

Anonimowa scena *Koronacji cesarzowej Aleksandry na królową Polski* (1829–1830). Malarska wizja narodowego odrodzenia, czyli o dwóch wymiarach iluzji

„Gorączka trawiła Warszawę i kraj cały. Myśl, że cesarz rosyjski ma się koronować królem Polski wszystkie umysły owładnęła jedynie. Nadszedł nareszcie dzień 24 maja niecierpliwie oczekiwanej koronacji, niedziela [...]. Po skończonej przysiędze cesarz stał, a cesarzowa i wszyscy przytomni uklękli i klęczeli w czasie modlitwy dziękczynnej mówionej głośno przez prymasa, po ukończeniu której Woronicz wstając, głośno po trzykroć zawołał: »Vivat rex in aeterna [sic!]« [...]. Serca polskie mocno biły w tej chwili, lecz mimowolna nieufność zamykała wszystkie usta”¹. Zacytowany fragment pochodzi z pamiętnika pisanego wiele lat po wydarzeniach majowej niedzieli 1829 roku. Jego autorką była Natalia z Bispingów Kicka (1801–1888), utalentowana malarka amatorka², arystokratka, naoczny świadek historycznej koronacji Mikołaja I na króla Polski. Jak na osobę, której mąż zginął w powstaniu listopadowym dwa lata później (nie wspominając o innych krewnych poległych w walkach z Rosją), zastanawiać może dość bezstronne podejście do tak kontrowersyjnego wydarzenia w dziejach stosunków polsko-rosyjskich. Wszakże car samodzierżawca koronuje się na króla Polski! Nawet jeśli wyuczujemy ambiwalentny stosunek piszącej wobec głównego bohatera, nie odnosi się on do samego faktu – dla Kickiej koronacja była koronacją, a nie farsą ku uciesze oprawcy.

Ta miłośniczka literatury romantycznej pisała cytowane słowa w epoce, która na Mikołaja patrzyła przez pryzmat *Dziadów*, a koronację знаła z *Kordiana*, gdzie car-król jest przyrównany do diabła, a sama ceremonia opisana w kategoriach uzurpacji. Kicka jednak nie wyrzekła się wrażeń pozostałych po tamtym dniu, choć kłóciły się one z dominującymi wiele lat potem poglądami. Pamięcią przenosiła się w świat, w którym kordianowski diabeł jawił się jako prawy „następca Chrobrych, Kazimierzów, Janów”, a koronacja jako symboliczny moment szczęśliwego zwrotu w dziejach narodu – w świat nie znający jeszcze krwawych powstańczych bitew, rozstrzeliwań na stokach Cytadeli, ani masowych zsyłek na Sybir.

Obok wielu artykułów prasowych, wierszy okolicznościowych, zapisków pamiętnikarskich, a nawet donosów szpiegowskich, jedynym współczesnym malarskim przekazem na temat tego szczególnego wydarzenia jest anonimowy obraz *Koronacja cesarzowej Aleksandry na królową Polski* (il. 1) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. To na pozór nieciekawe płótno po pogłębionej analizie kontekstualnej i formalnej okazuje się intrygującą wypowiedzią

¹ Natalia Kicka, *Pamiętniki*, „Pax”, Warszawa 1972, s. 168, 170.

² *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. Jolanta Maurin Białostocka i Janusz Derwojda et al., t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 402.



il. 1 | fig. 1

Aleksander Orłowski (?),
*Koronacja cesarzowej
 Aleksandry na królową
 Polski* | *Coronation of
 Empress Alexandra as
 Queen of Poland, 1829*
 lub | or 1830, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

artystyczną na temat specyficznego okresu historycznego, w którym rodziła się kultura polskiego romantyzmu.

Koronacja jest obrazem olejnym, malowanym na płótnie o wymiarach 167 × 199 cm. W MNW znalazła się w 1923 roku jako depozyt Ludwika Temlera (1857–1938)³. Donator, współudziałowiec dużego rodzinnego przedsiębiorstwa garbarskiego, był znanym koneserem sztuki⁴. O ran-
 dzie jego zbiorów dobrze świadczy wystawa, zorganizowana w 1890 roku przez Towarzystwo

³ Karta naukowa obrazu nr 32711 (Krystyna Sroczyńska) przechowywana w Dziale Inwentarzy MNW.

⁴ Eugeniusz Szulc, *Cmentarz ewangelicko-augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 559–562.

Zachęty Sztuk Pięknych – obok dawnych mistrzów szeroka publiczność mogła wówczas podziwiać prace artystów współczesnych, „wyłącznie [...] swojskich”, np. Matejki, Siemiradzkiego, Fałata⁵. Ten ewangelik o niemieckich korzeniach odznaczał się bowiem głębokim poczuciem polskości. W dzieciństwie przeżył aresztowanie ojca, uwięzionego w Cytadeli za finansowe wsparcie dla powstańców styczniowych. Jako młodzieniec został relegowany ze szkoły za bunt przeciwko rusyfikacji⁶. Patriotyzm Temlera przejawiający się w mecenacie nad „wyłącznie” rodzimymi artystami, stanowi znamieny kontekst dla faktu posiadania przez niego *Koronacji* i przekazania jej do zbiorów narodowych.

Okoliczności powstania obrazu są nieznane. Nie znalazłem o nim żadnej wzmianki wśród licznych przekazów na temat uroczystości 1829 roku. Pierwsza informacja pochodzi dopiero z inwentarza muzealnego. *Koronacja* nie była raczej eksponowana publicznie (również na wystawie z 1890 r.⁷), ani rytowana. Oprócz tematu jedyną pewną informacją jest czas powstania – między majem 1829 a listopadem 1830 roku⁸. *Terminus ante quem* wynika z założenia, że po wybuchu powstania listopadowego Polacy i Rosjanie nie byli już zainteresowani namalowaniem *Koronacji*, a nawet mieliby powody, aby taką ewentualność uniemożliwić. Gloryfikacja przedpowstaniowej unii polsko-rosyjskiej była już raczej w owym czasie nie do wyrażenia – zarówno w piśmie, jak i w obrazie.

Mimo konserwacji, przeprowadzonej w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, nie udało się odnaleźć sygnatury. Sprawa autorstwa jest jednak intrygująca. Pod uwagę biorę garstkę malarzy, którzy mogliby uzyskać takie zlecenie. W Warszawie byli to jedynie: Antoni Brodowski, Antoni Blank i Aleksander Kokular. Pokrewieństwa formalne z twórczością Wincentego Kasprzyckiego oraz tematyczne z Janem Klemensem Minasowiczem (autorem *Widoku wewnętrznego kościoła św. Jana z wystawieniem w nim katafalku w czasie żałobnego obrzędu za duszę śp. Najjaśniejszego Aleksandra I*)⁹ nie pozwalają na wyciągnięcie pozytywnych wniosków, ponieważ ówczesna podrzędna ranga obu twórców wyklucza ich ewentualne autorstwo.

Jerzy Gutkowski wiązał *Koronację* z Anglikiem Georgem Dawe'em¹⁰, nadwornym portrecistą Mikołaja. Przebywał on wtedy nad Wisłą, gdzie miał portretować wielkiego księcia Konstantego¹¹. Różnice stylistyczne oraz brak zainteresowania Dawe'a tematami historycznymi skłaniają jednak do odrzucenia tej atrybucji. Faktem jest, że w 1829 roku rząd Królestwa złożył u niego zamówienie, ale dotyczyło ono tylko pary portretów „Najjaśniejszych Państwa”¹².

⁵ „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 52, s. 413.

⁶ Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki*, Ossolineum, Wrocław-Kraków 1959, s. 110–111.

⁷ Janina Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.

⁸ Zob. Krystyna Sroczyńska, *Antoni Brodowski 1784–1832. Życie i dzieło*, Varsovia, Warszawa 1985, s. 112.

⁹ Stefan Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Ossolineum, Wrocław 1952, s. 178.

¹⁰ Jerzy Gutkowski, *Ceremoniał koronacji Mikołaja I na króla polskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 1987, 6(14), s. 8.

¹¹ „Kurier Warszawski” 1829, nr 136 (21 maja); Valerij A. Kulakov, *Dawe George [w:] Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, red. Eberhard Kasten [et al.], t. 24, Damdama-Dayal, München-Leipzig 2000, s. 552.

¹² Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Protokoły Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego (dalej: RAKP), sygn. 17 – protokół z 30 kwietnia 1829 r., s. 324. Ponoć oba portrety malował już w Warszawie – zob. „Kurier Warszawski” 1829, nr 156 (13 czerwca).

Według aktualnej muzealnej karty naukowej autor obrazu pozostaje nieznany. Jednak nie zawsze tak było – dawniej przypisywano go Brodowskiemu, uczniowi Jacques’a Louisa Davida i François Gérarda. Atrybucj  t  odrzuci  jednak Krystyna Sroczy nska¹³. Co ciekawe, w dokumentacji fotograficznej¹⁴ jako autora podano nie Antoniego, ale czynnego w tym samym czasie w Krakowie Józefa Brodowskiego, ucznia Johanna Baptisty Lampiego. Czy to przypadek, czy może wskazówka, pozwalająca zak ladać, że zanim obraz trafi  do muzeum wiązany by  z jednym z Brodowskich? Jak inaczej t umaczy  fakt przypisania *Koronacji* dwóm tak odmiennym artystom?

Zestawmy dzieło z płótnami obu Brodowskich oraz Blanka i Kokulara. Opinia Sroczy nskiej wydaje się nie do podważenia. Trudno znaleźć punkty zbieżne między *Koronacj * a obrazami działającego w Warszawie Brodowskiego. Dawna atrybucja opierała się zapewne na założeniu, że tylko on mógłby się podjąć takiego tematu. W przypadku Blanka i Kokulara jedyną przes ank  pozwalającą wiązać tych artystów z omawianym dziełem była ich wysoka pozycja w środowisku. Jednak w przeciwie nstwie do Brodowskiego żaden nie miał w dorobku ambitniejszej pracy historycznej.

Dbao   do detalu widoczna w sposobie malowania mundurów zgromadzonych dostojników, pozostaje w zgodzie z manier  Józefa Brodowskiego (il. 2). Zostały po nim liczne studia urzędniczych ozd b¹⁵. Za Krakowem jako  srodkiem, z którego mógł wywodzić się zagadkowy autor, przemawia także kompozycja, nasuwająca skojarzenia z obrazem *Otwarcie obrad sejmiku Królestwa Polskiego w 1818 roku* namalowanym przez Michała Stachowicza¹⁶. Na ile jednak znamy twórczość Brodowskiego, nie podejmowa  on tematów historycznych, w przeciwie nstwie do swojego zaciętego rywala Józefa Peszki. Wyra na nieporadność kompozycji a zarazem dość nierówny poziom opracowania partii portretowych (niekiedy świadczących o świetnym wykształceniu, innym razem niemal karykaturalnie uproszczonych) odpowiadają p d lowi Peszki. Nieraz bra  się on za temat „monarchiczny”, utrwala c na płótnie władców. Przypisano mu także alegoryczną scen  *Koronacji Aleksandra I na króla Polski*¹⁷. Należy pamiętać, że ówczesne Wolne Miasto Kraków (Rzeczpospolita Krakowska) było blisko wiązane z Królestwem, zarówno pod wzg dem politycznym, jak i kulturalnym. Ewentualne pochodzenie autora z tego  srodka jest więc prawdopodobne.

Skupia c się na rysunku twarzy namalowanych postaci (il. 3), za najbardziej prawdopodobnego autora uznałbym jednak Aleksandra Orłowskiego. Atrybucj  opieram zw szcza na porównaniu z profilowymi podobiznami jego autorstwa¹⁸. Artystyczną mierność *Koronacji* można przypisywać wiekowi artysty (urodzonemu w 1777 r.), który w tym czasie rzadko siada  przy sztalugach¹⁹. Ten ceniony za życia warszawianin od lat mieszka  w Petersburgu, gdzie

¹³ K. Sroczy nska, op. cit., s. 112. Dawna atrybucja bywa jednak powtarzana: Wacława Milewska, *Uczta dla ludu w Ujazdowie w 1829 roku – miejsce niedos tego zamachu na cara* [w:] Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi  ygulskiemu jun. w osiemdziesięciolecie urodzin, red. Barbara Leszczy nska-Cyganik, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006, s. 183.

¹⁴ Karta naukowa obrazu – zob. przyp. 3.

¹⁵ Stanisława Opali nska, *Józef Brodowski. Malarz i rysownik starego Krakowa*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2005, s. 137–142.

¹⁶ Zbigniew Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 2, Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, Warszawa 2011, s. 96–97.

¹⁷ Ibidem, t. 1, s. 199, t. 2, s. 272–273.

¹⁸ Zob. np. Mieczysław Wallis, *Autoportrety Orłowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, t. 17, s. 329, il. 8.

¹⁹ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa i Małgorzata Biernacka, t. 6, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 300–312.



znalazł zatrudnienie przy cesarskim bracie wielkim księciu Konstantym (jednym z organizatorów koronacji w 1829 r.). Równocześnie odgrywał ważną rolę w środowisku miejscowych Polaków. Parał się niekiedy malarstwem historycznym, choć nie była to jego specjalność. Mankamentem tej tezy jest brak informacji o pobycie Orłowskiego w Warszawie w latach 1829–1830. Co więcej, nie wiadomo nawet, czy kiedykolwiek odwiedził Królestwo Polskie.

Zanim przejdę do szczegółowej analizy obrazu, wypada mi omówić kontekst jego powstania. Kiedy w 1815 roku rozeszła się wieść o utworzeniu Królestwa Polskiego, nadwiślańskie elity nie mogły opanować euforii. Nowe państwo pod wieloma względami stanowiło kontynuację Księstwa Warszawskiego, napoleońskiego satelity, którego armia zaledwie trzy lata wcześniej z ochotą wymaszerowała na Moskwę. Mimo dotychczasowej antyrosyjskiej propagandy i negatywnych skojarzeń związanych z rozbiorami, rok 1815 przyniósł przełom w relacjach polsko-rosyjskich. Aleksandra okrzyknięto „zbawicielem” i „wskrzesicielem ojczyzny”. Choć nowe państwo było mniejsze od Księstwa, rosyjska łaskawość i tak prezentowała się korzystnie. Aleksander dał Polakom to, czego Napoleon poskąpił. Obdarzył ich „wskrzeszony” byt

il. 2 | fig. 2

Fragment obrazu przedstawiający parę cesarsko-królewską
| Detail of the painting depicting the imperial and royal couple

państwowy symboliczną otoczką, stanowiącą fundament narodowowyzwoleńczej semiosfery – Polska zastąpiła na mapach Warszawę, a godność królewska książęcą²⁰.

Aż do powstania w 1830 roku, wdzięczność za „odrodzoną” Polskę określała stosunek do króla. Nie był to jednak czas absolutnego bezkrytycyzmu. Od początku nie brakowało oznak nieufności wobec Rosjan, zwłaszcza ze strony zagorzałych napoleonistów. Później pojawiły się konkretne zarzuty, przede wszystkim o łamanie liberalnej konstytucji. Okazała się ona bowiem oderwanym od rzeczywistości ideałem, trudnym do pogodzenia z despotycznymi tradycjami Romanowów, a także z ambicjami polskich dygnitarzy, zasmakowanych w scentralizowanej władzy. W obliczu niepokojów w Europie Aleksander (pomimo szczerego przywiązania do liberalnych ideałów) przekonywał się do zamordystycznego kursu, mającego w jego przekonaniu skutecznie uchronić jego poddanych od powtórzenia się tragedii rewolucji. Zaostrzając politykę w Rosji, nie tolerował opozycji nad Wisłą. Sytuację zaogniało kontrowersyjne zachowanie jego brata Konstantego (stałe mieszkającego nad Wisłą dowódcy armii Królestwa), a także nadgorliwego cesarskiego komisarza Mikołaja Nowosilcowa. Szereg ostrzejszych posunięć nadwiślańskiego rządu, śledztwa i aresztowania (stanowiących notabene normę w ówczesnej Europie), samobójstwa znieważonych oficerów i inne incydenty, podkopywały autorytet „wskrzesiciela ojczyzny”²¹.

Wielu jednak wiernie trwało przy „wskrzyszonym” majestacie, o czym świadczą symboliczne uroczystości pogrzebowe ku czci Aleksandra w Warszawie w 1826 roku, godne przedrobiorowych monarchów²². Jednak na horyzoncie pojawiły się nowe problemy związane z sukcesją kolejnego Romanowa. Mikołaj był przeciwnieństwem Aleksandra. Obce mu były liberalne ideały, tak niegdyś drogie jego starszemu (o blisko dwadzieścia lat) bratu. Poza różnicą pokoleń na despotyczne zapędy wpływały okoliczności obejmowania tronu – powstanie dekabrystów. W odwecie za próbę zamachu stanu nastąpiły surowe represje. Wykrycie kontaktów między rosyjskimi spiskowcami a polskim Towarzystwem Patriotycznym doprowadziło do głośnego procesu. Cesarz domagał się surowych kar dla niedoszłych „królobójców”, a opinia publiczna z niedowierzaniem przyjmowała te rewelacje, oczekując oczyszczenia z zarzutów²³. Sprawa ta toczyła się przez pierwsze trzy lata panowania Mikołaja, który nie zamierzał postawić nogi na polskiej ziemi do czasu zakończenia procesu²⁴. Kiedy wydano wyrok (notabene uniewinniający), cesarz nie mógł się dalej wzbraniać przed wizytą w Warszawie. Polacy spodziewali się teraz lepszych czasów²⁵. Oczywiście nie każdy podzielał ten optymizm. Grupa młodych entuzjastów

²⁰ Jarosław Czuby, *Zasada „dwóch sumień”. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005, s. 610–659; Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991, s. 141–144.

²¹ Mikołaj Getka-Kenig, *Aleksandr I i Polaki. Istoriâ mifa «voskresitelâ otečestva»*, „Novaâ Polša” 2012, nr 3, s. 7–10.

²² *Opis żałobnego obchodu po wiekopomney pamięci nayiaśnieyszym Aleksandrze I...*, Natan Glücksberg, Warszawa 1829. Zob. też P. Paszkiewicz, *Pod berłem...*, op. cit., s. 145–150; idem, *Sztuka i polityka. Warszawa podczas uroczystości żałobnych po śmierci Aleksandra I*, „Kronika Warszawy” 1986, t. 17, s. 91–100; Juliusz Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 87, 164, 211, 245, 248, 260.

²³ Hanna Dylągowa, *Towarzystwo Patriotyczne i Sąd Sejmowy 1821–1829*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

²⁴ AGAD, Sekretariat Stanu Królestwa Polskiego (dalej: SSKP), sygn. 3930 – list ministra sekretarza stanu Stefana Grabowskiego do prezesa Rady Administracyjnej Walentego Sobolewskiego z 4/21 lutego 1827, s. 349.

²⁵ *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, t. 1, 1803–1830, Biblioteka Kórnicka, Poznań 1910, s. 285.

Byrona i Mickiewicza zaczęła przygotowywać zamach na życie monarchy²⁶. Jednak w ostatnim dziesięcioleciu podobne przewroty planowano, a czasem przeprowadzano także w państwach, których mieszkańcy nie przejawiali dążeń narodowyzwoleńczych. Wrogiem romantycznych rewolucjonistów była bowiem sama władza.

W tym czasie pojawił się temat koronacji. Przyjazd Mikołaja wiązał się z potrzebą zwołania sejmu. Ostatni odbył się w 1825 roku i od tamtej pory kilka spraw oczekiwało usankcjonowania przez parlament. Jednak opracowanie projektów ustaw oznaczałoby przesunięcie monarszej wizyty o kolejne miesiące. Rząd w Warszawie odradzał czekanie. Patriotyczna euforia po ogłoszeniu wyroku Sądu Sejmowego dawała idealną okazję do wzmocnienia autorytetu władzy. Mikołaj zdawał sobie sprawę, że stawką jest nie tylko dobre samopoczucie Polaków. W tym czasie prowadził wojnę z Turcją. Brak sukcesów w działaniach wojennych osłabiał pozycję młodego władcy na arenie międzynarodowej. Spokój na zachodnich rubieżach był dla niego więcej niż pożądany, choć o groźbie powstania jeszcze nie myślał²⁷. Podejrzliwie patrzył na Austrię i Prusy, które zawsze mogły wykorzystać nastroje Polaków przeciwko Romanowom, gdyby dostrzegły w tym własną korzyść.

Zamiast sejmu strona polska, wspierana przez Konstantego, zaproponowała więc koronację. Pomysł nie był owocem twórczej wyobraźni ministrów, ale opierał się na konstytucji. Artykuł 45. głosił: „Wszyscy nasi następcy [tj. Aleksandra] do Królestwa Polskiego powinni się koronować jako królowie polscy w stolicy, podług obrządku, jaki ustanowimy i wykonają następującą przysięgę »Przysięgam i przyrzekam przed Bogiem i na Ewangelię, iż ustawę konstytucyjną zachować i zachowania jej wszelkimi siłami przestrzegać będę«”. Z początku Mikołaj traktował ten pomysł sceptycznie (już raz się koronował, jako cesarz rosyjski), lecz ostatecznie się zgodził, zachęcany przez brata. Przystąpiono więc do przygotowań. Wieści szybko rozeszły się po stolicy, a dalej po całym Królestwie: „ogłoszenie koronacji zdjęło z Warszawy postać ponurą, jaką od sądu sejmowego zachowała. Każdy się cieszył nadzieją odetchnienia wolniejszym powietrzem, wszyscy witaliśmy jutrzeńkę lepszej doli”²⁸. Odbywały się specjalne akademie²⁹, wydawano okolicznościowe publikacje³⁰, a także litografowane portrety narodowych bohaterów³¹. 14 maja „Kurier Warszawski” dołączył specjalny dodatek z „programem wjazdu i koronacji”³². Kilka dni później ta sama gazeta pisała o „senatorach, posłach i deputowanych”, który „już zaczęli przybywać do stolicy Królestwa Polskiego, jako też znacznej liczbie obywateli w chwili tak szczęśliwej, tak drogiej, tak zaszczytnej dla Polaków”³³. Wreszcie 17 maja

²⁶ Przynajmniej tak twierdzili po latach. Brak jednak źródeł, które potwierdzałyby fakt zawiązania spisku. Henryk Głębocki, *Ofiara z imperium. Spisek koronacyjny 1829 – historia prawdziwa (?) w świetle nieznanych źródeł* [w:] *Ofiary imperium. Imperia jako ofiary. 44 spojżenia / Imperial Victims. Empires as Victims. 44 Views*, red. Andrzej Nowak, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 183–213.

²⁷ Władysław Zajewski, *Koronacja i detronizacja Mikołaja I na Zamku Królewskim* [w:] idem, *W kręgu Napoleona i rewolucji europejskich 1830–1831*, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 293.

²⁸ N. Kicka, op. cit., s. 159–160.

²⁹ „Gazeta Warszawska” 1829, nr 145 (1 czerwca).

³⁰ „Kurier Warszawski” 1829, nr 133 (18 maja).

³¹ „Kurier Warszawski” 1829, nr 153 (10 czerwca).

³² „Kurier Warszawski” 1829, nr 129 (14 maja).

³³ „Kurier Warszawski” 1829, nr 132 (17 maja).

„od dawna pożądaną dzień dla Polski zajaśniał”³⁴. Przy odgłosie dział, w orszaku polskich i rosyjskich dostojników, cesarz-król przybył wraz z żoną oraz następcą tronu.

Uroczysty wjazd w mury stolicy wypełniał pierwszy rozdział oficjalnego ceremoniału. Kolejny dotyczył już właściwej koronacji wyznaczonej na 24 maja. Najbliższy tydzień poświęcono na zapoznanie się władcy z Polakami. Mikołaj bywał na defiladach wojskowych, przechadzał się ulicami stolicy, przyjmował na audyencjach dostojników wojskowych i cywilnych. Warszawskie nastroje oddaje domorośla poezja, publikowana na łamach gazet³⁵. Ludwik Adam Dmuszewski, ówczesny dyrektor Teatru Narodowego i wydawca poczytnego „Kuriera Warszawskiego”, wywiesił na domu następującą rymowankę: „Dzień dwudziesty czwarty Maja / Drogim na wieki dla Warszawy będzie / W nim widziała MIKOŁAJA / Jak w świętym obrzędzie / Zasiadł na Piastów i Jagiełłów tronie / W Polskiej koronie”³⁶.

W dniu koronacji uroczystości rozpoczęły się z rana, od poświęcenia insygniów w katedrze. Drogocenne symbole „odrodzonej” państwowości nieśli najwyżsi dygnitarze i dostojnicy – senatorowie, generałowie oraz członkowie Rady Stanu. Później udano się do Sali Senatorskiej na Zamku. Wszystkie miejsca, zarówno w dolnych rzędach, jak i górnych galeriach zostały szczelnie wypełnione. Cesarz z cesarżową przybyli w otoczeniu dworzan. Wówczas „nastąpiła pożądana chwila świętego obrzędu”³⁷, której przewodniczył prymas Królestwa Jan Paweł Woronicz. Zgodnie z tradycją rosyjskiego samodzierżawia, Mikołaj sam włożył koronę na głowę. Następnie wygłosił modlitwę, prosząc Boga o pomoc w obronie konstytucji – kamienia węgielnego „wskrzeszonego” państwa polskiego. Po dokonanych obrzędach ponownie udano się do katedry, aby wysłuchać dziękczynnego nabożeństwa. Wieczorem wyprawiono na Zamku uroczysty bankiet dla dworu i parlamentarzystów³⁸.

Po trzech tygodniach rodzina królewska opuściła Warszawę, zostawiając po sobie pozytywne wrażenie. Jeszcze przez jakiś czas na terenie całego Królestwa odbywały się dziękczynne msze w intencji monarchy. Społeczeństwo *en masse* zdawało się usatysfakcjonowane aktem koronacji, dającym nadzieję na świetlaną przyszłość. Pół roku później dawało się słyszeć tego typu publicznie wygłaszane opinie: „Oto niedawno widzieliśmy, jak ten najpotężniejszy monarcha przybywszy w mury sarmackiego grodu i uwieńczywszy skronie Piastów koroną, swojej wspaniałości tysiące dawał dowody, widzimy od momentu tego i teraz nierównie, jak ten następca Chrobrych, Kazimierzów, Janów rozsiewa ciągle dla narodu Polskiego szczerobliwości dary, które dochodzą do najlichszej chaty żebraka i nieśmiertelne piętno w sercach ludu zakrzewiają”³⁹. Choć przytoczone słowa padły podczas wyborów z ust urzędnika, fakt, że były obliczone na pozyskanie głosów wyborców dowodzi, że „czarna legenda” Mikołaja jeszcze się wówczas nie narodziła⁴⁰.

³⁴ „Kurier Warszawski” 1829, nr 133 (18 maja).

³⁵ Np. Wiersz z powodu koronacji Mikołaja I Cesarza Wszech Rosji Króla Polskiego i N. Cesarzowej i Królowej Aleksandry, „Kurier Warszawski” 1829, nr 139 (25 maja). Podobne druki sprzedawano jako pamiątki. Zob. „Kurier Warszawski” 1829, nr 141 (27 maja).

³⁶ „Kurier Warszawski” 1829, nr 141 (27 maja).

³⁷ „Kurier Warszawski” 1829, nr 139 (25 maja) – tam pełna relacja z ceremonii.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Cyt. za: Tadeusz Łepkowski, *Propaganda napoleońska w Księstwie Warszawskim*, „Przegląd Historyczny” 1962, t. 53, s. 83.

⁴⁰ Powodem wybuchu powstania listopadowego była chęć zwrócenia uwagi Mikołaja na niezadowolenie Polaków z dotychczasowej sytuacji – pomysł detronizacji pojawił się o wiele później, kiedy okazało się, że cesarz-król nie przewiduje żadnych zmian w Królestwie.

„W sali poselskiej [sic!] Zamku Królewskiego, w głębi, na podwyższeniu, pod baldachimem scena koronacji. Po bokach w łóżach dostojnicy w mundurach stojący w czterech równych rzędach, na galeriach damy”⁴¹ – lapidarny opis Krystyny Sroczyńskiej wydaje się przekazywać to, co w tym obrazie najważniejsze. Z pozoru, nie trzeba nic dodawać ani ujmować. Kiedy jednak postaramy się głębiej wniknąć w semiotyczną materię namalowanej sceny, naszym oczom ukazuje się intrygujący artystyczny przekaz na temat współczesnej malarzowi skomplikowanej sytuacji historycznej.

Koronację jako wizję artystyczną zbudowano na wrażeniu iluzji – iluzji bezpośredniego uczestnictwa w obrazowanym wydarzeniu, iluzji doświadczania rzeczywistego wydarzenia bez pośrednictwa artysty. Utrwalona na płótnie scena jawi się jako zamarłe w bezruchu pojedyncze spojrzenie („rzut oka”) naocznego świadka. Nie jest to wyabstrahowana, samoistna scena, której granicę wyznaczają krawędzie płótna. To fragment większej całości, „urywek” rzeczywistości, której namacalną obecność podkreślają potężne węgary. Kamienna obudowa wejścia do sali, opracowana na zasadzie *tromp l'œil*, stanowi swego rodzaju ramę wpisaną w obraz – atrakcyjny wizualnie efekt dodatkowo podkreślony przez zdecydowany kontrast kolorystyczny, zestawienie surowej szarości z wielością barw partii „wewnętrznej”.

„Wewnętrzny” widok sprowadza się do pomieszczenia obserwowanego z punktu widzenia osoby stojącej przed otwartymi drzwiami. Wchodząc w przenośni w głąb obrazu, nasz wzrok przekracza progi przestrzeni architektonicznej. Tuż przy wejściu stoją odwrócenie plecami generałowie, pilnujący wstępu do sali, w której rozgrywa się podniosły obrzęd (il. 3). Ich obecność, a zwłaszcza charakterystyczne odwrócenie tyłem wzmacnia wrażenie iluzji. Widz zostaje zachęcony do wiary w rzeczywistą obecność w danym miejscu i czasie, a więc nie do udziału w samej ceremonii, ograniczającej się do czterech ścian Sali Senatorskiej, lecz do obserwowania jej z dystansu sąsiedniego pomieszczenia.

Problem „przeniesienia się” w obrazowaną rzeczywistość wydaje się ważnym zagadnieniem określającym znaczenie malarskich scen koronacyjnych w ogóle. Jednak w tym przypadku zdecydowane oddalenie widza od głównej sceny i przeniesienie go do sali obok jest wyjątkowe. Autorzy bodaj najbardziej znanych „koronacji” początków XIX stulecia, Jacques Louis David (*Sakra Napoleona*) i François Gérard (*Sakra Karola X*) inaczej rozwiązyali ten problem. W obu przypadkach potencjalny widz zdaje się bezpośrednio uczestniczyć w obrazowanej scenie, a zachowując stosowny dystans wobec monarszego majestatu, nie jest wyrzucany poza mury wnętrza, w której rozgrywa się podniosły akt.

W przypadku *Sakry Napoleona* wywołanie wrażenia obecności na galerii w bocznej nawie katedry było podstawowym propagandowym „zadaniem” dzieła. Oglądający płótno mieli uwierzyć, że uzyskali dostęp do wspaniałości historycznego wydarzenia sprzed kilku lat. Wcześniej wiedzę na ten temat czerpali z artykułów prasowych lub wspomnień tych nielicznych, których dopuszczono do kościelnego wnętrza. Władza dawała teraz złudną okazję do weryfikacji zasłyszanych informacji. Estetyczna atrakcyjność tej reprezentacji miała „uwięzić” negatywne opinie pod adresem Napoleona, bynajmniej niecieszącego się powszechnym autorytetem. Zadanie postawione malarzowi nie należało wcale do najtrudniejszych. David utrwalił wszakże jeden z etapów skrupulatnie opracowanego ceremoniału, który „pięknym” był niejako z definicji. Dzięki niemu to szczególne przeżycie estetyczne, które w 1804 roku było udziałem

⁴¹ Karta naukowa obrazu – zob. przyp. 3.



il. 3 | fig. 3

Fragment obrazu przedstawiający senatorów i posłów stojących pod galerią w Sali Senatorskiej
 Detail of the painting depicting senators and deputies standing beneath the gallery in the Senators' Chamber

najwyższej elity władzy, cztery lata później mogło powrócić na nowo, tym razem ku uciesze bardziej demokratycznego kręgu odbiorców⁴².

Pod tym względem niemniej efektowny rezultat osiągnął Gérard w późniejszej o blisko dwadzieścia lat *Sakry Karola X*. Warto pamiętać, że w założeniu miała ona rywalizować z wizją Davida, tak jak sama ceremonia z uroczystościami „korsykańskiego uzurpatora”. Iluzja patrzenia z katedralnej emporii udostępniała obrazowane wydarzenie przy równoczesnym zachowaniu stosownego dystansu między majestatem a potencjalnym widzem. Realizm przedstawienia podkreślały nie tylko detale, lecz także ogólny dynamizm postaci. Poprzez zetknięcie z wystawianym publicznie płótnem entuzjazm odmalowanych dygnitarzy mógł się udzielać mniej arystokratycznemu audytorium i w zamierzeniu trwać przez długie lata, a nawet pokolenia⁴³.

Złudzenie cielesnego uczestnictwa w obrazowanej scenie wydaje się również dość wyjątkowym zabiegiem w malarstwie okresu Królestwa Polskiego. Warto zauważyć, że zarówno kompozycja obrazu Charles'a Santoira de Varenne'a (*Pierwszy wjazd Aleksandra I do Warszawy*, znany z grafiki Ludwika Horwata), jak i Michała Stachowicza (*Otwarcie Sejmu 1818 roku*) oraz Antoniego Brodowskiego (*Aleksander I nadający dyplom ustanowienia Uniwersytetu*)

⁴² Todd Porterfield, Susan L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres and David*, The Pennsylvania State University, University Park 2006, s. 122–126.

⁴³ Élodie Lerner, *Entre effervescence politique et artistique. Le Sacre de Charles X de François Gérard*, „La Revue du Louvre et des musées de France” 2008, n° 1, s. 73–86; Mikołaj Getka-Kenig, *Tableau d'étiquette – między ceremonią a obrazem. Rozważania na temat Sakry Karola X pędzla François Gérarda*, „Rerum Artis” 2012, t. 7, s. 84–97.

wykluczają taką ewentualność. W dwóch pierwszych przypadkach punkt obserwacji jest mało naturalny. O ile spojrzenie na otwarcie sejmu oczami Stachowicza było w ogóle niemożliwe ze względu na przestrzenne ograniczenia Sali Senatorskiej, o tyle Varenne potrzebowałby specjalnej platformy. Z kolei Brodowski wydawał się nadzwyczaj śmiało „podchodzić” do monarchy. Zdaniem Andrzeja Ryszkiewicza ten obraz był jednak bardziej portretem zbiorowym niż sceną historyczną, dla którego kontekst przestrzenny jest bez znaczenia. Wyraźnie brakowało mu iluzjonistycznych pretensji⁴⁴.

Jaki więc zamiar przyswiecał decyzji o wyborze takiego punktu obserwacji w przypadku *Koronacji*? Czy tylko chęć zaznaczenia hierarchii? Przyjęta perspektywa pozwala na oglądanie niemal całego wnętrza, a więc ogółu zgromadzonych – właściwych uczestników ceremonii. Przywilej zasiadania w ich gronie zdecydowanie odbierał taką możliwość. Dowodzi tego „koronacyjny” kadr Davida i Gérarda, będący wycinkiem zamkniętej i stanowiącej spójną całość przestrzeni ceremonialnej. Wcześniejsza ikonografia wnętrz sejmowych przekonuje, że zamiar całościowego spojrzenia nie wymuszał tego typu kompozycji. Rozwiązanie przyjęte przez autora *Koronacji* jest na ich tle dość nowatorskie. Dotąd podchodzono do tego problemu tak jak Stachowicz, lekceważąc efekt realizmu. W ten sposób patrzyli na Salę Senatorską Jan Piotr Norblin oraz Kazimierz Wojniakowski, utrwalający scenę uchwalenia Konstytucji 3 maja. Poprzez ukazanie całego wnętrza w jednym kadrze oddawano ideową istotę sejmu, jako zgromadzenia trzech równych sobie stanów – króla, senatorów i posłów. Sama Konstytucja miała być wszakże efektem ich rzekomej światopoglądowej jednomyślności. Wymiar symboliczny odgrywał w tym przypadku ważniejszą rolę niż wzgląd na iluzję rzeczywistości.

Koronacja umiejętnie łączy jedno z drugim. Malarz przekonująco oddał wnętrze, zachowując jego symboliczny potencjał. Niektórzy współcześni utożsamiali warszawską ceremonię z sejmem koronacyjnym⁴⁵. Uzasadnienia nie szukali jedynie w przedrozbiorowej przeszłości, kiedy takowe poprzedzały ten podniosły obrzęd⁴⁶. Wszakże w stolicy zebrali się senatorowie, posłowie i deputowani, a także dygnitarze rządowi. Sam akt dopełnił się w Sali Senatu, w której zwyczajowo władca otwierał i zamykał obrady sejmowe. Parlamentarzyści byli kluczowymi uczestnikami ceremonii, co zostało wyraźnie podkreślone przez stanowiący jej integralną część bankiet z ich udziałem. Równie eksponowaną pozycję zajmowali w trakcie nabożeństw towarzyszących świeckim obchodom. *Last but not least* równoległe z wiadomością na temat koronacji nie poinformowano o planach zwołania parlamentu, na co czekano cztery lata. W tej sytuacji nietrudno było traktować zjazd monarchy i parlamentarzystów jako namiastkę sejmu. Sam Mikołaj sądził, że uroczystość w Sali Senatorskiej może być postrzegana jako swego rodzaju nadzwyczajne posiedzenie. Wyraźnie sobie tego nie życzył, być może nie chcąc, aby jego decyzję interpretowano jako świadectwo podległości innemu suwerenowi – poddanym reprezentowanym przez sejm⁴⁷.

W omawianym przypadku iluzja rzeczywistego doświadczenia nierozzerwalnie wiąże się z klarownie wyznaczoną hierarchią. „Wielka” historia rozgrywa się w architektonicznym obrębie Sali Senatorskiej, pozostając poza bezpośrednim dostępem widza, który patrzy, ale nie uczestniczy. Co więcej, możliwość oglądania całości dostojnego zgromadzenia oddala go

⁴⁴ Andrzej Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 135–136.

⁴⁵ AGAD, Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, sygn. 6180, s. 54; Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, F.A. Brockhaus, Lipsk 1868, s. 320.

⁴⁶ Juliusz Bardach, Bogusław Leśnodorski, Michał Pietrzak, *Historia państwa i prawa polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 62–63.

⁴⁷ List Mikołaja do Konstantego z 18/30 marca 1829, w: *Correspondance de L'Empereur Nicolas I et du Grand Duc Constantin*, t. 1, 1825–1829, impr. de M.A. Aleksandrov, St Petersburg 1910, s. 325–326.

znacznie od króla, głównego bohatera tej sceny. W efekcie, Mikołaj z obrazu stanowi antytezę Aleksandra pędzla Brodowskiego. Jest on odległym rozmywającym się w oddali kształtem. Nie musi to jednak oznaczać „małości” w sensie aksjologicznym. Niewielkie rozmiary królewskiej postaci wynikają z przyczyn natury optycznej, z dystansu oddzielającego widza od majestatu. Równocześnie, mniejsza (choć wciąż znaczna) odległość dzieli go od najwyższej elity Królestwa, zgromadzonej wokół króla „odrodzonej” Polski.

Zajęcie dobrego miejsca w trakcie uroczystości stanowiło powszechną ambicję. Zachęcała do tego ciekawość, jak i pogoń za prestiżem. Na tle patriotycznego podniecenia dawały o sobie znać przyziemne emocje, chęć „pokazania się”, zaprezentowania własnej pozycji w blasku majestatu. Koronacja weryfikowała hierarchiczne układy w środowisku nadwiślańskich elit⁴⁸. Przedstawiciele warstw średnich wydawali krocie za wynajem balkonów lub okien w domach koło Zamku, zamożniejsi nabywali bilety na specjalnie wybudowaną platformę⁴⁹. W Sali Senatu znaleźli się najwyżsi dostojnicy dworscy, cywilni i wojskowi, a także ich żony oraz córki – ówczesna elita elit. Kto nie miał zapewnionego wstępu z urzędu, musiał zabiegać o przychylność dygnitarzy rozporządzających wolnymi miejscami⁵⁰. *Koronacja* uwzględnia około trzysta postaci wypełniających salę, choć można domniemywać, że w rzeczywistości było ich więcej⁵¹.

Zatrzymajmy się dłużej nad znaczeniem namalowanej architektury. Spoglądając na obraz łatwo dojść do wniosku, że omawiana scena to nie ludzie w otoczeniu architektury, lecz architektura wypełniona ludźmi. Takie wrażenie determinuje stłoczenie postaci po bokach. W efekcie przeważająca część obrazowanej przestrzeni jest pusta. Można doszukać się w tym zabiegu chęci podkreślenia wzniosłości obrazowanej ceremonii. Zgodnie z wyobrażeniami epoki wolna przestrzeń monumentalizując oniemia i zniewala, wywołując wrażenie wspaniałości i zachwyty⁵². Analogiczną wymowę miały litografowane widoki nawy katedry warszawskiej podczas „obrzędu żałobnego” ku czci Aleksandra⁵³, a także *Pierwszy wjazd Aleksandra Varenne’a* i grafika ukazująca pole Ujazdowskie w czasie publicznej uczty na cześć króla⁵⁴. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z wnętrzem, które samo w sobie było symbolem.

Sala Senatu nie można bowiem traktować jako czysto funkcjonalnego pomieszczenia, służącego obradom parlamentu. Fakt, że gromadzili się tam „ojcowie ojczyzny”, że otwierano oraz zamykano posiedzenia sejmu, że dochodziło do bezpośredniego spotkania reprezentantów narodu ze „swoim” królem, decydował o wyjątkowym znaczeniu tej przestrzeni⁵⁵.

⁴⁸ Fondazione Camillo Caetani, Archivio Caetani di Roma, Fondo Rzewuski I (V) – Anna Nakwaska, *Le Couronnement de Varsovie*, s. 1–2.

⁴⁹ Tymoteusz Lipiński, *Zapiski z lat 1825–1831*, nakładem K. Bartoszewicza, w drukarni A. Koziańskiego, Kraków 1883, s. 139.

⁵⁰ Ibidem, s. 146; Józef Krasiński, *Ze wspomnień*, „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 2, s. 412.

⁵¹ Podczas oficjalnej audiencji przed koronacją Mikołajowi przedstawiono około pięćset osób obu płci. Do Sali zaproszono zapewne nie więcej. J. Krasiński, op. cit., s. 415.

⁵² Richard A. Etlin, *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 2–9.

⁵³ Jan Feliks Piwarski, *Widok wewnętrzny kościoła katedralnego od wielkich drzwi w chwili modlitwy za duszę N. ALEXANDRA w dniu 7 kwietnia* oraz Michał Antoni Wysocki, *Widok wewnętrzny tegoż kościoła od wielkiego ołtarza w chwili składania na nim insygniów*. Oba opublikowane w *Opisie żałobnego obchodu...*, op. cit.

⁵⁴ W. Milewska, op. cit., s. 182.

⁵⁵ Sala zajmowała ważną rolę także we wcześniejszej ikonografii państwowej. Juliusz Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 26.

Szczególnego prestiżu Sali Senatu w Księstwie Warszawskim dowodził projekt wmurowania w jej ścianę tablicy ku czci „wskreszenia” Rzeczypospolitej przez Napoleona⁵⁶. Później Sala miała się stać sanktuarium kolejnego „wskresiciela”. W 1826 roku Mikołaj darował senatorom polski mundur po Aleksandrze, aby złożyli go w specjalnym „grobowym” pomniku, jakby relikwiarzu w świątyni⁵⁷.

Trwałości przekonania o symbolicznym wymiarze tego wnętrza dowodzi obraz *Sala Senatorska*, autorstwa Marcina Zaleskiego z 1839 roku. Wówczas obie izby sejmowe uległy już likwidacji w ramach represji popowstaniowych. Nie jest to zwykły widok architektoniczny. Kilka krzeseł zajmują bowiem „historyczne” postaci, kojarzone z epoką rozbiorów. Są wśród nich Adam Naruszewicz, Stanisław Staszic, a także Julian Ursyn Niemcewicz (wówczas jeszcze żyjący na emigracji we Francji). Spotykają się oni w sytuacji zdecydowanie ahistorycznej⁵⁸. W wizji Zaleskiego „wielcy” z przełomu stuleci gromadzą się w Sali Senatorskiej niczym antyczni bohaterowie na Polach Elizejskich.

Wstępując do tej świątyni państwa narodu widz „napotyka” wspomnianych sześciu generałów, pełniących rolę honorowych wartowników. Po dystynkcjach można ustalić, że z lewej strony stoi dwóch Rosjan i jeden Polak, natomiast z prawej jeden Rosjanin i dwóch Polaków. Wyeksponowanie tych postaci wydaje się oddawać przekonanie współczesnych o nadrzędnej roli armii w politycznym życiu Królestwa. Pod wieloma względami pierwszą osobą nad Wisłą był dowodzący armią Konstanty, przejawiający wyraźne stratokratyczne ambicje. Gardził cywilami, nieraz okazując to publicznie. Zależało mu na symbolicznym podkreślaniu nadrzędnego znaczenia armii, np. podczas audiencji u króla, kiedy generałowie uzyskiwali pierwszeństwo przed ministrami⁵⁹. Ekspozycja pozycja wojskowych charakteryzowała również uroczystości koronacyjne, choć decydowało o tym zarówno zdanie Konstantego, jak i petersburski obyczaj. Mikołaj także nie stronił od żołnierskiego otoczenia, a najwyższymi honorami (ministerialnymi tekami, orderami, czy dziedzicznymi tytułami) obdarzał głównie wojskowych. Zarówno w Moskwie, jak i w Warszawie koronował się w generalskim mundurze.

Symboliczne znaczenie tych postaci, z powodu odwrócenia tyłem pozbawionych cech indywidualnych, dodatkowo wzmacnia ustawienie ich obok doryckich kolumn, podtrzymujących galerię na wprost tronu. Trudno przypuszczać, aby malarz wykształcony w kulturze zdominowanej przez klasycystyczne paradygmaty był nieświadomy symbolicznej nośności takiego zestawienia. Kolumna to podpora gmachu, którym w metaforycznym języku oświecenia mógł być świat (także ten „mały” jak np. państwo)⁶⁰. Porządek dorycki kojarzył się z surowością i szlachetną prostotą, przymiotami określającymi klasyczny ideał męskości⁶¹. Na ten składało się powołanie wojskowe – męstwo to wszakże cnota z zasady charakteryzująca

⁵⁶ Janusz Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, s. 152–156; Jerzy Lileyko, *Sejm Polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2003, s. 121–122.

⁵⁷ AGAD, RAKP, sygn. 14 – protokół z 28 lutego 1826 r., s. 52–53; sygn. 16 – protokół z 27 maja 1828 r., s. 221. Zob. też T. Lipiński, op. cit., s. 21.

⁵⁸ Zofia Aleksandra Nowak, *Marcin Zaleski (1796–1877). Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1984, s. 58, nr kat. 23.

⁵⁹ Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki z lat 1809–1820*, t. 2, Księgarnia J.K. Żupańskiego, Poznań 1871, s. 264, 273; T. Lipiński, op. cit., s. 147.

⁶⁰ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 151–153.

⁶¹ Nicholas Pevsner, *The Doric Revival* [w:] idem, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, Thames & Hudson, London 1968, s. 197–212.

żołnierzy. Zważając na ówczesny prestiż armii, teza o symbolicznym tego detalu jako unii polsko-rosyjskiej opartej na potędze wojskowej i stanowiącej podstawę „odrodzonej” Polski wydaje się prawdopodobna.

Wizualne umniejszenie postaci monarchy może być odczytywane jako wywyższenie, próba przełożenia na symboliczny język ekspresji malarskiej istoty majestatu królewskiego. Niezależnie od miniaturowych rozmiarów ciała monarchy, i tak skupia on na sobie uwagę oglądającego. Decyduje o tym przede wszystkim sposób wyprowadzenia perspektywy. Wzrok oglądającego „posuwając się” w głąb sali, „dąży” ku Mikołajowi. W tę samą stronę kieruje uwagę bogata oprawa tronu, nasuwająca skojarzenia z baldachimem w Sali Świętego Jerzego w Pałacu Zimowym. Według programu prezentował się on następująco: „z aksamitu karmazynowego, ozdobiony galonami, krepinami i kutasami złotymi, na wierzchu jego będą cyfry Najjaśniejszego Cesarza i Króla i strusie pióra [...] zawieszony będzie u sufitu na czterech sztabach żelaznych, obwiedzionych aksamitem i galonami złotymi”⁶². Tak udekorowany tron pełni na obrazie rolę swego rodzaju monumentalnej ramy, wywyższającej osobę króla zarówno dosłownie jak i w przenośni – poprzez estetyzację („ornamentalizację”) jego godności.

Iluzja odległości decydowała o szkicowym potraktowaniu wizerunku Mikołaja (il. 2). Malarz obdarzył króla koroną i gronostajowym płaszczem, jednak syntetyczne ujęcie twarzy pozbawia go konkretnej tożsamości. W przypadku znanych wizerunków Aleksandra, nawet tych niewielkich (jak z obrazów Varenne’a czy Stachowicza), dbałość o identyfikowalne rysy była szczególna. W kontekście współczesnych wyobrażeń pokuszę się o tezę, że namalowanego monarchę nie miała wyróżniać indywidualna osobowość, ale sam fakt bycia królem Polski. Inaczej niż Aleksander, wobec którego Polacy mieli dług wdzięczności, Mikołaj cieszył się ich oddaniem tylko jako kontynuator dzieła swojego brata. Wymownie świadczyła o tym legenda okazjonalnego koronacyjnego medalu: „wspaniałość wskrzesiła, wierność ustali”.

Trudno orzec, w trakcie wykonywania jakiej czynności ukazano króla. Podczas rzeczywistej ceremonii Mikołaj nie koronował żony, która przybyła na salę z koroną na głowie⁶³. Mikołaj nałożył jej za to na ramiona łańcuch orderu Orła Białego, powielając tym samym obyczaj rosyjski, według którego cesarską małżonkę dekorowano łańcuchem orderu Świętego Andrzeja⁶⁴. Co znamienne, na obrazie nie uwzględniono tego charakterystycznego insygnium. Wbrew faktom Aleksandra została obdarzona błękitną szarfą orderu. Być może specyficzny gest rąk króla miał sugerować akt przepasania.

Dlaczego wybrano właśnie ten moment? Trudno uznać go za centralny punkt ceremonii. Sprowadzenie tej kwestii do domniemanej inspiracji *Sakrą* Davida niewiele tłumaczy. Zainteresowanie malarza osobą cesarzowej może być echem bardziej generalnych nastrojów społecznych. Małżonka Mikołaja skupiała na sobie uwagę chociażby ze względu na fakt, że była pierwszą polską królową od blisko osiemdziesięciu lat, która pojawiła się nad Wisłą. Stanisław August był kawalerem⁶⁵, natomiast Elżbieta, żona Aleksandra, nigdy nie odwiedziła

⁶² *Cérémonial du Couronnement de Sa Majesté Nicolas I^{er} Empereur de toutes les Russies Roi de Pologne dans Sa Capitale de Varsovie / Obrzęd Koronacji Najjaśniejszego Mikołaja I^o Cesarza Wszech Rosyi Króla Polskiego w Stolicy Królestwa w Warszawie*, [Warszawa 1829].

⁶³ N. Kicka, op. cit., s. 170.

⁶⁴ Richard S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, Princeton University Press, Princeton 2006, s. 138.

⁶⁵ Dzieci króla ze związku z Elżbietą Grabowską utrzymywały, że rodzice potajemnie zawarli związek morganatyczny. Brak jednak wiarygodnych dowodów.

Królestwa⁶⁶. Jej mąż, bywający w Warszawie niemal co roku, unikał wspólnych podróży z powodu rozpadu pożycia małżeńskiego. Wizyta Aleksandry była więc nie lada wydarzeniem. Podziwiano jej strój, sposób zachowania, umiejętności taneczne. Rząd Królestwa zlecił Dawe'owi namalowanie portretu królowej – nie znam przypadku zamawiania podobizny Elżbiety za czasów Aleksandra. Antoni Ostrowski (późniejszy bohater powstania listopadowego) zapisał w 1830 roku, że dzięki królowej dwór warszawski stanął na europejskim poziomie, godnym czasów zygmunto-wskich⁶⁷. Obecność Aleksandry wpływała dodatnio na atmosferę koronacji, wzmacniając ogólny entuzjazm.

Aleksandrę ukazano w specyficznej sytuacji – przyjmowania insygnium monarszej pozycji z rąk męża, klęcząc w akcie homagium znanym z koronacyjnych wizji Gérarda, Davida i innych (np. *Koronacji Pedra I na cesarza Brazylii* Jeana Louisa Debreta). Koronacja małżonki, następująca po autokoronacji władcy, stanowiła pierwszą oznakę politycznej suwerenności monarchy. Tak jak w Davidowskiej wizji Napoleon rozpoczął cesarskie rządy od koronacji Józefiny, Mikołaj czynił analogicznie w przypadku Aleksandry, najbliższej sobie osoby, pierwszej wśród poddanych, matki następcy tronu. Taka interpretacja odpowiada odczuciom współczesnych, którzy zgodnie z tradycją polskiej monarchii elekcyjnej, uznawali dzień 24 maja 1829 roku za właściwy początek polskich rządów Mikołaja⁶⁸.

Przestrzeń między królem a widzami zarezerwowano dla grona wybranych, którzy dostąpili „historycznej” roli świadków i uczestników. Artysta uwzględnił rzeczywisty podział na męski parter i żeńskie piętro. W tym pierwszym przypadku dostojnicy ugrupowani są w cztery rzędy pod galerią. Znaczna liczebność zgromadzenia zasugerowana jest przez wielość głów. Jest ich około dwustu, wyłączając kilkadziesiąt osób obu płci zgromadzonych wokół tronu. Lepszym rysunkiem charakteryzują się twarze z pierwszego rzędu, noszące znamiona cech indywidualnych. Najpewniej oddają rysy autentycznych uczestników. Różnobarwne wstęgi orderów urozmaicają kolorystycznie tę partię płótna. Nastrój zgromadzonych odznacza się powściągliwością i powagą. Tylko kilka postaci kieruje wzrok w stronę widza. Reszta z uwagą obserwuje parę królewską. Nie można wykluczyć, że malarz odwoływał się do nastrojów, które miały wówczas dominować w Sali Senatorskiej. Według naocznych świadków w chwili, kiedy Mikołaj nałożył koronę, a prymas Woronicz zakrzyknął „Vivat Rex in aeternum”,



il. 4 | fig. 4

Fragment obrazu przedstawiający generałów stojących u wejścia do Sali Senatorskiej | Detail of the painting depicting generals standing at the entrance to the Senators' Chamber

⁶⁶ AGAD, SSKP, sygn. 3930 – list ministra sekretarza stanu Stefana Grabowskiego do namiestnika Józefa Zajączka z 26 maja/7 czerwca 1826 r., s. 349.

⁶⁷ AGAD, Archiwum Ostrowskich z Ujazdu, sygn. 107 – Antoni Ostrowski, *Pamiętnik z sejmu 1830 r.*, s. 88–90.

⁶⁸ Co poświadcza okolicznościowa twórczość poetycka.

wszyscy umilkli – trochę ze strachu, trochę z autentycznego wzruszenia. Utrzymywała tak chociażby Natalia Kicka w przywołanym we wstępie fragmencie swoich zapisków. Podobnie zapamiętali ten moment Leon Sapieha⁶⁹, ksiądz kanonik (późniejszy biskup) Ludwik Łętowski⁷⁰, Andrzej Edward Koźmian⁷¹ a także przekazujący tę informację z drugiej ręki Tymoteusz Lipiński⁷². Abstrahując jednak od historycznej poprawności, decyzja o takim a nie innym ukazaniu tej sceny mogła wynikać przede wszystkim z chęci oddania na płótnie atmosfery szczególnego skupienia, które towarzyszyło kolejnym etapom ceremoniału. Wszakże jeżeli odwołamy się do innych malarskich scen koronacyjnych, przyznamy, że obrazowane na nich postaci są raczej dalekie od żywiołowego entuzjazmu, z wyjątkiem najpóźniejszej *Sakry* Gérarda. Wymagał tego kulturowy konwenans.

Zastanawia brak duchowieństwa. Z woli cesarza koronacja nie miała charakteru religijnego. Rozbieżność wyznań między prawosławnym monarchą a katolickimi poddanymi odbiła się na formie uroczystości, odbiegającej od przedrozbiorowego obyczaju⁷³. Ostatecznie kler zachował jednak eksponowaną pozycję, z prymasem co prawda nie koronującym, lecz podającym monarsze poświecone w katolickiej katedrze insygnia. Artysta nie przekazał jednak żadnej informacji na ten temat. Jakby chciał podkreślić świecki charakter wydarzenia. Czemu jednak służyło to faktograficzne przekłamanie? Czyżby chodziło o zakamuflowane podważenie prawomocności warszawskiego aktu, niezgodnego ze staropolskim obyczajem (przed rozbiorami na polskim tronie mogli zasiadać jedynie katolicy)? A może przeciwnie, była to sugestia nowej Polski, nieznającej podziału na wyznania mniej i bardziej uprzywilejowane, zgodnie z literą tak drogiej wszystkim konstytucji Królestwa, według której „religia katolicko-rzymska” była co prawda „przedmiotem szczególniejszej opieki rządu”, jednak bez „uwłaczania [...] wolności innych wyznań” cieszących się najwyższą „protekcją”.

Podsumowując, *Koronacja* jest obrazem dalekim od jednoznaczności. Stanowi intrygujące świadectwo światopoglądowego kryzysu charakteryzującego narodowo uświadomioną elitę Królestwa w latach 1815–1830 – ludzi rozdartych między szczerą wiarą w odrodzenie ojczyzny a obserwacją realiów polsko-rosyjskiej unii, niespełniającej ich niepodległościowych ambicji. Pod warstwą ceremonialnego blichtru, przekonująco przez malarza zasugerowanego, kryje się problem niezgodności dwóch rzeczywistości, które z trudem chciano pogodzić – staropolskiej demokracji charakteryzującej krytykowaną, ale własną przedrozbiorową Rzeczpospolitą oraz centralistycznego monarchizmu, stanowiącego podstawę, a zarazem cenę „wskreszenia”.

⁶⁹ „Poczem prymas miał mowę, którą zakończył słowami: »Teraz wykrzyknijmy jednogłośnie: Niech żyje król nasz!« – i trzykrotnie zawołał »Vivat!« – Za nim ani jeden głos się nie odezwał. Cesarstwo spojrzeli po sobie; znać było konsternację w ich twarzach”. Leon Sapieha, *Wspomnienia z lat od 1803 do 1863*, H. Altenberg, Lwów 1914, s. 93–94.

⁷⁰ „Gdy po skończonej koronacji [prymas] stosownie do rytuału zawołał vivat rex, było altum silentium, tak że Polacy i Moskale nie krzyczeli”. Ludwik Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*, Ossolineum, Wrocław 1956, s. 35.

⁷¹ „Radość, uniesienie nie wybuchły wówczas głośnym okrzykiem; nie było ich w sercach, a choćby i były, byłaby je pohamowała obecność wielkiego księcia, który od przybycia cesarskiego ciągle najmniej łaskawe i przychylnie objawiał usposobienie [...] w dzień tak uroczysty i który powinien był być świętem narodowym, nie otoczył on cesarza strażą polską lecz rosyjską”. Andrzej Edward Koźmian, *Wspomnienia*, t. 2, M. Leitgeber, Poznań 1867, s. 142.

⁷² „Z kolei zdaniem pozostającego poza murami zamkowymi, ale notującego swoje przemyślenia w rzezonym dniu: „[...] wszystko co do słowa odbyło się trybem przez programat wskazanym, tak dalece, że gdy Prymas potrojnym odgłosem vivat rex in aeternum zdawał się wzywać do okrzyku, głucho panowało milczenie, albowiem nie było wyrażone w programacie co mają naówczas uczynić; rozumiano, iż ten vivat tylko Prymasowi był dozwolony”. T. Lipiński, op. cit., s. 146.

⁷³ Anna Barańska, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem. Kościół a państwo w dobie Królestwa Polskiego*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2008, s. 562, 564–565.

Niemniej interesująco prezentuje się repertuar środków malarskiego wyrazu wykorzystanych do „uformowania” tej światopoglądowej wypowiedzi na płótnie. Mając na uwadze dość „prymitywny” charakter tego obrazu, można jednak śmiało powiedzieć, że swego rodzaju barokowy spektakularyzm miesza się tu z chłodem klasycyzującego realizmu. Wyraźna sztywność reprezentacji dodatkowo podkreśla charakter obrazowanej sceny jako podniosłej ceremonii o wielkim historycznym znaczeniu. Co ważne, artysta nie angażuje potencjalnego widza w jej przebieg. Wprost przeciwnie, pozostawia go w sytuacji neutralnej obserwacji. Z jednej strony sugeruje to wywyższenie samej koronacji, ukazanej jako zgromadzenie „najlepszych z najlepszych” synów (i córek) ojczyzny skupionych wokół „wskrzeszonego” majestatu polskiej monarchii. Bezpośrednie przeżywanie „wielkiej” historii jest więc dostępne również tej nieuprzywilejowanej większości narodu, choć wciąż krępuje ją nieprzekraczalna konwencja społeczna. Jednak równocześnie alienacja pozwala obserwatorowi z dystansem interpretować reprezentowaną wizję (jak się w 1830 r. okazało iluzję) narodowego „odrodzenia”.

Chciałbym złożyć serdeczne podziękowania Pani Doktor Agnieszce Rosales Rodriguez oraz Panu Profesorowi Juliuszowi Chrościckiemu z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego za cenne uwagi oraz rady udzielone mi na początkowym etapie prac nad niniejszym tekstem.