *Moreau*-ին հատուկ գեղագիտությամբ հոյակապ լուծում տալ՝ հաղորդելով միանգամայն այլ իմաստ: Վավաշոտություն ու անկում արտահայտող թեմայի փոխարեն ստեղծեց բոլորովին

այլ, սրբազնությամբ ձգող մի տեսություն, այդ ամենով հանդերձ զերծ չմնացած ֆրանսիացի անվանի սիմբոլիստին հատուկ հորինվածքի ձևաբանական բոլոր հիմնական գծերից: Մի խոսքով լեհ արվեստագետին հայկական տաճարում արված իր որմանկարներում հաջողվեց *Moreau*-ի առեղծվածային, անկման, շեշտադրումով նկարները փոխարինել կրոնական տաք միստիցիզմի:

Եկեղեցու հարավային նավի պատին արված որմանկարները չեն հանդիսանում պատկերագրության տեսանկյունից արժեքավոր: Ամբողջության մեջ կարելի է նրանց կապել միայն այն հիմնադրույթը, որ բոլորն էլ վերաբերում են Մարդեղացումից առաջ «սուրբ պատմությանը»: Դժվար է միանշանակ խոսել նաև նրանց մեկնաբանման հստակ սահմանված կարգի ու ուղղության մասին, հնարավոր չէ նաև տեսնել նրանցում ժամանակագրական տրամաբանություն: Համենայն դեպս թվում է, որ նման հարցերի փնտրումը միանգամայն անտեղի է, քանի որ խումբն ունի հոյակապ խորհրդանշական և ոչ ֆաբուլային շեշտադրում:

14 Բարեխոսների շարքը

Հյուսիսային պատի վրա պատկերված է 14 սուրբ Բարեխոսների շարքը (հարստացված սովորաբար այդ շարքում չհիշատակվող ս. Օդիլոնի կերպարով), որոնք հայտնի են ժողովրդական կրոնական ավանդույթում և դարեր շարունակ հղում է կատարվում առ նրանց տարբեր կարիքներում: Այդ սրբերի կերպարները Ռոզենի կողմից սիրված *Ոսկե լեգենդի* պատկերազարդումներ են: Ավանդաբար 14 Բարեխոսների շարքը կազմված է 3 սուրբ եպիսկոպոսներից (Դիոնիսիոս, Էրազմ, Բլասիուս), 3 սուրբ կույսերից (Բարբարա, Մարգարիտա, Եկատերինա), 3 սուրբ ասպետներից (Գեորգիուս, Ագատուս, Եվստաքիոս), սուրբ բժիշկ Պանտալեոնից, սուրբ անապատական Էգիդիուսից, սուրբ դպիր Ցիրիացուսից, սուրբ երիտասարդ Վիտուսից, ինչպես նաև սուրբ հսկա Քրիստափորից: Այդ բարեխոսներին են հենց ներկայացնում հայկական տաճարի նավի հյուսիսային պատի որմանկարները: Այս շարքում ս. Օդիլոնի առկայությունը միանգամայն բացառիկ է, աննախադեպ եկեղեցական պատկերագրության մեջ: Հավանաբար այդ քայլը թելադրված էր պատվերի ինչ ինչ մասնավոր պատճառներով: Հիշյալ սրբերի պատկերագրությունը բացառությամբ ս. Օդիլոնի, բավականին ավանդական է: Կերպարի այս հատվածում տեղադրելը թվում է հեղինակի սուբյեկտիվ թելադրանքից առաջնորդված: Այդ իսկ պատճառով այդ հատվածի որմանկարների մասին խոսելիս շեշտը կդրվի ս. Օդիլոնին նվիրված տեսարանին, իսկ մնացյալ՝ խոր վերլուծություն չպահանջող հատվածի մասին կխոսվի հպանցիկ: Արևմուտքից առաջին, ամենանեղ կամարում՝ պատուհանի տակ, գտնվում է միայն մեկ տեսարան (*Աբրահամի զոհաբերության* տեսարանի նման տեղադրված նավի հակադիր կողմում), ուր ներկայացված է *Հրեշտակների կողմից Սինայի լեռը տարվող Ս.Եկատերինա Ալեքսանդրացին* [պատկ. 236–237]:

Ս. Օդիլոնի հուղարկավորությունը

Նավի մեջտեղի կամարում՝ պատուհանից ներքև՝ պատի ներքնի հատվածում արված որմանկարը թերևս Ռոզենի ստեղծագործություններից ամենահետաքրքիրն ու ինքնուրույնն է: Նախ և առաջ առանձնանում է ոչ սովորական պատկերագրությամբ, իսկ եկեղեցու այլ տեսարաններից տարբերվում է գեղարվեստական տեսանկյունից: Ներկայացված է ոչ շարքային մի թեմա, այն է Կլունիի XI դարի եկեղեցու բենեդիկյան միաբանության հայր *ս. Օդիլոնի հուղարկավորությունը* [պատկ. 238–239], որը հաստատել է *Մեռելոց տոնը*: *Խաչման* ու *ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանման* տեսարանների հետ ժամանակակիցների համար թերևս ամենահրապուրիչ որմանկարն էր հանդիսանում: Բնական չափերով պատկերված կերպարները ստեղծում են դեպի ավագ խորան ընթացող թաղման թափոր: Պատգարակի վրա հանգչում է բարձրաստիճան հոգևորականի մարմինը՝ զարդարած եկեղեցական հարուստ զգեստներով ու խույրով՝ աջ ձեռքին մատանիով: Հեղինակը պատկերել է նաև թափորի կողքի անդամներին: Պատգարակը կրում են երեք միաբաններ: Նրանց հագուստի հետևից ուրվագծվում են պատգարակը մյուս կողմից տանող մնացյալ երեք աբեղաների (հազիվ երևացող, իսկ դիտորդին գրեթե անհասու) համեմատաբար մուգ սքեմները: Դիտորդի կողմից նայելով՝ այդ երեքի միջից միայն երկուսի դեմքն է երևում: Առաջինը ընթանում է մտախոհ ու փակ աչքերով, հաջորդը շրջվել է ասես հետ (կամ միգուցե իր հետևից քայլող թափանցիկ էակին) նայելուց լինի, երրորդ աբեղայի դեմքը փակված է թիկնոցի գլխարկով: Թափորի առջևից քայլում է եպիսկոպոսական հագուստով, գավազանին հենված մի աբբայահայր: Թափորը եզրափակում են եկեղեցու երկու սպասավորներ: Պատգարակի վրայի գրությունը թույլ է տալիս նույնացնել ինչպես հանգուցյալի, այնպես էլ սպիտակ եզրագծով պատկերված թափորը ուղեկցող երեք թիկնոցավոր էակների ինքնությունը: Օ ՍՈՒՐԲ | ՕԴԻԼՈՆ ՄԵՌՅԱԼ | ՀՈԳԻՆԵՐԻ ՀՈՎԱՆԱՎՈՐ |

: Պատգարակի վրայի բարձրաստիճան հոգևորականը սւ. Օղիլոնն է, իսկ թափանցիկ էակները՝ մեռյալ հոգիներ: Թափորը առաջնորդող աբբայահայրը՝ այդ խմբի մյուս սուրբը, ս. Օղիլոնին Կլունիի աբբայական աթոռին փոխարինած ս. Մայոլուսն է (ինչպես վկայում է որմնանկարի ստեղծման ժամանակ մամուլում տեղ գտած ավանդույթը):

Համաձայն Vincent de Beauvais–ի հենց նա է XI դարի I կեսին հաստատել ու կյանքի կոչել հավատացյալ բոլոր մահացածներին նվիրված՝ Հոգեհանգստի տոնը: Այստեղից էլ Օղիլոնին իր վերջին հանգրվանը ուղեկցողների երախտագիտությունը (հավանաբար նրանց, ովքեր արդեն ազատվել էին քավարանի տանջանքներից): Անհնար է պարզել, թե իրոք ս. Օղիլոնին թաղմանը ուղեկցել է նման ոչ սովորական թափոր: Հայտնի է սակայն, որ թափորը չէր կարող գլխավորել Մայոլուս աբբայահայրը, քանի որ Օղիլոնի մահվան պահին արդեն կես դար է, ինչ կենդանի չէր: Այդ նա էր Կլունիում նախորդել Օղիլոնին, այլ ոչ հակառակը: Ուստի առաջնորդվելով ժամանակագրությամբ կարելի է ենթադրել, որ թափորը գլխավորում է Օղիլոնի հաջորդ, նույնպես սուրբ, կլունյան աբբայահայր Հյուգոն: Սակայն միայն ենթադրություն է, քանի որ ս. Օղիլոնի երկու վարքերից և ոչ մեկում հիշատակություն չկա ոչ թաղման, ոչ երախտապարտ հոգիների հայտնման մասին: Ուրեմն որտեղի՞ց է ծագում հավաստի նախադեպ հանդիսացող սուրբ աբբայահոր միանգամայն աղքատիկ պատկերագրության մեջ նման ներկայացման գաղափարը: Ինձ հայտնի աղբյուրներից և ոչ մեկը չի տալիս իրադարձություն, որը կարող էր Ռոզենին ծառայեր որպես կանվա *ս. Օղիլոնի հուղարկավորությունը* պատկերելու համար: Ամբողջ XIX դարի ընթացքում, անգամ հաջորդ դարաշրջանի սկզբները մեծ մասսայականություն էր վայելում տարբեր լեզուներով թարգմանած այսպես կոչված *Ոսկե լեգենդը*՝ այսինքն տարվա բոլոր օրերի համար սրբերի վարքերի մի ամբողջություն, որը հարստացված էր բարոյախոսական մեկնությամբ ու աղոթքներով: Նման հավաքածուի մի խմբագրության մեջ ս. Օղիլոնի օրվան նվիրված հատվածում նշված է, որ աբբայահայրը «մահվանից առաջ պատիվ ունեցավ տեսնելու իր կողմից փրկագործած շատ հոգիներ [քավարանային] և երկինք կանչվեց ուր [ճանապարհին] ուղեկցում էին նրանք»: Հստակ չի նշված, թե ով էր նրան ուղեկցում, սակայն կարելի է եզրակացնել, որ հենց այդ փրկագործված երախտապարտ հոգիներն էին ս. Օղիլոնին դեպի երկինք ճանապարհողները: Սա այդ իրադարձության միակ հետքն է, գրական միակ հայտնի հիմքը՝ միանգամայն նոր ու աննախադեպ, բացառիկ գաղափար, ոչ միայն ս. Օղիլոնին վերաբերող պատկերացումների մեջ, այլև սրբերի պատկերագրության պատմության մեջ առհասարակ: Թաղման թափորը ուղեկցում է մեռյալ հոգիների ամենևին էլ ոչ սովորական երթ: Նրանց պատկերելու եղանակը Ռոզենի հեղինակային ուրույն մտահղացման արդյունք է, սակայն նրանց արտաքինը, հենց այդ և ոչ այլ կերպ ներկայացնելը՝ ծալքավոր լայն գլխարկավոր թիկնոցները, ինչպես նաև համատեքստը, ուր նրանք տեղադրված են, սա ուշ միջնադարի բուրգունդյան արվեստից մեջբերում է: Հոգիների կերպարները բուրգունդյան ավանդույթում հայտնի անձնավորությանը վերջին հանգրվան ուղեկցող դասական *pleurants* է՝ այսինքն ողբասացություն է: Բուրգունդյան գերեզմանաքարերի ամենահայտնի և գեղարվեստական տեսանկյունից կատարյալ երկու օրինակներ *pleurants*-ի՝ ողբի տեսարանով, դրանք *Jean de Marville*-ին, *Claus Sluter*-ին, *Claus de Werve*-ին վերագրվող Ֆիլիպ Քաջի, ինչպես նաև *Antonie Le Moiturier*-ին վերագրվող Ֆիլիպ Փոտի գերեզմանաքարերն են [պատկ. 248–249]:

Չնայած ներկայացնող մեծ դժվարությանը, այնուամենայնիվ հարկ է կանգ առնել բաց սրահների սյուների միջև կախված կտորների վրա, որոնք կազմում են *ս. Օղիլոնի հուղարկավորության* տեսարանի հետին ֆոն: Կախված կտորները, դատելով թիկնոցավոր էակների արանքում երևացող հատվածներից, ունեն հարուստ զարդարանք և ներկայացնում են Ահեղ դատաստանի պատկերազարդում: Հեղինակը փորձել է պահել տեսարանին հատուկ դարաշրջանին իրականությունը՝ հաղորդելով կտորներին ռոմանական ոճ: Այդ փաստը անշուշտ էական է, քանի որ համարյա ամբողջությամբ (ապշեցուցիչ նմանությամբ) պատկերված է բամբերգյան Ահեղ դատաստանի 4 մանրանկար (fol.fol. 3^{r}, 13^{v}, 33^{v}, 40^{v}) [պատկ. 253–256]:

Ս. Օղիլոնի հուղարկավորության առաջին տարբերակը ստեղծվել է 1925 թվ. և ներկայացվել է Զախենտայում տեղի ունեցած ցուցահանդեսում: Այդ տեսարանը մանրակրկիտ կերպով կրկնված է հայկական տաճարում [պատկ. 114]:

Ս. Օղիլոնի հուղարկավորության տեսարանից վեր՝ պատուհանի երկու կողմի ուղղահայաց նեղ գոտիներում, երևում են հերթական *Բարեխոսները*: Ձախ կողմից ս. Գեորգիուսն է [պատկ. 262], իսկ աջ կողմից՝ ս. Քրիստափորը [պատկ. 263]: Նրանցից վեր պատկերված է *Որսորդներից եղնիկին պաշտպանող ս. Էգիդիուսը* [պատկ. 264]: Չի կարելի հերթական անգամ չնկատել արվեստագետի յուրօրինակ մոտեցումը, այն է միջնադարյան *Ոսկե լեգենդից* հայտնի պատմվածքից իրեն ժամանակակից երիտասարդներին պատկերելը՝ ընդ որում միանգամայն ժամանակակից հագուստով:

Աչքի է ընկնում նաև հետին ֆոնի զարդանախշը, որը մեկնաբանվել է սխեմատիկ, ինչպես թատրոնում՝ ներկայացված որսորդների միանգամայն իրատեսական պատկերներով, սուրբ անապատականով, ինչպես նաև կենդանիներով (դալմատինեց և եղնիկ), որոնք «մսից ու արյունից» են: Համեմատաբար պարզ միջոցների կիրառումը տվեց միանգամայն այլ ազդեցություն: Կերպարի զուսպ շարժուձևերը ստեղծում են մի «լուռ երկխոսություն» Էգիդիուսի և որսորդների միջև: Անհրապույր տեսարանը ինքնին համահունչ է սրբի անապատական գործունեությանը և ոչինչ այդպես հստակ չի արտահայտում պատկերված երկու աշխարհների հակադրությունը ինչպես որսորդների գունագեղ հագուստների հակադրությունը սև հագուստով, նիհարած, ալեհեր անապատականի ճգնավոր ասկետիկ կերպարին:

Հայկական *Mons Pius* բանկի կողմից ֆինանսավորված այդ կամարի ապակենախշը նվիրված էր արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի արքեպիսկոպոսության 25 ամյակին (1927 թվ.): Այն ներկայացնում էր Լվովի հայերի կյանքում տեղ գտած կարևոր իրադարձությունների պատկերում (վերևից սկսած պատկերված են *ս. Ներսեսը, ս. Սահակը*, *ս. Մեսրոպը*, ապա *Յան Կազիմիրի՝ լեհահայերին տրված արտոնությունը, Աշխատանքը "Mons Pius" բանկում*), ինչպես նաև արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի զինանշանն ու տվյալ իրադարձությանը նվիրված երկտող [պատկ. 265]: Բովանդակային առումով այն չէր կապվում իրեն շրջապատող որմնանկարների հետ: Մյուս պատկերների նման պատրաստվել էր Բիալկովսկու վարշավյան արվեստանոցում: Ապակենախշից պահպանվել են ապակու միայն փոքր հատվածներ, ամբողջությամբ այն հայտնի է միայն արխիվային նյութերից:

Հաջորդ կամարի որմնանկարները շարունակում են 14 Բարեխոսների շարքը [պատկ. 266]: Դաշտի վերին հատվածում՝ պատուհանի խորշի փակված հատվածից վեր, պատկերված են սուրբ եպիսկոպոսներ, մարտիրոսներ ու զորավարներ [պատկ. 267]՝ Բլասիուսը (եպիսկոպոսի հագուստով՝ բռած խաչված երկու մոմ), Դիոնիսիոսը (նույնպես պատկերված որպես եպիսկոպոս, գրքի վրա դրված կիսադեմով, որը համաձայն ավանդույթի, գլխատումից հետո պիտի տաներ Փարիզի արվարձանում գտնվող *Saint-Denis* տաճարը), Ջիթենու ծառին գամված Պանտալեոնը, Ագատուսը (ասպետ՝ փշե պսակով և մարտիրոսական արմավենին ձեռքին), ինչպես նաև սատանային ոտնակոխ անող Յիրիացուսը՝ դպիրի հագուստով: Փոքր ինչ ներքև՝ խորշի ձախ կողմի դաշտում, կանգնած են սուրբ կույսերը [պատկ. 268]՝ բյուզանդական ոճով թանկարժեք հարդարված գլխանոցով Մարգարիտան, որը գրեթե ծածկված է իր առջև պատկերված ս. Բարբարայի կերպարով, ավանդաբար բռնած ամրոց՝ որպես իր խորհրդանիշ: Խորշի հակառակ կողմում երևում են [պատկ. 269] ս. Եվստաքիոս (մտախոհ՝ եղջերուի ուղեկցությամբ), վաղքրիստոնեական կատեխումենի հագուստով ս. Վիտուսը, ինչպես նաև եպիսկոպոսի հարուստ հագուստով ծնկաչոք պատկերված ս. Էրազմը: Պատի մեջտեղում՝ պատուհանի խորշում, տեղադրված է Քրիստոս Բարի Հովվի փայտե արծաթազօծ արձանը, որը թեմատիկորեն կապված չէ որմնանկարների բովանդակության հետ: Այդ քանդակը, համաժամանակ որմնանկարների ստեղծմանը, հեղինակել է նկարչի քույրը՝ Զոֆիա Ռոզենը:

Ինգ Զգայարանների ու Հավասարակշռության Անձնավորումը

Նավի արևմտյան պատի կենտրոնում, որում կտրված է կամարասյունը, դեպի եկեղեցու նոր ավելացրած հատվածը, զարդարված են պատկերային որմնանկարներով: Կամարասյան ձախ՝ հարավային կողմում, հրեշտակային կերպարանքով պատկերված են մարդկային զգայարաններն և նրանց հավասարակշռությունը: Նրանց հակառակ կողմում պատկերված են ս. Հոգու յոթ պարգևների անձնավորումը: Հինգ զգայարանների անձնավորումը ներկայացված է կանացի դիմագծեր ունեցող կերպարներով, որոնցից յուրաքանչյուրը բռած ունի համապատասխան խորհրդանիշ [պատկ. 270–271]: Պատկերված են մեկը մյուսի վրա՝ կիսաշրջանի ձևով, որը պսակում է վեցերորդ՝ զգայարանների միջև հավասարակշռություն խորհրդանշող տղամարդու կերպարը: Սկսելով ներքևից՝ համապատասխանաբար ներկայացված են՝ *Տեսողությունը*, ըստ անտիկ պատկերացումների, ներկայացված է աջ ձեռքում մետաղյա հայելիով, իսկ ձախին նստած է գիշատիչ մի կենդանի, հավանաբար բազե: *Հոտառությունը* պատկերված է մրգերով լի սկուտեղով, իսկ հաջորդ կերպարը՝ *Լսողությունը*, շեփորահարում է (կամ նվագում է փողային մեկ այլ գործիքի վրա): Ավելի վեր *Հոտոտելիքի* անձնավորումը ձեռքում բռնել է մի ծաղիկ, հավանաբար վարդ, իսկ նրա վերևում կանգնած *Շոշափելիքի* մարմնացումը պարզած ձախ ձեռքում ներկայացնում է մի մեծ ոզնի: Վերևում կոմպոզիցիան փակող *Հավասարակշռության* կերպարը ձախ ձեռքում բռնել է երկար թելով կախված անագե մի խաղազինվոր: Այստեղ ներկայացված հինգ զգայարանների պատկերագրությունը միանգամայն ավանդական է՝ հիմված Արիստոտելի թղթերի վրա,

ուր ասվում է, որ զգայարանները պետք է ներկայացվեն մարդկային կերպարանքներով՝ յուրաքանչյուրին հատուկ խորհրդանիշներով՝ հայելի՝ Տեսողության, երաժշտական գործիք՝ Լսողության, ծաղիկ՝ Հոտոտելիքի, միրգ՝ Համի և քնար՝ Շոշափելիքի համար: Հիմնականում Արիստոտելի խորհուրդներին համապատասխանող Լվովի տաճարում ներկայացված խմբագրության մեջ տեղ է գտել ավանդույթից մի զավեշտալի շեղում՝ ի դեմս Շոշափելիքի զգայարանի խորհրդանիշ հանդիսացող ոզնու: Աննախադեպ է նաև զգայարանների համադրումը հավասարակշռության հետ, որը սակայն կարելի է բացատրել տվյալ թեմայի սակրալ համատեքստով: Զգայարանները հանդես էին գալիս քրիստոնեական հեղինակների գործերում, սակայն ունեին հստակ ընդգծված բացասական նշանակություն: Հանդես էին գալիս որպես չարիքի գլխավոր աղբյուր, մեղքի գործիք, որից հարկ է զգուշանալ: Հավանաբար ելնելով այդ բացասական նույնացումից՝ չեզոքացնելու զգայարանների կործանիչ հատկությունները, հայկական տաճարում նրանց կողքին ներկայացված է *Հավասարակշռությունը*, որն ասես վկայում է նրանց կշռադատվածության մասին՝ երաշխավորելով նրանց անվնաս լինելը:

Կամարասյան հակառակ կողմում, անշուշտ ընկալված որպես զգայարանների *pendants*, պատկերված են *Ս. Հոգու յոթ պարգևները* [պատկ. 275–276]: Զուտ պատկերագրության վերլուծության հիման վրա թերևս դժվար կլիներ բնութագրել այդ որմսանկարի թեման: Ներկայացված նույնացումը հիմնված է տվյալ դարաշրջանից փոխադրման վրա: Երիտասարդ տղամարդկանց ու կանանց դեմքով հրեշտակների յոթ կերպարներ՝ զգայարանների անձնավորումներին համանման բնութագրական հագուստներով, տեղաբաշխված են երեք խմբերում: Կերպարներից յուրաքանչյուրն ունի տարբերվող երանգով զգեստ, իսկ վեց անձնավորում բռնած է համապատասխան խորհրդանիշ (կաղնու ճյուղ՝ կաղինով, լիմոնի կամ էտրոգի պտուղով ճյուղ, սալորենի իր պտուղով, խնձոր, ծիածանի կամար և կարկին): Ս. Հոգու պարգևները հիշատակված են Եսայու մարգարեության մեջ. «Յեսեի արմատից պիտի գավազան ընձյուղվի, ծաղիկ պիտի բուսնի այդ արմատից: Նրա վրա պիտի լինի Աստծո հոգին, իմաստության ու հանճարի հոգին, խորհրդի ու զորության հոգին, գիտության ու Աստվածապաշտության հոգին, Աստծո երկյուղի հոգին պիտի լցնի այն» (Եսայի 11, 1–3): Զարմանալի է, որ չնայած թեմայի բացահայտ ընդգծմանը, կերպարների դժվարություն չներկայացնող նույնացմանը, անգամ ս. Հոգու պարգևների ավանդական պատկերացումների պատկերագրային իմացությունը թույլ չի տալիս գաղտնազերծել տաճարում ներկայացված կոմպոզիցիայի նշանակությունը: Այն մինչ օրս, չնայած իր մեջ ներառնող բովանդակությունը գուշակելու բազում փորձերի, շարունակում է մնալ առեղծվածային:

Նավի երկու կարճ պատերի վերին հատվածներում՝ անմիջապես կամարի տակ, պատկերված են երկու զույգ թևավոր էակներ: Արևելյան պատի վրա պատկերված են ոսկե թևերի մեջ առնված, վահանաձև դեմքերով, մի զույգի դեպքում բաց, մյուսի դեպքում ավելի մուգ էակներ, որոնք հավանաբար սերովբեներ ու քերովբեներ են: Նրանց միջև պատի առանցքով մեկ մեդալիոնների մեջ երևում է քրիստոգրամ, ինչպես նաև A և Ω տառերը [պատկ. 280]: Արևմտյան պատի վրա միանման պատկերված թևավոր չորս էակներ մեծարում են ս. Հոգու աղաwակերպ պատկերը: Արևելյան պատի վրայի իրենց համազորներից տարբերվում են միայն նրանով, որ ոսկե թևերով պատված են ոչ թե դեմքերը, այլ բոցից պարույրաձև կազմված շրջանաձև օղակները [պատկ. 281], որի շնորհիվ կարող ենք եզրակացնել, որ դրանք քերովբեների ու սերովբեների հետ միասին հրեշտակների առաջին ամենաբարձր եռյակ կարգապետությունը կազմող Աթոռներն են՝ համաձայն Կեղծ Դիոնիսիոս Արիսպագացու *Երկնային աստիճանակարգի* աշխատության: Հրեշտակները, իրենց կոչմանը համահունչ, հսկում են Աստծո տունը՝ տեղաբաշխված լինելով նրա երկու ծայրերում: Արևմտյան կողմից քաղաքի պարիսպները ընդգծում են հրեշտակների կողմից իրականացվող եկեղեցու պահապանների գործառույթը, որը ընկալվում է որպես *civitas coelestis*, որն ընդհանուր կերպով ներկայացված արևմտյան կամարասյան լայն բացվածքի վրա: Արևմտյան կամարասյան կամարի տակ, որի մուգ կապույտ ֆոնը ենթադրաբար երկինքն է, ուրվագծված արծաթագույն պատկերները ներկայացնում են Կենդանակերպի նշանները [պատկ. 282]: Ունեն ավանդաբար նրանց վերագրվող պատկերային խորհրդանիշներ՝ համաձայն կենդանակերպի անտիկ ծագումնաբանության: Ձախ՝ հարավային կողմից սկսած՝ ներքևից դեպի վերև ներկայացված են հետևյալ կենդանակերպերը՝ Ցուլ, Ոչխար, Երկվորյակ, Խեցգետին, Առյուծ և Կույս: Մյուս կողմում՝ անմիջապես «զենիտի» տակ, հաջորդաբար պատկերված են՝ Կշեռք, Կարիճ, Աղեղնավոր, Այծեղջյուր, Ջրհոս և Ձուկ:

Նկարչի գեղարվեստական պրակտիկան և նկարների պատկերային աղբյուրը

Կասկածի ենթակա չէ այն, որ վերը քննարկած նկարչության համալիրը պատկերագրության տեսանկյունից հանդիսանում է միանգամայն

յուրօրինակ, նմանը չունեցող իրականացում: Սա այն երանգն է՝ ստեղծագործորեն ընկալված ու պատկերագրության մեջ հաճախ ազատ, յուրովի մեկնաբանած, որը թվում է ռոզենյան աշխատանքներին բնորոշ գիծ: Արվեստագետի կողմից *Mâle*-ի գրքերից ու դասախոսություններից ոգեշնչման թեզը կարծում ենք հարկ է զարգացնել՝ հղում կատարելով կոնկրետ օրինակների, այն է՝ *Կրոնական արվեստը Ֆրանսիայում* եռահատոր աշխատության պատկերազարդումից արված փոխառումներին: Բանավոր հաղորդումներից հայտնի է, որ հեղինակը դիմում էր բնորդ լինել իրեն հենց լաստակի վրա, սակայն հավանական է, որ գոյություն են ունեցել հորինվածքի ընդհանուր ծրագրավորման նախագծեր: Արդեն ամերիկյան ժամանակահատվածի արխիվային բազմաթիվ նկարներում նկարիչը պատկերված է աշխատանքի պահին իր բնորդին նկարելուց: Ներկերի պարկուճների կողքին դրված են գրքեր, նկարներ: Երբեմն հեղինակը օգտվում էր շարժական վերջույթներով համապատասխան հագուստ հագցրած փայտե խամաճիկի ծառայություններից [պատկ. 284–286]: Ռոզենը մեծ համակրանք էր տածում նրա նկատմամբ՝ տալով նրան Վիլֆրիդ անունը [պատկ. 287]: Երբեմն էլ որոշ նկարներում բացահայտում էր փայտե տիկնիկի ներդրումը՝ իր ստորագրության կողքին ավելացնելով՝ *Wilfried adiutante*: Դժվար է պատասխանել այն հարցին, թե արդյոք խամաճիկ «օգնել է» Ռոզենին նաև Լվովի հայկական տաճարում: Կտորի և որմանկարներում ներկայացված այլ իրերի տասնյակ, անգամ հարյուրավոր տարրեր վերցված էին գոյություն ունեցող հուշարձաններից, հիմնականում միջնադարյան արվեստից ու գեղանկարչությունից: Նկարիչը նմանօրինակում էր դրանք, իսկ երբեմն էլ փոքր ինչ ձևափոխում էր՝ հարմարեցնելով իր հորինվածքներին [պատկ. 288–310]:

Գեղարվեստական ձևը

Եթե որմանկարների կրոնական բնույթը, նրանց կատարյալ ներդաշնակումը եկեղեցու ներսի հատվածին և սրբավայրին վայել լինելը միաձայն գովերգման էր արժանանում, ապա զարդարվեստի գեղարվեստական արժեքի մասին կարծիքները միանշանակ չէին: Խնդիրը բարդանում է այնքանով, որ հայտնի են տպագրված բացառապես դրական գրախոսականներ: Սակայն հայտնի է, որ Ռոզենի աշխատանքները ենթարկվել են քննադատության: Անուղղակի միակ տեղեկությունը այդ մասին տալիս է Բոհդան Յանուշի 1930 թվ. տպագրված հոդվածը: Տաճարի «հայկականության» վերականգնման խնդրի հետ կապված հարց է ծագում Ռոզենի որմանկարների՝ այդ գործընթացում մասնակցության մասին: Փակելով այդ թեման հարկ է ընդգծել, որ եկեղեցու որմանկարները միանգամայն հեղինակային են: Եթե խոսքը գնում է բովանդակության ու ձևի մասին, ապա այդ որմանկարները հաջողությամբ կարող էին զարդարել կաթոլիկ ցանկացած այլ եկեղեցի: Նրանցում առկա միակ «հայկական տարրը» Հայաստանի հովանավոր ս. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերումն է, ինչպես նաև որմանկարների սահմանային հատվածներում Սկևեռայի հայկական ավետարանի մանրանկարչության որոշ տարրերի կիրառումը:

Որմանկարների վիզուալ գրավչությունը, նրանց կենդանի, հագեցած գույները, հաճախ հակասական համադրումները (վարդագույն, ոսկեգույն, մանուշակագույն,փիրուզագույն և վառ կանաչ) այն եղանակներն էին, որ մեծ չափով նպաստեցին ժամանակակիցների շրջանում այդ նկարների մեծ մասսայականության արժանացմանը: Գումարած նաև պատկերների հիանալի ներկայացրած շարքը, որոնցից շատերը առանց չափազանցության կարելի է համեմատել Ստանիսլավ Իզնացի Վիտկիեվիչի աշխատանքների հետ: Ռոզենը թեև նկարում էր տեմպերայով, կիրառում էր նաև հստակ արտահայտված, երբեմն կրկնակի կոնտուրը՝ ընդգծված սպիտակ եզրագծերով՝ որպես կանոն հակասական շրջակա գույների համեմատ, որն արդյունավետ կերպով դուրս էր բերում կերպարները հետին ֆոնից ու ձևականորեն մոտեցնում է պաստելային նկարների ոճին: Ձևի տեսանկյունից Ռոզենի նկարները ընկալված են միանգամայն ժամանակակից՝ չնայած վաղ շրջանի արվեստից նրանցում առկա անձնական ու բառացի մեջբերումների: Վկայում են այդ մասին ոչ միայն ժամանակակից ոճով արված դիմանկարները, որոնցում սանրվածքը, իսկ երբեմն նաև կերպարների հագուստը արված են հեղինակին ժամանակակից դարաշրջանի ոճով: Ռոզենի որմանկարները բովանդակային առումով հղում են կատարում դեպի եկեղեցու բազմադարյա ավանդույթը, իսկ արվեստագետը մտացված ընդգծել է այդ դարձը դեպի անցյալը՝ վաղ ժամանակաշրջանի արվեստի արդեն հիշատակված հղումները և նկարչության՝ հավանաբար պետիզմով լի տեխնիկան, այնուամենայնիվ ձևի տեսանկյունից հավատարիմ մնաց իրեն ժամանակակից «ոճին»: Վերջին ժամանակներում այդ ոճը անվանված է ավանգարդ և պատմական նկարչության միջև «ոսկե միջին»: Պահպանված (առաջին հերթին եկեղեցական քննադատությունը) ընդգծում էր, որ նկարիչը հեռու է ամեն տեսակի «իզմերից»՝ նկատի ունենալով ավանգարդի ժամանակակից ուղղությունները: Արդյունքում նրա ստեղծագործությունները դասակարգվում էին որպես ավանդական՝

խուսափելով պահպանողական բառից, որը եկեղեցական միջավայրում ավելի շուտ գովասանք էր, քան մեղադրանք:

Միակ խորաթափանց քննադատը, որն արդեն 30-ականներին Ռոզենի նկարներում նկատեց ժամանակակից տարրեր, Վլադիսլավ Կոզիցկին էր: Չկապելով այն կոնկրետ հոսանքի կամ ուղղության հետ՝ հայկական եկեղեցու նկարները անվանեց «ականառու գծային», «հարթաչափային» և հականատուրալիստական, միևնույն ժամանակ դիպուկ ընկալեց նրանց վերնկարչական արժեքը: Տաճարի նկարների «ոճը» հեղինակի անհատական ստեղծագործության արդյունք է ու թեև հեշտ է այնտեղ գտնել ու տարանջատել նրա բաղադրիչ մասերը կամ վաղ արվեստի հոսանքները, որոնք նկարչին ծառայել են ոգեշնչման աղբյուր, այն Ռոզենի յուրահատուկ ինքնարտահայտման միջոց է: Չհերքելով քննադատների ժամանակակից, ավանգարդ ուղղությունները ֆավորիտացնող մեղադրանքները՝ հարկ է նշել, որ գեղարվեստական նման պատկերային ու ավանդական արտահայտչաձևը հեղինակի գիտակցված ընտրության արդյունք էր, որը ցանկանում էր ստեղծել եկեղեցական, կրոնական արվեստ՝ համահունչ եկեղեցու և պատկերագրության բազմադարյա ավանդույթին: Որմանկարները արժանանում են ոչ միայն մինչպատերազմական ժամանակաշրջանի քննադատների հավանությանը, նույնպես և ժամանակակից հետազոտողները այն կարծիքի էին, որ. «Յան Հենրիկ Ռոզենի Լվովի հայկական տաճարի պոլիխրոմային համալիրը դասվում է աննկախ Լեհաստանում իրականացված եկեղեցու ներսի ամբողջական նկարչական ամենաակնառու լուծումների շարքին»:

* * *

Տաճարն ու նրա հարդարանքը՝ չհաշված ապակենախշերը, գոյատևեցին մինչև II աշխարհամարտը համեմատաբար լավ վիճակում: 1945 թվ. խորհրդային կառավարության կողմից Լվովի հայկական արքեպիսկոպոսության լուծարումից հետո 1950 թվ. փակվում է նաև եկեղեցին և վերափոխվում թանգարանային իրերի պահեստի [պատկ. 311]: Ուկրաինական թանգարանի սրբապատկերների ու քանդակների հարուստ հավաքածուն այնտեղ էր պահվում մինչ 2002 թվ. դեկտեմբեր ամիսը: Այդ ժամանակից ի վեր եկեղեցին պատկանում է Հայ Առաքելական եկեղեցուն, որն էլ այսօր հոգում է եկեղեցու կարիքները [պատկ. 312]:

Եկեղեցու վերանորոգման աշխատանքներից անցել է 100 տարի: Չնայած պատերազմի ու քաղաքական բազում փոփոխությունների, որոնց արդյունքում եկեղեցին հայտնվեց այլ պետության սահմաններում ու ծառայում է հայկական այլ (ոչ կաթոլիկ) համայնքի պաշտամունքի վայր, կառույցը շարունակում է մնալ արվեստի, բազում դարաշրջանների ու առնվազն երկու ազգի մի հոյակապ գործ: Հարյուրամյա հեռանկարից կարելի է պնդել, որ եկեղեցու վերակառուցման ընթացքում ձեռնարկած համարձակ, հաճախ հակասական որոշումները միանգամայն պատճառաբանված էին:

Վերևում փորձ էր արված ցույց տալու, թե որքան մեծ էին եկեղեցու ներկա տեսքում արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի որոշումների ազդեցությունը: Տաճարի ներկա տեսքը անկասկած նրա արժանիքն է և կարելի է զարմանալ նրա խիզախության ու նաև իմաստության վրա, որը բարոկկային արտաքինի տակ կարողացավ տեսնել նախնական հայկական եկեղեցին: Հարկ է նաև նշել, որ չնայած բազում դժվարությունների՝ կարողացավ առաջ տանել եկեղեցու վերականգնման իր ծրագիրը:

Եկեղեցու փոփոխության ու վերանորոգման հետ կապված բոլոր աշխատանքները այդ որոշման արդյունք էին: Տաճարի վերանորոգման աշխատանքները կապված էին պահպանողական երեք՝ այդ ժամանակի համար խիստ կարևոր խնդիրների հետ՝ ա)պատմական վերանորոգման խնդիր, բ) ներկա վիճակի պահպանում, գ) պատմական հուշարձանում նոր արվեստի տարրերի կիրառման խնդիր: Այս խնդիրներին լրացուցիչ գումարվեց նաև նոր կառույցի ավելացումը, մի գործողություն, որը հազվադեպ է ուղեկցում պահպանողական աշխատանքներին: Կարելի է ունենալ առարկություններ աշխատանքի շատ մանրունքների նկատմամբ (ինչպես այն կա ներկայում): Շատ ծրագրեր երբեք չիրականացվեցին, մասամբ I աշխարհամարտի, մասամբ ֆինանսական սուղ միջոցների կամ էլ ինչ ինչ պատճառներով: Բոլոր այդ հանգամանքները ներկա հեռանկարից կարելի է ընկալել որպես նախախնամություն, քանի որ նպաստեցին եկեղեցու ոչ միայն յուրահատուկ կարգավիճակի պահպանմանը, այլ նաև դրա ընդգծմանը՝ շնորհիվ արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի, Յան Բոլոզ Անտոնևիչի և Լվովի շատ այլ հայերի ձեռնարկված քայլերի: Ի դեմս արդիականության արքեպիսկոպոսը վերադարձավ ավանդույթին, ազատվելով բարոկկային շերտից, հասավ եկեղեցու ամենահին, միջնադարյան մասունքներին: Կամենում էր, որ ժամանակակից արվեստը եկեղեցու համար ստեղծվեր 12-րդ դարի ավետարանի մանրանկարչության հիման վրա:

Բովանդակության ցանկ

Նախաբան

Յացեկ Միլեր 9
Մոնիկա Ագոպսովիչ 11

Համառոտումների ցուցիչ 14

Ներածություն 15
Ուսումնասիրությունների աստիճանը 19

ԳԼՈՒԽ I

ՏԱՃԱՐԸ ՄԻՆՉ 1902 ԹՎ

Հայերը Լվովում 23
Միջնադարից մինչ XX դար 23

ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՈՒՄ, ՊԱՀՊԱՆՈՒՄ ԵՎ ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐ XX ԴԱՐՈՒՄ

Արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչ 34
Տաճարն ու հայկական ծեսի աճող լատինականացումը 35
Լվովի հայերի պատմության ուսումնասիրությունը և Լվովում հայկական մշակույթի իմացությունը 1900 թվ. 36
Աբսիդի զարդանախշը 38
XIX դարում հայ ճարտարապետության ուսումնասիրության պատմագրությունը 43
Յան Բոլոզ Անտոնևիչ 45
Աբսիդների զարդանախշի ձևերն ու դրանց ծագումը 46
Արքեպիսկոպոս Իսակովիչի էպիտաֆիան 49
XX դարի լեհական հողերում պահպանողական աշխատանքների տեսությունն ու կիրառումը կապված տաճարի վերանորոգման հետ 50
Տաճարի վերականգնումն ու շինարարական աշխատանքները. առաջին նախագծերը 53
Տաճարի շինարարական աշխատանքները. Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու նախագիծը 57
Նավի կասետոնային թաղը 72
“Հայկականության” տարրեր վերականգնումը ժամանակակիցների աչքերում 76

ՏԱՃԱՐԻ ՆԵՐՔԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔՆ ՈՒ ԶԱՐԴԱՆԱԽՇԵՐԸ

Յուզեֆ Մեհոֆֆերի նախագիծը. Ժամանակագրություն 78
Մեհոֆֆերը որպես եկեղեցիների ներսի նկարիչ 79
Նախապատրաստական ուսումնասիրություններն ու արվեստագետի ուղևորությունները դեպի Վենետիկ 79

Հայկական տաճարի՝ Մեհոֆֆերի հարդարման նախագիծը 81
Մեհոֆֆերն ու հայկական ձեռագրերի մանրանկարչությունը 87
Սկևռայի երկու ավետարաններ 92
Բարդ բանակցություններ և նախնական ծրագրի վերաձևում 93
Խճանկարի համաձայնեցման ձախողումը 94
Խճանկարի փակ մրցույթը 98
Վերադարձ Մեհոֆֆերի նախագծին 100
Ս.Երրորդություն. թեմայի վերաձևումը տարբեր տեխնիկաներում 101
Խճանկարի նախագծի վերաբերյալ հետագա զրույցները 103
«Խճանկարի անակնկալը» և նախագծի իրականացումը Մուրանոյի արվեստանոցներում 107
Ս.Երրորդության երեք տարբերակ 108
Ս.Երրորդության պատկերագրային տարբերակը 110
Հորինվածքի ձևական կողմերը 115
Գմբեթի խճանկարային զարդանախշը, թմբուկը և պենդենտիվները 116
Ապակենախշը և կեղծ խճանկարը նոր գմբեթում 123
Ներսի հարդարանքը 126
Տաճարի որմնանկարչությունը 1918 թվից հետո 131
Սկսնակ նկարիչը Վարշավայից 136
Ռոզենի վարշավյան ցուցահանդեսի արձագանքը 141

ԳԼՈՒԽ II

ՅԱՆ ՀԵՆՐԻԿ ՌՈԶԵՆ – ԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԾԵՐ

Մանկություն նկարչական լաստակների և թնդանոթի միջև 147
Ուսումը Փարիզում 150
Գրելու առաջին փորձերը 152
Joris-Karl Huysmans-ի և *Émile Mâle*- ի ազդեցությունները 154
Պատերազմի ավարտը և Ռոզենի նկարչական գործունեության սկիզբը 160
Կարդինալ Մերչիերին ուղղված շնորհավորական հասցե 163
Ռոզենի կապերը Վարշավայի կաթոլիկ մտավորականության միջավայրի հետ 164

ԳԼՈՒԽ III

ԼՎՈՎԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՃԱՐԻ ՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նախնական դիտողություններ 169
Աշխատանքների ժամանակագրությունը 170
Նկարների տեղադրումը տաճարի ներսում 172
Տեխնիկան 174
Նկարների նկարագրությունն ու վերլուծությունը 179
Ա վ ա գ խ ո ր ա ն 179
Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատումը 180
Խաչման տեսարանը 189
Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագությունը 207
Ա պ ա կ ե ն ա խ շ ե ր 210
Ն ա վ 215
Աբրահամի զոհաբերությունը և վիտրաժ «*անհայտ, բայց զգայական Աստծո պատվին*» *միստերիաներով* 215
Մարիամին վերաբերող թեմաներ. *Ավետում* 218

Ապակենախշ *Մարգարեների տոհմածառը* 226
Մարգարեներ և *Միբիլիաներ* 227
Եղիայի տեսիլքը 233
Ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանումը, ինչպես նաև նրա քարոզների պատկերազարդումը 237
14 Բարեխոսների շարքը 253
Ս.Եկատերինա Ալեքսանդրացին 253
Ս. Օղիլոնի հուղարկավորությունը 254
Ս. Գեորգիուս, Քրիստափոր և Էգիդիուս 274
"*Mons Pius*" ապակենախշը 277
Սուրբ Բարեխոսների խումբը 277
Հինգ Զգայարանների ու Հավասարակշռության անհատականացումը 279
Ս.Հոգու յոթ պարգևները 281
Սերովբեներ, Քերովբեներ, Աթոռներ և *Civitas coelestis* 285
Համաստեղություն 287
Նկարչի գեղարվեստական պրակտիկան և նկարների պատկերային աղբյուր 288

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐԸ ՌՈԶԵՆԻ ՀԱՑԿԱԿԱՆ ՏԱՃԱՐԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Կրոնական և ծիսական բնույթը 306
Գեղարվեստական ձևը 307

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

ՏԱՃԱՐԻ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳՈՒՄԸ ՀԱՐՑՈՒՐ ՏԱՐՎԱ ՀԵՏԱԴԱՐՁ ՀԱՑԱՑՔԻՑ 313

ԴԻՏՂՈՒԹՑՈՒՆՆԵՐ 319
ԱՂԲՑՈՒՐՆԵՐԻ ՀԱՎԵԼՈՒՄ 380

Ինդեքսներ 407
Աղբյուրների և գրականության ցանկ 420
Պատկերազարդման ցանկ 440

The Armenian Cathedral in Lvov 1902–1938: Architectural Transformations and Interior Decoration (summary) 449

Вірменська катедра у Львові в 1902–1938 роках. Архітектурні перетворення та декорація інтер'єру (резюме) 485

Լվովի հայկական տաճարը 1902–1938 թվ. ճարտարապետական փոփոխություններն ու ներքին հարդարանքը (Համառոտում) 521

Պատկերազարդման ցանկ

1. Լվովի հայկական տաճար, հարավից

2. Տաճարին կից աշտարակ-զանգակատուն և պարիսպ Հայկական փողոցի կողմից

3. Լվովի հայկական տաճար, աղեղնաձև կամարի քարե զարդանախշեր

4. Լվովի հայկական տաճար, սյուները պսակող քիվ՝ զարդարված քարե ստալակտիտային զարդանախշով

5. a–c. Լվովի հայկական տաճար, սրբավայրի ամենահին հատվածի խաչամոտիվներ՝ խաչքարեր

6. Ալաբաստրային տախտակ խաչքարերով

7. a) Հարավային պատի խորշ՝ նկարներով (XV/XVI դար);
– b) Քրիստոսը մեդալիոնում, – c) ս. Հակոբ, – d) ս. Հովհաննես Ավետարանիչ; – e) ս. Հովհաննես Ավետարանիչ, արխիվային նկար (1925 թվ.), պահպանման աշխատանքներից առաջ;
– f) հյուսիսարևմտյան հենքի խաչման տեղում արված որմնանկարներ արևելքից (XV/XVI դար?);
– g) հյուսիսարևմտյան հենքի խաչման տեղում արված որմնանկարներ հարավից (XIV դար?), չպահպանված

8. Լվովի հայկական տաճարի շրջակայքի նախագիծ (1582 թվ.). արևլ. ընդարձակ բակ՝ ադսիդի երևացող հատվածներով, ինչպես նաև հրվ.՝ արտաքին բաց կամարասրահի հատվածով

9. Լվովի հայկական տաճար, հարավային արտաքին սրահներ՝ շարված տաճարին կից գերեզմանոցի գերեզմանաքարերով

10. Լվովի հայկական տաճար, ներքին տեսք. a) ավագ խորանի ուղղությամբ; – b) երաժշտական երգչախմբի ուղղությամբ

11. Լվովի հայկական տաճար, գլխավոր խորան, Յուզեֆ Մեհոֆֆերի նկար, մոտ 1906–1908թ թ.

12. Լվովի հայկական տաճար, հարավարևելյան հենքի խաչման հիմնասյուն, տեսք մոտ 1930 թվ.

13. Լվովի հայկական տաճար, հարավարևելյան հենքի խաչման հիմնասյուն՝ համաձայն Լյուդվիգ Հանս Ֆիշերի՝ 1908 թվ. առաջ արված ջրաներկի

14. Լվովի հայկական տաճար, Մարչին Յաբլոնսկու որմնանկարներ (?). a) նավում; – b) արտաքին բաց սրահներում;
– c) տրանսեպտի հյուսիսային թևում; տեսք մոտ 1912 թվ.

15. Լվովի հայկական տաճար, հարավային ընդարձակ բակի տեսք դեպի արևմուտք, Յան Դուլլի իլյուզոնիստական որմնանկարներ (?)՝ նմանակող արտաքին բաց սրահների՝ դեպի Կրակովյան փողոց ելքը

16. Արքեպիսկոպոս Յուզեֆ Թեոդորովիչ, Բոլեսլավ Բարբացկու նկար, 1936 թվ.

17. Յան Բոլոզ Անտոնևիչ, Յացեկ Մալչևսկի, մոտ 1903 թվ.

18. Լվովի հայկական տաճար, տեսարան հարավից արևելք , մոտ 1900 թվ.

19. Լվովի հայկական տաճար, տեսարան հարավից արևելք; 1902 թվ. (ավագ խորանի վերևի փոքրիկ պատուհանը ծածկված դեռ գլանաձև տանիքով)

20. Լվովի հայկական տաճար, տեսարան հարավից արևելք; մոտ 1912 թվ. (ավագ խորանի վերևի փոքրիկ պատուհանը՝ արդեն ծածկված միայն երկթեք տանիքով)

21. Լվովի հայկական տաճար, ավագ խորանի աբսիդները արևելքից, ներկա տեսքը

22. Անիի տաճար, տեսարան հյուսիսից արևելք, արխիվային նկար

23. Անիի տաճար, տեսարան հյուսիսից արևմուտք, ժամանակակից նկար

24. a–c. Անիի տաճար, ուրվագծեր Ch. T e x i e r, *Description de l’Arménie…*

25. Անիի տաճար, ուրվագծեր M. F. B r o s s e t, *Les ruines d’Ani…*

26. Անիի տաճար, Հովհաննես Քյուրքչյանի եռաչափային նկարը (աղյուսակ 22)

27. Անիի տաճար, ճակատամասի փակ կամարասրահների խոյակները Թորոս Թորամանյանի ուրվագծերում

28. Լվովի հայկական տաճար, ճակատամասի աբսիդի փոքրիկ սյուների խոյակները, Յան Բոլոզ Անտոնևիչի նախագիծ (?), մոտ 1902. թվ

29. Անիի Տիգրան Հոնենց (ս.Գր. Լուսավորիչ)եկեղեցի, թմբուկի ռելիեֆային զարդանաշխ

30. Լվովի հայկական տաճար, աբսիդների ռելիեֆային զարդանախշեր

31 a–c. Լվովի հայկական տաճար, աբսիդի վրայի եզրազարդարանք

32. Արքեպիսկոպոս Իսահակ Իսակովիչի էպիտաֆիան, ալաբաստրային ռելիեֆներ: a) Գիտության այլաբանություն (*Կարդացող տղա*); – b) արքեպիսկոպոսի հովվապետության այլաբանություն Հովվություն (*Բարի Հովիվ*);
– c) Գթասրտության այլաբանություն (*Բարի Սամարացի*)

33. Յուլիուշ Բելտովսկի, արքեպիսկոպոս Իսահակ Իսակովիչի էպիտաֆիան (1901 թվ.) Լվովի հայկական տաճարում, 1905 թվ.

34. Լվովի Ոսկե Վարդի (Նախմանովիչների) սինագոգ, խորանի պահարանի խորշի եզրագծեր (Ահարոն հա-Կոդեուս), Միխայլ Կովալչուկի նկար

35. Լվովի հայկական տաճար, հայացք վերից, շինարարական աշխատանքներից առաջ

36. Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկի, տաճարի ընդլայնման նախագիծ, մոտ 1908 թվ.

37. Լվովի հայկական տաճար, երաժշտական երգչախմբի տեսարան; a) մոտ 1900 թվ. տեսքը; – b) տեսքը շինարարական աշխատանքներից հետո, մոտ 1913 թվ.

38. Հայկական տաճարի իրավիճակային նախագիծ Սկարբովսկա, Կրակովսկա և Հայկական փողոցների միջև շինությունների համալիրում

39. Լվովի հայկական տաճար; a) հայացք կողքից, ինչպես նաև;
– b) հայացք վերից հավելյալ Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու նախագիծ

40. Լվովի հայկական տաճար, Մոնչինսկու կողմից կառուցված մատուռի գմբեթը (III)

41. Լվովի հայկական տաճար, մատուռի (III) և նախագավթի (II) միացումը

42. Լվովի հայկական տաճար, երաժշտական երգչախմբի պատշգամբը; a, c) ներկա վիճակը; – b) Ֆրանցիշեկ Մոնցինսկու նախագիծը

43. Լվովի հայկական տաճար, մուտքը արևմուտքից

44. Լվովի հայկական տաճար, նախագավթի կիսաշեն կառույցը

45. a) Կրակովյան 16 հասցեում գտնվող քարեշեն տան, ինչպես նաև փողոցի արևմտյան շարքի տեսքը դեպի հայկական տաճար (ներկա վիճակը); – Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկի, վարձակալության քարեշեն տան նախագիծը, ինչպես նաև հայկական տաճարի նախագավթի ճակատամասը;
– b) տարբերակ I; – c) տարբերակ II

46. Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկի, հայկական տաճարի նախագավթի ճակատամասի նախագիծ (տարբերակ I) 1909 թվ.

47. Լվովի հայկական տաճար, երաժշտական երգչախմբի համար նախատեսված բեմահարթակի հարավային ճակատամասի պատուհանները, Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու նախագիծ

48. Լվովի հայկական տաճար, երաժշտական երգչախմբի համար նախատեսված բեմահարթակի հարավային ճակատամասի պատուհանները, ներկա տեսքը

49 a–e. Լվովի հայկական տաճար, պատուհանների եզրագծերը, ինչպես նաև աբսիդների խորշերը

50. Հերկուլ Նիկոլետ, հայկական ճարտարապետական հուշարձանների առանձին հատվածների ուրվագծեր

51. Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկի, Լվովի հայկական տաճարի գլխավոր մուտքի նախագծային նկար, 1908 թվ.

52. Լվովի հայկական տաճար, գլխավոր մուտք, ներկա վիճակը

53. Ախթալայի (Հայաստան) եկեղեցու գլխավոր մուտքի տիմպանոնը

54. Հայկական տաճարի նախագավթի թաղի կամարը, Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու նախագիծ

55. Աշտարակ-զանգակատան ստորին հարկի անցման կամարը (XVII դ.)

56. a) Լվովի հայկական տաճարի շքամուտքի սյուներ, ինչպես նաև զարդանախշի երկրաչափական գոտին;
– b) Երթազմինդայի եկեղեցու շքամուտքի զարդանախշի հատված (աղեղնաձև կամարի վերաճող զույգ սյուներ);
– c) Նիցոժմինդայի եկեղեցու շքամուտքի զարդանախշի հատված (զույգ սյուներ փաթաթված երիզով, ինչպես նաև շքամուտքի երկու կողմերում պատի տախտակադրվագի դեր կատարող հյուսածվածք)

57. Կրակովի Քրիստոսի Սրբազնագույն Սրտի ճիզվիտական եկեղեցի, գլխավոր նավը, կողային պատի տեսքը և նավերի միջև ընկած կամարները

58. Հայկական տաճարի նավի վերևի ծածկ; a) ներկա վիճակը;
– b) Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու նախագիծը, մոտ 1911 թվ.

59. Հայկական տաճարի գլխավոր նավ, ներկա տեսքը

60. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Լվովում հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, գվաս և ջրաներկ թղթի վրա, 66 × 72 սմ ստրգ. և ամսթվ.՝ *Յուզեֆ Մեհոֆֆեր 1907 թվ.*

61. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Լվովի հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, 1907 թվ., արևելյան հատված; աբսիդ և ավագ խորան

62. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Լվովի հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, 1907 թվ., միջին հատված; տրանսեպտի կողային պատը

63. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Լվովի հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, 1907 թվ., տրանսեպտի կողային պատը (հատված); գահ թռչունների կողմից ընծայվող սկիհի և Ապոկալիպսային գառան հետ

64. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, գահ թռչունների կողմից ընծայվող սկիհ, նկար արվեստագետի նոթատետրում 1906–1908 թվ.

65. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Լվովի հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, 1907 թվ., արևմտյան հատված; գլխավոր ծածկը և կողային նավը

66. *Քրիստոսի Մկրտությունը*; a) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի հարդարման նախագիծը (հատված), 1907 թվ.;
– b) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, նկար արվեստագետի նոթատետրում;
– c) մանրանկարչություն nr 1917 ձեռագրում (ավետարան 1307 թվ.) Մխիթարյանների Ս. Ղազար կղզու եկեղեցու գրադարանում, fol. 21^{v}

67. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Լվովի հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, 1907 թվ., մեջտեղի հատված; գմբեթ և տրանսեպտի կողային վերին հատվածը

68. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր,Պլոցկի եկեղեցու հարդարման նախագիծ (հատված) 1907 թվ.

69. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, ծառեր դրախտում. a)հայկական տաճարի հարդարման նախագծի հատված (1907 թվ.); – b) նկար արվեստագետի նոթատետրում

70. Ծառի շուրջ փաթաթվող ձկնկուլ; a) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, նկար արվեստագետի նոթատետրում; – b) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ (1907 թվ.);
– c) մանրանկարչություն Սկևռայի (Լվովյան) ավետարանում, fol. 7^{v}; – d) Մխիթարյանների Ս. Ղազար կղզու եկեղեցու գրադարանի ավետարանում, nr 1635, fol. 7^{v}

71.Սկևռայի ավետարանի մանրանկարչության հատված; a–b) միմյանց խժռող կենդանիներ (fol. 130^{r}); – c) թռչուններին խեղդող օձեր (fol. 327^{r}); – d) միմյանց երգակցող թռչուններ (fol. 9^{v})

72. Թռչուններ նստած աշտանակի և մոմի պատվանդանի վրա; a) ավետարան nr 1917 Մխիթարյանների Ս. Ղազար կղզու գրադարանից, (fol. 6^{v}); – b) ավետարան nr 1635

Մխիթարյանների Ս. Ղազար կղզու գրադարանից (fol. 5ᵛ);
– c) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի հարդարման նախագիծ, 1907 թվ. (հատված)

73. Ծաղկամաններ, որոնցից աճում են բույսերի ծիլեր և ծաղիկներ (եզրաքանդակ գմբեթի թասի պատվանդանում); a) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի գմբեթի թասի խճանկարի նախագծի հատված; – b) Սկևռայի ավետարան (fol. 5ᵛ); – c) ավետարան nr 1635 Մխիթարյանների Ս. Ղազար կղզու գրադարանից (fol. 3ᵛ)

74. Միմյանց հակադիր նայող մի շարք թռչուններ՝ կազմող սյուների խոյակ; a–b) Սկևռայի ավետարանի մանրանկարներ (fol. 5ᵛ); – c–d) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի խճանկարի ստվարաթղթային տարբերակ

75. Ս.Մատթեոս Ավետարանիչի խորհրդանիշը; a) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի հարդարման նախագծի հատված, նախագավթի աբսիդը (1907 թվ.); – b) Սկևռայի ավետարան (fol. 12ʳ); – c) ավետարան nr 1635 Մխիթարյանների Ս.Ղազար կղզու եկեղեցու գրադարանից (fol. 9)

76. Ս. Մարկոս Ավետարանիչի խորհրդանիշը; a) Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, հայկական տաճարի հարդարման նախագծի հատված (աբսիդի կոնք); – b) Սկևռայի ավետարանը (fol. 130ʳ)

77. Անտոնի Պրոցայլովիչ, Լվովի հայկական տաճարի խճանկարի նախագիծ, 1910 թվ.

78. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն*, մոտ 1911 թվ., ջրաներկ, թղթի վրա արված գվաս՝ փակցրած ստվարաթղթի վրա, ∅ 22,1 սմ

79. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն*, 1899 թվ., յուղաներկ, տոնդո

80. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն*, 1903 թվ., տեմպերա սվաղի վրա, ∅ 98 սմ

81. Մատեուս Գրյոթեր, *Aeternitas*, մոտ 1610 թվ.

82. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն* (1903 թվ.) Դյուսելդորֆում 1904 թվ. կայացած «Արվեստը» ՏԱՊ ցուցահանդեսում

83. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն*, 1912 թվ., խճանկարի ստվարաթղթային տարբերակ, տեմպերա կտավի վրա, 440 × 430 սմ (տոնդո մոտ 400 սմ)

84. Ալբրեխտ Դյուրեր, *ս.Երրորդություն*, 1511 թվ., փորագրություն, B. 122

85. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն*, 1913 թվ., Լվովի հայկական տաճարի գմբեթի խճանկար (տեսարան գմբեթը պենդենտիվների հետ խաչման հատվածում)

86. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, *ս.Երրորդություն*, 1913 թվ., Լվովի հայկական տաճարի գմբեթի խճանկար (կենտրոնական թասի հատվածի ֆիգուրային համալիրի մի մաս)

87. Էդուարդ Մանե, *Մեռած Քրիստոսը հրեշտակների հետ*, 1864 թվ., յուղաներկ կտավի վրա, 179,5 × 150 սմ

88. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, գմբեթի խճանկարի կենտրոնական տեսարանի եզրագիծ կազմող զարդանախշ

89. Սրբավայր-աշտարակ; a) Մեհոֆֆերի խճանկարը գմբեթի թմբուկում; – b) Մեհոֆֆերի նոթատետրում; – c) հայկական ձեռագրերում

90. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, թասի ստորին հատվածի նախագիծը և գմբեթի թմբուկը; a) իրականացված նախագծի ուրվանկար (չթվագրված); – b) 1907 թվ. նախագծի մի հատված (չիրականացված տարբերակ)

91. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր; a) Լվովի հայկական տաճարի գմբեթի թմբուկի խճանկար.խաղողի ոսկեզօծ որթ ողկույզով;
– b) խաղողի որթեր,Սկևռայի Ավետարանի մանրանկարչության մի հատված (fol. 9ᵛ)

92. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, Հավատի մարմնավորում; a) Լվովի հայկական տաճարի գմբեթի պենդենտիվների խճանկար; – b) խճանկարի ստվարաթղթային տարբերակ (հատված), թղթի վրա արված ջրաներկ՝ փակցրած թղթի վրա , 150 × 278 սմ (ամբողջություն)

93 a–b. Յուզեֆ Մեհոֆֆեր, օրանտային դիրք (Ֆիդես), պենդենտիվների զարդանախշի նախագծի ուրվագիծ

94 a–b. Ծածկի խճանկարներ-դրախտային թռչուններ (1928 թվ.)

95 Տաճարի նոր հատվածի գմբեթի փոքրիկ պատուհանի ապակենախշ (տեսքը պահպանման աշխատանքներից առաջ), Կարոլ Զինդրամ Մաշկովսկու նախագիծ

96 a–b. Ապակենախշի հատվածներ (տեսքը պահպանման աշխատանքներից առաջ)

97. Տաճարի նոր հատվածի գմբեթի փոքրիկ պատուհանի ապակենախշ (տեսքը պահպանման աշխատանքներից հետո), Կարոլ Զինդրամ Մաշկովսկու նախագիծ

98 a–b. Ապակենախշի հատվածներ (տեսքըը պահպանման աշխատանքներից հետո)

99 a–b. Անտոնի Տուխ, կեղծ խճանկար (խճանկար նմանակող որմնանկարներ) տաճարի նոր հատվածի գմբեթում

100. Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկի, Լվովի հայկական տաճարի գլխավոր խորանի նախագիծ

101. Լվովի հայկական տաճար, գլխավոր խորանի և սեղանի տեսքը, մոտ 1925 թվ.

102. Լվովի հայկական տաճար, գլխավոր խորանի ամբիոնի վարագույր

103 a–b. Գլխավոր խորանի մարմարյա հատվածի պատվանդան, ինչպես նաև արքեպիսկոպոսական գահի վերևի կամարի հատվածներ (Վարշավայում ս.Ալեքսանդր Նևսկու եկեղեցուց) Լվովի հայկական տաճարի նախագավթում

104. Ստանիսլավովի հայկական տաճար, գլխավոր խորանի ամբիոնի վարագույր

105. Հյուսիսային բաց հարթակ՝ դեպի Սրբազան Խորհրդի մատուռը տեսարանով (աջ կողմից)

106. Վիտոլդ Մինկևիչ, հյուսիսային մուտք դեպի տաճար

107. Լվովի հայկական տաճար, ավագ խորանի ներկա տեսքը տաճարի ներքին հարդարանքի տարրերի հետ (խորան, արքեպիսկոպոսի գահ և բալուստրադա), Վիտոլդ Մինկևիչի նախագիծ

108. Վիտոլդ Մինկևիչ, Լվովի հայկական տաճարի ավագ խորանի ներսի վերադաշնակման նախագիծ, մոտ 1930 թվ.

109. Լվովի հայկական տաճար, նավի կողային (հյուսիսային) խորան, ի պատիվ Կամենեցյան Աստվածամոր

110. Լվովի հայկական տաճար, նավի կողային (հարավային) խորան, ի պատիվ ս.Գրիգոր Լուսավորչի

111. Յան Հենրիկ Ռոզեն, *Հրեշտակային ավետում*, 1925 թվ., տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա (?), կորած

112. Լյուկ-Օլիվեր-Մերսոն, *Ավետում այգում*, 1902 թվ., յուղաներկ կտավի վրա, 56,7 × 83,5 սմ

113. Յան Հենրիկ Ռոզեն, *Ս.Ստեփանոսի մարտիրոսությունը*, 1925 թվ., տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա 65,5 × 99 սմ

114. Յան Հենրիկ Ռոզեն, *Ս. Օդիլոնի հուղարկավորություն*, 1925 թվ., տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա (?), կորած

115. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Ս.Հիլարիի վերջին գիշերը, 1924 թվ., տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա (?), կորած

116. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Ս.Վիցենտե Ֆերերի տեսիլքը, 1925 թվ.,տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա(?), կորած

117. Յան Հենրիկ Ռոզեն, *Հնդիկ արքայազն Յոզաֆաթի մասին առասպելը*, 1925 թվ.,տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա

118. Յան Հենրիկ Ռոզեն, *Ս.Հովհաննեսը գլխատումից հետո*, 1924 թվ., տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա, 62,5 × 103,8 սմ

119. Յան Հենրիկ Ռոզեն, մոտ 1945 թվ.

120. Յան Ռոզենի արվեստանոց, մոտ 1893 թվ.

121. «La Vasque», ամսագրի կազմ ու առաջին համարի տիտղոսաթերթը

122. Մեքենագրի առաջին էջը *On the Margin of the Prayer Book…*

123. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Ս.Պրիոր, 1922 թվ., ջրաներկ թղթի վրա, 35 × 30 սմ

124. Լյուկ-Օլիվեր Մերսոն, *Տեսիլք, XIV դարի առասպել* , 1872 թվ., յուղաներկ կտավի վրա, 290 × 344 սմ

125. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Ս. Ֆրանցիսկ Ասիզացի,(տրիպտիխ) 1923 թվ.,տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա (?)

126. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Ս. Անտոնի Պադևսկի (տրիպտիխ), 1923 թվ.տեմպերա և յուղաներկ տախտակի վրա, Վարշավա, ճեմարանային եկեղեցի (նախկինում կարմելիտների) Կրակովյան Պշեդմիեշցեի մոտ

127. Ս. Անտոնի Պադևսկու տրիպտիխ նախկինում կարմելիտների եկեղեցու կողային խորանի պրեդելլայում

128. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Ս. Ֆրանցիսկ Ասիզացի, 1923 թվ., տեմպերա և յուղաներկ ստվարաթղթի վրա (?), կորած

129. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Շնորհավորական հասցե կարդինալ Դեսիրե-Յոզեֆ Մերցիերի համար, 1924 թվ., կորած

130. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Վարշավայում կաթոլիկական հետազոտության ընկերության հրատարակությունների էքսլիբրիս, մոտ 1927 թվ.

131. *Կյանքի աղբյուր*, Շինոնի Սենտ-Մեքսմե եկեղեցու որմսանկար՝ համաձայն Լուի-Յոզեֆ Ուպերմանի ջրաներկի, Musée du Trocadero: É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

132. Յան Հենրիկ Ռոզեն (?), հայկական տաճարի ներսի ուրվագիծ՝ տեղակայված որմսանկարների նշմամբ; *Ս.Հովհաննես Մկրտիչ* (1) և *Ավետում* (2), չթվագրված, մոտ 1925–1926 թթ.

133. Լվովի հայկական տաճար, նավի տեսքը ավագ խորանի ուղղությամբ;նավի տեսքը ավագ խորանի ուղղությամբ; ձախ կողմից կողային կամարասյան հյուսիսային կողմի չպահպանված և չավարտած որմսանկարների հատվածներ (սրբերի?, եպիսկոպոսների? կերպարներ), մոտ 1929 թվ.

134. Լվովի հայկական տաճար, նավի տեսքը ավագ խորանի ուղղությամբ, նկար մոտ 1929 թվ.

135. *Սրբազան խորհրդի հաստատում* (1928 թվ.), նկար աբսիդում կատարված Յան Հենրիկ Ռոզենի կողմից, տեսարան ավագ խորանի արևմտյան մասից, նկար մոտ 1929 թվ.

136. Լվովի հայկական տաճար, կողային նավի հյուսիսային պատի տեսքը (արևմուտքից), նկար մոտ 1929 թվ.

137. Լվովի հայկական տաճար, կողային նավի հյուսիսային պատի տեսքը (արևելքից), նկար մոտ 1929 թվ.

138. *Biblia pauperum*-ի պատկերազարդումներ; – a) *Ավետում*; – b) *Գերեզման իջեցումը*; É. M â l e, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France…*

139. Հայկական տաճարի նավի թաղերից մեկի պատի վրա տեսարանների տեղադրում

140 a–b. Լվովի հայկական տաճար, որմսանկարներ ու ապակենախշերի տեղադրման ընդհանուր ծրագիր, նկ. Յոաննա Բեթլե

141. *Ս.Հովհաննես Մկրտչի փառաբանում* (մոտ 1926 թվ.), նկ. մոտ 1929 թվ.

142. *Ավետում* (մոտ 1926 թվ.), նկ. մոտ 1929 թվ.

143. *Աբրահամի զոհաբերությունը*, ինչպես նաև *Հունական միստերիաներ* ապակենախշ, նկ. մոտ 1929 թվ.

144. *Հրեշտակների կողմից Մինայի լեռը տարվող Ս.Եկատերինա Ալեքսանդրացին* (մոտ 1927 թվ.), նկ. մոտ 1929 թվ.

145. Նավի կենտրոնական թաղի հյուսիսային պատի զարդանախշ; որմսանկար, ինչպես նաև ապակենախշ «Mons Pius», նկ. մոտ 1929 թվ.

146. Ս. Օդիլոնի հուղարկավորություն (1927 թվ.), նկ. մոտ 1929 թվ.,

147. *Որսորդներից եղնիկին պաշտպանող ս. Էգիդիուսը* (մոտ 1927 թվ.), նկ. մոտ 1929 թվ.

148. *Սուրբ Բարեխոսներ*, հյուսիսային նավի պատի երրորդ թաղի զարդանախշ, նկ. մոտ 1929 թվ.

149. *Խաչման տեսարան* (1928 թվ.) տրանսեպտի հարավային թևում, նկ. մոտ 1929 թվ.

150. *Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագությունը* (1929 թվ.) տրանսեպտի հյուսիսային թևում, նկ. մոտ 1929 թվ.

151. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատում*, աբսիդի որմսանկարների տեղադրումը հարթության վրա, նկ. մոտ 1929 թվ.

152. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատում* (1929 թվ.) աբսիդում, նկ. մոտ 1929 թվ.

153. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատումը* աբսիդում, ներկա տեսքը

154. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատում*; a) սրբեր՝ Սիմոն, Թադևոս (Մարիան Բժեզիսկի), Ֆիլիպ, Թովմաս; – b) ս.Անդրեյ (քհն. Գերման Գավրոնսկի), ս.Պետրոս (քհն. Պետրոս Ալաջաջյան?), Քրիստոս (քհն. Յան [հայր Միքայել] Չարտորիսկի?), ինչպես նաև Յան (քհն. Յան Լեխովսկի կամ Տադեուշ Վոյչեխովսկի) և Յակուբ Վիեննկշի; – c) սրբեր՝ Յակուբ Մնիեյշի (Յան Ռոզեն), Բարդուղիմեոս (քհն. Ադամ Բոգդանովիչ կամ Սերգիուս Եգուլյան), Մատթեոս (քհն.Դիոնիսիոս Կայետանովիչ), ինչպես նաև Հուդա, նկ. մոտ 1929 թվ.

155 a–f. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատում* (հատվածներ)

156 a–b. Գրություններ աբսիդում

157. *Սուրբ եպիսկոպոսների շարք Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատման* հետնամասում; a) մորուքավոր եպիսկոպոս գրքով, polistaurion և omophorion (ս.Յակուբ Մնիեյշիի և ս. Բարդուղիմեոսի միջև); – b) կերպար խույրով՝ գիրքը կտորով ծածկված ափերի մեջ (Քրիստոսի և ս. Հովհաննեսի միջև); – c) կերպար խույրով (ս. Ֆիլիպի և ս. Թովմասյի միջև)

158. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատում*, ծածկոցի վրա պատկերված տեսարաններ; a) *Հրեշտակին Տիրոջ գերեզմանում հանդիպող սուրբ կանայք*; – b) *Երկու ավազակների միջև խաչված Քրիստոսը*; – c) *Սուրբ կանանց երևացող Քրիստոսը*

159. Մանրանկարչություն; a)*Հրեշտակին Տիրոջ գերեզմանում հանդիպող սուրբ կանայք*; – b) *Երկու ավազակների միջև խաչված Քրիստոսը*; – c) *Սուրբ կանանց երևացող Քրիստոսը Évangiles avec peintures byzantines…*

160. Կարոլ Հուկան, *Տերունական ընթրիք*, 1926 թվ. Յասնա Գուրայում Տիրոջ Սեղանի մատուռի խորանի տարատեսակ

161. *Սուրբ հաղորդության խորհրդի հաստատումը* Լվովի հայկական տաճարի խորանի վերևում

162. *Խաչման տեսարան* (1928 թվ.) տրանսեպտի հարավային թևում

163. *Խաչման տեսարան* (1928 թվ.)

164 a–b. Քրիստոսը խաչի վրա (Վլոդիմեժ Ջիեդուշիցկու դիմանկար)

165. Մարիամ (Աննա Ջիեդուշիցկի Վոլանսկա) և ս. Հովհաննես (Տադեուշ Վոյչիեխովսկի)

166. Ս. Պետրոս(Տադևոս Ժիելինսկի) և ս. Ղուկաս (արքեպիսկոպոս Բոլեսլավ Տվարդովսկի)

167. Տադեուշ Ջիելինսկին որպես ս. Պետրոս *Խաչման տեսարանում*

168. Տադեուշ Ջիելինսկի, նկ. միջպատերազմական շրջանից

169. Ս. Բենեդեկ (արքեպիսկոպոս Անջեյ Շեպտիցկու դիմանկար)

170. Սրբեր՝ ս. Գրիգոր Լուսավորիչ (արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի դիմանկար-*en face*), Կաժիմիեժ արքայազն, Ցան Մարիա Վիանեյ

171. Սրբերի խումբ խաչի աջ կողմում

172. Ցացեկ Մալչևսկու դիմանկար, նկ. Յուզեֆ Կուչինսկի, 1929 թվ.

173. Ս. Ֆրանցիսկ Ասիզացի (Ցացեկ Մալչևսկու դիմանկար)

174. Արքեպիսկոպոս Յուզեֆ Թեոդորովիչ, նկ.՝ չթվագրված

175. Ս. Թովմա Աքվիտանացի (արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի դիմանկար կիսադեմից)

176. Սրբեր՝ս. Ցան Կապիստրան, Ցան Նեպոմուցեն (Ռոզենի ինքնանկար), Մաուրիցի (Կաժիմիեժ Սմուչակ), ինչպես նաև Անջեյ Բոբոլա (Ադամ Չարտորիսկի)

177. Ս. Ստեփանոս (քհն. Ադամ Գլազեվսկի),հայր Միգել Պրո, հայր Շառլ դը Ֆուկո

178. Հայր Միգել Պրո, նկ.՝ չթվագրված

179. Հայր Շառլ դը Ֆուկո, նկ.՝ չթվագրված

180. *Ս. Ստեփանոսի քարկոծում* (հատված *Խաչման տեսարանից*)

181. Ցան Հենրիկ Ռոզեն, *Ս. Ստեփանոսի մարտիրոսություն* (հատված պատկ. 113)

182. *Ս. Ստեփանոսի քարկոծում* (հատված *Խաչման տեսարանից*)

183 a–b. *Խաչման տեսարանի* վերին հատվածի գրություն

184. Հարյուրապետ (հատված *Խաչման տեսարանից*)

185. Սավուղ (հատված *Ս. Ստեփանոսի մարտիրոսությունից*, պատկ. 113)

186. Ցան Հենրիկ Ռոզեն, *Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագությունը* տրանսեպտի հյուսիսային թևում

187. Ցան Հենրիկ Ռոզեն, *Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագություն* (1929 թվ.)

188. Մարիամը Մանկան հետ և հրեշտակներ (հատված *Հովիվների երկրպագությունից*)

189. Բեռւրոնի դպրոց, Աստվածամայրը ս. Բենեդեկի և Սխոլաստիկայի հետ

190. Լվովի հայկական տաճար, Ս. Պողոս (1928 թվ.), տրանսեպտի հարավային թևի պատուհանի ապակենախշ

191. Ցան Հենրիկ Ռոզեն, Ս. Ավգուստին; a) հատված կարդինալ Մերչիերի համար դիպլոմից (պատկ. 129); – b) հատված ս. Բերնարդի եկեղեցու որմանկարչությունից, մոտ 1958 թվ. Պիցբուրգ, Պենսիլվանիա(ԱՄՆ)

192. Հունական միստերիաներ (1926 թվ.) նավի պատուհանի ապակենախշ (հարավային պատ; S I,iii c); a) նկար, մոտ 1929 թվ; – b) ապակենախշի պահպանված հատվածների համեմատում իր արխիվային նկարի հետ

193. *Աբրահամի զոհաբերություն*, նավի հարավային պատի որմանկար (S I); Աբրահամի դերում Լեոն (?) Շեպտիցկու կերպարը

194. Հրեշտակ (հատված *Աբրահամի զոհաբերությունից*)

195. Հարավային պատի նավի կենտրոնական թաղի որմանկար (S II)

196. *Ավետում* (մոտ 1926 թվ.)

197. Գաբրիել հրեշտակապետ (հատված *Ավետումից*)

198. Մարիամ (հատված *Ավետումից*)

199. *Խաչը կրելու տեսարան* (հատված Ավետումից)

200. «Գոբելեն» *Ավետման* հետնամասում

201. Խեղդվածին կենդանացնելը (հատված Ս. Անտոնի Պադևսկու տրիպտիխից; պատկ. 126)

202. *Ավետման* գոբելենի վրայի տեսարանները; a–b) խսիր հրեշտակներով և հովիվներով; – c) ձախից սրնգի վրա նվագող հովիվներ; – d) Մանկանը երկրպագող սրբեր;
– e) ցավ պատճառող սրերով հրեշտակ

203. *Մարգարեների տոհմածառ* (1926 թվ.) հարավային նավի պատի պատուհանի ապակենախշ (S II, iv), պահպանված հատվածներ

204. Երեմիա և Եզեկիել մարգարեներ, հարավային պատի կենտրոնական թաղի որմանկարի հատված (S II)

205. Մենորա; a) հայկական տաճարի որմանկարի վրա;
– b) Տիտուսի հաղթակամարի վրա, մ.թ.ա.I դ.

206. Սիբիլիաներ՝ լիբիական և էրիտրեական (հարավային պատի կենտրոնական թաղի որմանկար, S II)

207. a) *Սիբիլիա Լիբիկա*; – b) *Սուրբ Մարիամ կույսի անաղարտ հղության տեսիլք*, մարգարե Եզեկիելի և ս. Հովհաննես Ավետարանչի հետ, նկ. B *Oracula…*

208. a) *Սիբիլիա էրիտ[ր]եա*; – b) *Ավետում* մարգարե Եզեկիելի և ս. Ղուկաս Ավետարանչի հետ, նկ. C *Oracula…*

209. *Եղիայի տեսիլքը*; Աստվածամայրը Մանկան հետ ամպի վրա, հարավային պատի կենտրոնական թաղի որմանկար (S II)

210. Եղիան Կարմելոս Լեռան վրա

211. Անձրևից փախչող Աքաբը

212. Եղիայի կողմից մեծարվող Մարիամը Մանկան հետ ամպի վրա Կարմելոս Լեռան վերևում, սրբեր՝ ս. Ցիրիաս և Շիմավոն Ստոցկի, պատկերազարդում տիտղոսաթերթին նախորդող էջի վրա, Diego de Coria Maldonado, *Dilucidario*, Կորդովա 1598 թվ.

213. *Vexilium Carmelitarum*, պատկերազարդում տիտղոսաթերթին նախորդող էջի վրա, *Constitutiones*, 1499 թվ.

214. Ջոն Կիտինգ, Եղիային և Շիմոն Ստոցկուն երևացող Մադոննան, կարմելիտների վանքի մատուռի որմանկար, Gort Muire, Դունդրում (Դուբլին), Իռլանդիա

215. Լվովի հայկական տաճար, հարավային պատի նավի երրորդ թաղի որմանկար (S III)

216. *Ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանում* (1926 թվ.) պահպանման աշխատանքներից հետո, 2008 թվ.

217. *Ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանում* (1926 թվ.) պահպանման աշխատանքներից առաջ

218 a–e. Հրեշտակներ (d, e – պահպանման աշխատանքներից հետո)

219. Հերոդոս և նրա խորհրդական

220. Ս. Եղիսաբեթը(Գերտրուդա Օհանովիչ Թեոդորովիչի դիմանկարը, արքեպ. Թեոդորովիչի մայրը) ս. Հովհաննես Մկրտչի աշակերտների հետ (տեսքը պահպանման աշխատանքներից հետո)

221. Ցորենը հարդից անջատող հրեշտակներ, հարավային պատի նավի երրորդ թաղի որմնանկար (S III)

222 a–b. «Իժերի ցեղի» դեմ պայքարող հրեշտակներ, հարավային պատի նավի երրորդ թաղի որմնանկար (S III)-ը-հատված պահպանման աշխատանքներից հետո

223. Կացինը ծառին մոտեցնող փայտահատ,ինչպես նաև պարող երեխաներ հարավային պատի նավի երրորդ թաղի որմնանկար (S III)

224. Փայտահատ

225. Պարող երեխաներ, հարավային պատի նավի երրորդ թաղի որմնանկար (S III)

226. Ս. Հովհաննես Մկրտչի կյանքից (1926 թվ.) հատվածներ, նավի պատուհանի ապակենախշ (հարավային նավ, S III, v); a) մոտ 1929 թվ նկար; – b) ապակենախշի պահպանված հատվածների համեմատում արխիվային նկարի հետ; – c) ապակենախշը պահպանման աշխատանքներից հետո, 2007 թվ.

227. «Իժերի ցեղի» դեմ պայքարող հրեշտակներ (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

228. Քրիստոս (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

229. Ցորենը հարդից անջատող հրեշտակներ (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

230. Եղեգ (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

231. Պարող երեխաներ (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

232. Ասպետներ, ինչպես նաև «Ով ունի երկու զգեստ…» (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

233. Լապտեր (*Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարից հատված, պատկ. 118)

234. Գուստավ Մորո *L'Apparition* (Հայտնություն), 1876 թվ., ջրաներկ; Փարիզ, Գուստավ Մորոյի թանգարան

235. a) Դահիճ Գուստավ Մորոյի *L'Apparition*-ում; – b) հրեշտակ *Ս. Հովհաննես Մկրտիչը գլխատումից հետո* նկարում (պատկ. 118)

236. Լվովի հայկական տաճար, հյուսիսային պատի որմնանկարների ընդհանուր տեսքը (թաղ N I)

237. *Հրեշտակների կողմից Սինայի լեռը տարվող Ս.Եկատերինա Ալեքսանդրացին*, (թաղ N I), ս. Եկատերինան –Հալինա Համերսկայի դիմանկարը; հրեշտակներից մեկը Հենրիկ Զբիեժխովսկին է (?)

238. Լվովի հայկական տաճար, հյուսիսային պատի կենտրոնական թաղի նավի որմնանկար (թաղ N I)

239. *Ս. Օդիլոնի հուղարկավորությունը* (1927 թվ.)

240. *Ս. Օդիլոն*; վերարտադրում. համաձայն Ägidius Ranbeck, *Calendarium ann[u]ale benedictinum*, Աուգսբուրգ 1677 թվ.

241. Վիլյամ Բլեյկ, *Վերադարձ Գողգոթայից*, մոտ. 1799–1800 թթ.

242. Ջոն Ֆլաքսման, *Տրոյան կանանց երթը*, 1792–1794 թթ.

243. Գեորգ Բուշ, Քրիստոսի թաղումը, մոտ 1913 թվ.

244. Ալֆրեդո Պինա, *Դանթեի թաղումը*

245. Ջոն Ֆլաքսման, *Հիպոկրիտներ*, մոտ 1793 թվ.

246. Ֆրանցիսկո Գոյա, *Վանականների երթը*, մոտ 1795 թվ.

247. Շյուտցեր ընտանիքի տոհմական գերեզմանը, Ստեֆան Զբիգնևիչի նախագիծ

248. Կլաուս Սլուտեր, Ֆիլիպ Քաջի գերեզմանաքարի ողբասաց, 1384–1410 թթ.

249. Ֆիլիպ Փոտի գերեզմանաքարը, 1477–1483 թթ.

250. Գեորգ ֆոն Մյունստերի գերեզմանաքարը (†1439 թվ.) և Ժակմիեր վան դեն Բրուգ (†1423), Բրուգիա, ս. Սալվատորի եկեղեցի

251. Գրոդկովայի Լոսերի ընտանեկան գերեզմանոց, Յան Նովակի նախագիծ, մոտ 1909 թվ., Կրակով, Ռակովիցկի Գերեզմանոց, թաղ. X

252. Բեռւրոնի դպրոց, *Ս. Միխլաստիկայի թաղումը*, մոտ 1880 թվ.

253. *Մարդու Որդու հայտնվելը յոթը ճրագակալների միջև*; a) մանրանկար բամբերյան Ապոկալիպսիսում, fol. 3^{r}; – b) «կտորի վրա» *ս. Օդիլոնի թաղման* մեջ

254. *Ապոկալիպսային Գառանը մեծարող սերովբեներ*; a) բամբերյան Ապոկալիպսիսի մանրանկարչության վրա, fol. 13^{v}; – b) «կտորի վրա» *ս. Օդիլոնի թաղման* մեջ

255. Երկրորդ գազան վիշապի կերպարով; a) բամբերյան Ապոկալիպսիսի մանրանկարչության վրա, fol. 33^{v}; – b) «կտորի վրա» *ս. Օդիլոնի թաղման* մեջ

256. Հրեշտակներ Աստծո ցասման գավաթով; a) բամբերյան Ապոկալիպսիսի մանրանկարչության վրա, fol. 40^{v}; – b–c) «կտորի վրա» *ս. Օդիլոնի թաղման* մեջ

257. Կարդինալ Մերչիեր, a) նկարի վրա; – b) նկ. *ս. Օդիոնի թաղման* մեջ

258. Կարդինալ Մերչիերի սարկոֆագի հատված, Մեխելեն (Մալինես), ս. Ռումբոլդի տաճարը

259. Քհն.Կարոլ Ցեշնակ; a) նկարի վրա; – b) նկ. *ս. Օդիոնի թաղման* մեջ

260. Քհն. Ադամ Բոգդանովիչ, նկ. *ս. Օդիոնի թաղման* մեջ

261. Քհն. Լեոն Իսակովիչ, նկ. *ս. Օդիոնի թաղման* մեջ

262. *Որսորդներից եղնիկին պաշտպանող ս. Էգիդիուսը*, հյուսիսային պատի նավի կենտրոնական թաղի որմնանկար (N II); Ռոման Վիտկիեվիչը որպես ս.Էգիդիուս, ինչպես նաև հոգևորականներ՝ Կայետանովիչ (?), Տադեուշ Կունցե և Բոգդան Ագոպսովիչ որպես որսորդ

263. a) *Օձերի դեմ մարտնչող ս. Գևորգը*, հյուսիսային պատի նավի կենտրոնական թաղի որմնանկար (N II); – b) քհն.Թադևոս Ֆեդորովիչ

264. *Մանուկ Հիսուսին տանող ս. Խաչատուրը*, հյուսիսային պատի նավի կենտրոնական թաղի որմնանկար (N II); Վիկտոր Համերսկու (?) նկար

265. Ապակենախշ «Mons Pius» (1927 թվ.) նավի պատուհանում (հյուսիսային պատ; N II, vi),նկ. մոտ 1929 թվ.

266. Նավի հյուսիսային պատի երրորդ թաղի զարդանախշ (N III); որմնանկար և *Բարի Հովիվ Քրիստոսի* կերպարը (Զոֆիա Ռոզեն)

267. Սրբեր՝ Բարբարա («տկն Դրեքսլեր») և Մարգարիտա (Հելենա Օտավովա); որմնանկար N III թաղում

268. Սրբեր՝ Եվստաքիոս, Վիտուս (Յեժի Հեյրովիչ) և Էրազմ (Ֆրանցիշեկ Գրոեր); որմնանկար N III թաղում

269. Սրբեր՝ Բլասիուս (Իգնացի Դրեքսլեր), Դիոնիսիոս (Զիգմունտ Հարլանդ), Պանտալեոն, Ագատուս (Յան Շեպտիցկի), Յիրիացուս (Ստեֆան Սվիեժավսկի); որմանկար N III թաղում

270. *Զգայարաններ և նրանց հավասարակշռություն*, նավի արևմտյան պատի որմանկար, հարավային կողմից (W 1)

271. *Զգայարաններ*, վերականգնում Լյուդվիգ Վիելեժինսկու նկարի հիման վրա, 1929 թվ.

272. Յեզարե Ռիպա *Անկողմնակալություն* (*Equité*)

273. Յեզարե Ռիպա, *Խոհեմություն* (*Discretion*)

274. Յեզարե Ռիպա, *Զգայարաններ* (*Les cincq sens de nature*)

275. *Ս. Հոգու յոթ պարգևներ*, արևմտյան նավի պատի որմանկար, հյուսիսային կողմից, տեսարան նավից (W 2)

276. *Ս. Հոգու յոթ պարգևներ* (հատված)

277. Անդրեա Բոնաիուտի (Անդրեա դա Ֆիրենզե), ս. Թովմա Աքվիտանացու հաղթարշավը 1365–1368 թթ., Ֆլորենցիա, Իսպանական մատուռ Սանտա Մարիա Նովելա եկեղեցուն կից

278. Ֆերդինանդ Անդրի, *ս. Հոգու պարգևներ*, մոտ 1913 թվ., խորանի պատի խճանկարի հատված, Վիեննա, Շմելցեր Փֆարկիրխե

279. Ֆրանց Շիլլինգ, *ս. Հոգու պարգևներ*, մոտ 1920–1925 թթ., Բազիլեա, Հայլիգայսկիրխե

280. Լվովի հայկական տաճար, սերովբեներ և քերովբեներ արևելյան նավի պատի վրա, մուտքի կամարասյան վերևում (E s, ch)

281. Գահեր և ս. Հոգու աղավնին նավի արևմտյան պատի վրա, կամարասյան վերևում (W t)

282. Համաստեղության նշաններ նավի արևմտյան պատի կամարների տակ (W z)

283. Յան Հենրիկ Ռոզեն, համաստեղության նշաններ National Shrine of the Immaculate Conception, Վաշինգտոն (ԱՄՆ)

284 a–b. Յան Հենրիկ Ռոզենը Վիլֆրիդ խամաճիկի և գրքերի հետ Ս. Ստեփանոսի եկեղեցում աշխատանքների ընթացքում, Մոնտերե Պարկ, Կալիֆորնիա (ԱՄՆ)

285. a) Մոդելի նկարը; – b) ֆոտոնկարից նկարած պատկեր (մոտ 1942 թվ.) ԱՄՆ-ի եպիսկոպոսարանի կոնֆերանսի շենքում (նախկին Ազգային Կաթոլիկ Վելֆար կոնֆերանս), Վաշինգտոն (ԱՄՆ)

286. Յան Հենրիկ Ռոզենը Սան Ֆրանցիսկոյում Գթասրտության տաճարում աշխատանքների պահին, 1953 թվ.

287. a–c. Վիլֆրիդ

288. a) Գաբրիել հրեշտակապետի *pluviale*-ը *Հրեշտակային ավետման* մեջ (հատվ.պատկ. 111); – b) «The Syon Cope», ասեղնագործ *pluviale*, Անգլիա, մոտ 1300–1320 թթ.; – c) Հրեշտակապետի *pluviale*-ի դիպակը; – d) Մադոննան Մանկան հետ ճառագայթափայլ նիմբով 15-րդ դարի իտալական մետաքսե դիպակի տեսքը

289. a) *Հրեշտակի pluviale*-ը *Ֆրանցիսկ Ասիզացու* նկարում (հատվ. պատկ. 128); – b) *Noli me tangere*, 15-րդ դարի իտալական մետաքսե դիպակի տեսքը

290. a) Perizonium, հատված *Խաչման տեսարանից* Լվովի հայկական տաճարում; – b) *Խաչման տեսարան*, մանրանկարչություն St. Germain-des-Prés-ի սաղմոսարան-շարակնոցում, Փարիզ, Ֆրանսիայի ազգային Գրադարան, մսրկչ. լատ. 11550, fol. 6ʳ;

291. Ս.Ղուկասի բռնած *Չենստոխովյան Աստվածամոր* նկարը, ինչպես նաև վատիկանյան բազիլիկի մոդելը որպես ս. Պետրոսի խորհրդանիշ (հատված *Խաչման տեսարանից*)

292. Ս. Ստեփանոսի շապիկի ասեղնագործությունը (*Խաչման տեսարանից* հատված)

293. Ս. Գրիգոր Լուսավորչի հագուստը (հատված *Խաչման տեսարանից*)

294. a) Ս. Կաժիմիեժ արքայազնը (հատված *Խաչման տեսարանից*); – b) մետաքսե դիպակ, արաբա-իտալական կտոր 15-րդ դարից

295. Ս. Յան Վիանեյ (հատված *Խաչման տեսարանից*); ուրար սրբի կյանքի տեսարաններից

296. Գավազաններ; a) ս. Բենեդեկի; – b) ս. Գրիգոր Լուսավորչի; – c) «ս. Մայոլուսի»

297. a) Մարիամի հագուստը *Բեթղեհեմյան հովիվների երկրպագությունը* տեսարանում; – b) մետաքսե դիպակ 15 –րդ դար, Իտալիա

298. a) Գորգ *Ավետման* հետնաբեմում; – b) պարսկական կամարայունային գորգ Լվովում Վլոդիմեժ Կուլչիցկու համար հավաքածուից

299. Այսպես կոչված *Wolfram-Leuchter*. ա) Ռոզենի որմանկարների վրա; – բ) Էրֆուրտի տաճարում

300. Յան Հենրիկ Ռոզեն, Հրեշտակ *Angele* / *Dei* / *ora pro* / *Joanne* / *Pictore* գրությամբ; Վաշինգտոնում Անաղարտ հղության ազգային սրբավայրի աբսիդի խճանկար

301. Լվովի հայկական տաճար, Յան Հենրիկ Ռոզենի (?) խաչքարը հիմասյուների խաչման հարավ-արևմտյան մասում

302. *Pleurants*; a) Ավետման տեսարանում; – b) Émile Mâle-ի գրքի պատկերազարդման մեջ

303. Սիբիլե. a) Ռոզենի որմանկարներում; – b–c) Mâle-ի գրքի նկարներից

304. Գահին բազմած Աստվածամայրը; a) *Եղիայի տեսիլքում*; – b) ռելիեֆ փղոսկրից, 10–11-րդ դ., Գլեվելանդի Արվեստի թանգարան

305. *Մարգարեների տոհմածառ*; a) Ինգեբորդի Սաղմոսարանում; – b) Շարտրում, ինչպես նաև Սեն-Դենիի ապակենախշերի վրա, վերարտադրում համաձայն M â l e, *XIIe siècle*

306. a) Ս. Հովհաննես Մկրտչի մարմինը պահող հրեշտակի հագուստը; – b–c) պատրիարքական սակոս (Կառլոս Մեծի այսպես կոչված շապիկը), XIV դար, Վատիկանի ս. Պետրոս բազիլիկի գանձատուն

307. a) Մետաքսե դիպակ զարդարված զույգ գրիֆների մեդալիոններով, Սիցիլիա, 10–12-րդ դ.; – b) հրեշտակ *ս. Հովհաննես Մկրտչի փառաբանման* մեջ

308. *Յորենը հարդից անջատող հրեշտակներ*

309. a) Charlieu-ի եկեղեցու տիմպանոնը; – b) *trumeau* Souillac-ից, վերարտադրում համաձայն M â l e, *XII^e siècle*

310. Ս. Էրազմի ուրարը արծվի պատկերմամբ

311. Տաճարի ներսը, երբ այն ծառայում էր որպես Լվովի Ազգային թանգարանի պահեստ (1998 թվ.)

312. Արքեպ.Յուզեֆ Թեոդորովիչը Լվովի հայերի՝ հայ հոգևորականների, համայնքի անդամների, ինչպես նաև Թորոսովիչի անվան հիմսարկության սաների շրջապատում. նկարն արված է Դիոնիսիոս Կայետանովիչի (նստած է արքեպիսկոպոսից աջ) քահանայության 25 ամյակի կապակցությամբ հիմսարկության բակում, 14 X 1928 թվ.

313. Պատարագ Լվովի հայկական տաճարում, 9 X 2005 թվ.

Katedra ormiańska pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Lwowie stanowi jedyny w swoim rodzaju przykład architektury o rysach orientalnych w Europie Środkowej. Ta architektoniczna wyjątkowość katedry byłaby nie do pomyślenia, gdyby nie specyficzny fenomen etniczny – wielonarodowy charakter populacji Lwowa – który przez stulecia kształtował niepowtarzalne oblicze miasta.

The Armenian cathedral of the Assumption of the Virgin in Lvov is a unique example of original Oriental architecture situated at the very heart of Europe. Such architectural uniqueness would have been inconceivable without the ethnic phenomenon that over the centuries had shaped the city's history, namely, its multinational population.

Вірменський катедральний собор Успення Пресвятої Богородиці у Львові є унікальним прикладом архітектури зі східними особливостями в Центральній Європі. Така архітектурна винятковість катедри була б немислимою, якби не специфічний етнічний феномен – багатонаціональний характер населення, який протягом століть творив унікальне обличчя Львова.

Լվովի Ս. Աստվածածնի Վերափոխման հայկական տաճարը արևելյան ուրվագիծ ունեցող եզակի տաճարներից մեկն է Կենտրոնական Եվրոպայում: Տաճարի ճարտարապետական այդ առանձնահատկությունը մտորումների տեղիք կտար, եթե չլիներ Լվովի բնակչության էթնիկ բացառիկությունը՝ բազմազգ կազմը, որը դարեր շարունակ ձևավորել է քաղաքի ուրույն դեմքը:

ISBN 978-83-929227-9-7