

JOANNA WOLAŃSKA
(KRAKÓW)

„SZTUKA MORELOWA”?
O KATALOGU WYSTAWY *ARS ARMENIACA: SZTUKA ORMIAŃSKA
ZE ZBIORÓW POLSKICH I UKRAIŃSKICH W MUZEUM ZAMOJSKIM
W ZAMOŚCIU (2010)**

W ostatnich latach obserwujemy znaczny wzrost zainteresowania kulturą i dziejami Ormian — głównie Ormian polskich, którzy przez setki lat, aż do drugiej wojny światowej, zamieszkiwali południowo-wschodnie krańce Rzeczypospolitej i stworzyli tam bogatą i niepowtarzalną kulturę. Coraz prężniej w różnych rejonach kraju działają organizacje ormiańskie, publikowane są opracowania naukowe, katalogi wystaw, organizowane są konferencje naukowe i spotkania. Wszystkie te inicjatywy należy powitać z radością i nadzieją, że mamy do czynienia z — podobnym, jak w okresie międzywojennym we Lwowie — „renesansem ormiańskości”. By jednak z perspektywy czasu istotnie można było tak zaszczytne miano odnieść do naszych teraźniejszych poczynań, ich wyniki muszą spełnić choć przeciętne normy rzetelności i przetrwać próbę czasu. Publikacja, która jest przedmiotem niniejszego omówienia — choć wpisuje się we wspomniany wzmożony ruch zainteresowania problematyką ormiańską — kładzie się cieniem na dotychczas przeważnie dobrze przygotowywanych i profesjonalnie przeprowadzanych działaniach, mających na celu pogłębienie refleksji naukowej nad zagadnieniami armenistycznymi, a zarazem ich popularyzację.

Zgrabny tom w twardej oprawie, wydrukowany na papierze kredowanym o wysokiej gramaturze, z niezbyt (jak na ten rodzaj publikacji) licznymi, niewielkimi rozmiarów ilustracjami barwnymi włączanymi w tekst, jest częścią przedsięwzięcia, zrealizowanego przez Muzeum Zamojskie w Zamościu oraz Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, obejmującego, oprócz

* *Ars armeniaca: sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich* (katalog wystawy), red. nauk. Waldemar Deluga, Muzeum Zamojskie, Zamość, 2010; 223, [4] s.; il. kolor.

wspomnianej wystawy, również międzynarodową konferencję naukową, które zyskało patronat honorowy ambasadora Republiki Armenii w Polsce oraz prezydenta Zamościa, a także finansowe wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu *Sztuka i kultura Ormian w Rzeczypospolitej*. Wystawę przygotowano przy współpracy dwóch placówek ukraińskich: Lwowskiego Muzeum Historycznego oraz Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego Instytutu Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie.

Publikacja *Ars armeniaca: sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich* w podtytule została określona jako „katalog wystawy” pokazanej w Muzeum Zamojskim w Zamościu¹. Dobrze, że informacja ta została też czytelnie wybita na okładce, bo chyba nikt z czytelników nie domyśliłby się, że chodzi o katalog wystawy, który — chyba wstydliwie (?) — pomieszczono pod koniec ponaddwustronicowego tomu na zaledwie 22 (!) stronach (s. 154–175, 101 poz. kat.). Omawiane opracowanie jest zresztą źródłem ciągłych niespodzianek dla czytelnika, co można by uznać za jego walor, jak w dobrej powieści kryminalnej, gdyby nie narastające zniecierpliwienie i poczucie, że z nas zakpiono.

Redaktorzy publikacji we *Wstępie* lokują swoje dokonania jako kolejne osiągnięcie na linii znaczących wystaw sztuki ormiańskiej: we Lwowie z roku 1932 i krakowskiej z roku 1999², zapowiadając, że: „Katalog wystawy ma charakter przewodnika po zasobach muzeów i bibliotek, w których odnajdujemy dzieła sztuki ormiańskiej, powstałe w dawnej Rzeczypospolitej”³. Niestety, niewiele się dowiadujemy o charakterze i celowości drukowania w tomie towarzyszącym wystawie tekstów pomieszczonych na pozostałych (poza właściwym katalogiem) dwustu stronach, w których odniesienia do wystawy i prezentowanych na niej obiektów dają się dostrzec tylko w niewielkim stopniu, a najczęściej nie ma ich wcale. We wspomnianym *Wstępie* czytamy tylko, że „dzieła” zostały przedstawione „w nowym świetle”, a autorom/organizatorom „udało się [...] zebrać ogromny materiał”⁴. Poza przedmową i *Wstępem*, na tom składają się 24 artykuły (różnej długości, rozmaitego charakteru — od popularnych po specjalistyczne), następnie tytułowy *Katalog obiektów prezentowanych na wystawie w Muzeum*

¹ Wystawa trwała od 28 kwietnia do 31 sierpnia 2010 roku — czego się jednak z katalogu nie dowiemy; zob. archiwalne informacje na plakacie na stronie internetowej Muzeum Zamojskiego: <<http://muzeum-zamojskie.pl/wp-content/uploads/2010/04/00.Plakat.jpg>> (dostęp: 15 I 2012). Katalog jest dostępny jako plik PDF na stronie internetowej Muzeum Zamojskiego w Zamościu: <http://muzeum-zamojskie.pl/wp-content/uploads/2009/10/katalog_ormianie.pdf> (dostęp: 12 I 2012). Tam również można obejrzeć dokumentację fotograficzną — jak się wydaje, pięknie zaaranżowanej — ekspozycji: <<http://muzeum-zamojskie.pl/foto/thumbnails.php?album=20>> (dostęp: 12 I 2012).

² *Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie, 19 VI–30 IX 1932: przewodnik*, Lwów 1932; *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1999 – luty 2000, Kraków 1999.

³ W. Deluga, P. Kondraciuk, *Wstęp*, w: *Ars armeniaca: sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich*, katalog wystawy, Muzeum Zamojskie w Zamościu, Zamość 2010, s. 9.

⁴ *Ibidem*.

Zamojskim, wreszcie *Bibliografia tomu (?)* oraz *Bibliografia Posłańca Św. Grzegorza*. W całym tomie zastosowano ciągłą numerację stron, ilustracji i przypisów. Te ostatnie sporządzono w systemie harwardzkim: nazwisko autora i data publikacji, których rozwinięcie czytelnik ma znaleźć w *Bibliografii tomu*. Tymczasem, pomijając liczne błędy literowe i rzeczowe czy pomyłki w układzie alfabetycznym, wspomniana bibliografia nie notuje pełnego zapisu wielu z podanych w przypisach skrótów bibliograficznych; można tam za to znaleźć pozycje nigdzie w tomie nie cytowane. Braki te wynikają zapewne z nader licznych niedostatków edytorskich omawianej pozycji, a owe naddatki, to niewątpliwie element wspomnianego we *Wstępie* „obszernego spisu bibliograficznego”⁵.

Autorzy wystawy i katalogu nie odnieśli się do podstawowego i niełatwego do rozwiązania problemu definicji sztuki ormiańskiej. Czy pod tym pojęciem kryją się dzieła tworzone: a) przez Ormian lub w Armenii, b) dla Ormian, c) przedstawiające Ormian (np. portrety), a może tylko takie, które d) wykorzystują motywy „ormiańskie”, bez względu na narodowość albo pochodzenie ich twórców? Problem ten pokutuje w całym tomie, ale też szerzej — w badaniach nad sztuką ormiańską w Polsce. Wydaje się bowiem, że — choć w żadnej z dotychczas wydanych publikacji nie znajdziemy definicji sztuki ormiańskiej — określenie to („sztuka ormiańska”) jest najczęściej rozumiane tak szeroko, jak to tylko możliwe, a w związku z tym „ormiańskie” są, przykładowo, zarówno Ewangeliarz ze Skewry, obrazy Teodora Axentowicza (Ormianin z pochodzenia), prezentujące zachodnioeuropejską ikonografię i stylistykę, jak i malowidła ścienne Jana Henryka Rosena (w tym wypadku elementem stanowiącym o ich rzekomej „ormiańskości” jest fakt ich wykonania na zlecenie arcybiskupa Teodorowicza i lokalizacja w lwowskiej katedrze ormiańskiej). O ile tak szerokie pojmowanie tego zagadnienia można zrozumieć, zdając sobie sprawę z ogromnych trudności, z jakimi musi się zmierzyć każdy, kto by chciał sformułować definicję „sztuki ormiańskiej” zwłaszcza tworzonej w diasporze, a raczej niemożność (a pewnie i niecelowość) stosowania ostrych definicji tego problemu, o tyle bezrefleksyjne uznawanie dzieł artystów, którym zdarzyło się pracować dla Ormian za twórców generalnie „ormiańskich” (np. *casus* Jana Henryka Rosena) prowadzi do, mówiąc oględnie, nieporozumień. Wobec braku definicji „uniwersalnej”, w recenzowanych rozważaniach pomocne byłoby zakreślenie przez autorów granic „sztuki ormiańskiej” w ich rozumieniu, choćby tylko na użytek bieżącej publikacji (zakładam bowiem, że zarówno katalogowi, jak i wystawie przyświecały pewne założenia metodologiczne)⁶.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Zob. na ten temat m.in. D. Kouymjian, *Armenian Art: An Overview* (1992), dostępne w Internecie: <http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/1992_armenian_art_overview.htm> (dostęp: 16 I 2012): „The distinguishing traits of Armenian art are only discernible from a careful examination of the monuments or objects created. Simply stated, Armenian art is that produced in Armenia or by Armenians. Such a definition presents few difficulties for the ancient and medieval periods. For modern times a problematic has been created in both literature and the

Otwierający część merytoryczną tomu przekrojowy artykuł Piotra Kondraciuka *Sztuka ormiańska w Zamościu* (s. 11–25) ma charakter eseju wstępnego, wprowadzającego w problematykę wystawy, mimo że sam tytuł ekspozycji brzmi zupełnie inaczej i obejmuje znacznie szerszy zakres. Autor precyzyjnie zestawia informacje na temat działalności Ormian zamojskich, niejako weryfikując z rejestrem uprawianych przez nich zawodów w Polsce, te, których wykonywaniem zajmowali się w Zamościu. Oprócz informacji o wyrabianiu przez nich m.in. safianów, kurdybanów i kobierców, dostajemy też i wiadomości o rzemieślnikach, którymi się w Zamościu nie zajmowali (konwisarstwo, malarstwo). Niezbyt przekonujący jest pomysł autora, by ozdabiające zamojskie kamienice uskrzydłone główki aniołów — motyw obiegowy w zachodnioeuropejskiej ornamentyce w wieku XVII — wywodzić aż z Eczmiadzyna. Autor zauważa zresztą, że inny wykorzystany w dekoracji kamienic motyw — ornament cekinowy — jest „charakterystyczny dla zdobnictwa późnego renesansu”. Nie negując udokumentowanych kontaktów Ormian zamojskich z Eczmiadzynem, warto jednak zwrócić uwagę choćby na fakt, że w znacznie wyżej od Zamościa stojącym ośrodku, jakim był Lwów, podobne motywy należały do kanonu ornamentyki i często występują również w sztuce tworzonej na potrzeby Ormian, nie wiemy, czy przez nich samych, czy przez artystów rodzimych albo — co bardziej prawdopodobne — przez działających podówczas we Lwowie muratorów z regionu Ticino (np. epitafia przy katedrze ormiańskiej). Ponadto, jak zauważa, za Michałem Kurzejem⁷ autor, motyw ten należy do najbardziej charakterystycznych elementów ornamentalnych tzw. renesansu lubelskiego i w kształcie identycznym, jak w zamojskiej kamienicy Bartoszewicza, bo zapewne odlanym z tej samej formy, został wykorzystany m.in. w kościołach: pofranciszkańskim w Szczepieszynie oraz w Turobinie. Czyżby w tych świątyniach także czerpano z ornamentyki ormiańskiej i wzorowano się na katedrze w Eczmiadzynie? Teza ta jest więc bardzo trudna (o ile w ogóle możliwa) do udowodnienia, tym bardziej, że daleko posunięte wpływy sztuki zachodniej prezentował nawet nieistniejący dziś kościół ormiański w Zamościu. Ta erygowana w roku 1625, fundowana przez bogatego kupca zamojskiego Warteresa Kirkorowicza, świątynia na planie krzyża łacińskiego, znana dzięki wykonanym w roku 1811 rysunkom pomiarowym, była budowlą wzniesioną w na wskroś zachodnich formach architektonicznych (nawet jeśli stożkowate nakrycie kopuły i hełm dzwonnicy uznamy

arts. Are we to consider the artistic creation produced by ethnic Armenians in a distant diaspora as Armenian art? No simple answer can be given”. Na problemy, z jakimi borykają się uczeni próbujący zakwalifikować dzieła sztuki jako ormiańskie lub nie-ormiańskie zwracała też uwagę A. Taylor, *Armenian Art and Armenian Identity*, 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. 133.

⁷ M. Kurzej, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, „Modus — Prace z historii sztuki”, t. 8–9, 2009, s. 31–98 (zwłaszcza s. 74, gdzie autor przypisuje dekorację kamienicy Bartoszewiczowskiej samemu Wolffowi).

za elementy ormiańskie)⁸. Na ironię może zakrawać fakt, że to właśnie z okazji wmurowania kamienia węgielnego tego kościoła odwiedził Zamość w roku 1626 legat patriarchy eczmiadzyńskiego. *Nota bene* według Jacka Chrząszczewskiego legat ów przebywał podówczas we Lwowie, zaś według Kondraciuka — był to „delegat patriarchy ormiańskiego z Eczmiadzyna”, co może implikować, że został wysłany przez patriarchę do Zamościa specjalnie w celu poświęcenia kamienia węgielnego, z którą to wizytą autor łączy przenikanie motywów ormiańskich (uskrzydłone główki aniołów) z Eczmiadzyna do Zamościa⁹.

Motywy dekoracyjnym spotykany zarówno w Zamościu, jak i we Lwowie, który można by uznać za wywodzący się ze sztuki ormiańskiej, jest symetrycznie zakomponowana wić winnej latorośli, o której jednak cytowany artykuł nie wspomina. Ornament ten, bez jakiegokolwiek komentarza, widnieje za to na il. 8, s. 20, opisanej jako: „Kamienica Gabriela Bartoszewicza, dekoracja kamienna, Zamość”. Niemal identyczny motyw zachował się np. w płaskorzeźbionej dekoracji dwóch filarów z zamurowanego krużganka katedry ormiańskiej we Lwowie, w okresie międzywojennym wtórnie wykorzystanych w północnym wejściu do katedry¹⁰. Zależność tę można by łatwo pokazać, na przykład porównując kamienną wić winorośli z odpowiednimi dekoracjami w ormiańskich rękopisach iluminowanych, choćby w najbliższym nam (bo od wieków związanym z Ormianami polskimi, a obecnie przechowywanym w Bibliotece Narodowej) tzw. lwowskim Ewangeliarzu ze Skewry (fol. 9v)¹¹. Wiadomo, że tego typu dekoracje były często i stosunkowo wiernie powtarzane w różnych rękopisach. Niepotrzebne więc były w danym okresie nawet osobiste kontakty Ormian zamojskich czy lwowskich z Eczmiadzynem; dla przeniesienia pewnych motywów w zupełności wystarczało pośrednictwo innych dzieł sztuki ormiańskiej, obecnych w diasporze już od pewnego czasu. Jednocześnie trzeba pamiętać, że i ten ornament zyskał sporą popularność, stał się motywem niemal obiegowym w sztuce tamtego czasu, nie tylko w samym Lwowie — o czym może świadczyć, poza wspomnianymi już filarami przy katedrze ormiańskiej, jego obecność choćby na trzonach kolumn datowanego na rok 1590 portalu kaplicy Trzech Świętych przy

⁸ Zob. J. Chrząszczewski, *Kościół ormiański p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Zamościu*, w: *Kościół Ormian polskich*, Warszawa 2001 (= Katalog zabytków ormiańskich, t. I), s. 138–144, oraz Kondraciuk, *Sztuka ormiańska w Zamościu*, w: *Ars armeniaca, op. cit.*, s. 22–23.

⁹ Chrząszczewski, *op. cit.*, s. 139; Kondraciuk, *op. cit.*, s. 18.

¹⁰ Przerys jednego z filarów wraz z dekoracją (sprzed niedawnej konserwacji) zamieszcza W. Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901, Fig. 48, s. 91; zob. też: T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934 (= „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, VI), s. 66. Na temat wspomnianej przebudowy zob. ostatnio: J. Wolańska, *Kaplica Najświętszego Sakramentu przy katedrze ormiańskiej we Lwowie, Jan Henryk Rosen i lacche veneziane*, „Przegląd Wschodni”, t. XII, z. 3 (47), 2013, s. 473–499.

¹¹ Szerzej na temat tego motywu, zob. J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 117 oraz il. 91 b.

cerkwi Wołoskiej¹² albo na ościeżach portalu w kościele św. Marii Magdaleny¹³ — ale też i w okolicznych miejscowościach (np. portal w prezbiterium kościoła w Żydaczowie, 1610)¹⁴. Powyższe — z konieczności wyrywkowe — przykłady pokazują więc, że w ustalaniu jednoznacznej proveniencji motywów dekoracyjnych powinno się zachować daleko posuniętą ostrożność.

Wspomniany artykuł jest jednym z tych, które można zaliczyć w poczet esejów towarzyszących katalogowi. Można, gdyby redakcja wykazała choć odrobinę dobrej woli (inwencji?) i połączyła wspomniane w artykule i często też w nim zilustrowane eksponaty wystawowe z ich odnośnikami w katalogu zamieszczonym na końcu tomu (to zresztą zarzut odnoszący się do wszystkich artykułów wykazujących jakiegokolwiek powiązania z obiektami prezentowanymi na wystawie). Czytelnik nie zdaje sobie sprawy, że w całym tomie jest mowa o przedmiotach pokazanych na wystawie, a gdy już dojdzie do końca i zajrzy do katalogu, tylko z rzadka jest w stanie dotrzeć wstecz do odpowiednich ilustracji zamieszczonych w tekstach, gdyż w katalogu notorycznie błędnie podawane są ich numery (np. ornat, XVII w. z Muzeum Zamojskiego, poz. kat. 77, s. 170, rzekomo przedstawiony na „il. 14, 15”, w rzeczywistości widnieje na il. 1, 2). W artykule brak jest odwołania do il. 8 (po co ją, w takim razie, w ogóle zamieszczać?). Błędne jest odniesienie do katalogu w przypisie 38 (pod poz. kat. 55 figuruje nie „tarcza tatarska”, lecz belka stropowa).

Kolejny artykuł, *Historia badań nad sztuką ormiańską w Polsce* Waldemara Delugi (s. 26–35), nie jest tekstem oryginalnym. Autor opublikował go już w „Ikonothece”¹⁵ i to — poza niewielkimi różnicami w części wstępnej (pierwszy akapit starej wersji został przeniesiony na koniec „nowego” tekstu) — w formie prawie niezmienionej do tego stopnia, że powtórzono nawet błędy ortograficzne i merytoryczne (a doszły też i nowe)¹⁶. Znow podstawowym problemem dla recenzenta jest rozumienie przez autora zakresu zagadnienia, którym się zajął w swoim opracowaniu, zarówno w odniesieniu do samej sztuki ormiańskiej, jak i badań nad nią. Pierwotny tytuł był, jak się zdaje, nieco bardziej precyzyjny (chodziło wyraźnie o „sztukę Ormian”), ale w żadnej z dwóch wersji tekstu nie zakreślono ani chronologicznych, ani terytorialnych granic tytułowych badań; nie wiemy też, czy autor chciał wziąć pod uwagę prace uczonych polskich („badania w Polsce”), czy też zdać sprawę z badań prowadzonych nad sztuką ormiańską (powsta-

¹² Zob. В. С. Вуйцик, *Державний історико-архітектурний заповідник у Львові*, Львів 1991, s. 19 oraz il. na s. nlb. 81.

¹³ Zob. J. T. Frazik, *Kontrakty rzeźbiarza Sebastiana Czeszka dla zamku w Dubiecku* [w:] idem, *Sztuka Przemysła i ziemi przemyskiej. Zbiór studiów*, red. M. Dłutek, J. Kowalczyk, Przemysł–Warszawa 2004, il. 151.

¹⁴ Ibidem, il. 148.

¹⁵ W. Deluga, *Badania nad sztuką Ormian w Polsce*, „Ikonotheka”, t. 21, 2008, s. 203–210.

¹⁶ Wśród różnic uwagę zwraca m.in. zmiana terminu *armenica* (użytego w publikacji z roku 2008, s. 205) na *armeniaca*, zgodnie z lekcją przyjętą w tytule całego katalogu (do czego jeszcze powrócę).

łą/przechowywaną) w Polsce „globalnie”, przez uczonych z różnych ośrodków i różnej narodowości. Do takiego „dzielenia włosa na czworo” i stawiania pytań o kryteria doboru materiału prowokuje impresyjny charakter studium, w którym nie sposób się zorientować. To prawdziwa *silva rerum* najwyraźniej zupełnie dowolnie wybranych odwołań bibliograficznych, luźno osnutych wokół dziejów Ormian na ziemiach polskich; zbiór tytułów publikacji w którym nie ma mowy o problemowym czy chronologicznym uporządkowaniu przywołanych danych bibliograficznych. Jeśli zamiarem autora było zebranie bibliografii „globalnej”, dlaczego (obok publikacji ukraińskiego badacza Jarosława Daszkewycza) zabrakło prac choćby Romana Łypki czy Jurija Smirnowa?¹⁷ Przywołane pozycje bibliograficzne to jednak w większości opracowania autorów polskich, ale dlaczego nie wspomniano o jednym z poważniejszych w ostatnim czasie dokonań w zakresie badań nad dziejami i architekturą kościołów ormiańskich na ziemiach polskich — książce Jacka Chrzęszczewskiego?¹⁸ Nie ujmując niczego, słusznie przez autora przywołanym, ogromnym zasługom istniejącej od roku 2006 Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich dla zachowania i opracowania spuścizny ormiańskiej, dlaczego nawet nie wspomniano o artykułach, w tym także dotyczących sztuki ormiańskiej w Polsce, publikowanych od blisko dwudziestu lat na łamach „Biuletynu Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”?

Określenie dominikanina o. Sadoka Barącz — niewątpliwie zasłużonego dla badań nad dziejami Ormian w Polsce — mianem „wybitnego uczonego” nie idzie w parze z pominięciem dokonań innego Ormianina z pochodzenia, historyka sztuki, Jana Bołoz Antoniewicza¹⁹.

¹⁷ P. М. Липка, *Ансамбль вулиці Вірменської*, Львів 1983; J. Smirnow, *Historia odkrycia i badań średniowiecznych fresków w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 2000, nr 23, s. 24–35; idem, *Katedra ormiańska we Lwowie przekazana wiernym*, ibidem, 2001, nr 24–25, s. 21–23; idem, *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002; idem, *Mozaiki Józefa Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 2004, nr 36/37 (przedr. pt. *Mozaiki Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Rocznik Lwowski”, 2005, s. 89–106). Jeśli mowa o publikacjach autorów ukraińskich, warto wspomnieć o tematycznym numerze pisma „Галицька Брама” (nr 21–22, 1996), w całości poświęconym dziejom Ormian we Lwowie, czy związanych z Ormianami i tematyką ormiańską hasłach w *Encyklopedii Lwowa* (t. 1: A–Г, Львів 2007), przeważnie opracowanych przez J. Smirnowa.

¹⁸ Chrzęszczewski, *op. cit.*

¹⁹ J. Bołoz Antoniewicz, *Cechy świeckiej architektury Ormian polskich*, „Czas”, 1895, nr 171; idem, [Referat na temat zbioru rękopisów ormiańskich w Bibliothèque Nationale w Paryżu (z których dwa, XVII-wieczne, pochodziły ze Lwowa)], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, Kraków 1896, s. C; idem, *Die Armenier*, w: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien*, Wien 1898, s. 440–463; idem, *O architekturze kościelnej i świeckiej oraz ornamentyce ormiańskiej w Polsce*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6, Kraków 1900, s. XII–XIII; idem, *O cechach świeckiej architektury Ormian polskich*, ibidem, s. XIII–XIV; idem, *Fragment tablicy grobowej ormiańskiej z cmentarza w Kamieńcu Podolskim*, ibidem, 7, Kraków 1906, s. CCCLXXXIII; idem, *Płyty grobowe na cmentarzu katedry ormiańskiej we Lwowie*, ibidem, 8, Kraków 1912, s. CCCCXV (większość badań Antoniewicza w zakresie sztuki ormiańskiej nie została opublikowana, wiadomo o nich głównie dzięki

Nie neguję prawa autora do subiektywnego doboru omawianych zagadnień i ich zakresu. Jest to wręcz niezbędne, gdyż wyczerpujące opracowanie takiego spisu bibliograficznego przekraczałoby rozmiary artykułu, ale w takiej sytuacji winien był określić kryteria wyboru i jego granice (pomijam już porządek ich prezentacji).

Osobną i niepokojącą sprawą (poza obecnymi w tekście wieloma błędami literowymi) są w tym — pozornie „niemerytorycznym” — artykule liczne błędy rzeczowe. Kościół ormiański (gdymowa o jego unii z Kościołem katolickim) został nazwany „cerkwią” (s. 27); kolegiata w Wiślicy (s. 31) i kościół ormiański w Stanisławowie (s. 33) zostały podniesione do rangi katedr (!). Poważne zastrzeżenia budzi akapit poświęcony lwowskiej katedrze ormiańskiej (s. 30–31). Autor zdaje się hołdować — zdyskredytowanemu już w okresie międzywojennym, m.in. przez Bohdana Janusza i Tadeusza Mańkowskiego — pogładowi, jakoby katedrę wznieśli Ormianie z Ani²⁰. Dalej pisze o tej budowli, że: „Prorowadzone od 1908 r. zabiegi konserwatorskie przyczyniły się do pełnego poznania faz powstawania świątyni”. Jest to stwierdzenie, które chyba nie mogło być dalsze od prawdy. Sposób prowadzenia konserwacji katedry znacznie odbiegał od — podówczas zresztą dopiero się kształtujących — standardów postępowania konserwatorskiego, jakie obowiązują współcześnie, i trudno mówić o badaniu w tym czasie faz powstawania kościoła czy choćby dokumentowaniu prowadzonych zabiegów konserwatorskich (nad czym badacze tego zagadnienia ubolewają do dziś). Co charakterystyczne, Tadeusz Mańkowski w swojej pracy korzystał z pomiarów i rysunków architektonicznych, wykonanych przez studentów Politechniki Lwowskiej dopiero w roku 1932. Gdy mowa o malowidłach, odkrytych w roku 1925 w rozglifieniu okna w ścianie południowej najstarszej części katedry (święci Jakub oraz Jan Ewangelista z Prochosem, a ponad nimi Chrystus Pantokrator w *clipeusie*), można odnieść wrażenie, że ten jeden zespół rozrósł się nagle do trzech przedstawień: 1) „malowidła we wnęce okna (św. Jan Ewangelista oraz św. Prochor)”; 2) „w zwieńczeniu okna w południowej nawie bocznej widoczny jest wizerunek Chrystusa Pantokratora”; 3) „w rozglifieniach okna w południowej nawie bocznej widoczna jest postać św. Jakuba Starszego” (s. 31). Archiwum Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich raz jest nazywane Archiwum Fundacji Kultury i Dziedzictwa Narodowego Ormian Polskich, a innym razem — Archiwum Stowarzyszenia Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich (s. 33).

cytowanym powyżej komunikatom przedstawianym na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności).

²⁰ B. Janusz, *O restauracji katedry ormiańskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie”, t. 1, 1925, nr 7, s. 185–191; T. Mańkowski, *op. cit.*, VI). Na temat mitu Ani w wieku XIX i jego przejawów w środowisku lwowskim, zwłaszcza w odniesieniu do restauracji katedry ormiańskiej i dodanych wtedy do tej budowli elementów „neoormiańskich”, zob. Wolańska, *op. cit.*, s. 41–43. Co ciekawe, Deluga nie przywołuje monografii katedry autorstwa ks. Władysława Żyły (*Katedra ormiańska we Lwowie*, Kraków 1919), chyba najważniejszego zwolennika teorii „anickiej”.

Krótki artykuł Ewy Abgarowicz *Zbiory artystyczne Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich* (s. 36–39) to syntetyczna, ale rzetelna informacja na temat zbiorów, nad którymi opiekę sprawuje Fundacja, oraz przeważnie już realizowanych planów zabezpieczenia i opracowania tego zasobu oraz udostępnienia go w formie materiałów drukowanych (katalogi, spisy) i w postaci szerszych opracowań naukowych. Na podkreślenie zasługuje fakt, że wszelkie prace są prowadzone pod okiem fachowców z instytucji takich, jak Biblioteka Narodowa czy Archiwum Akt Dawnych, a zbiory są opracowywane w szerokim kontekście: Archiwum stara się pozyskać z innych kolekcji (m.in. Lwów, Erywań) kopie archiwaliów uzupełniających zbiory warszawskie (a pierwotnie głównie stanisławowskie i lwowskie), tak, by korzystający mieli w przyszłości do dyspozycji w miarę kompletne zespoły dokumentów. Chodzi tu zwłaszcza o księgi metrykalne.

Wątek archiwalny jest kontynuowany w stosunkowo obszernym, jak na tę publikację, tekście Franciszka Wasyla pt. „*Armeniaca Leopoliensia*”. *Dziedzictwo Ormian polskich w zasobie dawnego Archiwum Bernardyńskiego we Lwowie* (s. 39–46). Jednakże tytułowe zagadnienie jest obecne w zasadzie tylko w formie dwóch tabel, opatrzonych krótkim komentarzem. Pierwsza z nich sumarycznie przedstawia zasób zespołu archiwalnego lwowskiej kurii ormiańskokatolickiej, a w drugiej zestawiono sygnatury archiwalne metryk: józefińskiej i franciszkańskiej w odniesieniu do dziesięciu miejscowości „zamieszkałych przez Ormian”. Obszerna część wstępna artykułu to zarys dziejów Ormian w Polsce — niewątpliwie interesujący, zwłaszcza dla osób niezbyt biegłych w tej tematyce. Pytanie tylko, do kogo adresowany jest ten tekst, jaki jest jego cel, i czy osoby niezorientowane w dziejach Ormian prowadzą pogłębione badania archiwalne albo czy badaczom archiwaliów ormiańskich potrzebna jest szczegółowa introdukcja historyczna, będąca podsumowaniem znanych powszechnie faktów.

Artykuł ilustrują dwa zdjęcia, z czego odwołanie w tekście do pierwszego z nich jest błędne, zaś do drugiego odwołania nie ma wcale.

Kolekcja sztuki ormiańskiej w Muzeum Historycznym we Lwowie Oleny Roman (s. 47–51; tłumaczenie Piotra Kondraciuka) to pierwszy esej, który — jak się wydaje — ma bezpośrednie odniesienia do wystawy i jej zamieszczonego na końcu tomu katalogu, a konkretnie — do obiektów pochodzących z tytułowych lwowskich zbiorów. Nie wdając się w szczegółową analizę tego niedługiego artykułu, w którym zamierzano zapewne jedynie wspomnieć o pokazywanych na wystawie dziełach, ich ewentualny szerszy opis pozostawiając autorom not katalogowych, należy wskazać na zjawiska częściowo już zasygnalizowane w niniejszym omówieniu, które nie tylko poważnie utrudniają korzystanie z publikacji, ale też wprowadzają czytelnika w błąd.

Przeszkoda natury formalnej to brak korelacji między obiektami wymienionymi w tym artykule a ich notami (oraz ilustracjami) w katalogu. Podejrzenie, że omawiany obiekt może figurować w katalogu budzi się w czytelniku jedy-

nie z powodu rozrzucanych tu i tam numerów inwentarzowych ukraińskiego muzeum. Żmudne dopasowywanie tych ostatnich do danych zamieszczonych w części katalogowej potwierdza to przypuszczenie. Dlaczego jednak to czytelnik został obarczony zadaniem, które normalnie bierze na siebie redakcja, jeśli już nawet nie sam autor artykułu? W porównaniu z tym brakiem, nieobecność w tekście odwołań do zaledwie trzech ilustrujących go zdjęć jest już prawie nie wartym wspomnienia drobiazgiem. To jednak tylko niedostatki techniczne. W omawianym artykule nie brak też najzwyczajniejszych pomyłek oraz nieco poważniejszych nieporozumień. Istotnie interesującym zabytkiem jest płyta miedziorytnicza czynnego w Poczajowie Józefa Goczemskiego z wizerunkiem jednego z lwowskich arcybiskupów ormiańskich. Z artykułu dowiadujemy się, że chodzi o „Jakuba Waleriana Symanowicza (Γ-5564) ormiańskiego arcybiskupa Lwowa w latach 1783–1798” (s. 50). Tymczasem nastąpiła tu najwyraźniej kontaminacja nazwisk dwóch lwowskich arcybiskupów: Jakuba Waleriana Tumanowicza (1714–1798, arcybiskup od roku 1783) oraz jego następcy, Jana Jakuba Symonowicza (1740–1816, arcybiskup od roku 1798); płyta miedziorytnicza przedstawia wizerunek pierwszego z nich. W części katalogowej (poz. 15, s. 158, il. 90 na s. 159) błąd został poprawiony, ale nie do końca. Tu z kolei sportretowany został określony jako Jakub Tymanowicz, a podpis pod ilustracją odsyła — znów błędnie — do poz. kat. 16 (zamiast 15). Nie wiadomo, co ma ilustrować „Portret trumienny Jerzego Iliaszewicza, Lwów, Muzeum Historyczne” (il. 31, s. 50): nie wspomina o nim ani tekst, ani część katalogowa; nie wiadomo też, czy został pokazany na wystawie.

Zasadniczym problemem, na który warto zwrócić szczególną uwagę, bo dotyczy zasygnalizowanego już wcześniej problemu definiowania sztuki ormiańskiej i wystawy jako całości, jest fragment odnoszący się do dzieł Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego. Ryciny tego artysty mają reprezentować na wystawie „armeniana w grafice”. Chodzi o serię sześciu rycin (1682), będących powtórzeniem alegorycznych malowideł Lazzara Baldiego, rzymskiego nauczyciela Siemiginowskiego, w Palazzo Odescalchi w Rzymie, dedykowanych ówczesnemu patronowi artysty Livio Odescalchiemu (s. 48; trzy ryciny zostały zreprodukowane w części katalogowej, ale o tym, tradycyjnie, nie dowiemy się z tekstu artykułu: poz. kat. 41–46, il. 95–97 na s. 164). Nasuwa się jednak pytanie: dlaczego akurat te ryciny miałyby być uważane za „armeniana”? Chyba nie ze względu na tematykę, bo nic nie wiadomo, aby rzymska rodzina Odescalchi miała korzenie ormiańskie albo by seria miała inne ormiańskie koneksje, np. poprzez ich wydawcę. Należy więc przyjąć, iż to sam artysta został — „tradycyjnie” albo też na podstawie jakichś wątplych przesłanek (czyżby chodziło o z „ormiańska” brzmiące nazwisko Szymonowicz?) — uznany za Ormianina, wbrew temu, co na ten temat można przeczytać w literaturze, poczynając od Sadoka Barącza, który zaliczył Siemiginowskiego w „poczet osób, których pochodze-

nia ormiańskiego, słabe lub wątpliwe odkryły się ślady²¹. W czasach nowszych tezę o nie-ormiańskim pochodzeniu Siemiginowskiego podtrzymał Mieczysław Gębarowicz²², a i współczesne opracowania nie wspominają nic na temat związku artysty z Ormianami²³. Wypadnie więc znów (retorycznie) zapytać o kryteria doboru eksponatów na wystawę i sam jej scenariusz.

Następny artykuł — *Zbiory Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego IN NANU we Lwowie* Ludmiły Bułhakowej-Sytnyk, dotyczy nie tyle zbiorów wymienionego w tytule muzeum, ile kolekcji tekstyliów orientalnych tej placówki. Podobnie jak poprzedni artykuł, miał zapewne pełnić funkcję swego rodzaju przewodnika po tej części wystawy. Także i tu jednak nie doszukamy się odniesień omawianych obiektów do odpowiednich pozycji czy ilustracji w części katalogowej. Nie to jednak jest tu najważniejszym problemem. W opinii specjalistów artykuł aż roi się od błędów, zwłaszcza terminologicznych w nazewnictwie regionalnych odmian kobierców, które nie przystaje do żadnej nomenklatury wziętej z niemieckiego czy angielskiego, używanej powszechnie przez badaczy. Np. dywan „orli szpon” można zidentyfikować jako Orli Kazak we wszystkich językach europejskich. Pozostałe nazwy, poza może Szirwanem, są enigmatyczne. Hjandża to ewentualnie Gjandża, Gendcze, ale styl „Hal Franki” (s. 52) nigdzie w literaturze nie występuje. Niezbyt fortunny jest nazywanie wytwórni makat słowem „makaciarnia”; nie można też mylić makat buczackich z kilimami

²¹ S. Barącz, *Żywoty sławnych Ormian w Polsce*, Lwów 1856: „Bieglejszym i majątniejszym badaczom pamiątek historycznych, zostawiam poczet osób, których pochodzenia ormiańskiego, słabe lub wątpliwe odkryły się ślady” (s. 410); a na następnej stronie wśród owych osób widnieje: „Szymonowicz Jerzy, malarz Króla Jana Sobieskiego, mieszkający we Lwowie [...]” (s. 411); przy czym — według Aleksandrowicza (zob. przyp. 23) — chodzi tu o Jerzego Szymonowicza Starszego (ojca Siemiginowskiego). Przypuszczenie, że wzmianka Barączą odnosi się do „ojca lub stryja” Eleutera wysunął już zresztą Gębarowicz (zob. niżej, przyp. 22, s. 397).

²² M. Gębarowicz, *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, t. I, Lwów 1925, s. 391–416 (zwl. s. 396: „[...] przypuszczano już zdawna, że pochodził on [Siemiginowski] ze Lwowa, gdzie rodzina Szymonowiczów [...] należała zdawna do najzaccniejszych rodów patrycuszowskich, które w życiu miasta decydującą odgrywały rolę. To też akta miejskie roją się poprostu od posiadaczy tego nazwiska, zwłaszcza że obok starego rodu polskiego, zjawiała się wkrótce rodzina ormiańska, a nawet i Żydzi z tem nazwiskiem pozostawali w aktach ślady swej działalności. Mimo jednak braku dowodów przyjąć możemy, że pochodził on [Siemiginowski] z polskiej rodziny patrycuszowskiej [...]”).

²³ R. Sulewska, *Siemiginowski (Szymonowicz) Jerzy Eleuter*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 39–42; co ciekawe, w przypisie autorka recenzowanego artykułu powołuje się na wspomnianą wyżej pracę Gębarowicza, na monografię malarza autorstwa M. Karpowicza (*Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku*, Wrocław 1974), oraz (nieznana mi) pracę O. Petriwa, *Jurij Szymonowycz-mołodszij ta joho hrafika w zbirci Lwiwśkoho istorycznoho muzeju*, „Naukowi zapysky”, 8, 1999, s. 96–107 (zapis — transkrypcja tytułu publikacji ukraińskiej — według pierwszej z dwóch wersji podanych w bibliografii na końcu omawianego tomu). Jednakże również w nauce ukraińskiej Siemiginowskiemu nie przypisuje się pochodzenia ormiańskiego; zob. np. В. Александрович, *Сліди Юрія Шимоновича-старшого поза Україною*, „Пам’ятки України”, nr 1–2 (165–166), 2011, s. 58–75 (zwl. przypis 1 oraz wcześniejsze publikacje tego autora wymienione w przyp. 2, s. 72).

(s. 53), tak jak nie wolno mówić o „tkanych kobiercach”, omawiając kobierce wiązane, czyli wełniane dywany opisane na s. 52. Nie wolno też używać dla określenia ornamentyki słów „zawijasy” czy „jodelka”²⁴.

Kilka kolejnych tekstów znów nie ma żadnego związku z wystawą, choć jak najbardziej dotyczą tematyki ormiańskiej. Beata Biedrońska-Słota w wielkim skrócie przybliżyła *Zabytki sztuki ormiańskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie* (s. 55–56), a Katarzyna Połujan przedstawiła *Kolekcję Teresy i Georga Sahakianów* (s. 56–57) — szkoda tylko, że z kilkoma błędami w obcych nazwach własnych. Joanna Czernichowska i Agnieszka Jędrzejewska-Pawlak zreferowały stan zaawansowania prowadzonej w ostatnim czasie na wielu płaszczyznach (m.in. malowidła ścienne, witraż, rzeźba drewniana i kamienna, nagrobki) *Konserwacji zabytków ormiańskich na Ukrainie* (s. 57–62), w tym także późnośredniowiecznych malowideł ściennych we wnęce południowego okna najstarszej części katedry ormiańskiej we Lwowie. Wybiegając nieco wprzód trzeba zaznaczyć, że na s. 137–140 zamieszczono kolejny artykuł poświęcony problematyce konserwatorskiej, tym razem już tylko autorstwa Joanny Czernichowskiej, pt. *Prace konserwatorskie i restauratorskie przy malowidłach ściennych w katedrze ormiańskiej we Lwowie*. Skąd ten podział tekstu traktującego o konserwacji zabytków na dwie osobne, bardzo krótkie części? I w jednej, i w drugiej jest mowa o konserwacji malowideł ściennych (w pierwszej — średniowiecznych, w drugiej — XX-wiecznych), trudno więc znaleźć merytoryczne uzasadnienie tego posunięcia. Można się jedynie domyślać, że chodziło o nawiązanie drugim artykułem do problematyki artykułu pomieszczonego w książce tuż przed nim, a traktującego o malowidłach Jana Henryka Rosena, m.in. także tych, które zostały poddane konserwacji i o których jest mowa w drugim z artykułów „konserwatorskich”. Niemniej jednak, jest to rozwiązanie niezbyt szczęśliwe, które do cna rujnuje szczątkowe ślady problemowego układu książki. Na tle innych tekstów oba niefortunnie rozdzielone artykuły wyróżniają się za to korzystnie poprzez fakt, że w tekście nie tylko pojawiają się odnośniki do ilustracji, ale co więcej, ich numery zgadzają się z tymi widniejącymi pod zdjęciami.

Interesujące i cenne wiadomości przynosi artykuł Anny Sylwii Czyż i Bartłomieja Gutowskiego *O nagrobkach Ormian na Kresach. Uwagi na marginesie prac inwentaryzacyjnych* (s. 63–67). Temat to rzadko poruszany w literaturze (jedyna cytowana w przypisie pozycja *Pamiętajcie o naszych zmarłych 2008* nie figuruje w spisie bibliograficznym, trudno więc ją zidentyfikować), ale też — poza pracami inwentaryzacyjno-dokumentacyjnymi — niepozwalający na zbyt szerokie analizy naukowe, przynajmniej w zakresie historii sztuki. Tym bardziej jednak należy zadbać (i docenić troskę badaczy) o tę część ormiańskiej spuścizny. Na marginesie można wspomnieć, że specjalista w zakresie badania dziejów kresowych (a szczególnie lwowskich) nekropolii to Stanisław Nicieja — w do-

²⁴ Za uprzejmą konsultację i zgodę na wykorzystanie powyższych uwag dziękuję pp. dr Magdalenie Piwockiej i mgr Magdalenie Ozdze z Zamku Królewskiego na Wawelu.

pełniaczu więc: Nicieji (taka przynajmniej jest wersja pisowni używana przez właściciela nazwiska), a nie Nicieja, jak czytamy na s. 63). Z kolei nieistniejący kościół ormiański w Kamieńcu Podolskim nigdy nie miał rangi katedry, co zdają się sugerować autorzy (s. 67). Artykuł ilustrują cztery zdjęcia; w tekście znajdziemy odnośnik tylko do pierwszego z nich (il. 38).

Dwa artykuły autorstwa Joanny Rydzkowskiej: *Piśmiennictwo i miniatorstwo w Armenii* (s. 67–70) oraz *Ormiańskie malarstwo miniaturowe w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVI–XVIII wieku* (s. 77–83) znów sprawiają wrażenie sztucznie rozdzielonych. Pierwszy mógłby stanowić dobry wstęp i tło historyczne dla rozważań przedstawionych w drugim. Nawet jednak w takiej — podzielonej — formie oba artykuły mogą służyć jako wprowadzenie w problematykę miniatorstwa ormiańskiego od czasów najdawniejszych w Armenii aż po nowe — na terenach Polski.

Z usterek technicznych (z których naprawienia skorzystałyby też i inne teksty opublikowane w tym tomie) należy zwrócić uwagę na traktowanie publikacji elektronicznych i ich odpowiedni zapis w bibliografii. W przypisie 124 na s. 69 autorka powołuje się na następujące źródło: „<http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/evolution.htm> (20.10.2009 r.)”; to informacja, która nie mówi czytelnikowi zupełnie nic. Trzeba dopiero sprawdzić powyższy adres w Internecie, by się dowiedzieć, że chodzi o artykuł Dickrana Kouymjiana pt. *The Evolution of Armenian Gospel Illumination: The Formative Period (9th–11th Centuries)*, pierwotnie opublikowany w zbiorze studiów: *Armenia and the Bible*, pod redakcją Christopha Burcharda, w roku 1993, s. 125–142 (mimo że w wersji elektronicznej nie ma mowy o paginacji, artykuł został podzielony na kilka podrozdziałów i zapewne dałoby się nawet dość precyzyjnie wskazać odpowiedni fragment tekstu, na który autorka się powołuje)²⁵. Danych jest więc co niemiara, ale najwyraźniej nie potrafimy jeszcze traktować źródeł internetowych na równi z drukowanymi — bo nie wiem, jak inaczej można wytłumaczyć to zjawisko. Jeśli zaś problem tkwi jedynie w technicznych trudnościach związanych z zapisem nowego medium, warto nadmienić, że istnieją publikacje normatywne, regulujące sposób postępowania w takich wypadkach, w związku z czym nie ma usprawiedliwienia dla nieumiejętności radzenia sobie z danymi czerpanymi ze świata wirtualnego²⁶. Sprawa jest bardzo ważna, gdyż zapewne coraz częściej będziemy korzystać z publikacji elektronicznych, być może także publikować nie na papierze, a właśnie w internecie, i należy sobie uświadomić, że źródło internetowe jest tak samo „ważne” jak tradycyjna publikacja w książce lub czasopiśmie

²⁵ Poprawny zapis mógłby więc wyglądać następująco: D. Kouymjian, *The Evolution of Armenian Gospel Illumination: The Formative Period (9th–11th Centuries)*, w: *Armenia and the Bible: Papers Presented to the International Symposium held at Heidelberg, July 16–19, 1990*, ed. by C. Burchard, Atlanta, 1993, s. 125–142, dostępny w internecie: <<http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/evolution.htm>> (dostęp: 20 X 2009).

²⁶ A. Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik: książka, prasa, www*, Warszawa 2008, s. 259 (*Specyfika opisu publikacji elektronicznych*).

drukowanym i trzeba je traktować na równi z nimi. Inaczej autor może się narazić na zarzut, umyślnego lub nie, zatajenia źródeł, z których korzystał²⁷.

Spis bibliografii na końcu tomu nie uwzględnia pozycji „Arakelyan 2008”, na którą autorka powołuje się przypisie 150 na s. 80 (i 158, s. 83); nie wiadomo też, z jakiego ewangeliarza w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie pochodzi miniatura przedstawiona na il. 47 (s. 80) — co jednak i tak nie ma większego znaczenia, gdyż w tekście — tradycyjnie — nie znajdziemy odniesień do żadnej z ilustrujących go pięciu miniatur (il. 46–50). I w końcu jeszcze kilka spraw porządkowych. Konsekwentne stosowanie transkrypcji nazw własnych (bądź ich nazw spolszczonych, egzonimów, o ile takie istnieją) wymagałoby pisowni Vaspurakan przez „w” (Vaspurakan, analogicznie do np. Wagharszapat albo Wan). Jeśli już nie zrobili tego sami autorzy, to przynajmniej redakcja powinna była zadbać o ujednoclenie pisowni nazw własnych w obrębie tomu. Tymczasem, gdy na s. 78 drugiego z omawianych tekstów jest mowa o założycielu drukarni ormiańskiej we Lwowie, nazywa się go Owanes Karmataneci. Kilka stron dalej, w następnym eseju (autorstwa Jakuba Skoniecznego) ten sam (?) drukarz został określony mianem: Howannes Karmatanenc „przybyły z armeńskiego [!] miasta Baghesz” (wydawałoby się, że w języku polskim ustaliło się już, zwłaszcza w kontekście historycznym, używanie przymiotnika „ormiański”). A znów na samym początku książki, na s. 49, w podpisie il. 29 czytamy: „Dokument fundacyjny Jana Karmatanenc” (*nota bene*, ten sam obiekt w części katalogowej, poz. 36, s. 163, to: „Dokument dotyczący poświęcenia ołtarza św. Jana w katedrze ormiańskiej we Lwowie”). Trudności związane z transkrypcją nazw, zwłaszcza własnych, z języków nie posługujących się alfabetem łacińskim, które to nazwy na dodatek przychodzą do nas nierzadko przyswojone wcześniej przez języki stosujące inne systemy transkrypcji/transliteracji (np. angielski, francuski), są powszechnie znane i zrozumiałe, ale publikacja o charakterze naukowym, taka jak omawiany tu katalog, tym bardziej powinna stanowić w tym zakresie wzór do naśladowania, a nie być przedmiotem krytyki.

Po tym dłuższym ekskursie poprawnościowym pora powrócić do następnego — rozdzielającego oba teksty Joanny Rydzkowskiej — artykułu pt. *Ewangeliarz ze Skewry* Karoliny Wiśniewskiej (s. 70–77). Na wstępie trzeba zauważyć, że enigmatyczny tytuł tego skądinąd interesującego studium, przybliżającego najcenniejszy i najstarszy w zbiorach polskich ormiański rękopis iluminowany, powinien być zostać doprecyzowany, gdyż autorka — po wstępie natury ogólnej — zajmuje się jednym konkretnym problemem: ikonografią portretów ewangelistów, które otwierają poszczególne księgi Ewangelii. Nie wdając się w szczegółowe omówienie ustaleń autorki czy ewentualną z nimi polemikę, wypada

²⁷ Z kolei przypis 127 (s. 70) odsyła nas do enigmatycznego (i już nie działającego) odnośnika internetowego: „<http://www.matenadaran.am/en/heritage/miniature/index.html> (ostatnia konsultacja: 20.10.2009 r.)”, trudno więc, nawet odrywając się od książki i zaglądając do internetu, stwierdzić, do czego autorka się tu odwołuje.

zwrócić uwagę na jedną z tez, która budzi szczególne wątpliwości. Odwołując się do motywu tronu o zaplecku w kształcie harfy lub liry, widocznego na wszystkich (?) czterech miniaturach przedstawiających ewangelistów, który miał być używany w bizantyńskim ceremoniale intronizacyjnym, autorka stwierdza: „Występowanie tego motywu wraz ze zdobioną poduszką i przedstawieniem drogocennych materiałów na wszystkich miniaturach z przedstawieniem ewangelistów może posłużyć jako argument potwierdzający, iż omawiany kodeks pełnił funkcję ewangeliarza koronacyjnego” (s. 74). To chyba zbyt wątpliwa podstawa do powyższego twierdzenia, a taką argumentację można łatwo osłabić, nie wdając się nawet w szczegóły. Natchnionych autorów Ewangelii przedstawiano, naturalnie, po królewsku, ale nie ze względu na funkcję, jaką miał pełnić dany rękopis Ewangelii, lecz raczej ze względu na cześć należną im jako pośrednikom w przekazywaniu słowa Bożego.

Także i tu spotykamy to samo uchybienie formalne, co w poprzednio omówionych tekstach, traktujących o malarstwie miniatorskim. Choć w analizach autorka drobiazgowo wymienia numery kart z miniaturami, to przy żadnej z czterech reprodukcji (il. 42–45), które ilustrują ten artykuł, nie tylko nie znajdziemy oznaczenia numerów kart, ale nawet nie dowiemy się, jakie dzieło zostało na tych reprodukcjach przedstawione. Podpisy wszystkich czterech ilustracji są bowiem jednakowe i brzmią: „Ewangeliarz, Warszawa, Biblioteka Narodowa”. Nawet jeśli w tytule jest mowa o „Ewangeliarzu ze Skewry”, nie uprawnia to do rezygnacji z precyzyjnego określenia dzieł przedstawionych na ilustracjach²⁸. Powyższe uwagi są jednak znów jedynie czysto teoretyczne, gdyż i w tym tekście zabrakło odwołań do ilustrujących go reprodukcji. Poza tym, na podstawie wyводу autorki (w którym wymienia się dziesiątki miniatur i numerów kart) trudno się domyślić, dlaczego do zilustrowania artykułu wybrano akurat te cztery miniatury. Po co więc marnować miejsce i kredowany papier na reprodukcje, które nic nie wnoszą do argumentacji, i których — jak wolno wnosić z powyższego braku odwołań — równie dobrze, bez szkody dla czytelnika (?), mogłoby tu w ogóle nie być? Tekst powinien być zostać zilustrowany znacznie większą liczbą reprodukcji, naturalnie odpowiednio opisanych; inaczej trudno się odnieść do analiz ikonograficznych autorki.

Wspomniany już tekst Jakuba Skoniecznego (*Druki ormiańskie*, s. 83–88) jest niejako kontynuacją przeglądu różnych dziedzin sztuki ormiańskiej: po książce rękopiśmiennej przyszła kolej na drukowaną, której dzieje przedstawiono tu w syntetycznym, a zarazem interesującym zarysie, pełnym faktów i dat, pozbawionym zbędnych wstępów. Artykuł zaopatrzoneo w dwie, porządnie opisane ilustracje, a odwołania do nich znalazły się na dodatek w tekście.

²⁸ Chodzi naturalnie o miniatury w tzw. lwowskim Ewangeliarzu ze Skewry, o którym traktuje artykuł: il. 42, s. 70 przedstawia fol. 10^r (tablice kanonów); il. 43, s. 71 – fol. 313^r (fragment Ewangelii św. Łukasza); il. 44, s. 73 — fol. 326^v (św. Jan Ewangelista z Prochorem); il. 45, s. 74 — fol. 327^r (początek Ewangelii św. Jana).

W dalszej części tomu pięć kolejnych artykułów tworzy tematyczny blok poświęcony tkaninom. Otwiera go *Jedwabna tkanina liturgiczna z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* Ewy Mianowskiej Orlińskiej i Marii Cybulskiej (s. 82–97) — prezentacja i identyfikacja fragmentu tkaniny z inskrypcjami w języku ormiańskim. To chyba jedyny w tej publikacji przypadek, gdy esej jest jednocześnie niejako monograficznym opracowaniem przedstawionego na wystawie eksponatu (por. poz. 61 w części katalogowej). W tej ciekawej analizie unikalnego zabytku razi tylko nie zawsze właściwie, a przy tym niekonsekwentnie, stosowana nazwa stolicy Armenii (poprawnie: Erywań): „w Erywaniu” (s. 92, 95), „w Erywaniu” (s. 95), „w Erewaniu” i „w Erewaniu” (oba na s. 96).

Następny, tekst autorstwa Jadwigi Chruszczyńskiej, *Pasy kontuszowe z pracowni ormiańskich* (s. 97–100), jest krótką charakterystyką tytułowych obiektów, a zarazem wprowadzeniem w problematykę produkcji pasów kontuszowych na ziemiach polskich, będącym niezbędnym komentarzem do pokaznego zbioru tych tkanin przedstawionych na wystawie (w liczbie 14; w katalogu poz. 62–75). Obecność czterech ilustracji (il. 55–58) na s. 88–89 niestety nie została w tekście zaznaczona w postaci odnośników.

Wątek zapoczątkowany w poprzednim artykule znalazł kontynuację w opartym w dużej mierze na materiałach archiwalnych tekście Aleksandry J. Kasprzak *O persjarniach radziwiłłowskich w latach 1757–1764* (s. 101–110), dzięki któremu czytelnik może niejako (*nomen omen*) „od podszewki” zapoznać się z działalnością manufaktur produkujących pasy kontuszowe w dawnej Rzeczypospolitej oraz udziałem w tych przedsięwzięciach mistrzów ormiańskich.

Artykuł Danuty Muchy *Kobierce z manufaktur ormiańskich* (s. 111–117) przedstawia obszerny stan badań nad tytułowym zagadnieniem i jest — pełną znaków zapytania — próbą zidentyfikowania ewentualnych innych ośrodków ormiańskiej produkcji kobierczej, np. w Brodach. Wątpliwości budzi zapis cytatu w przypisie 263, którego treść (jak można mniemać, poprawnie), podano w następnym artykule (przyp. 268, s. 120).

Drugi opublikowany w tym tomie tekst Aleksandry J. Kasprzak, *O herbach Pilawa i Kończyc na kobiercach z manufaktur Potockich* (s. 117–122) ma charakter krótkiego komunikatu. Na podstawie analizy herbów przedstawionych na tytułowych kobiercach autorka — jak się wydaje, bardzo przekonująco — określiła okoliczności i czas powstania wspomnianych tekstyliów, rozwiązując tym samym (przynajmniej do momentu pojawienia się głosu polemicznego) problem nurtujący badaczy od dłuższego już czasu. Jakkolwiek dwa ilustrujące artykuły zdjęcia w tym wypadku dobrze pełnią swoją funkcję nawet bez odnośników w tekście (bo omawiany jest właściwie tylko jeden obiekt), to z formalnego punktu widzenia należało zadbać o umieszczenie w odpowiednim miejscu artykułu odnośników do ilustracji. Ze spisu bibliograficznego na końcu tomu nie do-

wiemy się niestety, co się kryje pod (cytowaną w przypisie 281, s. 122) pozycją „Kasprzak 2005”²⁹.

Artykuł Danuty Muchy: *Kajetan Stefanowicz. Ormiańska secesja i art déco* (s. 123–128) znalazł się w omawianym tomie niewątpliwie ze względu na ormiańskie pochodzenie Stefanowicza, choć nic nie wiadomo, by jego prace pokazywano na wystawie (w części katalogowej nie ma o tym wzmianki). Jest to przypomnienie sylwetki słabo znanego i młodo zmarłego artysty, szkoda tylko, że niewnoszące wiele nowego ponad informacje biograficzne, o których wiadomo skądinąd, a temat bez wątpienia wart jest opracowania. Należy też żałować, że nie zreprodukowano akurat tych dzieł, o których autorka pisze np. następująco: „Jak wielkie były to zmiany [w stylistyce twórczości artysty] łatwo można zauważyć, porównując chociażby obraz *Paryżanka* (1912–1913) i *Portret żony artysty* (1918–1919)” (s. 127). Czytelnik niestety tych zmian nie może zauważyć, bo nie ma czego porównywać.

Jednakże najwyższe zdziwienie budzi sposób cytowania haseł z *Polskiego słownika biograficznego*: możemy się domyślać, że autorka skorzystała z życiorysu Kajetana Stefanowicza, ale to jedynie supozycje, bo z przypisu 282 wiadomo tylko, że chodzi o materiał zamieszczony na s. 207–210 tomu 43 *Słownika*. A gdzie się podział autor i tytuł?³⁰ Poza tym, choć nie ulega wątpliwości, że cały artykuł został w dużej mierze oparty na danych z życiorysu w *Słowniku*, odniesienie do tego źródła znajdziemy tylko raz, na samym początku tekstu. Do nonszalancji (by nie powiedzieć: nierzetelności) autorki dołożyła się niedbałość redakcyjna, wskutek czego nie dowiemy się, co się kryje pod skrótami bibliograficznymi: „Grodzińska 1913” (cyt. w przyp. 283)³¹, „Lwów 1910, nr 389–392” (przyp. 285)³² czy „Biriulow 2000” (przyp. 289)³³.

Omówienie następnego artykułu — Dominiki Macios: *Jan Henryk Rosen. Pogrzeb św. Odyłona w katedrze ormiańskiej we Lwowie* (s. 128–137) — jest dla piszącej te słowa nie lada wyzwaniem, a zarazem obowiązkiem niezwykle przykrym. Tekst ten dotyczy problematyki, którą sama się zajmuję i z tego powodu zapewne nie uniknę zarzutu, że piszę *pro domo sua*, a z drugiej — ogniskują się

²⁹ Czyżby chodziło o publikację zatytułowaną: *Szkła z Huty Kryształowej w starostwie lubaczowskim*, red. A. J. Kasprzak, Warszawa 2005? Jeśli tak, to niełatwo się będzie czytelnikowi zorientować, gdyż pozycja ta w spisie literatury widnieje pod literą „S”, ze skrótem „Szkła z Huty Kryształowej 2005”.

³⁰ K. Stopka, *Stefanowicz (Soplica-Stefanowicz) Kajetan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 43, Warszawa–Kraków 2005, s. 207–210.

³¹ Dowie się tego tylko ten, kto zajrzy do cytowanego powyżej życiorysu autorstwa Krzysztofa Stopki: chodzi o artykuł A. Grodzińskiej, *Rysunki dzieci polskich* (opublikowany w piśmie „Kształt i Barwa”, 1913, z. 4, s. 58–61), zilustrowany młodzieńczymi rysunkami Stefanowicza.

³² *Katalog Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej we Lwowie 1910 w Palacu Sztuki, Plac Powystawowy, od d. 22. maja 1910*, Lwów 1910.

³³ O ile ta — nieznaną mi — publikacja Biriulowa jest cytowana z podaniem konkretnej strony, przy wcześniejszym odwołaniu do książki tego samego autora o secesji we Lwowie (Biriulow 1996, w przyp. 287), numerów stron nie ma.

w nim (a nawet potęgują) chyba wszystkie negatywne cechy omawianej książki, o których była mowa powyżej.

Wbrew temu, co głosi tytuł, w artykule omówiono nie tylko malowidło Rosena w lwowskiej katedrze ormiańskiej. Ta kompozycja — co trzeba wyraźnie podkreślić — jest tylko pretekstem podjęcia tematu, gdyż autorka analizuje także dwa inne malowidła ściennie tego artysty, przedstawiające św. Odilona (pozostań przy pisowni imienia świętego, którą stosuję w swoich publikacjach): na cmentarzu w Sant’Ambrogio Olona koło Varese (Włochy) oraz w kaplicy Najświętszego Sakramentu w kościele Najświętszego Serca Jezusowego (Sacred Heart Church) w Pittsburgu (USA). Marginalnie wspomniano także o niezachowanej, pierwotnej, sztalugowej wersji *Pogrzebu św. Odilona*. *Novum* stanowią tylko wizerunki świętego w Varese i Pittsburgu; reszta zaś tekstu jest powtórzeniem faktów już dobrze znanych i obszernie opisanych gdzie indziej. Tak więc jedyną „racją bytu” tego opracowania są wizerunki św. Odilona nie związane z katedrą i to chyba przedstawienia tego świętego w twórczości Rosena miały być w zamierzeniu zasadniczym tematem artykułu. Ale jaki jest powód (pretekst?) publikowania tekstu na ten temat w katalogu wystawy *Ars armeniaca*, skoro rozpatruje się dzieła: po pierwsze, wytworzone przez artystę nie-Ormianina; po drugie, nie mające związku z tematyką ormiańską (św. Odilon); po trzecie wizerunki w Varese i Pittsburgu, nie umiejscowione w jakiegokolwiek relacji ze społecznością ormiańską, po czwarte, nie będące wynikiem zamówienia przez członków tej nacji lub dla nich. A przecież tylko ta ostatnia okoliczność sprawiła, że *Pogrzeb św. Odilona* w katedrze lwowskiej, jak i pozostałe dekorujące ten kościół malowidła, w oczywisty sposób są związane z ormiańską sztuką i kulturą. Poza tym ani Odilon, ani Rosen nic wspólnego z Ormianami nie mają, czego dowodzi choćby fakt, że pierwotnym wzorem malowidła ściennego była autonomiczna (sztalugowa, niezachowana, znana jedynie dzięki archiwalnej fotografii) kompozycja *Pogrzeb św. Odilona*, niezwiązana z zamówieniem dla katedry ormiańskiej.

I na tym właściwie można by zakończyć komentarz, gdyby nie rażące błędy i kompromitujące przeinaczenia merytoryczne, od których aż roi się w artykule i obok których nie można przejść obojętnie. O niedbalstwie i żenującej nieporadności autorki nie wspominam, przyjmuję bowiem, że braki, o których — choć i tak nie o wszystkich — napiszę poniżej, są wynikiem jej ignorancji i nieświadomości, a nie umyślnego działania i złej woli.

Na początku dowiadujemy się, że: „Dotychczas na temat malowideł w katedrze ormiańskiej oraz twórczości Jana Henryka Rosena ukazało się tylko kilka publikacji”. Owszem, niewiele jest opracowań poświęconych tym zagadnieniom w literaturze powojennej, ale w okresie międzywojennym ukazało się na ten temat przynajmniej kilkanaście pozycji³⁴. Omawiany artykuł jest oparty na opracowaniu mojego autorstwa, opublikowanym pierwotnie w „Przeglądzie

³⁴ Szczegóły na ten temat można znaleźć książce o katedrze ormiańskiej mojego autorstwa (Wolańska, *op. cit.*, *passim*). Prostując kolejne stwierdzenie autorki (jakobym „napisała również

Wschodnim”³⁵, a w wersji nieco zmienionej (uaktualnionej i poprawionej) udostępnionym na stronie internetowej Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich. W pierwszym przypisie autorka powołuje się na obie wersje publikacji; na tę drugą — nader enigmatycznie. W przyp. 309 podaje bowiem jedynie adres internetowy, nie wymieniając nawet tytułu publikacji: „Wolańska 2008, http://www.dziedzictwo.ormianie.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=313&Itemid=1 (ostatnia konsultacja: 5.11.2008)”³⁶. Co więcej, pod skrótem „Wolańska 2008” w spisie bibliografii na końcu tomu znajdziemy zupełnie inną publikację, a ta, o której tu mowa, w spisie otrzymała datę 2009 (czy poprawna jest data 2008 czy 2009 — sama nie jestem w stanie zweryfikować, gdyż nie pamiętam, kiedy Fundacja opublikowała artykuł), ale przy powoływaniu się na źródła dostępne w internecie wiążąca jest data konsultacji, a nie — często zresztą nieznana lub niemożliwa do ustalenia — data wirtualnej publikacji. Już na pewno nie powinno się takiej daty dopisywać dowolnie, jak to miało miejsce w tym przypadku. Ale forma zapisu źródła internetowego to tylko czubek góry lodowej.

Autorka, podobnie jak ja przed wielu laty, dzięki uprzejmości ks. prof. Michała Janochy, skorzystała z niepublikowanych materiałów na temat Jana Henryka Rosena i jego — głównie amerykańskiej — kariery artystycznej, zgromadzonych przez ks. prof. Janusza Pasierba. Co ciekawe, pisze na ten temat tylko tyle: „Książd Pasierb zebrał także liczne materiały dotyczące życia i pracy artysty, obecnie w posiadaniu ks. Michała Janochy” (s. 129). W następującym dalej trzystronicowym zarysie życia i twórczości Rosena tylko dwa razy znalazło się powołanie na wspomniane materiały ks. Pasierba (przyp. 302, gdy chodzi o konkretny dokument, i w przyp. 306 — „ogólnie”). Tymczasem — choć nigdzie nie zostało to napisane wprost — elaborat ten w większości opiera się najwyraźniej na wspomnianej dokumentacji, a mogą o tym świadczyć choćby liczne błędy literowe i rzeczowe, wynikające zapewne z trudności w odczytaniu rękopiśmiennych notatek ks. Pasierba albo niewłaściwego ich zrozumienia. Wielu z nich dałoby się uniknąć, gdyby autorka wynik lektury rękopisu skonfrontowała z materiałami drukowanymi, np. z życiorysem Rosena pióra Marii Zakrzewskiej w *Polskim słowniku biograficznym*, na który autorka zresztą dwukrotnie (!) się powołuje, naturalnie, zgodnie z przyjętą w omawianym tomie zasadą: nie wymie-

pracę magisterską na temat Katedry Ormiańskiej we Lwowie”), informuję, że moja praca magisterska z katedrą ormiańską nic wspólnego nie miała.

³⁵ J. Wolańska, *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.

³⁶ W międzyczasie adres internetowy się zmienił i obecnie w przypadku cytowania tego tekstu jego zapis bibliograficzny powinien wyglądać następująco: J. Wolańska, *O świętym Odilonie, dusz zmarłych patronie w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, dostępny w internecie: <http://www.dziedzictwo.ormianie.pl/O_swietym_Odilonie_dusz_zmarlych_patronie_w_katedrze_ormianskiej_we_Lwowie> (dostęp: 8 I 2012).

niając z nazwiska autorki życiorysu³⁷. Dominika Macios zdaje się też zupełnie nie mieć świadomości istnienia pewnej hierarchii źródeł, gdy najbardziej „encyklopedyczne” dane biograficzne malarza podaje — zamiast za wspomnianym życiorysem — za publikacją Jurija Smirnowa (co bynajmniej błędem nie jest, ale budzi co najmniej zdziwienie). Błędy wynikające z nieumiejętności poprawnego odwzorowania nazw własnych można było zapewne naprawić, gdyby tekst przed oddaniem do druku został choć raz krytycznie przeczytany. Podobna okazja mogła się zdarzyć powtórnie na etapie korekty, ale najwyraźniej w tym wypadku żadnego z powyższych zabiegów nie przeprowadzono. Prześledźmy zatem tekst metodycznie, poprawiając błędy i nieścisłości; o licznych niezgrabnościach stylistycznych zmilczymy.

Dowódca sił brytyjskich, pod którego dowództwem służył Rosen (wedle świadectwa jego ojca), pośrednicząc jako tłumacz między armiami brytyjską i francuską, to generał Haking (nie Hoking). Rosen senior podał (a autorka bezkrytycznie powtórzyła) błędne imię tego dowódcy: miał na imię nie Robert, lecz Richard³⁸. Francuskie odznaczenie, Legia Honorowa to w oryginale „Legion d’Honneur” (nie: d’Honneur). Wystawa Rosena w Zachęcie wraz z „Grupą 12” w roku 1923 nie była jego debiutem, jak informuje autorka za Jurijem Smirnowem, podając nieprawidłowy numer strony w cytowanym artykule, na której widnieje to stwierdzenie (nie 27, lecz 26). O ile wiadomo, pierwszy obraz Rosen pokazał w Zachęcie na wystawie, podczas której otwarcia, 16 grudnia 1922, dokonano zamachu na prezydenta Gabriela Narutowicza³⁹. Z kolei na słynnej wystawie w roku 1925, która otworzyła artyście drogę do pracy w katedrze ormiańskiej i przyszłej kariery, wystawił — według danych zawartych w katalogu — nie 14, lecz 13 obrazów i nie cztery, lecz pięć projektów witraży⁴⁰. Spośród tych obrazów zachowały się dwa, z których jeden, *Męczeństwo św. Szczepana*, przechowuje Lwowska Galeria Sztuki; można więc bez trudu stwierdzić, że został namalowany gwaszem na kartonie⁴¹. Autorka zaś nie podaje źródła swojej informacji, jakoby obrazy zostały namalowane „na desce”. Wbrew jej twierdzeniu w kaplicy Jana III Sobieskiego przy kościele św. Józefa na Kahlenbergu nie ma „dekoracji”, w której Rosen „upamiętnił [...] obronę Jasnej Góry”⁴². Z kolei w roku 1934 na II Międzynarodowej Wystawie Sztuki Kościelnej w Galleria Nazionale dell’Arte Moderna w Rzy-

³⁷ M. Zakrzewska, *Rosen Jan Henryk*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 32, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989–1991, s. 56–58.

³⁸ Sir Richard Haking (1862–1945); zob. np. w Wikipedii: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Richard_Haking> (dostęp: 31 I 2012).

³⁹ Wolańska, *Katedra...*, s. 162.

⁴⁰ *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 5 (wrzesień), Warszawa 1925, s. 27 (nr kat. 187–200; wszystkie pięć projektów witraży widnieje pod numerem 200).

⁴¹ Zob. *Art Déco у Львові*. Концепція виставки та каталогу Анни Банцекової, Львівська галерея мистецтв, Червень–Жовтень 2001, Львів 2001, il. na s. 53, nr kat. III/50, s. 27; *Мистецтво Львова першої половини XX століття*, ред. О. Ріпко, каталог виставки 14 квітня – 24 серпня 1994, Львів 1996, il. 106 oraz s. 94.

⁴² Na temat kaplicy, zob. np. M. Rożek, *Kahlenberg 1683–1983*, Wiedeń 1982.

mie (otwarcie odbyło się 11 lutego) Rosen wystawił szkice (zapewne kartony), ale nie do malowideł na Kahlenbergu, lecz do obrazów w Castel Gandolfo⁴³. Autorka z uporem, wielokrotnie i konsekwentnie powtarza błędny zapis nazwiska Toeplitz („Teoplitz”). Wątek Toeplitzów pojawił się w artykule ks. Pasierba o malowidłach Rosena w Castel Gandolfo, na który autorka się powołuje, łatwo więc można było sprawdzić zapis ich nazwiska⁴⁴. To właśnie w Castel Gandolfo, a nie w kaplicy na Kahlenbergu — obok „cudu nad Wisłą” — artysta namalował *Obronę Częstochowy*.

Stwierdzenie, że „Rosen wykonał także dekoracje krypty kościoła anglikańskiego w Waszyngtonie” jest co najmniej wysoce nieprecyzyjne, gdyż w stolicy Stanów Zjednoczonych „kościółów anglikańskich” są dziesiątki. Tymczasem chodzi tu o malowidło w kaplicy (krypcie) św. Józefa z Arymatei w kościele Świętych Piotra i Pawła — katedrze Kościoła Episkopalnego w Waszyngtonie, tzw. episkopalnej katedrze narodowej (National Cathedral) — przedstawiające *Złożenie Chrystusa do grobu*⁴⁵. Seminarium grekokatolickie, którego kaplicę dekorował Rosen, mieści się w Stamford, CT w stanie Connecticut (nie w Stanford).

Nie bardzo wiadomo, jak się należy odnieść do następującego kuriozalnego stwierdzenia: „Jego [sc. Rosena] autorstwa jest największa na świecie mozaika w kaplicy [?] pw. Przemienienia Pańskiego [?] w Waszyngtonie”. Istotnie, potężną mozaiką, przedstawiającą Chrystusa Pantokratora, Rosen ozdobił konchę apsydy Narodowego Sanktuarium Niepokalanego Poczęcia (National Shrine of the Immaculate Conception) w Waszyngtonie, gigantycznej, tym razem katolickiej, świątyni. Mniejsze mozaiki jego autorstwa zdobią zresztą i inne części tego kościoła, m.in. dolne partie apsydy prezbiterium oraz kilka kaplic w podziemiach. I dalej: „Mozaiki mistrza można także podziwiać w waszyngtońskiej katedrze w kaplicy św. Józefa oraz rzymskokatolickiej kaplicy w katedrze Niepokalanego Poczęcia”. W pierwszej części zdania najwyraźniej chodzi o wspomnianą wyżej kaplicę św. Józefa z Arymatei w waszyngtońskiej katedrze Kościoła Episkopalnego, a w drugiej niewątpliwie o National Shrine, ale co może oznaczać określenie „rzymskokatolicka kaplica w katedrze”, która bynajmniej katedrą nie jest? Gdyby jeszcze istniały wątpliwości co do raczej słabej orienta-

⁴³ Zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 334.

⁴⁴ J. St. Pasierb, *Jan Henryk Rosen maluje w Castelgandolfo*, w: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 511–519; przedr. w wersji poszerzonej przez M. Janochę: *O freskach Rosena w Castel Gandolfo*, w: J. St. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999, s. 365–373 (autorka korzystała z wersji poszerzonej).

⁴⁵ Aby nie powiększać objętości tego i tak obszernego omówienia, prostując informacje o amerykańskich pracach Rosena, będę się opierać na własnych informacjach i znaleziskach archiwalnych, bez szczegółowych odwołań do literatury (przygotowuję na ten temat szerszą publikację). W Stanach Zjednoczonych przeprowadziłam badania nad spuścizną Rosena, do których punktem wyjścia były wspomniane materiały zgromadzone przez ks. prof. Pasierba.

cji autorki w problematyce, którą się zajęła, ostateczną kompromitację przynosi dalszy ciąg wywodu: „[...] freski artysty możemy odnaleźć w wielu waszyngtońskich kościołach, m.in. w kościele pw. św. Ambrożego, kościele św. Bernarda, kościele św. Franciszka z Asyżu, kościele św. Tomasza, katedrze św. Mateusza, katedrze św. Ludwika, kościele luterańskim św. Jakuba, ewangelickim kościele św. Agnieszki”. Spośród wymienionych w Waszyngtonie mieszczą się jedynie trzy świątynie: katedra (rzymskokatolicka) św. Mateusza, gdzie Rosen wykonał mozaiki (nie freski; *nota bene*, techniką fresku artysta nigdy się nie posługiwał, nawet na ścianach malował rodzajem tempery, czasem z dodatkiem spoiwa olejnego, często na tle pokrytym złotem płatkowym); kościół luterański św. Jakuba (znajdował się tam jeden obraz sztalugowy, obecnie przeniesiony do Grace Lutheran Church, również w Waszyngtonie); z kolei waszyngtoński kościół św. Agnieszki to świątynia anglikańska, nie ewangelicka, i nosi wezwanie Wniebowstąpienia i św. Agnieszki (Ascension and St. Agnes), ale istotnie zdołała go malowidła Rosena. „Waszyngtoński” kościół św. Ambrożego mieści się w West Hollywood w Kalifornii (malowidła); jedyny kościół św. Bernarda, jaki Rosen dekorował, znajduje się w Mount Lebanon, dzielnicy Pittsburgha (ogromny zespół malowideł ściennych); z kolei katedra św. Ludwika (nie malowidła, lecz potężna mozaika w kopule) jest zlokalizowana w St. Louis. Nie potrafię jednoznacznie zidentyfikować kościołów św. Franciszka z Asyżu oraz św. Tomasza. „Ogólnonarodowa Katolicka Opieka Społeczna” (to zapewne dosłowne tłumaczenie nazwy: National Catholic Welfare Conference) to przestarzałe i od dawna już nieużywane określenie Konferencji Episkopatu USA (US Conference of Catholic Bishops). Miejscowości o nazwie „Arlington” jest w Stanach Zjednoczonych zapewne wiele, ale nic mi nie wiadomo, by w którejś z nich znajdowały się jakieś prace Rosena. Owszem, malarz przez wiele lat mieszkał w Arlington, ale położonym w Wirginii, nie w Arizonie. W Arizonie — ale w Prescott, nie w Arlington — istotnie znajduje się jeden obraz Rosena. Wśród całego mnóstwa nazw miejscowości, w których — rzekomo — „możemy podziwiać” dzieła Rosena (uparcie określane przez autorkę mianem „fresków”) padają określenia tak „precyzyjne”, jak „Wirginia” i niepoprawne — Cononsburgh (zamiast: Canonsburg) czy Anahaim (zamiast: Anaheim). Starsza z dwóch siostr Rosena, Maria, nosiła po mężu nazwisko Wszelaki (nie: Wszelki).

Po dosyć długim wstępie, autorka przechodzi do *meritum*, czyli omówienia tytułowego *Pogrzebu św. Odilona* (w tym wypadku w odniesieniu do malowidła z uporem używając określenia „polichromia”): „Pisząc o polichromii *Pogrzebu św. Odylona*, należy najpierw bliżej przyjrzeć się postaci św. Odylona” (s. 133). Rzeczą najbardziej interesującą, której się z tego oglądu dowiadujemy jest to, że jeśli Odilon „występuje [...] w stroju biskupa, wtedy ubrany jest w [...] dalmatynkę [!]”. Dalszy ciąg wywodu jest oparty na moim artykule, do którego wersji drukowanej autorka odwołała się dwa razy, w najmniej oczekiwanych momentach. Można przy tym odnieść wrażenie, że chętniej korzystała z publikacji elek-

tronicznej, dostępnej w internecie, która jest nieco zmienioną, ale i pozbawioną przypisów redakcją artykułu drukowanego. Nie ma tam też paginacji, co (tak to sobie próbuję wytłumaczyć) zapewne sprawiło, że autorce łatwiej się było „zwolnić” z konieczności rzetelnego, naukowego podejścia do podawanych faktów i ich źródeł. Z lektury pierwszej części tekstu wiemy już zresztą, że faktami generalnie nie zaprzęta sobie zbytnio uwagi. I tak, „z sufitu” zapewne pochodzą dane o tym, kto zakupił wystawioną w roku 1925 w Zachęcie sztalugową wersję kompozycji. Autorka zapomniała też, że ma do czynienia z dziełem sztuki, które — żeby zanalizować — trzeba najpierw obejrzeć. „Klucza do interpretacji ikonograficznej obrazu” szuka więc w *Poezjach zebranych* Kazimierzy Iłakowiczówny, podczas gdy wystarczyłby jeden rzut oka na obraz, by stwierdzić, że ów „klucz” jest na obrazie wypisany... wielkimi czerwonymi literami. W przypisie przydałaby się więc raczej informacja, skąd wiadomo, że autorką wypisanego na obrazie (fragmentu) wierszowanego utworu jest Iłakowiczówna; tego się bowiem z samego malowidła nie dowiemy. Dalej, autorka nie pamiętała, że dzieło sztuki trzeba nie tylko obejrzeć, ale i opisać, choćby po to, by odpowiednio nazwać jego części składowe (opisać kompozycję etc.), co jest niezbędnym warunkiem przeprowadzenia następnych etapów analizy. Wskutek tej amnezji opis/identyfikację postaci sportretowanych na malowidle dostajemy w postaci równania z (co najmniej) dwiema niewiadomymi czy też jako definicję *ignotum per ignotum*. Bo kto z czytelników artykułu Dominiki Macios wie, która z namalowanych postaci to św. Majolus? A w konsekwencji, kto będzie wiedział, której z postaci nadano rysy twarzy ks. Bogdana Dawidowicza albo ks. infulata Dionizego Kajetanowicza (według jednej wersji), lub też (zgodnie z inną), w której postaci Rosen „sportretował ks. dra Karola Csesznaka”? W tym miejscu zresztą swoją własną niewiedzę autorka „wzbogaciła” funkcjonującymi w literaturze rozbieżnymi i raczej niemożliwymi obecnie do zweryfikowania opiniami, w wyniku czego powstał prawdziwy groch z kapustą. Konia z rzędem temu, kto będzie w stanie zrozumieć, o co tu chodzi i kto jest kim (s. 134).

Wątpliwości pojawia się tu zresztą znacznie więcej. Jak należy rozumieć stwierdzenie, że „Rosen nigdy wcześniej nie posługiwał się żadną techniką nakładania tynku”? Autor drewnianego stropu w nawie katedry, krakowski architekt, to Franciszek (nie Stefan) Mączyński. Co to znaczy, że „Do Soboru Watykańskiego II w niektórych swoich pracach artysta portretował ludzi żyjących”? (przyp. 311, s. 134). Rosen zawsze, do końca życia (1982), korzystał z żywych modeli bądź zdjęć, nigdy nie malował „z pamięci”. I jakie znaczenie ma w tym kontekście Sobór Watykański II?

Miejscami zadziwiają podobieństwa toku myślenia (a nawet używanych sformułowań) autorki i mojego, przedstawionego w artykule, zwłaszcza tym opublikowanym on-line, bo tylko tam jest mowa o nieistniejącym sztalugowym pierwowzorze *Pogrzebu św. Odilona* w katedrze. Czy nie należało wspomnieć o źródle — archiwalnej fotografii ze zbiorów Biblioteki Narodowej, którą opu-

blikowałam, o ile mi wiadomo, po raz pierwszy? Dzięki niemu autorka mogła dokonać porównania tego zaginionego obrazu z malowidłem ściennym w katedrze ormiańskiej? Nieobecność przypisu uprawnia bowiem do przyjęcia założenia, że autorka sama dokonała tego porównania, a nie korzystała z ustaleń swoich poprzedników. Wtedy skorzystałby na tym także czytelnik, pozbawiony obecnie możliwości obejrzenia archiwalnego zdjęcia (nie jest reprodukowane w artykule) i zweryfikowania też jego analizy. Tym bardziej, że owa analiza prowadzi do zaskakujących wniosków. Dowiadujemy się mianowicie, że: „Pracując przy polichromii w katedrze ormiańskiej, artysta odchodził od drobiazgowości na rzecz symetrii, monumentalności, uproszczenia, a raczej oczyszczenia kompozycji. Dzięki tym zmianom w malowidle widoczny jest wpływ [!] sztuki bizantyńskiej, który nastąpił po zetknięciu się artysty ze sztuką Lwowa” (s. 135). Stwierdzenie to, będące jedną z niewielu oryginalnych myśli w tym artykule, jest tak absurdalne, że pozostawię je (wraz z towarzyszącym mu przypisem) bez komentarza.

Dopiero ostatnia część tekstu wnosi do badań coś nowego — nawet, jeśli to nowości powierzchowne, informacje jedynie wyjęte z notatek ks. Pasierba, nie pogłębione choćby odrobiną własnego wkładu badawczego. Mowa tu o dwóch obrazach Rosena z przedstawieniami św. Odilona. Pierwszy z nich ozdabia nagrobek Józefa (Giuseppe) Toeplitza na wspomnianym już cmentarzu w Sant’Ambrogio Olona koło Varese. Jest to miejscowość położona na północy Włoch, blisko granicy ze Szwajcarią, niedaleko Mediolanu, a nie — jak czytamy w omawianym artykule: „S. Ambrogio Aldona (Varse) w Rzymie [!]”. Drugi obraz to jedna z kilku kompozycji, które zdobią kaplicę Najświętszego Sakramentu w kościele Najświętszego Serca Jezusowego w Pittsburghu (według autorki: „w Sacred Heart Church [!] w Blessed Sacrament Chapel”, s. 136). Te dwa krótkie akapity były (jak wolno przypuszczać) pretekstem dla całego tego niepotrzebnego elaboratu, którego „wniosków” końcowych, nie wolnych bynajmniej od błędów literowych, nie będę już komentować.

Pozwolę sobie za to sama sformułować wniosek, a nawet morał płynący z omówienia tego artykułu. Jego autorka niewątpliwie nie należy do badaczek doświadczonych. Każdy ma prawo do popełniania błędów, wszyscy się kiedyś uczyliśmy, ale czy wszystkie, zwłaszcza niedobre, prace kwalifikują się do druku? Wydawałoby się, że jest dokładnie na odwrót, że do publikacji przeznaczają się opracowania, które wnoszą oryginalne myśli czy nieznanne dotąd fakty, jednym słowem — coś, czym się można pochwalić. Tymczasem ten, kto ten artykuł dopuścił do druku, zamiast honoru, wyświadczył autorce niedźwiedzią przysługę.

Kolejny artykuł — Marcina Kwaśnego *Twórczość Zofii Piramowicz* (s. 140–145) — to przyczynek, mający na celu zapewne przypomnienie sylwetki słabo znanej malarki, jak pisze autor, w Polsce prawie zapomnianej. Z tekstu dowiemy się nieco szczegółów z życia prywatnego artystki, co nieco (ale niezbyt wiele) także o jej działalności artystycznej. Na szczęście, jak zauważył autor,

Zofia Piramowicz doczekała się obszernego i wnikliwie potraktowanego hasła autorstwa Jolanty Polanowskiej w *Słowniku artystów polskich*.

Listę esejów zamyka tekst czterech autorek (przy czym w spisie treści występują tylko trzy z nich): Danuty Muchy, Magdaleny Olszewskiej oraz współpracujących z nimi Marii Hoinki i Marii Ołdakowskiej, pt. *Posłaniec Świętego Grzegorza i Gregoriana: bibliografia zawartości* (s. 146–150). Jest to „teoretyczny” wstęp do tytułowego spisu, który — nie wiedzieć czemu — nie pojawia się tuż za artykułem, lecz dopiero za *Bibliografią tomu*, na s. 196–223 (tam widnieje adnotacja, że spis został sporządzony przez Danuę [!] Muchę i Magdalenę Olszewską). Poza błędem w nazwie „Biuletynu Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, który autorki nazywają „Biuletynem Ormiańskiego Towarzystwa Naukowego”, wątpliwość budzi odmiana tytułu „Gregoriana”. Byłabym skłonna uznać go raczej za rzeczownik w liczbie mnogiej i odmieniać (tych) „Gregorianów”, jak to ma często miejsce w przypadku łacińskich tytułów czasopism, złożonych z członów, których *genus* nie podlega wątpliwości, np. *Analecta*, *Studia* etc. Nie jest to przecież rzeczownik rodzaju żeńskiego — (tej) „Gregoriany” (czyżby *per analogiam* do Pontificia Università Gregoriana w Rzymie?). Wstęp do bibliografii nie wyróżnia się niczym szczególnym, a informacje, które przynosi, nietrudno odnaleźć w samym czasopiśmie. Niestety, nie mogę podzielić optymizmu autorek, które mają nadzieję, że „przedstawiona tutaj bibliografia będzie pomocna w szybszym znalezieniu poszukiwanego tematu” (s. 148). Bo co też dostajemy na s. 196–223? — jedynie zebrane obok siebie spisy treści wszystkich numerów, nawet nie podzielone czytelnie na poszczególne numery i roczniki, co bynajmniej nie ułatwia orientacji. Szkoda było trudu wklepywania danych tylko po to, by przedrukować spisy treści, zwłaszcza obecnie, gdy większość numerów obu czasopism jest dostępna on-line⁴⁶ (zeskanowane dokumenty można też zapisać na własnym komputerze i korzystać z nich właściwie w każdej chwili), a w ten sposób całe numery pisma można przejrzeć łatwiej i szybciej, niż zajęłoby „skanowanie” wzrokiem omawianej „bibliografii zawartości”. Ta mogłaby się stać narzędziem istotnie cennym i użytecznym, gdyby zastosowano przemyślany układ problemowy, odpowiednio pogrupowano artykuły, ewentualnie zestawiono alfabetyczny indeks nazwisk autorów z odsyłaczami do publikacji w konkretnych numerach. Ale może jeszcze nie wszystko stracone. Pieczołowicie zgromadzone dane można jeszcze przegrupować i stworzyć bibliografię w układzie rzeczowym/osobowym, czy choćby udostępnić ją w internecie jako bazę do przeszukiwania nawet w najprostszym edytorze tekstów.

Nareszcie dochodzimy do *Katalogu obiektów prezentowanych na wystawie w Zamościu* (s. 154–175), który został podzielony na dziewięć działów: obrazy religijne (poz. 1–7), portrety (poz. 8–18), rękopisy i iluminacje (poz. 19–27), stare druki (poz. 28–33), dokumenty (poz. 34–38), ryciny (poz. 39–46), rzemiosło artystyczne (poz. 47–60), tkaniny (poz. 61–92), kobierce (poz. 93–101). W tej —

⁴⁶ Zob. <<http://archiwum.ormianie.pl/archiwuma.php?strona=1&ida=16>> (dostęp: 31 I 2012).

katalogowej — części książki zilustrowano 29 obiektów; reprodukcje kilku dalszych towarzyszą tekstom na początku tomu. Jako że opis eksponatów składa się najczęściej z zaledwie trzech linijek tekstu — obejmujących podstawowe dane, jak tytuł, czasem datowanie (zazwyczaj bardzo ogólnikowe, ograniczone jedynie do stulecia), materiał, technikę i wymiary oraz nazwę właściciela i sygnaturę — trudno się tu wdawać w ocenę merytoryczną. Jedyne, na co wypada zwrócić uwagę, to niezgodność tytułu tej części książki z zawartością. Opisana partia tomu (podobnie jak jego pozostała część) bynajmniej katalogiem nie jest i może zostać określona najwyżej mianem *spisu obiektów* w zaprezentowanych na wystawie. Przyjęło się bowiem, że w katalogu wystawy eksponaty są nie tylko „zarejestrowane” i zilustrowane (przy tym nie wybiórczo, lecz zasadniczo wszystkie, w komplecie), ale też opatrzone dłuższymi czy krótszymi notami, zawierającymi szersze informacje na ich temat. W omawianej publikacji niczego takiego nie znajdziemy.

Osobny problem to wręcz niechlujstwo edytorskie, które w części katalogowej osiągnęło rozmiary katastrofalne. Interpunkcja, spacje, duże i małe litery używane są najzupełniej dowolnie, bez respektowania jakichkolwiek zasad. Skrótory tworzone są *ad hoc* i tak samo niespodziewanie zmieniane, a od błędów literowych aż się roi. Najbardziej irytujące są jednak pomyłki w numerach not, do których odsyłają podpisy pod ilustracjami (na 29 zreprodukowanych obiektów błędne numery widnieją aż pod dziesięcioma zdjęciami, czyli w ponad 1/3 ogólnej ich liczby). Dalsze błędy dotyczą numeracji zdjęć obiektów zamieszczonych w części tekstowej, a wymienianie kolejnych „usterek” tego „katalogu” zupełnie pozbawiłoby niniejsze uwagi znamion recenzji i zamieniłoby je w erratę *sensu stricto*.

I na koniec: *Bibliografia tomu*. O hybrydycznym charakterze tej części omawianej publikacji była już mowa, teraz znów wypada powtórzyć uwagi na temat (braku) opracowania redakcyjnego. Bibliografia obfituje w błędy literowe i pomyłki w zaszeregowaniu alfabetycznym cytowanych pozycji, co bardzo utrudnia (o ile wręcz nie uniemożliwia) korzystanie ze spisu. Przykładowo, skrót „Breckenridge 1980” znajdziemy tuż po „Barącz 1869” (ale przed „Bender 1992”), prawie całą stronę przed miejscem, gdzie zgodnie z układem alfabetycznym powinien był się znaleźć. Pewne pozycje występują dwa razy (np. Petriw 1999 i Pietriw 1999 czy Swieykowski 1906 i Świeykowski 1906), innych, jak wspomniano, nie ma wcale, choć ich skrótowy zapis pojawia się w przypisach do artykułów. Aż strach pomyśleć, ile błędów może się kryć w numerach — tomów, roczników czy stron (wrywkowy sprawdzian dał w tym zakresie wynik pozytywny). Do osobliwości należy zaliczyć zapis bibliograficzny — wydawałoby się — podstawowego narzędzia uczonego parającego się badaniami w zakresie szeroko pojętej humanistyki w naszym kraju, czyli *Polskiego słownika biograficznego* (zapis zgodny z oryginałem): „**Polski Słownik Biograficzny: Polski Słownik Biograficzny**, red

A. Ropmiszowski [!], A. [!] Rostworowski, t. 1–, Warszawa–Wrocław–Łódź [!] 1949 [!]-”.

Na koniec przyjrzyjmy się tytułowi omawianego tomu: *Ars armeniaca. Armeniaca?* Dlaczego nie *armenica* (z łac. *armenicus*, *-a*, *-um* — ‘ormiański’)? Analogicznie do np. *polonica* i zgodnie z zadomowionym od dawna w polszczyźnie zwyczajem? Nie wiemy, bo autorzy katalogu nie uznali za stosowne objaśnić tej uderzającej już w tytule innowacji. Można wręcz odnieść wrażenie, że uczynili to z poczuciem wyższości, z pozycji „wtajemniczonych” — monopolistów wiedzy niedostępnej dla maluczkich. Ale w ten sposób tylko podsytili ciekawość czytelnika, który — drążąc temat — może się dowiedzieć, że: *armeniacum*, *-i* — to po łacinie morela (rodzaj *Prunus armeniaca*), a przymiotnik *armeniacus*, *-a*, *-um* — to morelowy. *Ars armeniaca* zatem, to sztuka morelowa!

Nietrudno zgadnąć, że zapewne nie o takie odczytanie tego terminu chodziło autorom wystawy i katalogu. Chcieli zapewne wprowadzić rzekomo właściwą i poprawną gramatycznie łacińską formę przymiotnika „ormiański”. Tymczasem (niechcący) stworzyli osobliwość, którą na dodatek można interpretować bardzo szeroko i odnosić nie tylko do Ormian polskich, ale i do współczesnej Armenii i tzw. nowej emigracji ormiańskiej w naszym kraju. W wielu wywiadach i rozmowach z mieszkającymi w Polsce Ormianami, emigrantami stosunkowo świeżej daty, pobrzmiwa nuta tęsknoty za ojczyzną i za (fakt chyba szerzej mało znany) — emblematycznym wręcz dla tego kraju owocem: morelą! „Brakuje mi słodkich, soczystych moreli. Morele pochodzą z Armenii, nawet armeńska flaga ma morelowy kolor” — mówił przed kilkunastu laty jeden ze studiujących w Polsce Ormian w wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego”⁴⁷. Inni zaś, w rozmowie opublikowanej nieco wcześniej, na łamach pierwszego numeru krakowskiego „Biuletynu Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, w odpowiedzi na pytanie o flagę i godło Armenii (podówczas, od 21 września 1992, świeżo uniezależnionej od Związku Radzieckiego) odpowiadali: „K[aren] Ch[aczatrian:] Flaga Republiki Armenii jest czerwono-niebiesko-pomarańczowa. Kolor czerwony jest symbolem przelanej krwi, kolor niebieski symbolizuje niebo. — A[rmen] J[edigarian:] Kolor pomarańczowy przypomina, że Armenia jest ojczyzną moreli”⁴⁸.

Sztuka morelowa zatem, to sztuka Armenii (ormiańska). To chyba najbardziej interesująca, zapadająca w pamięć (a przy tym niezaprzeczalnie nowa — przynajmniej dla piszącej te słowa) informacja, której — a i tak tylko pośrednio — możemy się dowiedzieć z omawianej publikacji. Dobrze, że choć tyle...

⁴⁷ M. Szostkiewicz, „Brak mi moreli”, „Tygodnik Powszechny”, nr 16, 20 IV 1997, s. 7.

⁴⁸ A. Amirowicz, *Porozmawiajmy o Armenii*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, nr 1, 1993, s. 17.

Bibliografia:

- [Aleksandrowycz] Александрович В., *Слиди Юрія Шимоновича-старшого поза Україною*, „Пам’ятки України”, 2011, nr 1–2 (165–166), s. 58–75
- Amirówicz A., *Porozmawiajmy o Armenii*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 1993, nr 1
- Ars armeniaca: sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich* (katalog wystawy), red. W. Deluga, Zamość 2010
- Art Déco у Львові*. Концепція виставки та каталогу Анни Банцекової, Львівська галерея мистецтв, Червень–Жовтень 2001, Львів 2001
- Barącz S., *Żywoty sławnych Ormian w Polsce*, Lwów 1856
- Bołoz Antoniewicz J., *Cechy świeckiej architektury Ormian polskich*, „Czas”, 1895, nr 171
- Bołoz Antoniewicz J., *Die Armenier*, w: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien*, Wien 1898, s. 440–463
- Bołoz Antoniewicz J., *Fragment tablicy grobowej ormiańskiej z cmentarza w Kamieńcu Podolskim*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 7, Kraków 1906, s. CCCLXXXIII
- Bołoz Antoniewicz J., *O architekturze kościelnej i świeckiej oraz ornamentyce ormiańskiej w Polsce*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6, 1900, s. XII–XIII
- Bołoz Antoniewicz J., *O cechach świeckiej architektury Ormian polskich*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6, 1900, s. XIII–XIV
- Bołoz Antoniewicz J., *Płyty grobowe na cmentarzu katedry ormiańskiej we Lwowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8, Kraków 1912, s. CCCC
- Bołoz Antoniewicz J., [Referat na temat zbioru rękopisów ormiańskich w Bibliothèque Nationale], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. C
- Chrzęszczewski J., *Kościół Ormian polskich*, Warszawa 2001 (= Katalog zabytków ormiańskich, I)
- Deluga W., *Badania nad sztuką Ormian w Polsce*, „Ikonotheka”, 21, 2008, s. 203–210
- [Encyklopedija] *Енциклопедія Львова*, 1, А–Г, Львів 2007
- Frazik J. T., *Kontrakty rzeźbiarza Sebastiana Czeszka dla zamku w Dubiecku*, w: idem, *Sztuka Przemysła i ziemi przemyskiej. Zbiór studiów*, red. M. Dłutek, J. Kowalczyk, Przemysł–Warszawa 2004
- Gębarowicz M., *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, I, Lwów 1925, s. 391–416
- Grodzińska A., *Rysunki dzieci polskich*, „Kształt i Barwa”, 1913, z. 4, s. 58–61
- [Hałycka] „Галицька Брама”, 1996, nr 21–22

- Janusz B., *O restauracji katedry ormiańskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie”, t. 1, 1925, nr 7, s. 185–191
- Karpowicz M., *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Wrocław 1974
- Katalog Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej we Lwowie 1910 w Pałacu Sztuki, Plac Powystawowy, od d. 22. maja 1910*, Lwów 1910
- Kouymjian D., *Armenian Art: An Overview* (1992), http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/1992_armenian_art_overview.htm
- Kouymjian D., *The Evolution of Armenian Gospel Illumination: The Formative Period (9th–11th Centuries)*, w: *Armenia and the Bible: Papers Presented to the International Symposium held at Heidelberg, July 16–19, 1990*, ed. C. Burchard, Atlanta 1993, s. 125–142 (<http://armenianstudies.csufresno.edu/faculty/kouymjian/articles/evolution.htm>)
- Kurzej M., *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, „Modus — Prace z Historii Sztuki”, 8–9, 2009, s. 31–98
- Łoziński W., *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901
- [Лурка] Липка Р. М., *Ансамбль вулиці Вірменської*, Львів 1983
- Mańkowski T., *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934 (=”Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, VI)
- [Mystectwo] *Мистецтво Львова першої половини ХХ століття*, ред. О. Ріпко, каталог виставки 14 квітня – 24 серпня 1994, Львів 1996
- Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1999 – luty 2000, Kraków 1999.
- Pasierb J. S., *Jan Henryk Rosen maluje w Castelgandolfo*, w: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 511–519
- Pasierb J. S., Janocha M., *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974
- Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, 5, Warszawa 1925
- Rożek M., *Kahlenberg 1683–1983*, Wiedeń 1982
- Smirnow J., *Historia odkrycia i badań średniowiecznych fresków w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 2000, nr 23, s. 24–35
- Smirnow J., *Katedra ormiańska we Lwowie. Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002
- Smirnow J., *Katedra ormiańska we Lwowie przekazana wiernym*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 2001, nr 24–25, s. 21–23
- Smirnow J., *Mozaiki Józefa Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 2004, nr 36/37 (przedruk pt. *Mo-*

- zaiki Mehoffera w katedrze ormiańskiej we Lwowie, „Rocznik Lwowski”, 2005, s. 89–106)
- Stopka K., *Stefanowicz (Soplica-Stefanowicz) Kajetan*, w: *Polski słownik biograficzny*, 43, Warszawa–Kraków 2005, s. 207–210
- Sulewska R., *Siemiginowski (Szymonowicz) Jerzy Eleuter*, w: *Polski słownik biograficzny*, 37, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 39–42
- Szkła z Huty Kryształowej w starostwie lubaczowskim*, red. A. J. Kasprzak, Warszawa 2005
- Szostkiewicz M., „Brak mi moreli”, „Tygodnik Powszechny”, 1997, nr 16, s. 7
- Taylor A., *Armenian Art and Armenian Identity*, 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*
- Wolański A., *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik: książka, prasa, www*, Warszawa 2008
- Wolańska J., *Kaplica Najświętszego Sakramentu przy katedrze ormiańskiej we Lwowie, Jan Henryk Rosen i lacche veneziane*, „Przegląd Wschodni”, XII, 2013, z. 3 (47), s. 473–499
- Wolańska J., *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010
- Wolańska J., *Kilka uwag na temat ikonografii malowideł Jana Henryka Rosena w katedrze ormiańskiej we Lwowie: Pogrzeb św. Odilona*, „Przegląd Wschodni”, 6, 1999/2000, nr 2 (22), s. 379–401
- Wolańska J., *O świętym Odilonie, dusz zmarłych patronie w katedrze ormiańskiej we Lwowie* (http://www.dziedzictwo.ormianie.pl/O_swietym_Odilonie_dusz_zmarlych_patronie_w_katedrze_ormianskiej_we_Lwowie)
- [Wujcyk] Вуйцик В. С., *Державний історико-архітектурний заповідник у Львові*, Львів 1991
- Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie, 19 VI – 30 IX 1932: przewodnik*, Lwów 1932
- Zakrzewska M., *Rosen Jan Henryk*, w: *Polski słownik biograficzny*, 32, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989–1991, s. 56–58
- Żyła W., *Katedra ormiańska we Lwowie*, Kraków 1919

Յոաննա Վոլանսկա, *Ծիրանի արուև ստր*. «Ars armeniaca. հայկական արուեստը Չամոնյսի Չամոնյսի թանգարանում՝ ըստ լեհական և ուկրաինական հաւարածուների»:

Հիմնաբառեր՝

Լեհահայոց մշակույթ, Չամոնյսի թանգարան, Ars armeniaca. հայկական արուեստը ըստ լեհական և ուկրաինական հաւարածուների:

Սեղմագիր

Վերջին տարիներին նկատում է հետաքրքրության զգալի աճ հայերի, գլխավորապես լեհահայերի մշակոյթի եւ պատմութեան նկատմամբ, որոնք հարիւրաւոր տարիներ, մինչեւ Երկրորդ աշխարհամարտը բնակեցնելով Լեհական թագաւորութեան արեւելեան սահմանները, ստեղծել են այնտեղ հարուստ եւ ինքնատիպ մշակոյթ: Լեհաստանի տարբեր շրջաններում աւելի ու աւելի յաճախ են ի յայտ գալիս հայկական կազմակերպութիւններ, հրատարակում գիտական աշխատութիւններ, ցուցահանդէսների կատալոգներ, հրաւիրում գիտաժողովներ ու հանդիպումներ: Բոլոր այդ նախաձեռնութիւնները ողջունելի են՝ յուսալով, որ գործ ունենք տակաւին միջպատերազմեան Լվովում նկատուող այսպէս կոչուած *հայկականութեան վերածննդի* հետ: Սակայն, որպէսզի ժամանակի ընթացքում մեր ներկայ գործողութիւններին համարժէք յղում տրուի, դրանց արդիւնքները պէտք է համապատասխանեն արժանահաւատութեան տարրական չափանիշներին ու դիմակայեն ժամանակի քննութեանը: Այնինչ սոյն աշխատութեան քննարկման առարկայ հանդիսացող «*Ars armeniaca. հայկական արուեստը Չամոշի Չամոյսկի թանգարանում՝ ըստ լեհական եւ ուկրաինական հաւաքածոների*» հրատարակումը թէեւ տեղաւորում է հայկական թեմայի աճող հետաքրքրութեան շրջանակներում, սակայն ստուեր է զցում մինչայժմ հիմնականում լաւ պատրաստուած ու մասնագիտորէն իրականացուած ձեռնարկումներին, որոնք միտուած են խորացնելու հայագիտութեանն առնչուող գիտական քննարկումները, ինչպէս նաև նպաստելու դրանց մասսայականացմանը:

Joanna Wolańska, "Apricot art"? About the exhibition catalogue "Ars armeniaca: Armenian art from Polish and Ukrainian collections in the Muzeum Zamojskie in Zamość"

Key words:

Polish-Armenian art, Muzeum Zamojskie, the exhibition *Ars armeniaca: Armenian art from Polish and Ukrainian collections*

Summary:

In the recent years we have observed the growing interest in Armenian culture and history — mainly the Polish-Armenian, who for hundreds of years, until the Second World War, have lived in the eastern parts of Poland and who shaped their own flourishing and unique culture. Presently, Armenian societies are getting more actives in different regions of the country, there is a growing number of scholarly publications, exhibition catalogues, academic conferences and meetings. We should welcome all the new initiatives with satisfaction, hoping, that we are witnessing — similarly to the interwar period in Lwów — a rebirth of Armenian culture. However, if we wish to call the present time with such a proud name, all the initiatives mentioned before have to meet at least average standards of reliability and stand the test of time. The publica-

tion, which is the subject of this review — *Ars armeniaca: Armenian art from Polish and Ukrainian collections* — even if it is a part of the aforementioned increased activity — casts a shadow on the recent activities, in most part well prepared and professionally organized, aimed at provoking deeper academic reflection on Armenian issues and their popularization.