

BARBARA HRYSZKO
(AKADEMIA IGNATIANUM)

SPOSOBY GLORYFIKACJI WŁADCY
W MALARSTWIE NA PRZYKŁADZIE
IKONOGRAFII LUDWIKA XIV

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest scharakteryzowanie szerokiego spektrum metod i sposobów prezentacji majestatu i dokonań króla Ludwika XIV oraz zawartej w nich treści ideowej w oparciu o analizę ikonograficzną dzieł powstałych w kręgu monarszego dworu i Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. Malarze tworzący w służbie króla korzystali bądź z formuły metaforycznej (odwołującej się do różnego rodzaju przedstawień alegorycznych lub tematów z historii antycznej), bądź komponowali pseudoreportażowe sceny z życia króla. Bogaty repertuar znakomitych ról wywodzących się z mitologii oraz dziejów starożytnych uwypuklał rangę suwerena. W zbiorze oficjalnych wizerunków z okresu panowania Króla Słońce przewija się jako wspólny mianownik idea prezentowania francuskiego monarchy jako zwycięskiego, pełnego cnót władcy idealnego.

SŁOWA KLUCZOWE

malarstwo francuskie XVII wieku, ikonografia Ludwika XIV, Wersal, Galeria Lustrzana, seria gobelinów *Histoire du Roy, morceaux de réception*

INFORMACJE O AUTORCE

Barbara Hryszko
Katedra Estetyki, Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum w Krakowie
e-mail: barbara.hryszko@ignatianum.edu.pl

Panowanie Ludwika XIV, skupiającego w swych rękach całą władzę, zdominowało nie tylko życie polityczne w kraju, ale również wszystkie dziedziny kultury i sztuki. Wyrazem tego były liczne instytucje, powoływane do życia z woli władcy i noszące symptomatyczny przymiotnik „królewskie”. Sztuki wizualne reprezentowała Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. Przyjmowani do niej członkowie uroczyście przysiękali wiernie służyć królowi, malując obrazy¹. Praca dla monarchy była największym i wyłącznym przywilejem, dostępnym tylko dla akademików, którzy chlubili się prawem do używania tytułu malarza królewskiego (*peintre du Roy, peintre de Sa Majesté*). Sławienie pędzlem wielkich czynów Króla Słońce było głównym zadaniem malarzy historycznych posiadających najwyższą pozycję w Akademii i cieszących się ogromnym uznaniem i renomą. Świadczy o tym chociażby powierzana im tematyka dzieł przyjęcia do Akademii (*morceaux de réception*), będących rodzajem prac dyplomowych, prezentujących umiejętności pretendentów do godności akademika. Tematyka ta najczęściej odnosiła się właśnie do osoby króla i jego dokonań².

Należy zaznaczyć, że już samo używanie tytułu malarza królewskiego wskazywało na całkowitą zależność akademików od władcy. To właśnie z kasy państwowej wypłacano im pensje, a król – jako główny mecenas tworzonej przez nich sztuki – miał realny wpływ na jej charakter. Takie uwarunkowania w oczywisty sposób rzutowały na metody ukazywania majestatu monarchy i jego czynów.

Do jakich formuł i wzorców odwoływali się artyści, obrazując króla i jego aktywność? Jaka treść została zawarta w poszczególnych sposobach reprezentacji władcy? Te pytania będą wyznaczać kierunek moich rozważań, bazujących głównie na analizie ikonograficznej dzieł malarzy związanych z Królewską Akademią Malarstwa i Rzeźby w Paryżu oraz z dworem w Wersalu. Celem artykułu jest usystematyzowanie bogatej mozaiki formuł ukazywania potęgi króla Ludwika XIV oraz zawartego w nich ideowego przesłania.

¹ Formuła przysięgi została przytoczona w: *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793*, publiés par A. de Montaignon, t. 1, Paris 1875, s. 11. Na temat funkcjonowania Akademii pod przewodnictwem Colberta i Le Bruna: Ch. Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793). La naissance de l'Ecole Française*, Genève–Paris 2012, s. 57–69.

² Więcej na ten temat: C. Klingsöhr, *Die Kunstsammlung der „Académie Royale de Peinture et de Sculpture” in Paris*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 49/4, 1986, s. 556–578.

Zasadniczo artyści przedstawiali monarchę i jego czyny w formie (1) metaforycznej bądź (2) bezpośredniej. Wśród rodzajów metafory możemy wyróżnić (1a) przedstawienia alegoryczne oraz (1b) sceny z historii starożytnej.

(1a) Alegoria

Najwyżej cenioną metodą gloryfikacji władcy było starannie obmyślane przedstawienie alegoryczne³. Wynikało to ze statusu samej alegorii, uplasowanej na szczycie wszystkich sposobów obrazowania narracji, ponieważ wymagała ona od malarza erudycji tak w zakresie historii, jak i mitologii oraz personifikacji pojęć abstrakcyjnych.

Monarcha był bądź zastępowany przez postaci mitologiczne, bądź przedstawiany we własnej osobie. Najczęściej króla utożsamiano z bogami takimi jak Jupiter (Jean Le Blond, *Jupiter porażający piorunami Tytanów*)⁴ bądź Apollo (Aleksander Ubeleski, *Alegoria pokoju w Nijmegen w 1678 r.*⁵; François Marot, *Owoce pokoju w Riswyck*⁶; Charles-François Poerson, *Apollo przewodzący połączeniu Akademii w Paryżu i Rzymie*⁷).

³ Popularność kompozycji alegoryczno-historycznych wynikała z przekonania, iż alegoria stanowi najdoskonalszy wykładnik idei *ut pictura poesis*: K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach”* Perrault, Warszawa 1991, s. 276. O tematach alegorycznych: R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, „The Art Bulletin”, 22/4, 1940, s. 215–217; N. Milovanovic, *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*, Paris 2005, s. 130–133.

⁴ Jest to *morceau de réception* z 1681 roku: *Les peintres du roi, 1648–1793*, commissariat général de l'exposition Ph. Le Leyzour, A. Daguerre de Hureaux, Paris 2000, s. 238.

⁵ Dzieło przyjęcia z 1682 r. Obecnie w rękach prywatnych. Więcej na ten temat: B. Hryszko, *The artistic oeuvre of Alexandre Ubeleski – corpus identification and style definition*, „Artibus et Historiae. An Art Anthology” 2014, Vol. 69 (artykuł przyjęty do druku).

⁶ Dzieło przyjęcia z 1702 r. Tours, musée des Beaux-Arts, nr inw. 803-1-14. *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 245.

⁷ Dzieło przyjęcia z 1682 r. Muzeum w Wersalu. P. Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge 1997, s. 39; Th. Bajou, *La peinture à Versailles XVII^e siècle*, Paris 1998, s. 202–203; *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 239.

Oprócz bogów osobę władcy uosabiali również mityczni herosi. Wśród nich możemy wymienić Herkulesa⁸ (Pierre Mosnier, *Herkules zbrojony przez bogów na obronę Teb*, 1674 r.⁹; René-Antoine Houasse, *Zabicie Hydry lernejskiej*, 1673 r.¹⁰; pierwszy projekt Charles'a Le Bruna dla Galerii Lustrzanej w Wersalu, ilustrujący *Prace Herkulesa*¹¹), Jazon (Pierre Toutain, *Jazon prezentujący złote runo w świątyni Jupitera*, 1681 r.¹²) oraz Perseusza (Joseph Christophe, *Perseusz scinający głowę Meduzie*, 1702 r.¹³).

Mitologiczna „deifikacja” króla

W powyższych przykładach postaci alegoryzujące władcę nie oddawały fizjonomii francuskiego monarchy. Obok tych przedstawień istnieje grupa dzieł, na których król był portretowany jako mitologiczny bóg. Ilustruje to na przykład *Portret Ludwika XIV jako Jupitera* Charles'a Poersona¹⁴ oraz dwukrotne wyobrażenie monarchy na sklepieniu Galerii Lustrzanej w Wersalu z atrybutami boga nieba – wiązką piorunów, Eneidą i orłem w scenie *Przeprawy przez Ren w obecności*

⁸ Na temat długiej tradycji przedstawiania władców pod postacią Herkulesa: F. Polleroß, *De l'exemplum virtutis à l'apothéose, Hercule comme figure d'identification dans le portrait: un exemple d'adaptation des formes de représentation classiques*, [w:] *Iconographie, propagande et légitimation*, sous la direction de A. Ellenius, Paris 2001, s. 49–76.

⁹ Paris, École des Beaux-Arts. *Les Conférences au temps de Guillet de Saint-Georges, 1682–1699*, sous la direction de J. Lichtenstein et Ch. Michel, t. 2, vol. 1 (*Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*), Paris 2008, s. 130–131; *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 233.

¹⁰ Tamże, s. 231.

¹¹ W celu ułatwienia dostępu do ilustracji dzieł na stronie Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux (http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/Search_New.aspx) podają numery inwentarzowe omawianych obrazów i tapiserii. Muzeum w Wersalu, MV7912. N. Milovanovic, *Les grands décors...*, wyd. cyt., s. 24, 42–43.

¹² Muzeum Luwru, inv8199. *Les Conférences...*, wyd. cyt., s. 124; *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 238. Więcej na ten temat: C. Goldstein, *Louis XIV and Jason*, „The Art Bulletin”, 49/4, 1967, s. 327–329.

¹³ Tours, Musée des Beaux-Arts (depozyt Muzeum Luwru). *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 245.

¹⁴ Th. Bajou, *La peinture...*, wyd. cyt., s. 68–69. Na temat problematyki przedstawiania monarchy absolutnego: L. Marin, *Portrait of the King*, Minneapolis 1988.

wrogów w 1672 r.¹⁵ oraz w *Zdobyciu Gandawy i kłęsce Hiszpanów w 1678 r.*¹⁶, wzorowanej na schemacie strącania Tytanów z nieba przez Jowisza (por. wspomniany wyżej obraz Jeana Le Blonda).

Szczególnie często król występował jako Apollo, użyczając bóstwu światłości swoich rysów. Przykładami takiego rozwiązania mogą być dzieła: *Ludwik XIV pod postacią Apolla pokonujący Pytona*¹⁷ czy *Alegoria Ludwika XIV jako Apolla na rydwanie słońca*¹⁸ autorstwa Josepha Wenera Młodszego oraz portret zbiorowy *Rodzina królewska* pędzla Jeana Nocreta¹⁹, na którym monarchę jako boga Słońca otaczają bliscy przebrani za mieszkańców Olimpu. Rola Apolla była zarezerwowana dla młodego króla nie tylko na obrazach, ale również w inscenizacjach baletów – jako dowód mogą służyć dwa kolorowane rysunki monarchy w teatralnym stroju boga światła ze sztuk baletowych Jeana Baptiste'a Lully'ego *Noc*²⁰ oraz *Wesele Peleusa i Tetydy*²¹. Piękny, młodzieńczy bóg wydawał się najodpowiedniejszy dla wyobrażenia Ludwika. Dodatkowo jego postać silnie wiązała się z obranym przez suwerena emblematem, od którego utworzono przydomek Ludwika XIV – Król Słońce. Emblemat ten był właśnie sym-

¹⁵ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2915. Więcej o wystroju tej najbardziej reprezentacyjnej sali w pałacu: J. Thuillier, *La Galerie des Glaces, chef-d'œuvre retrouvé*, Paris 2007; *La Galerie des glaces: Charles Le Brun maître d'œuvre. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition présentée au Château de Versailles, Galerie des glaces, Salle des gardes du roi et appartement de Mme de Maintenon du 24 septembre au 16 décembre 2007*, direction scientifique N. Milovanovic et A. Maral, Paris 2007. Na temat Wersalu jako wyrazu władzy monarchicznej: É. Pommier, *Versailles, L'image du souverain*, [w:] *Les lieux de mémoire. La nation*, t. 2, sous la direction de Pierre Nora, Paris 1986, s. 193–234; G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999.

¹⁶ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2935.

¹⁷ Muzeum w Wersalu, MV6927/2.

¹⁸ Przedstawienie określane również jako *Triumf Ludwika XIV* datuje się na lata 1662–1667. Muzeum w Wersalu, MV6927/1. G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 546.

¹⁹ Obraz został namalowany w 1670 r. Muzeum w Wersalu, MV2157. G. Sabatier, *La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672*, „Histoire, économie et société”, 19/4 (*Louis XIV et la construction de l'État royal, 1661–1672*), 2000, s. 547.

²⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France. Inskrypcja: *Louis XIV en Apollon*. G. J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago 2008, s. 44.

²¹ Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms1005. Inskrypcja: *Apollon. Le Roy*. G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 539–540. N. Milovanovic, *Du Louvre...*, wyd. cyt., s. 190–198.

bolem Apolla – boga Słońca. Tę planetę, dającą światło i ciepło, traktowano jako najistotniejszy czynnik życia na ziemi. W analogii to tej symboliki król był postrzegany jako potężne i jedyne źródło władzy, ogarniające swoim zasięgiem wszystkie sfery państwa i sprzyjające wzrostowi plonów naturalnych i artystycznych, a przez to bogactwu i szczęśliwości w całym kraju. Do takiego kontekstu odwoływano się zwłaszcza w tematach pokojowych.

Z kolei w scenach wojennych suweren przybierał postać dojrzałego, silnego, dominującego, rażącego piorunami i budzącego respekt Jowisza-Jupitera. Bóg nieba, niepokonany i najwyższy władca Olimpu, w naturalny sposób był odpowiednim odzwierciedleniem panującego oraz znakomicie odpowiadał bitewnej aurze. W sugestywny sposób przedstawiają to wersalskie malowidła symetrycznie osadzone nad dwoma krańcowymi częściami galerii²². Ludwik XIV jest na nich uzbrojony w atrybuty Jowisza jako narzędzia do walki z wrogami i groźnie demonstruje swoją potęgę. Władczo unosi w dłoni wiązki piorunów i błyskawic – mitologiczny oręż – budząc w przeciwnikach i personifikacjach zdobytych miast przerażenie.

Należy zauważyć, iż wspólnym mianownikiem przy wyborze bogów ewokujących osobę monarchy jest ich związek ze światłem. W okresie pokoju były to łagodne i pozytywne promienie słoneczne, a w czasie kampanii wojennych – błyskawice oślepiające i pioruny paraliżujące wrogów monarchii. Oblicza króla: wojenne – jowiszowe i pokojowe – apolińskie są niejako dwoma stronami jednego medalu. Król jest z jednej strony protektorem i opiekunem, zaś z drugiej – obrońcą i triumfotorem. W obu przypadkach dokonuje się swoista mitologiczna „deifikacja” zasiadającego na tronie Burbona.

Apoteoza króla

Na sklepieniu Galerii Lustrzanej przedstawiano Ludwika XIV także bez mitologicznego kostiumu i atrybutów, jedynie w antycznym rynsztunku i otoczonego postaciami zarówno mitologicznymi i alegorycznymi, jak i współczesnymi królowi. Na malowidłach możemy wyróżnić dwie zasadnicze role odgrywane przez monarchę: w wielkich kompozycjach jest pochłonięty działaniami wojennymi, zaś na

²² Patrz przyp. 15 i 16.

mniejszych medalionach kieruje polityką wewnętrzną królestwa. Te dwa obszary działalności suwerena spaja największa, środkowa przegroda, ukazująca *Króla samodzielnie sprawującego rządy* oraz *Szczęśliwość potęg sąsiadujących z Francją*²³. W ten sposób pokój, który dzięki królowi i (paradoksalnie) prowadzonym przez niego wojnom zapanował w Europie, jest rodzajem konkluzji tego wielkiego malarzkiego peanu²⁴.

Do scen ukazujących działania militarne monarchy należy *Podjęcie decyzji o wojnie z Holandią w 1671 r.*²⁵ W scenie tej król tronuje pomiędzy Minerwą i Marsem. Bogini pokoju i słusznej wojny oraz Sprawiedliwość ukazują władcy obraz nieszczęść wojennych. Z kolei bóg wojny zachęca króla do zajęcia miejsca na złotym rydwanie triumfalnym otoczonym Wiktoria i Sławą. Podjęcie się militarnego wyzwania, które niesie za sobą również ofiary, ma moralne uzasadnienie, ponieważ jest to wojna w słusznej sprawie. Zaświadcza o tym obecność opierającej się o tron alegorii Sprawiedliwości, trzymającej wzniesiony miecz i wagę. Konsekwencje podjętej decyzji przedstawiono w scenie ukazującej *Króla zbrojącego się na ziemi i morzu, 1672 r.*²⁶ W przygotowaniach uczestniczą olimpijscy bogowie: Minerwa, Apollo, Pluton, Ceres, Neptun, Merkury, Wulkan i Mars. Następne malowidło obrazuje *Króla wydającego rozkazy do ataku na siły holenderskie w czterech miejscach jednocześnie, 1672 r.*²⁷ Ludwik, oparty na swojej lasce dowódcy, władczym gestem wskazuje na mapie przytrzymywanej przez Minerwę cztery fortyfikacje: Orsoy, Wesel,

²³ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2925. Przekaz ideowy malowideł w Galerii Lustrzanej był dla współczesnych nie tylko stosunkowo łatwo dostępny, ale również czytelny: G. Sabatier, *Sous les plafonds de Versailles. Archéologie et anthropologie de la consommation des signes du roi pendant la monarchie absolue*, [w:] *Iconographie...*, wyd. cyt., s. 243–251.

²⁴ Wymowę tę potwierdza kierunek rozgrywającej się na sklepieniu narracji, poczynając od Salonu Wojny ku Solonowi Pokoju. Jest ona zgodna również ze starożytną zasadą taktyczną „Igitur qui desiderat pacem, praeparet bellum”, pochodzącą z dzieła o sztuce wojskowej Wegecjusza pt. *De Re Militari*. Ten rzymski podręcznik wojskowości był szeroko znany również we Francji. O francuskich przekładach starożytnego dzieła: Ch. Allmand, *The De Re Militari of Vegetius. The Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages*, Cambridge 2011, s. 152–167.

²⁵ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2930.

²⁶ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2910. A. M. Schmitter, *Representation and the Body of Power in French Academic Painting*, „Journal of the History of Ideas”, 63/3, 2002, s. 420–421.

²⁷ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2920.

Bucherich i Rheinberg. Poza postaciami alegorycznymi, zgromadzeni wokół monarchy to między innymi jego brat Filip Orleański, książę Kondeusz i dowódca Turenne. Za epizod godny odmalowania na sklepieniu uznano także *Ponowne zdobycie Franche-Comté w 1674 r.*²⁸ W scenie tej król pozostaje nieruchomy w centrum wrzawy, a w jego imieniu walczą bogowie. Mars wlecze personifikacje podbitych miast, a Minerwa i Herkules zdobywają skałę symbolizującą twierdzę Besançon.

Drugim zasadniczym polem działalności Ludwika XIV ukazanym na sklepieniu są reformy wewnętrzne. Na czterech medalionach okalających centralną scenę zobrazowano monarchę dokonującego ich samodzielnie, w pozostałych przypadkach zastępuje go alegoria Francji lub personifikacja jego pobożności. W *Przywróceniu porządku w finansach w 1662 r.*²⁹ król – na prośbę Francji – rozkazuje Minerwie, symbolizującej mądrość królewską, wypędzenie harpii obrazujących nieuczciwych stronników. Jednocześnie podaje złoty klucz do skarbu królewskiego personifikacji wierności, ta zaś pokazuje mu księgi rachunkowe. Obok niej czuwa pies. Alegoria ta odnosi się do głównego kontrolera finansów – ministra Jeana-Baptiste’a Colberta³⁰. Medalion po przeciwnej stronie galerii obrazuje *Opiekę przyrzeczoną Sztukom Pięknym w 1663 r.*³¹ Personifikacje sztuk lub Akademii³² z wdzięcznością przyjmują królewski protektorat nad sobą. W scenie *Odnowienia żeglugi w 1663 r.*³³ król trzyma w dłoni trójząb – atrybut Neptuna, stając się niejako nowym bogiem mórz. Natomiast na obrazie *Reforma prawa w 1667 r.*³⁴ król, spoglądając na Sprawiedliwość z wiązką różg liktorskich symbolizujących zgodę, przekazuje sędziom księgę z kodeksem postępowania cywilnego (*code Louis*), depcząc jednocześnie alegorię Kłótni, powodującej zawile postępowania sądowe.

²⁸ P. Duro, wyd. cyt., s. 204–208.

²⁹ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2926.

³⁰ [F. Charpentier], *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*, Paris 1684, s. 74–75; [Lorne], *Explication de la galerie de Versailles*, „Mercure galant”, décembre 1684, s. 26.

³¹ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2928.

³² W źródłach pojawiają się dwie egzegezy tej sceny. François Charpentier określa postacie jako nauki i sztuki: [F. Charpentier], wyd. cyt., s. 78–79. Natomiast według ówczesnego periodyku „Mercure galant” alegorie reprezentują Akademie Królewskie: [Lorne], wyd. cyt., s. 28.

³³ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2921.

³⁴ Galeria Lustrzana w Wersalu, inv2923.

Spoglądając na malowidła na sklepieniu Galerii Lustrzanej w kontekście odrzuconego przez króla pierwszego projektu Le Bruna, który jako temat zaproponował prace Herkulesa, możemy traktować ukazane dokonania monarchy jako echo pierwotnego konceptu. Król – wyswobodzony z mitologicznego kamuflażu – jawnie i osobiście odnosi sukcesy militarne i kieruje polityką wewnętrzną królestwa jako nowy Herkules³⁵. Jest to swoiste wywyższenie króla nad mitologicznych bogów i bohaterów, którzy zamiast go zastępować, zostali wprężnięci do jego służby.

Prawo do zajęcia tak wysokiej pozycji tłumaczono głównie przez wzgląd na królewskie urodzenie. Ciekawym wizualnym odniesieniem do tej kwestii jest *Alegoria narodzin delfina, przyszłego Ludwika XIV*, dzieło przyjęcia do Akademii w 1665 roku Gabriela Blancharda³⁶. Ukazuje ono nowo narodzonego króla ofiarowanego Francji z woli władcy Olimpu w obecności personifikacji mądrości, trzymającej księgę z prawem salickim, które traktowało między innymi o zasadach dziedziczenia tronu w obrębie dynastii w linii męskiej. Obok Obfitość rozsiewa złote monety, a Sprawiedliwość depecze wrogów. Scena silnie kojarzy się z ikonografią narodzin Bachusa, oddawanego z polecenia Jowisza na wychowanie nimfom, i stanowi swoiste, pogańskie wskazanie na *Louis-Dieudonné* jako na boski dar ofiarowany królestwu. Ilustrowanie prawomocności władzy Ludwika miało również swój chrześcijański ekwiwalent, przedstawiony na przykład na płótnie *Król otrzymujący koronę i berło od Madonny z Dzieciątkiem Philippe’a de Champagne’a* z 1643 r.³⁷ Młodocianemu władcy towarzyszy między innymi matka, królowa Anna Austriaczka, która za łaskę powicia długo oczekiwanego następcy tronu wzniosła jako wotum dziękczynne kościół Val-de-Grace w Paryżu. Czytelnym przesłaniem tej kompozycji jest wskazanie boskiego pomazańca, który władzę nad królestwem otrzymał z rąk samego Boga. W obu przypadkach władza Ludwika XIV ma nadprzyrodzoną legislację.

³⁵ Patrz przyp. 8.

³⁶ Muzeum w Wersalu, MV7039. *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 227.

³⁷ Hamburger Kunsthalle – Hamburg. Na temat religijnego malarstwa Philippe’a de Champagne’a: J. A. Chrościcki, *Czy istniała sztuka jansenizmu w XVII wieku?*, „Ikonotheka”, 14, 2000, s. 7–26.

Apoteoza portretu króla

Siły wyższe były wykorzystywane również do dowodzenia wielkości i łaskawości króla. Sposobem na taką gloryfikację było demonstrowanie wizerunku panującego monarchy nie tylko widzom, ale personifikacjom ukazanym na płótnie. Zademonstrowano to na przykład w *Ślawie ukazującej Francji portret Ludwika XIV* pędzla Jeana Nocreta³⁸ lub w scenie, w której bogini Minerwa przedstawia konterfekt króla personifikacjom sztuk (Nicolas Loir, *Alegoria rozwoju Sztuk pod rządami Ludwika XIV*, ok. 1666 r.)³⁹. Celem takiego rozwiązania było wyrażenie poglądu – poprzez nieme świadectwo Renomy lub bogini słusznej wojny i pokoju – iż waleczny król dzięki działaniom militarnym i zawieraniem traktatów pokojowym stwarza sprzyjające warunki do rozkwitu kraju oraz krzewienia się nauk i sztuk. Alegorie i bogowie osobiście o tym zaświadczały, ukazując portret wielkiego dobrodzieja i opiekuna. To samo przesłanie, choć w nieco odmiennej formie, zawarł Jean Garnier w *Alegorii Ludwika XIV, protektora sztuk i nauk*⁴⁰. Tu podobizna uzbrojonego suwerena jest otoczona narzędziami do uprawnia poszczególnych nauk i sztuk lub ich wytworami.

(1b) Antyczna maska

Symptomatyczne jest to, że XVII-wieczny król w scenach alegorycznych najczęściej występował w antycznym rynsztunku. Było to wynikiem postrzegania Ludwika XIV jako kontynuatora dokonań wielkich starożytnych wodzów⁴¹. Charles Perrault w poemacie *Wiek Ludwika*

³⁸ Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer.

³⁹ Muzeum w Wersalu, MV8650. L. Marchesano, *Charles Le Brun's Constantine Prints for Louis XIV and Jean-Baptiste Colbert*, [w:] *L'Estampe au Grand Siècle: Études offertes à Maxime Préaud*, éd. par P. Fuhring, B. Brejon de Lavergnée, M. Grivel, S. Lepape, V. Meyer, Paris 2010, s. 466–467; Th. Bajou, Nicolas Loir „Allégorie du progrès des arts du dessin sous le règne de Louis XIV”, [w:] *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 91–93; Ph. Maligny, *Peintures françaises du XVII^e siècle. La collection du musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris, Rouen 2000, s. 125.

⁴⁰ *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 230.

⁴¹ Antykizowanie stroju wielkich władców nowożytnych było zjawiskiem powszechnym. Por. D. de Marly, *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, „The Burlington Magazine”, 117/868, 1975, s. 442–451.

Wielkiego wprost pisał: „I można porównywać, bez uchybienia sprawiedliwości, / Wiek Ludwika z pięknym Wiekem Augusta”⁴². W ten sposób *de facto* autor zrównał co do ważności dokonania Burbona ze złotą epoką rozwoju starożytnego Rzymu. Przekonanie to znajdowało swój wyraz również w sztuce. Malarze traktowali historię starożytną jako arsenał tematów służących gloryfikacji francuskiego władcy. Obok alegorii był to drugi metaforyczny sposób uwznioślenia przedsięwzięć króla.

By podkreślić różnorakie przymioty Ludwika XIV, wybierano legendarne wydarzenia, na przykład słynne bitwy, akty łaski okazywane pokonanym, traktaty pokojowe, spektakularne triumfy bądź wznoszenie wspaniałych gmachów. Zwycięskie batalie, widziane w bliskim kadrze i ukazujące starożytnych wodzów aktywnie biorących w nich udział, były antyczną egzemplifikacją wojen prowadzonych przez *Louis Le Grand*. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim dokonania Aleksandra Wielkiego⁴³ wyobrażone w serii malowideł Charles’a Le Bruna zatytułowanej *Bitwy Aleksandra (Przekroczenie Graniku, Bitwa pod Arbelą, Śmierć Porusa)*⁴⁴ oraz *Bitwę Konstantyna Wielkiego na moście Mulwijskim*⁴⁵. Zestawienie Ludwika XIV z pierwszym chrześcijańskim cesarzem stawiało króla w pozycji obrońcy czystości wiary w królestwie i pogromcy herezji⁴⁶.

⁴² Fragment w tłumaczeniu Krystyny Secomskiej: Ch. Perrault, *Wiek Ludwika Wielkiego, 1687*, tłum. K. Secomska [w:], *Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce, 1600–1700, (Historia doktryn artystycznych: Wybór tekstów, t. 3)*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 556. Poemat został wygłoszony 27 stycznia 1687 roku na posiedzeniu Akademii Francuskiej, wywołując falę sporów między zwolennikami antyku a obrońcami czasów współczesnych.

⁴³ Najczęściej Ludwik XIV był reprezentowany przez Aleksandra Wielkiego: M. Gareau, *Charles le Brun. First Painter to King Louis XIV*, New York 1992, s. 33, 41; Th. Kirchner, *Le héros épique. Peinture d’histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, traduit par A. Virey-Wallon et J.-L. Muller, Paris 2009, s. 78–90; N. Milovanovic, *Du Louvre...*, wyd. cyt., s. 200–201. Ludwik XIV odgrywał również rolę Aleksandra Wielkiego w sztukach baletowych: G. J. Cowart, wyd. cyt., s. 66.

⁴⁴ P. Duro, wyd. cyt., s. 93–100, 148–149; Th. Kirchner, wyd. cyt., s. 235–246; M. Gareau, wyd. cyt., s. 41.

⁴⁵ Château-Gontier, musée municipal. L. Marchesano, wyd. cyt., s. 463–476.

⁴⁶ Przesłanie to wyraża również *Alegoria odwołania Edyktu Nantejskiego w 1685 r.*, w której Guy-Louis Vernansal namalował króla we własnej osobie odzianego w antyczną zbroję. Jest to dzieło przyjęcia do Akademii z 1687 r. Muzeum w Wersalu, nr inw. 6892. Th. Bajou, *La peinture...*, wyd. cyt., s. 216–217; *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 241; Th. Kirchner, wyd. cyt., s. 376–377.

Chętnie sięgano również do legendarnych aktów wspaniałomyślności. I tak Pierwszy Malarz Królewski namalował płótna *Rodzina Dariusza przed Aleksandrem*⁴⁷ (zwycięzca odbiera hołdy i błagania o litość od rodziny pokonanego i jednocześnie okazuje im wielkoduszność) oraz *Porus przed Aleksandrem* (macedoński triumfator, doceniając odwagę indyjskiego władcy jako godnego przeciwnika, wyświadcza mu łaskę, pozostawiając go na tronie, choć pod swoim zwierzchnictwem), a Gabriel Blanchard zobrazował w Salonie Apolla w Wersalu *Koriolana odstępującego od oblegania Rzymu na prośbę swojej matki* (dzięki tej wspaniałomyślnej decyzji Rzym został ocalony)⁴⁸.

Wzorem dla traktatów podpisywanych przez króla po zwycięskich wojnach był na przykład słynny pokój zawarty przez cesarza Oktawiana Augusta po bitwie pod Akcjum, ukazany na *morceau de réception* z roku 1681 autorstwa Louisa de Boullongne'a pt. *August rozkazuje zamknąć świątynię Janusa na znak pokoju*⁴⁹. Z kolei triumfalne pochody pędzla Charles'a Le Bruna, takie jak *Wjazd Aleksandra do Babilonu*⁵⁰ oraz *Triumf Konstantyna*⁵¹, były okazją do ukazania przepychu, splendoru i bogactwa, które kraj zawdzięcza zwycięskiemu wodzowi dzięki zdobytym przez niego łupom oraz pokojowi będącemu początkiem okresu prosperity gospodarczej i rozkwitu kultury.

Czasy pokoju sprzyjały również aspiracjom budowlanym i patronackim władców. Również w tym względzie monarcha mógł bez trudu odnaleźć starożytnych antenatów w osobach na przykład Oktawiana Augusta, Wespazjana czy Juliusza Cezara. Za przykład mogą

⁴⁷ Obraz namalowany w Fontainebleau w 1661 r. na pierwsze oficjalne zlecenie króla. Patrz: A. Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roy*, Paris 1663; D. Posner, *Charles Lebrun's Triumphs of Alexander*, „The Art Bulletin”, 41/3, 1959, s. 238; G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 541.

⁴⁸ Malowidło powstałe ok. 1672 r. zostało przypisane Gabrielowi Blanchardowi przez Nicolasa Milovanovica: N. Milovanovic, *Les grands décors peints de Louis XIV esquisses et dessins*, Versailles 2002, s. 40–41. Więcej na ten temat: tenże, *Questions d'attributions au Grand Appartement de Louis XIV à Versailles*, „Revue du Louvre”, 3, 2002, s. 31–40; tenże, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV: catalogue des décors peints*, Paris 2005, s. 138.

⁴⁹ Amiens, musée de Picardie. *Grand Siècle. Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, commissariat général de l'exposition M. Hilaire, J. Aubert, P. Ramade, Paris 1993, s. 336; *Les peintres du roi...*, wyd. cyt., s. 238.

⁵⁰ P. Duro, wyd. cyt., s. 93–100, 148–149; Th. Kirchner, wyd. cyt., s. 235–246; M. Gareau, wyd. cyt., s. 41.

⁵¹ Château-Gontier, musée municipal. L. Marchesano, wyd. cyt., s. 463–476.

posłużyć dwa obrazy umieszczone na sklepieniu Salonu Apollona w Wersalu – *August rozkazujący wznieść port Miseno* Charles’a de la Fosse’a⁵² i *Wespazjan rozkazujący wzniesienie Koloseum* Gabriela Blancharda⁵³ – oraz malowidło Claude’a Audrana w Salonie Diany w Wersalu, zatytułowane *Cezar wysyłający osadników do Kartaginy*⁵⁴.

Starannie wybrany zestaw starożytnych tematów odnoszących się wyłącznie do władców stwarzał szerokie spektrum wyboru aktywności godnych króla idealnego. Często były to przełomowe momenty w historii, które odcisnęły wyraźne piętno na dalszych losach ludzkości. Niezależnie od rodzaju, przedstawiane sceny były zawoalowaną aluzją do czynów Ludwika. Antyczna osłona wynosiła wydarzenia współczesne na piedestał, użyczając im swojego autorytetu i znaczenia. Zwykle były to przełomowe momenty w historii. Poprzez odwołanie się do nich Ludwik XIV pragnął zrównać z nimi własne osiągnięcia. Dawni władcy byli wykorzystywani jako prefigury francuskiego suwerena i tym samym (w sensie ideowym) cedowali na niego swoje cechy charakterologiczne, między innymi waleczność skutkującą zwycięstwami, łaskawość i wspaniałomyślność w stosunku do pokonanych czy umiłowanie pokoju i działalności fundacyjnej.

(2) Współczesny wyreżyserowany pseudoreportaż

Aluzyjne głoszenie pędzlem zalet i dokonań króla, choć sugestywne i czytelne dla ówczesnych odbiorców, nie zawsze wystarczało. Z tego właśnie powodu Charles Perrault w poemacie *La Peinture* postulował, aby starożytną retorykę zastąpić bezpośrednią, ilustracyjną formułą⁵⁵. Usunięcie antycznej maski odsłoniło współczesne oblicze królewskich działań i zaowocowało powstaniem swoistego malarskiego „reporta-

⁵² N. Milovanovic, *Les grands décors...*, wyd. cyt., s. 40–41; tenże, *Les Grands Appartements...*, wyd. cyt., s. 139–140.

⁵³ Tenże, *Les grands décors...*, wyd. cyt., s. 40–41; tenże, *Les Grands Appartements...*, wyd. cyt., s. 138–139.

⁵⁴ Tenże, *Les grands décors...*, wyd. cyt., s. 40–41; tenże, *Les Grands Appartements...*, wyd. cyt., s. 108–109; N. Milovanovic, *Du Louvre...*, wyd. cyt., s. 45.

⁵⁵ Ch. Perrault, *La Peinture. Poëme*, Paris 1668. Patrz również: K. Secomska, wyd. cyt., s. 194.

żu” z życia monarchy – cyklu tapiserii *Historia króla Ludwika XIV*⁵⁶. Pewną rekompensatą za rezygnację z alegoryczno-mitologicznego lub antycznego *entourage*’u był wysoki status gobelinów. Dzieła wykonane w tej kosztownej i pracochłonnej technice były niezwykle cenione i o wiele droższe niż stosunkowo tanie i powszechne malowidła. Już sam fakt utkania przedstawień tworzących wytworny rodzaj wystroju najznamienitszych pałaców dodatkowo wysławiał ukazane wydarzenia.

W serii *Histoire du Roy* możemy wyróżnić przedstawiania obrazujące dostojeństwo władzy, pokojowe i wojenne relacje z państwami sąsiednimi oraz wydarzenia z polityki wewnętrznej⁵⁷.

Do pierwszej kategorii należą oficjalne uroczystości najwyższej wagi państwowej, fundamentalne dla panowania monarchy, takie jak *Koronacja w Reims 7 lipca 1657 r.*⁵⁸ oraz wydarzenia związane z zawarciem przez króla małżeństwa: *Spotkanie Ludwika XIV z królem Hiszpanii Filipem IV na Wyspie Bażanciej 6 czerwca 1660 r.*⁵⁹ i *Uroczystość zaślubin Ludwika XIV z Marią Teresą Austriaczką, najstarszą córką Filipa IV*⁶⁰. Dla tej grupy kompozycji charakterystyczne jest

⁵⁶ G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 555. Więcej na temat tapiserii tworzonych pod panowaniem Króla Słońce: P.-F. Bertrand, *Tapestry Production at the Gobelins during the Reign of Louis XIV, 1661–1715*, [w:] *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor, Exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York, October 17, 2007–January 6, 2008*, ed. Th. P. Campbell, New Haven, London 2007, s. 341–405.

⁵⁷ W tym zestawieniu ujęto tylko tkaniny wykonane w Manufakturze Gobelinów do roku 1680. Przedstawienia powstałe w ramach późnej kontynuacji serii, pod koniec panowania króla, zostały zrealizowane jedynie fragmentarycznie, a następnie przerwane śmiercią króla w 1715 r. Więcej na ten temat: E. Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Histoire, commentaires, marques*, Paris 1893, s. 64; P. Marcel, *La Peinture française au début du dix-huitième siècle 1690–1721*, Paris 1906, s. 208; P.-F. Bertrand, wyd. cyt., s. 341–405.

⁵⁸ Muzeum w Wersalu, Vmb14190; GMTT982; V3841. Inskrypcja w kartuszu na bordiurze poniżej przedstawienia głosi: *Sacre de Louis XIV, roy de France et de Navarre, fait en l’église Notre-Dame de Reims le VII juin MDCLIV*. G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 557.

⁵⁹ Madrid, ambassade de France, GMTT983. Inskrypcja: *Entrevue de Louis XIV, roy de France et de Nav., et de Philippe III roy d’Espagne dans l’isle des Faisans, en l’année MDCLX pour la ratification de la paix et pour l’accomplissement du mariage de Sa Majesté très chrétienne avec Marie-Thérèse d’Autriche, infante d’Espagne*.

⁶⁰ Paris, Mobilier national, Manufacture des Gobelins, GMTT984. Inskrypcja: *Cérémonie du mariage de Louis XIV, Roy de France et de Navarre, avec la*

zachowanie symetrii, która przydaje im wyrazu hieratycznego, potęgując wrażenie ceremonialnej powagi.

Politykę zagraniczną króla relacjonowały zarówno przedstawienia dyplomatyczne, jak i batalistyczne. Generalnie tworzyły one pasmo różnorodnych sukcesów władcy, świadczących o jego skuteczności i sprawności w każdym z tych obszarów. Przedstawienia pokojowe ukazują: *Odnowienie sojuszu między Francją i Szwajcarami 18 listopada 1663 r.*⁶¹ oraz audiencje, na których król przyjmuje przeprosiny składane przed jego obliczem przez przedstawicieli obcych państw, na przykład ambasadora króla Hiszpanii⁶² lub legata papieskiego, kardynała Flavia Chigiego, który publicznie odczytuje list papieża Aleksandra VII przeprasającego monarchę za incydent związany z ambasadorem Francji w Rzymie⁶³. Były to moralne triumfy króla odniesione drogą dyplomatyczną.

Rangę francuskiego władcy akcentowały jednak przede wszystkim sceny militarne, wśród których możemy wyróżnić zwycięskie podboje kolejnych miast oraz wojenne epizody, które miały miejsce w trakcie ich oblężenia. W pierwszej z tych kategorii król na bliskim planie, z prawej lub lewej strony, najczęściej na wzgórzu, dosiadając konia góruje nad otoczeniem. Suweren widziany od tyłu lub z boku, wjeżdżający w głąb przedstawienia od strony widza, zwykle prowadzi oddział kawalerii ku zdobywanemu miastu widocznemu w głębi poniżej. Zobrazowanie wojennej aktywności króla oraz ujęcie go jako wodza osobiście dowodzącego i wskazującego laską kierunek jazdy miało poświadczać waleczność i talenty przywódcze monarchy (*Wjazd*

Sérénissime infante Marie-Thérèse d'Autriche, fille aînée de Philippe IV, roy d'Espagne.

⁶¹ Inskrypcja w kartuszu na bordiurze: *Renouvellement de l'alliance entre la France et les Suisses, fait dans l'église Nostre-Dame de Paris par le Roy Louis XIV et les Ambassadeurs des XIII cantons et de leurs alliez le XVIII novembre MDCLXIII.* Muzeum w Wersalu, Vmb14199; GMTT9812; V3845. G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 557.

⁶² Paris, Mobilier national, Manufacture des Gobelins, GMTT987. Inskrypcja: *Audience donnée par le Roy Louis XIV à l'ambassadeur d'Espagne, où il déclare au nom du roy, qu'à l'avenir les ambassadeurs d'Espagne n'entreront plus en concurrence avec les ambassadeurs de France.*

⁶³ Muzeum Luwru, GMTT95-1. Inskrypcja: *Audience donnée par le roy Louis XIV à Fontainebleau au cardinal Chigi, neveu et légat a latere du pape Alexandre VII, le XXIX juillet MDCLXIV pour la satisfaction de l'injure faite dans Rome à son ambassadeur.* G. Sabatier, *La gloire...*, wyd. cyt., s. 557–558.

*Króla do Dunkierki 2 września 1662 r.*⁶⁴, *Zajęcie przez króla Dôle we Franche-Comté 16 lutego 1668 r.*⁶⁵). Osobisty udział Jego Wysokości w odniesionych wiktoriach dodatkowo uwypuklają znajdujące się na gobelinach inskrypcje, takie jak: *Poddanie miasta Marsal w Lotaryngii na odgłos zbliżającego się króla Ludwika XIV w roku 1663*⁶⁶, *Zajęcie miasta l'Isle [Lille] we Flandrii przez armię króla Ludwika XIV dowodzoną przez Jego Wysokość osobiście w roku 1667*⁶⁷ czy *Kłęska armii hiszpańskiej w pobliżu kanału Brugijskiego pod dowództwem [hrabiego] de Marsin [spowodowana] przez oddziały króla Ludwika XIV w roku 1667*⁶⁸.

Czynny udział króla w dowodzonych przez niego bataliach ilustrują również zdarzenia z okopów. Miały one na celu pokazanie jego męstwa i odwagi. Na jednej z tapiserii umieszczono sentencję, która nie pozostawia żadnych wątpliwości co do ideologicznej interpretacji przedstawionej sceny. Czytamy tam, iż jest to *Obleżenie Tournay w roku 1667, gdzie król Ludwik XIV dla rozpoznania stanu na miejscu, będąc w okopach, podniósł się do góry, narażając się na ogień nieprzyjaciół*⁶⁹. Jest to kompozycja zupełnie nietypowa: na bliskim planie widzimy żołnierzy chowających się w zasiekach oraz białego wierzchowca pozostawionego przez króla. Sam monarcha jest widoczny dopiero w głębi, w drugim okopie – stoi wyprostowany ponad obwałowaniem, wskazując laską dowódcy cel natarcia. Gobelin ten zawiera wizualny przekaz, iż król pragnął w ten sposób zagrzać żołnierzy do boju i wlać w ich serca świeży zapal, nie bacząc, iż naraża

⁶⁴ Muzeum w Wersalu, Vmb14193; GMTT986; V384. Tamże, s. 558.

⁶⁵ Muzeum w Wersalu, Vmb14201; GMTT9814; V38413.

⁶⁶ Muzeum w Wersalu, Vmb14198; GMTT9811; V3846. Inskrypcja: *Réduction de la ville de Marsal en Lorraine au premier bruit de l'approche du roy Louis XIV en l'année MDCLXIII*. Inskrypcje zostały podane w oryginalnym brzmieniu ze względu na ich rolę w objaśnieniu treści przedstawienia.

⁶⁷ Muzeum w Wersalu, Vmb14200; GMTT9813; V38410. Inskrypcja: *Prise de la ville de l'Isle en Flandres par l'armée du Roy Louis XIV commandée par Sa Majesté en personne en l'année MDCLXVII*. J. Vittet, *Tapestry in the Baroque, Threads of Splendor, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 2007, s. 374–389.

⁶⁸ Muzeum w Wersalu, Vmb14195; GMTT988; V38411. Inskrypcja: *Défaite de l'armée espagnolle près le canal de Bruges sous la conduite de Marsin par les troupes du roy Louis XIV en l'année MDCLXVII*.

⁶⁹ Muzeum w Wersalu, nr inw. Vmb14192; GMTT985; V3848. Inskrypcja: *Siège de Tournay en l'année MDCLXVII où le Roy Louis XIV estant dans la tranchée se lève au-dessus et s'expose au feu des ennemis pour reconnoistre l'estat de la place*. Wydarzenie to miało miejsce 21 czerwca 1667 r.

się na utratę życia, oraz że wykazał się przy tym niezwykłą odwagą, by nie rzec – brawurą. Drugi incydent, który również uznano za godny utkania na tapiserii, dokumentuje wydarzenie, w którym król ponownie znalazł się w niebezpieczeństwie. Miało ono miejsce w czasie oblężenia Douai w roku 1667, gdy nieprzyjacielska kula armatnia zabiła konia przybocznego strażnika Jego Wysokości⁷⁰. Istotą tych „obrazowych raportów” z pól bitewnych było wskazanie, iż król nie unikał ognia walki, co więcej, wielokrotnie odznaczył się wielkim bohaterstwem.

W serii *Historia króla* znalazła się również scena z polityki wewnętrznej ściśle związana z mecenatem artystycznym monarchy. Jest to *Wizyta króla w Manufakturze Gobelinów*⁷¹. Fakt ten był niezwykle doniosły dla artystów i rzemieślników pracujących w tej królewskiej instytucji, gdyż bezpośrednio dotyczył ich twórczości, eksponując jej znaczenie jako pracy dla króla, co w owym czasie było traktowane jako największy zaszczyt, spotykający tylko najzdolniejszych wykonawców. Wszystkie te względy wpłynęły na chęć utrwalenia monarszych odwiedzin. (Nie sposób oczywiście nie dostrzec i bardziej partykularnego aspektu tej realizacji, ponieważ była to także swoista autoreklama Manufaktury Gobelinów, w której powstała cała seria). Opisywana kompozycja stała się również pretekstem do ukazania stanowiska króla wobec służebnej roli sztuki w głoszeniu chwały jego rządów. Władca jako protektor troszczący się o rozwój różnych dziedzin twórczości artystycznej przykładał wielką wagę do wizualnej oprawy swojego panowania. Z pewnością miał on pełną świadomość możliwości oddziaływania plastycznej wizji i jej przydatności w propagowaniu królewskich dokonań. Powyższe czynniki zaowocowały włączeniem sceny *Wizyty* do szeregu wydarzeń o najwyższym statusie państwowym w cyklu *Histoire du Roy*, będącym zarazem oficjalną historią królestwa.

⁷⁰ Muzeum w Wersalu, nr inw. Vmb14196;GMMT989;V3849. Inskrypcja: *Siège de Douay en l'année MDCLXVII où le roy Louis XIV sortant de la tranchée, le canon de la ville tue le cheval d'un garde du corps proche de sa majesté.*

⁷¹ Muzeum w Wersalu, nr inw. Vmb14197;GMMT9810;V38412. Inskrypcja: *Le Roy Louis XIV visitant les manufactures des Gobelins où le sieur Colbert, surintendant de ses bastimens, le conduit dans tous les ateliers pour lui faire voir les divers ouvrages qui s'y font.* Na ścianie w głębi jest widoczna dolna część gobelinu utkanego wg obrazu Ch. Le Bruna *Przekroczenie Graniku*, o którym wspomniano powyżej.

Charakterystyczną cechą tej serii tkanin jest wierne odtworzenie realiów epoki oraz zwyczajów i zasad etykiety. Duże znaczenie z reportażowego punktu widzenia miało również wierne odtworzenie wnętrza, na przykład katedry Notre-Dame w Reims, komnaty króla w pałacu w Fontainebleau czy ozdobionej tkaninami sali skonstruowanej na Wyspie Bażanciej. Natomiast w scenach pejzażowych dokładnie odtworzono rzeczywisty wygląd miast oraz ich układ topograficzny. Na gobelinach także fizjonomie postaci są portretowe, dlatego łatwo możemy wskazać poszczególne osoby – na przykład w spotkaniu króla z jego przyszłym teściem⁷² widzimy indywidualne rysy twarzy obu monarchów oraz hiszpańskiej infantki, a w orszaku Ludwika rozpoznajemy bez trudu królową matkę, kardynała Mazzariniego, księcia Filipa Orleańskiego – brata króla itd. Równie precyzyjnie odtworzono uzbrojenie żołnierzy oraz ubiory króla i jego dworu, na przykład Marię Teresę ukazano w białej sukni z szeroką krynoliną, a Hiszpanów w płaszczach z charakterystycznymi krzyżami.

Wszystkie te elementy wzmacniają walor dokumentacyjny tej grupy przedstawień, potęgując wrażenie stworzenia autentycznej kroniki zdarzeń. Zabieg ten miał na celu przekonać odbiorcę, że przy tak wiernym odwzorowaniu rzeczywistych detali równie precyzyjnie została zobrazowana prawda o triumfach króla. Jednak w istocie są to kompozycje dokładnie przemyślane i zaplanowane, a w efekcie schematyczne i tworzące wyidealizowany obraz czynów króla⁷³. Ta tylko z pozoru realistyczna grupa gobelinów tworzy starannie wyreżyserowane przedstawienia, bliskie estetyce teatru.

Specyfika wizji historii będącej częścią oficjalnej wykładni dziejów Francji *ancien régime'u* polegała na umiejętnym przekształceniu obrazu wydarzeń, tak aby budował on autorytet władcy. Króla Słońce przedstawiano w wielu rolach: jako niezwyciężonego wodza, wielkiego triumfatora, dawcę pokoju, zwycięzcę wspaniałomyślnego dla pokonanych wrogów, skutecznego dyplomatę, obrońcę wiary, fundatora i mecenasa oraz opiekuna nauk i sztuk. Jego osobę ewokowały różnorodne postaci: mitologiczni bogowie (Jowisz-Jupiter, Apollo itd.), herosi (Herkules, Jazon, Perseusz itd.), antyczni władcy (Aleksander

⁷² Patrz: przyp. 58.

⁷³ Spojrzenie na panowanie Ludwika XIV jako starannie skonstruowany polityczny spektakl prezentują również: J.-M. Apostolidès, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981; P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992.

Wielki, Koriolan, Juliusz Cezar, Oktawian August, Wespazjan, Konstantyn Wielki itd.). Tak obszerny wachlarz ról służył podniesieniu prestiżu monarchii oraz sugerował potężny zasięg działań króla. Schlebianie ambicjom francuskiego władcy poprzez jego gloryfikację, a nawet „deifikację” przybierało rozmiary imponujące. Podstawowym czynnikiem tego zjawiska była całkowita zależność artystów od króla jako potężnego mecenasa sztuki. Multiplikacja formuł ikonograficznych i sposobów obrazowania tworzyła także wrażenie równie obfitej treści przedstawień. Tymczasem bogactwo rozwiązań formalnych i ikonograficznych można w najszerszym ujęciu sprowadzić do jednego fundamentalnego przesłania, polegającego na prezentowaniu króla jako skutecznego, odnoszącego sukcesy w każdej dziedzinie monarchy idealnego – Ludwika Wielkiego, będącego darem od Boga dla poddanych.

WAYS OF GLORIFYING A RULER IN PAINTING: THE EXAMPLE OF LOUIS XIV'S ICONOGRAPHY

ABSTRACT

The aim of this article is to characterize a wide spectrum of methods and ways of presenting the majesty and achievements of king Louis XIV and their ideological content, on the basis of an iconographic analysis of the works executed within the circle of painters of the royal court and the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris. These royal painters used either metaphor (referring to different kinds of allegorical representations or themes from ancient history) or composed pseudo-reporting scenes from the monarch's life. A rich repertoire of superb roles of mythological and ancient origins emphasized the dignity of the seigneur. The leading idea behind the official images of the Sun King is his portrayal as a victorious, ideal ruler full of virtues.

KEY WORDS

17th century French painting, iconography of Louis XIV, Versailles, Hall of Mirrors, the series of tapestries entitled *Histoire du Roy, morceaux de réception*

Barbara Hryszko

