

dr Maria Nitka

The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

e-mail: m.nitka@asp.wroc.pl

<https://orcid.org/0000-0003-0547-9375>

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

LA CHIESA DELLA RESURREZIONE A ROMA COME TEMPIO  
DEL COMMONWEALTH POLACCO-LITUANO

### Summary

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

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

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

### Sommario

Il documento esamina l'iconografia primaria dell'arredamento della Chiesa della Resurrezione a Roma, situata in via San Sebastianello 11, ricostruita grazie ai materiali d'archivio. L'interno della Chiesa dei Resurrezionisti a Roma fu consacrato il 5 novembre 1889, durante il periodo delle divisioni e della mancanza di rappresentanza della nazione polacca nella Città Eterna. Fino alla ristrutturazione del 1979, la chiesa presentava una decorazione omogenea nella tendenza alla storicizzazione, che era legata alla policromia del tipo "policromia a tappeto" (Tapisseriemalerei), catturando gli elementi più semanticamente significativi della decorazione – vetrate e dipinti storici. L'iconografia del presbiterio fa riferimento alla Resurrezione e al ruolo della Chiesa nel trasmettere questo messaggio. Sull'asse dell'abside vi era una vetrata con un'immagine di Cristo risorto, affiancata da due vetrate con rappresentazioni dell'Immacolata e di San Giuseppe, i cui culti furono promossi nella Chiesa da Papa Pio IX. Le vetrate includono anche gli stemmi di Papa Leone XIII e dei fondatori. L'altare principale: una mensa del 1775, proveniente dall'ex chiesa di San Paolo Primo Eremita dei Padri Paolini (ex tempio polacco), sopra un baldacchino a muro il cui fondatore fu Padre Władysław Czartoryski, con un'immagine della Madonna di Częstochowa. L'arco trionfale sui pilastri che incorniciano l'altare presentava le figure dipinte di San Stanislao e San Sebastiano, e in cima a questo arco santo c'era un'immagine del *Velo della Veronica*. Sopra gli stalli c'erano dipinti figurativi relativi al passaggio della missione nella Chiesa durante vari momenti storici: L'Ascensione di Henryk Siemiradzki (sul lato sud) e I primi voti dei Resurrezionisti e l'approvazione della Congregazione da parte di Pio IX di Józef Unierzyski, incorniciati in una cornice

di legno con gli stemmi dei Papi Gregorio XVI e Pio IX. Nell'area della finestra sovrastante, c'era lo stemma del Regno di Polonia, mentre nelle campate successive della navata c'erano gli stemmi del Cardinale Mieczysław Ledóchowski e del lituano Pogoń. Dall'altra parte della navata, c'erano due dipinti figurativi di Franciszek Krudowski, che raffiguravano incontri con Cristo risorto sulla terra: Tommaso infedele e Noli me tangere. Pertanto, la parete meridionale del presbitero e della navata centrale raffigurava la presenza di Cristo risorto sulla terra, mentre la parete settentrionale indicava la Chiesa polacca, dalla formazione dei Resurrezionisti fino ai simboli dello Stato e del primato-interrex. Il simbolismo del legame tra la Chiesa universale e la Chiesa polacca si sviluppava sulla parete del coro, divisa dall'emporio dell'organo in due ordini, in cui erano collocate delle vetrate, in quella inferiore le figure dei tre Arcangeli e della Beata Vergine Maria nella scena dell'Annunciazione, in quella superiore i Santi Casimiro e Giosafat; tutte le vetrate erano accompagnate da stemmi, sia dello Stato polacco che dei fondatori. La Chiesa della Resurrezione fondeva così l'iconografia del culto della Resurrezione di Cristo con la rappresentazione nazionale, espressa sia dai santi raffigurati che dal vasto programma araldico. L'enfasi sul culto di Cristo e sui santi della Chiesa polacca ha un riferimento al primo tempio della nazione polacca di San Stanislao, il cui patrono principale era il Santissimo Salvatore; l'immagine di San Stanislao si riferiva anche al nome di questo tempio. La presenza di San Giosafat, invece, si riferisce alla tradizione dell'ospizio unificato dei Santi Sergio e Bacco, che rappresenta la nazione rutena. L'iconografia con le immagini di San Casimiro, San Giosafat, gli stemmi dell'Aquila e di Pogoń indicano che questo era il tempio della Prima Repubblica, uno Stato sepolto, che era rappresentato a Roma dai Resurrezionisti, gli ambasciatori informali polacchi presso la capitale apostolica, che proteggevano e diffondevano anche il rito Uniate. I santi presenti nell'iconografia del tempio e l'enfasi sulla relazione tra la Chiesa polacca e la Chiesa universale si riflettevano anche nella missione apostolica dei Resurrezionisti. L'unione di Chiesa e Stato – altare e trono nel programma iconografico del tempio della Resurrezione indicava con enfasi che non ci sarebbe stata alcuna resurrezione della patria senza la Chiesa, cosa confermata anche nel programma politico e sociale della congregazione dei Resurrezionisti.

**Parole chiave:** Resurrezionisti; Chiesa della Nazione Polacca a Roma; San Giosafat; iconografia della Resurrezione

Describing the foundation of the Church of the Resurrection, Konstanty Przeździecki started from reporting on the Resurrectionist Congregation's attempt to purchase two older Polish premises in Rome for its new headquarters: the former church of St. Paul the Hermit together with the monastery of the Pauline Fathers, as well as the Hosius hospice and the Church of St. Stanislaus, confiscated by the tsarist authorities.<sup>1</sup> The latter establishment was particularly important to the Resurrectionists, as Przeździecki noted, "we did all we could to redeem again this memento dear for all of Poland."<sup>2</sup> However, these attempts failed and therefore in 1885 Father Piotr Semenenko decided to acquire a site

---

1 General Archives of the Congregation of the Resurrectionist Fathers in Rome [further as ACRR], no. 65128: [K.?] Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego spisane na zadanie hr. Konstantego Przeździeckiego [...] w roku 1892 dnia 9go maja*, ms., k. 1. [K.?] Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego spisane na zadanie hr. Konstantego Przeździeckiego [...] w roku 1892 dnia 9go maja*, ms., c. 1.

2 Ibidem.



Fig. 1. Church of the Resurrection, 1889, Rome, San Sebastianello 11.

Photograph P. Jamski.

near Piazza di Spagna in via San Sebastianello 11, called Villino Margherita,<sup>3</sup> to establish a new headquarters for the congregation. The architect of the temple – the heart of the convent and the reconstruction of the monastery complex – was Pio Piacenti, one of the most renowned architects in Rome at the time and the creator of, among other things, the famous *Palazzo delle Esposizioni* (1883). This demonstrated the ambitions of the Resurrectionists, who wanted their new headquarters to be an important religious building on the map of the then Eternal City.<sup>4</sup> However, due to a shortage of funds, the building plans under the direction of Luigi Tedeschi were reduced, the construction of the temple began in 1888, and the church was consecrated on November 5<sup>th</sup>, 1889 [fig. 1].<sup>5</sup>

As a result, a neo-Renaissance, rectangular, apse-ended church building was erected, which, due to the terrain constraints of the plot (narrow and long, situated on a slope), was designed on an east-west axis, with the entrance on the east, facing via San Sebastianello, the south wall attached to the neighboring building and connected from the north with the monastery buildings by a low passageway, in which the sacristy was located. The two-story, three-axis façade is articulated with pilasters in the Tuscan order and a cornice between the tiers, topped with entablature with a frieze decorated with an arcaded ornament, with a rectangular gable above. The rectangular entrance on the axis is framed by an arcade portal with pilasters in Corinthian order, with a tympanum in the lintel. The window openings, except for the rosette on the axis in the second tier of the façade, are rectangular, closed with a semicircular arch, on each story in the extreme sides of the façade and in the northern side 3 pairs, along with 3 openings in the apse. In the north corner of the façade, the four-story bell tower is distinguished from the body and adjacent to the sacristy. The church's simple architecture refers to the purity of early Renaissance designs. It exposes only the semantic elements of the facade – a portal with a full arch closed with a tympanum decorated with the Resurrected Christ chiseled by Pius Weloński [fig. 2] and a cornice above it with a majuscule inscription: "IN HONOREM JESU CHRISTI REDIVIV". The medallion with the Christogram  $\chi\rho$  in the gable and the cross-shaped ridge

3 See Antoni Lechert CR, Letter to Piotr Semenenko 18/07/1883, CRA-R 37145; 19/07/1883, CRA-R 37146, cit. per J. Iwicki, *Charyzmat smartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 2: 1887-1932, transl. W. Mleczko, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007, p. 32.

4 J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, pp. 31-36. See Raphael Ferrigno CR, Letter to Walerian Przewłocki CR 22/06/1888, CRA-R 12704, cit. per J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, p. 33.

5 Following the death of Father W. Przewłocki, the idea of building a church at the new site was abandoned due to lack of funds, and only the intervention of Ewelina Sobańska, the gift of Maria Przędziecka and the help of Leo XII led to the establishment of the temple: J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, p. 32; [K?]. Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego*, c. 1-3.

turret above it completes this semantics. Therefore, the faithful were informed directly from the entrance that this was the temple of the Resurrection.



Fig. 2. Pius Weloński, Resurrection of Jesus Christ, tympanum, 1889, marble.  
Photograph P. Jamski.

The hall church's interior, a four-span barrel-vaulted with lunettes, is articulated with engaged columns in Corinthian order with green marble shafts, topped with light stone entablature (made by Ciccaglia stonemasons).<sup>6</sup> The original layout was disturbed by the 1979 renovation, when the decoration of the temple was also modified. The focus of this article is the iconography of the church's decoration and furnishings before the post-conciliar changes. The reconstruction of this design became possible through documentary work and queries in the Archives of the Congregation of the Resurrectionists in Rome. The interior of the church, as revealed by the discovered photographs, was covered with a painted decoration in a zone composition, emphasizing the architectural divisions and semantic elements of the temple [fig. 3, 4]. It belonged to the movement of historicizing

6 „La Voce della Verità”, 9/11/1889, cit. per J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców*, p. 35.

“carpet polychromies” (*Tapiseriemalerei*). The first zone (from the floor to the windows) consisted of ornamental decoration. In the nave it was a multiplied white quatrefoil, in the apse a rhombic plait resembling stylized curtain motifs. The strip was finished with a frieze with arcade ornamentation and floral decoration. The following zone featured oil paintings with historical scenes on the south wall of the nave, enclosed in frames resembling strips of drapery ending with tassels (made of wood), with ornamental decoration around them.<sup>7</sup> In the north wall of the nave were doubled window openings with ornamental glazing, with a polychromy with coat-of-arms cartouches between them. In the apse and choir’s window openings there were figural representations. The last strip of decoration consisted of geometric and floral polychromy of the vault in the nave and a starry one in the apse.



Fig. 3. Church of the Resurrection, interior, view of the presbytery, archival photograph circa 1975. Source: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

7 Parts of the picture frames were found during an inventory carried out at the convent of the Congregation of the Resurrectionists in Mentorella.



Fig. 4. Church of the Resurrection, interior, view of the presbytery, archival photograph circa 1975. Source: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.



The lavish decoration formed semantic entities, focused on the liturgical centers of the temple. The first one – the presbytery area, distinguished by a raised level of the span and the apse – is the most sacred space, within which the main altar was located. It consisted of a mensa, transferred from the former church of St. Paul the First Hermit of the Pauline Fathers, dated 1775. Further away, on an axis on the apse wall, under the window row, there was a small marble wall-mounted baldachin, funded by Father Władysław Czartoryski.<sup>8</sup> The interesting thing is that in many photographs, instead of a statue customary in such settings (such as the present Our Lady of Mentrorella), there was a small image of Our Lady of Częstochowa. In the apse windows, above the main altar, there were three stained-glass windows depicting full-figure portraits in the arcades, crowned with a pointed arch resting on a pedestal with medallions: three in the central window, two in each of the side ones. The central glazing shows a frontally framed Christ in a red robe, encircled by a golden mandorla, rising from the tomb, with a soldier sleeping under a fallen boulder [fig. 5]. It is flanked by stained-glass windows depicting, from the south, the Blessed Virgin Mary in the Immaculata type of image [fig. 6], with her hands folded on her chest and the moon under her feet, a blue cloak and a crown of stars; from the north, St. Joseph with a lily in his hand [fig. 7]. The figures are therefore portrayed in accordance with the iconographic canon.<sup>9</sup> The most significant among them, the image of the Risen Christ, refers to the temple's name, while the two figures flanking it correspond to the contemporary theological thought of Pope Pius IX. This is because on December 8<sup>th</sup>, 1854, he proclaimed the dogma of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary (*Immaculata Conceptio Beatae Virginis Mariae*), which was promoted enthusiastically by the Resurrectionists, as illustrated by the paintings of Edward Brzowski and Leopold Nowotny.<sup>10</sup> In 1870, Pope Pius IX promulgated the decree *Quemadmodum Deus*, establishing St. Joseph as the patron saint of the Catholic Church.<sup>11</sup> The coats of arms placed in the pedestals, with the inscription (in majuscule): "Memento benefactorum congregationis a Resurrectione D.N.I. Ch," indicate the beneficiaries of this church. They include, in the central stained-glass window on the axis, the coat of arms of Pope

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

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

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

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

Leo XIII, on the left of Roch III, and the Przeddzieckis', presumably of Maria, and on the right the Sobańskis' Junosza, designating Ewelina.<sup>12</sup> Under the image of the Immaculata are found the Zaremba coat of arms of Waclaw Mańkowski and Radwan (not determined whose), while under the statue of St. Joseph the Bożenic and Przystał of Walerian Przewłocki. Therefore, the apse displayed the main patron saint of the temple, patrons of the church and benefactors of the establishment.



Fig. 5. *Resurrection of Jesus Christ*, stained-glass by Mayer (Munich), apse of the Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.



Fig. 6. *Immaculata*, stained-glass by Mayer (Munich), apse of the Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.



Fig. 7. *St. Joseph*, stained-glass by Mayer (Munich), apse of the Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.

12 About 100,000 francs was donated to Father Semenenko for the construction of the church and monastery by Ewelina Sobańska and Pope Leo XIII, 60,000 francs as an advancement of the donation of 100,000, promised by Maria Przeddziecka; J. Iwicki, *Charyzmat Zmartwychwstańców*, pp. 32-33. See [K.?] Grabowski, *Powody opuszczenia kościoła i domu św. Klaudiusza przez Zgromadzenie Zmartwychwstania Pańskiego*, c. 1-3.

The altar was encircled by the frame of the chancel arch, whose decoration was the most refined part of the *Tapisseriemalerei*. This is because its bottom part would feature figural representations in Gothic-style painted niches, including two saints: St. Stanislaus, on the north pillar, and St. Sebastian on the opposite side. The former is the patron saint of the Kingdom of Poland, who, as Father Jełowicki wrote in a sermon dedicated to him, “ascended the Wawel Hill [...] to guard the great Altar, under the shadow of which stood the throne of Poland.”<sup>13</sup> He was also the patron saint of the church of the Polish nation in Rome, that the Resurrectionists desired to buy.<sup>14</sup> Meanwhile, the second saint in question is the patron saint of the street where the existing church is located, but also the patron of the venue of the first meetings of the Resurrectionists in the Eternal City – the catacombs of St. Sebastian. On top of the chancel arch was placed an image of *Vernicle*, accentuating the passion of Christ, which was repeated beneath, on the altar.

In the presbytery span, against both walls were placed stalls and above them were two paintings: on the northern wall *The Ascension of the Lord* by Henryk Siemiradzki [fig. 8], and on the opposite side a painting by Józef Unierzyski depicting two vertically divided scenes: *The First Vows of the Resurrectionists and the Approval of the Congregation by Pius IX* [fig. 9] enclosed in a wooden frame with coats of arms in cartouches on top. There are therefore two rearrangements referring to the passing of the mission within the Church during different historical moments. The first artwork presents one of the fundamental themes of Christianity – the Ascension of Jesus Christ, as mentioned in the Gospels of St. Mark and St. Luke (Mark 16:19, Luke 24:50-53) and in the Acts of the Apostles, which preaches

But you will receive power when the Holy Spirit comes on you; and you will be my witnesses in Jerusalem, and in all Judea and Samaria, and to the ends of the earth. After he said this, he was taken up before their very eyes, and a cloud hid him from their sight (Acts 1:8-9).<sup>15</sup>

---

13 A. Jełowicki, *Kazanie o św. Stanisławie męczenniku, Biskupie Krakowskim, Naczelnym Patronie Królestwa Polskiego*, in: idem, *Kazania o świętych polskich i o królowej korony polskiej. Tudzież nauki przedślubne, mowy pogrzebowe i kazania przygodne*, Berlin 1869, p. 35.

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

15 Citations from the Holy Scriptures according to the New International Version (NIV) edited by Charles Caldwell Ryrie, <https://www.biblestudytools.com/niv/> [access: 10.12.2023].



Fig. 8. H. Siemiradzki, *Ascension of Jesus Christ*, 1891, oil on canvas, 250×150 cm, Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.



Fig. 9. Józef Unierzyski, *The First Vows of the Resurrectionists and the Approval of the Congregation by Pius IX*, circa 1891, oil on canvas, Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.

The cult of the Ascension of Christ has been present since the early centuries of Christianity, being mentioned already by St. Augustine as an apostolic holiday. It was also included among the truths of faith included in the Nicene-Constantinopolitan Creed (“et ascendit in *caelum* [caelos]”). This long theological tradition is reflected in the centuries-old iconographic representation of the Ascension scene, including both Western and Eastern churches.<sup>16</sup> The iconographic tradition of both rites was primarily known for images consisting of two distinctly separated parts – the first, earthly part featured the Apostles with Mary, while the second, celestial part featured Christ. This division is also prominently reflected in the scene by Siemiradzki, where the disciples gather around an empty seat, in expressive poses, while the frontally depicted Christ with two angels towers above them. This distinction is highlighted by the striking color contrast, the darkness of the lower area and the brightness of the top. Such a composition could have been modeled on Perugino’s *Ascension*, and another scene – Raphael’s famous *Transfiguration*.<sup>17</sup> Santi’s composition of the scene was regarded as the ultimate representation of the divine nature of Christ on earth. Equally, Siemiradzki’s work unveils the holy nature of the Savior manifesting Himself to the disciples in full glory and radiance, illuminating their darkness, with only Mary’s face being fully in the realm of brightness. It is the light

16 M. Janocha, *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, in: *Encyklopedia katolicka*, vol. 20, ed. E. Gilewicz, Lublin 2014, col. 820-822.

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

of the Risen Christ, who, by ascending to heaven, is therefore the source of the Ecclesia, and the intermediary along with Him is His Mother. Siemiradzki, by connecting and at the same time contrasting the heavenly and earthly realms, underlined the ecclesiological aspect that is fundamental to the theology of the Ascension.<sup>18</sup>

On the opposite side, there was a painting by the Cracow painter Józef Unierzyski located above the stalls as a *panneau* to *The Ascension* scene.<sup>19</sup> It is a composition shaped as a horizontal rectangle also with a bipartite structure. Each of the scenes, divided vertically by a spiral column, portrays separate events: the Resurrectionists' first vows in the catacombs and the congregation's approval by Pius IX. The scene on the left illustrates the establishment event of the congregation, which took place on the night between Saturday and Easter Sunday (March 27<sup>th</sup>) 1842, in the catacombs of St. Sebastian in Rome. Father Hieronim Kajsiewicz elaborately described this story in a letter to Jan Koźmian on April 9<sup>th</sup>, 1842. He reminisced:

Alleluia! Alleluia! Alleluia! Finally, the Lord's work has been accomplished [...] I am writing to you being already a monk. You may ask under which rule [...] none of the existing ones seemed to appeal to us. [...] Thus, we decided to formulate our vision of things. [...] On Easter Saturday around midnight, after the invocation of the Holy Spirit, we began to choose a superior. Brother Piotr was unanimously elected. [...] The Lord Christ had already been resurrected, for the seventh time, after the seventh Lent from our union, and there were seven of us. [...] It was around 3 after midnight when we settled down, and at 4 o'clock we got up and, after praying, went to the catacombs of St. Sebastian, an hour's distance outside the city, to make votive offerings before the Mass of the brother superior. [...] The Mass began [...] during which we all ardently begged the Lord to allow His work to be done [...]. First, the Superior then made his vows to God in the presence of Heaven and us, then we to God and him. Besides us the only other people who were witnesses were our young novice Zaleski and the Wielogłowski family, representing, in a way, you, dear lay brothers.<sup>20</sup>

Unierzyski's painting portrays a scene from the last part of the story – the monks are in the catacombs of St. Sebastian, in front of the altar, on the left side of the composition is Father Sememenko in a chasuble, facing the kneeling brothers, who are (from left): Bogdan

---

18 In post-Tridentine Church theology, the Ascension was associated “with the vision of the Church triumphant in heaven. The Baroque era promoted the extension of this triumph also to the pilgrim Church and the introduction of the triumphalism that characterized ecclesiology until the Vatican Council” (M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej”, 21 (2014), p. 384).

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

20 H. Kajsiewicz, letter to Jan Koźmian, 09/04/1842, cit. per P. Smolikowski, *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 3, Kraków 1895, pp. 10-11.

Jański, Józef Hube, Karol Kaczanowski, Hieronim Kajsiwicz, behind them Aleksander Jełowicki and Walerian Przewłocki, while Count Cezary Plater (1810-1869) stands.<sup>21</sup> Consequently, the painting portrayed those who could not have participated in this historic event, including Bogdan Jański, then deceased, and Walerian Przewłocki, who had not yet become a Resurrectionist in 1842. By the spiral column separating the scenes, resembling those of St. Peter's Baldacchino, there is the coat of arms of Pope Gregory XVI at the base, during whose pontificate the first vows of the Resurrectionists were taken.

The second scene is, according to congregation's tradition, the *Approval of the Congregation by Pius IX*, i.e., the approval of the Order's rule on September 14<sup>th</sup>, 1860. Father Kajsiwicz mentions that it was achieved through the intervention of "the Cardinal vicar of Rome, the Cardinal archbishop of Paris, the bishops of Tivoli and Hamilton in America."<sup>22</sup> The scene portrayed by Unierzyski is set during an audience, the Pope is shown on a throne in three-quarters and flanked by two cardinals, while in front of him a bishop is introducing to him two kneeling priests in black cassocks, shown in profile. The characteristic physiognomies allow one to identify them as Father Semenenko (closer to the Pope) and Father Kajsiwicz. The portrayal of the papal entourage enables to recognize the notables in question as well: on the right of the Pope is Cardinal Włodzimierz Czacki, on the other side is Cardinal Albin Dunajewski, while the one recommending the Resurrectionist priests is Archbishop Mieczysław Ledóchowski. If this was intended to be a scene of the congregation's approval, then the Polish church hierarchs shown in the painting could not have attended the audience, since in 1860 Father Ledóchowski had not yet received the episcopal sacrament (he received it a year later), similarly to Father Dunajewski (bishop since 1879, cardinal since 1890) and Father Czacki (bishop since 1879, cardinal since 1882). These hierarchs, as bishops, could not have participated in the joint ceremony with Father Kajsiwicz, since the latter died in 1873, that is, before the majority of them obtained ecclesiastical dignities. Furthermore, Unierzyski did not show the 1888 validation of the order's activities as Pius IX was no longer alive at the time, and neither were Fathers Semenenko and Kajsiwicz. That being said, the scene accompanying the vows in the catacombs is a representation in defiance of historical probability with a symbolic function, being an indication of the connection of the established order to the papacy and to the Polish Church. This semantics was accentuated by the frame, topped with the coats of arms of Pope Gregory XVI and Pius IX framed in cartouches, combined by the papal tiara [fig. 10].<sup>23</sup> The coat of

21 The figures were described in a pamphlet published by the Resurrectionists: ACRR photo library, no reference.

22 H. Kajsiwicz, *Pamiętnik o początkach Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, cit. per *Pisma X. Hieronima Kajsiwicza ze Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 3, Berlin-Kraków 1872, ed. M. Szlachciak, Rzym 2009, p. 54, <https://www.resurrectionist.eu> [access: 10.12.2023].

23 The papal coats of arms topping the frame were found during the inventory undertaken at the convent of the Congregation of the Resurrectionists in Mentorella.

arms of the Kingdom of Poland – a crowned eagle on a shield [fig. 11] – towered over the painting, in the strip between the windows. Therefore, above the Resurrectionists gathering in the stalls, there were images portraying, on the one hand, the mission of the Church on earth established by Jesus, and, on the other, the embracing of this mission by the order, which preaches the Risen Christ to the world. This aspect of the congregation's apostolic vocation was highlighted in their first rule, whose approval was celebrated by the Mass depicted by Unierzyski. According to it, the congregation was supposed to have the character of an "apostolic community."<sup>24</sup> The charism of the congregation, meanwhile, was shown in a stained-glass apse with the Risen One above the altar, with a humble but sacred to Poles image of Our Lady of Częstochowa underneath. The reference to the place and mission was also provided by two saints: St. Sebastian, the patron saint of the place of the first meeting of the monks and the location of their church on the map of Rome, and St. Stanislaus the patron saint of the Kingdom, whose coat of arms can be found in the presbytery area.



Fig. 10. The original frame of J. Unierzyski's painting *The First Vows of the Resurrectionists and the Approval of the Congregation by Pius IX*, archival photograph.

Source: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

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





Fig. 11. Part of the décor of the Church of the Resurrection in Rome, archival photograph circa 1975.

Source: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

Two side altars, with mensas constructed in the fashion of the main altar, led into the next part of the temple – the nave – a gathering space for the faithful, to whom the apostolic message is carried. According to an account in the 1891 guide to the temples of Rome, they were dedicated to Our Lady of Good Counsel and the Holy Cross.<sup>25</sup> In the first of the altars (from the south) was placed the image of Our Lady of Good Counsel [fig. 12], being a copy of the painting from the side altar of the church of St. Claudius, i.e., the first temple of the Resurrectionists in Rome.<sup>26</sup> In the second (on the north side) was the cross offered to the congregation by Pius IX on May 7<sup>th</sup>, 1848.<sup>27</sup> The altars were surrounded by votive offerings, a testimony to God's activity among the people gathering in the nave. In this section of the sanctuary, on the south wall in the upper part, were paintings in the quasi-square shape, painted by Franciszek Krudowski: *Unfaithful Thomas* [il. 13] and *Noli me tangere* [il. 14].<sup>28</sup> Both depict two meetings with the Risen Christ on earth, taken from the Gospel of St. John. First is the scene when St. Thomas, joined by the other Apostles, witnesses the appearance of Jesus, who displays his wounds

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

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

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

28 J. Białynicka – Birula, *Krudowski Franciszek*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 4, ed. J. Mauire-Białostocka, J. Debrojed, Warszawa-Wrocław-Kraków 1986, pp. 274-275.

for him to touch and believe (John 20:24-29). The subject is known from the first cycle focused on the presence of the Risen One on earth, from the mosaics in the church of San Apolinare Nuovo in Ravenna.<sup>29</sup> The composition by Krudowski features the meeting of the Apostles with the Savior both frugally and meaningfully: on the axis of the painting is the frontally framed Christ in a red robe, around him are the Apostles, depicted almost following the manner of isocephalism, gazing at the Messiah. Two of them break the symmetry, the one on the Savior's right, leaning gently toward him extends his hand in the direction of his chest exposed by the robe – this is St. Thomas.



Fig. 12. Altar of Our Lady of Good Counsel, interior of the Church of the Resurrection in Rome, archival photograph.

Source: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

29 *Thomaszweifel*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 4, ed. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel 1994, proofs 301-303.



Fig. 13. Franciszek Krudowski, *Unfaithful Thomas*, circa 1890, oil on canvas, Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.



Fig. 14. Franciszek Krudowski, *Noli me tangere*, circa 1890, oil on canvas, Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.

The other Apostle, most likely St. Peter, is kneeling before Christ, who is pointing at him. The simplicity of this composition recalls the Renaissance approaches to this motif by, for example, Giovanni Battista Cima da Conegliano, which Krudowski became familiar

with either during his studies at the Viennese Academy or during his voyages in Italy.<sup>30</sup> Krudowski's second painting represents the meeting between the Risen Christ and Mary Magdalene (John 20:1-18) in the form of a modest two-figure composition, where the kneeling Mary Magdalene, shown in profile, extends her hands to the Christ standing *en face*. In the implementation of the *Noli me tangere* theme, present in iconography since the early Middle Ages, the artist once again relied on the simple solutions of the Renaissance masters, whether Titian's composition from the National Gallery, Andrea del Sarto's from the Uffizzi, or the then-famous Neo-Renaissance painting by Alexander Ivanov from the Russian Museum in St. Petersburg.<sup>31</sup> In scenes illustrating the Risen Christ's encounters on earth, Krudowski skillfully utilized illustrative tradition, at the same time creating his own meaningful and coherent executions.<sup>32</sup> Across the nave, on the north wall, between the windows there are coats of arms analogous to the presbytery span – in the second span the Ledóchowskis' Szaława in a shield, above it a double archbishop's cross and a cardinal's hat, presumably referring to Cardinal Mieczysław Ledóchowski.<sup>33</sup> In the third span is situated the Lithuanian Coat of Arms Pogoń with a princely mitre above the shield, thus the coat of arms of the Grand Duchy of Lithuania. In the upper zone between the windows were shown the emblems of the Polish-Lithuanian Commonwealth and its primate of the time – the head of the Church and simultaneously the interrex. If the southern wall of the temple was depicting the Risen Christ on earth, the northern wall referred to the Church of Poland, ranging from the vocation of the Resurrectionists to the symbols of the state and the Primate.

The symbolics of the connection between the Christ-Universal Church and the Polish Church was developed on the choir wall, divided by the organ gallery into two tiers [fig. 15]. Each contains stained glass in the window openings and additionally in the double doors framing the entrance. In the first story from the north was presented the Archangel Raphael [fig. 16], framed by a rectangular border, and above him in a semicircular enclosure, a coat of arms on the duke's mantle crowned with a mitre, in the shield

30 The work of G.B. Cima da Conegliano was sold in 1870 to London's National Gallery, which generated much interest among contemporaries. J. Dunkerton, *The Transfer of Cima's "The Incredulity of S. Thomas"*, "National Gallery Technical Bulletin", 9 (1985), pp. 38-43.

31 *Noli me tangere*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, ed. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel 1994, proofs 332-336.

32 Krudowski's artistry was praised by the author of the quoted guide to Roman churches: „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” (M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, pp. 342-343).

33 A. Galos, Z. Zieliński, *Mieczysław Ledóchowski (Halka-Ledóchowski) (1822-1902)*, in: *Polski słownik biograficzny*, vol. 16, ed. E. Rostworowski, Wrocław 1971, pp. 626-628.

the Sanguszko Coat of Arms Pogoń with the motto “By conviction.” Analogically arranged was the stained-glass window from the south with a representation of Archangel Michael [fig. 17] and above it the coat of arms Lis of the Sapieha family with the motto “Crux mihi foederis arcus.” The founder of these stained-glass windows was Teresa Sapieha, née Sanguszko.<sup>34</sup> In the door glazing with the scene of the Annunciation [fig. 18] – in niches topped with a wimperg there are two figures – the Blessed Virgin Mary and the Archangel Gabriel with the count’s coats of arms underneath. Under the Archangel Gabriel there was the coat of arms of Roch III, under the Virgin Mary a four-field coat of arms including: Nałęcz of the Ostroróg family and Oksza of the Pęcherzewski family (mother of Janina Umiastowska). Probably the founder of the stained-glass windows was Janina Zofia Umiastowska. The bottom tier depicts the scene of the Annunciation and all the archangels, God’s messengers on earth.

---

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



Fig. 15. Interior of the Church of the Resurrection, view of the choir, archival photograph circa 1975.

Source: Archivio Congregatio a Resurrezione a Roma.



Fig. 16. *Archangel Raphael*, stained-glass by Mayer (Munich), Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.

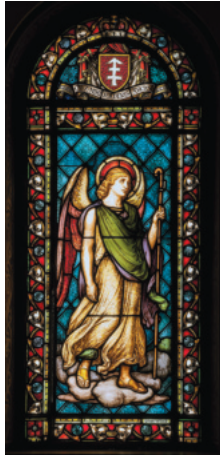


Fig. 17. *Archangel Michael*, stained-glass by Mayer (Munich), Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.



Fig. 18. *The Annunciation*, stained-glass by Mayer (Munich), Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.

In the second level, the glazing was decorated with images of St. Casimir (north) [fig. 19] and St. Josaphat (south) [fig. 20], framed by ornamental borders, with two coats of arms in medallions in the lower part of the composition. St. Casimir Jagiellon in a red coat, wearing a ducal mitre, holding a palm leaf in his hand, accompanied by the coats of arms of the Eagle of the Crown and the Pogoń of Lithuania, is portrayed following the canon of the mid-16<sup>th</sup> century Vilnius portraiture. The only notable difference being the palm, which is rather an iconographic mistake of the Munich illustrator of the cartoon.<sup>35</sup> Meanwhile, St. Josaphat Kuntsevych is depicted as an older man with a short beard, dressed in a long blue cloak with red lining, holding a book. His attire and portrayal are more akin to an apostle in conventional 19<sup>th</sup>-century depictions than a Uniate archbishop and Basilian. Under his image are unspecified coats of arms in a crown of nobility: Prus I and a four-field coat of arms with an ascending silver Lion (fields 1 and 4) and Pogoń (fields 2 and 3). The two saints were patrons of the multi-ethnic Polish-Lithuanian Commonwealth: St. Casimir of Lithuania, and St. Josaphat, canonized in 1867, was announced the patron of Ruthenia, also becoming one of the most important saints for the

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



Uniates.<sup>36</sup> Their cult was also promoted by the Resurrectionists, to whom, among others, Father Aleksander Jełowicki dedicated his sermons.<sup>37</sup> The Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ also played a role in the canonization of St. Josaphat. It took place in Rome on June 29<sup>th</sup>, 1867, and in the sermon delivered on the occasion, Father Jełowicki underlined the connection of the new patron saint of Poland, Lithuania and Ruthenia with the papacy, describing him as a protector and defender of the Greek Catholic union, a martyr for the unity of the Church and fidelity to Rome.<sup>38</sup> The Resurrectionists were supposed to be the custodians of this unity, when the Polish-Lithuanian state was not protecting it, which was symbolized by the candle given to them by Pius IX during the canonization of St. Josaphat.<sup>39</sup> The members of the Resurrectionist Order accepted this vocation to preserve the unity of the Church, provided spiritual care for the Uniates, supported the Basilian nuns in Rome, established a mission in the Uniate rite in Bulgaria, and later educated Unitarian priests at the Lviv seminary. They also fulfilled the testament of the Polish-Lithuanian Commonwealth, where the Union was established and which, after its collapse, faced oppression from the Orthodox Church.

---

36 Cf. B. Krasucka, *Jozafat Kuncewicz św. w ikonografii*, in: *Encyklopedia katolicka*, vol. 8, ed. B. Migut, Lublin 2000, col. 107-108.

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

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

39 Father A. Jełowicki reported that Pope Pius IX, in handing over the candle, was supposed to have said, "Take this torch to the Polish Seminary, and let it be stored there until it can be safely carried to Warsaw" (idem, *Kazanie o kanonizacji świętego Józafata, odbytej przez Piusa IX w Rzymie w dzień XVIII stulecia męczeństwa Ś. Piotra, 20 czerwca R.P. 1867*, in: ibidem, p. 68).



Fig. 19. *St. Casimir*, stained-glass by Mayer (Munich), Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.



Fig. 20. *St. Josephat*, stained-glass by Mayer (Munich), Church of the Resurrection in Rome.

Photograph P. Jamski.

The decoration of the choir was complemented by a rosette with ornamental glazing on the axis. The painted panel above it was inscribed in majuscule

CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EX-  
CITATA/ ET ORNATIBVS EXCVLTA/ A. MDCCCLXXXIX/LEONE XIII  
PONTIFICE MAXIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/ PRAEL-  
POSITI/ SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS  
COLLATO.

The south wall in the choir span featured coats of arms on both sides. The one that is legible in the photographs was located on the south side [fig. 21]. These are two shields on a ducal cloak with a ducal crown, topped by a single noble's crown, with a variation

of the Radwan coat of arms on the first (above the banner there is a bird on a cross with a ring in its beak), and the Bogoria coat of arms on the second. This coat of arms potentially belonged to the Krukowski family, but its presence and significance require further research.<sup>40</sup> The second coat of arms is unknown from any photograph or accounts. The founders of the monastery (on the south wall) and the founders of the temple (on the opposite side) were also honored with epitaphs in the last span of the choir: Maria Przędziecka, Irena de Kościelec Podgorska and Janina Umiastowska.



Fig. 21. Unidentified coat of arms in the choir of the Church of the Resurrection, archival photograph.

Source: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

---

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

Therefore, the Church of the Resurrection merged the iconography of the cult of the Resurrection of Christ with the national representation, which was manifested both by the depicted saints and a rich heraldic program. The focus on the cult of Christ and the saints of the Polish church refers to the first temple of the Polish nation of St. Stanislaus, for which the Blessed Savior was the main patron.<sup>41</sup> Other references to this *patrocinium* included the image of St. Stanislaus on the pillar of the chancel arch, next to St. Sebastian – the patron saint of the new venue. The space also includes another “memento” of the Polish sacrum in Rome – an altar from the Church of St. Paul the Hermit. The Resurrectionist temple has represented more than just the Polish nation. The appearance of St. Josaphat recalls the tradition of the Uniate hospice of St. Sergius and St. Bacchus, a representation of the Ruthenian nation.<sup>42</sup> The iconography including images of St. Casimir, St. Josaphat, the coats of arms of the Eagle and the Pogoń suggested that the community expected to gather in there was broader than merely ethnic, in fact, that was the temple of the peoples of the First Republic. The Church of the Resurrection continued to exist in the collective consciousness of pilgrims arriving in the Eternal City from various corners of the former Republic.<sup>43</sup> The representative function of the temple also reflected the role of the informal ambassadors of the Republic to the Holy See, namely the Resurrectionist priests. The Church of the Resurrection was therefore the temple of the First Republic, a buried state for whose resurrection fought successive generations of emigrants and pilgrims in Rome. The emphasis on loyalty to the Church and trust in its saints had clearly defined the path to the desired independence. This was explicitly expressed in a sermon on the XXXVIII anniversary of the November Uprising in 1863 by Father Jełowicki: “to those who seek the Kingdom of Heaven, the Kingdom of Poland will also be given!”<sup>44</sup> The union between Church and State – represented by the altar and throne in the iconographic program of the Resurrection temple vividly demonstrated that there would be no resurrection of the homeland without the Church.

---

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

42 The Hospice of Saints Sergius and Bacchus was established at the request of King Sigismund III as a temple and college for the studying youth of the Order of St. Basil. Ibidem, pp. 64-65.

43 S. Janicki, *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933, p. 20; J.A. Łukaszewicz, *Przewodniku po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897, p. 85; K. Nowak, *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900, p. 31.

44 A. Jełowicki, *Kazanie na XXXVIII rocznicę powstania narodowego miane w Paryżu w kościele Wniebowzięcia dnia 29 listopada 1863 roku*, in: idem, *Kazania o świętych*, p. 644.

## References

### ARCHIVAL SOURCES RESURRECTIONE A ROMA [GENERAL ARCHIVES OF THE CONGREGATION OF THE RESURRECTIONIST FATHERS IN ROME]

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

### LITERATURE

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

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

Jełowicki A., *Kazania o świętych polskich i o królowej korony polskiej: tudzież nauki przedślubne, mowy pogrzebowe i kazania przygodne [...]*, Berlin 1869.

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

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

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

Nitka M., *Biblia ilustrowana polska Leopolda Nowotnego a ikonografia historii Polski w sztuce nazaréńskiej* „Sacrum Et Decorum”, 10 (2017), pp. 50-66.

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

Skrabski J., *Kościół polski w Rzymie tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*, Kraków 2021, pp. 202-216.

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

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

dr Maria Nitka

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

e-mail: m.nitka@asp.wroc.pl

<https://orcid.org/0000-0003-0547-9375>

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

THE CHURCH OF THE RESURRECTION IN ROME AS A TEMPLE OF THE POLISH-  
LITHUANIAN COMMONWEALTH

### Summary

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

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

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

### Streszczenie

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

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

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

## Wstęp

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

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

2 Tamże.





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

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

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

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

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

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

medalion z chrystogramem  $\text{X P}$  w szczycie oraz nad nim krzyż sygnaturka. Od samego wejścia wierny był zatem poinformowany, iż jest to świątynia pw. Zmartwychwstania Pańskiego.



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

Salowe, sklepione kolebką z lunetami, czteroprzęsłowe wnętrze kościoła było artykułowane półkolumnami w porządku korynckim z trzonami z zielonego marmuru, zwieńczonymi belkowaniem z jasnego kamienia (wykonanymi przez kamieniarzy Ciccaglia)<sup>6</sup>. Jego pierwotny układ został zaburzony przez remont w 1979 roku, wówczas zmianie uległa również dekoracja świątyni. Przedmiotem artykułu jest ikonografia dekoracji i wyposażenie kościoła przed posoborowymi zmianami. Rekonstrukcja tego założenia stała się możliwa dzięki pracom dokumentacyjnym i kwerendzie w Archiwum Zgromadzenia Zmartwychwstańców w Rzymie. Wnętrze kościoła – jak ukazują odkryte fotografie – pokrywała dekoracja malarska o kompozycji strefowej, wydobywająca podziały

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

architektoniczne i elementy semantyczne świątyni (il. 3, 4). Wpisywała się ona w nurt historyzujących „polichromii dywanowych” (*Tapisseriemalerei*). Pierwsza strefa (od podłogi do okien) została wypełniona dekoracją ornamentalną, w nawie był to zwielokrotniony biały czteroliść, w absydzie rombowa plecionka przypominająca stylizowane motywy zasłon. Pas wieńczył fryz z ornamentem arkadkowym i dekoracją roślinną. W kolejnej strefie umieszczono na ścianie południowej nawy olejne obrazy ze scenami historycznymi, ujęte w ramy przypominające pasy sukna zakończone frędzlami (wykonanymi z drewna), wokół nich ornamentalna dekoracja<sup>7</sup>. W ścianie północnej nawy znajdowały się zdwojone otwory okienne z przeszkleniami ornamentalnymi, pomiędzy nim polichromia z kartuszami herbowymi. W otworach okiennych absydy i chóru umieszczono przedstawienia figuralne. Ostatni pas dekoracji stanowiła geometryczna i floralna polichromia sklepienia w nawie i gwieździsta w absydzie.



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

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

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



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

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

Bogata dekoracja tworzyła semantyczne całości, skupione wokół centrów liturgicznych świątyni. Pierwsze – strefa prezbiterium, wyróżnione podniesionym poziomem przeszło i absyda to przestrzeń najświętsza, w obrębie której znajdował się ołtarz główny. Składał się on z mensy, przeniesionej z dawnego kościoła pw. św. Pawła Pierwszego Pustelnika oo. Paulinów, datowanej na 1775 rok. Nieco dalej, na osi, na ścianie absydy, pod linią okien, zawieszono niewielki marmurowy, przyścienny baldachim, którego fundatorem był ks. Władysław Czartoryski<sup>8</sup>. Co ciekawe, na wielu fotografiach zamiast tradycyjnej w takich oprawach figury (jak np. obecnie Matki Boskiej z Mentorelli) znajdował się niewielki obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. W oknach absydy, ponad ołtarzem głównym, zostały umieszczone trzy witraże ukazujące pełnopostaciowe wizerunki w arkadach zwieńczonych łukiem ostrym, posadowionych na cokole z medalionami; w środkowym oknie trzy, w bocznych po dwa. W centralnym przeszkleniu widnieje frontalnie ujęty Chrystus w czerwonej szacie, otoczony złocistą mandorłą, występujący z grobu, pod którego odrzuconym głazem śpi żołnierz (il. 5). Otaczają go witraże z przedstawieniami od południa Najświętszej Marii Panny w typie Immaculaty (il. 6), ze złożonymi na piersiach dłońmi z księżycem pod stopami, w błękitnym płaszczu i koroną z gwiazd, a od północy św. Józefa z lilią w dłoni (il. 7). Postaci są ukazane zatem zgodnie z ikonograficznym kanonem<sup>9</sup>. Najważniejszy spośród nich wizerunek zmartwychwstałego Chrystusa odnosi się do wezwania świątyni, dwie otaczające go postaci wpisują się zaś w ówczesną myśl teologiczną papieża Piusa IX. 8 grudnia 1854 roku ogłosił on bowiem dogmat o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny (*Immaculata Conceptio Beatae Virginis Mariae*), który propagowali żarliwie zmartwychwstańcy, czego przykładem są obrazy Edwarda Brzozowskiego i Leopolda Nowotnego<sup>10</sup>. W 1870 roku papież Pius IX ogłosił z kolei dekret *Quemadmodum Deus*, w którym uczynił św. Józefa patronem Kościoła katolickiego<sup>11</sup>. Umieszczone w cokołach herby, jak informuje wieńczący je napis (majuskułą): „Memento benefactorum congregationis a Resurrectione D.N.I. Ch.,” wskazują dobroczyńców tego kościoła. Są to w środkowym witrażu na osi: herb papieża Leona XIII, po lewej Roch III Przędzieckich, zapewne Marii, oraz po prawej Junosza

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

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

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

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

Sobańskich, wskazujący na Ewelinę<sup>12</sup>. Pod wizerunkiem Immaculaty znajduje się herb Zaremby Waclawa Mańkowskiego oraz Radwan (nie ustalono czy), a pod figurą św. Józefa Bożeniec oraz Przesła Waleriana Przewłockiego. W absydzie ukazano zatem głównego patrona świątyni, patronów Kościoła oraz dobroczyńców tego założenia.



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

Fot. P. Jamski.



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

Fot. P. Jamski.



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

Fot. P. Jamski.

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

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

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

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

---

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

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

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





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

Fot. P. Jamski.



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

Fot. P. Jamski.

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

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

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

Siemiradzki łącząc, a zarazem kontrastując strefę niebiańską i ziemską, podkreślił fundamentalny dla teologii wniebowstąpienia aspekt eklezjologiczny<sup>18</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 H. Kajsiewicz, *Pamiętnik o początkach Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, za: *Pisma X. Hieronima Kajsiewicza ze Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3, Berlin-Kraków 1872, t. III, oprac. M. Szlachciak, Rzym 2009, s. 54, <https://www.resurrectionist.eu> [dostęp 10.12. 2023].

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

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



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

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

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



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

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

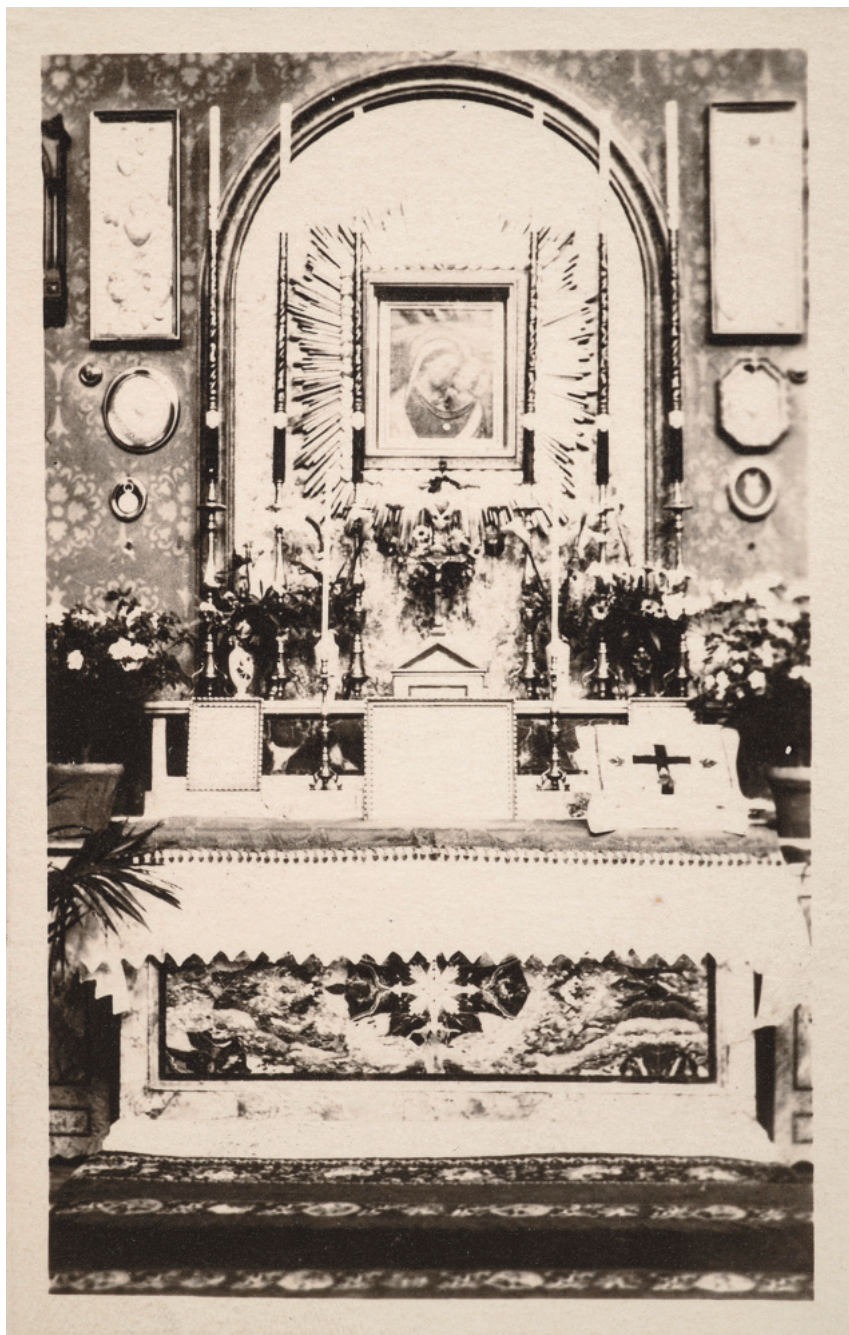
Do kolejnej części świątyni – nawy, a więc przestrzeni gromadzenia się wiernych, czyli tych, którym niesione jest posłannictwo apostolskie, wprowadzały dwa ołtarze boczne, o mensach skonstruowanych na wzór ołtarza głównego. Jak informował przewodnik po świątyniach Rzymu z 1891 roku, były one poświęcone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

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

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

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

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



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

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.



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

Fot. P. Jamski.





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

Fot. P. Jamski.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

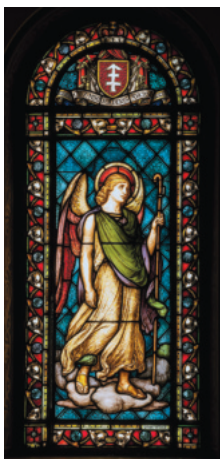


Il. 15. Wnętrze kościoła pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Rzymie, widok na chór, fotografia archiwalna, około 1975 rok.

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.



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



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



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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

Fot. P. Jamski.



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

Fot. P. Jamski.

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

CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EXCITATA/ ET ORNATIBVS EXCVLTA/A. MDCCCLXXXIX/LEONE XIII PONTIFICE MAXIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/PRAEPOSITI/SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS COL-LATO.

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

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



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

Źródło: Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma.

---

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



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

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

42 Hospicjum św. Sergiusza i Bakchusa zostało założone na prośbę króla Zygmunta III jako świątynia i kolegium dla kształcącej się młodzieży Zakonu św. Bazylego. J. Skrabski, *Kościół polski w Rzymie*, s. 64-65.

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

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

## Bibliografia

### ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

#### Archivio Congregatio a Resurrectione a Roma

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

### OPRACOWANIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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