Maria Nitka
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Polska
m.nitka@asp.wroc.pl
ORCID: 0000–0003–0547–9375

Wpatrzeni w wieczność, spoglądający ku sobie w teraźniejszości – o wspólnocie artystycznej Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Siemiradzkiego

DOI:10.15584/setde.2026.19.1

Abstrakt

Artykuł rozważa relacje artystyczne między pisarzem Józefem Ignacym Kraszewskim a malarzem Henrykiem Siemiradzkim. Asumptem do tych refleksji jest fakt, że spoczęli oni naprzeciwko siebie w Krypcie Zasłużonych na Skałce w Krakowie, co dotychczas w literaturze naukowej uważano za dość przypadkowe zdarzenie, jednocześnie nie podejmując analizy artystycznych powinowactw malarza z pisarzem. W rozprawie wskazano, że relacje te miały istotny wpływ na malarstwo Siemiradzkiego, począwszy od spotkania z Kraszewskim w Dreźnie w 1871 roku, poprzez ukształtowanie widzenia antyku chrześcijańskiego w Rzymie, po jubileusz 50-lecia twórczości Kraszewskiego i ostatnie wspólne chwile pod koniec życia pisarza. Analizie poddano kolejno najważniejsze prace Siemiradzkiego z pierwszej dekady pobytu we Włoszech, łączące go z Kraszewskim, czyli: *Chrystusa i Jawnogrzesznicę*, obrazy pierwszych chrześcijan w katakumbach i w końcu *Pochodnie Nerona*. Wskazano, iż łączą się one z pisarstwem Kraszewskiego nie tyle przez takie same motywy (zaczerpniętą anegdotę), ile wspólne transcendentne pojmowanie osoby i misji Chrystusa w dziejach, sprzeciwiające się współczesnym im laicystycznym i scjentystycznym modernistycznym nurtom, wyrażanym na przykład przez E. Renana. Ukazano też, jak pisarstwo Kraszewskiego ukierunkowało „patriotyczną" recepcję malarstwa, zwłaszcza takie odczytanie *Pochodni Nerona,* co zaowocowało próbą podjęcia misji „artysty narodowego" przez Siemiradzkiego.

Maria Nitka
Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, Poland
m.nitka@asp.wroc.pl
ORCID: 0000–0003–0547–9375

Staring into eternity, looking towards each other in the present – on the artistic partnership between Józef Ignacy Kraszewski and Henryk Siemiradzki

Abstract

The article examines the artistic relationship between the writer Józef Ignacy Kraszewski and the painter Henryk Siemiradzki. The starting point for these reflections is the fact that they were laid to rest opposite each other in the Crypt of Honour at the Skałka Church in Kraków, a circumstance which until now has been considered in academic writing to be rather coincidental, while at the same time no analysis of the artistic affinities between the painter and the writer has been undertaken. The paper points out that these relationships had a significant influence on Siemiradzki's painting, beginning with his meeting with Kraszewski in Dresden in 1871, through the shaping of his view of Christian antiquity in Rome, to Kraszewski's 50-year writing jubilee and their final shared moments near the end of the writer's life. The analysis examines, in turn, Siemiradzki's most important works from the first decade of his stay in Italy, which connect him with Kraszewski, namely: *Christ and the Harlot*[1], paintings of

[1] The literal translation of the Polish title of this painting is *Christ and the Female Sinner*, while some earlier English-language publications cited in the present article used the title *Christ and the Sinner*. The Russian title is *Greshnitsa*, literally *Female Sinner*. However, the traditional English title for John's pericope – Pericope Adulterae – and for the numerous works of art it has inspired (including those by Bruegel, Poussin, Rembrandt, and others) is *Christ and the Woman Taken in Adultery*. It is this title that I have chosen to adopt here, as it foregrounds the painting's place within a cen-



1. Sarkofagi Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz Henryka Siemiradzkiego w Krypcie Zasłużonych na Skałce w Kościele św. Michała Archanioła i św. Stanisława w Krakowie, widok obecny, fot. wolny dostęp

1. The sarcophagi of Józef Ignacy Kraszewski and Henryk Siemiradzki in the Crypt of Honour within the Church of St. Michael the Archangel and St. Stanislaus in Kraków on Skałka, current view, phot: public domain

the early Christians in the catacombs, and finally *Nero's Torches*. The article points out that these works are linked to Kraszewski's writing, not so much through shared motifs (such as a borrowed anecdote), as through a common transcendent understanding of the person and mission of Christ in history, which stood in opposition to the contemporary secularist and scientistic modernist currents, as expressed, for example, by E. Renan. It also shows how Kraszewski's writings shaped the "patriotic" reception of Siemiradzki's painting, particularly in interpretation of *Nero's Torches*, which led to Siemiradzki's attempt to take on the role of the "national artist".

Keywords: Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Siemiradzki, Ernest Renan, the beginnings of Christianity, catacombs, martyrs

In the Crypt of Honour at Skałka, the underground vault of the Basilica of St Michael the Archangel and St Stanislaus the Bishop in Kraków, two identical sarcophagi stand facing each other – those of Józef Ignacy Kraszewski and Henryk Siemiradzki [**fig. 1**]. It is intriguing to consider why the writer and the painturies-long tradition of engaging with this topos in European art [translator's note].

Słowa kluczowe: Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Siemiradzki, Ernest Renan, początki chrześcijaństwa, katakumby, męczennicy

W Krypcie Zasłużonych na Skałce, czyli podziemiach Bazyliki św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa w Krakowie, stoją naprzeciw siebie dwa bliźniacze sarkofagi – Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz Henryka Siemiradzkiego **[il. 1]**. Zastanawiające jest, dlaczego pisarza i malarza połączyło miejsce ostatniego spoczynku. Czy wiąże się to jedynie z przeznaczeniem krypty pod koniec XIX wieku na nowo projektowany polski panteon „twórców narodowych"?[1] A może wspólnota odsłania głębszą więź między wspomnianymi artystami, którą dostrzegli już im współcześni?

Historia upamiętnienia Kraszewskiego i Siemiradzkiego na Skałce

Pierwszy z tej dwójki twórców w Krypcie Zasłużonych spoczął Kraszewski, zmarły 19 marca 1887

[1] Michał Rożek, *Skałka* (Wydawnictwo Petrus, 2011); F. Ziejka, red., *Nieśmiertelni. Krypta Zasłużonych na Skałce* (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010).

roku. Takie miejsce jego spoczynku wydawało się wówczas żyjącym rodakom oczywiste nie tylko ze względu na wielkie zasługi pisarza dla kultury polskiej, ale i osobiste zaangażowanie w powstanie tego narodowego panteonu[2]. Był on bowiem jednym z inicjatorów i wiodących organizatorów uroczystych obchodów czterechsetnej rocznicy śmierci Jana Długosza oraz odnowienia miejsca jego pochówku w tej krypcie[3]. Ostatnia droga Kraszewskiego na Skałkę, 18 kwietnia 1887 roku, zgromadziła 30 000 osób, stając się ważnym wydarzeniem w życiu podzielonego kraju. Autor *Starej baśni* spoczął zatem w miejscu pamięci, do którego stworzenia sam się przyczynił[4].

Naprzeciw niego znalazł się sarkofag Siemiradzkiego, którego droga do takiego upamiętnienia nie była jednak tak prosta. Artysta zmarł 23 sierpnia 1902 roku w Strzałkowie. Wpierw został pochowany w Warszawie, a następnie 25 października jego ciało przeniesiono do Krakowa na Skałkę[5]. Decyzja o pochowaniu malarza w tym miejscu nie dla wszystkich jednak była zrozumiała. Nawet po wielu latach Grzegorz Bąbiak, autor kanonicznej pracy dotyczącej patriotycznych pochówków polskich w XIX wieku, zanotował:

Paradoks polegał […] *na tym, że na Skałce nie złożono ciała ani jednego z malarzy, którzy narzucili czy stworzyli wyobraźnię historyczną Polaków. Nie znalazł się tam* […] *Grottger i Matejko, ani inni twórcy tego nurtu, jak choćby Kossak czy Brandt.* […] *Za nadzwyczaj „narodowy", tzn. godny panteonu, uważany był najbardziej międzynarodowy z akademików polskich, który nie stworzył żadnego z płócien ilustrujących historię ojczystą. Dzięki jednemu gestowi, pewnego październikowego wieczoru 1879 r., naród uznał go dwie dekady później za godnego pochowania w Krypcie Zasłużonych na Skałce*[6].

Owym „przypadkowym gestem" było oczywiście przekazanie narodowi *Pochodni Nerona*. To właśnie ów dar miał sprawić, iż Siemiradzki mógł być uznany za malarza polskiego.

er were brought together in their final resting place. Is this merely due to the crypt's designation, in the late 19th century, as the newly planned Polish pantheon of "national artists"?[2] Or does their shared resting place reveal a deeper bond between these artists, one that was already recognised by their contemporaries?

The history of the commemoration of Kraszewski and Siemiradzki at Skałka

The first of these two artists to be laid to rest in the Crypt of Honour was Kraszewski, who died on 19 March 1887. Such a resting place seemed obvious to his contemporaries not only because of the writer's great contributions to Polish culture, but also because of his personal involvement in the creation of this national pantheon[3]. He was, in fact, one of the initiators and leading organisers of the celebrations marking the 400th anniversary of Jan Długosz's death and the restoration of his burial place in this crypt[4]. Kraszewski's final journey to Skałka on 18 April 1887 drew a crowd of 30,000 people, becoming a significant event in the life of a divided nation. The author was thus laid to rest in a memorial site which he himself had helped to create[5].

Opposite it stands Siemiradzki's sarcophagus, though his path to such a memorial was by no means straightforward. The artist died on 23 August 1902 in Strzałków. He was initially buried in Warsaw, and then, on 25 October, his body was transferred to the crypt in Skałka[6]. However, not everyone understood the decision to bury the painter in this spot. Even many years later, Grzegorz Bąbiak, author of a seminal work on patriotic burials in 19th-century Poland, noted:

The paradox lay […] *in the fact that not a single significant Polish painter who shaped or created the historical imagination of the Polish people was laid to rest at Skałka. It is notable that* […] *neither Grottger nor*

---

[2] Okoliczności pochowania Józefa I. Kraszewskiego w Krypcie Zasłużonych na Skałce opisuje Grzegorz P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli* (Instytut Historii PAN, 2016), 251–273.

[3] 19 maja 1880 r. nastąpiło ponowne złożenie prochów Jana Długosza w Krypcie Zasłużonych na Skałce, od tego momentu zaczęła ona pełnić funkcję „grobu narodowego", który w przeciwieństwie do Wawelu nie był zarezerwowany dla monarchów i bohaterów całej nacji, ale otwarty dla uczczenia najbardziej zasłużonych postaci polskiej kultury. Rożek, *Skałka*, 236–237.

[4] Sarkofag zaprojektował T. Pryliński, medalion P. Kozakiewicz, odlał F. Kopaczyński: Rożek, *Skałka*, 241.

[5] Szczegółowe informacje na temat historycznych okoliczności pochowania Siemiradzkiego przedstawia: Bąbiak, *Funeralia narodowe*, 297–302.

[6] Ibidem, 302–303.

[2] Michał Rożek, *Skałka* (Wydawnictwo Petrus, 2011); F. Ziejka, ed., *Nieśmiertelni. Krypta Zasłużonych na Skałce [The Immortals. The Crypt of Honour at Skałka]* (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010).

[3] The circumstances of J.I. Kraszewski's burial in the Crypt of Honour are described by Grzegorz P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli [The National Funerals. The Patriotic Funerals of Poles in the Times of Foreign Rule]* (Instytut Historii PAN, 2016), 251–273.

[4] On 19 May 1880, Jan Długosz's ashes were reinterred in the Crypt of Honour at Skałka. From that moment on, it began to serve as a 'national tomb', honouring the most distinguished figures of Polish culture, unlike Wawel which was reserved for monarchs and national heroes. Rożek, *Skałka*, 236–237.

[5] The sarcophagus was designed by T. Pryliński, the medalion by P. Kozakiewicz, cast by F. Kopaczyński: Rożek, *Skałka*, 241.

[6] Detailed information on the historical circumstances surrounding Siemiradzki's burial is provided by: Bąbiak, *Funeralia narodowe*, 297–302.

Matejko were interred there, nor were other artists of this movement, including Kossak and Brandt. […]. *The most "national" of Polish academic artists – that is, worthy of the pantheon – was considered to be the most international of them all, a man who had not created a single canvas illustrating his homeland's history. It was due to a single gesture made on a specific evening in October 1879 that, two decades later, the nation considered him deserving of interment in the Crypt of Honour at Skałka*[7].

That "spontaneous gesture" was, of course, the presentation of *Nero's Torches* to the nation. This very gift ensured that Siemiradzki could be recognised as a Polish painter.

Was the location of the artist's sarcophagus truly coincidental, or was it solely due to the unexpected gesture of the author of *Nero's Torches*? If so, what was the reason for the decision to bury Siemiradzki opposite Kraszewski? Perhaps the key factor in choosing this location was the relationship between the painter and the writer, as recognised by their contemporaries? While a few researchers have noted this connection, particularly those seeking the sources of inspiration for *Nero's Torches*, it has not yet been the subject of a separate study[8]. It is therefore worth examining the connections between these artists.

The artists' meeting and the concept behind the painting *Christ and the Harlot*

In March 1872, Siemiradzki met Kraszewski in Dresden. The artist had travelled there from Munich specifically to meet the writer, before finally leaving the German Empire to move to Italy[9].The two artists met on several occasions. As Siemiradzki recalled in his correspondence, these meetings were important for him, as they discussed significant topics relating to classical and contemporary art. The painter had just finished *A Roman Orgy from the Imperial Era*, and

[7] Ibidem, 302–303.

[8] Franciszek Stolot, *Henryk Siemiradzki* (Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001), 16–17; Dorota Gorzelany, Jerzy Malinowski, M. Laskowska, "Candlesticks of Christianity," ("*Nero's Torches*") in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), 259, 265–266; Michał Haake, "Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzesznicy* Henryka Siemiradzkiego ["Antiquity and the Orientalisation of Jews in Henryk Siemiradzki's *The Woman Taken in Adultery*"], *Sztuka Europy Wschodniej* X (2022): 230. Haake is the only one to draw attention to the relationship between Kraszewski and Siemiradzki in the context of *The Woman Taken in Adultery*.

[9] H. Siemiradzki paid a visit to J.I. Kraszewski in Dresden (Pilzner Strasse), armed with special letters of recommendation. Papieski Instytut Studiów Kościelnych (=PISK), 22: The Siemiradzki Family Collection, file 1, pp. 302−305v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Dresden [March] 1872.

Czy rzeczywiście ulokowanie sarkofagu artysty było przypadkowe, a jedynym tego uzasadnieniem był niespodziewany gest autora *Pochodni Nerona*? Jeśli tak, to dlaczego zdecydowano o pochowaniu Siemiradzkiego naprzeciw Kraszewskiego? Może kluczowa w wyborze tej lokalizacji była relacja malarza z pisarzem, którą dostrzegli współcześni? Więź ta nie doczekała się dotychczas osobnego opracowania, choć jej istnienie sygnalizowali nieliczni badacze, zwłaszcza poszukujący źródeł inspiracji *Pochodni Nerona*[7]. Warto zatem rozpatrzyć powiązania pomiędzy tymi twórcami.

Spotkanie artystów a koncepcja obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznica*

Siemiradzki poznał Kraszewskiego w marcu 1872 roku w Dreźnie. Udał się tam specjalnie z Monachium, by spotkać się z pisarzem, zanim ostatecznie opuścił Cesarstwo Niemieckie, by przenieść się do Włoch[8]. Artyści widzieli się co najmniej kilkakrotnie i były to, jak wspominał Siemiradzki w korespondencji, spotkania dla niego ważne, w których poruszali istotne tematy dotyczące sztuki dawnej i współczesnej. Malarz skończył wówczas *Orgię rzymską*, której reprodukcję wręczył Kraszewskiemu[9]. Rozpoczął też pracę nad kompozycją *Chrystus i Jawnogrzesznica* (znaną również jako *Jawnogrzesznica*) na zlecenie księcia Włodzimierza Aleksandrowicza **[il. 2]**[10]. Temat tej pracy, choć inspirowany był spotkaniem Chrystusa i kobiety schwytanej na cudzołóstwie z Ewangelii św. Jana (J 8, 1−11), zaczerpnięty został z popularnego wówczas poematu

[7] Franciszek Stolot, *Henryk Siemiradzki* (Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001), 16–17; Dorota Gorzelany, Jerzy Malinowski, M. Laskowska, „*Świeczniki chrześcijaństwa* (*Pochodnie Nerona*)", w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2021), 259, 265–266; Michał Haake, „Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzesznicy* Henryka Siemiradzkiego", *Sztuka Europy Wschodniej* 10 (2022), 230. Haake jako jedyny zwraca uwagę na relacje pomiędzy Kraszewskim a Siemiradzkim w kontekście *Jawnogrzesznicy.*

[8] H. Siemiradzki złożył wizytę J.I. Kraszewskiemu w Dreźnie (Pilzner Strasse) zaopatrzony w specjalne listy rekomendujące. Papieski Instytut Studiów Kościelnych (=PISK), 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, teczka 1, k. 302−305v: H. Siemiradzki, list do rodziców, Drezno [marzec] 1872.

[9] Obraz *Orgia rzymska* jest w niektórych opracowaniach łączony z twórczością J.I. Kraszewskiego. Brak jednak jakichkolwiek odniesień zarówno w samym dziele, jak i bogatej w tym czasie korespondencji H. Siemiradzkiego, które pozwalają łączyć to dzieło z powieściami Kraszewskiego. Obraz powstał w Petersburgu i Monachium, zanim artyści się spotkali w Dreźnie. Podczas spotkania w żadnym momencie tematyka inspiracji *Orgii rzymskiej* nie została podniesiona. Jerzy Malinowski, *„Orgia rzymska za czasów Cesarstwa"*, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2020), nr kat. 3/1, 125.

[10] Agnieszka Kuczyńska, „*Chrystus i Jawnogrzesznica*", w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2021), nr kat. 4, 167–179.



2. Henryk Siemiradzki, *Chrystus i Jawnogrzesznica*, 1873, olej na płótnie, 250×499 cm, Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, Ж(Ż)-5674, fot. wolny dostęp

2. Henryk Siemiradzki, *Christ and the Harlot*, 1873, oil on canvas, 250×499 cm, The Russian Museum in Saint Petersburg, Ж(Ż)-5674, phot. Public domain

Aleksego Tołstoja *Grzesznica* (1858). W fabułach tych dzieł występuje zasadnicza różnica, często zacierana przez interpretatorów obrazu Siemiradzkiego. Jeśli bowiem perykopa opisuje przyprowadzenie schwytanej niewiasty przez faryzeuszów dla osądzenia jej przez Jezusa, to poemat Tołstoja prezentuje grzesznicę podczas wystawnej uczty, gdzie przybywa św. Jan, którego ona bierze za Jezusa. Dopiero później następuje spotkanie z samym Nauczycielem i to ono jest impulsem jej nawrócenia[11].

Kraszewskiego zainteresował pomysł namalowania przez Siemiradzkiego obrazu na podstawie dzieła Tołstoja. Pisał Siemiradzki:

z ogromnym zajęciem wypytywał się [Kraszewski] o obrazie, który mam robić (Grzesznicę), temat ten bardzo mu się podoba i jego artystyczna wyobraźnia zaraz sobie zaczęła malować, jakie to mogą być grupy, a jaka architektura, a jakie bogate tło uczty, na którym zarysowuje się wzniosła postać Chrystusa! I stąd mowa o typach Chrystusa u rozmaitych artystów od surowego ascetycznego Chrystusa byzantów – do ckliwego typu sentymentalnego Carlo Dolce[12].

he presented a reproduction of it to Kraszewski[10]. He also began work on the composition *Christ and the Harlot* (also known as *Christ and the Woman Taken in Adultery* and *The Woman Taken in Adultery*) commissioned by Grand Duke Vladimir Alexandrovich **[fig. 2]**[11]. Although this work is inspired by the encounter between Christ and the woman taken in adultery from the Gospel of John (John 8:1–11), it is based on Alexei Tolstoy's popular 1858 poem *The Sinner*. However, there is a fundamental difference between the plots of these works, a difference which is often overlooked by interpreters of Siemiradzki's painting. While the Gospel passage describes the Pharisees bringing the woman to Jesus for judgement, Tolstoy's poem features the sinner at a lavish banquet at which St John arrives, whom she mistakes for Jesus. It is only later that she encounters

[11] Aleksiej Tołstoj, *Grzesznica*. Pierwsze wydanie: *Russkaja beseda*, nr 1, 83–88 (1858) [za: https://literatura5.narod.ru/tolstoy_a-k_greschnica.html. Tłumaczenie na j. polski w 1858: Jan Orłowski, „Motyw ewangeliczny w *Grzesznicy* Aleksego Tołstoja. Polskie echa poematu", *Roczniki Humanistyczne* 45–46 (1997/98): 41–51.

[12] PISK, 22: teczka 1, k. 309–309v: H. Siemiradzki, list do rodziców, Drezno**,** [7, 8, 9 marca] 1872.

[10] Some studies have linked the painting *A Roman Orgy from the Imperial Era* to the works of J.I. Kraszewski. However, neither the work itself nor H. Siemiradzki's extensive correspondence from that period contains any references that would allow this painting to be linked to Kraszewski's novels. The painting was created in Saint Petersburg and Munich before the artists met in Dresden. During their meeting, the subject of the inspiration for *A Roman Orgy from the Imperial Era* was never raised. Jerzy Malinowski, *A Roman Orgy from the Imperial Era* in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), cat. no 3/1, 125.

[11] Agnieszka Kuczyńska, *Christ and the Harlot* in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), cat. no 4, 167–179.

the Teacher himself, and it is this that prompts her conversion[12].

Kraszewski was intrigued by the prospect of Siemiradzki creating a painting inspired by Tolstoy's literary work. As Siemiradzki wrote:

[Kraszewski] inquired with great enthusiasm about the painting I am to create (The Sinner); he is captivated by the subject, and his artistic imagination immediately began to visualise what the groups might look like, what the architecture might be, and what a rich backdrop the feast would provide, against which the sublime figure of Christ would stand out! This led to a discussion of various depictions of Christ by different artists, ranging from the austere, ascetic Christ of the Byzantines to the sentimental, maudlin type of Carlo Dolce[13].

Of the entire poem, the figure of Christ was therefore of the most interest to the writer.

Bearing in mind the above account, there is a significant change in the compositional concept of the painting *Christ and the Harlot*, as can be seen in the surviving sketches. There is a difference between those from late 1871, from the Munich period, and the later ones from the second half of 1872, when the painter settled in Rome and completed the work. The initial sketches depict the scene of St John's encounter with the Sinner, with Christ about to join them [**fig. 3**], which aligns with the narrative of Tolstoy's poem[14].These works focus on the figure of the Sinner, inspired by the Munich sculpture of Melusine by Ludwig Schwanthaler, and the figure of St John the Evangelist, modelled on the Belvedere Apollo[15]. The sketches from the second half of 1872 show a change in the chosen moment of the story. The meeting between Christ and the Sinner is at



3. Henryk Siemiradzki, szkic kompozycyjny do obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznica.* Szkicownik, 1871, ołówek, papier, 20,2×17,3 cm, MNW Rys. Pol. 8962/26, fot. Muzeum

3. Henryk Siemiradzki, compositional sketch for the painting *Christ and the Harlot*. Sketchbook, 1871, pencil on paper, 20.2×17.3 cm, MNW Rys. Pol. 8962/26, photo: Museum

Z treści całego poematu najbardziej interesowała zatem pisarza postać Chrystusa.

Mając w pamięci przytoczoną relację, warto zwrócić uwagę na istotną zmianę w koncepcji kompozycji obrazu *Jawnogrzesznica*, jaka wyłania się z zachowanych szkiców – pomiędzy tymi z końca 1871 roku, z okresu monachijskiego, a późniejszymi, z drugiej połowy 1872 roku, gdy malarz osiadł w Rzymie i ukończył to dzieło. Pierwsze szkice do obrazu ukazują scenę spotkania św. Jana z grzesznicą, do których dopiero dołącza Chrystus **[il. 3]**, co odpowiada narracji poematu Tołstoja[13]. Prace te skupiają się na postaci grzesznicy, której forma inspirowana jest rzeźbą

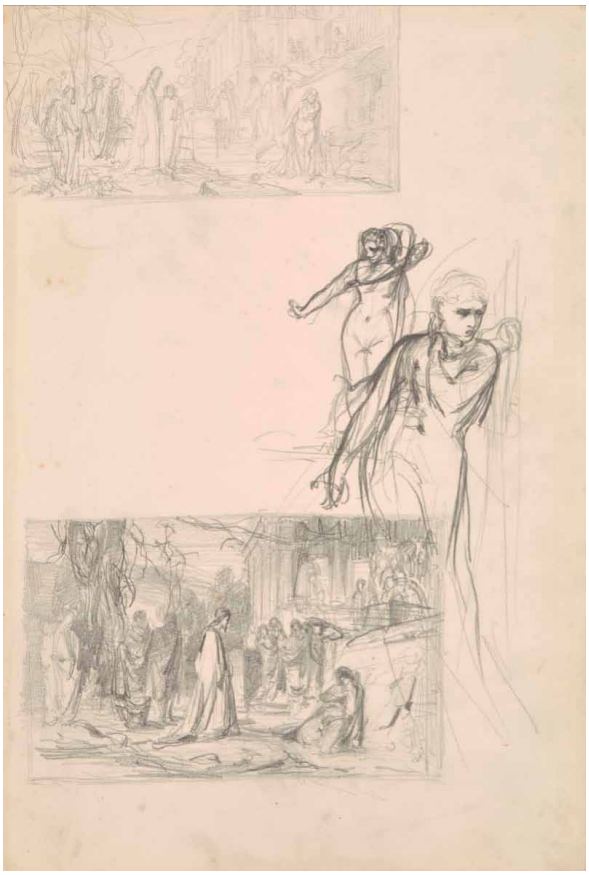
[12] Aleksiej Tolstoy, *Greshnitsa*, First edition: *Russkaia beseda*, no. 1 (1858): 83–88 [quoted after: https://literatura5.narod.ru/tolstoy_a-k_greschnica.html (access date: 15.09.2025)]. Polish translation in 1858: Jan Orłowski, „Motyw ewangeliczny w *Grzesznicy* Aleksego Tołstoja. Polskie echa poematu" ["The Gospel Theme in Alexey Tolstoy's *The Sinner*. Polish Echoes of the Poem"], *Roczniki Humanistyczne* 45–46 (1997/98): 41–51.

[13] PISK, 22: file 1, p. 309–309v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Dresden**,** [7, 8, 9 March] 1872.

[14] H. Siemiradzki, Sketchbook, MNW Rys.Pol 8962/21; 8962/26; 8962/50 and MNK III-r.a.18 401/10– MNK III-r.a.18 401/12. Cf. Aneta Biały, Paulina Adamczyk, „Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego. Rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu *Jawnogrzesznica* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie" ["From Munich's Melting Pot to Italian Landscapes: A Year in the Life of Henryk Siemiradzki. Drawings from His Time in Munich and His First Trip to Italy, as Well as His Sketches for *Christ and the Harlot*, in the Collection of the National Museum in Warsaw"], *Sztuka Europy Wschodniej*, vol. 4 (2016): 67–68.

[15] Biały, Adamczyk, „Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie", 59–61.

[13] H. Siemiradzki, Szkicownik, MNW Rys.Pol 8962/21; 8962/26; 8962/50 oraz MNK III-r.a.18 401/10– MNK III-r.a.18 401/12. Zob. Aneta Biały, Paulina Adamczyk, „Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego. Rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu *Jawnogrzesznica* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie", *Sztuka Europy Wschodniej* 4 (2016): 67–68.



4. Henryk Siemiradzki, szkic kompozycyjny do obrazu *Chrystus i Jawnogrzesznica*, ok. 1872, ołówek, papier, 43×29 cm, MNK III-r.a.18 402/17, fot. Muzeum

4. Henryk Siemiradzki, compositional sketch for the painting *Christ and the Harlot,* c. 1872, pencil on paper, 43×29 cm, MNK III-r.a.18 402/17, phot. Museum

monachijską *Meluzyny* Ludwiga Schwanthalera, oraz figurze św. Jana Ewangelisty, dla którego pierwowzorem był posąg Apolla Belwederskiego[14]. W szkicach z drugiej połowy 1872 roku dochodzi do zmiany wyboru momentu historii. W centrum sceny znajduje się spotkanie Chrystusa z grzesznicą **[il. 4]**. To postać Zbawiciela staje się kluczowa dla całej kompozycji, podczas gdy św. Jan pojawia się już jedynie w grupie podążających z nim uczniów, a nie jako osoba poprzedzająca go. Siemiradzki pisał o tej zmianie idei kompozycji z Rzymu w czerwcu 1872 roku: „Szkic do obrazu już zrobiłem, zupełnie inny, jak ten który przywiozłem z Monachium"[15]. Ta nowa wersja koncepcji sceny stała się podstawą dla skończonego dzieła, prezentującego Zbawiciela na czele tłumu (w nim św. Jan z apostołami), wychodzącego na spotkanie Jawnogrzesznicy przed pałacem, na którego schodach (za kobietą) widnieją ucztujący. Zmiana kompozycji sprawia, że model dyspozycji sceny, której głównymi protagonistami są Jezus i niewiasta, nawiązuje do wzorów ikonograficznych spotkania Chrystusa i Jawnogrzesznicy z Janowej Ewangelii **[il. 4]**[16].

[14] Biały i Adamczyk, „Monachijski tygiel", 59–61.

[15] PISK, 22, teczka 1, k. 341: H. Siemiradzki, list do rodziców Rzym, [czerwiec] 1872.

[16] Peter Bloch, „Ehebrecherin", w: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, t. 1, Rom, Freiburg, Basel 1994, szp. 580–583; Małgorzata Biernacka, *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa*

the centre of the scene [**fig. 4**]. The figure of the Saviour becomes central to the entire composition, while St John now appears among the group of disciples following him rather than preceding him. In June 1872, Siemiradzki wrote from Rome about this change in the composition's concept: "I have already made a sketch for the painting that is completely different from the one I brought back from Munich"[16]. This new composition of the scene formed the basis for the finished work, which depicts the Saviour at the head of a crowd (including St John and the apostles) stepping out to meet the sinner in front of the palace. A group of revellers can be seen on the palace steps behind the woman. The change in composition means that the layout of the scene, with Jesus and the woman as the main protagonists, is based on iconographic models of the encounter between Christ and the woman taken in adultery from the Gospel of John [**fig. 4**][17].

By directing our gaze to this pair, the visual emphasis is placed on Christ, matching the way he is portrayed. With his classical facial features and white robe, Jesus is depicted in a manner that corresponds to traditional iconography. This was noted by contemporaries. For example, Stanisław Tarnowski wrote, "Christ, the most beautiful of all figures, is faithful to the type sanctified by the Italian masters"[18]. This image differs from both some of the initial sketches and the photographic references used to create the

[16] PISK, 22, file 1, p. 341: H. Siemiradzki, letter to his parents, Rome, [June] 1872.

[17] Peter Bloch, *Ehebrecherin*, in: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, vol. 1, Rom, Freiburg, Basel 1994, columns 580–583; Małgorzata Biernacka, *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce [Iconography of Christ's Public Ministry in Polish Art]* (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003), 188–193.

[18] Stanisław Tarnowski, „Artyści polscy na Wystawie wiedeńskiej" ["Polish Artists at the Vienna Exhibition"], *Przegląd Polski*, vol. II (1873): 195.

painting[19].The figure of the Saviour differs radically from the depictions of the apostles, who are portrayed as men with Semitic features wearing oriental-style clothing. This historical and ethnic characterisation of their features and attire extends even to the figure of John the Evangelist, who is modelled on the canonical sculpture of Apollo Belvedere. Above all, the classical beauty of Christ is contrasted with the figure of the Sinner, distinguished by a richly decorated costume that draws on the stylistic conventions of Middle Eastern dress from that time[20]. Contemporary critics have already highlighted this stylistic dissonance in the character's portrayal. As Henryk Struve remarked:

Christ is depicted by the artist with dignity, solemnity, and majesty. The nobility and beauty of his countenance make a profound impression on the viewer. […] *Unfortunately, the same cannot be said of the disciples accompanying the Saviour. St John* […] *still displays a certain nobility, but the other disciples following Christ are depicted in such a way that they are devoid of any ideal concept, making it difficult to understand what spiritual bond united them with their Master. He is portrayed in an elevated, idealised manner, whereas the disciples are the epitome of such petty realism that they resemble old Jewish peddlers. If we were to picture each of them separately, we would merely see men devoted to their own narrow-minded personal interests, not apostles who comprehend the sublime teachings of the Saviour of the world*[21].

This portrayal of biblical figures in historical and orientalising costumes – rather than in the antique-inspired attire customary in the iconographic traditio – which drew such sharp criticism, was consistent with the archaeological knowledge of the time and with the experiences of travellers to the Holy Land, where excavations were being carried out. As a result of this research, biblical Jews were increasingly depicted as the contemporary inhabitants of Palestine, in line

Skoncentrowanie uwagi na tej parze wydobywa wizualnie Chrystusa, co koresponduje z modusem ukazania tej figury. Jezus ma klasyczne rysy twarzy i odziany jest w białą szatę, co wpisuje tę postać w kanon tradycyjnej ikonografii. Zauważali to już współcześni. Stanisław Tarnowski pisał: „Chrystus, najpiękniejszy ze wszystkich figur, wierny typowi uświęconemu przez mistrzów włoskich"[17]. Wizerunek ten odbiega od niektórych początkowych szkiców, jak i wykorzystywanych w pracy nad obrazem fotograficznych wzorów[18]. Wygląd Zbawiciela jest również radykalnie inny niż fizjonomie apostołów, którzy ukazani zostali jako mężczyźni o semickich rysach twarzy, w orientalizujących strojach. Owa historyczność i etniczność fizjonomii i kostiumu dotyczy nawet figury Jana Ewangelisty, wzorowanej przecież na kanonicznej rzeźbie Apolla Belwederskiego. Z klasyczną urodą Chrystusa skontrastowana jest przede wszystkim postać grzesznicy, którą wyróżnia bogato zdobiony kostium, czerpiący z kanonów ubioru ówczesnego Bliskiego Wschodu[19]. Ów dysonans w modelu stylistycznym postaci eksponowała już współczesna krytyka. Henryk Struve wspominał:

Chrystus przedstawiony przez artystę godnie, poważnie, majestatycznie. Szlachetność i piękność jego oblicza wywołują w widzu głębokie wrażenie. […] *Niestety tego samego powiedzieć nie możemy o uczniach towarzyszących Zbawicielowi. Ś-ty Jan* […] *odznacza się jeszcze pewną wzniosłością, ale reszta uczni postępująca za Chrystusem przedstawioną jest w formie pozbawionej do tego stopnia wszelkiego idealnego pojęcia, że trudno zrozumieć, jaki związek duchowy połączył tych uczni z tym Mistrzem. On pojęty wzniośle, idealnie, uczniowie zaś noszą na sobie cechę takiego drobnostkowego realizmu, tak podobni do starych żydowskich kramarzy, że przedstawiając sobie każdego z nich oddzielnie, widzielibyśmy w nich li tylko ludzi oddanych swym osobistym zaściankowym interesom, a nie apostołów, pojmujących wzniosłe nauki Zbawiciela świata*[20].

Bulwersujące krytyka ukazanie biblijnych postaci w kostiumach historycznych i orientalizujących, za-

[19] Michele Mang, a photograph of a model posing as Christ, MNK-f-26949. Wanda Mossakowska, "Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872 – około 1884)" ["Michel Mang's Photographic Aids for Henryk Siemiradzki's Paintings (1872–c. 1884)"], *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej,* vol. 32, no 2 (1984): ill. 3.

[20] The orientalization of characters in *Christ and the Woman Taken in Adultery* is discussed at length by Michał Haake, "Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzesznicy* Henryka Siemiradzkiego" ["Antiquity and the Orientalisation of Jews in Henryk Siemiradzki's *The Woman Taken in Adultery*"], *Sztuka Europy Wschodniej*, vol. X (2022): 221–230.

[21] Henryk Struve, "Studium estetyczno-krytyczne nad obrazem H. Siemiradzkiego *Jawnogrzesznica* ["An Aesthetic and Critical Study of H. Siemiradzki's Painting *Christ and the Harlot*"], *Kłosy*, no. 445 (1874): 19, 22.

w polskiej sztuce (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003), 188–193.

[17] Stanisław Tarnowski, „Artyści polscy na Wystawie wiedeńskiej", *Przegląd Polski* 2 (1873): 195.

[18] Michele Mang, fotografia modela pozującego do postaci Chrystusa, MNK-f-26949. Wanda Mossakowska, „Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872 – około 1884)", *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 32, nr 2 (1984), il. 3.

[19] Orientalizację postaci w *Chrystusie i Jawnogrzesznicy* szeroko omawia: Michał Haake, „Antyk i orientalizacja Żydów *w Jawnogrzesznicy* Henryka Siemiradzkiego", *Sztuka Europy Wschodniej* 10 (2022): 221–230.

[20] Henryk Struve, „Studium estetyczno-krytyczne nad obrazem H. Siemiradzkiego *Jawnogrzesznica", Kłosy*, nr 445 (1874): 19, 22.

miast w przyjętych w tradycji ikonograficznej strojach antykizujących, odpowiada ówczesnej wiedzy archeologicznej i doświadczeniom podróży na obszar Ziemi Świętej, gdzie prowadzono prace wykopaliskowe. W efekcie tych badań biblijni Żydzi coraz częściej wyobrażani byli jako współcześni mieszkańcy Palestyny, zgodnie z zachodnim sposobem myślenia o Wschodzie jako krainie, w której przechowane zostały dawne stroje i tradycje[21]. Takie osadzone w czasie i przestrzeni widzenie postaci i wydarzeń biblijnych przenoszono również na figurę Chrystusa, zwłaszcza w pracach niektórych współczesnych Siemiradzkiemu religioznawców – przede wszystkim Davida Friedricha Straussa i Ernesta Renana (zwłaszcza z jego monumentalną *Histoire des Origines du Christianisme* i jej pierwszym tomem: *La vie de Jésus* z 1863 r.), którzy prezentowali jedynie historycznego Jezusa[22]. Z fascynacją tą ostatnią, znaną Siemiradzkiemu publikacją łączono także *Jawnogrzesznicę*[23]. Jak jednak podkreślono, w obrazie Siemiradzkiego figura Jezusa z Nazaretu wyłamuje się z tego ludzkiego, historycznego i etnograficznego modelu, realizując ponadczasowy kanon. Idealistyczne przestawienie Zbawiciela w *Jawnogrzesznicy* Siemiradzkiego kwestionuje – jak zauważył Michał Haake – związek ideowy tej kompozycji z renanowską wizją postaci Mesjasza[24]. W przeciwieństwie bowiem do tej koncepcji figura Chrystusa nawiązuje do tradycji ikonograficznej Jezusa, z którym spotkanie staje się impulsem przemiany człowieka[25]. Haake, przeciwstawiając w kompozycji *Jawno-*

with the Western conception of the East as a land where ancient costumes and traditions had been preserved[22]. This approach to biblical figures and events situated within a specific time and place was also applied to the figure of Christ, particularly in the works of certain contemporary religious scholars – above all, David Friedrich Strauss and Ernest Renan, the latter particularly in his monumental *Histoire des Origines du Christianisme* and its first volume *La vie de Jesus* (1863), in which they presented only the historical Jesus[23]. Siemiradzki's fascination with the latter publication is also thought to have inspired *Christ and the Harlot*[24]. However, as has been emphasised, the figure of Jesus of Nazareth in Siemiradzki's painting breaks away from the human, historical and ethnographic model, embodying a timeless canon. As Michał Haake noted, the idealised depiction of the Saviour in Siemiradzki's *Christ and the Harlot* calls into question the ideological connection between this composition and Renan's vision of the Messiah[25], for, in contrast to this concept, the figure of Christ draws on the iconographic tradition of Jesus, an encounter with whom becomes the catalyst for a person's transformation[26]. By contrasting the presentation of Christ in *Christ and the Harlot* with the depictions of the apostles and guests at the banquet, Haake highlighted the relationship between these figures and the architec-

[21] Edward W. Said, *Orientalizm,* tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska (Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2003), 180–190.

[22] Zob. Michael P. Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France* (Pennsylvania State University Press, 1992), 169−218; Robert D. Priest, *The Gospel According to Renan – Reading* (Oxford University Press, 2015), 69–94. W księgozbiorze Siemiradzkiego znajdowały się w oryginale francuskim trzy tomy z *Histoire des origines du christianisme* (*Les Apôtres, La vie de Jésus* i *L'Antéchrist*); Biblioteka ks. Czartoryskich, Kraków, MNK rkps 1588/13, k. 116: Spis Książek. Bibliotekarz B. Siemiradzki sporządził d. 17 października 1898 r., nr 208−210). Księgozbiór Siemiradzkiego w kontekście współczesnej wiedzy o antyku omawia: Maria Nitka, „Henryk Siemiradzki jako znawca starożytności – w świetle swych zbiorów bibliotecznych", w: *Polskie badania sztuki starożytnej. Tradycja – teraźniejszość – perspektywy*, red. W. Brillowski, K. Dudlik, T. Ratajczak (Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2025), 171–191.

[23] Vita Susak, „*Jesus and the Samaritan Woman* (1890) by Henryk Siemiradzki in the Context of European Art", *World Art Studies* XVIII (2018): 45; Agnieszka Kuczyńska, „*Christ and the Sinner* by Henryk Siemiradzki – Selected Problems of the Iconography of Christ in 19th Century Russian Painting", *World Art Studies* XVIII (2018): 49–54. A. Kuczyńska wydobywa powiązania *Jawnogrzesznicy* z ilustracji G. Duranda z 2. wydania *La vie de Jésus* (1870).

[24] Haake, „Antyk i orientalizacja Żydów", 230.

[25] M. Haake zauważa, że kompozycja czerpie wprost ze wzoru Chrystusa uzdrawiającego chorych zarówno na ciele, jak i umyśle. Michał Haake, „Realism and figuralism. On *Christ and Sinner* by Henryk Siemiradzki", w: *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome*, red. M. Nitka, A. Kluczewska-Wójcik, „Conferenze" 145 (2020): 121–122.

[22] Edward W. Said, *Orientalizm [Orientalism],* transl. M. Wyrwas-Wiśniewska (Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2003), 180–190.

[23] Cf. Michael P. Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France* (Pennsylvania State University Press, 1992), 169−218; Robert D. Priest, *The Gospel According to Renan – Reading* (Oxford University Press, 2015), 69–94.] Siemiradzki's library contained three volumes of the original French edition of *Histoire des origines du christianisme* (*Les Apôtres, La vie de Jésus* i *L'Antéchrist*); The Czartoryski Library, Kraków, MNK MS 1588/13, 116: List of Books. Made by the librarian B. Siemiradzki on 17 October 1898, no. 208−210. Siemiradzki's book collection in the context of modern knowledge of antiquity is discussed in: Maria Nitka, "Henryk Siemiradzki jako znawca starożytności – w świetle swych zbiorów bibliotecznych" ["Henryk Siemiradzki as a Scholar of Antiquity – in the Light of His Library Collection"], in: *Polskie badania sztuki starożytnej. Tradycja – teraźniejszość – perspektywy [Polish Studies on Ancient Art. Tradition – Present – Perspectives]*, eds. W. Brillowski, K. Dudlik, T. Ratajczak (Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2025), 171–191.

[24] Vita Susak, "*Jesus and the Samaritan Woman* (1890) by Henryk Siemiradzki in the Context of European Art", *World Art Studies*, vol. XVIII (2018): 45; Agnieszka Kuczyńska, "*Christ and the Sinner* by Henryk Siemiradzki – Selected Problems of the Iconography of Christ in 19th Century Russian Painting", *World Art Studies*, vol. XVIII (2018): 49–54. A. Kuczyńska highlights the connections between *Christ and the Harlot* and the illustration by G. Durand from the second edition of *La vie de Jésus* (1870).

[25] Haake, *„Antyk i orientalizacja Żydów",* 230.

[26] M. Haake observes that the composition draws directly on the motif of Christ healing those who are sick in both body and mind. Michał Haake, "Realism and figuralism. On *Christ and Sinner* by Henryk Siemiradzki", in: *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome*, eds. M. Nitka, A. Kluczewska-Wójcik, "Conferenze", vol. 145 (2020): 121–122.

ture and landscape. Thus, he demonstrated that the work's overall structure reveals the transcendent nature of Christ rather than the temporal events involving him, as in Renan's writings. In this sense, *Christ and the Harlot* presents the theological significance of Christ's mission rather than its historical aspects, even though its author drew upon archaeological and ethnological discoveries.

Thus, the change in the scene concept of *Christ and the Harlot* touches on the question of how and whether Christ can be depicted, which was the subject of Siemiradzki's conversation with Kraszewski. The issue of depicting the God-man had also been debated in Russian art since at least the mid-19th century[27]. The catalyst for this discussion was a painting by Alexander Ivanov *The Appearance of Christ Before the People* (1837−1857), seen by Siemiradzki in Moscow[28]. The painting depicts John the Baptist baptising the crowd at the River Jordan. Christ is visible in the distance, making his way towards them. The Israelites can be identified by the oriental-style elements of their clothing, a result of the artist's interest in, among other things, the works of Strauss[29]. However, contrary to the position of this German biblical scholar, Ivanov did not merely portray the Messiah as a man 'of this world', but depicted him in the background as a figure yet to come. This figure exists beyond place and time, in the realm of the inexpressible – or rather, the unimaginable. The sketch of the composition of this work perfectly illustrates this inability to give shape to the image of the Saviour, with a conventional figure of Jesus in the foreground[30]. In the final version of the work, he became nothing more than a figure in the distance.

grzesznicy sposób prezentacji Chrystusa temu, jak ukazano apostołów oraz biesiadników, wydobył relacje tych figur z architekturą i pejzażem. Wskazał tym samym, iż całościowa struktura dzieła ukazuje transcendentną naturę Chrystusa, a nie tylko zmienne w czasie wydarzenia z jego udziałem, jak w pismach Renana. W tym rozumieniu *Jawnogrzesznica* prezentuje teologiczny, a nie tylko historyczny sens misji Chrystusa, choć jej autor korzystał z odkryć archeologii i etnologii.

Zmiana koncepcji sceny *Jawnogrzesznicy* dotyka zatem zagadnienia możliwości oraz sposobu obrazowania Chrystusa, a więc tematu rozmowy Siemiradzkiego z Kraszewskim. Problem obrazowania Boga-człowieka był także przedmiotem debaty w sztuce rosyjskiej co najmniej od połowy XIX wieku[26]. Zarzewiem tej dyskusji był obraz Aleksandra Iwanowa *Chrystus ukazuje się ludowi* (1837−1857), który Siemiradzki oglądał w Moskwie[27]. Praca ukazuje Jana Chrzciciela i tłum chrzczony nad Jordanem, w stronę którego zdąża widoczny w oddali Chrystus. Izraelitów wyróżniają orientalizujące elementy strojów, co było efektem zainteresowań autora między innymi pracami Straussa[28]. Wbrew jednak stanowisku tego niemieckiego biblisty Iwanow nie ukazał Mesjasza jedynie jako człowieka „z tego świata", lecz przedstawił go na dalekim planie jako postać nadchodzącą, pozostającą poza miejscem i czasem, w strefie niewyrażalnego bądź raczej niewyobrażalnego. Ową niemożność nadania kształtu wyobrażeniu Zbawiciela doskonale obrazuje szkic kompozycji tego dzieła, w którego centrum na pierwszym planie jest konwencjonalna figura Jezusa[29]. W ostatecznej wersji dzieła jest on już tylko znakiem, w oddali.

---

[27] The author who initiated the discussion on the matter was: Kuczyńska, "*Christ and the Sinner* by Henryk Siemiradzki", 49–53.

[28] Ivanov's work sparked debate even while he was painting it in Rome. Following its arrival in Russia in 1858, it was exhibited in Saint Petersburg before eventually finding a home in the Rumyantsev Museum in Moscow. It became the subject of discussion among the most prominent contemporary critics and artists, among others V. Stasov (V. Stasov, "O znachenii Ivanova v russkom iskusstve", in: *Izbrannye stat'i o russkoĭ zhivopisi*, Moskva 1960, 43) and I. Repin [I. Repin, letter to V. Stasov of 8 June 1872, quoted after: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_1892_pisma.shtml (access date 1.09.2025)]. The painting was also important to Siemiradzki, who, having left Kharkiv, made a special trip to Moscow to see it. PISK, 22, file 1, 5: H. Siemiradzki, letter to his parents, Kharkiv, 13 September 1864 and p. 10v–11v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Moscow, 22 September 1864.

[29] Louise Hardiman, Nicola Kozicharow, "Introduction: Modernism and the Spiritual in Russian Art", in: *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, ed. L. Hardiman, N. Kozicharow (Open Book Publishers, 2017), 12–13.

[30] A. Ivanov, *The Appearance of Christ Before the People,* 1833, pencil on paper (22 × 42 cm). Tretyakov Gallery, Moscow. Cf. Pamela Davidson, "Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol: The Image and the Word in the Russian Tradition of Art as Prophecy", *The Slavonic and East European Review,* 91 (2013): 157–209.

[26] Zagadnienie zasygnalizowała jako pierwsza: Agnieszka Kuczyńska, „*Christ and the Sinner* by Henryk Siemiradzki", 49–53.

[27] Dzieło Iwanowa wzbudzało dyskusję już w czasie malowania go w Rzymie. Po przywiezieniu do Rosji w 1858 roku było eksponowane w Petersburgu, a finalnie znalazło się w Muzeum im. Rumiancewa w Moskwie. Stało się przedmiotem dyskusji najważniejszych współczesnych krytyków i artystów, m.in. W. Stasowa (W. Stasow, „O znaczeniu Iwanowa w sztuce rosyjskiej", w: *Wybrane artykuły o malarstwie rosyjskim*, Moskwa 1960, 43) i I. Repina [I. Repin, list do W. Stasowa z 8 czerwca 1872, za: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_1892_pisma.shtml (dostęp. 1.09.2025)]. Obraz był ważny też dla Siemiradzkiego, który wyjechawszy z Charkowa, specjalnie udał się do Moskwy, by go zobaczyć. PISK, 22, teczka 1, k. 5: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Charków, 13 września 1864 oraz k. 10v–11v: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Moskwa, 22 września 1864.

[28] Louise Hardiman, Nicola Kozicharow, „Introduction: Modernism and the Spiritual in Russian Art", w: *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, red. L. Hardiman, N. Kozicharow (Open Book Publishers, 2017), 12–13.

[29] A. Iwanow, *Chrystus ukazujący się ludowi,* 1833, ołówek na papierze (22 × 42 cm). Galeria Trietiakowska Moskwa. Zob. Pamela Davidson, „Aleksandr Ivanov and Nikolai Gogol: The Image and the Word in the Russian Tradition of Art as Prophecy", *The Slavonic and East European Review,* 91 (2013): 157–209.



5. Ilja Repin, *Wskrzeszenie córki Jaira*, 1871, olej na płótnie, 229×382 cm, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, Ж(Ż)-4050, fot. wolny dostęp

5. Ilya Repin, *The Raising of the Daughter of Jairus*, 1871, oil on canvas, 229×382 cm, The Museum of the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg, Ж(Ż)-4050, phot. public domain

W drugiej połowie XIX wieku, odpowiadając na wyzwanie rzucone przez obraz Iwanowa, „rosyjscy artyści – jak pisał Walther K. Lang – zainteresowali się wypracowywaniem nowych wizerunków Chrystusa, odmiennych zarówno od tradycyjnych ikon bizantyjskich, jak i renesansowych oraz barokowych koncepcji obrazowania Zbawiciela”[30]. Działania te widoczne były najpierw w nowatorskich ikonograficznie propozycjach Mikołaja Gaya, zwłaszcza w słynnej *Ostatniej wieczerzy,* podziwianej przez Siemiradzkiego w Moskwie w 1864 roku[31]. Taką też drogę obrały realizacje jego kolegów z petersburskiej akademii– Ilji Repina **[il. 5]** i Wasilija Polenowa, które zostały przedstawione na uczelnia-

During the second half of the nineteenth century, in response to the challenge posed by Ivanov's painting, "Russian artists", as Walther K. Lang noted, "became interested in the formulation of new images of Christ, different at once from traditional Byzantine icons and from the Renaissance and baroque conceptions of the Redeemer"[31]. These developments were first evident in the iconographically innovative works of Nikolai Ge, particularly his famous painting *The Last Supper*, which Siemiradzki had admired in Moscow in 1864[32].This was also the approach adopted by the works of his fellow students at the Academy of Saint

[30] Walter K. Lang, „The *Atheism* of Jesus in Russian Art: Representations of Christ by Ivan Kramskoy, Vasily Polenov, and Nikolai Ghe", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, nr 2 (2003) (Autumn): 105, http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/the-qatheismq-of-jesus-in-russian-art-representations-of-christ-by-ivan-nikolevich-kramskoy-vasily-polenov-and-nikolai-ghe.

[31] PISK, 22, teczka 1, k. 8: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Moskwa, 22 września 1864. Praca N. Gaya wystawiona w 1863 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu spotkała się z ambiwalentnym przyjęciem, z jednej strony była wyróżniona zakupem przez cara Aleksandra II, z drugiej krytykowano ją za zbytnie nowatorstwo. A. Leites, *Ostatnia wieczerza* N. N. Ge. Niektóre aspekty interpretacji", w: *Nikołaj Ge. Wektor losu i twórczości*, Moskwa 2014, 36–51. N.J. Zograf. *Nikołaj Ge*, Moskwa: Sztuki plastyczne, 1974, 85.

[31] Walter K. Lang, "The *Atheism* of Jesus in Russian Art: Representations of Christ by Ivan Kramskoy, Vasily Polenov, and Nikolai Ghe", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, no. 2 (2003) (Autumn), 105, http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/the-qatheismq-of-jesus-in-russian-art-representations-of-christ-by-ivan-nikolevich-kramskoy-vasily-polenov-and-nikolai-ghe.

[32] PISK, 22, file 1, 8: H. Siemiradzki, letter to his parents, Moscow, 22 September 1864. N. Ge's work, exhibited at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg in 1863, received a mixed reception. On the one hand, it was honoured by being purchased by Tsar Alexander II, but on the other hand, it was criticised for being too innovative. A. Leĭtes, "*Tainai͡a vecheria* N. N. Ge. Nekotorye aspekty interpretatsii, in: *Nikolai Ge. Vektor sud'by i tvorchestva*, Moscow 2014, 36–51. N.Iu. Zograf. *Nikolai Ge*, Moscow: Izobrazitel′noe iskusstvo, 1974, 85.



6. Iwan Kramskoj, *Chrystus na pustyni*, 1872, olej na płótnie, 184×214 cm, Galeria Tretiakowska w Moskwie, nr inw. 651, fot. wolny dostęp

6. Ivan Kramskoi, *Christ in the Desert*, 1872, oil on canvas, 184×214 cm, Tretyakov Gallery in Moscow, Inventory No. 651, phot. public domain

Petersburg, Ilya Repin [**fig. 5**] and Vasily Polenov, which were entered into the Academy's 1871 competition on the theme of the *Raising of the Daughter of Jairus*[33]. The most radical work of this movement appears to be Ivan Kramskoi's *Christ in the Desert* from 1872 [**fig. 6**]. These works introduced historical and ethnic elements into the depiction of biblical themes. This is evident in the Semitic appearance of the figures, including Christ, and their clothing, such as tallits, robes and oriental turbans. It is also evident in the orientalised landscape and props, such as the menorah. Rooted in iconography, these scenes from

nym konkursie w 1871 roku na temat wskrzeszenia córki Jaira[32]. Najbardziej radykalną pracą tego nurtu wydaje się zaś *Chrystus na pustyni* Iwana Kramskoja z 1872 roku **[il. 6]**. Wprowadzały one do obrazowania biblijnych tematów elementy historyczne i etniczne, widoczne zarówno w semickim wyglądzie postaci, w tym Chrystusa, czy ich ubiorze (talit, chałaty, wschodnie turbany), jak i orientalizującym pejzażu oraz sztafażu (menora). Zakorzenione w ikonografii sceny z Pisma Świętego prezentowały zatem rzeczywistość i postaci osadzone w konkretnym miejscu i czasie – także jako aspektu wieku osoby, jej zmęczenia

[33] Works by I. Repin and V. Polenov are held at the Museum of the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg: *Russkii muzei. Ot ikony do sovremennosti, Sankt-Peterburg 2*015, 187. Cf. also: Jefferson J.A. Gatrall, *The Real and the Sacred: Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction* (The University of Michigan Press, 2014).

[32] Prace I. Repina i W. Polenowa znajdują się w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu: *Muzeum Rosyjskie. Od ikon do współczesności*, Sankt Petersburg 2015, 187. Zob. też: Jefferson J.A. Gatrall, *The Real and the Sacred: Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction* (The University of Michigan Press, 2014).

itp.; co więcej, taki modus prezentacji dotyczył nawet figury Jezusa[33]. Najdobitniej ten nowy sposób obrazowania Chrystusa ukazany jest w pracy Kramskoja, która prezentuje Zbawiciela jako człowieka, z podkrążonymi oczyma, ogorzałą twarzą noszącą ślady cierpienia cielesnego. Jest on antytezą typu Jezusa ze szkoły włoskiej, która wciąż stanowiła tradycję akademii w Petersburgu. Podkreślał to artysta w liście: „Włoski Chrystus jest wspaniały i, jak by to powiedzieć, boski, ale z jakiegoś powodu jest mi obcy, innymi słowy obcy naszym czasom"[34]. W ten nurt przedstawień Jezusa jako „człowieka swego/tego czasu" wpisuje się też rzeźba *Chrystus przed sądem ludu* Marka Antokolskiego [**il. 7**], powstała w Rzymie w pracowni sąsiadującej z warsztatem Siemiradzkiego przy Via Margutta w latach 1872–1876. Chrystus ukazany jest jako mężczyzna o semickich rysach twarzy, w mycce[35]. Te antyklasyczne, realistyczne sposoby przedstawienia Chrystusa i postaci biblijnych współgrają z estetyczną debatą nad relacją piękna i prawdy w sztuce, która toczyła się w krytyce rosyjskiej przełomu lat 60. i 70. XIX wieku. Jedną z ważniejszych odsłon tej dysputy było spotkanie Siemiradzkiego z Władimirem Stasowem w mieszkaniu Marka Antokolskiego 28 sierpnia 1869 roku w Petersburgu, opisane przez jego uczestnika – Riepina – we wspomnieniach *Dalekie i bliskie*. Zarzewiem do dyskusji stała się kompozycja Antokolskiego *Żyd nawlekający igłę*, w trakcie której Siemiradzki stał na stanowisku obrony piękna, Stasow zaś postulował wierność prawdzie[36].

Jawnogrzesznica Siemiradzkiego wpisała się zatem w długi i żywy w ówczesnej rosyjskiej sztuce spór realistów i idealistów dotykający sposobu ukazywania rzeczywistości, także tej ze sfery sacrum. O tym, jak bardzo istotną rolę odgrywał dla Siemiradzkiego stylistyczny model tej prezentacji, świadczy także rama kompozycji, którą podobnie jak we wcześniejszych pracach sam zaprojektował[37]. Miała ona powstać – jak pisał – „w stylu odpowiednim treści malowidła –

[33] Orientalizujący sposób ukazywania Żydów miał długą ikonograficzną tradycję w sztuce, nie dotyczył jednak osoby Jezusa: Ivan Davidson Kalmar, „Jesus Did Not Wear a Turban. Orientalism, the Jews, and Christian Art", w: *Orientalism and the Jews*, red. I. Davidson Kalmar, D. Penslar (Brandeis University Press, 2005), 72–131.

[34] Na wpływ lektury Straussa na dzieło Kramskoja wskazywał sam artysta: I. Kramskoj, list do A. Czirkina z 27 grudnia 1873; za: Walter K. Lang, "The *Atheism* of Jesus in Russian Art", 95.

[35] Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku* (Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 23–24.

[36] Ilja Repin, *Dalekie bliskie*, Artysta RSFSR, Leningrad 1982, 189–196; za: Veronika Bogdan, „Henryk Siemiradzki and the Imperial Academy of Arts", *World Art Studies* 18 (2018): 30. Debatę tą opisał także H. Siemiradzki. PISK, 22, teczka 1, k. 209–210v: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Petersburg 24 września 1869.

[37] Ramy w obrazach H. Siemiradzkiego analizuje: S.W. Sołowjowa, „Związek obrazu i ramy w twórczości Semiradskiego", w: *Henrich Semiradski i artyści z jego kręgu: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*, red. T.L. Karpowa, Moskwa 2023, 89–108.

the Holy Scriptures present reality and figures set in a specific place and time, including aspects such as a person's age and weariness. Moreover, this mode of presentation applies even to the figure of Jesus[34]. This new approach to depicting Christ is most evident in Kramskoi's work, which portrays the Saviour as a man with dark circles under his eyes and a weather-beaten face bearing the signs of physical suffering. This depiction is the antithesis of the traditional Italian style of Jesus, which was still prevalent at the Saint Petersburg Academy. The artist emphasised this in a letter: "The Italian Christ is magnificent and – how shall I put it? – divine. But for some reason, he is alien to me; in other words, alien to our times."[35] Mark Antokolsky's sculpture *Christ Before the People* [**fig. 7**], created in Rome between 1872 and 1876 in a studio adjacent to Siemiradzki's workshop on Via Margutta, also fits into the trend of depicting Jesus as a 'man of his time'. Christ is depicted as a man with Semitic features wearing a kippah[36]. These anti-classical, realistic portrayals of Christ and biblical figures reflect the aesthetic debates about the relationship between beauty and truth in art that took place in Russian criticism at the turn of the 1860s and 1870s. A significant episode in this dispute was the meeting between Siemiradzki and Vladimir Stasov at Mark Antokolsky's flat in Saint Petersburg on 28 August 1869, as recounted by one of the participants, Repin, in his memoirs *Far Yet Near*. The discussion was sparked by Antokolsky's work *The Jew Threading a Needle*, with Siemiradzki defending beauty and Stasov advocating fidelity to truth[37].

Siemiradzki's *Christ and the Harlot* thus became part of the long-standing and lively debate within contemporary Russian art between realists and idealists concerning the depiction of reality, including that of the sacred realm. As in his earlier works, he designed the picture frame himself, which also testifies to the crucial role played by the stylistic model of this presentation for Siemiradzki[38]. As he wrote, it

[34] Although the Orientalising portrayal of Jews had a long iconographic tradition in art, this did not apply to the figure of Jesus: Ivan Davidson Kalmar, "Jesus Did Not Wear a Turban. Orientalism, the Jews, and Christian Art", in: *Orientalism and the Jews*, ed. I. Davidson Kalmar, D. Penslar (Brandeis University Press, 2005), 72–131.

[35] Kramskoi himself acknowledged the influence of Strauss's writings on his own work.: I. Kramskoi, letter to A. Chirkin of 27 December 1873; quoted after: Lang, "The *Atheism* of Jesus in Russian Art", 95.

[36] Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba* Żydów *polskich w XIX i XX wieku [Painting and Sculpture of Polish Jews in the 19th and 20th Centuries]* (Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 23–24.

[37] Ilja Repin, *Dalekoe blizkoe*, Khudozhnik RSFSR, Leningrad 1982, 189–196; quoted after: Veronika I. Bogdan, "Henryk Siemiradzki and the Imperial Academy of Arts", *World Art Studies*, vol. 18 (2018): 30. The debate was also described by H. Siemiradzki. PISK, 22, file 1, pp. 209–210v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Petersburg 24 September 1869.

[38] The frames in H. Siemiradzki's paintings are analysed by: S.V. Soloveva, "Soiuz kartiny i ramy v tvorchestve Semiradskogo", in:



7. Mark Antokolski, *Chrystus przed sądem ludu*, 1874–1876, marmur, 195×73×62 cm, Galeria Tretiakowska w Moskwie. Nr inw. 4931, fot. wolny dostęp

7. Mark Antokolsky, *Christ Before the People's Court*, 1874–1876, marble, 195×73×62 cm, Tretyakov Gallery in Moscow, Inventory No. 4931, phot. public domain



8. Wystawa Światowa w Wiedniu, widok Sali Centralnej, 1873 [Weltausstellung 1873: Kunsthalle, Zentralsaal, nr 759], fot. O. Kramer. Wiener Photographen-Association, fotografia na kartonie, 20,1×24,8 cm. Za: https://sammlung.wienmuseum.at, fot. wolny dostęp

8. Vienna World Exhibition, view of the Central Hall, 1873 [Weltausstellung 1873: Kunsthalle, Zentralsaal, no. 759], phot. O. Kramer. Wiener Photographen-Association, photograph on cardboard, 20.1×24.8 cm. Source: https://sammlung.wienmuseum.at, phot. public domain

was to be created "in a style appropriate to the subject matter of the painting – that is, in an Eastern, semi-Egyptian, semi-Assyrian style"[39]. It was a gold strip with ornamental decoration [**fig. 8**], which, on the one hand, emphasised the orientalism of the scene through its exotic pattern and, on the other, universalised it through its gold border[40].

However, the debate on the limits of realism did not only address the question of whether a particular convention or style was appropriate for a work's subject matter; it also touched upon the fundamental issue of the limits of representation, particularly in

Genrikh Semiradskii i khudozhniki ego kruga: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, ed. T.L. Karpova, Moskva 2023, 89–108.

[39] PISK, 22, file 1, 353v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Rome, 13 September 1872.

[40] The original frame of the composition has not survived, but it can be seen in photographs from the Vienna World Fair.

to jest we wschodnim, w półegipskim, w półasyryjskim"[38]. Był to złoty pas z ornamentalną dekoracją [**il. 8**], który z jednej strony wydobywał orientalizm sceny poprzez egzotyczny wzór, z drugiej uniwersalizował ją przez złotą bordiurę[39].

Dyskusja o granicach realizmu nie tylko poruszała jednak zagadnienie odpowiedniości konwencji, stylu dla wybranej tematyki dzieła, ale dotykała fundamentalnego zagadnienia granic obrazowania, zwłaszcza w kreowaniu wizerunku Chrystusa – wcielonego Boga. Ten ostatni wątek pojawił się również w *Grzesznicy* Tołstoja, inspirowanej apokryfem Jana z Damaszku, obrońcy obrazów w czasach ikonokla-

[38] PISK, 22, teczka 1, k. 353v: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Rzym, 13 września 1872.

[39] Pierwotna rama kompozycji nie zachowała się, można ją jednak zobaczyć na fotografiach z Wystawy Światowej w Wiedniu.

zmu[40]. Siemiradzki dogłębnie studiował tekst Tołstoja, czerpiąc z tego poematu także wizualne rozwiązania – przykładowo, wskazano, iż konstrukcja uczty zarówno w utworze literackim, jak i obrazie inspirowana jest dziełem Veronese'a *Wesele w Kanie Galilejskiej*[41]. Idealistyczny sposób ukazania postaci Chrystusa odpowiada zatem zarówno na wyzwania współczesnej sztuki rosyjskiej, jak i zagadnienie granic przedstawienia postawione w poemacie Tołstoja.

Idealistyczny Chrystus ukazuje odrębną, boską naturę, a podkreślanie jego sprawczości w scenie, nawet wbrew narracji poematu, prezentuje działanie wcielonego Boga w historii. Klasyczna figura Jezusa w dziele Siemiradzkiego koresponduje zatem z rozumieniem postaci Zbawiciela – uosobienia Piękna, Dobra i Prawdy – w kręgu romantyków rosyjskich, ale nie tylko. Postać Chrystusa często pojawia się na łamach *Kartek z podróży 1858–1864* Kraszewskiego[42]. Przemierzając Italię, autor *Starej baśni* powracał do figury Zbawiciela w sztuce włoskiej − od najstarszych wizerunków w rzymskich katakumbach, poprzez dzieła Fra Angelica i Rafaela (we Florencji), Tycjana (w Wenecji), Leonarda (w Mediolanie) i Michała Anioła oraz współczesnego Overbecka (w Rzymie) – by wymienić tylko najważniejszych odnotowanych mistrzów[43]. Swe rozważania konkludował: „od pierwszych wieków chrześcijaństwa silono się na wydanie oblicza **Boga-Człowieka**" [podkr. M.N.][44]. Do poszukiwania obrazu Chrystusa powrócił Kraszewski także na kartach *Wieków katakumbowych* (1868–1870), w których połączył ów wizerunek nawet z teologicznymi rozważaniami ojców Kościoła (św. Ireneusza i św. Augustyna)[45]. Z pism tych wyłania się poszukiwanie wizerunku Chrystusa wcielającego dwie odrębne natury. Takie widzenie Jezusa jest przeciwne myśli Renana, ukazującej jedynie Jezusa jako człowieka. Co więcej,

the depiction of Christ – God incarnate. This latter theme also features in Tolstoy's *The Sinner*, which was inspired by the apocryphal work of John of Damascus, who defended images during the iconoclastic period[41]. Siemiradzki studied Tolstoy's text in depth, drawing visual inspiration from the poem as well. For example, it has been noted that the depiction of the feast in both the literary work and the painting is inspired by Veronese's *The Wedding at Cana*[42]. This idealised portrayal of Christ addresses the challenges faced by contemporary Russian art, as well as the issue of representation raised in Tolstoy's poem.

The idealised Christ reveals a distinct divine nature, and the emphasis on his agency within the scene – even when this goes against the poem's narrative – portrays the action of God incarnate within history. The classic figure of Jesus in Siemiradzki's work thus corresponds to the understanding of the Saviour – the embodiment of Beauty, Goodness and Truth – among Russian Romantics, but not only among them. Christ frequently appears in Kraszewski's *Kartki z podróży* [*Travel Notes 1858–1864*][43]. As he travelled through Italy, Kraszewski revisited the figure of the Saviour in Italian art, from the earliest depictions in the Roman catacombs to the works of the most significant masters, including Fra Angelico, Raphael (in Florence), Titian (in Venice), Leonardo (in Milan) and Michelangelo, as well as his contemporary Overbeck in Rome[44]. He concluded his reflections by saying: "From the earliest centuries of Christianity, efforts have been made to reveal the face of the **God-Man**" [emphasis added][45]. In *Wieki katakumbowe [The Ages of the Catacombs]* (1868–1870), Kraszewski also returned to the search

[40] W literaturze pięknej 2. poł. XIX wieku w większości dominuje obraz Jezusa pozbawiony jednoznacznych semickich cech. Często ukazywany jest jako praktykujący Żyd, lecz o niemal „aryjskiej" urodzie. Gatrall, *The Real and the Sacred*, 131–143.

[41] Zgodność etycznego i estetycznego przesłania poematu A. Tołstoja i dzieła H. Siemiradzkiego zauważył Jan Orłowski, *Aleksy K. Tołstoj z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych*, Lublin 1974, 110–117; Jan Orłowski, „Poemat *Grzesznica* Aleksego Tołstoja i obraz *Jawnogrzesznica* Henryka Siemiradzkiego jako przykład poetyckiej inspiracji w malarstwie", w: *Intermedialität/ Intermedialność*, red. R. Lewicki, I. Ohnheiser (Wydawnictwo UMCS, 2001), 117–123.

[42] Józef I. Kraszewski wydał *Kartki z podróży*: Księga I w 1866 oraz Księga II w 1874. Znaczenie tej publikacji dla polskiego widzenia Włoch − zob. Ewa Owczarz, „Widzenie i wczytywanie. Topografia i historia w *Caprei i Romie* Józefa Ignacego Kraszewskiego", *Litteraria Copernicana* 28, nr 4 (2018): 61–77.

[43] Józef I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858−1864,* t. 1, Warszawa 1866, 101–102, 119–120, 189–191, 256–257, 295, 429–430, 445–446.

[44] Ibidem, 191.

[45] Józef I. Kraszewski, „Wieki katakumbowe. Odczyt II", *Kronika Rodzinna*, nr 12 (1869): 180–181.

[41] In literature from the second half of the 19th century, Jesus is often depicted as having no distinctively Semitic features. Although he is often portrayed as a practising Jew, he has an almost 'Aryan' appearance. Gatrall, *The Real and the Sacred*, 131–143.

[42] The consistency between the ethical and aesthetic messages of A. Tolstoy's poem and H. Siemiradzki's work was noted by Jan Orłowski, *Aleksy K. Tołstoj z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych [Alexei K. Tolstoy and the History of Polish-Russian Cultural Relations]*, Lublin 1974, 110–117; Jan Orłowski, "Poemat *Grzesznica* Aleksego Tołstoja i obraz *Jawnogrzesznica* Henryka Siemiradzkiego jako przykład poetyckiej inspiracji w malarstwie" ["Aleksey Tolstoy's Poem *The Sinner* and Henryk Siemiradzki's Painting *The Woman Taken in Adultery* as Examples of Poetic Inspiration in Painting"], in: *Intermedialität/Intermedialność*, ed. R. Lewicki, I. Ohnheiser (Wydawnictwo UMCS, 2001), 117–123.

[43] J.I. Kraszewski published *Travel Notes*: Volume I in 1866 and Volume II w 1874. For the significance of this publication for Polish perceptions of Italy − cf. Ewa Owczarz, "Widzenie i wczytywanie. Topografia i historia w *Caprei i Romie* Józefa Ignacego Kraszewskiego" ["Seeing and Reading. Topography and History in *Caprea and Roma* by Józef Ignacy Kraszewski"], *Litteraria Copernicana*, vol. 28, no. 4 (2018): 61–77.

[44] J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858−1864,* vol. 1, Warszawa 1866, 101–102, 119–120, 189–191, 256–257, 295, 429–430, 445–446.

[45] Ibidem, 191.

for the image of Christ, linking it to the theological reflections of Church Fathers such as St Irenaeus and St Augustine[46]. These writings reveal a search for an image of Christ that embodies two distinct natures. This conception of Jesus contradicts Renan's view, which portrays Jesus as purely human. Indeed, Kraszewski considered the French author's concept to be a "seed of unbelief" and a harmful influence[47]. The idealistic and timeless portrayal of Jesus the Saviour among historical figures in *Christ and the Harlot* thus reflects Kraszewski's aesthetic and historiosophical conception. Siemiradzki's conversation with the writer about the "sublime figure of Christ" touched upon the essence of depicting the God-man. This idea is reflected in the composition of the visual scene, which is based on Tolstoy's *The Sinner*. Rather than corresponding to the anecdotal structure of the poem, the composition is intended to reflect its message.

A journey to the catacombs

Kraszewski clearly advocated an idealised image of Jesus, opposing the reduction of the Saviour to a purely historical figure. For him, Christ had a constant historical mission, and Christianity was the result of this mission. Upon arriving in Italy, Kraszewski's main desire was to reach the sources of Christianity, which he believed could be found in the catacombs. These underground cemeteries constituted the most important part of his Italian journey. He wrote, "I can say that it was mainly for them that I came to Rome"[48].

The discovery of the catacombs was part of the Romantic trend in the reception of antiquity. Although the veneration of these 'Christian necropolises' began in the Baroque period, it did not reach its zenith until the first half of the 19th century, largely thanks to François-René de Chateaubriand and his 1809 novel *Les Martyrs (The Martyrs)*[49]. It associated these underground cemeteries with the martyrdom of early Christians. The earliest evidence of a fascination with the catacombs in Polish art was left by Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid, Józef Kremer and Teofil Lenartowicz[50]. It was not unzdaniem Kraszewskiego koncepcja Francuza była „nasieniem niewiary" i szkodliwą lekturą[46]. Idealistyczny, ponadczasowy obraz Jezusa Zbawiciela wśród historycznych postaci przedstawiony w *Jawnogrzesznicy* odpowiada zatem estetycznej, ale i historiozoficznej koncepcji Kraszewskiego. Rozmowa Siemiradzkiego z pisarzem o „wzniosłej postaci Chrystusa" dotykała istoty obrazowania Boga-Człowieka, co znalazło przełożenie na kompozycję sceny obrazowej opartej na *Grzesznicy* Tołstoja, która odpowiadać miała nie tyle anegdotycznemu porządkowi poematu, ile przede wszystkim jego przesłaniu.

Wędrując do katakumb

Kraszewski jasno opowiadał się zatem za idealistycznym obrazem Jezusa, sprzeciwiając się sprowadzaniu postaci Zbawiciela do jedynie historycznego wymiaru. Chrystus reprezentował dla niego stałą dziejową misję, której emanacją było chrześcijaństwo. Przybywając do Włoch, Kraszewski pragnął przede wszystkim dotrzeć do źródeł chrześcijaństwa, których poszukiwał w katakumbach. To właśnie te podziemne cmentarze stanowiły najważniejszy punkt jego włoskiej podróży. Zapisał: „Mogę powiedzieć, że głównie dla nich przybyłem do Rzymu"[47].

Odkrycie katakumb wpisuje się w romantyczny rys w recepcji antyku. Wprawdzie kult tych „chrześcijańskich nekropolii" rozpoczął się już w czasach baroku, niemniej w pełni rozkwitł dopiero w pierwszej połowie XIX wieku, głównie za sprawą François-René de Chateaubrianda, a w szczególności jego powieści *Les Martyrs* (*Męczennicy*) z 1809 roku[48]. Wiązała ona te podziemne cmentarze z męczeństwem pierwszych wyznawców. W polskiej sztuce najwcześniejsze świadectwa fascynacji katakumbami pozostawili Zygmunt Krasiński, Cyprian Norwid, Józef Kremer i Teofil Lenartowicz[49]. Dopiero jednak Kraszewski na łamach *Kartek* z *podróży* stworzył dogłębne studia tych miejsc, przedstawiając obszerne opisy katakumb św. Sebastiana, św. Agnieszki i św. Kaliksta[50]. Wizyty w nich poprzedził studiami publikacji naukowych, w tym najnowszych prac Giovanniego de Rossiego, z którym miał okazję się spotkać w Rzymie. Sumę wiedzy o tych wczesnochrześcijańskich cmentarzach

[46] J.I. Kraszewski, „Wieki katakumbowe. Odczyt II" ["The Ages of the Catacombs. Lecture II"], *Kronika Rodzinna*, no. 12 (1869): 180–181.

[47] J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864,* vol. 1, 223.

[48] Ibidem, 405.

[49] François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs, ou Le Triomphe de la religion chrétienne*, Paris 1809. The significance of Chateaubriand's Italian works for, among other, the perception of Christian Rome: Olga Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu [The Image of Italy in Polish and French Romantic Literature]* (Universitas, 2003), 57–63.

[50] Eugeniusz Dąbrowicz, „Katakumby. Józef Ignacy Kraszewski – Zygmunt Krasiński – Cyprian Norwid", in: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego [European Identity*

[46] Józef I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864,* t. 1, 223.

[47] Ibidem, 405.

[48] François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs, ou Le Triomphe de la religion chrétienne*, Paris 1809. Znaczenie włoskiej twórczości Chateaubrianda m.in. dla widzenia chrześcijańskiego Rzymu: Olga Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* (Universitas, 2003), 57–63.

[49] Eugeniusz Dąbrowicz, „Katakumby. Józef Ignacy Kraszewski – Zygmunt Krasiński – Cyprian Norwid", w: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego,* red. W. Ratajczak i T. Sobieraj (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2006), 85–96.

[50] Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864,* t. 1, 410–414.

zaprezentował Kraszewski w opublikowanych odczytach *Wieki katakumbowe* (1868–1870)[51]. Wyłania się z nich obraz katakumb jako miejsc, które nie tylko stworzyli chrześcijanie, ale które jednocześnie tworzą chrześcijaństwo, gdzie narodziła się wiara i skąd może przyjść jej odrodzenie.

Po sukcesie *Jawnogrzesznicy* Siemiradzki postanowił pozostać w Rzymie i skupił się na malowaniu dzieł z życia starożytnych. Dochował wierności rozpoczętej w *Orgii rzymskiej* tematyce Rzymu cesarskiego. Malował jego materialne piękno, jak w *Sprzedaży amuletów* (1875), jednak zwrócił się także ku nowej tematyce – obrazom z życia pierwszych chrześcijan, ulokowanych w katakumbach. Jednym z pierwszych ukończonych przez niego dzieł w Wiecznym Mieście było płótno *Prześladowcy chrześcijan przed wejściem do katakumb* **[il. 9]**[52]. Jak pisał Siemiradzki do swego przyjaciela Wincentego Rapackiego, przedstawia ono „ustęp z czasów, kiedy chrześcijanie ukrywali się w katakumbach przed prześladowaniami"[53]. Na obrazie w ciasnym kadrze, równolegle do płaszczyzny malowidła, ukazane zostało zbocze, w którego skalistej, obrośniętej roślinnością powierzchni – w lewej części kompozycji – ulokowano wejście do podziemi. Grupa chrześcijan na czele ze starszym mężczyzną, prowadzonym przez niewiastę, wychodzi z podziemi, kierując się ku lewej części sceny. Natomiast po prawej stronie kompozycji za skośną, wertykalną skarpą obrośniętą roślinnością umieszczona została pierwszoplanowa „grupa żołnierzy i kilku pogan, [która − M.N.] czatuje przy wyjściu z katakumb na wychodzących z nich chrześcijan"[54]. Akcja rozgrywa się w półmroku. Światło, którego źródłem jest maleńki skrawek nieba, w lewej górnej części obrazu, nad wyjściem z katakumby, pada diagonalnie na parę zdrajców, demaskując ich. Sylwetki szpiegów wydobywa z mroku także biel ich płaszczy, która koresponduje z bielą okrycia pierwszoplanowej wyznawczyni. W grupie chrześcijan żarzy się też światło pochodni w głębi podziemnego korytarza katakumby. Czerwień tych płomieni łączy się z czerwienią płaszczy stojących po prawej stronie żołnierzy, ustanawiając kolejny związek wizualny pomiędzy tymi figurami. Jednocześnie te dwie grupy – chrześcijan i pogan – zostały od siebie oddzielone poprzez

[51] J.I. Kraszewski odczyty *Wieki katakumbowe* wygłosił w Dreźnie, następnie opublikował je na łamach czasopisma *Kronika Rodzinna*: *Odczyt I* − 1868, nr 17, 257–260 i nr 18, 273–276; *Odczyt II* − 1869, nr 11, 161–164 i nr 12, 180–184; *Odczyt III* − 1870, nr 23, 353–356 i nr 24, 373–376.

[52] Jerzy Malinowski, „Prześladowcy chrześcijan przed wejściem do katakumb", w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2021), nr kat. 6/2, 236–237.

[53] Archiwum IS PAN, nr 1317: *Korespondencja Wincentego Rapackiego*, k. 440: H. Siemiradzki, list do W. Rapackiego, Rzym, 25 marca 1874.

[54] PISK, 22, teczka 3, k. 6v: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Rzym [I kwartał 1874].

til Kraszewski's *Travel Notes* that an in-depth study of these places was undertaken, providing detailed descriptions of the Catacombs of St Sebastian, St Agnes, and St Callixtus[51]. Before visiting these sites, he studied academic publications, including the latest works by Giovanni de Rossi, whom he met in Rome. Kraszewski presented his accumulated knowledge of these early Christian cemeteries in his published lectures, *The Ages of the Catacombs* (1868–1870)[52]. Together, they paint a picture of the catacombs as places not only created by Christians, but also shaping Christianity itself. They are places where the faith was born, and where it may be revived.

Following the success of *Christ and the Harlot*, Siemiradzki decided to remain in Rome, focusing on painting scenes from ancient life. He remained faithful to the theme of Imperial Rome, which he had first explored in *A Roman Orgy from the Imperial Era*. While he continued to capture its material beauty in works such as *Selling Amulets* (1875), he also turned to a new subject: scenes from the lives of the early Christians set in the catacombs. One of the first works he completed in the Eternal City was the painting *Persecutors of Christians at the Entrance to the Catacombs* [**fig. 9**][53]. As Siemiradzki wrote to his friend Wincenty Rapacki, the painting depicts "a scene from the time when Christians were hiding in the catacombs to escape persecution"[54]. The painting portrays a slope in a tight frame parallel to the surface of the painting. On the left, the entrance to the subterranean passageway is located on the rocky surface covered with plants. A group of Christians, headed by an elderly man who is being led by a woman, are leaving the underground passageway and moving to the left of the scene. Meanwhile, on the right side of the composition, behind an oblique, plant-covered slope in the foreground, "a group of soldiers and a few pagans are lying in wait for the Christians as they leave the catacombs"[55].

and Native Tradition: The Creative World of Józef Ignacy Kraszewski], eds. W. Ratajczak, T. Sobieraj (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2006), 85–96.

[51] J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858−1864,* vol. 1, 410–414.

[52] J.I. Kraszewski delivered the lectures *The Ages of the Catacombs* in Dresden, and then published them in the magazine "Kronika Rodzinna": *Odczyt I* − 1868, no. 17, 257–260 and no. 18, 273–276; *Odczyt II* − 1869, no. 11, 161–164 and no. 12, 180–184; *Odczyt III* − 1870, no. 23, 353–356 and no. 24, 373–376.

[53] Jerzy Malinowski, "Persecutors of Christians at the Entrance to the Catacombs", in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), cat.no 6/2, 236–237.

[54] The Archive of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, no. 1317: *Korespondencja Wincentego Rapackiego [The Correspondence of Wincenty Rapacki]*, 440: H. Siemiradzki, letter to W. Rapacki, Rome, 25 March 1874.

[55] PISK, 22, file 3, p. 6v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Rome [1st quarter of 1874].



9. Henryk Siemiradzki, *Prześladowcy chrześcijan przed wejściem do katakumb,* 1874*,* olej na płótnie, 213×286 cm, własność prywatna, fot. za: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1, Warszawa 2021, nr kat. 6/2

9. Henryk Siemiradzki, *Persecutors of Christians at the Entrance to the Catacombs,* 1874*,* oil on canvas, 213×286 cm, private collection, phot. reproduced in: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, ed. J. Malinowski, vol. 1, Warszawa 2021, cat. no. 6/2

The scene is set in semi-darkness. Light from a small patch of sky above the catacomb exit in the top left corner of the painting falls diagonally onto the pair of traitors, revealing their faces. Their silhouettes are highlighted by the white of their cloaks, which corresponds to that of the foreground worshipper. Among the group of Christians, torches glow deep within the catacomb's underground corridor. The red of these flames combines with the red of the soldiers' cloaks to the right, creating another visual link between the figures. Meanwhile, a diagonal wall slightly to the left and a tree branch above it on the axis separate the two groups – Christians and pagans. The space is limited to a ravine with only a small patch of sky, closing off the possibility of an exit. Along with the compositional relationships between the figures and the expressiveness of their gestures, this anticipates the action according to the principle of the 'pregnant moment'. The viewer might guess that the waiting soldiers will soon attack the departing Christians and that, in keeping with the cultural

umieszczony nieco na lewo skośny murek i znajdujący się nad nim na osi konar drzewa. Ograniczenie przestrzeni do wąwozu z niewielkim tylko skrawkiem nieba zamyka możliwość wyjścia i – wraz z kompozycyjnymi zależnościami pomiędzy postaciami, połączonymi z wyrazistością ich gestów – antycypuje akcję zgodnie z zasadą „owocnego momentu". Widz może się domyślić, iż żołnierze czyhający na wychodzących chrześcijan za chwilę na nich napadną, a katakumby, zgodnie z kulturową recepcją tego miejsca, staną się areną męczeństwa. Ofiarę taką planował Siemiradzki zresztą także namalować w kompozycji mającej być *pendant* dla obrazu *Prześladowcy chrześcijan przed wejściem do katakumb*. Dzieło to miało ukazywać – wedle informacji z listu Henryka Siemiradzkiego: „willę chrześcijańską za Rzymem, do której, o zmroku kilku wiernych niesie zwłoki poległego męczennika"[55]. Zachował się prawdopodobny szkic tej kompozycji, ukazujący grupę niosących ciało chrześcijan na tle wejścia do katakumby **[il. 10]**.

[55] Ibidem.



10. Henryk Siemiradzki, szkic kompozycyjny niezrealizowanego obrazu, 1874, ołówek na papierze, 15×22,7 cm, MNK III r.a.-18396/15–2, fot. Muzeum

10. Henryk Siemiradzki, compositional sketch for an unpainted work, 1874, pencil on paper, 15×22.7 cm, MNK III r.a.-18396/15–2, phot. Museum

Autor *Pochodni Nerona* przedstawił zatem katakumby, widziane z zewnętrz, jako miejsce spotkań pierwszych wyznawców Chrystusa i jedynie w perspektywie aktywnej percepcji potencjalne martyrium. Takie ujęcie stanowiło nowość w ikonografii tych podziemnych cmentarzy. Od połowy XIX wieku katakumby pojawiały się jako temat malarstwa historycznego. Niemniej jednak najczęściej były to widoki wnętrz tych grobów, gdzie gromadzili się chrześcijanie w celu pochówku męczenników – czy to anonimowych (jak słynny obraz Julesa Eugène'a Lenepveu *Męczennicy z katakumb* z 1855 **[il. 11]**), czy związanych z najważniejszymi miejscami pochówku – św. Cecylii (np. W. Bouguereau *Ciało św. Cecylii przeniesione do katakumb rzymskich* z 1854) i św. Wawrzyńca (*Pogrzeb św. Wawrzyńca w katakumbach rzymskich* z 1862)[56]. Rzadko spotykane są obrazy tych antycznych cmentarzy, widzianych z zewnętrz. Do wyjątków należą malowidła przedstawiające sceny przy wejściu do katakumb z obszernym rzymskim pejzażem w tle, takie jak: Jeana-Victora Schnetza *Pogrzeb młodego męczennika w katakumbach Rzymu* (1847) oraz Karla Otta *Pierwsi chrześcijanie w Rzymie* (1869).

Siemiradzki przedstawił zatem rzadko spotykany motyw wejścia do katakumb, który zgodnie z toposem tych miejsc połączył z przestrzenią kultu i męczeństwa. Wbrew jednak wizualnym konwencjom artysta nie zdecydował się na obszerny pejzaż, lecz wybrał wąski kadr zbocza z wydrążonym wejściem, wtopionym w przyrodę. Podobny motyw widoczny jest na jednym ze szkiców Siemiradzkiego i świadczy o wizycie artysty na tych cmentarzach **[il. 12]**. Do odwiedzania katakumb zachęcał na łamach *Kartek*

[56] Sporadycznie ukazywane były same zebrania modlitewne w katakumbach: np. Gustavo Mancinelli, *La comunione nelle Catacombe* (1855–1859). Ikonografię scen „katakumbowych" omawia: Denzey Lewis, *The Early Modern Invention of Late Antique Rome* (Cambridge University Press, 2020), 62–68. Zob. też: Giovanna Capitelli, "Redescendons aux catacombs". Note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento", *Ricerche di storia dell'arte*, nr 110−111 (2013): 45–58.

perception of this place, the catacombs will become an arena of martyrdom. Siemiradzki also planned to depict such a sacrifice in a painting intended as a companion piece to *Persecutors of Christians at the Entrance to the Catacombs*. According to a letter by Henryk Siemiradzki, this work was intended to depict "a Christian villa outside Rome, to which, at dusk, several faithful carry the body of a fallen martyr"[56]. A sketch thought to be a preliminary design for this composition has been preserved. It shows a group of Christians carrying a body against the backdrop of the entrance to the catacomb **[fig. 10]**.

Thus, Siemiradzki presented the catacombs, as seen from the outside, both as a meeting place for the first followers of Christ and, through a process of active perception, as a potential martyrium. This approach was novel in the iconography of these underground cemeteries. From the mid-19th century onwards, the catacombs became a popular subject for history paintings. However, these were mostly views of the interior of the tombs where Christians gathered to bury martyrs, whether anonymous, as in Jules Eugène Lenepveu's famous 1855 painting *The Martyrs in the Catacombs* [**fig. 11**], or associated with important burial sites, such as those of St. Cecilia (e.g. W. Bouguereau's *St. Cecilia Body Brought into the Catacombs*, 1854) and St. Lawrence (*The Burial of St. Lawrence in the Catacombs*, 1862)[57]. Images of these ancient cemeteries viewed from the outside are rare. However, exceptions exist, such as paintings depicting scenes at the entrance to the catacombs with a vast Roman landscape in the background. Examples include Jean-Victor Schnetz's *Funeral of a young mar-*

[56] Ibidem.

[57] Prayer meetings in the catacombs were occasionally depicted: e.g. Gustavo Mancinelli, *La comunione nelle Catacombe* (1855–1859). The iconography of the 'catacomb' scenes is discussed by: Denzey Lewis, *The Early Modern Invention of Late Antique Rome* (Cambridge University Press, 2020), 62–68. Cf. also: Giovanna Capitelli, "*Redescendons aux catacombs.* Note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento", *Ricerche di storia dell'arte*, no. 110−111 (2013): 45–58.



11. Jules-Eugène Lenepveu, *Męczennicy z katakumb*, 1855, olej na płótnie, 170×336 cm, Muzeum Orsay w Paryżu, fot. wolny dostęp

11. Jules-Eugène Lenepveu, *The Martyrs in the Catacombs*, 1855, oil on canvas, 170×336 cm, Musée d'Orsay in Paris, phot. public domain

tyr in the catacombs in Rome (1847) and Karl Otto's *The First Christians in Rome* (1869).

With his depiction of the entrance to the catacombs, Siemiradzki presented a rare motif, which he connected with the space of cult and martyrdom in keeping with the topos of these places. However, contrary to visual conventions, the artist did not opt for a vast landscape, but instead chose to depict only a narrow view of a slope with a hollowed-out entrance blended into nature. A similar motif can be seen in one of Siemiradzki's sketches, which attests to the artist's visit to these cemeteries [**fig. 12**]. In *Travel Notes*, Kraszewski encouraged visitors to explore the catacombs, describing them as secret places immersed in nature[58]. As he reminisced:

There were numerous hidden entrances to the catacombs, many of which are still being discovered today. On many private estates, entrances were secretly constructed and catacombs were dug out to be concealed from the pagans' eyes. Mr de Rossi's work clearly shows that the cemeteries enveloping churches were in fact the first parishes[59].

Jerzy Miziołek identified a historical model from Rossi's work that may have served as a reference for Siemiradzki: the crypt of Lucina in the Catacombs of Callixtus and the hypogeum of the Flavi at the

[58] J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864,* vol. 1, 406–414.

[59] Ibidem, 407.

z podróży Kraszewski, który opisał je właśnie jako sekretne miejsca zatopione w naturze[57]. Wspominał:

wnijścia do katakomb były liczne i skryte, mnóstwo ich wynajdują ciągle. W wielu posiadłościach prywatnych tajemnie urządzano wchody, kopano katakomby i osłaniano je od oka pogan. Z prac Pana de Rossi jasno się okazuje, że cmentarze, zamykające w sobie kościoły, były razem pierwszymi parafiami[58].

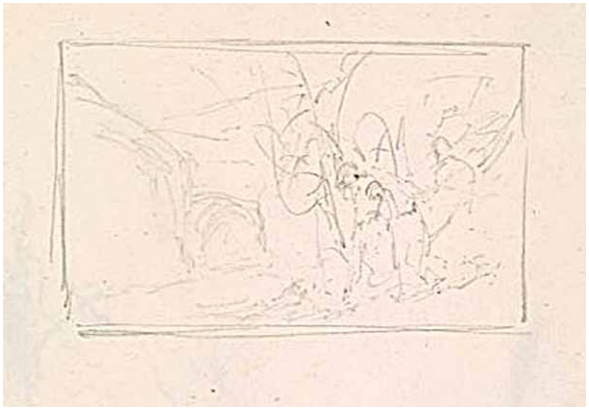
Jerzy Miziołek wskazał historyczny wzór z dzieła Rossiego, który mógł służyć Siemiradzkiemu – mianowicie kryptę Lucyny w katakumbach Kaliksta oraz hypogeum Flawiuszy przy nekropolii Domitilli[59]. Na tle tego rzeczywistego miejsca malarz ukazał jednak anonimowych wyznawców, a nie, jak w dotychczasowej ikonografii katakumb, znanych z historii męczenników i świętych, na czele ze św. Piotrem (obecnym np. w pracy Karla Otta). Nie tyle wydobywając historyczną anegdotę, ile raczej pokazując kontrast świata chrześcijan z pogańskim, autor uwypuklił symbolikę tych podziemnych cmentarzy.

W kompozycji pracy ścierają się zatem dwa światy: antyczny – pogański oraz nowy – chrześcijański. Koncepcja starożytności cesarskiej jako areny star-

[57] Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864,* t. 1, 406–414.

[58] Ibidem, 407.

[59] Jerzy Miziołek, „*Dirke chrześcijańska* i inne tematy „all'antica" w twórczości Henryka Siemiradzkiego. Uwagi i rozważania", *Sztuka Europy Wschodniej* 4 (2016): 26–27.



12. Henryk Siemiradzki, szkic z wejściem do katakumby, 1873 /1874, ołówek na papierze 25×18,4 cm, MNK III-r.a.-18398 /17, fot. Muzeum

12. Henryk Siemiradzki, sketch showing the entrance to the catacombs, 1873/1874, pencil on paper, 25×18.4 cm, MNK III-r.a.-18398/17, phot. Museum

cia dwóch sprzecznych porządków ma romantyczny rodowód, sięgający twórczości François René de Chateaubrianda we wspomnianych *Męczennikach,* czy Aleksandra Dumasa w powieści *Acté* (1838). W całej ostrości została jednak zarysowana w powieściach poświęconych antykowi pióra Kraszewskiego: *Capreä i Roma* (1859) oraz *Rzym za Nerona* (1865)[60]. Przedstawiają one narodziny chrześcijaństwa w antycznym Rzymie w okresie julijsko-klaudyjskim, przy czym pierwsze dzieło osadzone jest w czasach Tyberiusza i Nerona, drugie tylko za ostatniego z tych cesarzy. Powieści te miałyby, jak zanotował pisarz, „odmalować tę chwilę dla całej ludzkości stanowczą, która przedziela dwa zupełnie odmienne światy, dwie wielkie epoki żywota dziejowego"[61]. Kompozycja Siemiradzkiego *Prześladowcy chrześcijan przed wejściem do katakumb* ukazująca starcie prostych chrześcijan i zdrajców z żołnierzami, której owocem będzie męczeństwo, doskonale odpowiada właśnie tej zarysowej w historycznej wizji Kraszewskiego dychotomii.

Dwa nieprzystające światy

Dziełem, które w pełni połączyło *oeuvre* Siemiradzkiego z twórczością Kraszewskiego, są *Pochodnie Nerona*, ukończone w 1876 roku **[il. 13]**[62]. Ich tematem jest męczeństwo chrześcijan palonych podczas wystawnej uczty w ogrodzie Nerona, sprawcy i głównego odbiorcy tego okrutnego spektaklu. Ikonografia kompozycji, podobnie jak w *Prześladowcach chrze-*

Domitilla necropolis[60]. However, against this real-life backdrop, the painter depicted anonymous believers rather than the martyrs and saints known from history, led by St Peter (who appears in Karl Ott's work, for example). Instead of focusing on a historical anecdote, the artist emphasised the symbolism of these underground cemeteries by contrasting the Christian and pagan worlds.

The composition of the work thus depicts a clash between the ancient pagan world and the new Christian world. The concept of imperial antiquity as an arena for the clash of two conflicting orders has Romantic roots, dating back to the works of François-René de Chateaubriand in *Les Martyrs*, or Alexandre Dumas in the novel *Acté* (1838). However, it was most sharply delineated in Kraszewski's novels devoted to antiquity: *Capreä i Roma* (*Capreä and Roma)* (1859) and *Rzym za Nerona (Rome under Nero)* (1865) [61]. These novels depict the birth of Christianity in ancient Rome during the Julio-Claudian period. The first is set during the reigns of Tiberius and Nero, while the second is set solely during the reign of Nero. The writer intended these novels "to depict for all humanity that decisive moment which separates two completely different worlds, two great epochs of historical life" [62]. Siemiradzki's painting *Persecutors of Christians at the Entrance to the Catacombs*, which depicts the clash

[60] *Capreä i Roma* 1. wydanie w 1859 r. na łamach *Gazety Warszawskiej* (nr 196–325). *Rzym za Nerona* ukazywał się na łamach *Czasu* w 1865 r. (nr 152–217). Tadeusz Bujnicki, „Historyczna powieść epistolarna *Rzym za Nerona* Kraszewskiego", *Ruch Literacki* 28 (1987): 195–206.

[61] Józef I. Kraszewski, „Słówko wstępne", w: tegoż, *Capreä i Roma: obrazy z pierwszego wieku*, t. 1, Wilno 1860, 7.

[62] Gorzelany, Malinowski, Laskowska, „*Świeczniki chrześcijaństwa*", nr kat. 7, 255–275. W korespondencji z rodziną Siemiradzki wielokrotnie podkreślał, że właśnie *Pochodnie Nerona* mają zadecydować o jego przyszłości jako malarza historycznego. PISK, 22, teczka 3, k. 21v: H. Siemiradzki, dopisek do listu M. Siemiradzkiej do Rodziców, Sorrento [wrzesień/ październik 1875].

[60] Jerzy Miziołek, "*Dirke chrześcijańska* i inne tematy 'all'antica' w twórczości Henryka Siemiradzkiego. Uwagi i rozważania" ["*A Christian Dirce* and Other Themes 'All'antica' in the Works of Henryk Siemiradzki. Notes and Reflections"], *Sztuka Europy Wschodniej*, vol. IV (2016): 26–27.

[61] *Capreä and Roma* was published first in instalments in the newspaper "Gazeta Warszawska" (nos. 196–325). *Rome under Nero* was published in the magazine "Czas" in 1865 (nos. 152–217). Tadeusz Bujnicki, „Historyczna powieść epistolarna *Rzym za Nerona* Kraszewskiego" ["Kraszewski's Historical Epistolary Novel *Rome under Nero*"], *Ruch Literacki*, vol. 28 (1987): 195–206.

[62] J.I. Kraszewski, "Słówko wstępne" ["A Word of Introduction"], in: the same author, *Capreä i Roma: obrazy z pierwszego wieku [Capreä and Roma: Scenes from the First Century],* vol. 1, Wilno 1860, 7.



13. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona,* 1876, olej na płótnie, 385×704 cm, MNK II-a-1, fot. wolny dostęp

13. Henryk Siemiradzki, *Nero's Torches,* 1876, oil on canvas, 385×704 cm, MNK II-a-1, phot. public domain

between Christians and soldiers that will result in martyrdom, perfectly corresponds to the dichotomy outlined in Kraszewski's historical vision.

Two Worlds Collide

The work that fully brought together Siemiradzki's oeuvre with that of Kraszewski is *Nero's Torches*, completed in 1876 [**fig. 13**] [63]. It depicts the martyrdom of Christians who were burned alive during a lavish banquet in Nero's garden; he was the instigator and principal spectator of this cruel spectacle. Much like in *Persecutors of Christians at the Entrance to the Catacombs*, the iconography of the composition brings together two themes from Siemiradzki's earlier large-format paintings of antiquity: the imperial theme from *A Roman Orgy from the Imperial Era* and the depiction of the origins of Christianity from *Christ and the Harlot*. However, this time the artist chose the specific historically known figure of Nero, thereby placing his work within the long tradition in historiography that portrays this figure negatively. This tradition dates back to antiquity and the writings of Tacitus and Suetonius, who portrayed him as a mad tyrant, the arsonist of Rome and a persecutor of Christians. In the reflections of

[63] Gorzelany, Malinowski, Laskowska, "Candlesticks of Christianity", cat. no. 7, 255–275. In his correspondence with his family, Siemiradzki repeatedly emphasised that his future as a historical painter would be determined by *Nero's Torches*. PISK, 22, file 3, p. 21v: H. Siemiradzki, a postscript in M. Siemiradzka's letter to her parents, Sorrento [September/October 1875].

ścijan przed wejściem do katakumb, spaja zatem dwa wątki podjęte we wcześniejszych wielkoformatowych obrazach ze starożytności pędzla Siemiradzkiego: cesarski – z *Orgii rzymskiej* – oraz obrazujący początki chrześcijaństwa – z *Chrystusa i Jawnogrzesznicy.* Artysta tym razem jednak wybrał konkretną, znaną z historii postać – Nerona, wpisując swe dzieło w długą, głównie negatywną tradycję tej figury w historiografii. Zapoczątkowano ją jeszcze w starożytności, w pismach Tacyta i Swetoniusza, w których przedstawiono go jako szalonego tyrana, podpalacza Rzymu, prześladowcę chrześcijan, a nawet – w rozważaniach ojców Kościoła (Tertuliana, św. Augustyna i św. Hieronima) – antychrysta[63]. Czarna legenda imperatora odżyła w nowożytności, gdy na fali różnych powrotów do antyku wydobywano amoralny charakter tej figury – matkobójcy i tyrana, tworząc przeciwieństwo *exemplum virtutis*[64]. W romantyzmie, gdy powrócił wspomniany już kult męczenników, m.in. w powieści Aleksandra Dumas *Acté* (1839), uwypu-

[63] Shushma Malik, *The Nero-Antichrist. Founding and Fashioning a Paradigm* (Cambridge University Press, 2020), 79–126.

[64] Moralne aspekty postaci Nerona ukazywane były zwłaszcza w klasycystycznej literaturze francuskiej, np.: Gabriel-Marie Legouvé, *Epicharis et Néron* (1794) oraz Alexandre Soumet i Loius Belmontet, *Une Fête de Néron un dramma* (1829). W plastyce przykładem może być kompozycja Antonia Zanchiego, *Neron nad ciałem swej matki Agrypiny* (1704) oraz liczne realizacje *Śmierci Seneki*, której Neron był głównym sprawcą. Zob. Andrea Giardina, "Nerone o dell'impossibile", w: *Nerone, Catalogo della Mostra*, Milano 2011, 21.

klono rolę Nerona jako prześladowcy chrześcijan[65]. Pojawił się wówczas także nowy rys tej postaci jako szalonego, nieprzeciętnego artysty, którego okrutne piękno popełnianych zbrodni stawało się przedmiotem fascynacji – niekiedy dekadenckiej, jak w opisach zmysłowego i amoralnego piękna dworu w eposie Roberta Hamerlinga *Ahasver in Rom* (1866), a czasem tylko groteskowej, jak w rzeźbie Emilia Galloriego *Neron przebrany za kobietę* (1873)[66]. W drugiej połowie XIX wieku Ahenobarbus na stałe zagościł w kulturze wizualnej, pojawiając się często także jako bohater sztuk teatralnych czy nawet oper[67]. Do polskiej literatury postać imperatora wprowadził Józef Ignacy Kraszewski we wspomnianej już powieści *Rzym za czasów Nerona*, kreując jego obraz jako okrutnego i zepsutego cesarza, groteskowego artysty oraz prześladowcy chrześcijan[68]. W końcu do ogromnej popularności tego imperatora przyczyniła się publikacja w 1873 roku czwartego tomu *Histoire des Origines du Christianisme* Ernesta Renana pod tytułem *L'Antéchrist* (*Antychryst*)[69]. Ukazuje ona historycznego Nerona, skupiając się na poszukaniu świadectw męczeństwa chrześcijan za jego panowania – zwłaszcza ukrzyżowania św. Piotra i ścięcia św. Pawła w Rzymie. Analizuje czas tych krwawych rządów jako źródło do *Apokalipsy*, przedstawiając Ahenobarbusa jako historycznego antychrysta[70].

Popularność Nerona w literaturze i badaniach historycznych w drugiej połowie XIX wieku zaowocowała także ważnymi malarskimi realizacjami tego tematu. Niewiele wcześniej od obrazu Siemiradzkiego monumentalne dzieła poświęcili mu najważniejsi ówcześni niemieccy malarze historyczni. Karl Theodor

[65] Witold Dobrowolski, „Neron – mit i rzeczywistość", w: *Wokół „Quo vadis". Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona,* red. W. Dobrowolski (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001), 11.

[66] Mario Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej,* tłum. Krzysztof Żaboklicki, Gdańsk 2010, 156–160, 320, 321. Dla G. Flauberta Neron to „ukochany syn mojego serca, największy poeta, jakiego znał świat". Gustave Flaubert, "La Danse des Morts", w: tegoż, *Œuvres de jeuness*, t. I, Paris 1910, 451, tłum. za: M. Praz, op. cit., 436. Giacomo Agosti, "Saggi di iconografia neroniana nelle accademie italiane tra Otto e Novecento", w: *Nerone, Catalogo della Mostra*, Milano 2011, 36.

[67] Na fali sukcesu *Pochodni Nerona* Domenico Gnoli wymienia ważniejsze dzieła poświęcone temu cesarzowi poprzedzające pracę Siemiradzkiego, takie jak: Antonio Gazzoletti, *Paolo* (1857), Émile Duneau, *La mort de Néron* (1870), Arrigo Boito, *Neron* i wiele innych. Domenico Gnoli, „Nerone nell'arte contemporanea", *Nuova Antologia*, t. 33 (1876): 56–57. Źródła ikonografii Nerona w sztuce XIX wieku omawia też Katarzyna Nowakowska-Sito, „Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego", *Rocznik Krakowski* 58 (1992): 107–110.

[68] Andrea F. De Carlo, „Rzymskie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego jako literackie źródło *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza", *Bibliotekarz Podlaski* 17, nr 1 (2016): 37–52.

[69] Ernest Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*, t. 4: *L'Antéchrist*, Paris 1873.

[70] Malik, *The Nero-Antichrist – Founding and Fashioning a Paradigm*, 149–154.

the Church Fathers (Tertullian, St Augustine and St Jerome), he is even depicted as the Antichrist[64]. The emperor's dark legend was revived in the modern era amidst various revivals of antiquity, when the amoral nature of this figure – a matricide and tyrant – was highlighted, creating the antithesis of the *exemplum virtutis*[65]. During the Romantic era, there was a resurgence of interests in the cult of martyrs, as seen in Alexandre Dumas's novel *Acté* (1839), in which Nero's role as a persecutor of Christians was emphasised[66]. At that time, a new aspect of his character also emerged: that of a mad, extraordinary artist whose cruel crimes became an object of fascination, sometimes decadent as in Robert Hamerling's epic *Ahasver in Rom [Ahasuerus in Rome]* (1866), and at other times merely grotesque, as in Emilio Gallori's sculpture *Nero Dressed as a Woman* (1873)[67]. In the second half of the 19th century, Ahenobarbus became a permanent fixture in visual culture, frequently appearing as the protagonist of plays or even operas[68]. Józef Ignacy Kraszewski introduced the figure of the emperor into Polish literature in his abovementioned novel *Rzym za czasów Nerona*, portraying him as a cruel and depraved emperor, a grotesque artist, and a persecutor of Christians[69]. The emper-

[64] Shushma Malik, *The Nero-Antichrist. Founding and Fashioning a Paradigm* (Cambridge University Press, 2020), 79–126.

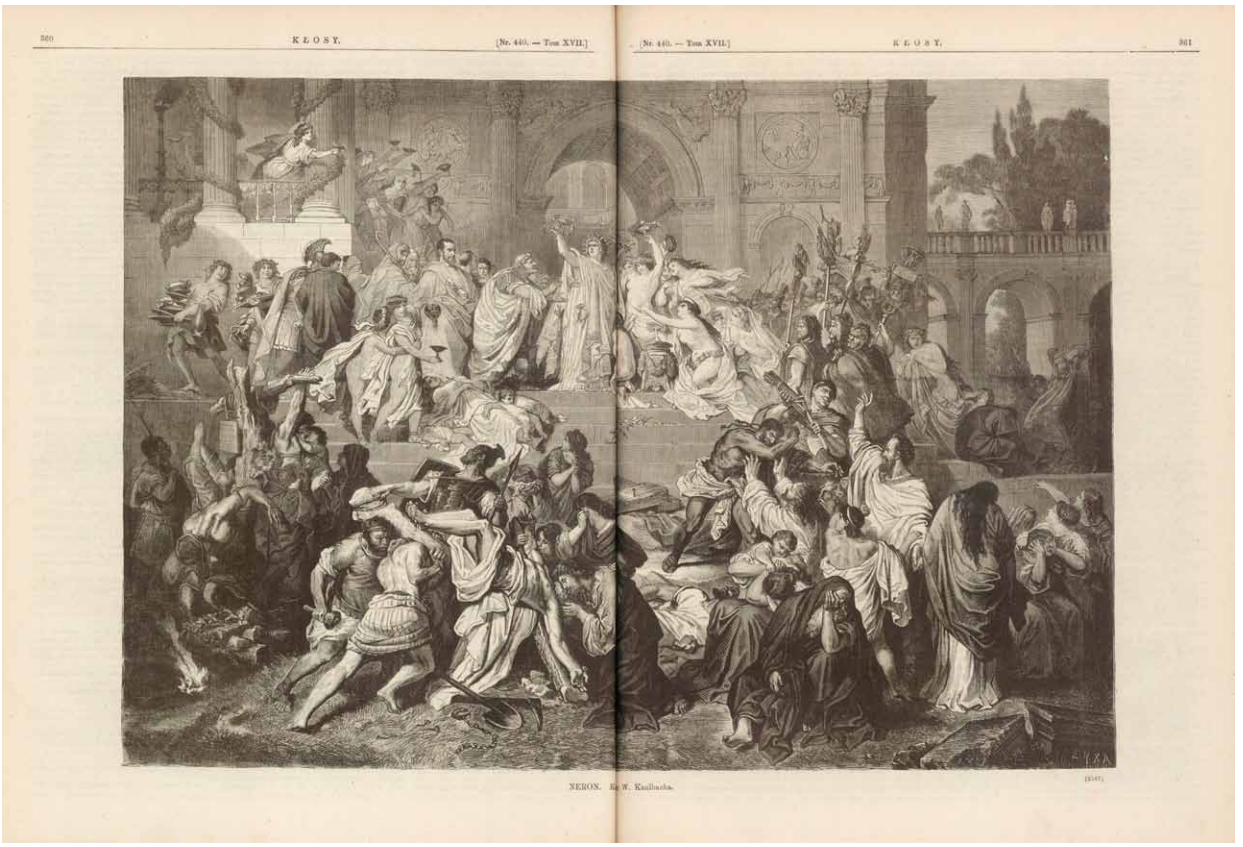
[65] The moral aspects of Nero's character were particularly highlighted in classical French literature, e.g.: Gabriel-Marie Legouvé, *Epicharis et Néron* (1794) and Alexandre Soumet and Loius Belmontet, *Une Fête de Néron un dramma* (1829). In the visual arts, an example of this might be the composition of Antonio Zanchi, *Nero with the Corpse of His Mother Agrippina* (1704) and the numerous versions of *The Death of Seneca* of which Nero was the main culprit. Cf. Andrea Giardina, "Nerone o dell'impossibile", in: *Nerone, Catalogo della Mostra*, Milano 2011, 21.

[66] Witold Dobrowolski, „Neron – mit i rzeczywistość" ["Nero – Myth and Reality"], in: *Wokół* „Quo vadis". *Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona [The World of* "Quo Vadis"*: Art and Culture in Neronian Rome],* ed. W. Dobrowolski (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001), 11.

[67] Mario Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej [The Romantic Agony),* transl. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, 156–160, 320, 321. For G. Flaubert Nero is "that beloved son of my heart, the greatest poet the earth has ever known". Gustave Flaubert, "La Danse des Morts", in: by the same author, *Œuvres de jeuness*, vol. I, Paris 1910, 451, quoted after: Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, 208. Giacomo Agosti, "Saggi di iconografia neroniana nelle accademie italiane tra Otto e Novecento", in: *Nerone, Catalogo della Mostra*, Milano 2011, 36.

[68] Building on the success of *Nero's Torches*, D. Gnoli lists the major works on this emperor that preceded Siemiradzki's, such as: Antonio Gazzoletti, *Paolo* (1857), Émile Duneau, *La mort de Néron* (1870), Arrigo Boito, *Neron* and many others. Domenico Gnoli, "Nerone nell'arte contemporanea", *Nuova Antologia*, vol. 33 (1876): 56–57. The sources of Nero's iconography in 19th-century art are also discussed by Katarzyna Nowakowska-Sito, "Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego" ["The World of Henryk Siemiradzki's *Nero's Torches*"], *Rocznik Krakowski*, vol. 58 (1992): 107–110.

[69] Andrea F. De Carlo, „Rzymskie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego jako literackie źródło *Quo vadis* Henryka Sienkie-



14. *Neron* według Wilhelma von Kaulbacha, drzeworyt sztorcowy, *Kłosy* 1873, nr 440, s. 360–361, fot. wolny dostęp

14. *Nero* after Wilhelm von Kaulbach, wood engraving, *Kłosy* 1873, no. 440, 360–361, phot. public domain

or's immense popularity was ultimately fuelled by the 1873 publication of the fourth volume of Ernest Renan's *Histoire des origines du christianisme*, entitled *L'Antéchrist (The Antichrist)*[70]. This volume focuses on the martyrdom of Christians during Nero's reign, particularly the crucifixion of St Peter and the beheading of St Paul in Rome. The book analyses this bloody period as a source for the Apocalypse and presents Ahenobarbus as the historical model for the Antichrist[71].

Nero's popularity in literature and historical research during the second half of the nineteenth century also resulted in significant paintings on this subject. Not long before Siemiradzki's painting, the leading German historical painters of the time had dedicated monumental works to him. Karl Theodor von Piloty presented the canvas *Nero Walks on Rome's Cinders* (1860), and Wilhelm von Kaulbach produced the cartoon *Nero Persecuting Christians* (1872) [**fig. 14**]. von Piloty zaprezentował płótno *Neron na zgliszczach Rzymu* (1860), a Wilhelm von Kaulbach – karton *Neron i prześladowanie chrześcijan* (1872) **[il. 14]**. Prace te były dobrze znane polskiemu odbiorcy, gdyż ich reprodukcje opublikowano na łamach „Kłosów"[71]. Ponadto *Nerona* Kaulbacha oglądał Siemiradzki z Witkiewiczem podczas pobytu w Monachium[72]. Obydwie kompozycje odnoszą się do toposu Nerona – prześladowcy chrześcijaństwa. Pierwsza w anegdotycznej odsłonie prezentuje dramatyczną scenę przechadzki imperatora w towarzystwie swych gwardzistów po pogorzelisku Rzymu, pośród ofiar i sierot, z krwawą pożogą w oddali. Z kolei praca Kaulbacha ukazuje dwie połączone w kręgu i skontrastowane ze sobą grupy: Nerona i jego świtę oraz męczenników, symbolicznie przedstawiając „walkę świata chrześcijańskiego z pogańskim"[73].

Z tej wielowątkowej i bogatej ikonografii Nerona Siemiradzki wybrał epizod zaczerpnięty z *Roczników* Tacyta, w których przedstawiono cesarza jako pod-

wicza ["The Roman Stories of Józef Ignacy Kraszewski as a Literary Source for Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis*"], *Bibliotekarz Podlaski* 17, no. 1 (2016): 37–52.

[70] Ernest Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*, vol. 4: *L'Antéchrist*, Paris 1873.

[71] Malik, *The Nero-Antichrist – Founding and Fashioning a Paradigm*, 149–154.

[71] Reprodukcje ukazały się na łamach *Kłosów*: K. von Piloty, *Neron po pożarze Rzymu* (1873, nr 393, 32) oraz W. Kaulbach, *Neron* (1873, nr 440, 360–361).

[72] PISK, 22, teczka 1, k. 289: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Monachium, [listopad/grudzień] 1871.

[73] „Neron. Karton W. Kaulbacha", *Kłosy*, nr 440 (1873): 366.

palacza Rzymu zrzucającego winę za ten szalony akt na chrześcijan. Skutkiem tego oszczerstwa były prześladowania wyznawców Chrystusa, których „podpalano, aby płonęli jako nocne pochodnie po zachodzie słońca. Neron udostępnił dla takiego widowiska swoje ogrody”[74]. Ta dość krótka wzmianka Tacyta o paleniu chrześcijan nie przebiła się do wizualnej wyobraźni wieku XIX. Dopiero Kraszewski na kartach *Rzymu za Nerona* ubrał ją w kontrast dwóch światów: cesarza i jego dworu oraz chrześcijan[75]. Zanotował: „Neron wymyślił […] nowy rodzaj śmierci, osobliwszy… owiniętych słomą, odzianych kłakami, oblanych smołą palić będzie i tymi żywymi pochodniami ogrody swe oświeci. […] **Z jednej strony najnikczemniejszy upadek, z drugiej najwyższa siła cnoty prawie nadludzkiej**” [podkr. M.N.][76]. Niecałą dekadę później Renan w *Antychryście* rozwinął ten wątek, opisując orgię i okrucieństwa cesarza, w tym także ucztę z widowiskiem żywych pochodni[77]. Wspominał: „jeszcze innych [chrześcijan – M.N.], ubranych w tuniki przesiąknięte oliwą, smołą czy też żywicą, widać było przywiązanych do słupów i przeznaczonych do oświetlania nocnej zabawy. Kiedy zapadał zmierzch zapalano te żywe pochodnie. Neron zaofiarował na widowisko wspaniałe ogrody, które posiadał za Tybrem”[78].

Obraz świetlnego martyrium chrześcijan, opisany przez Kraszewskiego i Renana w oparciu o dzieło Tacyta, Siemiradzki skomponował, zderzając dwa nieprzystawalne światy: dominujący scenę cesarski (w lewej części) oraz chrześcijański (z prawej strony), zajmujący jedynie jedną trzecią przedstawienia. Pierwszą grupę stanowi tłum widzów – biesiadników zgromadzonych na schodach i tarasie monumentalnej fasady pałacu, ukazanej fragmentarycznie w ukośnym skrócie perspektywicznym. W centrum tego zgromadzenia znajduje się widziana w oddali złota lektyka z Neronem poprzedzona przez dwie pary niosących ją ciemnoskórych niewolników w żółtych tunikach. Znajdują się oni na podeście ujętym ramą dwóch kadzielnic, który łączy dwa ciągi schodów prowadzących diagonalnie od górnego i dolnego rogu kompozycji. Na ich stopniach oraz przed nimi zgromadził się kolorowy, wieloetniczny tłum, który tworzą między innymi Rzymianie w to-

These works were well known to the Polish audience as their reproductions had been published in the journal “Kłosy”[72]. Furthermore, Siemiradzki and Witkiewicz viewed Kaulbach’s *Nero* during their stay in Munich[73]. Both compositions depict Nero as a persecutor of Christianity. The former, in an anecdotal style, depicts the emperor strolling with his guards through the ruins of Rome amidst victims and orphans, with a bloody conflagration in the background. Kaulbach’s work, on the other hand, depicts two groups arranged in a circle, set in contrast to one another: Nero and his entourage, and the martyrs, who symbolise “the struggle between the Christian and pagan worlds”[74].

From this rich and multi-layered iconography of Nero, Siemiradzki selected an episode from Tacitus’s *Annals*, in which the emperor is portrayed as the arsonist who set fire to Rome and blamed the Christians for the crime. This slander resulted in the persecution of the followers of Christ, who “when daylight failed were burned to serve as lamps by night. Nero had offered his Gardens for the spectacle” [75]. Tacitus’s rather brief reference to the burning of Christians did not enter the visual imagination of the nineteenth century. It was not until Kraszewski’s *Rome under Nero* that it was framed as a contrast between two worlds: the emperor and his court, and the Christians[76]. He noted: “Nero came up with a new kind of death, one that was more peculiar than the rest. He had them wrapped in straw, dressed in rags, and doused in pitch. Then he would burn them, turning them into living torches to illuminate his gardens. **On the one hand, the most vile downfall; on the other, the supreme power of an almost superhuman virtue**” [emphasis added] [77]. Less than a decade later, Renan expanded on this theme in *The Antichrist*, describing the emperor’s orgies and cruelties, including a feast featuring a spectacle of living torches[78]. As he put

---

[74] Tacyt, *Dzieła*, tłum. S. Hammer, t. 1, Warszawa 1957, 460–461.

[75] Znaczenie Tacyta w twórczości J.I. Kraszewskiego omawia: Stanisław Plich, „Wpływ Tacyta na powieści rzymskie Kraszewskiego”, *Przegląd Klasyczny*, nr 4 (1935): 273–295.

[76] Józef I. Kraszewski, *Rzym za Nerona*, Kraków 1866, 206–207, 229.

[77] Związki *Pochodni Nerona* z myślą E. Renana podkreślali już współcześni. Szczegółowo wydobył je i zanalizował: Jerzy Miziołek, „*Dirke chrześcijańska*” i inne tematy „all’antica” w twórczości Henryka Siemiradzkiego”, 27–32.

[78] Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*, t. 4: *L’Antéchrist*, 165; tłum. za: J. Miziołek, „Dirke chrześcijańska” i inne tematy „all’antica” w twórczości Henryka Siemiradzkiego”, Aneks I: 48–49.

[72] The reproductions were published in “Kłosy”: K. von Piloty, *Neron po pożarze Rzymu [Nero after the Fire of Rome]* (1873, no. 393, 32) and W. Kaulbach, *Neron* (1873, no. 440, 360–361).

[73] PISK, 22, file 1, 289: H. Siemiradzki, letter to his parents, Munich, [November/December] 1871.

[74] *Neron. Karton W. Kaulbacha [Nero. The Cartoon by W. Kaulbach], Kłosy* , no. 440 (1873): 366.

[75] Tacitus, *The Histories and the Annals*. Vol. 2, transl. John Jackson, London and New York, 1931, 285 (The original quotes the Polish translation: Tacyt, *Dzieła*, transl. S. Hammer, vol. 1, Warszawa 1957, 460–461.)

[76] The significance of Tacitus for Kraszewski’s work is discussed by: Stanisław Plich, “Wpływ Tacyta na *powieści rzymskie* Kraszewskiego” [“The Influence of Tacitus on Kraszewski’s *Roman Novels*”], *Przegląd Klasyczny*, no. 4 (1935): 273–295.

[77] J.I. Kraszewski, *Rzym za Nerona*, Kraków 1866, 206–207, 229.

[78] The connections between *Nero’s Torches* and the ideas of E. Renan were already recognised by Siemiradzki’s contemporaries. These connections were brought to light and analysed in de-

it: "others [Christians] again wrapped in garments steeped in oil pitch or resin were fastened to stakes and reserved to illuminate the scene by night; these living torches were fired as twilight came on. Nero opened for the spectacle his magnificent gardens beyond the Tiber"[79].

Siemiradzki's image of the Christians' luminous martyrium, as described by Kraszewski and Renan on the basis of Tacitus's work, juxtaposes two incompatible worlds: the imperial world, which dominates the scene on the left, and the Christian world on the right, occupying only a third of the composition. The imperial world consists of a crowd of revellers gathered on the steps and terrace of the palace's monumental façade, which is shown in a fragmentary diagonal foreshortened perspective. At the centre of this gathering is a golden litter carrying Nero, visible in the distance and preceded by two pairs of dark-skinned slaves in yellow tunics. The slaves stand on a platform, framed by two censers, which connects two flights of stairs leading diagonally from the upper and lower corners of the composition. On the steps and in front of them, a colourful, multi-ethnic crowd has gathered, comprising Romans in togas with weary expressions, matrons in costly garments, hetaerae baring their bodies, soldiers, gladiators, and dark-skinned slaves. The figures are not connected to one another and are, at most, engaged in interactions within small groups[80]. This foreground group is framed on the left by a dilapidated fountain with a pool of standing water. This not only serves as an introductory backdrop, but also comments on the scene depicted. The semantics of the feasting crowd are complemented by the palace's monumental façade, which is both majestic and imaginative, and is an emanation of Rome's power. This message is further emphasised by the sculptural decorative elements inspired by antique monuments, such as the quadriga bearing the emperor on the entablature of the porch and its reprise, which is rendered as a bas-relief on the plinth and is accompanied by figures of Victoria[81].

The multicoloured procession forms Nero's *pompa triumphalis*, positioned centrally and visually emgach o znużonych wyrazach twarzy, matrony w strojach z kosztownych tkanin, hetery odsłaniające ciała, a także żołnierze, gladiatorzy, ciemnoskórzy niewolnicy. Postaci są ze sobą niepowiązane, najwyżej skupione na interakcjach w małych gromadach[79]. Widok na tę pierwszoplanową grupę otwiera z lewej strony zmurszała fontanna z sadzawką ze stojącą w niej wodą, która stanowi nie tylko wprowadzającą kulisę, ale i komentarz do przedstawionej sceny. Semantykę tłumu biesiadników dopełnia majestatyczna, lecz imaginacyjna architektura monumentalnej fasady pałacu, będąca emanacją potęgi Rzymu. Wymowę tę uzupełniają rzeźbiarskie elementy dekoracyjne skompilowane z antycznych zabytków: kwadryga z cesarzem na belkowaniu ryzalitu oraz jej powtórzenie – jako płaskorzeźba na cokole w towarzystwie Wiktorii[80].

Wielobarwny korowód składa się zatem na *pompa triumphalis* Nerona, który został umieszczony centralnie i wyróżniony wizualnie przez złoto lektyki zwieńczonej figurą Wiktorii. Grupa ta wraz z diagonalnymi biegami schodów i biesiadnikami tworzy ostry kąt, na którego wierzchołku znajduje się Tygellinus wznoszący czerwoną mappę – gest poprzedzający podpalenie chrześcijan. To właśnie przeciw nim skierowane jest ostrze grupy cesarskiej. Oni zaś ukazani zostali naprzeciwko, przywiązani do rzędu skośnie ustawionych wertykalnych słupów, obwinięci w płótno, słomę i girlandy, przy nich znajdują się mężczyźni na drabinach, z płonącymi żagwiami w ręku, czekający na znak do podpalenia. Układ tych żywych pochodni nawiązuje do ikonografii męczenników japońskich, kanonizowanych przez papieża Piusa IX w 1862 roku i przez pryzmat tego wyobrażenia recypowała ten obraz krytyka francuska[81].

Historycznym odniesieniem dla wizerunków chrześcijan-męczenników jest zawieszona na każdym słupie tabliczka z napisem: „Christianus incendiator urbis et hostis generis humani" („Chrześcijanin, podpalacz miasta i wróg publiczny") oraz rysunkiem człowieka z głową osła na krzyżu, przy którym stoi mężczyzna. Stanowi to nawiązanie do tzw. graffiti Aleksamenosa,

tail by: J. Miziołek, "*Dirke chrześcijańska* i inne tematy "all'antica" w twórczości Henryka Siemiradzkiego", 27–32.

[79] Ernest Renan, *Antichrist*, transl. J.H. Allen, Boston 1897, 146. (The original quotes Ernest Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*, vol. 4: *L'Antéchrist*, 165; Polish translation quoted after: J. Miziołek, *"Dirke chrześcijańska" i inne tematy "all'antica" w twórczości Henryka Siemiradzkiego*, Appendix I: 48–49).

[80] Above all, it was Stanisław Witkiewicz who criticised *Nero's Torches for* its lack of distinct psychological relationships between the characters. *Sztuka i krytyka u nas (1884–1898) [Our Art and Criticism]*, Lwów 1899, 347–350.

[81] The numerous references to ancient art in *Nero's Torches* are discussed by, among others, Jerzy Miziołek, "I due capolavori di

[79] Brak wyrazistych psychologicznych relacji pomiędzy postaciami zarzucał *Pochodniom Nerona* przede wszystkim Stanisław Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884–1898)*, Lwów 1899, 347–350.

[80] Bogate nawiązania do sztuki antycznej w *Pochodniach Nerona* omawiają m.in. Jerzy Miziołek, „I due capolavori di Henryk Siemiradzki: *Le torce di Nerone* e *Il Giudizio di Paride ovvero Il trionfo di Venere*, *Pegasus* 12 (2010): 90–96; Jerzy Miziołek, „*Lux in tenebris*. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka", w: *Nerone*, red. M.A. Tomei, R. Rea, katalog wystawy, Roma–Milano 2011, 46–55; Dorota Gorzelany, „Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w *Pochodniach Nerona* Henryka Siemiradzkiego", *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. 6 (2013): 165–180; Krzysztof Jęcki, „*Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego", *Modus. Prace z historii sztuki*, t. VIII–IX (2009): 153–164.

[81] Wojciech Głowacki, „*A Polyglot of a Paintbrush*? Critical Reception od „Nero's Torches" in France, *World Art Studies*, t. XVIII (2018): 95–101.

odkrytego w 1857 roku i uznanego za pierwsze przedstawienie ukrzyżowania w ikonografii, a zarazem wyraz szyderstw, z jakimi spotkali się chrześcijanie w czasach prześladowań[82]. O wyobrażeniu tym wspomina Kraszewski, doskonale zorientowany w najnowszych odkryciach archeologii chrześcijańskiej, na łamach powieści *Rzym za Nerona*[83].

Dwa różne światy w *Pochodniach Nerona* oddziela linia wytyczona przez barierę tarasu z kadzielnicą, prowadząca ukośnie w dół wzdłuż poręczy schodów. Wieńczy ją posadowiona na wysokim postumencie symbolicznie rzeźba sfinksa, zdobiona od strony chrześcijan płaskorzeźbą przedstawiającą rannego centaura z amorem i tyrsem. Znaczenie tego limesu podkreśla pierwszoplanowa pusta przestrzeń ujęta dwiema liniami posadzki prowadzącymi w głąb sceny. Przekraczają ją jedynie odwróceni tyłem do widza: kobieta (stojąca od strony tłumu) oraz pierwszoplanowy mężczyzna przy słupach z męczennikami, który przyklęknął przy kotle z ogniem i podpala żagiew.

Zasadnicza cezura pomiędzy dwiema grupami w *Pochodniach Nerona* podkreślona jest jednak przede wszystkim przez rodzaj światła. Triumf cesarza ukazany jest w blasku zachodzącego słońca, a najjaśniejszą częścią jest złota lektyka. Eksponuje ona status Nerona jako władcy Rzymu, a zarazem ukazuje go jako wcielenie Apolla, zwanego też Phoibos, czyli Jaśniejący. Konotacje te podkreśla nie tylko blask władcy, lecz także zaplecek lektyki cesarskiej w kształcie liry, a nawet dekoracja z motywem kwadrygi Apolla widoczna na lirze kobiety z pierwszego planu **[il. 15]**. W końcu odniesieniem do Nerona-Apolla jest fragment złotej stopy widoczny nad reliefem z triumfem cesarskim w cokole. Jest to element z kolosalnej rzeźby Nerona-Apolla z Domus Aurea[84]. Detal ten zapowiada jednocześnie krwawe męczeństwo, gdyż od stopy spływa zaciek przypominający stróżkę krwi.

Jaśniejącemu, wielobarwnemu widowisku z lewej części płótna przeciwstawiona jest grupa chrześcijan ukazanych na tle sinofioletowego nieba w zapadającym zmierzchu. Jedynym źródłem światła w tej części kompozycji jest ogień żarzący się w kotle i w odpalanych żagwiach. Płomienie na znak czerwonej chusty Tygellinusa obejmą przytwierdzonych do słupów chrześcijan i uczynią ich żywymi pochodniami, które

[82] Stanisław Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory* (PAX, 2000), 118. Tabliczkę zidentyfikował w dziele Siemiradzkiego J. Miziołek, *„Lux in tenebris*. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka", 51, il. 9; K. Jęcki, „*Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego", 168–169.

[83] Kraszewski, *Rzym za Nerona*, 38. Odkrycie to odczytywała w *Pochodniach* także prasa polska: W.K. [Krotoński], „Listy włoskie", *Kłosy*, nr 577 (1876): 42.

[84] Wzorzec dla kolosalnego posągu Nerona znalazł Siemiradzki w słynnej stopie posągu Konstantyna Wielkiego: Nowakowska-Sito, „Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego", 115; Jęcki, „*Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego", 156, 168.

phasised by the golden litter adorned with a statue of Victoria. Together with the diagonal flights of stairs and the revellers, this group forms an acute angle at the apex of which stands Tigellinus, raising a red *mappa* – a gesture that precedes the burning of the Christians. The imperial group's spike is precisely directed against them. The Christians are depicted opposite, tied to a row of diagonally arranged vertical posts, wrapped in canvas, straw and garlands; beside them stand men on ladders, holding burning torches, waiting for the signal to set them alight. This arrangement of living torches alludes to the iconography of the Japanese martyrs canonised by Pope Pius IX in 1862. It was through this imagery that French critics interpreted the painting[82].

The historical reference for the images of Christian martyrs is a plaque hung on each pole bearing the inscription: "Christianus incendiator urbis et hostis generis humani" ("Christian, arsonist of the city and public enemy"), alongside a drawing of a man with a donkey's head on a cross, with a man standing beside it. This refers to the so-called "Alexamenos Graffito", which was discovered in 1857. It is considered to be the earliest known depiction of the crucifixion in iconography and, at the same time, it is an expression of the mockery that Christians faced during times of persecution[83]. Kraszewski, who was well-versed in the latest Christian archaeological discoveries, mentions this image in his novel *Rome under Nero*[84].

In *Nero's Torches*, the two distinct worlds are divided by a line marked out by the terrace barrier and censer, running diagonally downwards along the staircase banister. A symbolic sphinx sculpture, set on a high pedestal, crowns this line. On the Christians'

Henryk Siemiradzki: *Le torce di Nerone* e "*Il Giudizio di Paride ovvero Il trionfo di Venere*", Pegasus, vol. 12 (2010): 90–96; Jerzy Miziołek, "*Lux in tenebris*. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka", in: *Nerone*, eds. M.A. Tomei, R. Rea, exhibition catalogue, Roma−Milano 2011, 46–55; Dorota Gorzelany, "Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w *Pochodniach Nerona* Henryka Siemiradzkiego ["Roman Monuments as a Source of Artistic Inspiration in Henryk Siemiradzki's *Nero's Torches*"], *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, vol. 63 (2013): 165–180; Krzysztof Jęcki, "*Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego" ["*Nero's Torches* by Henryk Siemiradzki"], *Modus. Prace z historii sztuki*, vols. VIII–IX (2009): 153–164.

[82] Wojciech Głowacki, *"A Polyglot of a Paintbrush?* Critical Reception of *Nero's Torches* in France", *World Art Studies*, vol. XVIII (2018): 95–101.

[83] Stanisław Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory [The Cross of Christ: From Sign and Image to Symbol and Metaphor]* (PAX, 2000), 118. The plaque was identified in Siemiradzki's work by Miziołek, "*Lux in tenebris.* Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka", 51, ill. 9; Jęcki, *"Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego", 168–169.

[84] Kraszewski, *Rzym za Nerona*, 38. That discovery was noted in *Nero's Torches* also by the Polish press: W. K. [Krotoński], "Listy włoskie" ["Italian Letters"], *Kłosy*, no. 577 (1876): 42.

side, the pedestal is adorned with a bas-relief depicting a wounded centaur, Cupid and a thyrsus. The significance of this boundary is emphasised by the empty space in the foreground, framed by two lines on the floor that lead into the depths of the scene. Only figures facing away from the viewer cross it: a woman standing at the edge of the crowd and a man at the front by the pillars with the martyrs. This man has knelt by a cauldron of fire and is lighting a torch.

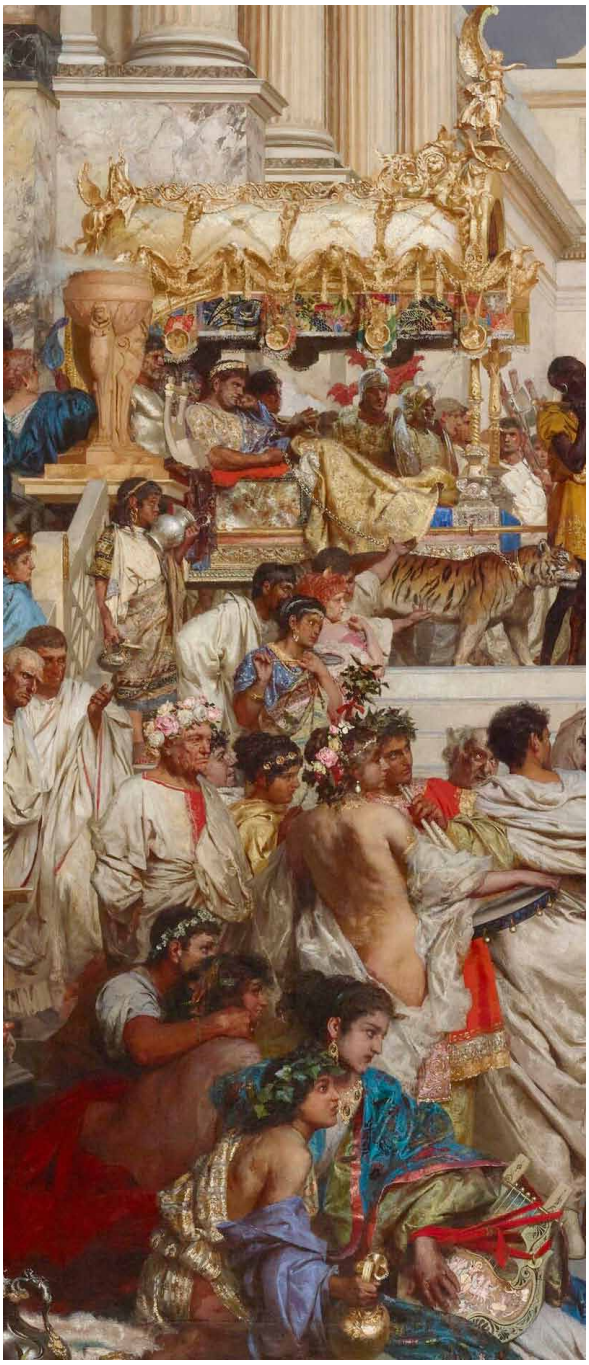
However, the fundamental division between the two groups in *Nero's Torches* is emphasised above all by the type of light. The emperor's triumph is depicted in the glow of the setting sun, with his golden litter the brightest element. This highlights Nero's status as ruler of Rome whilst presenting him as the incarnation of Apollo (also known as Phoebus), meaning 'the Shining One'. These connotations are emphasised not only by the ruler's radiance, but also by the lyre-shaped backrest of the imperial litter and the decoration featuring the motif of Apollo's quadriga, which is visible on the lyre held by the woman in the foreground [**fig. 15**]. Finally, a reference to Nero-Apollo is the fragment of a golden foot visible above the relief depicting the imperial triumph on the plinth. This element comes from the colossal sculpture of Nero-Apollo in the Domus Aurea[85]. The trickle resembling a stream of blood flowing down from the foot also foreshadows a bloody martyrdom.

The luminous, multicoloured spectacle on the left side is contrasted with a group of Christians depicted against a blue-violet sky at dusk. The only sources of light in this part of the composition are the flames in the cauldron and the burning torches. Signalled by Tigellinus's red handkerchief, the flames will engulf the Christians tied to the pillars, turning them into living torches whose glow will illuminate the falling darkness. Siemiradzki considered the distinction between the types and sources of light in the painting to be of fundamental importance for the composition's impact, a point he emphasised by giving the painting its title[86]. He noted:

I deliberately chose the title "Świeczniki chrześcijaństwa [Candlesticks of Christianity] because only the Polish language has such a fitting expression [punning on the etymology of the Polish word for the candlestick 'świecznik', which is derived from the verb 'świecić', 'to

[85] Siemiradzki found the model for his colossal statue of Nero in the famous foot of the statue of Constantine the Great: Nowakowska-Sito, "Wokół *Pochodni Nerona*", 115; Jęcki, *"Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego", 156, 168.

[86] The role of the title as an important part of the 'literary style of reception' of academic works is discussed by Maria Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku [Imagined Time. Narrative Strategies in Nineteenth-Century Polish Painting]* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1986), 67–72.



15. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona*, fragment, fot. wolny dostęp

15. Henryk Siemiradzki, *Nero's Torches*, detail, phot. public domain

blaskiem rozświetlą zapadający zmrok. Zagadnienie rozróżnienia rodzajów i źródeł światła w obrazie miało dla Siemiradzkiego fundamentalne znaczenie dla wymowy kompozycji, co podkreślił, nadając jej tytuł[85]. Zanotował:

[85] Rolę tytułu jako ważnej części „literackiego stylu odbioru" dzieł akademickich omawia Maria Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1986), 67–72.

z umysłu utworowi temu nadałem miano „Świeczniki chrześcijaństwa" […]*, ponieważ jedynie polski język posiada tak szczęśliwe wyrażenie. Świeczniki płoną i przyświecają zarazem – sama nazwa to mówi. Można tę nazwę brać w materialnym i moralnym znaczeniu. A tutaj tak jest właśnie*[86].

Choć w *Świecznikach chrześcijaństwa* Neron został ukazany w pełnym blasku jako Apollo, a więc i przewrotnie reprezentant piękna i światłości, to jego odbiór moralny jest jednak daleki od romantycznego zachwytu tą postacią. Odwrócenie ontologicznego porządku, w którym jasność połączona jest paradoksalnie ze złem, znamionuje postać Antychrysta – upadłego anioła światła i pana ciemności. Figurę Nerona w *Pochodniach* można odczytać zgodnie z wielowiekową tradycją Kościoła, jako antychrysta, do czego odwołał się także Renan. Pisał: „Antychryst był potworem o ludzkiej twarzy stworzonej z okrucieństwa, hipokryzji, wyuzdania, pychy. Paradował przed światem jak **absurdalny heros**, chełpił się swoim zwycięstwem **niczym woźnica rydwanu z pochodniami z ludzkiego mięsa**, odurzał się krwią świętych […]. Neron będzie Anty-Chrystusem, zapowiedzią Apokalipsy" [podkr. M.N.][87]. W *Histoire des Origines du Christianisme* Neron jest antytezą Chrystusa i podobnie jak Jezus oraz jego uczniowie ma dla Renana jedynie ziemski, historyczny wymiar, to sam antychryst znajduje swoje odniesienie wyłącznie w dziejach[88]. Renan koncentruje się zatem na historycznym i moralnym rozumieniu tej postaci, przeciwstawiając ją apostołom Piotrowi i Pawłowi, których męczeństwa Neron jest sprawcą. Miejscem ich kaźni jest realnie i symbolicznie Watykan. W *Świecznikach chrześcijaństwa* natomiast akcja rozgrywa się w pałacu na Palatynie i nie odnosi się w żaden sposób do postaci apostołów, nawiązuje za to do miejsca kaźni, które opisał Kraszewski. Natomiast same postaci męczenników zyskują ponadhistoryczne odniesienie.

Przede wszystkim jednak kompozycja *Pochodni Nerona* oparta jest, jak podkreślono, na dychotomii pomiędzy światem bogatego dworu cesarskiego a chrześcijanami[89]. Ewokuje kontrast światłości

light' – translator's note]. Candlesticks burn and give light; the name says it all. The title can be taken both literally and morally. And that is precisely the case here[87].

In the *Candlesticks of Christianity*, Nero is portrayed as Apollo in all his splendour – and thus, paradoxically, as a representative of beauty and light. Nevertheless, the moral assessment of him is far removed from any romantic admiration for the figure. The reversal of the ontological order, whereby light is paradoxically associated with evil, is a defining feature of the Antichrist – the fallen angel of light and lord of darkness. In accordance with the centuries-old tradition of the Church, the figure of Nero in *Torches* can be interpreted as the Antichrist, a view to which Renan also referred. He wrote: "This was the monster with a human face, made up of cruelty, deceit, shamelessness, and pride, which ran through the world as **a Knight of Folly**, casting light on his triumphs **in the chariot-race from torches of human flesh**, getting drunk with the blood of saints… Nero is the Anti Christ. The figure in the Apocalypse is conceived" [emphases added][88]. In *Histoire des Origines du Christianisme*, Renan portrays Nero as the antithesis of Christ. Like Jesus and his disciples, Nero has only a temporal, historical dimension; the Antichrist himself is situated exclusively within history[89]. Renan therefore focuses on this aspect, portraying Nero as the perpetrator of the martyrdom. The site of their martyrdom is both literally and symbolically the Vatican. However, in *The Candlesticks of Christianity*, the action takes place in the palace on the Palatine Hill, making no reference whatsoever to the apostles. Instead, it alludes to the site of martyrdom described by Kraszewski. The martyrs themselves, however, acquire supra-historical significance.

Above all, the composition of *Nero's Torches* is based on the dichotomy between the wealthy imperial court and the Christians[90]. It evokes the con-

---

[86] Jan Łapicki, „Za ideałem. Myśli kilka z powodu obrazu Henryka Siemiradzkiego *Świeczniki chrześcijaństwa*", *Niwa*, z. 79 (1878): 542.

[87] Ernest Renan, *Histoire des Origines du Christianisme*, t. 4: *L'Antéchrist*, 178–179, tłum. za: M. Wyke, *Neron: spektakle prześladowań i nadmiaru*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, Łódź 2020, 142–143.

[88] Malik, *The Nero-Antichrist – Founding and Fashioning a Paradigm*, 149–154. O koncepcji Chrystusa wg Renana zob. Priest, *The Gospel according to Renan*, 70–94.

[89] H. Siemiradzki w liście do Piotra Isiejewa z 19.09.1873 opisywał miejsce akcji swego obrazu jako ogród „Złotego Pałacu", czyli *Domus Aurea* Nerona. Ważny dla niego był kontrast przepychu dworu i cierpienia chrześcijan. RGIA – Rosyjskie Państwowe Archiwum

[87] Józef Łapicki, "Za ideałem. Myśli kilka z powodu obrazu Henryka Siemiradzkiego *Świeczniki chrześcijaństwa*" ["Following the Ideal. A Few Thoughts on Henryk Siemiradzki's Painting *The Candlesticks of Christianity*"], *Niwa*, no. 79 (1878): 542.

[88] Ernest Renan, *Antichrist*, 156 (the original quotes *Histoire des Origines du Christianisme*, vol. 4: *L'Antéchrist*, 178–179); quoted after: M. Wyke, *Neron: spektakle prześladowań i nadmiaru [Nero: The Spectacles of Persecution and Excess]*, eds. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, Łódź 2020, 142–143.

[89] Malik, *The Nero-Antichrist – Founding and Fashioning a Paradigm*, 149–154. On Renan's conception of Christ cf. Priest, *The Gospel According to Renan*, 70–94.

[90] H. Siemiradzki in a letter to Petr Iseev of 19 September 1873 described the setting of his painting as the garden of the "Golden Palace", that is Nero's *Domus Aurea*. What mattered to him was the contrast between the splendour of the court and the suffering of Christians. RGIA Russkiĭ gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv, F. 789, op. 4, ed. khr. 121, 98–99. Letter IV, quoted after: Gorzelany, Malinowski, Laskowska, „Candlesticks of Christianity", cat. no. 7, 256–257.



16. Rama do *Pochodni Nerona*, fot. wolny dostęp

16. The frame for *Nero's Torches*, phot. public domain

trast between light and darkness, which extends beyond the moral and historical realms. As with his earlier paintings, the artist directed the reception of this work through the frame he designed himself [**fig. 16**]. Consisting of golden slats decorated with a meandering ornament, it bears an inscription on the upper and lower parts: "Et lux in tenebris lucet/et tenebrae eam non comprehenderunt" ("light that shines in the dark, a light that darkness could not overpower" [J 1,5])[91]. A concern for the appropriate shaping of the frame and an understanding of it as an element that defines the work's composition were already characteristic of Johann Friedrich Overbeck, for whom, as Michael Thimann wrote, "the border decorations were by no means purely decorative in nature, but served to conceptually expand and reinforce the painterly expression"[92]. Similarly, in *Nero's Torches*, the quotation from the prologue to the Gospel of St John heralding the coming of Christ sets the direction for the reception of the composition, literally pointing to the theological reference of the dichotomy between light and darkness, sensual pleasures and martyrdom, and power and humiliation in the depicted scene.

z ciemnością, który nie ogranicza się do porządku moralnego ani historycznego. Odbiór tej sceny artysta ukierunkował bowiem – podobnie jak swych wcześniejszych obrazów – poprzez zaprojektowaną przez siebie ramę obrazu **[il. 16]**. Złożona jest ona ze złotych listew zdobionych meandrowym ornamentem, z napisem na górnej i dolnej części: „Et lux in tenebris lucet/et tenebrae eam non comprehenderunt" („A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła" [J 1,5])[90]. Troska o odpowiednie ukształtowanie ramy oraz pojmowanie jej jako elementu konstruującego zaznaczenie dzieła charakteryzowała już Johanna Freidricha Overbecka, dla którego, jak pisał Michael Thimann: „dekoracje bordiurowe nie miały bynajmniej charakteru czysto dekoracyjnego, lecz służyły mu do koncepcyjnego rozszerzenia i wzmocnienia ekspresji malarskiej"[91]. Podobnie w *Pochodniach Nerona* cytat z prologu Ewangelii św. Jana zwiastujący nadejście Chrystusa określa kierunek recepcji kompozycji, literalnie wskazując teologiczne odniesienie dychotomii światła i ciemności, rozkoszy zmysłowych i męczeństwa, potęgi oraz poniżenia w przedstawionej scenie.

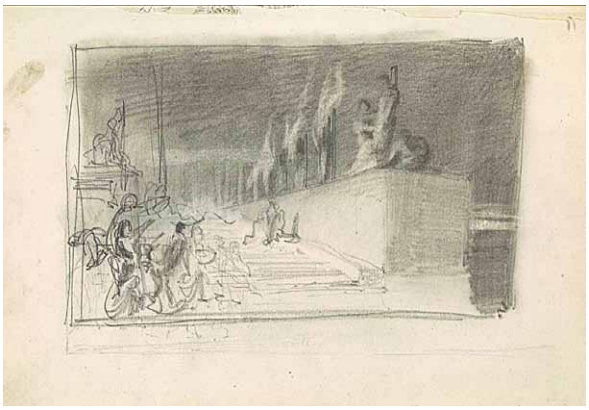
[91] All Scripture quotations after Jerusalem Bible, https://bibletold.com/2016/11/24/jerusalem-bible-online/ (access date 6 May 2026).

[92] M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, 190.

Historyczne, zbiór 789, t. 4, jednostka archiwalna 121, kartka 98–99. List IV, za: Gorzelany, Malinowski, Laskowska, „*Świeczniki chrześcijaństwa*", 256–257.

[90] Tłum. Starego i Nowego Testamentu wg *Biblia Tysiąclecia* [online], Poznań 2003: https://biblia.deon.pl (dostęp: 25.09.2025).

[91] Michael Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, 190.



17. Henryk Siemiradzki, *Płonący męczennicy i grupa biesiadników*, 1873, ołówek, papier, 18,4×25 cm, MNK III r.a.-18398/5–1, fot. Muzeum

17. Henryk Siemiradzki, *Burning Martyrs and a Group of Revellers*, 1873, pencil on paper, 18.4×25 cm, MNK III r.a.-18398/5–1, phot. Museum

Koncepcja męczeństwa chrześcijan za Nerona oraz ich posłannictwa, ukazana w *Pochodniach Nerona*, dobitnie podkreślona przez ramę, ma zatem jednoznaczne eschatologiczne odniesienie, w przeciwieństwie do *Antychrysta* Renana, w którym starcie to ma jedynie charakter moralny.

Siemiradzki, realizując obraz z historii męczeństwa chrześcijan za czasów Nerona, odwołał się do bogatej tradycji literackiej oraz ikonograficznej tej postaci, wykorzystując wiele wątków związanych z tym cesarzem: obłąkanego tyrana, miłośnika zmysłowych rozkoszy, ekscentrycznego poety, w końcu prześladowcy chrześcijan, a nawet antychrysta. Zanim przystąpił do malowania obrazu, pisał przecież do rodziców:

pomimo to, iż ciągle pracuję, Neron mój (a raczej chrześcijanie pod panowaniem Nerona) jeszcze nie zaczęty. Ciągle pracuję nad szkicami do niego i nad zbieraniem materiału potrzebnego, dużo czytam, rozmyślam i paćkam płócien – co z tego wyniknie? W każdym razie duże płótno[92].

Rozmaite warianty kompozycji *Pochodni Nerona* znane są ze szkicowników **[il. 17, 18]**, we wszystkich z nich, podobnie jak i w finalnej wersji, scena została zbudowana w oparciu o kontrast dwóch światów – starożytności i chrześcijaństwa, który jak wynika z ukończonego dzieła, ma eschatologiczne, a nie tylko anegdotyczne czy moralne odniesienie[93].

Zderzenie dwóch antagonistycznych światów – pogańskiego i chrześcijańskiego – o symbolicznym znaczeniu pojawiało się w realizacjach malarskich toposu Nerona, jak choćby we wspomnianej

Thus, the concept of the martyrdom of Christians under Nero and their mission, depicted in *Nero's Torches* and emphasised by the frame, has an unambiguous eschatological reference. This is in contrast to Renan's *Antichrist*, in which this conflict is purely moral in nature.

When creating this painting based on the history of Christian martyrdom under Nero, Siemiradzki drew on the rich literary and iconographic tradition surrounding the emperor, utilising themes such as the mad tyrant, the lover of sensual pleasures, the eccentric poet and the persecutor of Christians – even the Antichrist. Before he began painting, he wrote to his parents:

Despite the fact that I am constantly working, my Nero (or rather, Christians under Nero's rule) has not yet been started. I am constantly working on sketches for it and gathering the necessary material. I read a great deal, ponder, and experiment with canvases – what will come of it? In any case, it will be a large canvas[93].

Various compositional variations of *Nero's Torches* are known from sketchbooks [**fig. 17, 18**]. In all of these, as in the final version, the scene is constructed on the basis of the contrast between two worlds: antiquity and Christianity. As the finished work suggests, this contrast has an eschatological significance rather than being merely anecdotal or moral[94].

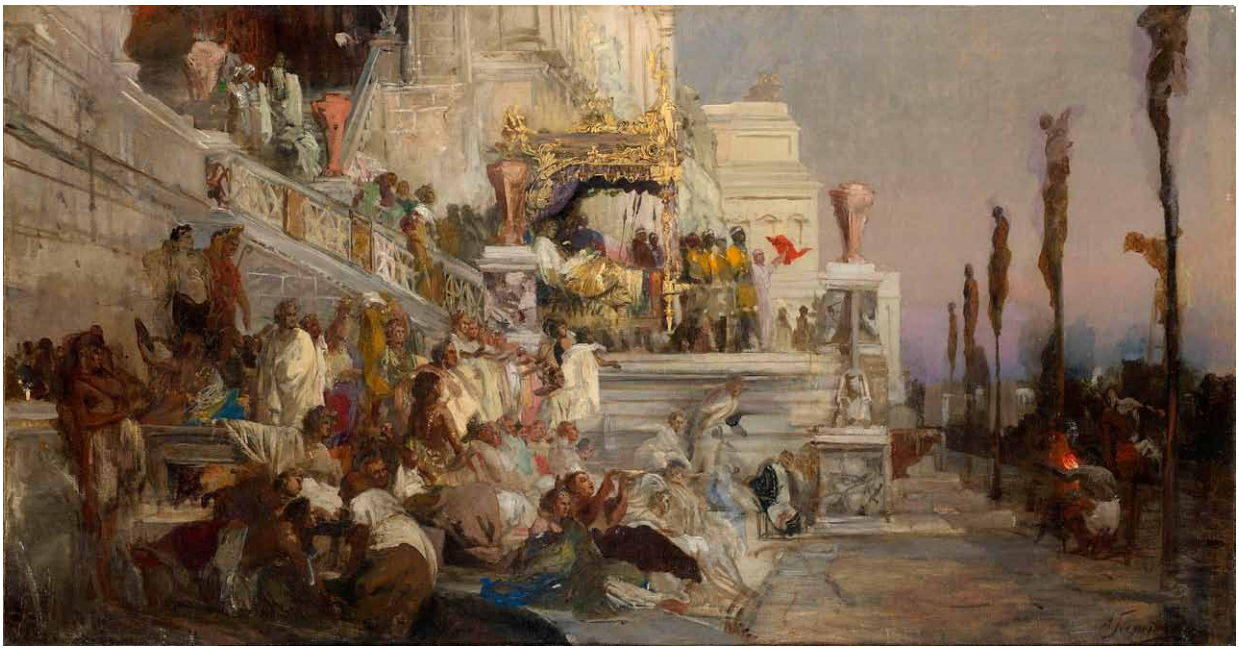
The clash between two antagonistic worlds – paganism and Christianity – with symbolic significance appeared in paintings depicting the topos of Nero. For example, in the work by Kaulbach mentioned above,

[92] PISK, 22, teczka 1, k. k. 398–398v: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Rzym, [grudzień] 1873.

[93] Wszystkie szkice kompozycji *Pochodni Nerona* – zarówno rysunkowe (MNK III-r.a.-18389/5), jak i olejne (MNW MP 2040) – opierają się na kontraście światła i ciemności. W tym kontekście informację z listu żony, iż Siemiradzki maluje nokturn, należy rozumieć jedynie jako jej interpretację początków kompozycji (PISK, 22, teczka 3, M. Siemiradzka, list do Michaliny Siemiradzkiej, Rzym, 5.11.1873, k. 2), a nie intencjonalne tworzenie nokturnu.

[93] PISK, 22, file 1, 398–398v: H. Siemiradzki, letter to his parents, Rome [December] 1873.

[94] All the sketches for *Nero's Torches* – both the drawings (MNK III-r.a.-18389/5), and the oil studies (MNW MP 2040) – are based on the contrast between light and dark. In this context, his wife's comment that Siemiradzki was painting a nocturne should be understood as merely her interpretation of the early stages of the composition (PISK, 22, file 3, M. Siemiradzka, letter to Michalina Siemiradzka, Rome, 5 November 1873, 2), rather than an intentional attempt to create one.



18. Henryk Siemiradzki, *Pochodnie Nerona* – szkic, ok. 1876, olej na płótnie, 89×190 cm, kolekcja prywatna, Moskwa, fot. wolny dostęp

18. Henryk Siemiradzki, *Nero's Torches* – sketch, c. 1876, oil on canvas, 89×190 cm, private collection, Moscow, phot. public domain

the contrast was highlighted through figures representing the 'essence' of history. In Siemiradzki's composition, however, the dichotomy was depicted through a specific historical event (in accordance with scholarly knowledge at the time) and given transcendent meaning by contrasting the corrupt world of the Empire with martyrdom. This was achieved through the sparing use of symbolic figures and allusions (including verbal ones, such as the title and frame), as well as an understanding of the role of light. A similar vision of the ancient past was presented in Kraszewski's novels set in ancient Rome, which were based on in-depth scholarly studies and had eschatological significance[95]. The symbolic significance of these stories was expressed through the clash of contrasting orders in the setting (beautiful nature versus a deformed city), the characters (simple, pure Christians versus degenerate, debauched pagans) and the moral dimension (good, the sacred – evil, the profane)[96]. For both Siemiradzki and Kraszewski, Christianity was light and Nero was darkness, which was only seemingly light. However, emerging from the darkness of history and entering true light was possible only through suffering. As Kraszewski wrote in *Wieczory wołyńskie [Evenings in Volhynia]* (1859): "Humanity may yet be reborn in

[95] De Carlo, „Rzymskie *powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego"*, 103–122.

[96] Monika E. Szczot, „Między Rzymem a prowincją. O powieściach rzymskich Józefa Ignacego Kraszewskiego" ["Between Rome and the Province: On the Roman Novels of Józef Ignacy Kraszewski"], *Studia Antiquitatis et Medii Aevi Incohantis* (2023): 276–86, https://doi.org/10.34616/samai.2023.s.1.276.286.

pracy Kaulbacha, w której kontrast zarysowany został poprzez użycie figur będących „esencją" dziejów. W kompozycji Siemiradzkiego dychotomia ukazana została jednak poprzez konkretne wydarzenie dziejowe (zgodnie z ówczesną wiedzą naukową) i w tych ramach nadano jej znacznie transcendentne, poprzez skontrastowanie zepsutego świata cesarstwa z męczeństwem; wzbogacone o oszczędnie użyte figury symboliczne, aluzje, w tym słowne (tytuł, rama), a przede wszystkim przez rozumienie roli światła. Analogiczna wizja antycznej przeszłości, z jednej strony oparta na dogłębnych naukowych studiach, z drugiej mająca znaczenie eschatologiczne, została zaprezentowana w powieściach Kraszewskiego umiejscowionych w antycznym Rzymie[94]. Symboliczne znacznie tych historii wyrażone zostało właśnie poprzez zderzenie odmiennych porządków: w scenerii (piękna natura – zdeformowane miasto), w kreacji postaci (prości, czyści chrześcijanie – zdegenerowani, wyuzdani poganie), a w końcu w wymiarze moralnym (dobro, sacrum – zło, profanum)[95]. Dla Kraszewskiego, jak i dla Siemiradzkiego chrześcijaństwo było jasnością, a Neron ciemnością, która pozornie tylko jest światłością. Wyjście z mroku dziejów i wejście do prawdziwej światłości możliwe było natomiast tylko w cierpieniu. Kraszewski pisał już w *Wieczorach wołyńskich* z 1859:

[94] De Carlo, *Rzymskie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego"*, 103–122.

[95] Monika E. Szczot, „Między Rzymem a prowincją. O powieściach rzymskich Józefa Ignacego Kraszewskiego", *Studia Antiquitatis et Medii Aevi Incohantis* (2023): 276–86, https://doi.org/10.34616/samai.2023.s.1.276.286.

„ludzkość w ogniu cierpienia odrodzić się może jeszcze… bo wielkim narzędziem i dźwignią jest męczeństwo i cierpienie”[96].

Tematyka początków chrześcijaństwa była obecna także w innych dziełach Siemiradzkiego z pierwszej dekady pobytu w Wiecznym Mieście. Do prac tych należy *Scena z życia pierwszych chrześcijan* **[il. 19]**. Obraz ten datowany był dotychczas na rok 1872, choć datacji tej nie potwierdzają ani korespondencja artysty, ani szkice[97]. Ponadto ołówkowy rysunek do tej kompozycji znajduje się w szkicowniku Siemiradzkiego z podpisem „Rzym listopad 1878”, zbierającym próby do obrazów z lat 1878–1879[98]. Za datowaniem *Sceny z życia pierwszych chrześcijan* na przełom roku 1878/1879 przemawiałby ponadto sposób opracowania kompozycji, bliski dojrzałej fazie twórczości Siemiradzkiego, już po *Pochodniach Nerona*. Styl ten odznacza się budowaniem obrazu za pomocą swobodnych plam barwnych z pozostawionymi przecierkami oraz fakturowym sposobem operowania farbami[99]. *Scenę z życia pierwszych chrześcijan* charakteryzuje bowiem taki sposób opracowania kompozycji, złożonej z malarsko potraktowanego pierwszego planu, na którym ukazano grupę chrześcijan w pałacowym ogrodzie. Za nimi na osi korpus masywnej budowli, zapewne ogrodowej eksedry, dzieli widok drugiego planu na pół[100]. Po lewej stronie znajduje się nokturn oświetlony zimnym światłem księżyca, z zarysem Koloseum i posągiem Nerona (także ten motyw pojawia się dopiero w późniejszych szkicach Siemiradzkiego)[101]. Natomiast z prawej strony eksedry spomiędzy konarów drzew wyłania się oświetlony ciepłym światłem tłum ucztujących w otwartych pałacowych wnętrzach zdobionych czerwoną dekoracją. Ta część kompozycji nawiązuje do *Orgii rzym-*

[96] Józef I. Kraszewski, *Wieczory wołyńskie*, Lwów 1859, 123.

[97] Jerzy Malinowski, „Scena z życia pierwszych chrześcijan”, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2021), nr kat. 6/1, 234. Datacja w *Korpusie…* została zapewne przyjęta za: *Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów Muzeum Narodowe w Krakowie*, red. Z. Gołubiew, cz. 1: H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Kraków 2001, nr 800, 296.

[98] W szkicowniku H. Siemiradzkiego (MNW Rys. Pol. 8951 Pol.) znajdują się kompozycje do prac *Wędrowny Kapłan Izydy* (*Wieszczbiarz*) oraz plafonu *Światło i ciemność*, nad którymi pracował Siemiradzki w latach 1878– 1879. *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 2 (Wydawnictwo Tako, 2021), nr kat. 12/5–3, 47–58; nr kat. 17/1–6, 345−354.

[99] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 4: D. Sarkowicz, *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego*, Warszawa 2022, 144–146, 216–217.

[100] Podobną eksedrę, zwaną również *hemicyclium* (ἡμικύκλιον), mógł znać Siemiradzki z publikacji A. Rich, (*Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*, Paris 1859, 315–316), która znajdowała się w jego bibliotece (Biblioteka ks. Czartoryskich, Kraków, MNK rkps 1588/13, k. 105: Spis książek. Bibliotekarz B. Siemiradzki sporządził d. 17 października 1898 r., nr 30).

[101] H. Siemiradzki, Szkicownik, MNK III-r.a.-18398/25–26.

the fire of suffering... for martyrdom and suffering are a great instrument and lever”[97].

The theme of the early Christian era was also present in other works by Siemiradzki from the first decade of his stay in the Eternal City. Among these works is *Scene from the Lives of the First Christians* [**fig. 19**]. This painting had previously been dated to 1872, though this date is not confirmed by either the artist's correspondence or his sketches[98]. Furthermore, a pencil drawing for this composition is found in Siemiradzki's sketchbook, bearing the inscription “Rome, November 1878”, which contains studies for paintings from the years 1878–1879[99]. The dating of *Scene from the Lives of the First Christians* to the turn of 1878/1879 is further supported by the manner in which the composition is executed, which is characteristic of the mature phase of Siemiradzki's work, following *Nero's Torches*. This style is characterised by the construction of the image using loose patches of colour with brushstrokes left visible, and a textural approach to the application of paint[100]. *Scene from the Lives of the First Christians* is indeed characterised by such a compositional approach, consisting of a painterly foreground depicting a group of Christians in a palace garden. Behind them, on the axis, the body of a massive structure, presumably a garden exedra, divides the midground view in two[101]. On the left is a nocturnal scene illuminated by the cold light of the moon, with the outline of the Colosseum and a statue of Nero (this motif, too, appears only in Siemiradzki's later sketches)[102]. On the right-hand side of the exedra, however, a crowd feasting in the open palace interiors, adorned with red

[97] Józef I. Kraszewski, *Wieczory wołyńskie*, Lwów 1859, 123.

[98] Jerzy Malinowski, “Scene from the Lives of the First Christians”, in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), cat. no. 6/1, 234. Dating in *Korpus…* was probably adopted after: *Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów Muzeum Narodowe w Krakowie [Modern Polish Painting. The Catalogue of the Collection of the National Museum in Kraków]*, ed. Z. Gołubiew, 1: H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, *Malarstwo polskie XIX wieku [19^{h}-Century Polish Painting]*, Kraków 2001, no. 800, 296.

[99] H. Siemiradzki's Sketchbook (MNW Rys. Pol. 8951 Pol.) contains designs for the paintings *The Wandering Priest of Isis (The Oracle)* and the ceiling painting *Light and Darkness,* which Siemiradzki worked on between the years 1878–1879. *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 2, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021),cat. no. 12/5–3, 47–58; cat. no. 17/1–6, 345−354.

[100] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, vol. 4: D. Sarkowicz, *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego [The Painterly Craft of Henryk Siemiradzki]*, Warszawa 2022, 144–146, 216–217.

[101] Siemiradzki may have been familiar with a similar exedra, also known as a *hemicyclium* (ἡμικύκλιον), from A. Rich's publication (*Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*, Paris 1859, 315–316), which was in his library (The Czartoryski Library, Kraków, MNK MS 1588/13, 105: List of books. Compiled by librarian B. Siemiradzki on 17 October 1898, no. 30).

[102] H. Siemiradzki, Sketchbook, MNK III-r.a.-18398/25–26.



19. Henryk Siemiradzki, *Scena z życia pierwszych chrześcijan*, 1873, olej na płótnie, 37×63 cm, MNK II-a – 1195, fot. Muzeum

19. Henryk Siemiradzki, *Scene from the Lives of the First Christians*, 1873, oil on canvas, 37×63 cm, MNK II-a – 1195, phot. Museum

decorations, emerges from among the tree branches, illuminated by warm light. This part of the composition alludes to *A Roman Orgy from the Imperial Era*, to which the figure of the centaur by the exedra also corresponds. The scenes are separated not only by the vertical division of the building; the background is also screened off from the Colosseum by an openwork barrier, and from the revellers by an ornate bench.The world of the main figures is thus isolated. The central figure, situated at the end nearest the Colosseum, is depicted facing the viewer with outstretched arms. Its silhouette, distinguished by a white robe, alludes to the depictions of orants found in Catacomb art [**fig. 19**] [103]. Facing it in profile are a man and three kneeling figures. Separated symbolically from the world of the debauched feast, these figures offer prayers in the darkness. The orant's gesture links them to the Colosseum, the arena of suffering during Nero's reign, which is represented by this statue. The protagonists are therefore Christians at court who either left the feast or did not take part in it and have gathered for communal prayer. Much as in Kraszewski's novel, the scene depicts the birth of Christianity at the court of the Roman emperor, with the characters gathering in prayer whilst pagan Rome feasts. Once again, the plot and the dichotomy of contrasting worlds would correspond to Kraszewski's work in Siemiradzki's composition.

skiej, z którą koresponduje również figura centaura przy eksedrze. Plany oddzielone są od siebie nie tylko pionową cezurą budowli, tło odgrodzone jest bowiem od strony Koloseum ażurową barierą, a od ucztujących ławką ze zdobieniem.

Świat pierwszoplanowych bohaterów jest zatem odizolowany – centralna postać w grupie, znajdująca się skrajnie od strony Koloseum, przedstawiona została frontalnie, w geście rozpostartych wzniesionych rąk. Jej sylwetka, wyróżniona białą szatą, nawiązuje do wyobrażeń orantów znanych ze sztuki katakumbowej **[il. 19]**[102]. W jej kierunku zwróceni są, ukazani z profilu, mężczyzna i trzy klęczące postaci. Figury te symbolicznie oddzielone od świata rozpustnej uczty sprawują w ciemności modły, zaś gest oranta łączy ich z Koloseum – areną cierpienia za czasów Nerona, uobecnionego przez ten posąg. Bohaterami są zatem chrześcijanie znajdujący się na dworze, którzy opuścili biesiadę lub nie brali w niej udziału, a spotkali się na wspólnej modlitwie. Scena przedstawiałaby narodziny chrześcijaństwa na dworze rzymskiego cesarza, podobnie jak ma to miejsce w powieści Kraszewskiego, której bohaterowie zbierają się na modlitwach, gdy pogański Rzym ucztuje. Kolejny raz nie tylko fabuła, ale i dychotomia skontrastowanych światów odpowiadałaby w kompozycji Siemiradzkiego dziełu Kraszewskiego.

[103] Examples of orants can be found in Rossi's work in Siemiradzki's library (G. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Roma 1867, vol. 2, 2, tab. VI, XVI, XX). The Czartoryski Library, Kraków, MNK MS 1588/13, 105: List of books…, no. 42.

[102] Przykłady orantów znajdujemy w dziele Rossiego z biblioteki Siemiradzkiego (G. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Roma 1867, t. 2, cz. 2, tab. VI, XVI, XX). Biblioteka ks. Czartoryskich, Kraków, MNK rkps 1588/13, k. 105: Spis książek…, nr 42.



20. Henryk Siemiradzki, *Hypathos,* 1878, Album Jubileuszowy Artystów Polskich dla Józefa Ignacego Kraszewskiego, olej na kartonie, 21,5×33 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Gr 559/58, fot. Muzeum

20. Henryk Siemiradzki, *Hypathos,* 1878, Jubilee Album of Polish Artists for Józef Ignacy Kraszewski, oil on cardboard, 21.5×33 cm, National Museum in Poznań, Gr 559/58, phot. Muzeum

Siemiradzki w hołdzie Kraszewskiemu

Kiedy zatem Siemiradzki został poproszony o stworzenie pracy do Albumu Jubileuszowego Artystów Polskich z okazji 50-lecia twórczości Kraszewskiego, wybrał postać właśnie z antycznych noweli pisarza, tym razem czerpiąc inspiracje z *Capreä i Romy.* Przedstawiał on jednego z jej głównych bohaterów, Rubena Hypathosa **[il. 20]**, Żyda, który wraz ze swoją wspólnotą po wygnaniu z Rzymu osiadł na Capri[103]. Tam został porwany przez cesarza Tyberiusza z powodu swej urody; ostatecznie władca złożył go w ofierze bóstwu Mitry. Kraszewski opisał go jako młodzieńca

nadwyczajnej piękności, siedzącego nieruchomie z opuszczonemi rękami i zwieszoną głową. Gdyby nie włosy ciemne, wonnościami zlane, i w splotach długich wijące się po białej szyi, można go było z razu wziąć za posąg młodego Apolla, dłutem Praxytelesa dobyty z paroskiego kamienia. […] *Lekka szata z białej tkanki zaledwie*

[103] Jerzy Malinowski, „Hypathos", w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2021), nr kat. 3/3, 141.

Siemiradzki pays tribute to Kraszewski

When asked to contribute to the Jubilee Album of Polish Artists to celebrate the 50th anniversary of Kraszewski's career, Siemiradzki chose a character from the writer's ancient Rome-themed short stories, drawing inspiration from *Caprea and Roma*. He depicted one of the novellas' main characters, Ruben Hypathos [**fig. 20**], a Jew who settled on Capri with his community after being exiled from Rome[104]. There, he was abducted by Emperor Tiberius because of his beauty and ultimately sacrificed to the god Mithras. Kraszewski described him as a young man

of extraordinary beauty, sitting motionless with his hands hanging down and his head bowed. Were it not for his dark hair, drenched in fragrant oils and curling down his white neck, one might at first take him for a statue of the young Apollo carved by Praxiteles from Parian stone. […] *A light robe of white fabric barely covered*

[104] Malinowski, "Hypathos", in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), cat.no. 3/3, 141.

his chest and part of his body, leaving his legs, neck, and arms – sculpted to a marble whiteness – as if deliberately exposed for admiration[105].

By depicting the young man sitting on a stone bench in the foreground, Siemiradzki perfectly brought Kraszewski's description to life. The shadow of the tree's crown shrouds his face, his casual pose is captured diagonally from right to left (and thus sloping downwards) and the sharp, cold light highlights his pale body. All of these features perfectly convey the youth's passivity. Thus, the depiction captures both the beauty and passivity of Hypathos, while the red band on his head and the surrounding vine with tiny red flowers foreshadow his tragic death[106]. In this small-scale painting, Siemiradzki proved himself to be an excellent interpreter, capturing the essence of the character's tragic fate rather than merely being a talented illustrator of scenes depicting a literary anecdote.

The works by Siemiradzki discussed here explore the heroic beginnings of Christianity against the backdrop of the fall of Imperial Rome. However, these pieces do not represent all of the artist's ideas on this subject that he conceived during his early years in Rome. Siemiradzki alludes to the motif of Tiberius' bloody feasts, as mentioned by Kraszewski in *An Orgy from the Era of Tiberius on the Island of Capri* (1881). However, the scene depicted in the painting – a Bacchic dance amidst the bodies of men lying on the rocks – is not, contrary to some views, a travesty of the novel, as no such scene appears in it[107]. The author's sketchbook *Nero's Torches*, from 1876–1880, contains several other sketches of compositions from the early imperial period, including those captioned "Proclamation of the Edict of Persecution of Chr./…Dirce's Punishment in Nero's Circus/Inauguration of the Golden House" [108]. These attest to a search for themes related to that era, and some of them, such as Dirce, were developed at a later date. Years later, Siemiradzki linked the plot of the latter work to Renan's, wishing above all to distance himself from the alleged inspiration drawn from Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis*. In doing so, he clearly defined the relationship between word and image in his own work. He wrote:

Although I share the widespread and well-deserved appreciation for Sienkiewicz's novel, I would nevertheless consider it inappropriate to take the subject of a se-

[105] Kraszewski, „Słówko wstępne", 81–82.

[106] Cf. Owczarz, *Widzenie i wczytywanie*, 74.

[107] Jerzy Malinowski, "*An Orgy from the Era of Tiberius on the Island of Capri* in: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonne of the Paintings,* ed. J. Malinowski, vol. 1, trans. by Krzysztof Z. Cieszkowski, (Wydawnictwo Tako, 2021), cat.no. 3/2, 135–136.

[108] An insert in the cover of H. Siemiradzki's sketchbook, MNK III-r.a-18400.

mu pierś i część ciała okrywała, zostawując nogi, szyję, ramiona utoczone marmurowej białości, jakby umyślnie dla podziwu obnażonemi[104].

Ukazując pierwszoplanowego młodzieńca siedzącego na kamiennej ławie, Siemiradzki doskonale zmaterializował opis Kraszewskiego. Twarz pogrążona w cieniu korony drzewa, niedbała poza ujęta na diagonali z prawa do lewej (a więc opadająca) oraz ostre, zimne światło eksponujące blade ciało – wszystko to doskonale wyraża bierność młodzieńca. Przedstawienie oddaje zatem piękno, jak i bezwolność Hypathosa, a czerwona opaska na jego głowie oraz otaczające go pnącze z drobnymi kwiatkami w tym samym kolorze zapowiadają jego tragiczną śmierć[105]. Siemiradzki w tej małej formie malarskiej okazał się doskonałym interpretatorem, sięgającym istoty dramatu losu postaci, a nie tylko utalentowanym rysownikiem scen oddających anegdotę literacką.

Zaprezentowane prace Siemiradzkiego poświęcone heroicznym początkom chrześcijaństwa zderzonym z upadkiem cesarskiego Rzymu nie wyczerpują wszystkich jego pomysłów związanych z tą tematyką, powstałych w pierwszych latach pobytu artysty w Wiecznym Mieście. Do motywu ofiar krwawych uczt Tyberiusza, wspomnianych przez Kraszewskiego w *Capreä i Romie*, nawiązał Siemiradzki w dziele *Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri* (1881). Ukazana na obrazie scena tańca bachicznego przy leżących na skałach ciałach mężczyzn nie jest jednak (wbrew niektórym stanowiskom) trawestacją powieści, gdyż w niej takiej sceny nie ma[106]. Z kolei w szkicowniku autora *Pochodni Nerona* z lat 1876–1880 pojawia się kilka innych rysunkowych notatek kompozycji z wczesnego okresu cesarstwa, wśród nich podpisane: „Ogłoszenie edyktu (wyroku) prześladowania chrześc./ […] Kara Dyrcei w cyrku Nerona / Inauguracja Złotego domu"[107]. Świadczą one o poszukiwaniach wątków związanych z tą epoką, a niektóre z nich – jak *Dirke* – zostaną rozwinięte w późniejszym czasie. Fabułę tej ostatniej pracy Siemiradzki związał po latach z dziełem Renana, chcąc przede wszystkim odciąć się od przypisywanych mu inspiracji *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Przy okazji jasno określił relacje pomiędzy słowem i obrazem w swej twórczości. Pisał:

Jakkolwiek podzielam powszechne i zasłużone uznanie dla powieści Sienkiewicza, uważałbym jednak za

[104] Kraszewski, *Słówko wstępne*, 81–82.

[105] Por. Owczarz, *Widzenie i wczytywanie*, 74.

[106] Jerzy Malinowski, „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri", w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1 (Wydawnictwo Tako, 2021), nr kat. 3/2, 135-136.

[107] Wklejka w okładce szkicownika H. Siemiradzkiego: MNK III-r.a-18400.

niewłaściwe branie tematu do poważnego dzieła pędzla z utworu beletrystycznego. Podobieństwo zaś treści tłumaczy się w sposób bardzo prosty: malarz i pisarz dla odtworzenia w swych dziełach dawnej epoki dziejowej badają te same postacie i obrazy. Myśl mojej „Dyrcei" powziąłem czytając „L'Antechrist" Renana. W rozdziale „Massacre des chrétiens. L'éstétique de Néron" znalazłem opis tej sceny, podany przez autora na podstawie świadectw Klemensa rzymskiego i Hygina. Ten sam fakt dziejowy, oparty na tych samych źródłach, nastręczył Sienkiewiczowi jego Ligię, mnie Dyrcę[108].

Siemiradzki jednak nie zatrzymywał się na „faktach dziejowych", lecz poszukiwał ich znaczenia, dalekiego od zawartej w nich anegdoty. W obrazie ważniejsza od fabuły była bowiem dla artysty – malarza historycznego – idea kompozycji, która miała zostać ukazana przez formę[109]. W dziełach Siemiradzkiego z wczesnego okresu rzymskiego zaznaczyła się właśnie owa tematyczna i ideowa zbieżność z widzeniem starożytności przez Kraszewskiego. Rozpoczęła się ona od drezdeńskiej dyskusji artystów o postaci Chrystusa, a następnie zaowocowała serią obrazów o tematyce z początków chrześcijaństwa – tak istotnej, jeśli nie najważniejszej, we włoskich i antycznych peregrynacjach Kraszewskiego. Ową ideową łączność pomiędzy tymi pracami Siemiradzkiego dostrzegali współcześni. Bronisław Zawadzki pisał „*Świeczniki chrześcijaństwa* są dalszym ciągiem *Jawnogrzesznicy*, tylko rzecz przeniosła się ze skromnego miasteczka Palestyny do Rzymu, stolicy świata"[110].

Kolejne lata gruntowały relacje Siemiradzkiego z Kraszewskim. Wspomniany jubileusz 50-lecia pracy literackiej twórcy *Rzymu za Nerona* w 1879 roku stał się kolejną okazją do ukazania łączącej artystów więzi. Siemiradzki nie tylko bowiem sporządził malarski wpis we wspomnianym albumie, ale także wziął udział w uroczystych obchodach zorganizowanych w Krakowie 3–4 października[111]. To właśnie w ich trakcie, podczas uczty 4 października w Sukiennicach – jak doskonale wiadomo – podarował *Pochodnie Nerona* na rzecz mającego się utworzyć Muzeum Narodowego[112].

rious work of art from a work of fiction. However, the similarity in content can be explained very simply: to recreate a bygone historical era in their works, the painter and the writer study the same figures and images. I conceived the idea for my 'Dirce' whilst reading Renan's 'L'Antéchrist'. In the chapter 'Massacre des chrétiens. L'esthétique de Néron', I found a description of the scene based on the accounts of Clement of Rome and Hyginus, as provided by the author. The same historical fact, based on the same sources, inspired both Sienkiewicz's Ligia and my own creation of Dirce[109].

However, Siemiradzki did not focus on 'historical facts', but rather sought their meaning, which was far removed from the mere anecdote they contained. For this historical painter, the idea of composition, to be revealed through form, was more important than the plot[110]. This thematic and ideological convergence with Kraszewski's view of antiquity was evident in Siemiradzki's works from his early Roman period. This began with a discussion between the artists in Dresden about the figure of Christ and subsequently resulted in a series of paintings on themes from the early days of Christianity – a subject of great significance to Kraszewski during his travels in Italy and antiquity. His contemporaries recognised this ideological connection between Siemiradzki's works. Bronisław Zawadzki wrote, "*The Candlesticks of Christianity* are a continuation of *The Woman Taken in Adultery*; only the setting has shifted from a modest town in Palestine to Rome, the capital of the world" [111].

The following years cemented Siemiradzki's relationship with Kraszewski. The 50th anniversary celebrations of the author of *Rome under Nero* in 1879 provided another opportunity to emphasise the connection between the two artists. Not only did Siemiradzki contribute a painting to the album, but he also took part in the official celebrations organised in Kraków on 3–4 October[112]. As is well known, it was during these celebrations, at a banquet in the Cloth Hall on 4 October, that he donated *Nero's*

---

[108] H. Siemiradzki, *List,* „Gazeta Lwowska" 1898, nr 296 z 30 XII, 3.

[109] W gatunku *la grande peinture d'histoire* stojącym na szczycie akademickiej hierarchii najważniejsze były wymagania intelektualne, które realizował malarz w kompozycji. Miała ona ukazywać syntezę ideową momentu dziejowego, a nie „prawdę" chwili. Albert Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century* (Phaidon, 1971), 9–14.

[110] B. Zawadzki, „Przegląd artystyczny", *Bluszcz*, nr 41 (1877): 325.

[111] Grzegorz P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności… Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku* (Neriton, 2010), 200–201.

[112] J. Bezwińska, L. Szczypińska, *Narodziny Muzeum*, Kraków 1979, 11–12.

[109] H. Siemiradzki, "Letter", *Gazeta Lwowska* 1898, no. 296 of 30 December, 3.

[110] In the genre of *la grande peinture d'histoire*, which occupied the highest echelon of the academic hierarchy, the most significant aspect was the intellectual demands that the painter was required to fulfil in the composition. The objective was to present an ideological synthesis of a historical moment, rather than the 'truth' of the moment. Albert Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century* (Phaidon, 1971), 9–14.

[111] B. Zawadzki, „Przegląd artystyczny" [The Art Review], *Bluszcz*, no. 41 (1877): 325.

[112] Grzegorz Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności… Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku [For Oneself, for the Homeland, or for Posterity… Selected Aspects of Cultural Patronage among the Elites in the Polish Territories during the Nineteenth Century]* (Neriton, 2010), 200–201.

Torches to the National Museum, which was then in the process of being established[113].

However, for his contemporaries, this painting was no longer merely a depiction of the heroic beginnings of Christianity. Critics and the public interpreted *The Candlesticks of Christianity* as a patriotic work, seeing a parallel between the martyrdom of Christians and the persecution of Poles by Tsarist Russia[114]. Kraszewski largely shaped this approach to interpreting antiquity, influenced by the Romantic ideology expressed in works such as Adam Mickiewicz's *Literatura słowiańska [Slavic Literature]* and Zygmunt Krasiński's *Irydion*[115]. He drew an analogy between the persecution of Christians by the Romans and the repression suffered by Poles at the hands of the Russians. These connotations took on particular significance after the January Uprising failed; in *Rachunki za rok 1868 [Accounts for the Year 1868]*, the writer explicitly compared the persecutions in Lithuania to those under Diocletian[116]. However, such reception of *The Candlesticks of Christianity* was far from its author's original intentions; as Waldemar Okoń has demonstrated, Siemiradzki had initially wanted to sell the painting to the Tsar and had praised it to Petr Iseev[117]. Despite this, he soon embraced the new patriotic interpretation of his work, accepting the mission bestowed upon him by his contemporaries. He welcomed the enthusiastic reception of his gift in Kraków with joy, especially the torchlight procession organised in his honour [**fig. 21**] [118]. Undoubtedly, Kraszewski and the celebrations organised in Siemiradzki's honour in Kraków played a key role in 'reclaiming' the painter for the nation.

Later, Siemiradzki attempted to fulfil the social obligations placed upon Polish artists in Kraków by engaging in various fields. He frequently undertook social initiatives, unfortunately without success, and informed Kraszewski of them. For example, he wanted to establish a Polish newspaper in Vienna with his help. Later, he set up a scholarship for underprivileged students at the Kraków School of Fine Arts[119]. Until

Obraz ten nie był już jednak dla współczesnych tylko kartą z dziejów heroicznego początku chrześcijaństwa. Krytyka i publiczność odczytywały *Świeczniki chrześcijaństwa* jako dzieło patriotyczne, dostrzegając w męczeństwie chrześcijan paralelę do prześladowań Polaków przez Rosję carską[113]. Twórcą takiego modelu recepcji antyku był w dużej mierze Kraszewski, podążający za romantyczną myślą wyrażoną między innymi w *Literaturze słowiańskiej* Adama Mickiewicza i *Irydionie* Zygmunta Krasińskiego[114]. Dostrzegał on analogię między prześladowaniami chrześcijan przez Rzymian i represjami, które spotykały Polaków ze strony Rosjan. Szczególnego znaczenia nabrały te konotacje po upadku powstania styczniowego; w *Rachunkach za rok 1868* pisarz wprost przyrównał prześladowania na Litwie do tych z czasów Dioklecjana[115]. Taka recepcja *Świeczników chrześcijaństwa* była daleka od intencji autorskich – pierwotnie Siemiradzki pragnął bowiem (jak dowiódł Waldemar Okoń) sprzedać swój obraz carowi i zachwalał go Piotrowi Isiejewowi[116]. Pomimo tych zamiarów szybko zaaprobował także to nowe patriotyczne widzenie swego dzieła i odnalazł się w misji, którą nadali mu współcześni, witając z radością entuzjastyczne przyjęcie swego daru w Krakowie, zwłaszcza pochód z pochodniami, jaki na jego cześć zorganizowano **[il. 21]**[117]. Bez wątpienia udział w tym „odzyskaniu" malarza dla kraju miał właśnie Kraszewski oraz uroczystości zorganizowane dla niego w Krakowie.

Siemiradzki próbował później na różnych polach kontynuować nałożone na niego w Krakowie społeczne zobowiązanie artysty polskiego. Podejmował się często – niestety bez szczęśliwych rezultatów – działań społecznych, o których informował Kraszewskiego, na przykład chciał przy jego pomocy założyć gazetę polską w Wiedniu; później ufundował stypendium dla niezamożnych studentów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych[118]. Do końca życia autora *Rzymu za Nerona* Siemiradzki pozostawał z nim w bliskich, niemal ro-

---

113 J. Bezwińska, L. Szczypińska, *Narodziny Muzeum [The Birth of the Museum]*, Kraków 1979, 11–12.

114 Nowakowska-Sito, „Wokół *Pochodni Nerona*", 116–118.

115 Waldemar Okoń, "Wizerunek gladiatora w sztuce polskiej XIX wieku" ["The Image of the Gladiator in Nineteenth-Century Polish Art"], in: by the same author, *Alegorie narodowe [National Allegories]* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992), 32–38.

116 B. Bolesławita [J.I. Kraszewski,] *Rachunki. Z Roku 1868 [Accounts for the Year 1868]*, Poznań 1869, 100–101.

117 Waldemar Okoń, "Henryk Siemiradzki – alegoria żywa" ["Henryk Siemiradzki and the Living Allegory"], in: by the same author, *Alegorie narodowe,* 164.

118 He mentioned this event in his correspondence: PISK, 22, file 1, 526: H. Siemiradzki, letter to his parents, Vienna, 15 October 1879.

119 BJ Rkp. 6531 IV: The Correspondence of Józef Ignacy Kraszewski. Series III: Letters from 1863–1887. vol 71, S (Sabiński

113 Nowakowska-Sito, „Wokół *Pochodni Nerona* Henryka Siemiradzkiego", 116–118.

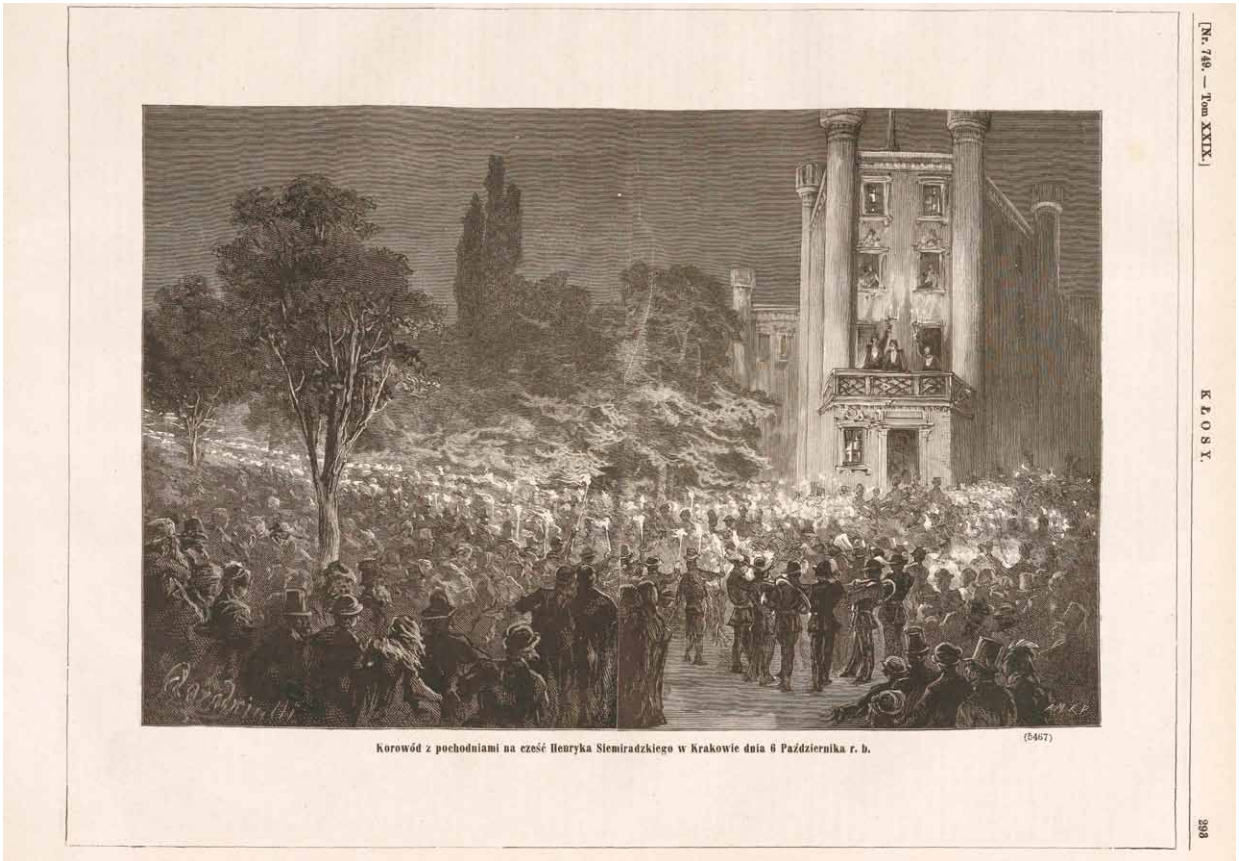
114 Waldemar Okoń, „Wizerunek gladiatora w sztuce polskiej XIX wieku", w: Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992), 32–38.

115 B. Bolesławita [J.I. Kraszewski,] *Rachunki. Z Roku 1868*, Poznań 1869, 100–101.

116 Waldemar Okoń, „Henryk Siemiradzki – alegoria żywa", w: Okoń, *Alegorie narodowe,* 164.

117 Wspominał to wydarzenie w korespondencji: PISK, 22, teczka. 1, k. 526: H. Siemiradzki, list do Rodziców, Wiedeń 10.15. 18979.

118 BJ Rkp. 6531 IV: Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego. Seria III: Listy z lat 1863–1887. T. 71, S (Sabiński – Siewicz), k. 547–548: H. Siemiradzki list do J.I. Kraszewskiego, 16 X 1879, Kraków, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/863030/edition/829372?search=bWV0YWRhdGFzZWFyY2g_YWN0aW9uPUFkdmFuY2VkU2VhcmNoQWN0aW9uJnR5cGU9LTMmcD0wJnZhbDE9Q29udHJpYnV0b3I6JTIyU2llbWlyYWR6a2klMkMrSGVucnlrJTIyJmlwcD0yNQ (dostęp 25.09.2025).



21. Korowód z pochodniami na cześć H. Siemiradzkiego w Krakowie 6 X 1879, drzeworyt sztorcowy według rysunku Michała Elwiro Andriollego, *Kłosy* 1879, nr 749, 293–294, fot. wolny dostęp

21. Torchlight procession in honour of H. Siemiradzki in Kraków on 6 Oct 1879, wood engraving based on a drawing by Michał Elwiro Andriolli, *Kłosy* 1879, no. 749, 293–294, phot. public domain

dzinnych kontaktach, a jeszcze w styczniu 1886 roku wybrał się do niego do San Remo, gdzie pisarz osiadł po zwolnieniu z pruskiego więzienia[119]. W bibliotece Siemiradzkiego znajdowało się natomiast kilkadziesiąt dzieł Kraszewskiego, w tym oczywiście jego powieści poświęcone antycznemu Rzymowi[120]. Pisarz czytał je wraz z całą rodziną, o czym pisał do Kraszewskiego:

nazwisko wasze czcigodny panie często bardzo wymieniamy. Wasze dzieła osładzają nam długie wieczory zimowe – powieści historyczne pouczają nas (mówię tu o moim szczupłym kółku rodzinnym) i przenoszą myślą w czasy zamierzchłe naszej przeszłości, a nastrój ich poważny i wzniosły tak mile odbiega od ohydnego naturalizmu beletrystyki dzisiejszej![121].

the end of Kraszewski's life, Siemiradzki remained in close, almost familial contact with him, and as late as January 1886, he visited him in San Remo, where the writer had settled after being released from a Prussian prison[120]. Furthermore, Siemiradzki's library contained several dozen of Kraszewski's works, including his novels set in ancient Rome[121]. The artist read these with his entire family, as he wrote to Kraszewski:

We often mention your name, venerable sir. Your works sweeten our long winter evenings – your historical novels instruct my small family circle and transport our thoughts to distant times, whilst their serious and

[119] BJ Rkp. 6531 IV: k. 522–553v: H. Siemiradzki list do J.I. Kraszewskiego, 9 stycznia 1886, Rzym.

[120] Biblioteka ks. Czartoryskich, Kraków, MNK rkps 1588/13, k. 109, 114–116, 148, 152: Spis …, nr 86, 89, 165–171, 182–202; 640, 692.

[121] BJ Rkp. 6531 IV: k.549v-550: H. Siemiradzki list do J.I. Kraszewskiego, 26 marca 1883, Rzym.

– Siewicz), pp. 547–548: H. Siemiradzki, letter to J.I. Kraszewski, 16 October 1879, Kraków, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/863030/edition/829372?search=bWV0YWRhdGFzZWFyY2g_YWN0aW9uPUFkdmFuY2VkU2VhcmNoQWN0aW9uJnR5cGU9LTMmcD0wJnZhbDE9Q29udHJpYnV0b3I6JTIyU2llbWlyYWR6a2klMkMrSGVucnlrJTIyJmlwcD0yNQ (access date 25.09.2025).

[120] BJ Rkp. 6531 IV: pp. 522–553v: H. Siemiradzki letter to J.I. Kraszewski, 9 January 1886, Rome.

[121] The Czartoryski Library, Kraków, MNK MS 1588/13, pp. 109,114–116, 148, 152: List of books …, no. 86, 89, 165–171, 182–202; 640, 692.

lofty mood is so pleasantly different from the hideous naturalism of today's fiction!"[122]

In this letter, Siemiradzki explicitly expressed his spiritual bond with the writer, signing himself as "your son in spirit" [123].

Thus, Kraszewski and Siemiradzki were united not only by their final resting place, but also, at a crucial moment in the career of the author of *Nero's Torches*, by a shared understanding of antiquity and the origins of Christianity. From the time of his meeting with Kraszewski in Dresden, Siemiradzki drew on themes taken up by the most important Polish writer of the time in his paintings. One can also discern an analogy in their understanding of the past and, consequently, the essence of both the novel and historical painting. Later, the artists' fates became intertwined through a social responsibility: the role of architect of national life, which the painter sought to take on, following in the footsteps of the esteemed writer. This connection is reflected in the location of their shared final resting place. After all, the monument was intended to unite two perspectives: faith in eternity and a lasting place in the nation's history. Given these two aspects, it is not surprising that Siemiradzki was laid to rest beside Kraszewski.

Maria Nitka, PhD in Art History, focuses her research interests on the reception of antiquity in modern art in Central and Eastern Europe, artistic relations between Italy and the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth in the 19th century, and religious art of that period. She is the author of the monograph *Polish Painters in the Papal Rome of the 19th Century* (Toruń–Warsaw, 2014), co-author of *Henryk Siemiradzki. Catalouge Raisonne of the Paintings* (2020), as well as the organiser of an international academic conference and editor of a volume dedicated to this artist, *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome* (2020). She works as a lecturer at the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław.

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

Bąbiak, Grzegorz P. *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*. Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, 2016.

[122] BJ Rkp. 6531 IV: 549v-550: H. Siemiradzki's letter to J.I. Kraszewski, 26 March 1883, Rome.

[123] Ibidem, 550.

Ten duchowy związek z pisarzem Siemiradzki wyraził wprost w tym liście, podpisując się jako „syn z Twego ducha"[122].

Kraszewskiego i Siemiradzkiego połączyło zatem miejsce wiecznego spoczynku, lecz przede wszystkim, w ważnym momencie twórczości autora *Pochodni Nerona*, wspólne rozumienie antyku i początków chrześcijaństwa. Od czasu spotkania z Kraszewskim w Dreźnie Siemiradzki nie tylko malarsko nawiązywał do tematów podjętych przez najważniejszego wówczas żyjącego polskiego pisarza, lecz można również dostrzec analogię w pojmowaniu przeszłości, a więc istoty zarówno powieści, jak i obrazu historycznego. Później losy odbioru artystów splotło społeczne wyzwanie: przyjęcie roli kreatora życia narodowego, którą za cenionym pisarzem usiłował podjąć malarz. Łączność ta znalazła odzwierciedlenie w miejscu ich wspólnego spoczynku. Skałka miała przecież jednoczyć dwie perspektywy – wiarę w wieczność oraz trwałe miejsce w historii narodu. Właśnie w odniesieniu do tych dwóch aspektów nie dziwi, że Siemiradzki spoczął obok Kraszewskiego.

Maria Nitka, doktor nauk o sztuce, koncentruje swoje zainteresowania badawcze wokół recepcji antyku w nowoczesnej sztuce Europy Środkowo-Wschodniej, relacji artystycznych pomiędzy Włochami a ziemiami dawnej Rzeczypospolitej w XIX wieku oraz sztuki sakralnej tego okresu. Jest autorką monografii *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku* (Toruń–Warszawa, 2014), współautorką *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* (2020) oraz organizatorką międzynarodowej sesji naukowej i redaktorką tomu poświęconego temu artyście, *Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome* (2020). Pracuje jako adiunktka w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Bibliografia

Bąbiak, Grzegorz P. *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*. Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, 2016.

Bąbiak, Grzegorz P. *Sobie, ojczyźnie czy potomności… Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*. Neriton 2010.

Biały, Aneta i Adamczyk, Paulina. „Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego. Rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu *Jawnogrzesznica* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie", *Sztuka Europy Wschodniej* 4 (2016): 67–68.

[122] Ibidem, k. 550.

Biernacka, Małgorzata. *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce.* Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003, 188–193.

Bloch, Peter. „Ehebrecherin", w: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, t. 1, Rom, Freiburg, Basel 1994, szp. 580–583.

Bujnicki, Tadeusz. „Historyczna powieść epistolarna «Rzym za Nerona» Kraszewskiego". *Ruch Literacki* 28 (1987): 195–206.

Capitelli, Giovanna. „Redescendons aux catacombs. Note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento". *Ricerche di storia dell'arte*, nr 110–111 (2013): 45–58.

Dąbrowicz, Eugeniusz. „Katakumby. Józef Ignacy Kraszewski – Zygmunt Krasiński – Cyprian Norwid". W: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego,* red. W. Ratajczak i T. Sobieraj. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2006, 85–96.

De Carlo, Andrea F. „Rzymskie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego jako literackie źródło *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza". *Bibliotekarz Podlaski* 17, nr 1 (2016): 37–52. http://hdl.handle.net/11320/8234.

Dobrowolski, Witold. „Neron – mit i rzeczywistość", W: *Wokół „Quo vadis". Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona,* red. W. Dobrowolski. Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001, 10–17.

Driskel, Michael P. *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*. Pennsylvania State University Press, 1992.

Gatrall, Jefferson J.A. *The Real and the Sacred: Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction*. The University of Michigan Press, 2014.

Gorzelany, Dorota. „Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w »Pochodniach Nerona» Henryka Siemiradzkiego", *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* 63 (2013): 165–180.

Haake, Michał. „Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzesznicy* Henryka Siemiradzkiego", „Sztuka Europy Wschodniej" 2022, t. X, 221–231.

Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome, red. M. Nitka, A. Kluczewska-Wójcik, „Conferenze" 2020, t. 145.

Heinrich Semeradsky i artyści z jego kręgu: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, red. T. L. Karpova, Moskwa 2023.

Jęcki, Krzysztof. „»Pochodnie Nerona» Henryka Siemiradzkiego". *Modus. Prace z historii sztuki* VIII–IX (2009): 153–164.

Karpova, T.L. *Heinrich Semeradsky*. St Petersburg 2008.

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego, red. J. Malinowski, t. 1–2, Warszawa 2020.

Kraszewski, Józef I. *Capreä i Roma*. Wilno 1860.

Kraszewski, Józef I. *Kartki z podróży*. t. 1. Warszawa 1866.

Kraszewski, Józef I. *Rzym za Nerona.* Kraków 1866.

Kraszewski, Józef I. „Wieki katakumbowe". *Kronika Rodzinna* 1868, nr 17, nr 18, 257–260, 273–276; 1869, nr 11,

Bąbiak, Grzegorz P. *Sobie, ojczyźnie czy potomności… Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*. Neriton 2010.

Biały, Aneta and Adamczyk, Paulina, „Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego. Rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu *Jawnogrzesznica* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie", *Sztuka Europy Wschodniej* 4 (2016): 55–71.

Biernacka, Małgorzata. *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce.* Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003, 188–193.

Bloch, Peter. „Ehebrecherin", in: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, v. 1, Rom, Freiburg, Basel 1994, col. 580–583.

Bujnicki, Tadeusz. „Historyczna powieść epistolarna «Rzym za Nerona» Kraszewskiego". *Ruch Literacki* 28 (1987): 195–206.

Capitelli, Giovanna. „Redescendons aux catacombs. Note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento". *Ricerche di storia dell'arte*, no. 110–111 (2013): 45–58.

Dąbrowicz, Eugeniusz. „Katakumby. Józef Ignacy Kraszewski – Zygmunt Krasiński – Cyprian Norwid". In: *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego,* eds. W. Ratajczak and T. Sobieraj. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2006, 85–96.

De Carlo, Andrea F. „Rzymskie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego jako literackie źródło *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza". *Bibliotekarz Podlaski* 17, no. 1 (2016): 37–52. http://hdl.handle.net/11320/8234.

Dobrowolski, Witold. „Neron – mit i rzeczywistość". In: *Wokół „Quo vadis". Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona,* ed. W. Dobrowolski. Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001, 10–17.

Driskel, Michael P. *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*. Pennsylvania State University Press, 1992.

Gatrall, Jefferson J.A. *The Real and the Sacred: Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction*. The University of Michigan Press, 2014.

Gorzelany, Dorota. „Zabytki rzymskie źródłem inspiracji malarskiej w »Pochodniach Nerona» Henryka Siemiradzkiego". *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* 63 (2013): 165–180.

Haake, Michał. „Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzesznicy* Henryka Siemiradzkiego". Sztuka Europy Wschodniej 2022, t. X, 221–231.

Henryk Siemiradzki and the International Artistic Milieu in Rome, eds. M. Nitka, A. Kluczewska-Wójcik, „Conferenze" 2020, v. 145.

Heinrich Semeradsky and Artists of His Circle: Proceedings of the International Scholarly Conference, ed. T. L. Karpova, Moscow 2023.

Jęcki, Krzysztof. „»Pochodnie Nerona» Henryka Siemiradz-

kiego". *Modus. Prace z historii sztuki* VIII–IX (2009): 153–164.

Karpova, T.L. *Heinrich Semeradsky*. St Petersburg 2008.

Henryk Siemiradzki: Catalogue Raisonné of the Paintings, transl. K. Z. Cieszkowski, ed. J. Malinowski, v. 1–2, Warsaw 2021.

Kraszewski, Józef I. *Capreä i Roma*. Wilno 1860.

Kraszewski, Józef I. *Kartki z podróży*. v. 1. Warszawa 1866.

Kraszewski, Józef I. *Rzym za Nerona.* Kraków 1866.

Kraszewski, Józef I. „Wieki katakumbowe". *Kronika Rodzinna* 1868, no 17, no 18, 257–260, 273–276; 1869, no 11, no 12, 161–164, 180–184; 1870, no 23, no 24, 353–356, 373–376.

Kuczyńska, Agnieszka. "«Christ and the Sinner» by Henryk Siemiradzki – Selected Problems of the Iconography of Christ in 19th Century Russian Painting". *World Art Studies* XVIII (2018): 49–53.

Lang, Walther K. "The «Atheism» of Jesus in Russian Art: Representations of Christ by Ivan Kramskoy, Vasily Polenov, and Nikolai Ghe". *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2 (2003). http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/the-qatheismq-of-jesus-in-russian-art-representations-of-christ-by-ivan-nikolevich-kramskoy-vasily-polenov-and-nikolai-ghe.

Malik, Shushma. *The Nero-Antichrist. Founding and Fashioning a Paradigm*. Cambridge University Press, 2020.

Miziołek, Jerzy. „«Dirke chrześcijańska» i inne tematy „all'antica" w twórczości Henryka Siemiradzkiego. Uwagi i rozważania". *Sztuka Europy Wschodniej* IV (2016): 21–54.

Miziołek, Jerzy. „I due capolavori di Henryk Siemiradzki: „Le torce di Nerone" e „Il Giudizio di Paride ovvero Il trionfo di Venere". *Pegasus* 12 (2010): 83–119.

Miziołek, Jerzy. „*Lux in tenebris*. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka". In: *Nerone*, eds. M. A. Tomei, R. Rea, katalog wystawy, Roma-Milano 2011, 44–61.

Mossakowska, Wanda. „Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872 − około 1884)". *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 32, no 2 (1984): 211−221.

Nieśmiertelni. Krypta Zasłużonych na Skałce. ed. F. Ziejka. Universitas 2010.

Nowakowska-Sito, Katarzyna. „Wokół «Pochodni Nerona» Henryka Siemiradzkiego". *Rocznik Krakowski* 58 (1992): 103–119.

Okoń, Waldemar. *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku.* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992.

Orientalism and the Jews, eds. I. Davidson Kalmar, D. Penslar. Brandeis University Press, 2005.

Orłowski, Jan. *Aleksy K. Tołstoj z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych*. Lublin 1974.

Orłowski, Jan. „Motyw ewangeliczny w «Grzesznicy» Aleksego Tołstoja. Polskie echa poematu". *Roczniki Humanistyczne* 45–46 (1997–1998): 41–51.

nr 12, 161–164, 180–184; 1870, nr 23, nr 24, 353–356, 373–376.

Kuczyńska, Agnieszka. "«Christ and the Sinner» by Henryk Siemiradzki – Selected Problems of the Iconography of Christ in 19th Century Russian Painting". *World Art Studies* XVIII (2018): 49–53.

Lang, Walther K. "The «Atheism» of Jesus in Russian Art: Representations of Christ by Ivan Kramskoy, Vasily Polenov, and Nikolai Ghe", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2 (2003). http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/the-qatheismq-of-jesus-in-russian-art-representations-of-christ-by-ivan-nikolevich-kramskoy-vasily-polenov-and-nikolai-ghe.

Malik, Shushma. *The Nero-Antichrist. Founding and Fashioning a Paradigm*. Cambridge University Press, 2020.

Miziołek, Jerzy. „«Dirke chrześcijańska» i inne tematy „all'antica" w twórczości Henryka Siemiradzkiego. Uwagi i rozważania". *Sztuka Europy Wschodniej* IV (2016): 21–54.

Miziołek, Jerzy. „I due capolavori di Henryk Siemiradzki: „Le torce di Nerone" e „Il Giudizio di Paride ovvero Il trionfo di Venere". *Pegasus* 12 (2010): 83–119.

Miziołek, Jerzy. „*Lux in tenebris*. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka". W: *Nerone*, red. M. A. Tomei, R. Rea. katalog wystawy, Roma-Milano 2011, 44–61.

Mossakowska, Wanda. „Pomoce fotograficzne Michela Manga do obrazów Henryka Siemiradzkiego (1872 − około 1884)". *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 32, nr 2 (1984), il. 3.

Nieśmiertelni. Krypta Zasłużonych na Skałce. red. F. Ziej-ka. Universitas 2010.

Nowakowska-Sito, Katarzyna. „Wokół «Pochodni Nerona» Henryka Siemiradzkiego". *Rocznik Krakowski* 58 (1992): 103–119.

Okoń, Waldemar. *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku.* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992.

Orientalism and the Jews, red. I. Davidson Kalmar, D. Penslar. Brandeis University Press, 2005.

Orłowski, Jan. *Aleksy K. Tołstoj z dziejów polsko-rosyjskich związków kulturalnych*. Lublin 1974.

Orłowski, Jan. „Motyw ewangeliczny w «Grzesznicy» Aleksego Tołstoja. Polskie echa poematu". *Roczniki Humanistyczne* 45–46 (1997–1998): 41–51.

Orłowski, Jan. „Poemat «Grzesznica» Aleksego Tołstoja i obraz «Jawnogrzesznica» Henryka Siemiradzkiego jako przykład poetyckiej inspiracji w malarstwie". W: *Intermedia-lität/ Intermedialność*, red. R. Lewicki, I. Ohnheiser. Lublin 2001, 117–123.

Owczarz, Ewa. „Widzenie i wczytywanie. Topografia i historia w «Caprei i Romie» Józefa Ignacego Kraszewskiego. *Litteraria Copernicana* 28 (2018), nr 4, 61–77. https://doi.org/10.12775/LC.2018.047.

Płaszczewska, Olga. *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*. 2003.

Priest, Robert D. *The Gospel according to Renan: reading, writing, and religion in nineteenth-century France*. Oxford University Press, 2015.

Renan, Ernest. *Histoire des Origines du Christianisme*, t. 1–8. Paris 1863–1883.

Rożek, Michał. *Skałka*. Wydawnictwo Petrus 2011.

Said, Edward W. *Orientalizm.* Tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2003, 180–190.

Stolot, Franciszek. *Henryk Siemiradzki* (Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001).

Szczot, Monika. „Między Rzymem a prowincją. O powieściach rzymskich Józefa Ignacego Kraszewskiego". *Studia Antiquitatis et Medii Aevi Incohantis* 2023: 276–286. 10.34616/samai.2023.s.1.276.286.

Susak, Veronika. "*Jesus and the Samaritan Woman* (1890) by Henryk Siemiradzki in the Context of European Art". *World Art Studies* XVIII (2018): 41–48.

Tarnowski, Stanisław. „Artyści polscy na Wystawie wiedeńskiej". *Przegląd Polski* 2 (1873): 195.

Źródła archiwalne

Papieski Instytut Studiów Kościelnych, 22: Spuścizna Rodziny Siemiradzkich, teczka 1: Listy Henryka Siemiradzkiego do Rodziców Hipolita i Michaliny.

Biblioteka ks. Czartoryskich, Kraków, MNK rkps 1588/13, Spis Książek. Bibliotekarz B. Siemiradzki sporządził d. 17 października 1898 r.

Biblioteka Jagiellońska, BJ Rkp. 6531 IV: Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego. Seria III: Listy z lat 1863–1887. T. 71, S (Sabiński – Siewicz). Listy Henryka Siemiradzkiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego, k. 547–554.

Orłowski, Jan. „Poemat « Grzesznica» Aleksego Tołstoja i obraz «Jawnogrzesznica» Henryka Siemiradzkiego jako przykład poetyckiej inspiracji w malarstwie". In: *Intermedialität/ Intermedialność*, eds. R. Lewicki, I. Ohnheiser. Lublin 2001, 117–123.

Owczarz, Ewa. „Widzenie i wczytywanie. Topografia i historia w «Caprei i Romie» Józefa Ignacego Kraszewskiego. *Litteraria Copernicana* 28 (2018), no 4, 61–77. https://doi.org/10.12775/LC.2018.047.

Płaszczewska, Olga. *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*. 2003.

Priest, Robert D. *The Gospel according to Renan: reading, writing, and religion in nineteenth-century France*. Oxford University Press, 2015.

Renan, Ernest. *Histoire des Origines du Christianisme*, v. 1–8. Paris 1863–1883.

Rożek, Michał. *Skałka*. Wydawnictwo Petrus 2011.

Said, Edward W. *Orientalizm.* trans. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2003.

Stolot, Franciszek. *Henryk Siemiradzki* (Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001).

Szczot, Monika. „Między Rzymem a prowincją. O powieściach rzymskich Józefa Ignacego Kraszewskiego". *Studia Antiquitatis et Medii Aevi Incohantis* 2023: 276–286. 10.34616/samai.2023.s.1.276.286.

Susak, Veronika. "*Jesus and the Samaritan Woman* (1890) by Henryk Siemiradzki in the Context of European Art". *World Art Studies* XVIII (2018): 41–48.

Tarnowski, Stanisław. „Artyści polscy na Wystawie wiedeńskiej". *Przegląd Polski* 2 (1873): 195.

Archival Sources

The Pontifical Institute of Ecclesiastical Studies (Warsaw), 22: The Siemiradzki Family Papers, File 1: Letters from Henryk Siemiradzki to his parents, Hipolit and Michalina.

The Czartoryski Library, Kraków, MNK MS 1588/13, List of Books. Compiled by the librarian B. Siemiradzki on 17 October 1898.

Jagiellonian Library, BJ MS 6531 IV: *Correspondence of Józef Ignacy Kraszewski*. Series III: Letters from 1863–1887. Vol. 71, S (Sabiński–Siewicz). Letters from Henryk Siemiradzki to Józef Ignacy Kraszewski, fols. 547–554.

Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej 19 (2026) [*Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacred art*], https://journals.ur.edu.pl/setde, ISSN: 1689-5010 (PRINT), ISSN: 2720-524X (ONLINE)
„Wpatrzeni w wieczność, spoglądający ku sobie w teraźniejszości – o wspólnocie artystycznej Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Siemiradzkiego" ["Staring into eternity, looking towards each other in the present – on the artistic partnership between Józef Ignacy Kraszewski and Henryk Siemiradzki"], © Maria Nitka, Creative Commons CC BY,
DOI: 10.15584/setde.2026.19.1
Oryginalny artykuł naukowy (original research article). Data nadesłania artykułu (Received) – 2 lutego 2026, data zaakceptowania do druku (Accepted) – 21 kwietnia 2026, data opublikowania (Published) – 15 października 2026