„Facta Simonidis", 16 (2023), nr 3
s. 145-173

dr Maria Nitka
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
e-mail: m.nitka@asp.wroc.pl
https://orcid.org/0000-0003-0547-9375

Kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie jako świątynia Rzeczypospolitej Obojga Narodów

The Church of the Resurrection in Rome as a Temple of the Polish-Lithuanian Commonwealth

Summary

The paper examines the primary iconography of the interior design of the Church of the Resurrection in Rome, located in via San Sebastianello 11, reconstructed thanks to the archival materials. The interior of the church of the Resurrectionists in Rome was consecrated on November 5th, 1889, during the time of partitions and the lack of representation of the temple of the Polish nation in the Eternal City. The church until the 1979 renovation had a homogeneous decoration in the historicizing trend, which was bound together by polychromy in the type of "carpet polychromy" (*Tapisseriemalerei*), capturing the most semantically significant elements of decoration – stained glass windows and historical paintings. Iconography in the chancel referred to the Resurrection and the role of the Church in delivering this message. On the axis of the apse there was a stained-glass window with an image of the Risen Christ, flanked by two stained glass windows with representations of Immaculata and St. Joseph, whose cults were promoted in the Church by Pope Pius IX. The stained-glass windows also included the coats of arms of Pope Leo XIII and the founders. The main altar: a mensa from 1775, from the former church of St. Paul the First Hermit of the Pauline Fathers (formerly the Polish temple), over a wall-mounted canopy whose founder was Father Władysław Czartoryski, with an image of Our Lady of Częstochowa. The triumphal arch on the pillars framing the altar featured painted figures of St. Stanislaus and St. Sebastian, and on top of the rainbow arch was an image of the veraicon. Above the stalls there were figural paintings relating to the handing down the mission in the Church during various historical moments: The Ascension by Henryk Siemiradzki (on the south side) and The First Vows of the Resurrectionists and the Approval of the Congregation by Pius IX by Józef Unierzyski, enframed in a wooden frame with the coats of arms of Popes Gregory XVI and Pius IX. In the window area above it, there was the coat of arms of the Kingdom of Poland, while in the successive bays of the nave there were the coats of arms of Cardinal Mieczysław Ledóchowski and the Lithuanian Pogoń. Across the nave,

Licencja CC BY-NC-SA 4.0
ISSN: 1899-3109; eISSN: 2956-4085
https://doi.org/10.56583/fs.2396

there were two figural paintings by Franciszek Krudowski, depicting encounters with the Risen Christ on earth: Infidel Thomas and Noli me tangere. Therefore, the southern wall of the presbytery and nave depicted the presence of the Risen Christ on earth, while the northern wall pointed to the Church of Poland, from the formation of the Resurrectionists to the symbols of the state and the primate-interrex. The symbolism of the connection between the Universal Church and the Polish Church was developed on the choir wall, divided by the organ emporium into two tiers, in which stained glass windows were placed, in the lower one were the figures of the three Archangels and the Blessed Virgin Mary in the Annunciation scene, in the upper one were Saints Casimir and Josaphat, all stained glass windows were accompanied by coats of arms, whether of the Polish State or the founders. The Church of the Resurrection thus merged the iconography of the cult of the Resurrection of Christ with national representation, which was expressed both by the depicted saints and the extensive heraldic program. The emphasis on the cult of Christ and the saints of the Polish church has a reference to the first temple of the Polish nation of St. Stanislaus, whose main patron was the Blessed Savior; the image of St. Stanislaus also referred to the name of this temple. The presence of St. Josaphat, on the other hand, refers to the tradition of the Uniate hospice of Sts. Sergius and Bacchus, representing the Ruthenian nation. The iconography with images of St. Casimir, St. Josaphat, the Eagle and Pogoń coats of arms indicated that this was the temple of the First Republic, a buried state, which was represented in Rome by the Resurrectionists, the informal Polish ambassadors to the apostolic capital, who also protected and spread the Uniate rite. The saints present in the temple's iconography and the emphasis on the relationship between the Polish Church and the Universal Church were also reflected in the Resurrectionists' apostolic mission. The union of Church and state – altar and throne in the iconographic program of the Resurrection temple emphatically indicated that there would be no resurrection of the homeland without the Church, which was also confirmed in the political and social program of the Resurrectionist congregation.

Keywords: Resurrectionists; Church of the Polish Nation in Rome; St. Josaphat; Resurrection iconography

Streszczenie

W artykule omówiono pierwotną ikonografię wystroju kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie przy via San Sebastianello 11, zrekonstruowaną dzięki materiałom archiwalnym. Wnętrze kościoła Zmartwychwstańców w Rzymie zostało konsekrowane 5 listopada 1889 roku w czasie zaborów i braku reprezentacji świątyni nacji polskiej w Wiecznym Mieście. Świątynia przed remontem w 1979 roku miała jednorodny wystrój w nurcie historyzującym, który spajała polichromia w typie „polichromii dywanowych" (*Tapisseriemalerei*), ujmująca najważniejsze semantycznie elementy dekoracji – witraże i obrazy historyczne. Ikonografia w prezbiterium odnosiła się do zmartwychwstania i roli Kościoła w niesieniu tego posłannictwa. Na osi absydy był witraż z wizerunkiem zmartwychwstałego Chrystusa, otaczały go dwa witraże z przedstawieniem Immaculaty oraz św. Józefa, których kulty w Kościele propagował papież Pius IX. W witrażach znajdowały się także herby papieża Leona XIII oraz fundatorów. Elementami ołtarza głównego były: mensa z 1775 roku, pochodząca z dawnego kościoła pw. św. Pawła Pierwszego Pustelnika oo. Paulinów (dawniej polskiej świątyni), nadprzyścienny baldachim, którego fundatorem był ks. Władysław Czartoryski, z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej. Na łuku triumfalnym na filarach, ujmującym ołtarz, znajdowały się malowane figury św. Stanisława i św. Sebastiana, a na szczycie łuku tęczowego wizerunek *veraicon*. Nad stallami zamieszczono obrazy figuralne odnoszące się do przekazywania posłannictwa w Kościele w różnych historycznie momentach: *Wniebowstąpienie* pędzla Henryka Siemiradzkiego (od południa) oraz *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców* i *Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX* Józefa Unierzyskiego, oprawniony w drewnianą ramę

z herbami papieży Grzegorza XVI i Piusa IX. Ponad nim, w strefie okien, znajdował się herb Królestwa Polskiego, w kolejnych przęsłach nawy herby: kardynała Mieczysława Ledóchowskiego oraz Litewskiej Pogoni. Po przeciwnej stronie nawy były dwa obrazy figuralne pędzla Franciszka Krudowskiego, ukazujące spotkania ze zmartwychwstałym Chrystusem na ziemi: *Niewierny Tomasz* i *Noli me tangere*. Na południowej ścianie prezbiterium i nawy przedstawiono zatem obecność zmartwychwstałego Chrystusa na ziemi, na ścianie północnej zaś wskazywano na Kościół polski, począwszy od powołania zmartwychwstańców, po symbole państwa i prymasa interrexa. Symbolika łączności Kościoła powszechnego i polskiego została rozwinięta na ścianie chóru, podzielonej emporą organową na dwie kondygnacje, w których umieszczono witraże, w dolnej były to postaci trzech archaniołów oraz Najświętsza Maria Panna w scenie zwiastowania, w górnej święci Kazimierz i Jozafat, wszystkim witrażom towarzyszą herby, państwa polskiego bądź fundatorów. Kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego łączył zatem ikonografię kultu zmartwychwstania Chrystusa z reprezentacją narodową, której wyrazem byli zarówno ukazani święci, jak i bogaty program heraldyczny. Ukierunkowanie na kult Chrystusa i świętych kościoła polskiego ma odniesienie do pierwszej świątyni nacji polskiej pw. św. Stanisława, której głównym patronem był Najświętszy Zbawiciel, do wezwania tej świątyni odnosił się też wizerunek św. Stanisława. Obecność św. Jozafata nawiązuje z kolei do tradycji unickiego hospicjum śś. Sergiusza i Bachusa, reprezentacji nacji ruskiej. Ikonografia z wizerunkami św. Kazimierza, św. Jozafata, herbów Orła i Pogoni wskazywała, iż była to świątynia I Rzeczypospolitej, pogrzebanego państwa, które reprezentowali w Rzymie zmartwychwstańcy, nieformalni ambasadorowie polscy przy Stolicy Apostolskiej, strzegący i rozszerzający też ryt unicki. Obecni w ikonografii świątyni święci oraz podkreślenie związku Kościoła polskiego i powszechnego miało także swe odzwierciedlenie w apostolskiej misji zmartwychwstańców. Łączność Kościoła i państwa – ołtarza i tronu – w programie ikonograficznym tej świątyni wskazywała dobitnie, że nie będzie wskrzeszenia ojczyzny bez Kościoła, co znajdowało także potwierdzenie w programie polityczno-społecznym zgromadzenia zmartwychwstańców.

Słowa kluczowe: zmartwychwstańcy; kościół nacji polskiej w Rzymie; św. Jozafat; ikonografia zmartwychwstania

Opisując fundację kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego, Konstanty Przeździecki rozpoczął od zrelacjonowania próby wykupienia przez zgromadzenie zmartwychwstańców na swą nową siedzibę dwóch starszych polskich założeń w Rzymie: dawnego kościoła św. Pawła Pustelnika wraz z klasztorem oo. Paulinów oraz zabranego przez władze carskie hospicjum Hozjusza i kościoła św. Stanisława[1]. Szczególnie to drugie założenie było ważne dla zmartwychwstańców, wspominał Przeździecki: „zrobiliśmy wszystko, co było możliwym, żeby tą drogą pamiątkę dla całej Polski znowu odkupić”[2]. Zamiary te jednak nie powiodły się, dlatego w 1885 roku o. Piotr Semenenko postanowił zakupić dla ustanowienia nowej siedziby zgromadzenia teren niedaleko Piazza di Spagna przy via San

1 Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma (dalej: ACRR), no. 65128: [K.?] Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego spisane na zadanie hr. Konstantego Przeździeckiego [...] w roku 1892 dnia 9go maja*, mps, k. 1.

2 Tamże.

Il. 1. Kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego, 1889, Rzym, San Sebastianello 11.
Fot. P. Jamski.

Sebastianello 11, zwany Villino Margherita[3]. Projektantem świątyni – serca zgromadzenia – oraz przebudowy kompleksu klasztornego został Pio Piacentini, jeden z najbardziej renomowanych wówczas architektów w Rzymie, twórca m.in. sławnego *Palazzo delle Esposizioni* (1883), co wskazywało na ambicje zmartwychwstańców chcących, by ich nowa siedziba była ważną realizacją sakralną na mapie ówczesnego Wiecznego Miasta[4]. W związku z brakiem funduszy zredukowano jednak plany budowli pod kierownictwem Luigiego Tedeschiego i rozpoczęto wznoszenie świątyni w 1888 roku, a konsekrowano ją już 5 listopada 1889 (il. 1)[5].

Powstała w ten sposób neorenesansowa, prostokątna, zakończona absydą budowla kościoła, którą ze względu na ograniczenia terenowe działki (wąskiej i długiej, posadowionej na zboczu) zaprojektowano na osi wschód-zachód, z wejściem od wschodu, w pierzei via San Sebastianello, a ścianą południową przylegającą do sąsiedniego budynku i połączoną od północy z zabudowaniami klasztornymi niskim łącznikiem, w nim usytuowano zakrystię. Elewacja była dwukondygnacyjna, trójosiowa, artykułowana pilastrami w porządku toskańskim i gzymsem międzykondygnacyjnym, zwieńczona belkowaniem z fryzem dekorowanym ornamentem arkadkowym, nad nim znajdował się prostokątny szczyt. Na osi wejście prosto zamknięte, ujęte arkadowym portalem z pilastrami w porządku korynckim, w nadprożu tympanon. Otwory okienne, poza rozetą na osi w drugiej kondygnacji fasady, były prostokątne, zamknięte łukiem pełnym, na każdej kondygnacji w skrajnych osiach fasady, w północnej elewacji bocznej po 3 pary oraz w absydzie 3 otwory. W północnym rogu fasady umieszczono wyodrębnioną w bryle czterokondygnacyjną dzwonnicę, przylegającą do zakrystii. Prosta architektura kościoła nawiązuje do czystości wczesnorenesansowych wzorów. Wydobywa ona jedyne elementy semantyczne w fasadzie – portal z zamkniętym łukiem pełnym z tympanon z dekoracją Chrystusa Zmartwychwstałego dłuta Piusa Welońskiego (il. 2) oraz nad nim gzyms z napisem majuskułą: „IN HONOREM JESU CHRISTI REDIVIV". Dopełnia tę semantykę medalion z chrystogramem ☧ w szczycie oraz nad nim krzyż sygnaturka. Od samego wejścia wierny był zatem poinformowany, iż jest to świątynia pw. Zmartwychwstania Pańskiego.

3 Zob. Antoni Lechert CR, List do Piotra Semenenki CR z 18 lipca 1883, CRA-R 37145; 19 lipca 1883, CRA-R 37146, za: J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2: *1887-1932*, tłum. W. Mleczko, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007, s. 32.

4 J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 31-36. Zob. Raphael Ferrigno CR, List do Waleriana Przewłockiego CR z 22 czerwca 1888, CRA-R 12704, za: J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 33.

5 Po śmierci ks. W. Przewłockiego zarzucono ideę budowy kościoła przy nowej siedzibie z powodu braku funduszy, dopiero interwencja Eweliny Sobańskiej, dar Marii Przeździeckiej i pomoc Leona XII sprawiły, że świątynia powstała. Zob. J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 32; [K.?]. Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego*, k. 1-3.

Il. 2. Pius Weloński, *Zmartwychwstanie Pańskie*, tympanon, 1889, marmur.
Fot. P. Jamski.

Salowe, sklepione kolebką z lunetami, czteroprzęsłowe wnętrze kościoła było artykułowane półkolumnami w porządku korynckim z trzonami z zielonego marmuru, zwieńczonymi belkowaniem z jasnego kamienia (wykonanymi przez kamieniarzy Ciccaglia)[6]. Jego pierwotny układ został zaburzony przez remont w 1979 roku, wówczas zmianie uległa również dekoracja świątyni. Przedmiotem artykułu jest ikonografia dekoracji i wyposażenie kościoła przed posoborowymi zmianami. Rekonstrukcja tego założenia stała się możliwa dzięki pracom dokumentacyjnym i kwerendzie w Archiwum Zgromadzenia Zmartwychwstańców w Rzymie. Wnętrze kościoła – jak ukazują odkryte fotografie – pokrywała dekoracja malarska o kompozycji strefowej, wydobywająca podziały architektoniczne i elementy semantyczne świątyni (il. 3, 4). Wpisywała się ona w nurt historyzujących „polichromii dywanowych" (*Tapisseriemalerei*). Pierwsza strefa (od podłogi do okien) została wypełniona dekoracją ornamentalną, w nawie był to zwielokrotniony biały czteroliść, w absydzie rombowa plecionka przypominająca stylizowane motywy zasłon.

6 „La Vocedella Verita", 9 listopada 1889 roku, za: J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 35.

Pas wieńczył fryz z ornamentem arkadkowym i dekoracją roślinną. W kolejnej strefie umieszczono na ścianie południowej nawy olejne obrazy ze scenami historycznymi, ujęte w ramy przypominające pasy sukna zakończone frędzlami (wykonanymi z drewna), wokół nich ornamentalna dekoracja[7]. W ścianie północnej nawy znajdowały się zdwojone otwory okienne z przeszkleniami ornamentalnymi, pomiędzy nim polichromia z kartuszami herbowymi. W otworach okiennych absydy i chóru umieszczono przedstawienia figuralne. Ostatni pas dekoracji stanowiła geometryczna i floralna polichromia sklepienia w nawie i gwieździsta w absydzie.

Il. 3. Wnętrze kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, widok na prezbiterium, fotografia archiwalna, około 1975 rok.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

7 Częściowo oprawa obrazów została odnaleziona podczas inwentaryzacji przeprowadzonej w klasztorze zgromadzenia zmartwychwstańców na Mentorelli.

Il. 4. Wnętrze kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, widok na prezbiterium, fotografia archiwalna, około 1975 rok.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

Bogata dekoracja tworzyła semantyczne całości, skupione wokół centrów liturgicznych świątyni. Pierwsze – strefa prezbiterium, wyróżnione podniesionym poziomem przęsło i absyda to przestrzeń najświętsza, w obrębie której znajdował się ołtarz główny. Składał się on z mensy, przeniesionej z dawnego kościoła pw. św. Pawła Pierwszego Pustelnika oo. Paulinów, datowanej na 1775 rok. Nieco dalej, na osi, na ścianie absydy, pod linią okien, zawieszono niewielki marmurowy, przyścienny baldachim, którego fundatorem był ks. Władysław Czartoryski[8]. Co ciekawe, na wielu fotografiach zamiast tradycyjnej w takich oprawach figury (jak np. obecnie Matki Boskiej z Mentorelli) znajdował się niewielki obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. W oknach absydy, ponad ołtarzem głównym, zostały umieszczone trzy witraże ukazujące pełnopostaciowe wizerunki w arkadach zwieńczonych łukiem ostrym, posadowione na cokole z medalionami; w środkowym oknie trzy, w bocznych po dwa. W centralnym przeszkleniu widnieje frontalnie ujęty Chrystus w czerwonej szacie, otoczony złocistą mandorlą, występujący z grobu, pod którego odrzuconym głazem śpi żołnierz (il. 5). Otaczają go witraże z przedstawieniami: od południa Najświętszej Marii Panny w typie Immaculaty (il. 6), ze złożonymi na piersiach dłońmi z księżycem pod stopami, w błękitnym płaszczu i koroną z gwiazd, a od północy św. Józefa z lilią w dłoni (il. 7). Postaci są ukazane zatem zgodnie z ikonograficznym kanonem[9]. Najważniejszy spośród nich wizerunek zmartwychwstałego Chrystusa odnosi się do wezwania świątyni, dwie otaczające go postaci wpisują się zaś w ówczesną myśl teologiczną papieża Piusa IX. 8 grudnia 1854 roku ogłosił on bowiem dogmat o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny (*Immaculata Conceptio Beatae Virginis Mariae*), który propagowali żarliwie zmartwychwstańcy, czego przykładem są obrazy Edwarda Brzozowskiego i Leopolda Nowotnego[10]. W1870 roku papież Pius IX ogłosił z kolei dekret *Quemadmodum Deus*, w którym uczynił św. Józefa patronem Kościoła katolickiego[11]. Umieszczone w cokołach herby, jak informuje wieńczący je napis (majuskułą): „Memento benefactorum congregationis a Resurrectione D.N.I. Ch.", wskazują dobroczyńców tego kościoła. Są to w środkowym witrażu na osi: herb papieża Leona XIII, po lewej Roch III Przezdzieckich, zapewne Marii, oraz po prawej Junosza

8 J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 34-35.

9 P. Wilhelm, *Auferstehung Christi*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Hrsg. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel 1994, szp. 201-218; A. Kramiszewska, *Ikonografia Niepokalanego Poczęcia jako wyraz kultu Maryi Imakulaty*, w: *Święty wyjątek. Niepokalane Poczęcie Maryi. II Bocheńskie Sympozjum Mariologiczne, 25 września 2004 r.*, red. J. Królikowski, Kraków 2004, s. 127-155; G. Kaster, *Joseph von Nazareth*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Hrsg. E. Kirschbaum, W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel 1994, szp. 210-222.

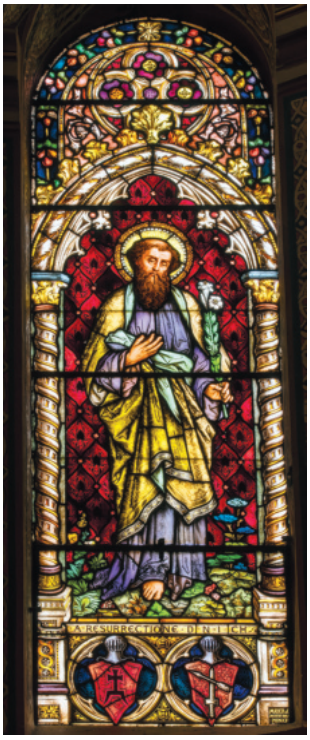
10 M. Nitka, *Biblia ilustrowana polska Leopolda Nowotnego a ikonografia historii Polski w sztuce nazareńskiej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej", 10 (2017), s. 50-66.

11 Bł. Pius IX (1846-1878), Dekret *Quemadmodum Deus* – ogłaszający św. Józefa Patronem Kościoła katolickiego, https://www.swietyjozef.kalisz.pl/BibliotekaSwJozefa/118.html [dostęp: 1.12.2023].

Sobańskich, wskazujący na Ewelinę[12]. Pod wizerunkiem Immaculaty znajduje się herb Zaremba Wacława Mańkowskiego oraz Radwan (nie ustalono czyj), a pod figurą św. Józefa Bożeniec oraz Przestał Waleriana Przewłockiego. W absydzie ukazano zatem głównego patrona świątyni, patronów Kościoła oraz dobroczyńców tego założenia.

Il. 5. *Zmartwychwstanie Chrystusa*, witraż Mayer (Monachium), absyda kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

Il. 6. *Immaculata*, witraż Mayer (Monachium), absyda kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.



Il. 7. *Św. Józef*, witraż Mayer (Monachium), absyda kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

12 Na budowę kościoła i klasztoru ks. P. Semenence kwotę 100 tys. franków darowała Ewelina Sobańska oraz papież Leon XIII – 60 tys. franków, jako zaliczkę darowizny 100 tys. franków, obiecanej przez Marię Przedziecką. J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 32-33. Zob. też [K.?]. Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego*, k. 1-3.

Ołtarz został ujęty ramą łuku tęczowego, którego dekoracja była najbardziej dopracowaną częścią *Tapisseriemalerei*. W jego dolnej strefie pojawiły się bowiem przedstawienia figuralne w malowanych niszach w stylistyce gotyckiej, w nich dwaj święci: św. Stanisław na filarze północnym oraz św. Sebastian po przeciwnej stronie. Pierwszy z nich to patron Królestwa Polskiego, który – jak pisał w poświęconym mu kazaniu ks. Aleksander Jełowicki – „wstąpił na górę Wawelu [...], strzec wielkiego Ołtarza, pod którego cieniem wznosił się tron Polski"[13]. Był on także patronem kościoła nacji polskiej w Rzymie, który chcieli kupić zmartwychwstańcy[14]. Drugi święty natomiast to patron ulicy, przy której znajduje się obecny kościół, ale też patron miejsca pierwszych spotkań zmartwychwstańców w Wiecznym Mieście – katakumb św. Sebastiana. Na szczycie łuku tęczowego był umieszczony wizerunek *veraicon*, podkreślający pasję Chrystusa, którą powtórzono poniżej na ołtarzu.

W przęśle prezbiterialnym, przy obydwu ścianach, były umiejscowione stalle, nad nimi dwa obrazy: na północnej ścianie *Wniebowstąpienie Pańskie* Henryka Siemiradzkiego (il. 8), a po przeciwnej stronie obraz Józefa Unierzyskiego ukazujący dwie rozdzielone pionowo sceny: *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców* i *Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX* (il. 9), ujęte drewnianą ramą z herbami w kartuszach na górze. Nad stallami znajdują się zatem dwa przestawienia odnoszące się do przekazywania posłannictwa w Kościele w różnych historycznie momentach. Pierwsze dzieło prezentuje jeden z fundamentalnych dla chrześcijaństwa tematów – wniebowstąpienie Jezusa Chrystusa, wspomniane w Ewangeliach św. Marka i św. Łukasza (Mk 16,19, Łk 24,50-53) oraz w Dziejach Apostolskich, które głoszą:

> ale weźmiecie moc Ducha świętego, który przydzie na was, i będziecie mi świadkami w Jeruzalem i we wszytkiej Żydowskiej ziemi, i w Samaryjej, i aż na kraj ziemie. A to rzekszy, gdy oni patrzali, podniesion jest, a obłok wziął go od oczu ich (Dz 1, 8-9)[15].

13 A. Jełowicki, *Kazanie o św. Stanisławie męczenniku, Biskupie Krakowskim, Naczelnym Patronie Królestwa Polskiego*, w: tegoż, *Kazania o świętych polskich i o Królowej Korony Polskiej. Tudzież nauki przedślubne, mowy pogrzebowe i kazania przygodne*, Berlin 1869, s. 35.

14 J. Skrabski, *Kościół polski w Rzymie. Tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*, Kraków 2021, s. 202-216.

15 Cytaty z *Pisma Świętego* według tłumaczenia Jakuba Wujka, http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka [dostęp: 1.12.2023].

Il. 8. H. Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie*, 1891, olej na płótnie, 250×150 cm, kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.

Fot. P. Jamski.

Il. 9. Józef Unierzyski, *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, około 1891 rok, olej na płótnie, kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie. Fot. P. Jamski.

Kult wniebowstąpienia Chrystusa był obecny od pierwszych wieków chrześcijaństwa, wspomina o nim już św. Augustyn jako o święcie apostolskim. Znalazło się ono też jako jedno z prawd wiary ujętych w credo nidziańsko-konstantynopolitańskim („et ascendit in *caelum* [caelos]"). Ta długa teologiczna tradycja przekłada się na wielowiekową ikonograficzną obecność sceny wniebowstąpienia, obejmującą zarówno kościół zachodni, jak i wschodni[16]. W tradycji ikonograficznej obydwu rytów znane były przede wszystkim przedstawienia złożone z dwóch wyraźnie rozdzielonych części: w pierwszej, ziemskiej byli obecni apostołowie z Marią, w drugiej, niebiańskiej – Chrystus. Ten podział wyraźnie jest też zaznaczony w scenie autorstwa Siemiradzkiego, w której wokół pustego miejsca gromadzą się uczniowie w ekspresyjnych pozach, ponad nimi zaś góruje ukazany frontalnie Chrystus z dwoma aniołami. Różnicę tę podkreśla kontrast kolorystyczny, ciemność dolnej strefy i jasność góry. Dla takiej kompozycji wzorem mogło być *Wniebowstąpienie* Perugina, jak również inna scena – słynna *Transfiguracja* Rafaela[17]. Scena autorstwa Santiego była uważana za najdoskonalszy obraz ukazujący boską naturę Chrystusa obecnego na ziemi. Podobnie praca Siemiradzkiego odsłania boską naturę Zbawiciela objawiającego się uczniom w pełni chwały i blasku oraz oświetlającego nim ich ciemności, jedynie twarz Marii jest w pełni w sferze jasności. To światło zmartwychwstałego Chrystusa, On wstępujący do nieba jest zatem źródłem Ecclesi, a pośredniczką z Nim jest Jego Matka.

16 M. Janocha, *Wniebowstąpienie, IV. Ikonografia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 20, red. E. Gigilewicz, Lublin 2014, kol. 820-822.

17 M. Nitka, *Obrazy religijne o funkcji kultowej w twórczości Henryka Siemiradzkiego*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej", 15 (2022), s. 8-38.

Siemiradzki łącząc, a zarazem kontrastując strefę niebiańską i ziemską, podkreślił fundamentalny dla teologii wniebowstąpienia aspekt eklezjologiczny[18].

Po drugiej stronie, ponad stallami, jako *pandeux* do sceny *Wniebowstąpienia* znajdował się obraz krakowskiego malarza Józefa Unierzyskiego[19]. Jest to kompozycja w formacie prostokąta leżącego, również o dwudzielnej strukturze. Każda ze scen podzielonych w pionie spiralną kolumną przedstawia dwa odrębne wydarzenia: pierwsze śluby zmartwychwstańców w katakumbach oraz aprobatę zgromadzenia przez Piusa IX. Scena z lewej strony ukazuje założycielskie dla zgromadzenia wydarzenie, które odbyło się w nocy z soboty na niedzielę Wielkiej Nocy (27 marca) 1842 roku, w katakumbach św. Sebastiana w Rzymie. Szczegółowo opisał tę historię ks. Hieronim Kajsiewicz w liście do Jana Koźmiana 9 kwietnia 1842 roku. Wspominał:

> Alleluja! Alleluja! Alleluja! Nareszcie, nareszcie dokonało się dzieło Pańskie [...] piszę do Ciebie już zakonnikiem. Spytasz, pod jaką regułą [...], żadna z istniejących nie zdawała się nam przypadać [...]. Postanowiliśmy zatem sformułować nasze widzenie rzeczy [...]. W Wielką Sobotę koło północy, po wezwaniu Ducha św., przystąpiliśmy do wyboru przełożonego. Jednomyślnie wybrany był brat Piotr [...]. Chrystus Pan już był zmartwychwstał, po raz siódmy, po siódmym poście od zawiązania się naszego, i nas było siedmiu [...]. Było około 3-ej po północy, kiedyśmy się układali, a o 4-tej wstaliśmy i po modlitwie udaliśmy się katakumb św. Sebastiana, o godzinę drogi za miastem, dla złożenia wotów przede Mszą świętą brata przełożonego [...]. Zaczęła się Msza św. [...], podczas której wszyscyśmy gorąco błagali Pana, aby pozwolił dokonać swego dzieła [...]. Naprzód tedy przełożony Bogu wobec Nieba i nas złożył śluby swoje, następnie my Bogu i jemu. Oprócz nas z ludzi był tylko świadkiem młody nasz nowicjusz Zaleski i rodzina Wielogłowskich, reprezentująca nijako was, drodzy bracia świeccy[20].

Na obrazie Unierzyskiego jest ukazana scena z ostatniej części tej opowieści – zakonnicy znajdują się w katakumbach św. Sebastiana, przed ołtarzem, w lewej części kompozycji, stoi o. Sememenko w ornacie, zwrócony przodem do klęczących braci, którymi są (od lewej): Bogdan Jański, Józef Hube, Karol Kaczanowski, Hieronim Kajsiewicz, za nimi Aleksander Jełowicki i Walerian Przewłocki, stoi natomiast hr. Cezary

18 W teologii Kościoła potrydenckiego wniebowstąpienie powiązano „z wizją Kościoła triumfującego w niebie. Epoka baroku sprzyjała rozciągnięciu tego triumfu również na Kościół pielgrzymujący i wprowadzeniu triumfalizmu, który cechował eklezjologię aż do Soboru Watykańskiego" (M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologiczno-fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej", 21 (2014), s. 384).

19 *Józef Unierzyski (ok. 1861-1948) malarz akademicki, uczeń i zięć Jana Matejki, rodem z mazowieckiej szlachty*, red. B. Umińska, ktalog wystawy, Ciechanów 2023.

20 H. Kajsiewicz, list do Jana Koźmiana, 9 kwietnia 1842, za: P. Smolikowski, *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3, Kraków 1895, s. 10-11.

Plater (1810-1869)[21]. W malarskim przedstawieniu zostali zatem ukazani ci, którzy nie mogli uczestniczyć w tym historycznym wydarzeniu, jak nieżyjący już wówczas B. Jański oraz W. Przewłocki niebędący jeszcze w 1842 roku zmartwychwstańcem. Przy rozdzielającej sceny spiralnej kolumnie, przypominającej te z konfesji św. Piotra, u podstawy znajduje się herb papieża Grzegorza XVI, za którego pontyfikatu zostały złożone pierwsze śluby zmartwychwstańców.

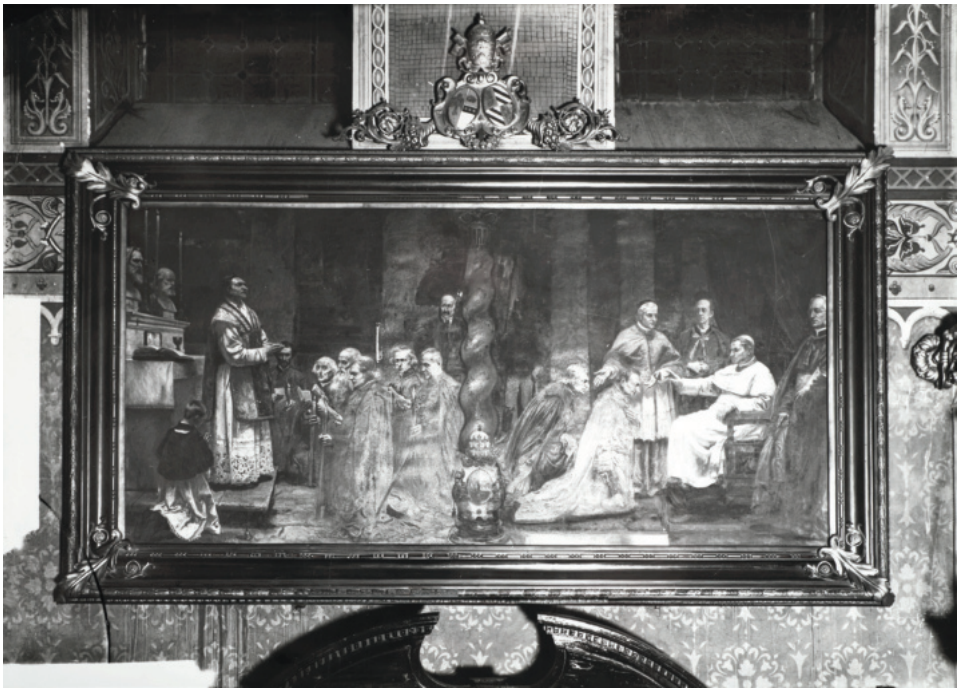
Druga scena to wedle tradycji *Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, a więc zatwierdzenie reguły zakonu 14 września 1860 roku. Wspominał ks. H. Kajsiewicz, iż dokonało się ono dzięki wstawiennictwu „Kardynała wikarego rzymskiego, Kardynała arcybiskupa paryskiego, biskupów z Tivoli i Hamilton w Ameryce"[22]. Przedstawiona przez Unierzyskiego scena rozgrywa się podczas audiencji, ujęty trzy czwarte siedzący na tronie papież otoczony jest przez dwóch kardynałów, przed nim zaś biskup prezentujący mu dwóch klęczących, ukazanych z profilu księży w czarnych sutannach. Charakterystyczne fizjonomie pozwalają rozpoznać, że są to ks. P. Semenenko (bliżej papieża) oraz ks. H. Kajsiewicz. Portretowe ujęcie papieskiej świty pozwala natomiast zidentyfikować notabli: po prawicy papieża kardynał Włodzimierz Czacki, z drugiej strony kardynał Albin Dunajewski, polecającym księży zmartwychwstańców jest natomiast arcybiskup Mieczysław Ledóchowski. Jeśli miałaby to być scena aprobaty zgromadzenia, wówczas w audiencji nie mogliby uczestniczyć przedstawieni na obrazie polscy hierarchowie kościelni, gdyż w 1860 roku ks. M. Ledóchowski nie miał jeszcze sakry biskupiej (otrzymał ją rok później), podobnie jak ks. A. Dunajewski (biskup od 1879 roku, kardynał od 1890 roku) oraz ks. W. Czacki (biskup od 1879 roku, kardynał od 1882 roku). Powyżsi hierarchowie jako biskupi nie mogli brać udziału we wspólnym wydarzeniu z ks. H. Kajsiewiczem, gdyż ten zmarł w 1873 roku, a więc zanim w większości otrzymali godności kościelne. Unierzyski nie ukazał także zatwierdzenia działalności zakonu z 1888 roku, nie żył już wówczas Pius IX, a także ojcowie P. Semenenko i H. Kajsiewicz. Scena towarzysząca ślubom w katakumbach jest zatem przedstawieniem wbrew prawdopodobieństwu historycznemu, mającym funkcję symboliczną, wskazuje ona na łączność powołanego zakonu z papiestwem i na związek z Kościołem polskim. Tę semantykę podkreślała rama, zwieńczona ujętymi w kartusze herbami papieża Grzegorza XVI i Piusa IX, złączonymi tiarą papieską (il. 10)[23]. Nad obrazem, w pasie pomiędzy oknami, górował herb Królestwa Polskiego – orzeł w tarczy z koroną (il. 11). Ponad gromadzącymi się w stallach

21 Postaci zostały opisane w druku ulotnym wydanym przez zmartwychwstańców: Fototeka ACRR, brak sygn.

22 H. Kajsiewicz, *Pamiętnik o początkach Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, za: *Pisma X. Hieronima Kajsiewicza ze Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3, Berlin-Kraków 1872, t. 3, oprac. M. Szlachciak, Rzym 2009, s. 54, https://www.resurrectionist.eu [dostęp: 10.12.2023].

23 Herby papieskie wieńczące ramę zostały odnalezione podczas inwentaryzacji przeprowadzonej w klasztorze zgromadzenia zmartwychwstańców na Mentorelli.

zmartwychwstańcami zostały umieszczone zatem obrazy ukazujące z jednej strony ustanowioną przez Jezusa misję Kościoła na ziemi, a z drugiej – podjęcie jej przez zakon, który głosi światu zmartwychwstałego Chrystusa. Ten aspekt apostolskiego powołania zgromadzenia był podkreślony w ich pierwszej regule, której zatwierdzenie było celebrowane ukazaną przez Unierzyskiego mszą świętą. Wedle niej zgromadzenie miało mieć charakter „zespołu apostolskiego"[24]. Charyzmat tej wspólnoty określała natomiast absyda z witrażem Zmartwychwstałego nad ołtarzem, pod którym znajdował się skromny, ale święty dla Polaków wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej. Odniesieniem do miejsca i posłania byli też dwaj święci: św. Sebastian – patron miejsca pierwszego spotkania zakonników i miejsca ich kościoła na mapie Rzymu, oraz św. Stanisław – patron Królestwa, którego herb pojawia się w strefie prezbiterium.



Il. 10. Pierwotna rama obrazu J. Unierzyskiego *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, fotografia archiwalna.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

24 W. Mleczko, *Nauka i świętość. Formacja kapłańska w myśli i działalności zmartwychwstańców*, Kraków 2014, s. 81.

Il. 11. Fragment dekoracji kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, fotografia archiwalna, około 1975 rok.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

Do kolejnej część świątyni – nawy, a więc przestrzeni gromadzenia się wiernych, czyli tych, którym niesione jest posłannictwo apostolskie, wprowadzały dwa ołtarze boczne, o mensach skonstruowanych na wzór ołtarza głównego. Jak informował przewodnik po świątyniach Rzymu z 1891 roku, były one poświęcone Matce Boskiej Dobrej Rady oraz Krzyżowi Świętemu[25]. W pierwszym z nich (od południa) został umieszczony obraz Matki Bożej Dobrej Rady (il. 12), będący kopią malowidła z bocznego ołtarza kościoła św. Klaudiusza, pierwszej świątyni zmartwychwstańców w Rzymie[26]. W drugim natomiast (od północy) znajdował się krzyż ofiarowany zgromadzeniu przez Piusa IX 7 maja 1848 roku[27]. Wokół ołtarzy były zawieszone wota, świadectwo działalności Boga wśród gromadzącego się w nawie ludu. W tej części świątyni, na ścianie południowej, w górnym pasie, znajdowały się obrazy o formacie zbliżonym do kwadratu pędzla Franciszka Krudowskiego: *Niewierny Tomasz* (il. 13) i *Noli me tangere* (il. 14)[28].

25 „La chiesa ha una sola nave e ha l'abside in fondo. Oltre il maggiore, ha due altari laterali, l'uno dedicato al Santissimo Crocifisso, l'altro alla Vergine del Buon Consiglio" (M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, ed. 2, Roma 1891, s. 342).

26 V. Delbianco, *La Madonna del Buon Consiglio. Storia e fortuna di un'iconografia romana in Trentino*, „Studi Trentini. Arte", 95 (2016), s. 7-31.

27 J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, s. 34.

28 J. Białynicka-Birula, *Krudowski Franciszek*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 4, red. J. Mauire-Białostocka, J. Debrojed, Warszawa-Wrocław-Kraków 1986, s. 274-275.

Il. 12. Ołtarz Matki Boskiej Dobrej Rady, wnętrze kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, fotografia archiwalna.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

Il. 13. Franciszek Krudowski, *Niewierny Tomasz*, około 1890 rok, olej na płótnie, kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.

Fot. P. Jamski.

Il. 14. Franciszek Krudowski, *Noli me tangere*, około 1890 rok, olej na płótnie, kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

Przedstawiają one dwa spotkania ze zmartwychwstałym Chrystusem na ziemi, zaczerpnięte z Ewangelii św. Jana. Pierwszy to scena, gdy św. Tomaszowi w towarzystwie pozostałych apostołów ukazuje się Jezus, który wskazuje mu swe rany, by przez ich dotknięcie uwierzył (J 20,24-29). Jest to temat znany już z pierwszego cyklu poświęconego obecności Zmartwychwstałego na ziemi, z mozaik z kościoła San Apollinare Nuovo

w Rawennie[29]. Kompozycja Krudowskiego prezentuje spotkanie apostołów ze Zbawicielem w oszczędny i wymowny sposób: na osi obrazu ujęty frontalnie Chrystus w czerwonej szacie, wokół niego przedstawieni niemal izokefalicznie apostołowie wpatrzeni w Mesjasza. Dwaj z nich łamią symetrię, ten z prawej strony Zbawiciela, lekko ku niemu pochylony wyciąga dłoń w kierunku jego odsłoniętej przez szatę klatki piersiowej – to św. Tomasz. Drugi apostoł, zapewne św. Piotr, klęczy przed Chrystusem, który wskazuje na niego. Prostota tej kompozycji przywołuje renesansowe rozwiązania tego tematu np. Giovanniego Battisty Cimy da Conegliano, jakie poznawał Krudowski w czasie studiów w Akademii Wiedeńskiej czy podczas wojaży po Włoszech[30]. Drugi obraz pędzla Krudowskiego przedstawia spotkanie Zmartwychwstałego z Marią z Magdaleną (J 20,1-18) w formie oszczędnej dwufigurowej kompozycji, w której do stojącego *en face* Chrystusa wyciąga dłonie ujęta z profilu, klęcząca Maria Magdalena. W realizacji tematu *Noli me tangere*, znanego w ikonografii od wczesnego średniowiecza, Krudowski ponowienie sięgnął do prostoty rozwiązań mistrzów renesansu – kompozycji Tycjana z National Gallery, Andrei del Sarto z Uffizi czy sławnego ówcześnie neorenesansowego obrazu Alexandra Ivanova z Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu[31]. Krudowski w scenach ukazujących spotkania zmartwychwstałego Chrystusa na ziemi umiejętnie posłużył się zatem tradycją obrazową, by stworzyć własne wymowne i spójne realizacje[32]. Po drugiej stronie nawy, na ścianie północnej, pomiędzy oknami, analogicznie do przęsła prezbiterialnego znajdowały się herby. Są to w drugim przęśle Szaława Ledóchowskich w tarczy, nad nią podwójny krzyż arcybiskupi i kapelusz kardynalski, odnosi się on zapewne do kardynała Mieczysława Ledóchowskiego[33]. W trzecim przęśle umieszczono Pogoń Litewską z książęcą mitrą nad tarczą, a więc herb Wielkiego Księstwa Litewskiego. W górnej strefie pomiędzy oknami były zatem ukazane emblematy Rzeczpospolitej Obojga Narodów i jej ówczesnego prymasa – głowy Kościoła, a zarazem interrexa. Na południowej ścianie świątyni przedstawiono obecność zmartwychwstałego Chrystusa na ziemi, a na ścianie

29 *Thomaszweifel*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Hrsg. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel 1994, szp. 301-303.

30 Dzieło G.B. Cimy da Conegliano zostało sprzedane w 1870 roku do Londyńskiej National Gallery, co wzbudziło duże zainteresowanie współczesnych. J. Dunkerton, *The Transfer of Cima's "«The Incredulity of S. Thomas»"*, „National Gallery Technical Bulletin", 9 (1985), s. 38-43.

31 *Noli me tangere*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Hrsg. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel 1994, szp. 332-336.

32 Maestrię Krudowskiego docenił autor cytowanego przewodnika po rzymskich kościołach: „Nella parete sinistra vi sono due quadri ad olio, rappresentanti l'uno l'apparizione di Cristo alla Maddalena, l'altro San Tommaso che tocca le cicatrici del Salvatore. Questi due affreschi sono di stile ed arte cosi insigne, che mostrano nel giovane pittore signor Crudowscki, che gli ha eseguiti, una maestria del tutto eccezionale" (M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, s. 342-343).

33 A. Galos, Z. Zieliński, *Mieczysław Ledóchowski (Halka-Ledóchowski) (1822-1902)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 16, red. E. Rostworowski, Wrocław 1971, s. 626-628.

północnej wskazywano na Kościół polski, począwszy od powołania zmartwychwstańców, po symbole państwa i prymasa.

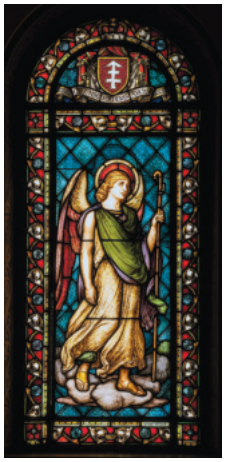
Symbolika łączności Kościoła Chrystusowego – powszechnego i Kościoła polskiego została rozwinięta na ścianie chóru, podzielonej emporą organową na dwie kondygnacje (il. 15). W każdej z nich znajdują się witraże w otworach okiennych oraz dodatkowo w dwuskrzydłowych drzwiach ujmujących wejście. W pierwszej kondygnacji został ukazany od północy Archanioł Rafael (il. 16), w ramie prostokątnej bordiury, nad nim w półokrągłym zamknięciu herb na płaszczu książęcym zwieńczony mitrą, w tarczy Pogoń Sanguszków z dewizą „Z przekonania". Analogicznie został zakomponowany witraż od południa z przedstawieniem Archanioła Michała (il. 17), nad nim herb Lis Spiehów z dewizą „Crux mihi foederis arcus". Fundatorką tych witraży była Teresa z ks. Sanguszków Leonowa Sapieżyna[34]. W drzwiach znajdują się przeszklenia prezentujące scenę Zwiastowania (il. 18), w niszach zwieńczonych wimpergą ustawiono figury, w jednej Najświętszej Marii Panny, w drugiej Archanioła Gabriela. Pod postaciami zamieszczono herby wieńczone koroną hrabiowską: pod Archaniołem Gabrielem herb Roch III, pod Matką Boską czteropolowy herb w nim: Nałęcz Ostrorogów, Oksza herb Pęcherzewskich (matki Janiny Umiastowskiej). Zapewne fundatorką witraży była Janina Zofia Umiastowska. W dolnej kondygnacji znajduje się zatem scena zwiastowania oraz wszyscy archaniołowie, wysłannicy Boga na ziemi.

34 W. Wehr, *Polskie pamiątki heraldyczne w Rzymie*, „Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej", 3 (1966), s. 54-57.

Il. 15. Wnętrze kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, widok na chór, fotografia archiwalna, około 1975 rok.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

Il. 16. *Archanioł Rafael*, witraż Mayer (Monachium), kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.



Il. 17. *Archanioł Michał*, witraż Mayer (Monachium), kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

Il. 18. *Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie*, witraż Mayer (Monachium), kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

W drugiej kondygnacji są przeszklenia z wizerunkami św. Kazimierza (północ) (il. 19) i św. Jozafata (południe) (il. 20), ujętymi w ornamentalne bordiury, w dole kompozycji dwa herby w medalionach. Święty Kazimierz Jagiellończyk w czerwonym płaszczu, w mitrze książęcej, z palmą w dłoni, z herbami Orłem Korony oraz Pogonią Litwy został ukazany zgodnie z kanonem wileńskiego konterfektu z połowy XVI wieku, jedyną znaczącą różnicą jest palma będąca raczej ikonograficzną pomyłką monachijskiego rysownika kartonu[35]. Z kolei św. Jozafat Kuncewicz został przedstawiony jako starszy mężczyzna z krótką brodą, w długim błękitnym płaszczu z czerwonymi wyłogami, trzymający księgę. Jego ubiór i sposób przedstawienia przypomina bardziej apostoła z konwencyjnych XIX-wiecznych przedstawień niż unickiego arcybiskupa i bazylianina. Poniżej jego wizerunku znajdowały się nieustalone herby w koronie szlacheckiej: Prus I oraz czteropolowy herb ze wspiętym srebrnym Lwem (pola 1 i 4) i Pogonią (pola 2 i 3). Obydwaj święci byli patronami wieloetnicznej Rzeczpospolitej Obojga Narodów: św. Kazimierz Litwy, a św. Jozafat, kanonizowany w 1867 roku, został ogłoszony patronem Rusi,

35 S. Maslauskaitė-Mažylienė, *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku*, tłum. K. Korzeniewska, Wilno 2013, s. 54-75.

stając się zarazem jednym z najważniejszych świętych unitów[36]. Kult obydwu świętych był również propagowany przez zmartwychwstańców, im m.in. ks. Aleksander Jełowicki poświęcił swe kazania[37]. Zgromadzenie Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa przyczyniło się także do kanonizacji św. Jozafata. Odbyła się ona w Rzymie 29 czerwca 1867 roku, a w kazaniu głoszonym na cześć tej uroczystości ks. A. Jełowicki podkreślił łączność nowego patrona Polski, Litwy i Rusi z papiestwem, ukazując go jako patrona i obrońcę unii grekokatolickiej, męczennika jedności Kościoła i wierności Rzymowi[38]. Zmartwychwstańcy mieli być strażnikami tej jedności w czasie, gdy nie strzegło jej państwo polsko-litewskie, czego symbolem była świeca przekazana im przez Piusa IX podczas kanonizacji św. Jozafata[39]. Zmartwychwstańcy podjęli to posłanie strażników jedności Kościoła, sprawowali opiekę duchową nad unitami, wspomagali bazylianki w Rzymie, utworzyli misję w obrządku unickim w Bułgarii, a następnie kształcili księży unickich w seminarium we Lwowie. Realizowali w ten sposób także testament Rzeczpospolitej Obojga Narodów, w obrębie której unia powstała i która po jej upadku spotykała się z prześladowaniami ze strony Cerkwii.

36 Por. B. Krasucka, *Jozafat Kuncewicz św. w ikonografii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. B. Migut, Lublin 2000, kol. 107-108.

37 A. Jełowicki, *Kazanie o św. Kazimierzu, Królewiczu, Patronie Królestwa Polskiego*; *Kazanie o błogosławionym Józafacie, Męczenniku Uniackim Arcybiskupie Połockim, a osobliwszym Patronie Rusi*, w: tegoż, *Kazania o świętych*, s. 147-165; 44-58.

38 Tenże, *Kazanie o kanonizacji świętego Józafata, odbytej przez Piusa IX w Rzymie w dzień XVIII stulecia męczeństwa Ś. Piotra, 20 czerwca R.P. 1867*, w: tamże, s. 59-69.

39 Ks. A. Jełowicki relacjonował, że papież Pius IX, wręczając świecę, miał powiedzieć: „«Zanieście tę pochodnię do Seminarium Polskiego, niech się tam przechowa, aż będzie ją można bezpiecznie zanieść do Warszawy»" (tenże, *Kazanie o kanonizacji świętego Józafata, odbytej przez Piusa IX w Rzymie w dzień XVIII stulecia męczeństwa Ś. Piotra, 20 czerwca R.P. 1867*, w: tamże, s. 68).

Il. 19. *Św. Kazimierz*, witraż Mayer (Monachium), kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

Il. 20. *Św. Jozafat*, witraż Mayer (Monachium), kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie.
Fot. P. Jamski.

Dekorację chóru dopełniała rozeta na osi, z przeszkleniem ornamentalnym. Nad nią znajdowała się malowana płyta z inskrypcją majuskułą

> CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EXCITATA/ET ORNATIBVS EXCVLTA/A. MDCCCLXXXIX/LEONE XIII PONTIFICE MAXIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/PRAEIPOSITI/SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS COLLATO.

Na ścianie południowej, w przęśle chóru, widniały po obydwu stronach herby. Czytelny na zdjęciach jest jeden, od południa (il. 21). Są to dwie tarcze na płaszczu książęcym z koroną książęcą, nakryte jedną koroną szlachecką, na pierwszej z nich odmiana herbu Radwan (nad chorągwią na krzyżu ptak z pierścieniem w dziobie), na drugiej herb Bogoria.

Herb ten mógł należeć do rodziny Krukowskich, jednak jego obecność i znaczenie wymagają dalszych badań[40]. Drugi herb jest nieznany z żadnej fotografii ani przekazów. W przestrzeni chóru, w ostatnim przęśle, byli upamiętnieni epitafiami także założyciele klasztoru (na ścianie południowej) oraz fundatorzy świątyni (po przeciwnej stronie): Maria Przeździecka, Irena de Kościelec Podgorska oraz Janina Umiastowska.

Il. 21. Niezidentyfikowany herb na chórze kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, fotografia archiwalna.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

40 W. Wehr, *Polskie pamiątki heraldyczne w Rzymie*, s. 56.

Kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego łączył zatem ikonografię kultu Zmartwychwstania Chrystusa z reprezentacją narodową, której wyrazem byli zarówno ukazani święci, jak i bogaty program heraldyczny. Ukierunkowanie na kult Chrystusa i świętych Kościoła polskiego ma odniesienie do pierwszej świątyni nacji polskiej pw. św. Stanisława, której głównym patronem był Najświętszy Zbawiciel[41]. Do wezwania tego odnosił się też wizerunek św. Stanisława na filarze łuku tęczowego, obok św. Sebastiana – patrona nowego miejsca. W tej przestrzeni jest także kolejna „pamiątka" polskiego *sacrum* w Rzymie – ołtarz z kościoła św. Pawła Pustelnika. Świątynia zmartwychwstańców reprezentowała jednak nie tylko nację polską. Obecność św. Jozafata nawiązuje do tradycji unickiego hospicjum śś. Sergiusza i Bachusa, reprezentacji nacji ruskiej[42]. Ikonografia z wizerunkami św. Kazimierza, św. Jozafata, herbów Orła i Pogoni wskazywała, że wspólnotę mającą się zbierać w tej przestrzeni rozumiano szerzej niż tylko etnicznie – była to świątynia narodów I Rzeczpospolitej. Tak też kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego istniał w zbiorowej świadomości pielgrzymów przybywających do Wiecznego Miasta z różnych zakątków dawnej Rzeczpospolitej[43]. Reprezentacyjna funkcja tej świątyni odpowiadała też roli nieformalnych ambasadorów Rzeczpospolitej przy Stolicy Apostolskiej, którymi byli księża zmartwychwstańcy. Kościół pw. Zmartwychwstania Pańskiego był więc świątynią I Rzeczpospolitej, pogrzebanego państwa, o którego zmartwychwstanie walczyły kolejne pokolenia emigrantów i pielgrzymów nad Tybrem. Podkreślenie wierności Kościołowi i zawierzenie go świętym jasno określało drogę do upragnionej niepodległości. Wyraził ją *explicite* w kazaniu na XXXIIII rocznicę powstania listopadowego w 1863 roku ks. A. Jełowicki: „szukającym Królestwa Niebieskiego będzie też dane i Królestwo Polskie!"[44]. Łączność Kościoła i państwa – ołtarza i tronu – w programie ikonograficznym świątyni Zmartwychwstania wskazywała dobitnie, że nie będzie wskrzeszenia ojczyzny bez Kościoła.

41 J. Skrabski, *Kościół polski w Rzymie*, s. 197-202.

42 Hospicjum śś. Sergiusza i Bakchusa zostało założone na prośbę króla Zygmunta III jako świątynia i kolegium dla kształcącej się młodzieży Zakonu św. Bazylego. Tamże, s. 64-65.

43 S. Janicki, *Pamiątki polskie w Rzymie*, [b.m.] 1933, s. 20; J.A. Łukaszkiewicz, *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897, s. 85; K. Nowak, *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900, s. 31.

44 A. Jełowicki, *Kazanie na XXXIIII rocznicę powstania narodowego miane w Paryżu w kościele Wniebowzięcia dnia 29 listopada 1863 roku*, w: tegoż, *Kazania o świętych*, s. 644.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma

ACRR, no. 65128: [K.?] Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego spisane na zadanie hr. Konstantego Przeździeckiego [...] w roku 1892 dnia 9go maja*, mps.

Opracowania

Armellini M., *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, ed. 2, Roma 1891.

Iwicki J., *Charyzmat zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2: *1887-1932*, tłum. W. Mleczko, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007.

Jełowicki A., *Kazania o świętych polskich i o Królowej Korony Polskiej. Tudzież nauki przedślubne, mowy pogrzebowe i kazania przygodne* [...], Berlin 1869.

Kajsiewicz H., *Pisma X. Hieronima Kajsiewicza ze Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3: *Listy z podróży, Pamiętnik o Zgromadzeniu*, Berlin-Kraków 1872, oprac. M. Szlachciak, Rzym 2009.

Kramiszewska A., *Ikonografia Niepokalanego Poczęcia jako wyraz kultu Maryi Imakulaty*, w: *Święty wyjątek. Niepokalane Poczęcie Maryi. II Bocheńskie Sympozjum Mariologiczne, 25 września 2004 r.*, red. J. Królikowski, Kraków 2004, s. 127-155.

Maslauskaitė-Mažylienė S., *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku*, tłum. K. Korzeniewska, Wilno 2013.

Mleczko W., *Nauka i świętość. Formacja kapłańska w myśli i działalności zmartwychwstańców*, Kraków 2014.

Nitka M., *Biblia ilustrowana polska Leopolda Nowotnego a ikonografia historii Polski w sztuce nazareńskiej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej", 10 (2017), s. 50-66.

Nitka M., *Obrazy religijne o funkcji kultowej w twórczości Henryka Siemiradzkiego*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej", 15 (2022), s. 8-38.

Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologiczno-fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej", 21 (2014), s. 361-385.

Skrabski J., *Kościół polski w Rzymie. Tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*, Kraków 2021.

Smolikowski P., *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3, Kraków 1895.

Wehr W., *Polskie pamiątki heraldyczne w Rzymie*, „Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej", 3 (1966), s. 34-68.