

# Mikołaj Getka-Kenig

---

## Car rosyjski królem Polski – problemy reprezentacji malarskiej 1815–1830

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 175-181

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
ТОМ I

---

Mikołaj Getka-Kenig  
Uniwersytet Warszawski

Car rosyjski królem Polski  
– problemy reprezentacji malarskiej 1815–1830

Utworzenie Królestwa Polskiego w wyniku postanowień Kongresu Wiedeńskiego w 1815 roku stanowiło wyjątkowy moment w porozbiorowych dziejach Polaków. Po dwudziestu latach Polska wróciła na mapy Europy z własną administracją, wojskiem, parlamentem, jak i władcą noszącym odwieczny tytuł królewski. Mało kto podejrzewał, że okres radości będzie trwał krótko i skończy się tragicznymi wydarzeniami powstania 1830 roku. Cieszono się z „odrodzenia” państwowego bytu, który zawdzięczano decyzji rosyjskiego cesarza Aleksandra. Mimo negatywnych wspomnień związanych z polityką jego babki Katarzyny, wierzone, że polsko-rosyjskie nieporozumienia odeszły już do przeszłości. Nie tylko nie obawiano się nierównej unii konstytucyjnego i małego państwa z despotycznym mocarstwem, lecz nawet podkreślano znaczenie imperialnej protekcji, mającej gwarantować trwałość polskiego „wskrzeszenia”.<sup>1</sup>

Emocje, jakie narastały wokół osoby nowego króla Polski znalazły wyraz we współczesnej twórczości artystycznej. Sprzyjały temu okoliczności, które zapewniały sztukom pięknym rozwój porównywalny z epoką stanisławowską. Władze korzystały z usług artystów w celu ugruntowania własnego autorytetu. Angażowano zarówno malarzy, rzeźbiarzy jak i architektów. Rządowi do tego stopnia zależało na rodzimej twórczości, że administracyjnie zakazał „ludziom sztuki” zmiany zawodu.<sup>2</sup> W tym czasie dysponowano większymi środkami finansowymi niż w latach napoleońskiego Księstwa Warszawskiego (1807–1813/1815), kiedy ambitne przedsięwzięcia zarzucano z powodu wydatków wojennych.<sup>3</sup> Z okazji warszawskiej wystawy sztuk pięknych w 1821 roku, zorganizowanej pod patronatem rządu, w prasie czytano: „Dobroczynne skutki pokoju, którego z łaski najlepszego z Monarchów od lat kilku kraj nasz używa, dodają codziennie ojczyźnie naszej nowej świetności, a rozkrzewiają i utrzymują w kraju szlachetny popęd do doskonałości w dziełach kunsztu i gustu (...) gorliwe usiłowania osób przy sterze rządów będących wzmacniają w narodzie upodobanie do

---

<sup>1</sup> Getka-Kenig (2012: 7–10). W tym miejscu warto podkreślić, że istotną przyczyną wybuchu powstania w 1830 r. były narodowo-państwowe ambicje nadwiślańskich elit, których Królestwo Polskie nie mogło zaspokajać (choćby ze względu na obcy tradycji system władzy, skromną powierzchnię jak i fakt, że panujący od 1826 r. nowy król Mikołaj nie zamierzał nic pod tym względem zmieniać).

<sup>2</sup> AGAD (4: 246).

<sup>3</sup> Polaczek (2005).

tego, co w pewnym względzie sławę narodu stanowi”.<sup>4</sup> Dwa lata później redaktor innej gazety pisał: „Pod łagodnym berłem Stanisława Poniatowskiego, gorliwego sztuk pięknych opiekuna nagle się posunęły i gdyby nie zmiany polityczne, zapewne byśmy dotąd mieli wzorowych malarzy, snycerzy i architektów (...) Dopiero pod panowaniem Najłaskawszego Monarchy Aleksandra I nowego życia nabrały kunsztu w Polsce. Monarcha ten troskliwy o dobro kraju we wszystkich szczegółach, raczył łaskawe zwrócić oko i na tę gałąź oświecenia, ustanowił na wzór innych krajów publiczną ekspozycję, wskrzesił zapal artystów, przeznaczył dla celujących nagrody”.<sup>5</sup>

Artyści mieli więc osobiste powody (obok tych patriotycznych), aby wiernie służyć nowemu reżimowi. „Najlepszy z Monarchów” stał się oczywistą inspiracją dla niejednego płótna. Spośród nich bodaj najbardziej znanym jest zaginione obecnie dzieło *Aleksander I nadający dyplom ustanowienia Uniwersytetu Królewskiego w Warszawie Radzie tegoż*, namalowane w 1828 roku przez Antoniego Brodowskiego. Kompozycja tej wymaginowanej wielofiguranej sceny (Uniwersytet ustanowiono bez takiej ceremonii) zapewnia monarsze wyraźnie uprzywilejowaną pozycję. Centralnie umiejscowiony, frontalnie ujęty król organizuje ustawienie pozostałych postaci. Za jego plecami stoją reprezentanci władzy w osobach ministra wyznań i oświaty oraz jego zastępcy od spraw edukacji, natomiast na wprost monarszego oblicza malarz umieścił rektora i dziekanów uczelni. Upamiętnienie uniwersyteckiej fundacji wydaje się znakomitą pretekstem do złożenia hołdu monarsze. W takim przekonaniu utwierdza sam tytuł, z jakim dzieło zostało wystawione, kładący szczególny nacisk na osobę Aleksandra. Wizja malarza spotkała się z publicznym uznaniem: „wielki obraz P. Brodowskiego (...) jest pięknie ugrupowany. Postać monarchy doskonała i wykończona”;<sup>6</sup> „ma wiele zalet ze względu na pomysł, dostojne osoby są dobrze ustanowione”.<sup>7</sup> Entuzjastyczne przyjęcie tego monumentalnego dzieła zapewne pomogło malarzowi w uzyskaniu tzw. profesury radnej na Uniwersytecie Warszawskim, najwyższego stopnia w uczelnianej hierarchii, którego nie osiągnął dotąd żaden inny artysta-wykładowca.<sup>8</sup>

Co znamienne, jedyna negatywna uwaga, pojawiająca się w ówczesnej prasie pod adresem omawianego płótna, dotyczyła nieodpowiedniej pozy i wyrazu twarzy rektora odbierającego dyplom fundacyjny: „zbytne spuszczenie i przymknięcie oczu jego psuje wyobrażenie oznaki głębokiego uszanowania, właściwy wyraz”;<sup>9</sup> „to jedynie spostrzegać się daje, że szacowny artysta, lubo dostatecznie wyraził uniżoność odbierającego dyplomata, nie nadał mu przecież wyrazu wdzięczności, który koniecznie na twarzy jego malować się był powinien”.<sup>10</sup> Nieprzypadkowo właśnie „uszanowanie” i „wdzięczność” nasuwały się krytykom. Właśnie te uczucia kształtowały ówczesne wyobrażenie Polaków o Aleksandrze jako ich wielkim historycznym bohaterze.

Inną sceną z monarchą w roli głównej jest *Pierwszy wjazd Aleksandra I do Warszawy* pędzla Charles’a Santoire’a de Varenne’a, obecnie również zaginiony i znany tylko z przekazów graficznych. Pochodzący z Francji artysta specjalizował się w malarstwie pejzażowym i marynistycznym, kształcąc się w paryskiej pracowni Claude’a Joseph’a Vernet’a. Na początku XIX wieku wiele podróżował, m.in. około 1812 roku przebywał w Rosji, gdzie namalował *Pożar Moskwy* (zakupiony przez Aleksandra I). Przed 1815 rokiem przeniósł się do Warszawy.<sup>11</sup> Tam zwrócił uwagę ministra Stanisława Kostki Potockiego, który wyprotegował Francuza na stanowisko profesora sztuk pięknych na nowopowstałym uniwersytecie.<sup>12</sup> Potocki złożył mu tę atrakcyjną ofertę w styczniu 1817 roku,<sup>13</sup> co jest o tyle istotne, że właśnie z tego okresu pochodzi pierwsza źródłowa wzmianka o *Wjeździe Aleksandra*. 18 lutego 1817 roku Rada Administracyjna (najwyższe gremium rządowe, którego Potocki był członkiem) postanowiła o nabyciu tego obrazu „przez malarza Waren sporządzonego”.<sup>14</sup> Być może obok rosyjskich koneksji i paryskiego wykształcenia, właśnie to płótno stało się dla Varenne’a przepustką do profesury – podobnie jak w późniejszym o przeszło dekadę przypadku Brodowskiego.

Na podstawie grafiki Ludwika Horwarta (il. 1) można stwierdzić, że malarz podszedł do tematu na

<sup>4</sup> Gazeta Warszawska (1821).

<sup>5</sup> Gazeta Korrespondenta (1823).

<sup>6</sup> Gazeta Polska (1828).

<sup>7</sup> Gazeta Warszawska (1828).

<sup>8</sup> Miziołek (2005: 118).

<sup>9</sup> Gazeta Polska (1828).

<sup>10</sup> Gazeta Warszawska (1828).

<sup>11</sup> Rastawiecki (1857: 4–6).

<sup>12</sup> Bartnicka (1971: 170–171).

<sup>13</sup> AGAD (1817: 204).

<sup>14</sup> AGAD (4: 120). W połowie XIX wieku obraz wisiał w warszawskim ratuszu przy placu Teatralnym. Rastawiecki (1857: 5).

Il. 1.  
Ludwik Horwart, *Pierwszy wjazd Aleksandra I do Warszawy*, litografia wg płótna Charles'a Santoire'a de Varenne'a, 1829, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Mag. Ikonografii, sygn. G.33935/WAF.652; G.11157/III; G.4390/III



miarę swojego wykształcenia. Jest to bardziej pejzaż z szeroko rozbudowanym sztafażem niż obraz historyczny w akademickim stylu. Na perspektywicznie skomponowaną scenę składają się trzy równomiernie rozdzielone pasy – partia ludzi, drzew i architektury oraz nieba. Na pierwszym planie widać Aleksandra na koniu, w polskim mundurze z szarfą orderu Orła Białego, który przyjmuje klucze do miasta od delegacji obywateli, odzianych zarówno w nowoczesne uniformy jak i staropolskie kontusze. Co znamienne, Varenne ubrał najważniejszą postać w ich gronie – mężczyznę przekazującego klucze – właśnie na nowoczesną urzędniczą modłę. Kontuszowi „sarmaci”, reprezentujący ważne, ale minione już czasy, stają nieco dalej. Z boku podjeżdża do cesarza wielki książę Konstanty. Z perspektywy 1817 roku, kiedy cesarski brat zaznaczył już swoją dominującą rolę w życiu politycznym Królestwa, trudno byłoby go pominąć w takim przedstawieniu. Romanowów otaczają tłumy warszawian obu płci. Wzmacniając realistyczne, a zatem i propagandowe wrażenie, artysta uwzględnił kilka psów biegających wokoło (zważywszy na ich równoczesne symboliczne przesłanie – pies to wszakże symbol wierności). Podobny cel mogło mieć zaznaczenie dość swobodnego sposobu zachowania części zgromadzonych (zwłaszcza z dalszych rzędów), odwróconych bokiem lub niemal tyłem do władcy. Brak szczególnego rygoru sugerował spontanicz-

ność polskiej radości. W głębi wznosi się potężna brama triumfalna w porządku korynckim, którą wieńczy, zgodnie z antycznym zwyczajem, kwadryga.<sup>15</sup> Postać cesarza została ustawiona na osi łuku przejazdowego, tym bardziej skupiając na sobie uwagę oglądającego. Po bokach bramy rozpościera się romantyczny leśny krajobraz, powyżej niemal bezchmurne niebo.

*Aleksander I nadający dyplom* oraz *Wjazd Aleksandra* są jedynymi znanymi malarskimi scenami poświęconymi historii najnowszej z osobą cesarza w roli głównej, które powstały w tym czasie w Królestwie. Monarchę można było jednak czcić również w inny, mniej efektowny, choć równie dostojny sposób. Dla przykładu, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachował się anonimowy obraz o dość znacznych wymiarach – 227 na 148 centymetrów. Jego autorem był zapewne Józef Oleszkiewicz, mieszkający na stałe w Rosji.<sup>16</sup> Ikonografia tego płótna jest bardzo ciekawa. Monarcha, z konstytucją w dłoni (której nagłówek widać na zagięciu zwoju), ubrany w polski generalski mundur (z charakterystycznym srebrnym wężykiem) i przepasany wstęgą orderu Orła Białego, został ujęty *en pied*.

<sup>15</sup> Paszkiewicz (1990: 289).

<sup>16</sup> W dokumentacji muzealnej obraz pozostawał jak dotąd bez atrybucji, będąc jedynie przypisanym szkole rosyjskiej – patrz: karta inwentarzowa nr 2670 autorstwa Ireny Kołoszyńskiej.

Obok ustawiono kamienny postument, na którym wznosi się posąg Sprawiedliwości, w jednej ręce trzymającej wagę, w drugiej wieniec laurowy – tuż nad głową cesarza-króla. Postument zdobi płasko-rzeźbiona personifikacja Zgody, ukazująca dwie kobiety podające sobie ręce nad paleniskiem. Każda ma tarczę z wizerunkiem orła – jedna polskiego, druga rosyjskiego. W prawym dolnym rogu znajduje się łagodnie spoczywający lew, opierający łapę o kulę. W głębi widać wschodnią elewację Zamku Królewskiego w Warszawie.

Starając się odczytać przekaz ideowy tego płótna, można odnieść wrażenie, że wiekopomną zasługą (powodem do uwieńczenia laurem) Aleksandra jest ustanowienie przez niego Królestwo, dla którego konstytucja stanowiła akt założycielski. Charakterystyczny mundur i najwyższe odznaczenie zdają się być oznakami jego polskiej tożsamości.<sup>17</sup> Chwalebny czyn Aleksandra wynikał z poczucia sprawiedliwości i dążenia do pokoju (współcześni nazywali go nawet Aniołem Pokoju) – wszakże mimo swojej potęgi zlitował się nad losem bezbronnego narodu. Oprócz wymownego reliefu, na unię łączącą Polskę i Rosję może wskazywać subtelnie zaznaczony widok Zamku od strony Wisły – ten sam, który stawał przed oczami monarchy, gdy odwiedzał Warszawę jadąc z Petersburga.

Konstytucja w rękach Aleksandra pojawia się również na innych portretach ze zbiorów Muzeum Narodowego – jednym pędzla nieznanego artysty, a drugim namalowanym przez Henri'ego François Riesener'a, ucznia Jacques'a Louis'a David'a, czynnego w Warszawie w latach 1813–1816.<sup>18</sup> Pierwsze płótno, również dość znacznych rozmiarów, ukazuje władcę w całej postaci, odzianego w polski mundur i ustawionego w głębi konwencjonalnego wnętrza. Stojący obok złożony fotel, zapewne tron Królestwa, podkreśla godność portretowanego. Owalny portret autorstwa Riesener'a nie odznacza się niczym szczególnym – Aleksandra ujęto do kolan na jasnym, neutralnym tle. Interesujące jest jednak uwzględnienie konstytucji, trzymanej przez cesarza odzianego w polski mundur z odznakami orderu Orła Białego.

„Polskich” portretów Aleksandra (pozbawionych jednak zwoju konstytucji) zachowało się

więcej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest jeden taki obraz, stanowiący wersję trójdzielnej serii. Każde przedstawienie różni się tylko mundurem, a jeden z nich właśnie polski. Są to zapewne kopie pochodzące z warsztatu George'a Dawe'a, pracującego na dworze petersburskim.

Warto wspomnieć również o tych dziełach związanych z cesarzem-królem Aleksandrem, które powstały w Wolnym Mieście Krakowie. Miniaturowe państwo, popularnie nazywane Rzeczpospolitą Krakowską, również powstało w wyniku postanowień Kongresu Wiedeńskiego. Mimo, że jego niezależność polityczna była poddana „opieczce” trzech monarchii rozbiorowych, cesarz rosyjski miał pod Wawelem wyraźnie uprzywilejowaną pozycję. Powodem były szczególne związki łączące Królestwo i Wolne Miasto, jedyne byty polityczne, które bezpośrednio odwoływały się do tradycji upadłej Rzeczypospolitej (Wielkie Księstwo Poznańskie było jedynie obszarem autonomicznym w ramach Królestwa Prus).

Osoba Aleksandra I odgrywała ważną rolę w programie ideowym jednego z najbardziej ambitnych artystycznych przedsięwzięć tego okresu – dekoracji Pałacu Biskupiego, przeprowadzanej pod kierunkiem Michała Stachowicza na zlecenie Jana Pawła Woronicza w latach 1816–1824 (z powodu pożaru w 1850 roku tylko częściowo zachowanej).<sup>19</sup> Nieistniejący już portret monarchy, pędzla Józefa Peszki, zajmował poczesne miejsce w Sali Monarchów, poświęconej twórcom i „opiekunom” podwawelskiej republiki. Honorowy charakter jego ekspozycji podkreślała symboliczna wymowa „zwierciadła podłużnego, w kształcie marmuru za posadą wizerunku Najjaśniejszego Cesarza i Króla (...) służącego”, w którym odbijała się „góra Wawelu, starożytnym zamkiem, i bazyliką katedralną uwieńczona, która za sztucznym spadkiem liter w zwierciadło padających, przemawiać zdaje się językiem starych Trojanów: *Sacra, sousque Tibi commendat Troia Penates*”.<sup>20</sup> Woronicz uczynił z Aleksandra współczesnego Eneasza, któremu Kraków (lub Polska), nowa Troja, powierzyła w opiekę swoje narodowe i zarazem monarchiczne sanktuarium, za jakie uważano w tym czasie Wawel.<sup>21</sup> W jego wizji Romanów nie był tylko zagranicznym protektorem

<sup>17</sup> Projektując patriotyczny transparent z okazji przyłączenia Galicji Zachodniej do Księstwa Warszawskiego w 1810 r., Michał Stachowicz „ubrał” personifikację Polski w kontusz oraz order Orła Białego. Michalczyk (2011: 392).

<sup>18</sup> Ryszkiewicz (1967: 149–150).

<sup>19</sup> Michalczyk (2011: 156–209).

<sup>20</sup> Grabowski (1822: 154).

<sup>21</sup> Grzęda (2011: 67).

Polaków (jak władcy Austrii i Prus), ale przede wszystkim prawowitym następcą przedrozbiorowych królów, dla których krakowskie wzgórze było przez wieki jednoczesnym miejscem koronacji, rezydowania i wiecznego spoczynku.

W Gabinecie Historycznym, najbardziej bogatym pod względem symbolicznym pomieszczeniu Woroniczowskiej amfilady, osobie cesarza-króla nadano równie doniosłe znaczenie. Królestwu, ostatniemu stadium dziejowej ewolucji narodu, poświęcono wschodnią (być może nieprzypadkowo)<sup>22</sup> ścianę pomieszczenia. Po lewej stronie zawieszono olejną scenę uroczystego otwarcia obrad pierwszego sejmiku w „odrodzonej” Polsce, zainaugurowanego przez Aleksandra w 1818 roku (il. 2). Perspektywicznie ujęte wnętrze Sali Senatorskiej na Zamku warszawskim, wypełnione jest licznymi zgromadzonymi parlamentarzystami (i widownią, siedzącą na galeriach), ubranymi zarówno w mundury cywilne i wojskowe, jak również staropolskie kontusze. Obfitość wstęg orderowych Orła Białego i Świętego Stanisława wskazuje na elitę zasłużonych mężów, zgromadzonych z okazji tej długo wyczekiwanej ceremonii.

W głębi, pod ścianą wznosi się piedestał tronu z baldachimem, gdzie stoi słabo widoczny, jednak łatwy do zidentyfikowania Aleksander, opierający prawą dłoń o kartę konstytucji (?). Na pierwszym planie uwaga oglądającego skupia się na pokrytym purpurowym suknem stole, przy którym stoją przewodniczący obu izb – odwrócony przodem do króla, a więc tyłem do widza, prezes Senatu (dający się rozpoznać po wstędze orderu Orła Białego) oraz ujęty *en face* marszałek sejmowy (z laską). Ten podział można uzasadnić chęcią ukazania fundamentalnej różnicy między izbami, które pomimo podobnych kompetencji nie cieszyły się identycznym prestiżem. Senat gromadził dożywotnią elitę kraju wskazaną przez samego króla, natomiast w Izbie Poselskiej zasiadała reprezentacja ogółu obywateli, wyłaniana w okresowych wyborach. nierówność parlamentarzystów szczególnie objawiała się na poziomie ceremoniału. Senatorowie byli zawsze umieszczani w pobliżu monarchy, a posłów



Il. 2. Michał Stachowicz, *Otwarcie pierwszego sejmiku Królestwa Polskiego w 1818 roku*, 1824, Pałac Biskupi w Krakowie, wg Michalczyk (2011: t. 1: 426, il. 235)

i deputowanych (ku ich niezadowoleniu)<sup>23</sup> spychano na dalsze pozycje. Szczególne wyeksponowanie doryckich kolumn, podtrzymujących galerie i rozdzielających miejsca senatorów od członków Izby Poselskiej, nadaje tej scenie szczególnej powagi. „Dyscyplinują” ogólne podniecenie, które malarz starał się pokazać poprzez subtelnie zaznaczoną dynamikę postaci. Jak zauważył Ambroży Grabowski w przedpowstaniowym opisie Pałacu: „gdzie i sala sejmowa, i porządek osób w niej obradujących, w żywym naśladowaniu natury, pierwsze to odetchnienie narodu życiem politycznym, tysiące widzów zachwyca.”<sup>24</sup>

Płótno zestawiono z wywieszonymi poniżej monochromatycznymi wizjami *Wjazdu Aleksandra I do Warszawy*, *Nadania chorągwi Wojskom Polskim na Placu Saskim* oraz *Ogłoszenia konstytucji Królestwa Polskiego w katedrze Świętego Jana w Warszawie*, także autorstwa Stachowicza. Nad drzwiami widniała scena „łaskawości N. Cesarza Aleksandra, oddającego w Paryżu resztujące hufce polskie w opiekuncze dowództwo dostojnemu Bratu swemu W. Księciu Konstantemu”. Obrazy, ukazujące wydarzenie chronologicznie poprzedzające Sejm 1818 roku, przypominały o fundamentach „wskrzeszanej” Polski – konstytucji, wojsku i królu. W tym otoczeniu scena sejmowa nabierała dodatkowego znaczenia. Stawała się radosnym zwieńczeniem skomplikowanych dziejów. Jak głosił minister

<sup>22</sup> Zbigniew Michalczyk sugeruje, że wybór wschodniej strony dla pokongresowych przedstawień wynikał z chrześcijańskiej (a zarazem oświeceniowej) symboliki tej strony świata, związanej z odrodzeniem i światłością. Michalczyk (2011: 194). Ta strona mogła równocześnie sugerować kierunek ku Rosji, która w omawianym czasie coraz częściej była kojarzona ze Wschodem (a nie, jak dotąd, z Północą).

<sup>23</sup> Podczas uroczystego obiadu po koronacji Mikołaja I na króla Polski w 1829 r. posłowie i deputowani mieli się wyrazić, że kazano im jeść „jak lokajom w kredensie”, czyli w innej sali niż monarcha z senatorami. Sapieha (1913: 100). Patrz także: Ostrowski (1830: 86).

<sup>24</sup> Grabowski (1822: 158–159).



Tadeusz Mostowski na otwarciu pierwszej sesji 27 marca: „witajcie więc Wy! co zarazem będziecie wskrzeszać ciąg dalszy i składać związek nowych dziejów Ojczystych, którym dano pielęgnować ostatnie szczątki i odrodzone nadzieje Królestwa Polskiego”<sup>25</sup>

Powyżej zaprezentowałem tylko wybór bardziej interesujących przykładów odnoszących się do osoby Aleksandra jako króla polskiego. Szkicowy charakter tego artykułu uniemożliwia mi szersze omówienie problemu, który pogłębia naszą wiedzę o kulturze wizualnej epoki oraz istotnym zaangażowaniu sztuk pięknych w ówczesny ideologiczny dyskurs „wskrzeszenia” państwowości polskiej z ła- ski rosyjskiego monarchy.<sup>26</sup>

### Źródła archiwalne

AGAD 4 = Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Warszawa, Protokoły Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego, sygn. 4. „Protokół z 19 kwietnia 1817”, 246. „Protokół z 8 lutego 1817”, 120.

AGAD 1817 = AGAD, Warszawa, Archiwum Publiczne Potockich, sygn. 271. „List Ch. Santoire de Varenne’a do S. K. Potockiego”, z 19 stycznia 1817, 204.

Ostrowski 1830 = Ostrowski, Antoni: „Pamiętnik z sejmu 1830 r.”: 86. AGAD, Warszawa, Archiwum Ostrowskich z Ujazdu, sygn. 107.

### Bibliografia

Bartnicka 1971 = Bartnicka, Kalina: *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. 1764–1831*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.

Dyaryusz 1818 = *Dyaryusz Seymu Królestwa Polskiego 1818*, t. 1, [Warszawa 1818].

Gazeta Korrespondenta 1823 = *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, dodatek, 162, 11 X (1823).

Gazeta Polska 1828 = *Gazeta Polska*, 213, 6 VIII (1828).

Gazeta Warszawska 1821 = *Gazeta Warszawska*, 145, 10 IX (1821).

Gazeta Warszawska 1828 = *Gazeta Warszawska*, 237, 3 IX (1828).

Getka-Kenig 2013 = Getka-Kenig, Mikołaj: „Anonimowa scena Koronacji cesarzowej Aleksandry na królową Polski (1829–1830). Malarska wizja narodowego odrodzenia, czyli o dwóch wymiarach iluzji”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria*, 2 (2013): 371–387.

Grabowski 1822 = Grabowski, Ambroży: *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822.

Grzęda 2011 = Grzęda, Ewa: „Będziesz z chlubą wskazywać synów twoich groby...”: *Mitologizacja mogił bohaterów w literaturze i kulturze polskiej lat 1795–1863*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

Michalczyk 2011 = Michalczyk, Zbigniew: *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1–2, Instytut Sztuki PAN – LIBER PRO ARTE, Warszawa 2011.

Miziołek 2005 = Miziołek, Jerzy: *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Paszkievicz 1990 = Paszkievicz, Piotr: „Carskie pomniki i architektura okazjonalna w Warszawie (1814–1915)”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 3–4 (1990): 287–317.

Polaczek 2005 = Polaczek, Janusz: *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005.

Rastawiecki 1857 = Rastawiecki, Edward: „Varenne Karol Santoire de” [w:] *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, E. Rastawiecki (aut.), t. 3, Warszawa 1857: 4–6.

Ryszkiewicz 1967 = Ryszkiewicz, Andrzej: *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967.

Sapieha 1913 = Sapieha, Leon: *Wspomnienia z lat od 1803–1863 r.*, H. Altenberg, Lwów 1913.

Гетка-Кениг 2012 = Гетка-Кениг, Миколай: „Александр I и поляки. История мифа «воскресителя отечества»”, *Новая Польша*, 3 (2012): 7–10.

<sup>25</sup> Dyaryusz (1818: 5).

<sup>26</sup> Na ten sam temat w odniesieniu do Mikołaja I patrz: Getka-Kenig (2013: 371–387).

## Mikołaj Getka-Kenig

### A Russian Tsar as a King of Poland – problems of pictorial representation 1815–1830

The paper examines pictorial depictions of the Romanovs as constitutional kings of Poland (so-called Congress Poland) between 1815 and 1830. The problem of my study is how Polish painters tried to "polonise" the official image of Russian rulers of 'resurrected' Poland who were generally viewed by their Polish subjects as legitimate heirs of the Polish-Lithuanian Commonwealth's monarchs (the last king abdicated in 1795). My research is focused on a couple of paintings dedicated to the emperor-king Alexander I, called *The Resurrector*, who established ('resurrected') the Kingdom and ruled over it until his death in 1825.

First of all I am analysing two large-scale historical pictures, unfortunately lost during the First World War but iconographically documented – *Alexander Entering Warsaw As The King of Poland* by Charles Santoire de Varenne (1817) and *Alexander Bestowing An Act of the Foundation of the University of Warsaw* by Antoni Brodowski (1828). Both painters addressed the problem of national gratitude for Alexander's benevolent deeds. In order to convey such a positive impression, the latter (a pupil of Jacques Louis David) decided to represent a thoroughly made up ceremony, charged with intensive symbolic meaning.

Secondly, there is a group of royal portraits worth mentioning in this context, all of them anonymous, including one attributed to Józef Oleszkiewicz, another trainee at David's studio. In this case the practice of "polonisation" boils down to the employment of specific national emblems like Polish military uniform with distinctive wavy-line, insignia of the Order of White Eagle or a scroll of the Constitution of 1815 (the Kingdom's fundamental act). Last but not least, I am interested in magnificent though only partly preserved decoration of the Bishop Palace in Kraków (then the Free City of Kraków) commissioned by bishop Jan Paweł Woronicz and executed by Michał Stachowicz in the 1820s. This pictorial narrative of Polish history culminated with the reign of Alexander, hailed as a modern Aeneas who had laid the foundation of the national resurrection.