

## MALOWIDŁA ŚCIENNE JANA HENRYKA ROSENA W KATEDRZE ORMIAŃSKIEJ WE LWOWIE

W DAWNYCH, szczęśliwszych dla sztuki czasach, zwłaszcza w średniowieczu i w epoce renesansu, głównymi jej promotorami i mecenasami były — jak wiadomo — kościoły i dwory możnych władców, papieży, monarchów świeckich i udzielnych książąt, a obok nich także bogate związki komunalne. Potrzeby kultu z jednej strony, z drugiej żądza blasku i przepychu, stwarzały tę atmosferę estetycznego popytu, w której sztuka kwitła i rozwijała się.

Dziś sztuka ledwie wegetuje. Przestała być artykułem codziennej, w wielkim stylu odczuwanej potrzeby, jej funkcje społeczne zmały prawie że aż do zaniku. Kościoły poprzestają na dziedzinie dawnych wieków, na zabytkach przeszłości. Królowie i cesarze poznikali z powierzchni ziemi, a ci nieliczni, którzy pozostali, w obawie, że ich taki sam los spotka, wołają lokować swoje kapitały w walorach bardziej pozytywnych, niż dzieła sztuki. W mecenacie artystycznym wyręczają ich dziś miliardery amerykańscy i znacznie od nich skromniejsi bogacze europejscy, ale ze skutkiem bez porównania mniejszym. Ta kategoria opiekunów sztuki u nas zresztą nie istnieje. Demokratyczne republiki, które wstąpiły w miejsce monarchii, zaprzątnięte klęską bezrobocia i koniecznością coraz intensywniejszego zbrojenia się w epoce marzeń o powszechnym rozbrojeniu, przeznaczają w swych budżetach na cele sztuki śmiesznie małe kwoty, a teraz, gdy posadami dawnego ustroju wstrząsa ogólno-światowy kryzys, gdy wali się funt szterling, a Anglii, dumnej ze swych bogactw, grozi bankructwo, skreślają je zupełnie. Gminy do niedawna myślały, że niesłychanie dużo robią dla sztuki, gdy tysiące i miliony wyrzucały na *circenses* teatralne. Dziś i na to nie mają pieniędzy. Któż pozostaje po stronie nabywców dzieł sztuki? Zubożały inteligent ze swymi nikłymi potrzebami estetycznego zdobienia biednych mieszkań. Dla tych odbiorców sztuka musi swoje sztaby złota mieniać na drobną monetę. Zamiast fresków Sykstyńskich, zamiast sal Luwru i Wersalu — tanie plansze graficzne. Popyt odpadł, a podaż została olbrzymia. Artystów dziś więcej niż kiedykolwiek. Malują i rzeźbią dla siebie, dla krytyków i dla platonicznych, niekupujących ich dzieł »miłośników sztuki«. Czyż u nas artyści mogliby wogóle żyć, gdyby ich nie ratowały rozmaite posady nauczycielskie, w najwyższych i najniższych szkołach artystycznych? Sztuka stała się niejako samowystarczalną, odżywia się własnymi sokami, jej twórcy żyją ...z nauczania sztuki. Coś w rodzaju *perpetuum mobile*. Jeden z dziwnych paradoksów dzisiejszej cywilizacji.

W tych warunkach każde przedsięwzięcie artystyczne, zakrojone na wielką miarę dawnych epok, przedsięwzięcie nie tylko zamierzone, ale w pełni zrealizowane, musi budzić — jako fakt zupełnie wyjątkowy — jak najżywsze zainteresowanie i szczególnie gorące uznanie.

Tym wyjątkiem w smutnym życiu współczesnej sztuki polskiej, tem radośniejszym, że terenem jego urzeczywistnienia się stał się zdeklasowany i coraz bardziej od głównych nurtów naszego ruchu artystycznego oddalający się Lwów — jest cykl malowideł, wykonanych techniką temperową, którymi ściany czcigodnej katedry ormiańskiej w latach 1925—1927 i 1928—1929 ozdobił Jan Henryk Rosen, obecnie reprezentant katedry rysunków na Wydziale Ogólnym Politechniki Lwowskiej.

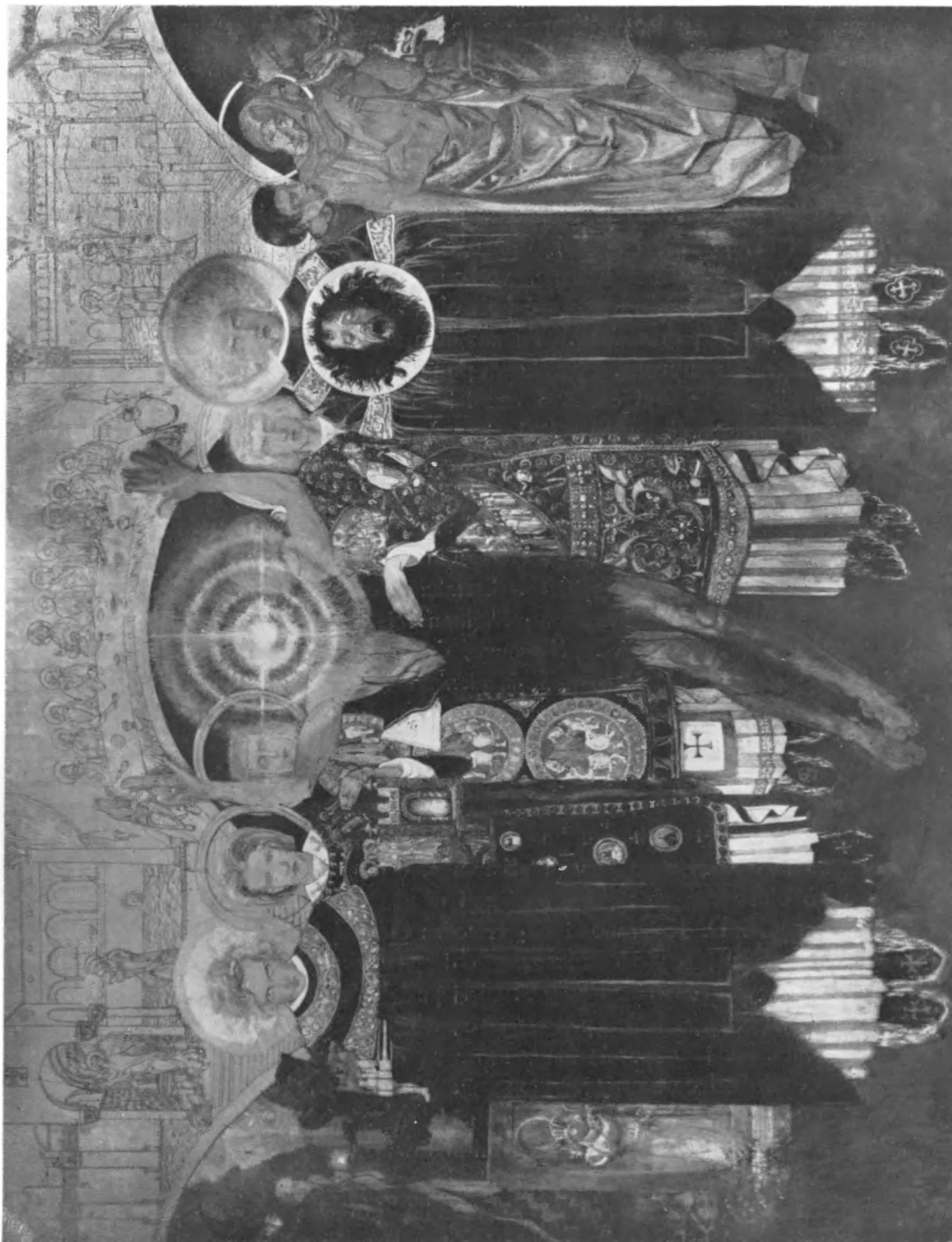
Dzieła swego mógł Rosen dokonać dzięki inicjatywie i wielkodusznej ambicji arcybiskupa ormiańskiego, ks. Józefa Teodorowicza, który od chwili objęcia rządów w swej archidiecezji, z iście renesansowym rozmachem dążył i dąży do tego, aby powierzonej swej pieczy świątyni nadać wygląd godny jej świetnej przeszłości zabytkowej, sięgającej — jeśli idzie o najstarszą część katedry — w lata siedmiesiąte XIV w. i łączącej się ściśle z tradycjami architektonicznymi starej katedry w Ané, stolicy dawnej Armenii. Głównymi realizatorami jego pomy-

słów byli architekci Franciszek Mączyński i Witold Minkiewicz, z malarzy zaś Józef Mehoffer, Karol Maszkowski i Jan Henryk Rosen.

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. Z tego rozległego planu doczekała się realizacji tylko drobna część, mianowicie mozaika w kopule presbiterjum i jej pendentywach z potężnym symbolem Św. Trójcy. Mozaika, 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. Z tego punktu widzenia raweńskim mozaikom w S. Vitale czy w S. Apollinare in Classe musi się przyznać wyższość nawet nad freskami Giotta czy Michała Anioła. 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.

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 wogóle trzyma się zdala 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 szczerość i żarliwość ducha religijnego, 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 w.; jest dalej coś z bizantyńskiego hieratyzmu, przejawiającego się w bijącym w oczy wertykalizmie konstrukcyjnym tych wielopostaciowych kompozycji, w celowo i konsekwentnie prowadzonej nieruchomości figur, która eliminuje prawie zupełnie ruch w przestrzeni, a kinezykę — i to dyskretną — ogranicza tylko do obrębu postaci i w spotykanym tu i ówdzie orzentalnym blasku i przepychu szat liturgicznych, kąpiących od złota, haftów i drogich kamieni; jest wreszcie coś z idealizującej, mistyczo-sensualistycznej romantyki i wizjonerskiej fantastyki Gustawa Moreau. 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 wielkimi, monumentalnymi płaszczyznami, ciemno-czerwonemi, szarawo-białemi, czarnemi i jasno-niebieskimi, 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 składowe 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 akcją całą rozwija na pierwszym planie, rezygnując z iluzji głębi, a dając ją tylko wyjątkowo w jedynej scenie, w której terenem przedstawionego zdarzenia jest przyroda, i to raczej w sensie syntetyzmu i symboliki Puvis de Chavannes'a, niż naturalizmu. («Św. Idzi»). Styl zatem w zasadzie antinaturalistyczny i zdecydowanie idealistyczny, nietylko w psychice i nastroju, ale także w sposobie traktowania linii 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 egzagerację charakterologiczną, bądź też przez uogólnienie i uproszczenie, albo wre-



JAN HENRYK ROSEN

(Katedra Ormiańska we Lwowie)

ŚWIĘTY JAN CHRZCIGIEL (tempera)

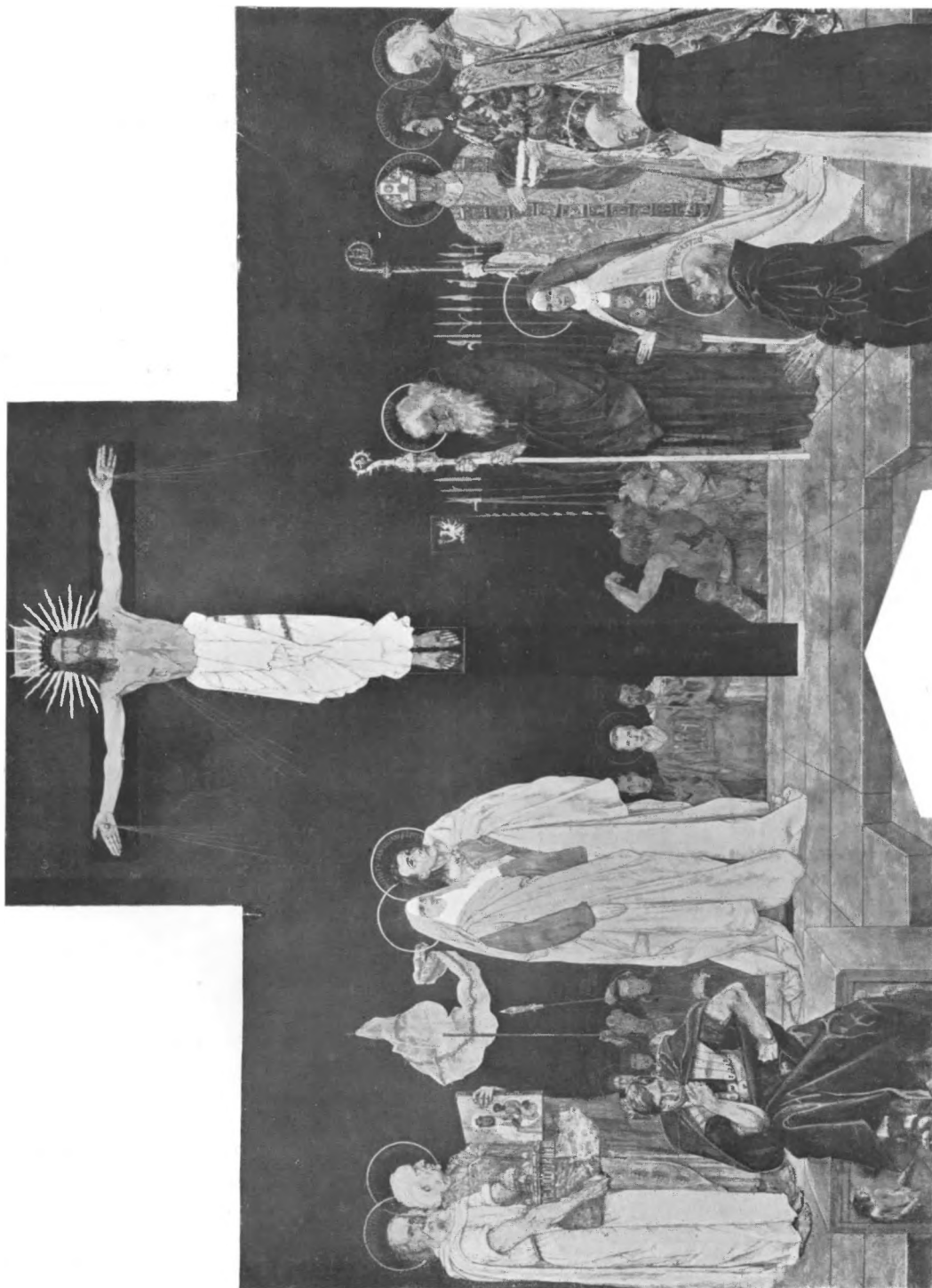
szcie przez zepchnięcie ich do roli sztafażu, i to w ujęciu dekoracyjnym. Zaznaczona już przewaga wertykalizmu konstrukcyjnego w komponowaniu obrazów i celowa nieruchomość postaci są ścisłymi konsekwencjami obranego stylu.

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 obojętnym i osobiście twórcy nie angażującym rozwiązaniem artystycznym narzuconego tematu, ale jego szczerem i głębo-kiem przeżyciem. Ta, w odczuciu widza żadnej wątpliwości nie ulegająca, całkowita zgodność duchowego ustroju 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 takich odwiecznych tematów, jak »Ofiara Abrahama«, »Pokłon pasterzy«, »Ścięcie św. Jana« i in., przez co zyskują one ogromnie na świeżości wyrazu.

Wcześniejszy cykl malowideł Rosena, wykonany w latach 1925—1927, pokrywa ściany nawy katedralnej, stanowiącej nowszą część kościoła, zbudowaną w r. 1630. Obrazy ujęte są w obramienia z ornamentyką ormiańską. Tu znajdują się dwie kompozycje, może najbardziej dla sztuki artysty charakterystyczne. Pod oknem po prawej stronie nawy »Jan Chrzyciel«. Temat pojęty symbolicznie, z wyłączeniem wszelkiego naturalizmu, robi wrażenie pełnej orjentalnego blasku wizji jakiegoś ekstazyka religijnego. Ascetyczne, tylko w skórę owczą odziane ciało martwego już Św. Jana, podtrzymuje anioł z boleśnie zwieszoną głową, odziany — podobnie jak pięciu jego towarzyszy — w bogato haftowane ornaty i kapy. Nogi Świętego objął bezwład śmierci, ale w górną część jego postaci siła nadziemskiego cudu wlewa mistyczne życie: ręce ruchem kaznodziejskim i błogosławiącym zarazem wzniosły się wgórze, w miejsce odciętej głowy zajaśniała aureola świętości w kształcie słonecznej monstrancji przeciętej smugami promiennego krzyża i okolona tęczowymi kołami rajskiego światła. Jeden z aniołów trzyma złotą misę z tragicznie fanatyczną głową Świętego, drugi topór, symbol jego męki, trzeci lampę, symbol jego misji duchowej. Na lewo pod sklepieniem półkolistej arkady posępna postać Heroda o rembrandtowskiej intensywności duchowego wyrazu, obok niego rzymski doradca. Na prawo znękana wydłużona postać Św. Elżbiety, matki Chrzyciela, w szacie pomiętej w donatellowe fałdy, podtrzymywana przez uczniów Św. Jana. Piękne, natchnione głowy aniołów, otoczone wichurą jasnych włosów, podnoszą urok mistycznej poezji tego malowidła, w którym najsilniej zaznacza się u Rosena hieratyzm orjentalny i zbliżenie się do sztuki Gustawa Moreau, zwłaszcza do jego wizyjnego obrazu »Salome«.

Malowidła po obu stronach tego okna i nad niem przedstawiają (według objaśnień, zawartych w broszurce X. D. Kajetanowicza: *Katedra Ormiańska i jej otoczenie*, Lwów, 1930): »Aniołów, oddzielających ziarna od plew«, »Aniołów, walczących z rasą padalców«, »Drwala, przykładającego topór do korzenia drzewa w otoczeniu tańczących i śpiewających dzieci« (Ilat. XI. 16. 17). Niestety, zarówno te malowidła, jak i wszystkie inne, które są umieszczone na górnych partjach ścian tej części kościoła, tak dalece są pozbawione światła, że w dzień są prawie niewidzialne. Oglądać je można chyba przy silnem oświetleniu elektrycznym.

Drugą kompozycją, wyróżniającą się wśród malowideł nawy kościelnej swą niezwykłością i wartością artystyczną jest umieszczony po lewej stronie nawy u dołu »Pogrzeb Św. Odilona«. Temat ikonograficznie niezmiernie rzadki, kto wie, czy nie po raz pierwszy tu przedstawiony. W każdym razie ten opat klunjackich Benedyktynów nie jest znany autorom głównych podręczników ikonografii chrześcijańskiej, ani dawniejszemu Detzlowi, ani najnowszemu (1926) Künstlему. Legenda mówi, że gdy niesiono do grobu Odilona, patrona dusz zmarłych, który pierwszy zapoczątkował Dzień Zaduszny, zjawiły się duchy i wzięły udział w jego pogrzebie. Tę właśnie chwilę przedstawił Rosen. Opat Św. Majolus w infule i z pa-



JAN HENRYK ROSEN

(Katedra Ormiańska we Lwowie)

UKRZYŻOWANIE (tempera)

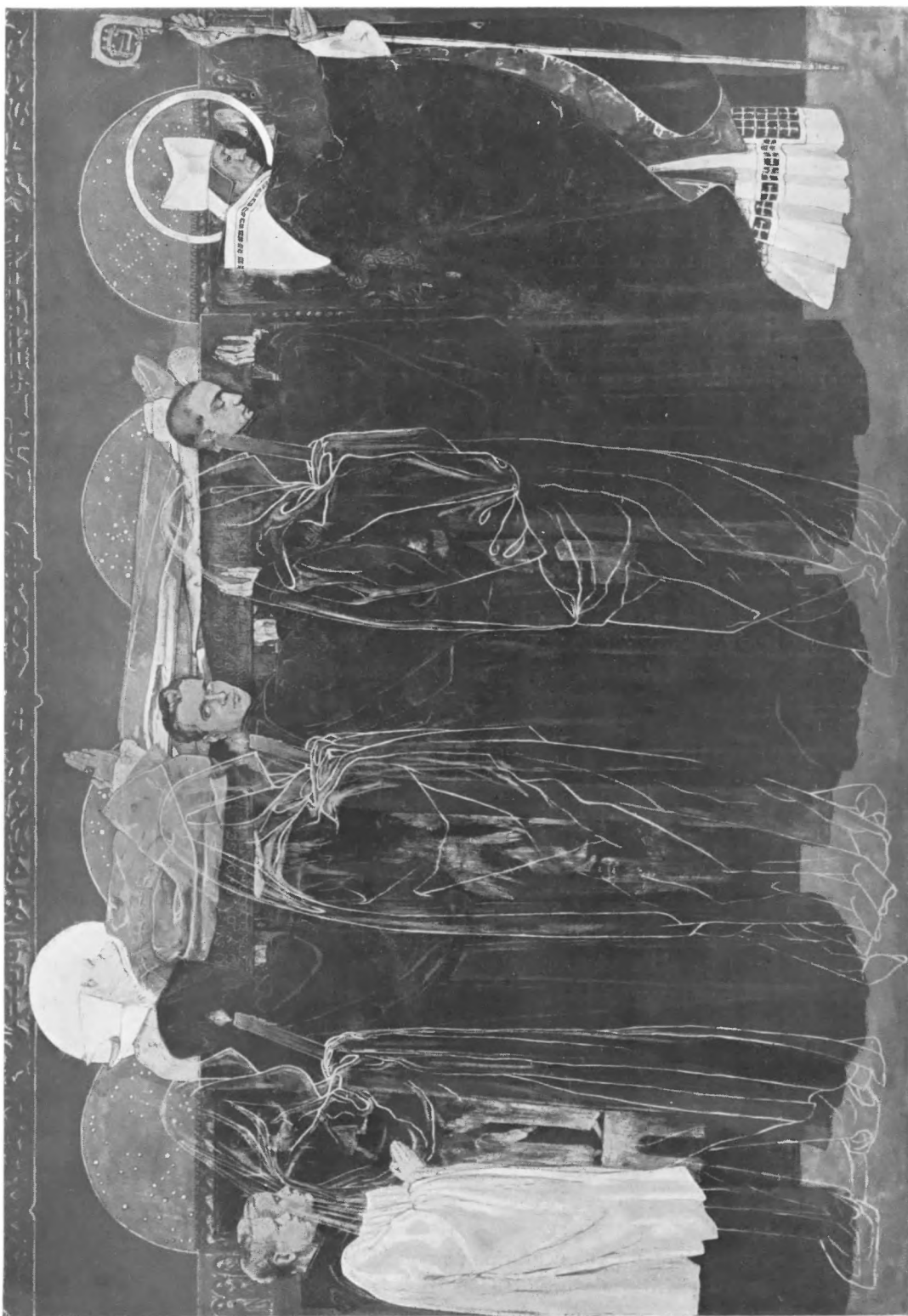
storałem, promieniejący obrączką nimbu dokoła głowy, prowadzi kondukt. Zakonnicy w czarnych habitach niosą sztywnie wyciągnięte na marach zwłoki Odilona z ascetyczną głową wychudzonego starca, rysującą się szlachetnym profilem na tle złotej tarczy nimbu. Dwaj młodzi klerycy zamykają pochód. Symboliczno-dekoracyjne tarcze gwiazdziste w tle rozjaśniają ciemną, prawie czarną tonację obrazu. Nagle do orszaku tych ludzi realnych przyłączają się zjawy pozagrobowe: obok każdego z trzech zakonników, widocznych dla patrzącego na malowidło, zjawiają się widma w obszernych habitach, z głowami okrytymi kapuzami, z gromnicami w rękach. Szukając ikonograficznego i formalnego punktu zaczepienia dla przedstawienia tego trudnego tematu, artysta sięgnął bardzo szczęśliwie do motywów francuskiej rzeźby nagrobkowej z drugiej połowy XV. w. Zwłaszcza grobowiec Filipa Pot, wielkiego seneszała Burgundji, zmarłego w r. 1494, wykonany za jego życia przez nieznanego wybitnego rzeźbiarza, w latach 1477–1485, dla Kościoła Cystersów w Citeaux, a obecnie przechowany w Luwrze — utkwiał zapewne głęboko w wyobraźni artysty. Uderza analogia nie tylko w układzie postaci obu zmarłych, ale także w koncepcji odzianych w habitę z zasłaniającymi głowę kapuzami żałobników w grobowcu Filipa Pot i pojętych identycznie widmowych zjaw w obrazie Rosena. Ta ostatnia reminiscencja, bardzo umiejętnie przetłumaczona z świata materji na świat ducha, podnosi w wysokim stopniu urok tego niezwykłego dzieła, obok sugestywności nastroju Zarduszek i ekspresyjności głów młodych mnichów, niosących zwłoki.

Nad tem malowidłem po jednej stronie okna witrażowego stojący nad trupem zabitego smoka Św. Jerzy, młodzieńczy, smukły, o wpatrzonej w zaświaty słowiańskiej głowie, po drugiej olbrzymia, proletarjacka postać Św. Krzysztofa, uginającego się pod nadprzyrodzonym ciężarem małego Jezuska, którego przenosi przez rzekę. Pejzaż ze skałami i kwiatami traktowany niemal po giottowsku. Nad oknem znów jedna z najpiękniejszych kompozycji tego cyklu hagiograficznego: Św. Idzi, opat-pustelnik, patron zwierzyny, który ocala ściganą przez myśliwych i psy sarnę, przyjmując w własne ramię strzałę. Młodzieńczość i fizyczna siła myśliwych, skonstrastowana z duchową wielkością świętego starca o sztywnej, hieratycznej postawie, poezja pejzażu, pojętego symbolicznie i syntetycznie w stylu przeciwstawionego naturalistycznym, Pizanella przypominającym postaciom zwierząt — składają się na niepospolity urok tego malowidła.

Niemniej subtelną, a bardziej ezoteryczną poezją pociąga umieszczona na tej samej ścianie Św. Katarzyna Aleksandryjska, patronka filozofów i uczonych, której zwłoki niosą dwaj biali aniołowie na tle gwiazdzistego nieba. Dalej dokoła wejścia do bocznej kaplicy monumentalne postacie Świętych, wzywanych w rozmaitych chorobach: ŚŚ. Błażej, Dyonizy, Pantaleon, Achates, Cyrjak, Małgorzata, Barbara, Eustachy, Wit i Erazm. Postacie te, niewprowadzone w wzajemne związki sytuacyjne i psychologiczne, ale ustawione, przeważnie frontalnie w szeregi pionowe i poziome, z głowami okolonami złotymi tarczami nimbów pomyslane są — podobnie jak postacie aniołów i cherubinów na łękach ograniczających nawę — w stylu starochrześcijańskich mozaik. Wertykalizm układu urozmaica tu bardzo szczęśliwie skośna linja kierunkowa obnażonego do połowy Św. Pantaleona, którego ciało zwisa ku ziemi, przywiązane za obie ręce do konarów uschniętego drzewa. Jest w tem oryginalność koncepcji i siła wyrazu.

Zwiastowanie, sąsiadujące na prawej ścianie nawy z Janem Chrzcicielem, choć w architekturze arkadowego krużganka wykazuje cechy wczesnego renesansu, w koncepcji postaci i w ich psychice bliższe jest raczej uduchowionej sztuce *trecenta*, a zwłaszcza ówczesnych Sienieńczyków. Subtelność wyrazu duchowego i żarliwość religijnego nastroju przywodzą na pamięć dzieła Lorenzettich, Simona Martini'ego i Lippa Memmi'ego, z tą jednakże różnicą, że niema tu ich miękkiego liryzmu, w którego miejsce wstępuje sakralna dostojność i mistyczna powaga, przejawione zarówno w sztywnym hieratyzmie i uroczystym spokoju obu postaci misteryjnego dramatu, danych w pozycji stojącej: młodego, błogosławiącego anioła





JAN HENRYK ROSEN

(Katedra Ormiańska w Lwowie)

POGRZEB ŚWIĘTEGO ODILONA (tempera)

w bogatym, czerwonym liturgicznym stroju i Madonny, której powłóczysta, niebieska szata układa się u stóp w obfite, po gotycku pomięte fałdy, jak też w ich charakterystyce psychicznej. W głębi kamienna biała Jeruzalem, pod którą, na tle zasłony, przesuwa się wizyjny pochód na Golgotę. Za Madonną w tyle gobelin z przedstawieniem Adoracji Dzieciątka. Całość dzieła oryginalna w pomyśle, głęboka w ujęciu strony duchowej.

Obok okna, pod którym znajduje się *Zwiastowanie*, z lewej strony prorocy Ezechjel i Jeremjasz, z prawej Sybilla, u góry *Wizja proroka Eljasza*: obłok symbolizujący Matkę Boską.

Nad trzecim oknem tej ściany zadziwiająca świeżością ikonograficznego opracowania i tragizmem ekspresji *Ofiara Abrahama*. Są tu wprowadzicie te wszystkie elementy reprezentacji, które od czasu konkursowych prac Ghiberti'ego i Brunelleschi'ego z r. 1401 stały się w plastycznym 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 Sykstyń. Wstrząsająca jego olbrzymią postacią dramatyczna siła wibruje również w postaci obnażonego Izaka, w którego nadół zwisającej głowie i błagalnie złożonych dłoniach trwoga przedśmiertna wyraża się niezwykle sugestywnie.

Trzy witraże w tej ścianie, niestety zbyt skąpo rozświetlające nawę, wykonane zostały również według projektu Rosena w fabryce Białkowskiego w Warszawie. Ich kolorystyka jest bardzo dyskretna: żółto-żółtawe postacie wyłaniają się z naturalnego tła bezbarwnego szkła. Przedstawiają one: sceny z życia Św. Jana, drzewo Jessego i misterja greckie (Orfeusz, procesja Irydy, Mitra) ku czci »Nieznanego Boga«.

Trzy ostatnie malowidła Rosena, wykonane w presbiterjum w latach 1928 – 1929 są od opisanych poprzednio o tyle szczęśliwsze, że oglądać je można w pełnym, jasnym świetle dziennym.

Na prawo wielkie *Ukrzyżowanie*. Znowu koncepcja wybitnie antinaturalistyczna, wizyjna i symboliczna, odrzucająca całą tradycję renesansu, a sięgająca do spirytualistycznej, duchem *trecenta* jeszcze przepojonej sztuki Fra Angelica, ale znowu bez jego miękkiego, anielskiego liryzmu, a natomiast z całą mistyczną powagą tajemnicy i dogmatu. Chrystus, którego krzyż wyrasta z marmurowej posadzki kościelnej, nie jest realnym człowiekiem konającym, ale promiennym, pełnym nadludzkiej mocy symbolem odkupienia świata. U stóp jego nagromadzone są nie tylko te osoby, które rzeczywiście były świadkami historycznej ofiary Golgoty, ale – jak u Fra Angelica w jego »Ukrzyżowaniu« w San Marco we Florencji – reprezentanci Kościoła Triumfującego od czasów najdawniejszych aż do ostatnich. A więc na lewo: ŚŚ. Piotr, Łukasz, Longin, Matka Boska i Jan Ewangelista na pierwszym planie, na drugim zaś ŚŚ. Jan Kapistran, Jan Nepomucen, Maurycy, błog. Andrzej Bobola, Jezuita O. Miguel Pro, Szczepan i O. Charles de Foucauld – na prawo ŚŚ. Benedykt, Franciszek z Assyżu, Teresa z Lisieux, Grzegorz Cudotwórca, Kazimierz, król polski, Jan Vianey, proboszcz z Ars i Tomasz z Akwinu. Duch Tomasza z Akwinu, duch teologicznej wiedzy i dominikańskiego surowego dogmatyzmu, unosi się nad całą tą kompozycją. Hieratyczny wertykalizm i zasada nieruchomości zostały przeprowadzone jak najściślej i podniesione jeszcze pionowością pastorałów i włóczni w tle. Wyłamuje się z tego stylowego rygoru do pewnego stopnia tylko potężna, na rodinowską zakrojona miarę postać centurjona rzymskiego, siedzącego w głębokiej zadumie na bloku kamiennym na lewo i w tle postać jednego z legionistów, grających w kości o szaty Chrystusa. Pod jednym tylko względem poszedł Rosen za tradycją renesansową: kilku świętym dał portretowe twarze wybitnych osobistości współczesnych. Poznajemy więc w Św. Piotrze



prof. Tadeusza Zielińskiego z jego Pozejdonowem obliczem, w stojącym obok Św. Łukaszu ks. arcybiskupa Twardowskiego, w Św. Benedykcie, opartym na pastorał, metropolitę Szeptyckiego (świetnie heroizowana głowa), w Św. Tomaszu z Akwinu ks. arcybiskupa Teodorowicza, w klęczącym Św. Franciszku z Assyżu Jacka Malczewskiego.

Na przeciwnej ścianie Pokłon pasterzy, pojęty znów symbolicznie jako mistyczna scena adoracyjna. Dziewczęca Madonna z Dzieciątkiem umieszczona frontalnie i centralnie. Jej różowa szata i niebiesko-złoty płaszcz łączą się z długimi blond włosami w jasny akord barwny. W tyle na neutralnym ciemno-czerwonym tle aniołowie w białych szatach ze złotymi przepaskami na głowach. Po obu stronach Matki Boskiej młodzi pasterze składają jej hołd, wśród nich jeden, trzymający kaganek ma twarz samego artysty. Sędziwy Św. Józef po przeciwnej stronie, za pasterzem z barankiem jest portretem ojca artysty, znanego malarza scen militarnych i batalistycznych, Jana Rosena. Obraz ten wyjątkowo malowany jest na płótnie.

W Ostatniej Wieczery, umieszczonej za ołtarzem głównym, zrywa znów Rosen z tradycją renesansu, która w ikonograficznym opracowaniu tego tematu opierała się na genialnym arcydziele Leonarda da Vinci. Momentem sytuacyjnym nie jest tu chwila, kiedy Chrystus wypowiada słowa: »Jeden z was zdradzi mnie«. Jesteśmy świadkami mistycznej tajemnicy, ustanowienia Przenajświętszego Sakramentu. Ścisłe zastosowany wertykalizm konstrukcji, podniesiony jeszcze złotymi pasami przecinającymi pionowo ciemno-czerwoną ścianę, przypomina znów *trecento*, np. »Ostatnią Wieczereę« Spinella Aretina w Muzeum berlińskim. Tak samo prostota kolorystyki. Do złoto-czerwonych tonów tła przyłączają się szaro-białe szaty apostołów i śnieżno-biała szata Chrystusa. Jedynie odwrócony i oddalający się Judasz odziany jest czarno. Apostołów z siwą brodą, trzeci od Chrystusa na prawo, ma znów głowę ojca artysty. W nim-bach napisy ormiańskie, oznaczające imiona apostołów. Na obrusie konturowe rysunki scen z męki Jezusa.

Pełne stylowości, polotu i prawdziwie religijnego ducha malowidła J. H. Rosena w wysokim stopniu przyczyniły się do zrobienia z katedry ormiańskiej, której strona zewnętrzna należy do najpiękniejszych i najbardziej malowniczych fragmentów starego Lwowa, także jednego z najciekawszych artystycznych wnętrza w Polsce.