

*Maria Nitka*

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

## Obrazy religijne o funkcji kultowej w twórczości Henryka Siemiradzkiego

DOI: 10.15584/setde.2022.15.2

Wobec ogromu zmian zachodzących w funkcjonowaniu obrazów pod koniec XIX wieku, które niejednokrotnie doprowadziły do rzeczywistych rewolucji formalnych, jedna z ról malarstwa w sztuce europejskiej końca tego stulecia pozostała niezmienna – jego funkcja kultowa. W epoce scjentyzmu, postępującej laicyzacji i industrializacji drogi sztuki wystawianej na salonach i tej wykorzystywanej do dekoracji świątyń, zwłaszcza kościołów, coraz bardziej się rozchodziły. Symptomatycznym tego znakiem stał się zakaz ekspozycji współczesnej twórczości w kościołach, które było dotychczas powszechną rzymską praktyką, wydany przez papieża Leona XII w 1829 roku<sup>1</sup>. „Wyprowadził” on sztukę ze świątyń i na miejsce jej ekspozycji przeznaczył nowo wybudowany gmach powołanego w tym samym roku *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*. Jedynie twórczość artystów z kręgu Bractwa św. Łukasza, jako z ducha chrześcijańska, mogła być pokazywana w kościołach. W drugiej połowie XIX wieku działalność artystyczna nazarenów, ich uczniów i naśladowców stała się synonimem sztuki sakralnej, przede wszystkim w Kościele katolickim, jak też w wielu wspólnotach protestanckich. Przyjęcie jednego stylu za model twórczości chrześcijańskiej przyczyniło się do postępującej specjalizacji artystów. Pod koniec XIX wieku funkcjonowała już spora grupa twórców oderwanych od nurtu sztuki im współczesnej i pracujących wyłącznie na potrzeby kultu<sup>2</sup>.

Michael Thimann, analizując problem sztuki religijnej początku tego stulecia, zauważył, że nastą-

*Maria Nitka*

The Eugeniusz Geppert Academy  
of Art and Design in Wrocław

## Religious paintings as liturgical images in the oeuvre of Henryk Siemiradzki

In view of the enormity of changes taking place in the functioning of paintings at the end of the 19<sup>th</sup> century, which often led to real formal revolutions, one of the roles of painting in European art at the end of that century remained unchanged: serving the needs of worship. In the era of scientism, progressive secularisation and industrialisation, the paths of art exhibited in salons and art used to decorate temples, especially churches, became increasingly divergent. A symptomatic sign of this was the 1829 prohibition of displaying contemporary art in churches, which had hitherto been a common Roman Catholic practice, issued by Pope Leo XII in 1829<sup>1</sup>. He “removed” art from churches and devoted for its display the newly erected building of the *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*. Only the work of artists from the Brotherhood of Saint Luke, as Christian in spirit, could be shown in churches. In the second half of the 19<sup>th</sup> century, the artistic activity of the Nazarenes, their disciples and followers, became synonymous with sacred art, primarily in the Catholic Church as well as in many Protestant communities. The adoption of one style as a model of Christian art contributed to the progressive specialisation of artists. By the end of the 19<sup>th</sup> century, there had already appeared a large group of artists detached from the mainstream of contemporary art and working exclusively for the needs of worship<sup>2</sup>.

Analysing the problem of religious art at the beginning of that century, Michael Thimann noticed the transition of painting from the sphere of worship to the space of art. He wrote:

<sup>1</sup> S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, w: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, red. E. Castelnuovo, t. 1, Milano 1991, s. 429.

<sup>2</sup> Por. najobszerniejsze w polskiej literaturze opracowanie malarstwa sakralnego 2. poł. XIX wieku J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

<sup>1</sup> S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, ed. E. Castelnuovo, vol. 1, Milano 1991, p. 429.

<sup>2</sup> Cf. the study of sacred painting in the second half of the 19<sup>th</sup> century that is the most extensive in Polish literature, written by J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

*The basic problem of paintings with Christian themes after “the end of iconography” around the year 1800, as recalled by contemporary art researchers, soon becomes defined. Who at all still understands the depicted scenes, and who actually needs them, if art, which has become autonomous, has detached itself from its functional context? Paintings have become functionless and are now in the space of art rather than religious practice<sup>3</sup>.*

Among the outstanding, “salon” artists, there were also those who undertook commissions to create altar paintings. One of them was Henryk Siemiradzki, who had several sacred works in his *oeuvre*. What is worth emphasizing, the author of *Pochodnie Nerona* [*Nero’s Torches*] created works for three Christian denominations. The present study focuses on the theme of paintings for the needs of worship, understood as works in the format of an altar painting, destined for a church. Works of this type belong to the centuries-old tradition of Western Christianity by fulfilling various liturgical functions, and their model of reception is conditioned by it<sup>4</sup>.

Altar painting is primarily associated with the Catholic liturgy, although, despite its initial rejection, it also functioned in some Protestant denominations, which is why these two branches of Christianity will be the main topic of this study. Admittedly, on the wave of introducing “Western” canons of art to Orthodox churches, Siemiradzki also created paintings for the Orthodox Church, but they were far from the format, function and technique of works intended for altars. It should be emphasized, however, that it was the unidentified icons commissioned in 1867 that were the artist’s first sacred paintings<sup>5</sup>. Only a year later did he face the challenge of creating a painting intended for an altar. Thanks to the recommendation of Alexei Bogolyubov, he received from Grand Duchess Dagmara a commission to make a copy of the painting *The*

piło przejście obrazów ze strefy kultu w przestrzeń sztuki. Pisał:

*Podstawowy problem obrazów o tematyce chrześcijańskiej po „końcu ikonografii” ok. 1800 r., jak wspominają współcześni badacze sztuki, szybko zostaje nazwany. Kto jeszcze w ogóle rozumie przedstawiane sceny i komu właściwie są one jeszcze potrzebne, skoro sztuka, która stała się autonomiczna, oderwała się od swojego funkcjonalnego kontekstu? Obrazy stały się bezfunkcyjne i znajdują się teraz w przestrzeni sztuki, a nie praktyki religijnej<sup>3</sup>.*

Wśród wybitnych twórców salonowych byli jednak i tacy, którzy podejmowali się zleceń dotyczących namalowania obrazów ołtarzowych. Przykładem jest Henryk Siemiradzki, który w swym *oeuvre* ma kilka realizacji sakralnych. Co warto podkreślić, autor *Pochodni Nerona* wykonał prace dla trzech chrześcijańskich wyznań. Tematem artykułu będą obrazy kultowe, rozumiane jako realizacje w formie obrazu ołtarzowego, przeznaczone do świątyni. Tego typu dzieła wpisują się w wielowiekową tradycję zachodniego chrześcijaństwa, spełniając rozmaite funkcje liturgiczne, i mają uwarunkowany nim model recepcji<sup>4</sup>.

Obraz ołtarzowy wiąże się przede wszystkim z liturgią katolicką, choć mimo początkowego odrzucenia funkcjonował również w niektórych wyznaniach protestanckich, dlatego te dwie konfesje będą głównie przedmiotem analiz. Wprawdzie na fali wprowadzania zachodnich kanonów sztuki do prawosławnych świątyń Siemiradzki malował też obrazy dla cerkwi, ale były one dalekie w formie, funkcji i technice od dzieł przeznaczonych do ołtarzy. Należy jednak podkreślić, że to właśnie niezidentyfikowane ikony, wykonane na zlecenie w 1867 roku, były pierwszymi obrazami sakralnymi artysty<sup>5</sup>. Zaledwie rok później zmierzył się on z wyzwaniem namalowania obrazu przeznaczonego do ołtarza. Dzięki poleceniu Aleksieja Bogolubowa otrzymał od wielkiej księżnej Dagmary

<sup>3</sup> *Das Grundproblem christlicher Bildsujets nach dem von der jüngeren Kunstwissenschaft konstatierten »Ende der Ikonographie« um 1800 ist schnell benannt. Wer versteht die dargestellte Sezen überhaupt noch, und wer braucht sie eigentlich noch, wenn sich die autonom gewordene Kunst aus ihrem funktionalen Kontext gelöst hat? Die Bildern sind funktionslos geworden und nunmehr im Raum der Kunst, nicht in demjenigen religiöser Praxis, angesiedelt.* M. Thimann, *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, exhibition catalogue, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15<sup>th</sup> April–24<sup>th</sup> July 2005, eds. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005, p. 170 (this passage is translated from the Polish translation quoted in the Polish version of this paper. Unless stated otherwise, all other quotations are also translated into English from their Polish versions – A.G.).

<sup>4</sup> Cf. J. Braun, *Altarretabel*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, Stuttgart 1934, pp. 529–564; after: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> > [accessed 4th April 2022].

<sup>5</sup> Pontificio Institute of Studi Ecclesiastici (= PISE), 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, file 1, sheet 147: H. Siemiradzki, letter to parents, St. Petersburg, November 11, 1867.

<sup>3</sup> *Das Grundproblem christlicher Bildsujets nach dem von der jüngeren Kunstwissenschaft konstatierten »Ende der Ikonographie« um 1800 ist schnell benannt. Wer versteht die dargestellte Sezen überhaupt noch, und wer braucht sie eigentlich noch, wenn sich die autonom gewordene Kunst aus ihrem funktionalen Kontext gelöst hat? Die Bildern sind funktionslos geworden und nunmehr im Raum der Kunst, nicht in demjenigen religiöser Praxis, angesiedelt.* M. Thimann, *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, w: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, katalog wystawy, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15 IV–24 VII 2005, red. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005, s. 170.

<sup>4</sup> Zob. J. Braun, *Altarretabel*, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, Stuttgart 1934, s. 529–564; za: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> > [dostęp 04.04.2022].

<sup>5</sup> Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici (=PISE), 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich,teczka 1, k. 147: H. Siemiradzki, list do rodziców, Petersburg 11.11.1867.

zamówienie na kopię obrazu *Ukrzyżowanie* Johanna Kölera [il. 1]<sup>6</sup>. Kompozycja ta ukazuje typową dla ikonografii pasyjnej scenę, w której pod krzyżem stoją Najświętsza Maria Panna podtrzymywana przez św. Jana Apostoła, a naprzeciw nich ukazana jest płacząca Maria Magdalena. Warto podkreślić, iż taka ikonografia doskonale odpowiadała ewangelickiej teologii krzyża (*theologia crucis*), skupiającej się na rozważaniu męki i pasji Zbawiciela<sup>7</sup>. Na współczesność odbiór ukierunkowywała widza kompozycja z ograniczoną ilością osób, skośnym ustawieniem krzyża i postaci w półkole; odpowiednio osadzona na mense ołtarzowej sprawiała wrażenie udziału oglądających obraz w Męce Pańskiej. Płótno Johanna Kölera doskonale spełniało zatem wymagania wobec obrazu ołtarzowego dla świątyni ewangelickiej, co znalazło odzwierciedlenie w fakcie, iż jego kopie zamówiono do dwóch innych domów Bożych. Autorskie reprodukcje trafiły do kościołów: św. Katarzyny w Petersburgu i św. Jana w miejscowości Kieś na Łotwie<sup>8</sup>. W obydwu świątyniach obrazy umieszczone zostały w architektonicznych retablach ołtarzowych. Kopia zamówiona u Siemiradzkiego miała również pełnić funkcję obrazu ołtarzowego, nie ma jednak pewności, w jakiej świątyni<sup>9</sup>.

Nabytą umiejętność malowania tego typu dzieła Siemiradzki wykorzystał szybko do własnej kompozycji, podejmując się w 1871 roku wykonania obrazu dla pierwszej świątyni katolickiej Charkowa – kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (*Rosarium Beatae Mariae Virginis*). Ta rodzinna parafia Siemiradzkiego była najważniejszym miejscem dla charkowskich katolików i całej tamtejszej Polonii<sup>10</sup>. Dzieło to nie zachowało się, a znane jest jedynie z reprodukcji w „Tygodniku Illustrowanym” [il. 2]<sup>11</sup>. W jego kompozycji wyraż-

*Crucifixion* by Johann Köler [fig. 1]<sup>6</sup>. The composition shows a scene typical of the Passion iconography, in which the Blessed Virgin Mary is standing under the cross, supported by St. John the Apostle, and depicted opposite them is the weeping Mary Magdalene. It is worth emphasizing that such iconography perfectly corresponded to the Evangelical theology of the cross (*theologia crucis*), focusing on the meditation of the Saviour's Passion<sup>7</sup>. The viewer was guided to participatory reception by its composition, containing a limited number of people as well as a diagonal arrangement of the cross and the figures in a semicircle. Properly placed on the altar table, it gave the viewers an impression of participating in the Passion of the Lord. Thus, Johann Köler's painting perfectly met the requirements of an altar painting for an Evangelical church, which was reflected in the fact that its copies were commissioned for two other houses of God. Its authorial reproductions went to the churches: St. Catherine's in St. Petersburg and St. John's in the town of Cēsis in Latvia<sup>8</sup>. In both churches, the paintings were placed in architectural altar retables. The copy commissioned from Siemiradzki was also supposed to serve as an altar painting, but it is not certain in which church<sup>9</sup>.

Siemiradzki quickly used the acquired skill of painting this type of work for his own composition, undertaking in 1871 to make a painting for the first Catholic church in Kharkiv: the chapel of Our Lady of the Rosary (*Rosarium Beatae Mariae Virginis*). That home parish of Siemiradzki was the most important place for Kharkiv Catholics and the entire local Polish community<sup>10</sup>. The painting has not survived, and is known only from reproductions in “Tygodnik Illustrowany” [fig. 2]<sup>11</sup>. Its composition clearly shows

<sup>6</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1, Warszawa 2020, nr kat. 9/1.

<sup>7</sup> S.C. Napiórkowski, *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 188.

<sup>8</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 9/2, s. 340–341.

<sup>9</sup> Dwie nieautorskie kopie *Ukrzyżowania* J. Kölera znajdowały się w kościołach w Rydze i Karkus (Estonia).

*Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, s. 341.

<sup>10</sup> Pierwszy opis parafii charkowskiej: T. Lipiński, *Polacy w Charkowie*, w: *Znicz. Kalendarz informacyjny z działem literackim za rok zwyczajny 1905*, Moskwa 1905, s. 71–139. Opis życia charkowskiej Polonii zob.: A. Kijas, *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, t. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, red. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016, s. 295–305; L. Żwanko, *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019, s. 113–138.

<sup>11</sup> Reprodukcja obrazu Siemiradzkiego znalazła się jako całostronicowa ilustracja na tytułowej stronie tego czasopisma w nume-

<sup>6</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, ed. J. Malinowski, vol. 1, Warszawa 2020, cat. no. 9/1.

<sup>7</sup> S.C. Napiórkowski, *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, in: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, eds. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981, p. 188.

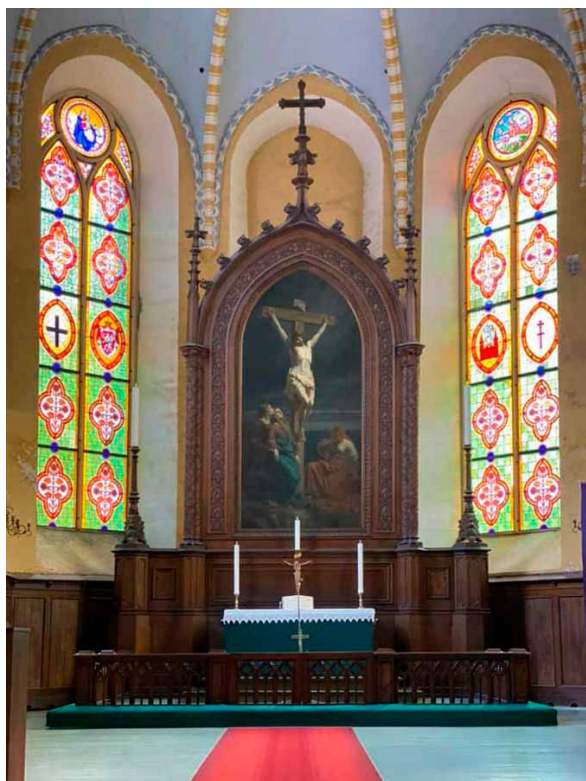
<sup>8</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 9/2, pp. 340–341.

<sup>9</sup> Two non-authorial copies of J. Köler's *Christ on the Cross* were in churches in Riga and Karkus (Estonia).

*Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, p. 341.

<sup>10</sup> The first description of the Kharkiv parish: T. Lipiński, *Polacy w Charkowie*, in: *Znicz. Information Calendar with Literary Section for Ordinary Year 1905 Polacy w Charkowie*, Moscow 1905, pp. 71–139. For a description of the life of the Polish community in Kharkiv, cf. A. Kijas, *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, in: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, vol. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, eds. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016, pp. 295–305; L. Żwanko, *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019, pp. 113–138.

<sup>11</sup> A reproduction of Siemiradzki's painting appeared as a full-page illustration on the title page of this magazine in the issue de-



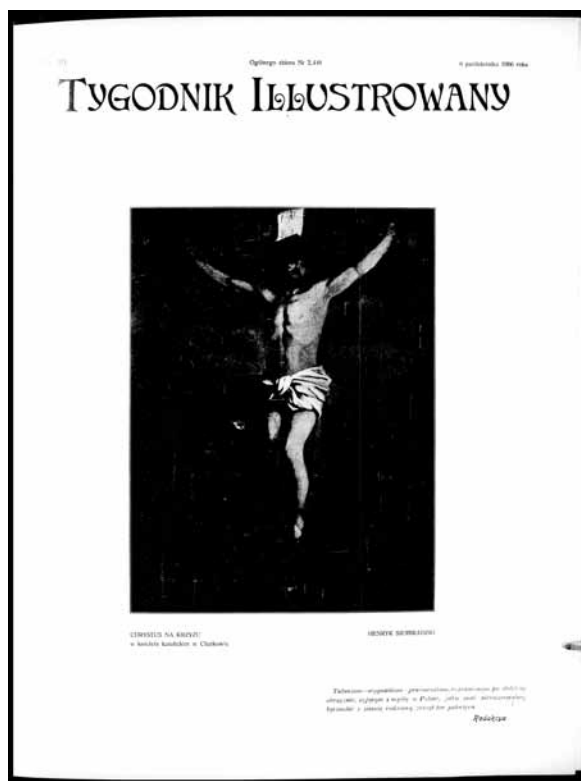
1. Johann Köler, *Ukrzyżowanie*, 1859, olej na płótnie, ołtarz główny, kościół pw. św. Jana, Kieś, Łotwa, fot. wolny dostęp

1. Johann Köler, *The Crucifixion*, 1859, oil on canvas, main altar, St. John's Church, Cēsis, Latvia, free access image

the influence of copying Köler's painting: the slightly diagonal arrangement of the crucifix and the type and pose of the Saviour's body are similar, with the difference that in the scene by Siemiradzki Christ has his head and eyes raised and is depicted alone. We do not know the place of this painting's display so it is difficult to say unequivocally whether it was in the main altar or a side one. However, it is certain that it was an altar painting, because as such it was moved to the new Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, built in 1887–1894, where it was placed in a side altar<sup>12</sup>. The painting fulfilled its religious functions, becoming an important object of worship for the Kharkiv community. This shows that it was already at the beginning of his artistic career that Siemiradzki became familiar with the subject of altar painting intended for an architectural retabulum, a form whose beginning and flourishing were linked with the development of modern painting. What is

voted to Polish emigration, "Tygodnik Ilustrowany" 1906, no. 40 (October 6), p. 773; *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 9/3, p. 342.

<sup>12</sup> *Wizyta w Charkowie*, "Przegląd Katolicki" 1893, no. 42 (January 6), pp. 57–59, after: Żwanko 2019, cf. fn. 10, p. 132.



2. Henryk Siemiradzki, *Chrystus na krzyżu*, zaginiony, dawniej w kościele NMP w Charkowie, fot. za: „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 40, s. 773.

2. Henryk Siemiradzki, *The Crucifixion*, now lost, formerly in the chapel of Our Lady of the Rosary in Kharkiv, photo in: „Tygodnik Ilustrowany” 1906, no. 40, p. 773.

nie można dostrzec wpływu wykonanej kopii Kölera – podobne są nieco skośne ułożenie krucyfiksu oraz typ i poza ciała Zbawiciela, z tą różnicą, iż w scenie pędzla Siemiradzkiego Chrystus wznosi głowę i wzrok oraz ukazany jest sam. Nie znamy miejsca ekspozycji tego dzieła, trudno więc jednoznacznie orzec, czy znajdowało się w ołtarzu głównym, czy bocznym. Jest jednak pewne, iż było obrazem ołtarzowym, ponieważ jako takie zostało przeniesione do nowego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, wybudowanego w latach 1887–1894, w którym znajdowało się w ołtarzu bocznym<sup>12</sup>. Obraz spełniał funkcje religijne, był ważnym obiektem kultu dla charkowskiej wspólnoty. Już u progu swej artystycznej kariery Siemiradzki zetknął się zatem z tematem obrazu ołtarzowego przeznaczonego do architektonicznego retabulum, formy, która swój początek i rozkwit łączyła z rozwojem malarstwa nowożytnego. Co szczególnie warte podkreślenia, Siemiradzki potrafił wykorzystać

rze poświęconym polskiemu wychodźstwu „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 40 (6 października), s. 773; *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 9/3, s. 342.

<sup>12</sup> *Wizyta w Charkowie*, „Przegląd Katolicki” 1893, nr 42 (6 stycznia), s. 57–59, za: Żwanko 2019, jak przy. 10, s. 132.

wać kompetencje zdobyte w pracy nad obrazem ołtarzowym malowanym dla jednego wyznania do stworzenia dzieła dla innej konfesji.

Mając doświadczenie w tworzeniu płócien do nstaw ołtarzowych, Siemiradzki podjął się namalowania obrazu do głównego (i jedyne) ołtarza w kościele ewangelickim w Krakowie. Dzieło zostało zamówione u artysty jako najważniejsza część wyposażenia świątyni – dawnego kościoła św. Marcina przekazanego ewangelikom przez Senat Wolnego Miasta Krakowa w 1816 roku<sup>13</sup>. Rosnąca ewangelicka wspólnota Grodu Kraka systematycznie, aczkolwiek dość powoli, wyposażała świątynię i dopiero w 1870 roku poświęcono ołtarz<sup>14</sup>. Obraz Siemiradzkiego został uroczystie odsłonięty 11 grudnia 1882 roku. Zamówienie musiało zostać złożone jednak wcześniej, jeszcze podczas pobytu artysty w Polsce pod koniec 1879 roku. Wówczas brał on udział w obchodach jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego w Krakowie i z tej okazji przekazał *Pochodnie Nerona* miastu, co przyczyniło się do jeszcze większej jego sławy. W dotychczasowych ustaleniach przyjmowano, że za kulisami tego zamówienia stały okoliczności opisane w ewangelickim „Słowie Polskim”, opublikowane po śmierci artysty w 1902 roku<sup>15</sup>. Wedle tej relacji Siemiradzki miał otrzymać zlecenie podczas swego pobytu w Krynicy. Było ono efektem spotkań oraz rozmów artysty z Jerzym Gabrysiem – pastorem ewangelickiego kościoła w Krakowie. Wspominano:

[...] *gdy przed wielu laty bawił dla podratowania zdrowia w Krynicy proboszcz krakowski ks. Gabrys, zapoznał się i dużo bawił z ś.p. Siemiradzkiem, razu jednego poprosił go o obraz ołtarzowy do swego kościoła. Mistrz zapytał się: „A co wam namalować”. Na to Gabrys „Ołtarz jest miejscem łaski Bożej w Chrystusie Jezusie. Tam powinien się znajdować obraz wskazujący, jak człowiek sam w sobie jest niczem, a czymś li tylko z łaski w łasce Bożej”. Wtenczas rzekł po namyśle Siemiradzki „To wam namaluję Chrystusa uśmierającego burzę”<sup>16</sup>.*

<sup>13</sup> Krakowscy protestanci zostali usunięci z miasta w okresie kontreformacji, dzięki decyzji Senatu Wolnego Miasta Krakowa z 1816 r. powrócili do niego. W XIX wieku w wyniku reform józefińskich i rozwoju miasta gmina protestancka rozrastała się w szybkim tempie. Zob.: G. Kubica, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”: *Studia Sociologica* 9, 2017, t. 2, s. 156–186; idem, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(281), 2021, s. 131–151.

<sup>14</sup> K. Kubisz, *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, w: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, oprac. I. Czajka, Kraków 2008, s. 57–112.

<sup>15</sup> „Przegląd Polityczny”, dodatek do „Rolnika Śląskiego” za: „Słowo Polskie” 1902, nr 439, s. 5.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 5.

particularly worth emphasizing, Siemiradzki was able to use the competences gained while working on an altar painting made for one denomination to create a work for another.

As an experienced painter of images for altarpieces, Siemiradzki undertook to create a painting for the main (and only) altar in the Evangelical church in Kraków. The work was commissioned from the artist as the most important part of the equipment of that church, the former Church of St. Martin handed over to the Evangelicals by the Senate of the Free City of Krakow in 1816<sup>13</sup>. The growing Evangelical community in Krakow systematically, albeit quite slowly, equipped the church, and it was only in 1870 that the altar was consecrated<sup>14</sup>. Siemiradzki's painting was solemnly unveiled on 11<sup>th</sup> December 1882. However, the commission must have been placed earlier, during the artist's stay in Poland at the end of 1879. At that time, he had taken part in the celebration of Józef Ignacy Kraszewski's jubilee in Krakow and on that occasion he donated *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] to the city, which contributed to his even greater fame. As found in previous research, behind the scenes of that commission were the circumstances described in the Evangelical magazine “Słowo Polskie”, published after the artist's death in 1902<sup>15</sup>. According to that account, quoted below, Siemiradzki was to receive the commission during his stay in Krynica, as a result of the artist's meetings and conversations with Jerzy Gabrys, the pastor of the Evangelical church in Krakow:

[...] *when many years ago the Reverend Jerzy Gabrys, the Krakow parish priest, went to Krynica to improve his health, he got acquainted and spent a lot of time with the late Mr Siemiradzki and once asked him for an altar painting for his church. The master asked: „And what should I paint for you?” Gabrys replied „The altar is the place of God's grace in Christ Jesus. It should display a painting showing how man is nothing in himself, but something only by grace in the grace of God”.*

<sup>13</sup> Krakow Protestants were removed from the city during the Counter-Reformation; and returned due to the decision of the Senate of the Free City of Krakow in 1816. In the 19<sup>th</sup> century, as a result of the Josephine reforms and the city's development, the Protestant community grew rapidly. Cf. G. Kubica, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, “Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”: *Studia Sociologica* 9, 2017, vol. 2, pp. 156–186; idem, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, “Przegląd Religioznawczy” 3(281), 2021, pp. 131–151.

<sup>14</sup> K. Kubisz, *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, in: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, ed. I. Czajka, Kraków 2008, pp. 57–112.

<sup>15</sup> “Przegląd Polityczny”, supplement to “Rolnik Śląski”, after: “Słowo Polskie” 1902, no. 439, p. 5.

*After due consideration, Siemiradzki said: „Then I will paint for you Christ calming the storm”<sup>16</sup>.*

This vision of a harmonious relationship between the artist and the patron during the short vacation in Krynica is contradicted by the correspondence between the author of *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] and his mother, in which he writes that “**in Krakow**, they made this offer but on such inconvenient terms that I had to excuse myself”<sup>17</sup>. Ultimately, however, Siemiradzki agreed and in October 1882 he sent the painting *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] [fig. 3] from Rome to Krakow.

In view of contradictory accounts, a question arises as to what the cooperation between the artist and the client was like, and more precisely, who the originator of the topic of this painting was. Was Siemiradzki the one who chose the content, as reported in “Słowo Polskie”? The approach of the church founders, as well as the fact that the artist never mentioned this kind of contribution to the creation of the painting, seem to raise doubts. In addition, the credibility of this account was undermined by the aforementioned contradiction of sources. These discrepancies can be resolved by analysing the meaning of the painting as well as its relationship with the visual tradition of the Evangelical Church or Siemiradzki's *oeuvre*. It will allow us to assess not only the role that Siemiradzki and the Rev. J. Gabryś played in the choice of the biblical motif of the aforementioned image but, above all, to determine how the artist understood painting for the needs of worship and the semantics carried by it.

The painting's theme is derived from the Synoptic Gospels describing the storm on Lake Genezareth (Mt 8:23–27, Mk 4:35–41, Lk 8:22–25). The moment when, as St. Mark writes:

[...] *A great windstorm arose, and the waves beat into the boat, so that the boat was already being swamped. But he was in the stern, asleep on the cushion; and they woke him up and said to him, “Teacher, do you not care that we are perishing?” He woke up and rebuked the wind, and said to the sea, “Peace! Be still!” Then the wind ceased, and there was a dead calm. (Mark 4:37–40)*<sup>18</sup>.

This theme usually appeared in iconography as a scene in which the apostles, terrified by the storm, try

Tej wizji harmonijnej relacji pomiędzy artystą i mecenasem podczas krótkich wakacji w Krynicy przeżyła korespondencja autora *Pochodni Nerona* z matką, w której pisze, iż „**w Krakowie** robiono mi tę propozycję, ale na warunkach tak niedogodnych, że musiałem się wymówić”<sup>17</sup>. Ostatecznie jednak Siemiradzki zgodził się i w październiku 1882 roku wysłał obraz *Chrystus uciszający burzę* [il. 3] z Rzymu do Krakowa.

Wobec sprzecznych przekazów rodzi się zatem pytanie, jak wyglądała współpraca pomiędzy artystą i zleceniodawcą, a ściślej ujmując, kto był pomysłodawcą tematu tego obrazu. Czy zgodnie z informacją ze „Słowa Polskiego” wyboru treści dokonał Siemiradzki? Podejście kościelnych fundatorów, a także fakt, iż artysta nigdy nie wspominał o tego rodzaju wkładzie w powstanie dzieła, budzą wątpliwości. Dodatkowo wiarygodność tej relacji została podważona przez wspomnianą sprzeczność źródeł. Rozbieżności te może rozstrzygnąć analiza znaczenia dzieła i jego związku z tradycją wizualną czy to Kościoła ewangelickiego, czy *oeuvre* Siemiradzkiego. Pozwoli ona nie tylko ocenić rolę, jaką Siemiradzki i pastor Gabryś odegrali w wyborze motywu biblijnego wspomnianego płótna, lecz przede wszystkim określić, jak artysta rozumiał obraz kultowy i niesioną przez niego semantykę.

Temat dzieła zaczerpnięty został z Ewangelii synoptycznych opisujących burzę na jeziorze Genezaret (Mt 8, 23–27, Mk 4, 35–41, Łk 8, 22–25). Moment, gdy – jak pisze św. Marek:

[...] *zerwała się gwałtowna burza, a fale wdzierały się do łodzi, tak iż łódź już się wypelniała. A on był w tylnej części łodzi i spał na wezgłowiu. Budzą go więc i mówią do niego: Nauczycielu, nic cię to nie obchodzi, że giniemy? I obudzivszy się, zgromił wichery i rzekł do morza: Umilknij! Ucisz się! I ustał wichery i nastąpiła wielka cisza (Mk 4, 37–40)*<sup>18</sup>.

Temat ten w ikonografii pojawiał się zwykle jako scena, w której zatrwożeni burzą apostołowie usiłują obudzić spokojnie śpiącego Chrystusa<sup>19</sup>. Jak podaje Małgorzata Biernacka, „uciszenie burzy na jeziorze Genezaret było od XII w. ideowo związane z tematem Okrętu Kościoła [...]. Polscy kaznodzieje potrydency ewangeliczny opis na jeziorze odczyty-

<sup>16</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>17</sup> H. Siemiradzki denied even in a letter to his mother from May 1882 that he was working on a painting for an Evangelical parish, he recalled: “The news that I am painting for the Evangelical church in Krakow is completely false, there were talks, but they became pointless, because the conditions were inconvenient” PISE, 22, file 1, sheets 534–535: H. Siemiradzki, letter to Mother, Rome, 12<sup>th</sup> January, 1880.

<sup>18</sup> All quotations from the Bible come from The New Revised Standard Version, <https://www.bible.com/bible/2016/GEN.1.NRSV>.

<sup>17</sup> H. Siemiradzki zaprzeczał nawet w liście do matki z maja 1882 roku, iż pracuje nad obrazem dla parafii ewangelickiej, wspominał: „Wiadomość, iż maluję dla kościoła Ewangelickiego w Krakowie, jest zupełnie fałszywa, były toczone rozmowy, ale stały się bezprzedmiotowe, bo warunki były niedogodne” PISE, 22, teczka 1, k. 534–535: H. Siemiradzki, list do Matki, Rzym, 12.01.1880.

<sup>18</sup> Cytaty z *Pisma Świętego* według tłumaczenia Jakuba Wujka: <http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka>.

<sup>19</sup> M. Biernacka, *Ikonaografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003, s. 89–90.



3. Henryk Siemiradzki, *Chrystus uciszający burzę*, 1882, olej na płótnie, 300×180 cm, kościół ewangelicki w Krakowie, fot. M. Obarzanowski, P. Frączek (MNK)

3. Henryk Siemiradzki, *Christ Calming the Storm*, 1882, oil on canvas, 300×180 cm, the Evangelical church in Kraków, photo by M. Obarzanowski, P. Frączek (MNK)

wali nadal w ten sam sposób. Łódź była symbolem rzymskokatolickiego Kościoła, morze – świata, żeglowanie – obrazem ludzkiego życia. Wiatry zagrażające Kościołowi to, według Piotra Skargi, »pogańskie miecze« cesarzów, herezje, fałszywi papieże i grzechy chrześcijan<sup>20</sup>. Stąd też wydaje się mało prawdopodobne, że katolicki twórca sięgnął po ten temat, by namalować obraz do ołtarza głównego w protestanckiej świątyni. Co więcej, nie był to wątek popularny w ikonografii stołów ofiarnych, także tych protestanckich. W sztuce kościołów zreformowanych pojawiał się za to często jako fragment ukazujący działalność publiczną Chrystusa<sup>21</sup>.

Burza na jeziorze Genezaret stała się popularnym tematem dzieł malowanych poza sakralnymi kontekstami, głównie za sprawą realizacji Rembrandta *Burza*

<sup>20</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>21</sup> W. Braunfels, M. Nitz, *Leben Jesu*, w: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, t. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, s. 39–43.



4. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Burza na Jeziorze Galilejskim*, 1633, olej na płótnie, 160×128 cm, zaginiony (przed 1990 Boston Isabella Stewart Gardner Museum), fot. wolny dostęp

4. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *The Storm on the Sea of Galilee*, 1633, oil on canvas, 160×128 cm, now lost (before 1990 in Boston Isabella Stewart Gardner Museum), free access image

to awaken the peacefully sleeping Christ<sup>19</sup>. According to Małgorzata Biernacka, "the calming of the storm on Lake Genezareth was ideologically related to the theme of the Church Ship from the 12<sup>th</sup> century [...]. Polish post-Tridentine preachers continued to read the evangelical description on the lake in the same way. The boat was a symbol of the Roman Catholic Church, the sea – a symbol of the world, sailing – an image of human life. According to Piotr Skarga, the winds threatening the Church were the »pagan swords« of the Caesars, heresies, false popes and Christians' sins"<sup>20</sup>. Therefore, it seems unlikely that a Catholic artist reached for this topic in order to paint a picture for the main altar in a Protestant church. Moreover, it was not a popular theme in the iconography of offering tables, including Protestant ones. In the art

<sup>19</sup> M. Biernacka, *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003, pp. 89–90.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 91.



5. Eugène Delacroix, *Chrystus śpiący podczas burzy na jeziorze*, 1853, olej na płótnie, 50,8×61 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, fot. wolny dostęp

5. Eugène Delacroix, *Christ Asleep during the Tempest*, 1853, oil on canvas, 50,8×61 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, free access image

of reformed churches, however, it often appeared as a fragment showing the public activity of Christ<sup>21</sup>.

The Storm on Lake Genesareth became a popular theme in works painted outside sacred art contexts, mainly due to Rembrandt's *The Storm on the Sea of Galilee* (1633) [fig. 4], reproduced in numerous graphics and travestied in many paintings. The work shows a diagonally placed boat heeling over on a stormy sea, with part of the crew fighting the elements by furling the fluttering sails in the fore part, and the others gathering astern around Christ, whom someone has just woken up. In Siemiradzki's time, however, the implementation of this theme by Eugène Delacroix was more popular. The artist created several versions of this scene and in each of them, like Rembrandt, he showed the dramatic situation of the

*na Jeziorze Galilejskim* (1633) [il. 4], reprodukowanej w licznych grafikach i trawestowanej w wielu obrazach. Dzieło ukazuje diagonalnie umieszczoną łódź przechylającą się na wzburzonym morzu, której część załogi walczy z żywiołem, zwijając trzepoczące żagle w strefie dziobowej, a druga gromadzi się w rufie wokół Chrystusa, którego właśnie ktoś zbudził. W czasach Siemiradzkiego popularniejsza jednak była realizacja tego tematu autorstwa Eugène'a Delacroix. Artysta stworzył kilka wersji tej sceny i w każdej z nich, podobnie jak Rembrandt, ukazał dramatyczne położenie walczących z żywiołem apostołów w łodzi na rozszalałym sztormem morzu, podczas gdy płynący z nimi Chrystus śpi [il. 5]<sup>22</sup>. Jedna z wersji Delacroix poja-

<sup>21</sup> W. Braunfels, M. Nitz, *Leben Jesu*, in: *Lexikon Der Christlichen Iconographie*, vol. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, pp. 39–43.

<sup>22</sup> Znanych jest sześć autorskich wersji obrazu Delacroix: L. Johnson, *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986, t. 3, nr 451–456, s. 232–238, 286, 305. Pierwsze szkicowe, olejne wersje powstały jeszcze w latach 40. XIX wieku, kolejne w latach 50., łącznie z najświetniejszą wersją z 1853 roku. Była ona szeroko komentowana w krytyce francuskiej m.in. przez



wiła się na publicznej ekspozycji w Paryżu w 1878 roku, a więc w czasie, gdy nad Sekwaną wystawione były *Pochodnie Nerona*<sup>23</sup>.

Siemiradzki zamiast tego modnego i dobrze zakomunikowanego w ikonografii motywu obudzenia Chrystusa ze snu podczas burzy na morzu ukazał moment uciśnienia nawałnicy przez Zbawiciela, rzadziej podejmowany w tradycji malarskiej. Uchwycił chwilę, kiedy Chrystus „obudziwszy się, zgromił wicher i rzekł do morza: »Umilknij! Uciszył się!«” (Mk 4, 36). Wybór tego fragmentu z dobrze znanej historii ewangelicznej jest zatem zupełnie odmienny od tradycji ikonograficznej, jak i przede wszystkim od potrydenckiego wzoru. Drugą innowacją był format – Siemiradzki ukazał scenę w ujęciu prostokąta stojącego, dostosowanego do formy nowożytnego retabulum ołtarzowego. W bliskim, wąskim kadrze przedstawił scenę z grupą postaci w łodzi. Ujęta jest ona w skośnie ułożoną ramę – jej dolną krawędź wyznacza diagonalnie umieszczona burta łodzi wznosząca się lekko ku lewej stronie, tak że ucięty róg rufy zdaje się przebijać płótno. Natomiast górną część ramy stanowi powtarzająca ułożenie burty rejka ze zwiniętym żaglem, którego górna część ucina krawędź płótna. W takiej ramie umieszczeni zostali bohaterowie tej sceny. Pośrodku ukazany jest na osi Chrystus *en face*. Po prawej stronie Jezusa stoi lekko pochylony ku Niemu i patrzący w Jego stronę młody mężczyzna, zapewne św. Jan, kurczowo trzymający ster. Typ fizjonomiczny odpowiada postaci św. Jana z *Jawnogrzezownicy* Siemiradzkiego [il. 6]. Po lewej stronie Chrystusa ukazani są niemal leżący równolegle do burty trzej apostołowie – mężczyźni w dojrzałym wieku, w ekspresywnych pozach i o dramatycznych mimikach. Postać najbliższą burty uczepiła się jej rękoma i lekko uniosła brwi, zdając się wyrażać niedowierzanie tragedią sytuacji. Kolejna z figur z przerażeniem spogląda w odmęt wody i wznosi złożone ręce w geście pokazującym strach. Nad nią znajduje się mężczyzna spoglądający z wyrzutem na Chrystusa. Wyciąga rękę, wskazując na niemogącego opanować steru łodzi młodzieńca. Sieć znajdująca się przy burcie pozwala sądzić, iż są to apostołowie będący rybakami: od dołu św. Piotr, nad nim jego brat – św. Andrzej, a najwyżej wskazujący na św. Jana jego brat – św. Jakub, syn Zebedeusza. Ekspresja postaci ujawnia ich emocje, jasne niemal, jak w podręcznikach fizjonomiki. Retoryczność tych figur sprawia, iż widz bez trudu może fabularyzować scenę, co dodatkowo ułatwiają „ślady”, na przykład sieć, rozwiany żagiel.

T. Gautiera (T. Gautier, *Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs – 1er article*, „Gazette des beaux-arts” 1860, nr 5, s. 202). Zob. J.C. Polistena, *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008, s. 89–93; 112–113.

<sup>23</sup> *Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes*, Paris 1878, nr kat. 150, s. 25.

apostles fighting the elements in a boat on a sea raging with a storm while Christ, sailing with them, is asleep [fig. 5]<sup>22</sup>. One of Delacroix's versions appeared on public display in Paris in 1878, at the time when the image *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] was exhibited in the city on the Seine<sup>23</sup>.

Instead of this fashionable and well-rooted motif of waking Christ from sleep during a storm at sea, Siemiradzki showed the moment of calming the storm by the Saviour, rarely taken up in the painting tradition. He captured the moment when Christ “woke up and rebuked the wind, and said to the sea, »Peace! Be still!«” (Mk 4: 36). The choice of this passage from the well-known Gospel story is therefore completely different both from the iconographic tradition and, above all, from the post-Tridentine model. The second innovation was the format: Siemiradzki depicted the scene in the form of a standing rectangle, adapted to the form of a modern altar retable. In a narrow close-up, he presented a scene with a group of figures in a boat. The scene is enclosed within a slanted frame – its lower edge is defined by the diagonal side of the boat rising slightly to the left, so that the cut corner of the stern seems to be piercing the canvas. The upper part of the frame, repeating the arrangement of the boat side, is the yoke with a folded sail, the upper part of which is cut off by the edge of the canvas. The protagonists of this scene are situated inside. Christ is depicted *en face*, in the centre, along the painting's axis. On Jesus' right side, there is a young man, probably St. John, standing, slightly leaning towards Jesus, looking at him, and clinging to the helm. His face type corresponds to the figure of St. John from Siemiradzki's *Jawnogrzezница* [*Christ and the woman taken in adultery*] [fig. 6]. On the left side of Christ, there are three apostles lying almost parallel to the ship's side – men of mature age, in expressive poses and with dramatic facial expressions. The figure closest to the ship's side, clinging to it with his hands, is raising his eyebrows slightly, seeming to express disbelief at the tragedy of the situation. Another figure is looking with horror into the depths of the water and raising his clasped hands in a gesture showing fear. Above him there is

<sup>22</sup> There are six known versions of this image, made by Delacroix himself: L. Johnson, *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986, vol. 3, no. 451–456, pp. 232–238, 286, 305. The first oil sketches were created in the 1840s, the next versions in the 1850s, including the most famous version of 1853. It was widely commented on by French critics, including by T. Gautier (T. Gautier, *Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs – 1er article*, “Gazette des beaux-arts” 1860, no. 5 p. 202). Cf. J.C. Polistena, *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008, pp. 89–93; 112–113.

<sup>23</sup> *Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes*, Paris 1878, catalogue no. 150, p. 25.

a man looking at Christ reproachfully. He is extending his hand, pointing to the young man who is unable to control the helm. The net by the boat side indicates that these are the apostles who were fishermen: at the bottom: St. Peter, above him: his brother Andrew, and the highest: his brother St. James, son of Zebedee, pointing to St. John. The facial expressions of the characters reveals their emotions, almost as clear as in physiognomy handbooks. The rhetorical nature of these figures makes it easy for the viewer to fictionalise the scene, which is additionally facilitated by “signals”, such as the net, the wind-blown sail. The fictional reception of the story is also facilitated by elements that make its setting more realistic, such as the type of boat: a wooden barge with one mast, similar to fishing boats used at that time on the Sea of Tiberias<sup>24</sup>. Moreover, the frame of the scene “coming out” of the edge of the composition makes it more dynamic, establishing contact with the viewer. The orders of the figures of the apostles and the recipient intertwine.

However, the figure of Christ, situated centrally and towering over the apostles, breaks out of this reception of that anecdotal story. Christ is distinguished by the very colours: while the apostles, dressed in brown and grey tunics, except for St. John, blend into the grey and blue of a stormy sky, the figure of Christ is distinguished by the scarlet red of his robe. Unlike the disciples, he has a classic, frozen face, whose otherworldly character is accentuated by a bright halo around his head. This idealised type of image of the Saviour is known from Siemiradzki’s other works, starting from *Jawnogrzesznicca* [*Christ and the woman taken in adultery*], to depictions of frescoes for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, which are closest to the Krakow painting [fig. 7]<sup>25</sup>.

Christ is therefore an idealised figure, distinguishable from the other protagonists of the scene. Situating him *en face* on the painting’s axis makes him “immobile”. Thus, the static figure of the Saviour breaks away from the apostles’ “action”. At the same time, it is his gesture – the raised hand – that is the most legible and expressive of the depicted actions. The layout of the Messiah’s hand is a repetition of the sign from Michelangelo’s *The Last Judgment* [fig. 8]. The *pathosformel*, skilfully used in the composition, makes



6. Henryk Siemiradzki, *Św. Jan*, 1871, ołówek, papier, 20,2×17,3 cm, MNW Rys. Pol. 8961/12-verso, fot. MNW

6. Henryk Siemiradzki, *St. John*, 1871, pencil on paper, 20.2×17.3 cm, MNW Rys. Pol. 8961/12-verso, fot. MNW

Fabularny odbiór historii sygnalizują ponadto elementy uprawdopodobniające rzeczywistość jak typ łodzi – drewniana barka o jednym maszcie, podobna do ówczesnych szalup rybackich nad Jeziorem Tyberiadzkim<sup>24</sup>. Natomiast „wychodząca” z krawędzi kompozycji rama sceny dynamizuje ją, nawiązując kontakt z widzem. Porządki postaci apostołów i odbiorcy mieszają się.

Spoza tego odbioru historii o charakterze anegdotycznym wyłamuje się jednak centralnie usytuowana i górująca nad apostołami figura Chrystusa. Odznacza się ona już samą kolorystyką – apostołowie ubrani w brązowoszare tuniki, poza św. Janem, wtapiają się w szarości i błękitny burzowego nieba, natomiast postać Chrystusa wyróżnia się szkarłatną czerwienią szaty. W przeciwieństwie do uczniów cechuje go klasyczne, zastygłe oblicze, którego pozaziemski charakter akcentuje jasna aureola wokół głowy. Ten idealizowany typ wizerunku Zbawiciela znany jest z innych realizacji Siemiradzkiego, począwszy od *Jawnogrzeszniccy*, na najbliższych krakowskim obrazowi przedstawieniach z fresków dla soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie skończywszy [il. 7]<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> The use of Middle Eastern objects contemporary to Siemiradzki in his biblical paintings corresponds to the painter’s interest in the customs and finds from the area of Palestine. His familiarity with the costumes from that region is shown, for example, in the painting *Chrystus z Samarytanką* [*Christ with the Samaritan woman*]; cf. J. Śliwa, *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką* (1890). *Komentarz archeologiczny* „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016, pp. 47–56.

<sup>25</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 10 B, pp. 386–399.

<sup>24</sup> Użycie współczesnych Siemiradzkiemu bliskowschodnich przedmiotów w obrazach o tematyce biblijnej odpowiada zainteresowaniu malarza zwyczajami i znaleziskami z obszaru Palestyny. Znajomość kostiumów z tego terenu ukazuje np. obraz *Chrystus z Samarytanką*; zob. J. Śliwa, *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką* (1890). *Komentarz archeologiczny* „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016, s. 47–56.

<sup>25</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 10 B, s. 386–399.



7. Henryk Siemiradzki, *Jezus Chrystus*, fragment z *Ostatniej Wieczery* z cyklu malowideł do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, olej, tynk, 72,5×76,5 cm, Muzeum Świątyni Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, fot. M. Nitka

7. Henryk Siemiradzki, *Jesus Christ*, fragment of *The Last Supper*, from the cycle of paintings for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, oil on plaster, 72.5×76.5 cm, Museum of the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, photo by M. Nitka



8. Michał Anioł, *Chrystus*, fragment z *Sądu Ostatecznego*, 1541, fresk, Kaplica Sykstyńska, Rzym, fot. wolny dostęp

8. Michelangelo, *Christ*, fragment of *The Last Judgment*, 1541, fresco, Sistine Chapel, Rome, free access image

Chrystus jest więc postacią idealizowaną, odróżniającą się od innych bohaterów sceny, umieszczenie Go *en face* na osi obrazu sprawia, że jest „unieruchomiony”. Statyczna postać Zbawiciela wyłamuje się więc z „działania” apostołów. Jednocześnie to Jego gest – wzniesiona ręka jest najbardziej czytelną i wyrazistą z ukazanych czynności. Układ ręki Mesjasza jest powtórzeniem znaku z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła [il. 8]. Ów umiejętnie użyty w kompozycji *pathosformel* sprawia, iż ruch dłoni Chrystusa „mówi” – tak jak na obrazie *Kazanie Piotra Skargi* Jana Matejki „przemawiają” wzniesione ręce kaznodziei. Odbiorca „czyta” zatem słowa wypowiedziane w ewangelicznej historii: „Ucisz się” (Mk 4, 37). Chrystus nie działa, lecz trwa, jednak to Jego gest jest zaczynem akcji obrazu, której głównym protagonistą jest nie człowiek, lecz natura. Wzniesiona ręka Jezusa porządkuje chaos żywiołu, dokładnie tak, jak włada ona światem w scenie *Sądu Ostatecznego* z fresku Michała Anioła.

Źródłem wszelkiego działania jest Chrystus – to do Niego odnoszą się gesty apostołów i dzie-

the movement of Christ’s hand “speak” – just as in Jan Matejko’s painting *Kazanie Piotra Skargi* [*The Sermon of Piotr Skarga*] the preacher’s raised hands “speak”. The recipient “reads” the words “Be still” spoken in the Gospel story (Mk 4: 37). Christ does not act: he is just present, but it is his gesture in this painting that is the leaven of the action whose main protagonist is not the human being but nature. The raised hand of Jesus orders the chaos of the elements just as it rules the world in *The Last Judgment* scene in Michelangelo’s fresco.

It is Christ who is the source of all action – it is him that the apostles’ gestures refer to and it is thanks to him that the sea and the sky change while he remains still. A similar way of understanding the role of the figure of Christ in the visual field can be seen in the aforementioned cycle of frescoes depicting scenes from the Messiah’s life in the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow [fig. 9]. In each of the three paintings (*Baptism of Christ*, *Christ’s Entry into Jerusalem*, *The Last Supper*) it was shown frontally on the axis of the composition. In each of these images,



9. Henryk Siemiradzki, *Ostatnia Wieczerza*, z cyklu malowideł do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, 1878, olej na kartonie 45×46,6 cm, Rosyjskie Muzeum w Petersburgu, fot. wolny dostęp

9. Henryk Siemiradzki, *The Last Supper*, from the cycle of paintings for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, 1878, oil on cardboard, 45×46.6 cm, The State Russian Museum in St. Petersburg, free access image

Christ is the central, “immobile” and monumental figure, beyond the fictional “here and now”, but it is around him that their order is organised and it is he that is the point of reference for the protagonists of the depicted scenes. A similar model of the figure of the Saviour and his place in the visual field is shown in *Zmartwychwstanie* [Resurrection] of 1878, a small painting which, having been disapproved of by the client, finally became part of an altarpiece – the final in the main altar of the Church of All Saints in the Grzybów housing estate in Warsaw<sup>26</sup>. This painting is evidently based on the solution in which all movement begins with the Saviour while he himself remains still. The figure of Christ orders that chaos. This concept is also present in the Krakow painting, which is particularly visible in the artist’s sketches for this work.

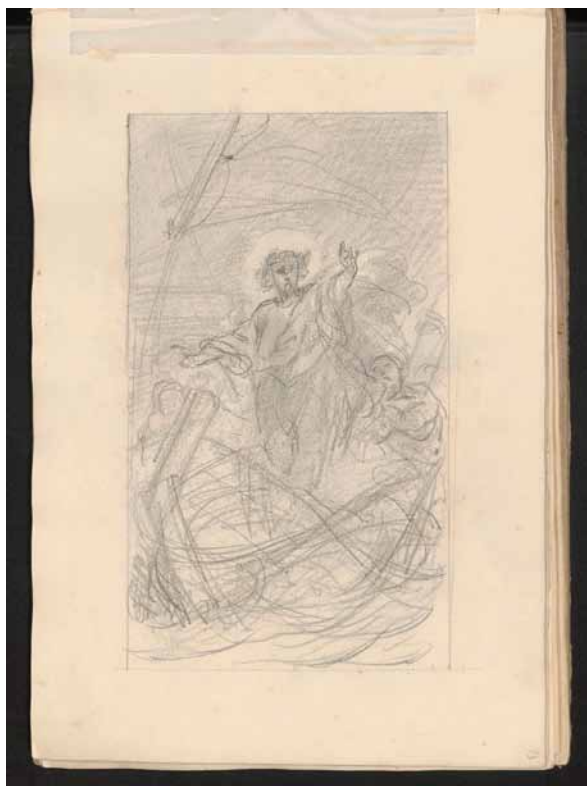
<sup>26</sup> In 1879, H. Siemiradzki agreed to create a painting *Christ* for 1,000 rubles, but the client did not like it and she did not want to pay for it. Eventually, the painting found its way to the altar of the Church of All Saints’ in Grzybów in Warsaw. PISE, 22, file 1, sheets 530–531: H. Siemiradzki, a letter to his mother and his brother Michał, Rome, March 1880. Cf. also *Korpus dzieł malarstkich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 9/7, pp. 345–346.

ki Niemu zmieniają się morze oraz niebo, podczas gdy On trwa nieruchomo. Podobny sposób rozumienia roli postaci Chrystusa w polu obrazowym zobaczyć można we wspomnianym już cyklu fresków ukazujących sceny z życia Mesjasza z soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie [il. 9]. W każdym z trzech obrazów (*Chrzest Pański*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*) ukazany został frontalnie na osi kompozycji. W każdym z tych przedstawień Chrystus jest figurą centralną, „nieruchomą” i monumentalną, poza fabularnym „tu i teraz”, lecz to właśnie wokół Niego organizowany jest ich porządek i to On stanowi punkt odniesienia dla bohaterów wyobrażanych scen. Podobny model postaci Zbawiciela i Jego miejsca w polu obrazowym ukazany jest w dziele *Zmartwychwstanie* z 1878 roku, niewielkim obrazie, który nie spodobał się zleceniodawczyni, finalnie stał się częścią nastawy ołtarzowej – zwieńczenia w ołtarzu głównym kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie<sup>26</sup>. W dziele tym z dobitnością ujawnia się rozwiązanie, że wszelki ruch rozpoczyna się od Zbawiciela, podczas gdy On trwa. Postać Chrystusa porządkuje ów chaos. Koncept ten obecny jest także w obrazie krakowskim, co szczególnie widoczne jest w szkicach artysty do tego przedstawienia. Chrystus jest na nich postacią, która wznosi się majestatycznie pośród nerwowych kresek składających się na sylwetki apostołów, łodzi i fal [il. 10].

Siemiradzki zaproponował zatem własną interpretację ewangelicznych dziejów. Z jednej strony doskonale namalował historię biblijnego wydarzenia, której częścią uczynił także widza, z drugiej wyraził jej teologiczne objaśnienie. W centrum porządku wertrykalnego ukazał Chrystusa, który przez gest dłoni obrazujący słowa „ucisz się” podnosi apostołów z chaosu porządku horyzontalnego. Z uznaniem o tym dziele jako obrazie ołtarzowym pisał też Marian Sokołowski:

*Nasz artysta, aby ozdobić nią ołtarz, pokonał zawisłe od tego trudności, ograniczając się do niezbędnych danych, koncentrując treść tak w pomysle, jak pod rysunkowym i artystycznym względem w jednej najważniejszej i do kultu odnośnej postaci i nadając układowi piramidalną formę. Wziął za podstawę szeroką tóż zwróconą do nas przodem, z na wpół leżącymi, gdyż burzą w trwodze pochylonymi apostołami, dźwignął tę grupę figurą sternika, tulącego się do szat Pańskich w górę i zakończył ją samym stojącym Chrystusem. W ten spo-*

<sup>26</sup> H. Siemiradzki w 1879 roku zgodził się namalować obraz *Chrystus* za 1000 rubli, jednak nie spodobał się on zleceniodawczyni, która nie chciała za niego zapłacić. Ostatecznie obraz znalazł się w ołtarzu kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie. PISE, 22, teczka 1, k. 530–531: H. Siemiradzki, list do Matki i brata Michała, Rzym, marzec 1880. Zob. też: *Korpus dzieł malarstkich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 9/7, s. 345–346.



10 Henryk Siemiradzki, *Chrystus uciszający burzę*, szkic ołówkiem papier, 42,3×29,6 cm, MNW Rys.Pol.8949/13, fot. MNW

10. Henryk Siemiradzki, *Christ Calming the Storm*, sketch in pencil on paper, 42.3×29.6 cm, MNW Rys.Pol.8949/13, photo MNW

*sób nie tylko kompozycję kolorystycznie rozjaśnił i dramatycznie uspokoił, ale i linearnie uciszył ku górze. Tak, że jeżeli pogrzążymy w nią wzrok, wyswobodzimy się z pod wrażenia jasnych ram ołtarza i ścian kościoła i jeśli skupimy go w górnych częściach ciągnących nas jaśniejącą Chrystusową aureolą, to będziemy mieli przed sobą triumf światła nad ciemnością, spokoju nad walką i pewnej siebie myśli nad namiętnościami. Wszystko się zamknie w jednym pocieszającym uczuciu nadziei i zbawienia.*

To pokonanie trudności jest tym bardziej istotne, iż jak podkreślił Sokołowski: „Scena [...] jak wszystkie sceny ewangeliczne jej pokrewne, odpowiada bardziej naturze historycznego lub rodzajowego nawet, chociaż religijnie zawsze i w podniosły sposób pojętego malarstwa, niżeli ołtarzowemu bezpośredni związek z kultem mającemu przeznaczeniu”<sup>27</sup>.

W obrazie tym Siemiradzki zawarł, jak zaznaczył Sokołowski, ważne dla Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego teologiczne założenia, takie jak na przykład podkreślenie roli św. Jana Ewangelisty. To najmłodszy uczeń Chrystusa trzyma ster, zamiast

In these sketches, Christ is the figure that rises majestically among the nervous lines that make up the silhouettes of the apostles, boats and waves [fig. 10].

Siemiradzki thus proposed his own interpretation of the Gospel story. On the one hand, he perfectly painted that biblical event, and made the viewer participate in it, and on the other hand, he expressed its theological explanation. In the centre of the vertical order, he showed Christ, who, through a gesture of his hand – depicting the words “Be still” – raises the apostles from the chaos of the horizontal order. Marian Sokołowski, who also appreciated this work as an altar painting, recalled:

*Our artist, in order to decorate the altar with it, overcame the related difficulties by limiting himself to the necessary data, concentrating the content in terms both conceptual and artistic in a single, crucial, worship-related figure, and giving the configuration a pyramidal form. He took as a base a wide boat facing us, with the apostles half-lying because of the storm, bowed in fear; he supported this group with the figure of the helmsman clinging up to the garments of the Lord, and completed it with Christ himself, standing. In this way, he not only brightened up the composition with colours and dramatically calmed it down, but also linearly silenced it upwards. Thus, if we immerse our eyes in it, we will free ourselves from the impression of the bright frames of the altar and the walls of the church, and if we focus on the upper parts that draw us to the shining halo of Christ, then we will have in front of us the triumph of light over darkness, peace over struggle and self-confident thought over the passions. Everything will be completed in one comforting feeling of hope and salvation.*

This overcoming of difficulties is all the more important because, as Sokołowski emphasized: “The scene [...], like all its related Gospel scenes, corresponds more to the nature of historical or even genre painting, although always religiously and sublimely understood, than to altar painting, directly connected with the needs of worship”<sup>27</sup>.

As Sokołowski pointed out, in this painting Siemiradzki included theological assumptions important for the Evangelical-Augsburg Church, such as emphasizing the role of St. John the Evangelist. It is the youngest disciple of Christ who holds the helm, instead of Peter, the rock of the Catholic Church. The distinction of St. John, whose Gospel was of particular importance in Protestantism<sup>28</sup>, points to an orientation in the “reading” of the Gospel message that is different from the Catholic one. It is John’s trust

<sup>27</sup> M. Sokołowski, *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, nr 292 (22 grudnia), s. 1.

<sup>27</sup> M. Sokołowski, *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, no. 292 (22nd December), p. 1.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 1.

in Christ that is the foundation, while the driving force is the Word of God – an eloquent gesture that “speaks” through the raised hand [a gesture known from Jan Matejko’s painting] and transforms reality. In this context, Siemiradzki actually painted a work requested by pastor Gabryś, i.e. “a painting showing how man is nothing in himself, but something only by grace in the grace of God.”

What corresponds with the semantics of the painting is the structure of the retable, which also determines the painting’s reception [fig. 11]. The altar is architectural and single-axial. The retable, resting on a pedestal, has a centrally placed rectangular field with the painting framed and flanked by two Corinthian columns with flutes, topped with an entablature with a carved pediment above it. The pediment has a dove in the centre and a crucifix at the top. On both sides of the altar there are rectangular pedestals, rising up to a quarter of the height of the painting, topped with figural sculptures; and similar sculptures on shorter pedestals are on the sides of the pediment. The figures depict the four evangelists. The sparing but expressive structure of the retable is emphasized by the colours in tones of grey marbling, with gilding of the painting frame, the figures, the crucifix, the dove and the architectural elements such as: bases, capitals and ornamental decoration in the frieze and around carved elements. The neoclassical form of the altar refers to the tradition of the Renaissance aedicule altar, which was also common in some Protestant communities<sup>29</sup>. Lutherans, despite their initial reluctance, returned to altars similar to Catholic ones. However, while in the centre of the Catholic liturgy there was an altar mensa, usually containing holy relics, and the Eucharist was celebrated on it as a repetition of the sacrifice of Christ, the Lutherans did not accept any relics, and the Eucharist was not a renewal of Christ’s sacrifice, but its commemoration. In the sermon delivered on the occasion of the dedication of the Evangelical church in Torgau (near Wittenberg) on 5<sup>th</sup> October 1544, Martin Luther emphasized that in this new church “nothing else shall happen [...] except that our dear Lord shall speak to us through His Holy Word, and we in turn talk to Him through prayer and praise.”<sup>30</sup> In the centre of the Protestant church

<sup>29</sup> H. Eggert, *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, (1934), pp. 430–439; after: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [accessed 5<sup>th</sup> April 2022]

<sup>30</sup> “dass nichts anderes darin geschehe, denn dass unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang”; *Predigt Dr. Martin Luthers: gehalten am 5. Oktober 1544*, in: *Martin Luther’s sämtliche Werke*, vol. 20, part 2, Frankfurt am Main 1881, p. 220. The English translation of this passage comes from: Stephen J. Nichols, “Luther and his significance” <https://tabletalkmagazine.com/article/2017/10/luther-and-his-significance/> [accessed 15<sup>th</sup> Feb. 2023].



11. Ołtarz w kościele ewangelickim w Krakowie, fot. M. Nitka

11. Altar in the Evangelical church in Kraków, photo by M. Nitka

św. Piotra, opoki Kościoła katolickiego. Wyróżnienie św. Jana, którego Ewangelia miała szczególnie znacznie w protestantyzmie<sup>28</sup>, wskazuje na inne niż katolickie ukierunkowanie na „czytanie” ewangelicznego przekazu. To właśnie zawierzenie św. Jana Chrystusowi jest fundamentem, zaś mocą sprawczą Słowo Boże – wymowy gest, który przez podniesioną rękę [gest Matejkowski] „przemawia” i przemienia rzeczywistość. W tym kontekście Siemiradzki faktycznie namalował dzieło, o które prosił go pastor Gabryś, czyli „obraz wskazujący, jak człowiek sam w sobie jest niczem, a czymś li tylko z łaski w łasce Bożej”.

Z semantyką obrazu koresponduje struktura nastawy ołtarzowej, warunkująca też recepcję dzieła [il. 11]. Jest to ołtarz architektoniczny, jednoosiowy z nastawą na cokole, z centralnie umieszczonym prostokątnym polem z obrazem w ramie, który flankują dwie kolumny korynckie z kanelurami, zwieńczone belkowaniem z gierowanym frontonem na szczycie – w jego środku gołębnica, a nad nią krucyfik. Po bokach ołtarza prostok-

<sup>28</sup> Ibidem, s. 1.

kątne postumenty, do wysokości jednej czwartej obrazu, zwieńczone rzeźbami figuralnymi, takie same rzeźby na krótszych postumentach znajdują się po bokach frontonu. Figury te ukazują czterech ewangelistów. Oszczędna, ale wyrazista konstrukcja nastawy ołtarzowej została uwydatniona przez kolorystykę utrzymaną w szarościach marmoryzacji ze złoceniami ramy obrazu, figur, krucyfiks, gołębiczy oraz elementów architektonicznych, takich jak: bazy, kapitele i dekoracja ornamentalna we fryzie i wokół gierowanych elementów. Klasycystyczna forma stołu ofiarnego nawiązuje do tradycji renesansowego aedikulowego ołtarza, który powszechny był również wśród niektórych wspólnot protestanckich<sup>29</sup>. Luteranie pomimo początkowej niechęci powrócili bowiem do ołtarzy zbliżonych do katolickich, jednak jeśli w centrum liturgii katolickiej była mensa ołtarzowa (ze świętym ciałem), w której umieszczano relikwie, a na niej sprawowano Eucharystię, która powtarzała ofiarę Chrystusa, to luteranie odrzucali relikwie, a sprawowana Najświętsza Ofiara była nie jej odnowieniem, a tylko pamiątką. W kazaniu wygłoszonym przy okazji poświęcenia kościoła ewangelickiego w Torgawie (nie-daleko Wittenbergii) 5 października 1544 roku Marcin Luter podkreślał, by w tej nowej świątyni „nie działo się nic innego, jak tylko to, że nasz umiłowany Pan sam z nami rozmawia przez swe święte słowa i my z nim przez modlitwy i pieśni uwielbienia”<sup>30</sup>. W centrum świątyni protestanckiej jest więc Słowo Boże i to Ono stanowi najważniejszy punkt dzieła Siemiradzkiego. Słowa Chrystusa „Umilknij! Ucisź się!” sprawiły, że „ustał wicher i nastąpiła wielka cisza” (Mk 4, 37–40), ocalając apostołów. To Słowo staje się źródłem łaski – wiary, która podnosi z porządku horyzontalnego ku wertykalnemu porządkowi Absolutu. Dzieło ukazuje zatem, tak jak prosił pastor Gabryś, „łaskę Bożą w Chrystusie Jezusie”. dopełnieniem tego przesłania jest nastawa, która prezentuje postaci czterech ewangelistów – tych, którzy przekazali Słowo Boże, oraz gołębicę symbolizującą Ducha Świętego, z którego natchnienia jest to Słowo zapisane. Siemiradzki, będąc w Krakowie, z pewnością poznał architektoniczny kontekst do zamawianego dzieła. Miejsce ekspozycji stanowiło dla niego zawsze ważny element budowania kompozycji – odpowiedni punkt oglądu – ale też rozumienia semantyki obrazu, o czym dobitnie świadczy rama *Pochodni Nerona*, zaprojektowana przez samego artystę. Obraz Siemiradzkiego *Chrystus uciszający burzę* stanowi zatem jedność wraz

is the Word of God, and this is the most important point of Siemiradzki's work. When Christ spoke the words “Peace! Be still!”, “the wind ceased, and there was a dead calm.” (Mk 4:37–40), which saved the apostles. It is his Word that becomes the source of grace – faith, which raises man from the horizontal order to the vertical order of the Absolute. Therefore, the painting shows, as pastor Gabryś requested, “God's grace in Jesus Christ”. This message is complemented by the retable, which shows the figures of the four evangelists: those who passed on the Word of God, and the dove symbolising the Holy Spirit, from whose inspiration this is the written Word. While in Krakow, Siemiradzki certainly learned the architectural context of the commissioned work. The place of display had always been an important element of creating the composition of a painting: the right point of viewing the work as well as understanding the semantics of the image, which is clearly evidenced by the frame of *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*], designed by the artist himself. Siemiradzki's painting *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] therefore forms a unity with a specially designed altar, which also completes its semantics. Together, they constitute an exposition of faith, which, flowing from the power of God's Word, especially as written down in the Gospels, is to bring the grace of salvation. The painting fulfilled its liturgical functions perfectly. This is evidenced by the fact that its solemn unveiling was associated with a service, during which pastor Jerzy Gabryś gave a speech referring to the content of the painting. Although the speech has not survived, Siemiradzki's work “speaks” with all its power. Certainly, the theological understanding of the moment of calming the storm, its context in the church, leads to the claim that it was the Protestant community that chose the theme, and the artist presented it in accordance with the theological assumption.

Siemiradzki therefore undertook to create for the needs of worship a painting that would explain the mysteries of faith. The response of the recipients proves that he did it satisfyingly. Łuszczkiewicz carefully enumerated all the requirements fulfilled in the face of the challenge posed by a religious image. He wrote:

*Christ Calming the Storm, painted by Siemiradzki, impressive in terms of content and execution, filled the modest interior of the church, and perhaps also the gap that could be felt in Krakow between the art of the past, so well represented in the churches of that ancient city, and the poor representation of the entire rich development of our painting today. Welcoming this new addition to the treasury of works of art in Krakow's churches, we only have to express the wish that other institutions follow the example of the Evangelical community, thereby*

<sup>29</sup> H. Eggert, *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, (1934), s. 430–439; za: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [dostęp: 05.04.2022].

<sup>30</sup> „dass nichts anderes darin geschehe, denn dass unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang”; *Predigt Dr. Martin Luthers: gehalten am 5. Oktober 1544*, w: *Martin Luther's sämtliche Werke*, t. 20, cz. 2, Frankfurt am Main 1881, s. 220.

*proving that we know how to use God's gifts, such as art and its great representatives*<sup>31</sup>.

Siemiradzki again undertook to paint a picture intended for the needs of worship for the Resurrectionists, i.e. the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ. This religious community was founded in Paris in 1836 by Bogdan Jański with the aim of taking spiritual care of the Polish emigration. Its particularly important centre was Rome, where on 27<sup>th</sup> March 1842, Piotr Semenenko and Hieronim Kajsiewicz, together with five other confreres, took religious vows and began their life in the community, serving in the church of St. Claudius (*chiesa dei Santi Andrea e Claudio dei Borgognoni*)<sup>32</sup>. In 1866, they also founded the Polish College in Rome, with its seat at via Salara Vecchia 50, and from 1878 at via Maroniti 22, which was to educate Catholic clergy. In 1886, the Congregation of the Resurrectionists moved to a new seat at via San Sebastianello 11. Alongside the convent buildings, a church was also designed, the first architect of which was Pio Piacenti<sup>33</sup>. The church was completed at the end of 1891, after the death of Father Semenenko. In the same year (probably in December) a painting by Henryk Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie* [*The Ascension of Our Lord*], was installed there [fig. 12]. It is not clear who had placed the commission. Perhaps it was Father Piotr Semenenko, with whom Siemiradzki maintained cordial contacts, although it seems more likely that it was Father Walerian Przewłocki, appointed in 1887 the new superior general of the congregation, who was in charge of the arrangement of the church.

Siemiradzki's painting takes up one of the fundamental themes of Christianity: the representation of the Ascension of Jesus Christ, described in the Gospels of St. Mark and St. Luke (Mk 16: 19, Lk 24: 50–53) and in the Acts of the Apostles:

*“But you will receive power when the Holy Spirit has come upon you; and you will be my witnesses in Jerusalem, in all Judea and Samaria, and to the ends of the earth.” When he had said this, as they were watching, he was lifted up, and a cloud took him out of their sight. (Acts 1:8–9)*

<sup>31</sup> W. Łuszczkiewicz, *Chrystus uspakajający burzę*, „Czas” 1882, no. 285 (14<sup>th</sup> December), p. 1.

<sup>32</sup> The history of the congregation is extensively discussed in: J. Iwicki, *Charyzmat Zmartwychwstańców. History of the Assembly of the Resurrection*, vol. 1: 1836–1886, in cooperation with J. Wahl, trans. J. Zagórski, Katowice 1990; idem, *Charism of the Resurrectionists. History of the Assembly of the Resurrection*, vol. 2: 1887–1932, trans. W. Młeczko CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007.

<sup>33</sup> J. Iwicki, 2007, cf. fn. 32, pp. 31–36.

z zaprojektowanym specjalnie ołtarzem, który dopełnia też jego wymowę. Składają się one na wykładnię wiary, która płynąc z mocy Bożego Słowa, zwłaszcza zapisanego w Ewangelii, ma przynieść łaskę zbawienia. Obraz spełniał doskonale swe funkcje liturgiczne. Zaświadcza o tym fakt, iż jego uroczyste odsłonięcie wiązało się z nabożeństwem, podczas którego pastor Jerzy Gabryś wygłosił mowę nawiązującą do treści obrazu. Wprawdzie ona się nie zachowała, jednak z całą mocą „przemawia” dzieło Siemiradzkiego. Z pewnością teologiczne rozumienie momentu uciszenia burzy, jego kontekstu w świątyni, skłania ku twierdzeniu, iż to gmina protestancka wybrała temat, a artysta go przedstawił zgodnie z założeniem.

Siemiradzki podjął się zatem próby stworzenia obrazu kultowego, wyjaśniającego tajemnice wiary. O tym, że wykonał go w sposób zadowalający, świadczy reakcja odbiorców. Szczególnie uważnie wyliczył wszystkie spełnione wobec wyzwania obrazu religijnego zadania Władysław Łuszczkiewicz. Pisał:

*Chrystus uspakajający burzę pędzla Siemiradzkiego, treścią i wykonaniem imponujący, zappełnił skromne wnętrza kościoła, a może i tę lukę, jaka dawała się uczuć w Krakowie między sztuką przeszłości, tak dobrze reprezentowaną po kościołach starożytnego grodu, a ubogim przedstawieniem całego bogatego rozwoju dzisiejszego naszego malarstwa. Witając ten nowy nabytek do skarbcza dzieł sztuki krakowskich kościołów, życzyć sobie tylko musimy, aby za wzorem gminy Ewangelickiej poszły inne instytucje składając tem dowód, żeśmy umieli korzystać z darów bożych takich jak sztuka i jej wielcy reprezentanci*<sup>31</sup>.

Siemiradzki ponownie podjął się namalowania obrazu przeznaczonego do celów kultu dla zmartwychwstańców, czyli Zgromadzenia Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa. Była to wspólnota religijna założona w Paryżu w 1836 roku przez Bogdana Jańskiego, mająca na celu objęcie opieką duchową polskiej emigracji. Szczególnie ważnym dla niej ośrodkiem był Rzym, gdzie 27 marca 1842 roku Piotr Semenenko i Hieronim Kajsiewicz, wraz z pięcioma innymi współbraćmi, złożyli śluby zakonne i rozpoczęli życie we wspólnocie, posługując w kościele św. Klaudiusza (*chiesa dei Santi Andrea e Claudio dei Borgognoni*)<sup>32</sup>. W 1866 roku założyli również Kolegium

<sup>31</sup> W. Łuszczkiewicz, *Chrystus uspakajający burzę*, „Czas” 1882, nr 285 (14 grudnia), s. 1.

<sup>32</sup> Obszerniej historię zgromadzenia omawia: J. Iwicki, *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1: 1836–1886, współpr. J. Wahl, tłum. J. Zagórski, Katowice 1990; idem, *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2: 1887–1932, tłum. W. Młeczko CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007.





12. Henryk Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie*, 1891, olej na płótnie, 250×150 cm, kościół Zmartwychwstania Pańskiego, Rzym, fot. P. Jamski

12. Henryk Siemiradzki, *The Ascension of Our Lord*, 1891, oil on canvas, 250×150 cm, Church of the Resurrectionists, Rome, photo by P. Jamski

Polskie w Rzymie z siedzibą przy via Salara Vecchia 50, a od 1878 roku – via Maroniti 22, które miało kształcić katolickich duchownych. W 1886 roku Zgromadzenie Zmartwychwstańców przeprowadziło się do nowej siedziby przy via San Sebastianello 11. Obok budynków klasztornych zaprojektowano także kościół, którego pierwszym architektem był Pio Piacenti<sup>33</sup>. Świątynię ukończono pod koniec 1891 roku – po śmierci ojca Semenki. W tym samym roku (najprawdopodobniej w grudniu) umieszczono w niej obraz Henryka Siemiradzkiego *Wniebowstąpienie Pańskie* [il. 12]. Nie jest jasne, kto złożył zamówienie. Być może był to ojciec Piotr Semenka, z którym Siemiradzki utrzymywał serdeczne kontakty, choć wydaje się bardziej prawdopodobne, że zrobił to ojciec Walerian Przewłocki – powołany w 1887 roku nowy przełożony generalny zgromadzenia, mający pieczę nad urządzeniem kościoła.

<sup>33</sup> Iwicki 2007, jak przyp. 32, s. 31–36.



13. *Reidersche Tafel*, ok. 400, kość słoniowa, 18,7×11,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, fot. wolny dostęp

13. *Reidersche Tafel*, c. 400 AD, ivory, 18.7×11.5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, free access image

The cult of the Ascension of Christ has been present since the first centuries of Christianity. St. Augustine mentions it as an apostolic feast. It was also among the truths of faith included in the Nicene-Constantinopolitan Creed (“et ascendit in *caelum* [caelos]”). This long theological tradition translates into the centuries-old iconographic presence of the Ascension scene, encompassing both the Western and Eastern Churches<sup>34</sup>. The first images come from early Christian times: the so-called *Reidersche Tafel* depicting Christ ascending to heaven, to which he is led by the hand of God the Father (*manus Dei*), extended to him from the clouds. The scene is witnessed by two awestricken apostles [fig. 13]. A slightly later depiction in the *Rabbula Codex* from the end of the 6th century is a vision of the Ascension whose composition is divided into two parts: the lower one with the

<sup>34</sup> M. Janocha, *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, vol. 20, Lublin 2014, col. 820–822.



14. Wniebowstąpienie z Kodeksu Rabbuli, VI w., f. 13v., fot. wolny dostęp

14. *The Ascension* in the Rabbula Codex, 6th c., f. 13v., free access image

Blessed Virgin Mary in the middle and the apostles, and the upper one with the blessing Christ in a mandorla, surrounded by angels [fig. 14]. The tradition of such an arrangement has been preserved mainly in the Eastern Church. In the West, the horizontal division was also common, but in Carolingian and Ottonian art Christ was more often shown being led into heaven by the hand of God (cf. an initial in the *Drogo Sacramentary*, c. 850; a miniature in the *Egbert Codex*, c. 980). Mary was shown from the side, and Christ was depicted on a cloud (Bamberg); often instead of his whole figure, only the lower part of the body was visible: the feet or footprints (*Jeanne de Laval Psalter*, c. 1460). In the Western Church tradition, the typical composition of the Ascension with a clear division into two parts and with Christ shown frontally as the whole figure became popular thanks to Italian panel painting at the turn of the 14th and 15th centuries. It was then that famous altar paintings were created by early Renaissance masters, such as Mategna or Perugino [fig. 15]. These depictions established the model of the Ascension scene.

Thus, Siemiradzki presented a theme that is fundamental in Christian theology and has a long and well-established visual tradition, with which the artist entered into a dialogue. The composition intended

Obraz Siemiradzkiego podejmuje jeden z fundamentalnych dla chrześcijaństwa tematów – przedstawienie Wniebowstąpienia Jezusa Chrystusa, opisane w Ewangelii św. Marka i św. Łukasza (Mk 16, 19, Łk 24, 50–53) oraz w Dziejach Apostolskich (Dz 1, 8–9):

[...] *ale weźmiecie moc Ducha świętego, który przydzie na was, i będziecie mi świadkami w Jeruzalem i we wszystkiej Żydowskiej ziemi, i w Samaryjej, i aż na kraj ziemi. A to rzekszy, gdy oni patrzali, podniesion jest, a obłok wziął go od oczu ich.*

Kult Wniebowstąpienia Chrystusa był obecny od pierwszych wieków chrześcijaństwa. Wspomina o nim już św. Augustyn jako o święcie apostołskim. Znalazło się ono też wśród prawd wiary ujętych w Credo nicejsko-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<sup>34</sup>. Pierwsze przedstawienia pochodzą już z czasów wczesnochrześcijańskich – tak zwana *Reidersche Tafel* ukazująca Chrystusa wstępującego do nieba, do którego wprowadza Go podana Mu z obłoków ręka Boga Ojca (*manus Dei*). Świadcami sceny są dwaj przejęci apostołowie [il. 13]. W nieco późniejszej realizacji w *Kodeksie Rabbuli* z końca VI wieku ukazana została wizja Wniebowstąpienia, której kompozycję podzielono na dwie części: dolną z Najświętszą Marią Panną pośrodku i apostołami oraz górną z błogosławiącym Chrystusem w mandorli, otoczonym aniołami [il. 14]. Tradycja takiego układu zachowała się przede wszystkim w Kościele wschodnim. Na Zachodzie podział horyzontalny także był spotykany, jednak w sztuce karolińskiej i ottońskiej częściej ukazywano Chrystusa wprowadzanego do nieba przez rękę Boga (inicjał z *Sakramentarza Drogo*, ok. 850; miniatura z *Ewangeliarza Egberta*, ok. 980). Maria ukazywana była z boku, a Chrystus przedstawiany na obłoku (Bamberg), często zamiast całej Jego postaci widoczna była jedynie dolna część ciała – stopy albo ślady po nich (*Psalterz Jeanne de Laval*, ok. 1460). W przekazie Kościoła zachodniego tradycyjna forma kompozycji Wniebowstąpienia, z jasnym podziałem na dwie części, Chrystusem ukazany frontalnie w całej postaci, stała się popularna dzięki włoskiemu malarstwu tablicowemu przełomu XIV i XV wieku. Powstały wtedy sławne realizacje obrazów ołtarzowych pędzla mistrzów wczesnego renesansu, takich jak Mategna czy Perugino [il. 15]. Ustaliły one model sceny Wniebowstąpienia.

Siemiradzki przedstawił zatem temat fundamentalny w teologii chrześcijańskiej, mający również długą

<sup>34</sup> M. Janocha, *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 820–822.



15. Pietro Perugino, *Wniebowstąpienie*, 1496–1500, olej na desce, 280×216 cm, Musée des Beaux-Arts, Lionne, fot. wolny dostęp

15. Pietro Perugino, *The Ascension*, 1496–1500, oil on board, 280×216 cm, Musée des Beaux-Arts, Lionne, free access image



16. Rafael Santi, *Transfiguracja (Przemienienie Pańskie)*, 1520, olej na desce, 405×278 cm, Musei Vaticani, Rzym, fot. wolny dostęp

16. Raphael (Raffaello Santi), *The Transfiguration*, 1520, oil on board, 405×278 cm, Musei Vaticani, Rome, free access image

i ugruntowaną tradycję wizualną, z którą artysta podjął dialog. Kompozycja przeznaczona do rzymskiego kościoła Zmartwychwstańców ujmuje dokładnie moment opisany najszerzej przez św. Łukasza:

*I wywiódł je z miasta do Betanijej, a podniósłszy ręce swe, błogostawił im. I zostało się, gdy im błogostawił, rozstał się z nimi i był niesion do nieba. A oni pokłon uczyniwszy, wrócili się do Jeruzalem z weselem wielkim i byli zawsze w kościele, chwaląc i błogostawiając Boga (Łk, 24, 51–53).*

Kompozycja przedstawia zatem dwie grupy – Zbawiciela i towarzyszących mu uczniów, w ich układzie powtarza się najbardziej klasyczny schemat tej sceny – z horyzontalnym podziałem na dwie równe części: w dolnej zgrupowani zostali apostołowie z Marią, w górnej, na osi obrazu, unosi się nad nimi Chrystus na obłoku, a po Jego bokach dwaj aniołowie. Taki podział kompozycji odnosi się nie tylko do przedstawień Wniebowstąpienia, jego najświetniejszą realizacją jest *Transfiguracja* pędzla Rafała – kanoniczny obraz nowożytności znany powszechnie

for the Roman Church of the Resurrectionists captures precisely the moment described most extensively by St. Luke:

*Then he led them out as far as Bethany, and, lifting up his hands, he blessed them. While he was blessing them, he withdrew from them and was carried up into heaven. And they worshiped him, and returned to Jerusalem with great joy; and they were continually in the temple blessing God. (Luke 24: 50–53).*

Accordingly, the composition contains two groups: the Saviour and the disciples accompanying him. Their arrangement repeats the most classic pattern of this scene: with a horizontal division into two equal parts: the lower part groups together the apostles with Mary, in the upper part, on the painting's axis, Christ hovers above them on a cloud, with two angels on his sides. Such a division of the composition applies not only to representations of the Ascension; its most famous realisation is Raphael's *The Transfiguration* – a canonical painting of the modern era, widely known thanks to countless copies and

graphic reproductions [fig. 16]<sup>35</sup>. It was considered the perfect model for presenting Christ's divine nature, which is being revealed to the world. What was emphasized was the masterful juxtaposition of the eternal God and the human, elemental, changeable nature, which is why fragments of the composition were often reproduced as graphic patterns for learning how to draw, for adepts of the academies of fine arts<sup>36</sup>.

Similarly to Raphael, in Siemiradzki's composition, Christ was shown frontally with his arms raised, in an orante position and surrounded by two angels presented in lively poses. The one on the right, closer to the viewer, points to the Saviour in a semi-turn, while the one on the left, painted in the three-quarter view, has his eyes fixed on Christ. Their posture and gestures travesty the figures of Moses and Elijah in Raphael's work. Following the example of the Master of Urbino, in contrast to Christ, the apostles are shown in expressive poses, looking up or down in disbelief, one of them falling to his knees. They are gathered in the centre around an empty place. Their poses and arrangement can be found in *The Transfiguration* and in traditional depictions of the Ascension theme based on Raphael, such as Federico Barocci's *The Ascension*, which is extremely popular in graphics [fig. 17]. Siemiradzki did not compile his painting out of elements taken from others. In creating his new composition, he did use the already developed patterns but added his own components. Among the apostles, one can recognise figures characteristic of other paintings by Siemiradzki, such as a fair-haired young man as the personification of St. John the Evangelist or a bearded old man, representing St. Peter, similar to the example of *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*]. Considering these well-known figures from the artist's other works, what is surprising in this painting is the group of apostles on the left, where, apart from the bearded middle-aged men with classic features, typical of the depictions of the evangelists, there is a group of four men with a characteristic appearance. According to Jerzy Miziołek, one of these figures – behind the bent bearded apostle's

dzięki niezliczonym kopiom i graficznym reprodukcjom [il. 16]<sup>35</sup>. Uznawany był on za doskonały wzór prezentowania boskiej natury Chrystusa, która objawia się światu. Podkreślano mistrzowskie zestawienie wiecznego Boga i ludzkiej, żywiołowej, zmiennej natury, dlatego też fragmenty kompozycji były często reprodukowane w grafikach jako wzory służące do nauki rysunku dla adeptów akademii sztuk pięknych<sup>36</sup>.

Podobnie więc jak u Rafaela w kompozycji Siemiradzkiego Chrystus został ukazany frontalnie z podniesionymi rękoma, w ustawieniu oranta i z otaczającymi Go dwoma aniołami przedstawionymi w żywych pozach. Ten po prawej, bliżej widza, w półobrocie wskazuje na Zbawiciela, zaś usytuowany po lewej w pozie *en-trois-quatre* jest wpatrzony w Chrystusa. Ich postawa i gesty trawestują figury Mojżesza i Eliasza z dzieła Rafaela. Wzorem Mistrza z Urbino apostołowie ukazani są w ekspresyjnych pozach, w przeciwieństwie do Chrystusa, i patrzą w górę lub z niedowierzaniem w dół, a jeden z nich pada na kolana. Zostali zgromadzeni pośrodku wokół pustego miejsca. Ich pozy i układ można odnaleźć w *Transfiguracji* oraz w tradycyjnych przedstawieniach tematu Wniebowstąpienia wzorowanych na Rafaelu, jak choćby w niezwykle popularnym w grafice *Wniebowstąpieniu* według Frederica Baroccego [il. 17]. Siemiradzki nie kompilował obrazu z „cudzych” elementów. W stworzeniu nowej kompozycji korzystał wprawdzie z wypracowanych już wzorów, jednak dołączał własne komponenty. Wśród apostołów rozpoznać można charakterystyczne dla innych obrazów Siemiradzkiego figury, jak na przykład jasnowłosego młodzieńca jako uosobienie św. Jana Ewangelisty czy brodatego starca – wyobrażającego św. Piotra, podobnych do wzoru choćby z *Chrystusa uciszającego burzę*. Na tle tych znanych postaci z innych dzieł artysty zastanawiająca jest grupa apostołów po lewej, gdzie oprócz wizerunków brodatych mężczyzn w średnim wieku, o klasycznych rysach, typowych dla przedstawień ewangelistów, widoczna jest grupa czterech mężów o dość charakterystycznej urodzie. Wedle Jerzego Miziołka jedna z tych postaci – w tyle za plecami pochylonego brodatego apostoła –

<sup>35</sup> S. Dohe, *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014, pp. 33–220.

<sup>36</sup> An example of the use of Raphael's *The Transfiguration* for learning to draw are the graphics made by G. Folo (1808) according to the drawings of V. Camuccini, used as aids in the Academy of St. Luke (G. Folo, *Studio del disegno ricavato dalla estremità...*). The collection contained cardboards with fragments of figures from *The Transfiguration* (L. Lorizzo, *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, in: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, eds. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002, pp. 66–70).

<sup>35</sup> S. Dohe, *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014, s. 33–220.

<sup>36</sup> Przykładem zastosowania *Przemienienia* Rafaela do nauki rysunku są grafiki sporządzone przez G. Folo (1808) według rysunków V. Camucciniego wykorzystywane jako pomoc w Akademii św. Łukasza (G. Folo, *Studio del disegno ricavato dalla estremità...*). Zbiór ten zawierał tablice z fragmentami postaci z *Przemienienia* (L. Lorizzo, *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, w: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, red. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002, s. 66–70).



17. Frederico Barocci (wzór), rytował Cornelis Bloemaert, *Wniebowstąpienie*, 1593, grafika, 50×36,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, fot. wolny dostęp

17. Frederico Barocci (design), engraved by Cornelis Bloemaert, *The Ascension*, 1593, graphic, 50×36.7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, free access image

ma rysy Mikołaja Gogola<sup>37</sup>. Hipoteza ta poparta jest ciekawym przypomnieniem kontaktów zmarłych-wstańców z autorem *Martwych dusz*. Jeśli jednak miałby to być portret Gogola, to twarze innych apostołów powinny również nawiązywać do wizerunków osób współczesnych Siemiradzkiemu, zwłaszcza założycieli zgromadzenia, bądź postaci z nim związanych, co sugerowane jest również w nocie katalogowej *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*<sup>38</sup>. Tymczasem fizjonomie te całkowicie odbiegają od podobizn zmarłych-wstańców, których wizerunki z epoki obecne były w klasztorze oraz zostały uwiecznione na obrazie Józefa Unierzyskiego *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, zamówionym przez braci do świątyni przy via San Sebastianello [il. 18]<sup>39</sup>. Nie ma również archiwalnych wskazówek mogących sugerować, iż dzieło Siemiradzkiego zawierało aktualne odniesienia. Przeciwnie, uniwersalność i waga tematu wskazują, iż semantyka obrazu zasadza się na eschatologicznych odniesieniach, które tak jasno podkreślone zostały poprzez związki wizualne z histo-

back – has the facial features of Nikolai Gogol<sup>37</sup>. This hypothesis is supported by an interesting reminder of the Resurrectionists' contacts with the author of *Dead Souls*. However, if it were to be a portrait of Gogol, the faces of other apostles should also refer to the images of Siemiradzki's contemporaries, especially the founders of the congregation, or figures associated with him, which is also suggested in the catalogue note of *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* [Henryk Siemiradzki. *Catalogue Raisonné of the Paintings*]<sup>38</sup>. However, these physiognomies differ completely from the images of the Resurrectionists, whose portraits from that time were present in the monastery and were immortalised in the painting by Józef Unierzyski *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX* [The First Vows of the Resurrectionists and Approval of the Congregation by Pius IX], commissioned by the congregation for the church in via San Sebastianello [fig. 18]<sup>39</sup>. There are also no

<sup>37</sup> J. Miziołek, „Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, nr 3/4, s. 249–258.

<sup>38</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, s. 355.

<sup>39</sup> W domu generalnym Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego przy via San Sebastianello 11 w Rzymie znajdują się liczne portrety ojców założycieli – zarówno malarskie, jak i dłuta najważniejszych ówczesnych rzeźbiarzy, np. H. Stattlera, P. Welońskiego.

<sup>37</sup> J. Miziołek, „Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, no. 3/4, pp. 249–258.

<sup>38</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, cf. fn. 6, p. 355.

<sup>39</sup> In the general house of the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ at via San Sebastianello 11 in Rome, there are numerous portraits of the founding fathers, both painted and sculpted by the most important sculptors of the time, e.g. H. Stattler, P. Weloński.



18. Józef Unierzycki, *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, olej na płótnie, fot. P. Jamski

18. Józef Unierzycki, *The First Vows of the Resurrectionists and Approval of the Congregation by Pius IX*, oil on canvas, photo by P. Jamski

archival clues that could suggest that Siemiradzki's painting contained any contemporary references. On the contrary, the universality and importance of the theme indicate that the semantics of the image is based on eschatological references that were clearly emphasized through visual links with historical realisations of this theme, as well as *via* an obvious reference to Raphael's *The Transfiguration*.

The understanding of these relationships with the tradition of the topic does not only consist in perceiving visual similarities to one pattern or another but in understanding the semantics carried by visuality. Both in *The Transfiguration* and in Siemiradzki's painting, that semantics is based on the contrast of light and darkness, which stood at the beginning of the artist's work on this composition, as is clearly indicated by its first draft [fig. 19]. The antinomy of light and darkness in Raphael's *The Transfiguration* had shocked his contemporaries, including Giorgio Vasari himself, who did not understand that "mannerism of *tenebra*" of the master of Urbino and saw in it the hand of Raphael's students, as did other contemporary painters and art theorists<sup>40</sup>. This contrast between the spheres of light and darkness in Raphael's work was also an important topic of aes-

<sup>40</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, part III, p. 128 [https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\_-\_Le\_vite\_de'\_piu\_eccellenti\_pittori,\_scultori,\_et\_architettori,\_3-1,\_1568.djvu&page=5 accessed 5<sup>th</sup> July 2022]. Cf. also: B. Agosti, *Sulla fortuna critica della ,Trasfigurazione' di Raffaello*, "Annali di critica d'arte" 2008, no. 4, pp. 459–487.

rycznymi realizacjami tego tematu, a także oczywiste odwołanie do *Transfiguracji* Rafaela.

W rozumieniu tych związków z tradycją tematu chodzi nie tylko o podobieństwa wizualne do tego czy innego wzoru, ale o pojmowanie niesionej przez wizualność semantyki. Jej podstawą zarówno w *Transfiguracji*, jak i w dziele Siemiradzkiego jest kontrast światłości i ciemności, który stał u początku pracy artysty nad tą kompozycją, co z całą dobitnością wskazuje pierwszy jej szkic [il. 19]. Antynomia jasności i ciemności w *Transfiguracji* Rafaela szokowała jemu współczesnych, w tym samego Giorgia Vasariego, który nie rozumiał „mianery tenebry” Mistrza z Urbino i upartywał w niej ręki uczniów Rafaela, co powtarzali również inni nowożytni malarze i teoretycy sztuki<sup>40</sup>. Ten kontrast pomiędzy strefą jasności i ciemności w dziele Rafaela był też istotnym przedmiotem rozważań estetycznych współczesnych Siemiradzkiemu – między innymi Jacoba Burckhardta w *Cicerone* (1855) oraz Friedricha Wilhelma Nietzschego w *Narodzinach tragedii*, którzy nadawali temu zestawieniu światła z mrokiem w obrazie Urbinaty znaczenie symboliczne<sup>41</sup>. *Wniebowstąpienie* Siemiradzkiego, podobnie jak

<sup>40</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, cz. III, s. 128 [https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\_-\_Le\_vite\_de'\_piu\_eccellenti\_pittori,\_scultori,\_et\_architettori,\_3-1,\_1568.djvu&page=5, dostęp 5.07.2022]. Zob. też: B. Agosti, *Sulla fortuna critica della ,Trasfigurazione' di Raffaello*, "Annali di critica d'arte" 2008, nr 4, s. 459–487.

<sup>41</sup> A. Nova, *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi/Accademia Raffaello" 2007, nr 1, s. 75–92.



19. Henryk Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie*, 1891, olej na płótnie, 38×30 cm, zaginiony, fot. za: *Henryk Siemiradzki 1843–1902*. Katalog wystawy TZSP w Warszawie, Warszawa 1939, nr 93, il. [s. 45].

19. Henryk Siemiradzki, *The Ascension of Our Lord*, 1891, oil on canvas, 38×30 cm, now lost, photo in: *Henryk Siemiradzki 1843–1902*. Exhibition catalogue, TZSP in Warsaw, 1939, no. 93, il. [p. 45].

obraz Rafaela, śmiało zderza te dwie rzeczywistości, które odpowiadają też porządkowi transcendentnemu, podziałowi na strefę ziemi i nieba. Tak samo jak u Urbiny te dwa światy są nieprzekraczalne – jasność niebios zdecydowanie odróżnia się od ciemności ziemi, podkreślonej przez sinioletowy kontur miasta w oddali. Jediną postacią przekraczającą tę linię jest Maryja, której głowa delikatnie góruje nad horyzontalnym podziałem, sięgając sfery zarezerwowanej dla nieba. Jej twarz jest rozświetlona, podobnie jak Zbawiciela i św. Piotra, na którego pada blask z niebios. Wyraźnie jasnością wyróżnia się też puste miejsce, skalista przestrzeń, wokół której gromadzą się apostołowie – jeden z nich padł na kolana, a złożone w modlitwie ręce oparł właśnie na tej rozświetlonej ziemi. Jest oczywiste, iż w miejscu tym jeszcze przed chwilą był Chrystus, który na obrazie wznosi się właśnie ponad nim. Na skale, po której ostatni raz na ziemi stąpił Zbawiciel, często przedstawiano – wedle tradycji Kościoła zachodniego – Jego stopy, znak realnej obecności Zbawcy. W obrazie Siemiradzkiego znajdują się rozświetlone puste miejsce oraz dąb skalisty, który – według symboliki biblijnej – oznaczał obecność Boga na ziemi, łączność ludu Bożego z Nim.

Chrystus zostawia więc realne ślady na ziemi, jest źródłem światła. Jego postać w bladuróżowych i jasno-

thetic considerations of Siemiradzki's contemporaries, among others Jacob Burckhardt in *Cicerone* (1855) and Friedrich Wilhelm Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, ascribing symbolic meaning to that juxtaposition of light and darkness in the painting of the Urbino master<sup>41</sup>. Similarly to Raphael's painting, Siemiradzki's *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*], boldly juxtaposes these two realities, which also correspond to the transcendent order, the division into the spheres of the earth and heaven. As in the Urbino master's work, the boundaries between these two worlds are impassable: the light of the heavens clearly contrasts with the darkness of the earth, emphasized by the bluish-violet outline of the city in the distance. The only figure crossing this line is Mary, whose head subtly towers above the horizontal division, reaching the sphere reserved for heaven. Her face is lit up, just like the Saviour's and St. Peter's, on whom falls the light from heaven. The light also distinguishes the empty space, i.e. the rocky place around which the apostles gather – one of them has fallen to his knees and rested his hands folded in prayer on this illuminated earth. It is obvious that Christ was in this place a moment ago, and now he is rising exactly above this apostle. According to the tradition of the Western Church, on the rock on which the Saviour walked the earth for the last time, His feet were often depicted as a sign of His real presence. In Siemiradzki's painting, there is an illuminated empty place and a bush, most likely an oak, which – according to biblical symbolism – meant the presence of God on earth, the union of God's people with him.

<sup>41</sup> A. Nova, *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi/Accademia Raffaello", 2007, no. 1, pp. 75–92.

20. William Hunt, *Światłość świata*, 1854, olej na desce, 125,5×59,8 cm, Keble College, Oksford, fot. wolny dostęp

20. William Hunt, *The Light of the World*, 1854, oil on board, 125.5×59.8 cm, Keble College, Oksford, free access image

Thus, Christ leaves real traces on the earth, he is the source of light. His figure in pale pink and light blue robes, shrouded in a white cloud and flanked by angels clad in white and creamy yellow gowns, is painted with delicate brushstrokes and seems to be made of light. Christ as the Light of the World – *Lux mundi* – is one of the most important motifs of religious art contemporary to Siemiradzki. Among such examples was the 1854 painting *The Light of the World* by William Hunt, showing Christ carrying a lamp at night and knocking on a closed door [fig. 20]. The work gained great fame in the culture of that time, becoming one of the icons of the new religious iconography. Siemiradzki created his own painterly interpretation of Christ as the source of light, referring not to contemporary art but to the tradition of iconography – in its Renaissance and Roman interpretation. This was not the first painting in which Siemiradzki took up the topic of the symbolism of light. The eschatological role of light became expressed explicitly in his most important, programmatic painting *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*], whose frame is decorated with a quote from the prologue of the Gospel of St. John: “Et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt” (“The light shines in the darkness, and the darkness did not overcome it” [John 1: 5]). Siemiradzki returned to the symbolism of light many times, sometimes even problematizing it in an allegorical way, as in the plafond *Jasność i Ciemność* [*Light and Darkness*], exhibited in Rome in 1883. In it, he depicted the struggle of two forces, and at the same time two orders of the world: darkness and light. Facing the theme of the Ascension, i.e. showing Christ in the fullness of the divine essence – light, he contrasted it with darkness, not only showing the eschatological dimension of the topic



błękitnych szatach spowita białym obłokiem i flankowana aniołami odzianymi w suknie w odcieniach bieli i kremowej żółci została namalowana delikatnymi pociągnięciami pędzla i wydaje się stworzona ze światła. Chrystus jako Światło świata – *Lux mundi* – to jeden z najważniejszych motywów sztuki religijnej współczesnej Siemiradzkiemu. Przykładem takiej realizacji był obraz Williama Hunta *Światłość świata* z 1854 roku (*The Light of the World*), ukazujący Chrystusa niosącego lampę nocną i kołającego do zamkniętych drzwi [il. 20]. Dzieło zyskało ogromną sławę we współczesnej kulturze, stając się jedną z ikon nowej religijnej ikonografii. Siemiradzki stworzył własną malarską interpretację Chrystusa jako źródła światła, odnosząc się nie do współczesnej mu sztuki, lecz do tradycji ikonografii – w renesansowej i rzymskiej jej interpretacji. Nie był to pierwszy obraz, w którym Siemiradzki podejmował tematykę symboliki światła. Eschatologiczna



rola światła była *explicite* wyrażona w najważniejszym – programowym jego dziele *Pochodnie Nerona*, którego ramę zdobi cytat z prologu Ewangelii św. Jana: „Et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehendunt” („A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” [J 1, 5]). Do symboliki światła powracał Siemiradzki wielokrotnie, czasem nawet problematyzując ją w sposób alegoryczny, jak w plafonie *Jasność i Ciemność*, wystawionym w Rzymie w 1883 roku. Ukazał w nim walkę dwóch sił, a zarazem porządków świata – ciemności i jasności. Mierząc się z tematem Wniebowstąpienia, a więc ukazania Chrystusa w pełni boskiej istoty – jasności, zderzył ją zatem z ciemnością, pokazując nie tylko eschatologiczny wymiar tematu, lecz również wchodząc w *paragone* z mistrzami renesansu w malowaniu jasności i ciemności.

Przed wszystkim jednak symbolika światła jako Chrystusa była obecna w teologii chrześcijańskiej od pierwszych wieków, co znalazło odzwierciedlenie w tradycji liturgicznej Kościoła i związane było z celebracją Zmartwychwstania. Siemiradzki, jak ukazują to *Pochodnie Nerona*, świadomie podążając za chrześcijańską symboliką światła, zgłębiając jego eschatologiczne odniesienia, zderzając światło z ciemnością, uwidocznili w tym kontraście nawiązania do teologicznego rozumienia światła – Chrystusa. To ukazanie Zmartwychwstałego jako jasności i zestawienie Go z ciemnością ziemskiego Jeruzalem jest szczególnie zrozumiałe w kontekście zamówienia dla kościoła przez zakon, którego charyzmatem jest kult Jezusa Zmartwychwstałego. Wniebowstąpienie objawia przecież Kościołowi na ziemi przyszlą chwałę w pełni blasku. W teologicznym znaczeniu „Wniebowstąpienie, przedstawiane jako odejście Chrystusa do Ojca, wskazuje przede wszystkim na pełnię zbawienia, czyli pełnię życia z Bogiem, uczestnictwo w życiu Bożym, finał dzieła. Tę pełnię realizuje Jezus Chrystus jako Bóg-Człowiek. Skoro [...] podkreśla się, że w Zmartwychwstaniu dokonana się pełnia zbawienia, [...] to Wniebowstąpienie jest właśnie tym wydarzeniem, w którym objawia się to z całą oczywistością. [...] W tym wydarzeniu Chrystus otwiera innym drogę do domu Ojca (J 14, 2). Wniebowstąpienie rozpoczyna proces wstępowania człowieka (i całego stworzenia) do nieba”<sup>42</sup>. W teologii Wniebowstąpienie łączy się często z aspektem eklezjologicznym<sup>43</sup>. Wstępujący do chwały Ojca Chrystus

<sup>42</sup> M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014, s. 382.

<sup>43</sup> Jak wspominają M. Siodłowska i P. Królikowski, w teologii Kościoła potrydenckiego Wniebowstąpienie powiązano „z wizją Kościoła triumfującego w niebie. Epoka baroku sprzyjała rozciąganiu tego triumfu również na Kościół pielgrzymujący i wprowadzeniu triumfalizmu, który cechował eklezjologię aż do Soboru Watykańskiego”; *ibidem*, s. 384.

but also entering into the *paragone* debate with the masters of the Renaissance regarding the painting of light and darkness.

Above all, however, the symbolism of light as Christ had been present in Christian theology from the first centuries, which was reflected in the liturgical tradition of the Church and associated with the celebration of the Resurrection. As Siemiradzki showed in *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] by consciously following the Christian symbolism of light, exploring its eschatological references, juxtaposing light with darkness, in this contrast he revealed references to the theological understanding of light – Christ. This presentation of the Resurrected One as light and the juxtaposition of him with the darkness of the earthly Jerusalem is particularly understandable in the context of the commission for the church placed by the order whose charism is the cult of the Resurrected Jesus. After all, the Ascension reveals to the Church on earth the future glory in full splendour. In the theological sense, “The Ascension, presented as Christ’s departure to the Father, points primarily to the fullness of salvation, i.e. the fullness of life with God, participation in God’s life, the finale of the work. This fullness is completed by Jesus Christ as God-Man. Since [...] it is emphasized that the fullness of salvation was completed in the Resurrection, [...] the Ascension is precisely the event in which this is manifested with all obviousness. [...] In this event, Christ opens the way to the Father’s house for others (Jn 14: 2f.). The Ascension begins the process of man’s (and all creation’s) ascension to heaven”<sup>42</sup>. In theology, the Ascension is often associated with its ecclesiological aspect<sup>43</sup>. Christ ascending to the glory of the Father is the source and reference for the Church on earth, including the Resurrectionists, who repeat his sacrifice on the altar in order to receive glory in heaven.

However, there is no information that Siemiradzki’s painting was an altar painting in the Church of the Resurrectionists, whose decorations have not survived in their entirety to the present day [fig. 21]<sup>44</sup>. Resources available, such as the guidebook to the

<sup>42</sup> M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, in: “Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014, p. 382.

<sup>43</sup> As mentioned by M. Siodłowska and P. Królikowski, in the theology of the post-Tridentine Church, the Ascension was associated “with the vision of the Church triumphant in heaven. The Baroque period was conducive to extending this triumph also to the pilgrim Church and to introducing the triumphalism, which characterised ecclesiology until the Vatican Council”; *ibid.*, p. 384.

<sup>44</sup> The current decor of the Church of the Resurrection in via San Sebastianello in Rome was modernised in 1979. It was adapted to the liturgical requirements formulated by the Second Vatican Council, removing two side altars, which were moved to the vaults. The decoration of the walls was also changed.



21. Wnętrze kościoła Zmartwychwstania Pańskiego – stan obecny, fot. P. Jamski

21. Interior of the Church of the Resurrectionists – current state, photo by P. Jamski



22. Wnętrze kościoła Santa Maria del Rosario di Pompei, 1889, według projektu Pia Piacentiego, Rzym, fot. wolny dostęp

22. Interior of the church of Santa Maria del Rosario di Pompei, 1889, design by Pia Piacenti, Rome, free access image

churches of Rome by Mariano Armellini, published in 1891, mentions that there were three altars in the church: the main altar and two side ones, dedicated to the Holy Cross and Our Lady of Good Counsel<sup>45</sup>. The main altar, as indicated by the current state and by archive documents, consisted of a mensa from the church of the Order of St. Paul the First Hermit from 1775 and a copy of the statue of Our Lady of Mentorella, whose canopy was commissioned by

<sup>45</sup> „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. 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 così insigne, che mostrano nel giovane pittore signor Crudowski, che gli ha eseguiti, una maestria del tutto eccezionale. Nel sommo della porta maggiore, dalla parte interna, si legge la seguente epigrafe: CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EXCI-TATA/ET ORNATIBVS EXCVLTA/A. MDCC- CLXXXIX/LEONE XIII PONTIFICE MA-XIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/PRAEIPOSITI/SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS COLLATO. Allorché si gettarono le fondamenta di questa chiesa, si rinvenne un’antica sala romana colla volta ornata di musaici, e tracce di pittura nelle pareti”; M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2nd ed.), pp. 342–343.

to źródło i odniesienie dla Kościoła na ziemi, w tym dla zmartwychwstańców, którzy na ołtarzu powtarzają jego ofiarę, by dostąpić chwały w niebiosach.

Nie ma jednak informacji, że obraz Siemiradzkiego był obrazem ołtarzowym w kościele Zmartwychwstańców, którego wystrój nie zachował się w komplecie do czasów obecnych [il. 21]<sup>44</sup>. *Przewodnik po świątyniach Rzymu* Mariano Armelliniego wydany w 1891 roku wspomina, iż w świątyni były trzy ołtarze – główny i dwa boczne poświęcone Krzyżowi Świętemu i Matce Boskiej Dobrej Rady<sup>45</sup>. Główny

<sup>44</sup> Obecny wystrój kościoła Zmartwychwstania Pańskiego przy via San Sebastianello w Rzymie został zmodernizowany w roku 1979. Dostosowano go do wymogów liturgicznych sformułowanych przez Sobór Watykański II, usuwając dwa boczne ołtarze, które przeniesiono do podziemi. Zmieniono również dekorację ścian.

<sup>45</sup> „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. 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 così insigne, che mostrano nel giovane pittore signor Crudowski, che gli ha eseguiti, una maestria del tutto eccezionale. Nel sommo della porta maggiore, dalla parte interna, si legge la seguente epigrafe: CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EXCI-TATA/ET ORNATIBVS EXCVLTA/A. MDCC- CLXXXIX/LEONE XIII PONTIFICE MA-XIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/

ołtarz, jak wskazują stan obecny oraz dokumenty archiwalne, składał się z mensy z kościoła Paulinów św. Pawła Pierwszego Pustelnika z 1775 roku oraz kopii figury Matki Boskiej z Mentorelli, do której baldachim zamówił książę Władysław Czartoryski<sup>46</sup>. Ołtarze boczne składały się natomiast z mensy i małych obrazów<sup>47</sup>. W kościele były też dwa obrazy Franciszka Krudowskiego i epitafium dłuta Wiktora Brodzkiego. Gdzie zatem mogło znajdować się dzieło Siemiradzkiego? Wskazówką może być rozwiązanie z kościoła Santa Maria del Rosario di Pompei, projektowanego także przez Pia Piacentiego [il. 22]. W zamkniętym absydu prezbiterium podzielonym na trzy płytkie, arkadowe nisze na osi znajduje się ołtarz główny, w bocznych natomiast są obrazy. Podobny układ mógł istnieć w oryginalnym projekcie Piacentiego dla zmartwychwstańców. W niszy po przeciwnej stronie mógł się znajdować wspomniany obraz Józefa Unierzyskiego [il. 18], ukazujący śluby zmartwychwstańców oraz zatwierdzenie ich misji przez papieża Piusa IX, dzieło również wchodzące w skład wyposażenia kościoła co najmniej od końca XIX wieku<sup>48</sup>.

Siemiradzki ukazał zatem jeden z najważniejszych tematów w chrześcijańskiej ikonografii – konstytuowany dla nauki o zbawieniu. Jego dzieło wpisuje się w tradycję przedstawień tego zagadnienia i podobnie jak *Transfiguracja* Rafaela czy sceny Wniebowstąpienia odpowiada na kanoniczne wymogi obrazu ołtarzowego. Zważywszy na misję zakonników, mogło być dopełnieniem ołtarza, na którym sprawowali oni Najświętszą Ofiarę, co sugerują zarówno format, jak i jego wymiary. *Wniebowstąpienie* stanowiło razem z obrazami Krudowskiego – *Noli me tangere* i *Niewierny Tomasz*, witrażami: *Zmartwychwstanie Pańskie* w absydzie oraz *św. Kazimierz i św. Jozafat* w chórze oraz dekoracją tympanonu w portalu fasady ukazującą Chrystusa Zmartwychwstałego dłuta Piusa Welońskiego ważną część programu ikonograficznego tegoż kościoła. Jego główną osią było Zmartwychwstanie Pańskie, zaś Wniebowstąpienie stało się początkiem misji Kościoła na ziemi, któ-

Prince Władysław Czartoryski<sup>46</sup>. Each of the side altars, on the other hand, consisted of a mensa and a small painting<sup>47</sup>. In the church there were also two paintings by Franciszek Krudowski and an epitaph by Wiktor Brodzki. Where, then, could Siemiradzki's painting have been placed? The clue may be provided by the solution used in the church of Santa Maria del Rosario di Pompei, also designed by Pio Piacenti [fig. 22]. In the chancel, closed with an apse, and divided into three shallow, arcaded niches, the main altar is located on the axis, while in the side ones there are paintings. A similar arrangement may have existed in Piacenti's original design for the Resurrectionists. The niche on the opposite side may have housed the aforementioned painting by Józef Unierzyski [fig. 18], depicting the vows of the Resurrectionists and the approval of their mission by Pope Pius IX; the work that was also part of the decorations of that church from at least the end of the 19<sup>th</sup> century<sup>48</sup>.

Thus, Siemiradzki depicted one of the most important themes in Christian iconography – constituted for the science of salvation. His work is part of the tradition of depictions of this topic, and similarly to Raphael's *Transfiguration* or the Ascension scenes, it responds to the canonical requirements of an altar painting. Considering the mission of the monks who celebrated the Mass on that altar, the painting could have been its complement, as indicated by both its format and its dimensions. Together with Krudowski's paintings *Noli me tangere* and *Niewierny Tomasz* [*Doubting Thomas*], the stained glass windows: *Resurrection of Christ* in the apse and *St. Casimir and St. Josaphat* in the choir, and the decoration of the tympanum in the portal of the façade depicting the Resurrected Christ by Pius Weloński, *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*] constituted an important part of the iconographic programme of this church. Its main axis was the Resurrection of the Lord, and the Ascension became the beginning of the mission of the Church on earth, which was undertaken by the Resurrectionists, walking in the footsteps of the apostles and their followers: St. Casimir and Josaphat. *The Ascension* as a pendant to the work showing the Order as part of the Church pointed to the true sources of the Ecclesia: the risen Christ, whom the Resurrectionists proclaim to the world.

PRAEPOSITI/SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS COLLATO. Allorché si gettarono le fondamenta di questa chiesa, si rinvenne un'antica sala romana colla volta ornata di musaici, e tracce di pittura nelle pareti"; M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2 wyd.), s. 342–343.

<sup>46</sup> Iwicki 2007, jak przyp. 32, s. 34–35.

<sup>47</sup> Obecnie ołtarze boczne znajdują się w podziemiach kościoła.

<sup>48</sup> „W prezbiterium kościoła znajdują się dwa obrazy: jeden Unierzyskiego, ucznia Matejki, przedstawiający składnie ślubów przez założyciela Zgromadzenia XX. Zmartwychwstańców w katakumbach św. Sebastiana, drugi Siemiradzkiego *Wniebowstąpienie Pańskie*; S. Janicki, *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 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.

<sup>46</sup> Iwicki 2007, cf. fn. 32, pp. 34–35.

<sup>47</sup> Currently the side altars are placed in the church vaults.

<sup>48</sup> “In the chancel of the church there are two paintings: one by Unierzyski, a student of Matejko, depicting the making of vows by the founder of the Order of Resurrectionists in the catacombs of the church of St. Sebastian, the other by Siemiradzki: *Wniebowstąpienie Pańskie* [*The Ascension of Our Lord*]; S. Janicki, *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933, p. 20, J.A. Łukaszkiewicz, *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897, p. 85, K. Nowak, *Zabytki Polski w Krakowie*, Poznań 1900, p. 31.

Both *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] and *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*] are contemporary paintings that perfectly function in a sacred space, combining art with religious practice. Władysław Łuszczkiewicz was right when he wrote about *Christ Calming the Storm*:

*Siemiradzki [...] was able to find an inventive depth in himself and adapt to the difficult conditions of this church painting, i.e. the need to adhere strictly to the words of the Gospel and the format of the canvas – the conditions that delimit the composition, and, allowing a limited number of figures in the painting, impose the logic of movements and facial expressions, so that the image, in all its conciseness of means, would be eloquent and elevate the hearts of viewers*<sup>49</sup>.

As an image intended to be placed in a retable, the painting indeed fulfilled its role of arousing faith and elevating hearts, at the same time belonging to the sphere of art and corresponding to its contemporary trends.

## Summary

The 19<sup>th</sup> century was a time when, as noted by Michael Thimann, there occurred a transition of painting from the sphere of worship to the space of art. The parting of the paths of art and the sacred sphere also affected a genre as important for connecting these spheres as altar painting. The present paper discusses Henryk Siemiradzki's altar paintings, which constitute this outstanding academic artist's attempts to place painting intended for worship in churches. Siemiradzki created several altar paintings: starting with a copy of *Christ on the Cross* by Johann Köler (1867), then his own version of this theme for the chapel of Our Lady of the Rosary in his hometown Kharkiv (1871), then *Zmartwychwstanie* [*Resurrection*] (1878) for the Church of All Saints in Grzybów in Warsaw, and above all large altarpieces: *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] (1882) for the Evangelical church in Krakow and *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*] (1891) for the Church of the Resurrectionists in Rome in via San Sebastianello. The paper is an attempt to reveal the relationship between the form, the content and the sacred function of these images. The analysis focuses primarily on *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] and *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*], in which the artist faced the canon of the altar painting genre in the most complete way. The iconography of these works, their connections with the centuries-old visual tradition of Christianity, and finally the seman-

<sup>49</sup> Łuszczkiewicz 1882, cf. fn. 31, p. 1.

ra podjęli zmartwychwstańcy idący drogą apostołów i ich naśladowców – śś. Kazimierza i Jozafata. *Wniebowstąpienie* jako *pendant* do dzieła ukazującego zakon jako część Kościoła wskazywało na prawdziwe źródła Ecclesiae – zmartwychwstałego Chrystusa, którego głoszą światu zmartwychwstańcy.

Zarówno *Chrystus uciszający burzę*, jak i *Wniebowstąpienie* to współczesne obrazy doskonale funkcjonujące w przestrzeni sakralnej, łączące sztukę z praktyką religijną. Rację miał Władysław Łuszczkiewicz, gdy pisał o *Uciszaniu burzy*:

*Siemiradzki [...] potrafił odnaleźć w sobie głębokość pomysłową i zastosować się do tych trudnych warunków, jakimi są w tym obrazie kościelnym: trzymanie się ściśle słów Ewangelii i formatu płótna – warunków, które powstrzymują polot kompozytów, a przy ograniczonej liczbie postaci w obrazie nakazują logikę ruchów i wyrazów twarzy, aby obraz w całym swym lakonizmie środków był wymownym i budował serca widzów*<sup>49</sup>.

Obraz, który miał trafić do retabulum ołtarzowego, powinien bowiem wzbudzać wiarę, budować serca, ale też pozostawać częścią sztuki odpowiadającą współczesnym jej nurtom.

## Streszczenie

XIX wiek to czas, kiedy – jak zauważył Michael Thimann – nastąpiło przeniesienie obrazów ze strefy kultu w przestrzeń sztuki. Rozejście się dróg sztuki i sacrum dotykało również tak ważnego dla połączenia tych sfer gatunku, jak obraz ołtarzowy. Przedmiotem artykułu są realizacje obrazów ołtarzowych pędzla Henryka Siemiradzkiego, które stanowią próbę zmierzenia się tego wybitego malarza akademickiego z obrazem kultowym, przeznaczonym do świątyni. Siemiradzki wykonał kilka obrazów ołtarzowych: począwszy od kopii *Ukrzyżowania* Johanna Kölera (1867), następnie własną wersję tego tematu do kaplicy Matki Boskiej Różańcowej w rodzinnym Charkowie (1871), później *Zmartwychwstanie* (1878) dla kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie, a przede wszystkim duże realizacje ołtarzowe – *Chrystus uciszający burzę* (1882) dla świątyni ewangelickiej w Krakowie oraz *Wniebowstąpienie* (1891) dla kościoła Zmartwychwstańców w Rzymie przy via San Sebastianello. Artykuł jest próbą ukazania relacji formy, treści i funkcji sakralnej tych obrazów. W rozważaniach uwzględniono przede wszystkim dzieła *Chrystus uciszający burzę* i *Wniebowstąpienie*, w których artysta w najpełniejszy sposób zmierzył się z kanonem gatunku obrazu ołtarzowego. Analizie podano ikonografię tych dzieł, ich związki z wielowie-

<sup>49</sup> Łuszczkiewicz 1882, jak przyp. 31, s. 1.

kową tradycją wizualną chrześcijaństwa, a w końcu semantykę kompozycji, poszukując w tych odniesieniach teologicznego rozumienia namalowanego przedstawienia. Wykazano, iż omówione realizacje wpisują się formatem i funkcją w gatunek obrazu ołtarzowego, jednocześnie są owocem głębokiego namysłu Siemiradzkiego nad rolą obrazu sakralnego w liturgii, we wnętrzu, a przede wszystkim w teologicznym dyskursie, który oddziaływać miał na serca, umysły i dusze wiernych. Podkreślono, iż w podejmowanych zleceniach artysta potrafił odpowiedzieć na wymagania różnych konfesji, malując obrazy, które odpowiadały posłannictwu i oczekiwaniom czy to katolickiej parafii, czy zgromadzenia zakonnego, czy wspólnoty protestanckiej. Dzieła Siemiradzkiego zostały zatem ukazane jako przykład namysłu artysty akademickiego nad znaczeniem obrazów ołtarzowych w wielowymiarowej przestrzeni sakralnej, wpisując się w wielowiekowy dialog sacrum i sztuki w obrębie tego gatunku.

**Słowa kluczowe:** Henryk Siemiradzki, malarstwo religijne, obraz kultowy, ołtarz

dr Maria Nitka  
Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu  
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21  
50-416 Wrocław  
e-mail: marysianitka@gmail.com

tics of the composition are analysed, looking for a theological understanding of the depicted events. It has been shown that the commissions discussed are in line with the format and function of the genre of altar painting, and at the same time they are the fruit of Siemiradzki's profound reflection on the role of the sacred image in the liturgy, in the interior, and above all in the theological discourse that was supposed to affect the hearts, minds and souls of the faithful. It is emphasized that in the commissions undertaken, the artist was able to respond to the requirements of various confessions, by painting pictures that corresponded to the mission and expectations of a Catholic parish, a religious order or a Protestant community. Siemiradzki's works are therefore presented as an example of an academic artist's reflection and his search for solutions concerning the meaning of altar paintings in the multidimensional sacred space, as inscribed into the centuries-old dialogue between the sacred sphere and art within this genre.

**Keywords:** Henryk Siemiradzki, religious painting, painting for the needs of worship, altar

dr Maria Nitka  
The Eugeniusz Geppert Academy  
of Art and Design in Wrocław/  
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21  
50-416 Wrocław  
e-mail: marysianitka@gmail.com

## Bibliografia

### Źródła

Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici, 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, teczka 1.

### Opracowania

Agosti B., *Sulla fortuna critica della 'Trasfigurazione' di Raffaello*, „Annali di critica d'arte” 2008, nr 4.

Armellini M., *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2. wyd.).

Biernacka M., *Ikografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003.

Braun J., *Altaretabel*, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, Stuttgart 1934, s. 529–564; za: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> [dostęp 04.04.2022].

Braunfels W., Nitz M., *Leben Jesu*, w: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, t. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, szp. 39–43.

Dohe S., *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014.

Eggert H., *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1 (1934), s. 430–439; za: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [dostęp: 05.04.2022]

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliography

### Sources

Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici, 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, file 1.

### References

Agosti B., *Sulla fortuna critica della 'Trasfigurazione' di Raffaello*, „Annali di critica d'arte” 2008, no. 4.

Armellini M., *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2nd edition).

Biernacka M., *Ikografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003.

Braun J., *Altaretabel*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, Stuttgart 1934, pp. 529–564; after: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> [accessed 4<sup>th</sup> Feb. 2022].

Braunfels W., Nitz M., *Leben Jesu*, in: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, vol. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, columns 39–43.

Dohe S., *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014.

- Eggert H., *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, (1934), pp. 430–439; after: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [accessed 5<sup>th</sup> April 2022]
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 1: 1836–1886, in cooperation with J. Wahl, trans. J. Zagórski, Katowice 1990.
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 2: 1887–1932, trans. W. Mleczek CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków–Kielce 2007.
- Johnson L., *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986.
- Janicki S., *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933.
- Janocha M., *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, vol. 20, Lublin 2014, columns 820–822.
- Kijas A., *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, in: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, vol. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, eds. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016.
- Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, ed. J. Malinowski, vol. 1, Warszawa 2020. English translation: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonné of the Paintings*, ed. J. Malinowski, trans. K. Cieszkowski, Warsaw 2020.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”: *Studia Sociologica* 9, 2017, vol. 2.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(281), 2021, pp. 131–151.
- Kubisz K., *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, in: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, ed. I. Czajka, Kraków 2008.
- Lipiński T., *Polacy w Charkowie*, in: *Znicz. Kalendarz informacyjny z działem literackim za rok zwyczajny 1905*, Moskwa 1905.
- Lorizzo L., *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, in: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"*. *Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, eds. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002.
- Lubos-Kozieł J., *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.
- Łukaszkiewicz J.A., *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897.
- Łuszczkiewicz W., *Chrystus uspakajający burzę*, „Czas” 1882, no. 285 (14<sup>th</sup> December).
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1: 1836–1886, współpr. J. Wahl, tłum. J. Zagórski, Katowice 1990.
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2: 1887–1932, tłum. W. Mleczek CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków–Kielce 2007.
- Johnson L., *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986.
- Janicki S., *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933.
- Janocha M., *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 820–822.
- Kijas A., *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, t. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, red. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016.
- Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1, Warszawa 2020.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”: *Studia Sociologica* 9, 2017, t. 2.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(281), 2021, s. 131–151.
- Kubisz K., *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, w: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, oprac. I. Czajka, Kraków 2008.
- Lipiński T., *Polacy w Charkowie*, w: *Znicz. Kalendarz informacyjny z działem literackim za rok zwyczajny 1905*, Moskwa 1905.
- Lorizzo L., *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, w: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"*. *Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, red. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002.
- Lubos-Kozieł J., *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.
- Łukaszkiewicz J.A., *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897.
- Łuszczkiewicz W., *Chrystus uspakajający burzę*, „Czas” 1882, nr 285 (14 grudnia).
- Miziołek J., „Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. *Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, nr 3/4.
- Napiórkowski S.C., *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981.

- Nowak K., *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900.
- Nova A., *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi / Accademia Raffaello", 2007, nr 1.
- Polistena J.C., *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008.
- „Przegląd Polityczny”, dodatek do „Rolnika Śląskiego” za: „Słowo Polskie” 1902, nr 439, s. 5.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014.
- Sokołowski M., *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, nr 292 (22 grudnia).
- Susinno S., *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, w: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, red. E. Castelnuovo, t. 1, Milano 1991.
- Śliwa J., *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką (1890). Komentarz archeologiczny*, „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016.
- Thimann M., *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, w: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, katalog wystawy, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15 IV–24 VII 2005, red. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005.
- Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, cz. III, s. 128 [[https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\\_-\\_Le\\_vite\\_de'\\_piu\\_eccellenti\\_pittori,\\_scultori,\\_et\\_architettori,\\_3-1,\\_1568.djvu&page=5](https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari_-_Le_vite_de'_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu&page=5), dostęp 5.07.2022].
- Żwanko L., *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019.
- Miziołek J., *„Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, no. 3/4.
- Napiórkowski S.C., *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, in: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, eds. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981.
- Nowak K., *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900.
- Nova A., *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi / Accademia Raffaello", 2007, no. 1.
- Polistena J.C., *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008.
- „Przegląd Polityczny”, suplement to „Rolnik Śląski” after: „Słowo Polskie” 1902, no. 439, p. 5.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014.
- Sokołowski M., *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, no. 292 (22nd December).
- Susinno S., *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, ed. E. Castelnuovo, vol. 1, Milano 1991.
- Śliwa J., *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką (1890). Komentarz archeologiczny* „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016.
- Thimann M., *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, exhibition catalogue, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15<sup>th</sup> April–24<sup>th</sup> July 2005, eds. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005.
- Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, part III, p. 128 [[https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\\_-\\_Le\\_vite\\_de'\\_piu\\_eccellenti\\_pittori,\\_scultori,\\_et\\_architettori,\\_3-1,\\_1568.djvu&page=5](https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari_-_Le_vite_de'_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu&page=5) accessed 5<sup>th</sup> July 2022].
- Żwanko L., *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019.