

Małgorzata Biłozór-Salwa

Paryski Karuzel 1612 roku, czyli skały tryskające winem, grające góry i tańczące konie na usługach propagandy władzy

Entre tous les Triomphes et toutes les Pompes des Anciens, il n'y a iamais eu de si Auguste qui puisse estre comparé au Carrousel de la Place Royale de Paris.

Marcus Vulson de la Colombière¹

Panem et circenses! – okrzyk poety Juwenalisa, który wznosił lud rzymski, w historii nowożytnej Francji znalazł swoistą kontynuację w recepcie na rządzenie krajem, jaką Katarzyna Medycejska przesłała Henrykowi III. W liście do syna przywoływała poglądy Franciszka I:

[...] *aby żyć w pokoju z Francuzami i zapewnić sobie ich życzliwość, konieczne są dwie rzeczy: trzeba utrzymywać ich w wesołości i zajmować ich czymś uczciwym [...], jako że Francuzi, kiedy nie toczą wojny, znajdują sobie inne, bardziej niebezpieczne zajęcia*².

Kultura ceremoniału³ odgrywała na dworze Walezjuszy zasadniczą rolę w sprawowaniu władzy. Chętnie organizowano i celebrowano wielkie, publiczne widowiska – tak dla uczczenia, jak i podniesienia rangi ważnych wydarzeń politycznych.

* * *

Zawarty 3 kwietnia 1559 r. przez Henryka II pokój w Cateau-Cambrésis kończący wojnę z Hiszpanią o dominację nad Europą został przypieczętowany

¹ M. de Vulson de la Colombière, *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie, ou le Miroir héroïque de la noblesse, contenant les combats ou jeux sacrez des Grecs et des Romains, les triomphes, les tournois, les joustes, les pas, les emprises ou entreprises, les armes, les combats à la barrière, les carrossels, les courses de bague et de la quintaine, les machines, les chariots de triomphe, les cartels, les devises, les prix, les voeux, les sermens, les cérémonies, les statuts, les ordres et autres magnificences et exercices des anciens nobles durant la paix. Avec le formulaire d'un tournoy tel qu'on le pourroit faire à présent avec les armes dont les gentils-hommes se servent à la guerre...*, Paris 1648, s. 361; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480023j> [dostęp: 28.11.2013].

² *Lettres de Catherine de Médicis*, publiées par H. de La Ferrière, t. 2, 1503-1500, Paris 1885, s. 92, cyt. za: B. Craveri, *Kochanki i królowe. Władza kobiet*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2008, s. 41.

³ Termin zapożyczony od N. Howe, *Ceremonial Culture in pre-Modern Europe*, Notre Dame, Indiana 2007.

politycznymi mariażami dwóch francuskich księżniczek: królewskiej córki – Elżbiety z Filipem II i królewskiej siostry – Małgorzaty z Diukiem Savoy. Podwójne zaślubiny stały się doskonałą okazją do publicznego świętowania. Z tej właśnie okazji 10 lipca 1559 r. zorganizowano w Paryżu, między pałacem des Tournelles i Bastylią turniej rycerski. Choć już w połowie XVI wieku potyczki rycerskie uznawano za anachronizm niemal w całej Europie, osobiste zamiłowanie Henryka II do konnych zmagani przy barierze decydowało w dużej mierze o kultywowaniu tej rozrywki w jej średniowiecznym charakterze faktycznego pojedynku⁴. Jednak starcie króla z kapitanem gwardii Gabrielem de Montgomerym uświetniające uroczystości weselne okazało się ostatnim pojedynkiem władcy, który, zraniony w oko drzazgą ze złamanej kopii rywala zmarł po dziesięciu dniach agonii.

Do rozlicznych konsekwencji tego wydarzenia zaliczyć należy zmianę polityki wizerunkowej władcy. O ile Henryk II bardzo chętnie publicznie dowodził swego męstwa i siły stając w turniejowe szranki, o tyle jego żona Katarzyna Medycejska – Włoszka, której pochodzenie (nie wywodziła się z rodziny królewskiej, a jedynie z bogatego rodu bankierskiego) zmuszało po śmierci małżonka do ciągłej legitymizacji swojej pozycji – skupiła się na propagandzie dworskiej koncentrującej się na różnych sztukach. Nie tylko rozwinęła mecenat artystyczny, ale stała się mistrzynią uroczystości dworskich, gdyż [...] *umiała, gdziekolwiek się znajdowała, dostarczyć dworowi rozrywki za pomocą licznych zabaw, bankietów, tańców, maskarad, koncertów, spektakli, turniejów, karuzel*⁵. Dzięki temu zastąpiła oficjalne wyobrażenie władcy wojowniczego, silnego i męznego, wizerunkiem światłej patronki sztuk.

Inną, znacznie mniej istotną dla historii Francji, choć ważną dla historii samego Paryża oraz dla omawianego tematu, konsekwencją tragicznego turnieju przy ulicy Saint-Antoine był wydany przez królową nakaz zburzenia zamku des Tournelles, na którym zmarł jej mąż. Po 53 latach w tym miejscu, przez lata funkcjonującym jako Marché aux Chevaux, odbyła się uroczysta inauguracja najnowocześniejszego placu miejskiego ówczesnego Paryża. Budowę Place Royale (obecnie Place des Vosges) zlecił w 1605 r. Henryk IV, który wraz z ministrem skarbu Maksymilianem de Béthune Sullym chciał stworzyć miejsce dostępne dla wszystkich, gromadzące dużą liczbę rzemieślników, słowem, miejsce, które miało służyć zarówno Paryżowi jak i Paryżanom⁶.

⁴ R. Strong, *Splendor at Court. Renaissance Spectacle and Illusion*, London 1973, s. 121; B. Craveri, *op. cit.*, s. 31.

⁵ *Ibidem*, s. 41.

⁶ A. Dulaure, *Nouvelle description des curiosités de Paris. Contenant les details historiques de tous les établissemens, monumens, édifices anciens & nouveaux, les anecdotes auxquelles*

Kwadratowy, otoczony eleganckimi budynkami plac, zaliczał się do skwerów, które z jednej strony miały ulepszyć infrastrukturę miasta, z drugiej generować przychody dla korony, z trzeciej zaś miały manifestować gloryfikację władzy w przestrzeni miejskiej⁷. Królewskie zamierzenia zrealizowała w sposób niezmiernie widowiskowy dopiero Maria Medycejska, która właśnie nowo powstały plac wybrała na miejsce gigantycznego spektaklu władzy, jakim było ogłoszenie podwójnych zaślubin, po raz kolejny związanych z aliansem francusko-hiszpańskim.

Podobnie jak jego poprzednik, także Henryk IV zginął nagłą niespodziewaną śmiercią – zaszytyłowany 14 maja 1610 r. przez François Ravallaca. Po jego śmierci Maria – nowo koronowana królowa Francji, kolejna po Katarzynie Medyceuszka – znalazła się w bardzo trudnej sytuacji politycznej. Po pierwsze, podobnie jak jej poprzedniczka, musiała umocnić swoją pozycję na dworze, po drugie, w sytuacji realnej groźby wojny z Hiszpanią, której wygrać nie mogła, musiała podjąć zdecydowane działania. Decyzja o zbudowaniu trwałego sojuszu z arcykatolicką Hiszpanią, poprzez ponowne połączenie dynastii obu krajów, w sposób oczywisty nie mogła być dobrze przyjęta przez protestanckich notabli z otoczenia Henryka IV. Aby przeforsować swoją decyzję, królowa w krótkim czasie musiała alians z Hiszpanią przedstawić jako fakt dokonany. Było to o tyle trudne, że wszystkie jej dzieci były wówczas zbyt młode aby zawierać małżeństwa⁸. Maria Medycejska wykorzystała zatem, wypracowaną przez poprzedników, najskuteczniejszą broń polityczną – splendor ceremoniału⁹. Organizując trzydniowe obchody ogłoszenia [!] podwójnych zaręczyn dziesięcioletniego Delfina Ludwika XIII z Anną Austriaczką, oraz jego młodszej siostry Elżbiety z przyszłym Filipem IV wprawiła w ruch olbrzymią maszynę propagandy tak, by cały Paryż, Francja i Europa dowiedziały się o planowanych podwójnych zaślubinach¹⁰.

ils ont donnée lieu & toutes les productions des arts, dont Paris est orné; enfin tous les objets d'utilité & d'agrémens qui peuvent intéresser les étrangers & les habitans de cette ville, Paris 1785; <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9249> [dostęp: 28.11.2013].

7 M. Préaud, *The Tournament in the Palace Royal in Paris*, w: S. Welsh Reed, *French Prints from the Age of the Musketeers*, Boston 1998, s. 81, kat. 28.

8 K. Van Orden, *Music, Discipline and Arms in Early Modern France*, Chicago 2005, s. 266.

9 Jacquot umieszcza karuzel z 1612 r. w szerszym kontekście francuskich ceremonii publicznych z lat 1610-1615, związanych z umocnieniem władzy Delfina po śmierci Henryka IV. Są to: *Lit de Justice* – 14-15 maja 1610; koronacja – 17 października 1610; pełnoletniość króla – 20 października 1614; obchody faktycznych zaślubin – listopad 1615. J. Jacquot, E. Konigson, *Les fêtes de la Renaissance*, Paris 1975, t. 3, s. 373-374.

10 K. Van Orden, *op. cit.*, s. 266.



1. Matthäus Merian I wg Claude Chastillon, *Carosel fait a la Place Royale...*, 1612/1623, British Museum, Department Prints & Drawings, miedzioryt, 387 × 490 mm, Nr 1870,1008.2875

13 marca 1612 r. zapadła decyzja o zorganizowaniu trzydniowego widowiska adresowanego do dworu, moźnych gości, oraz do wszystkich Paryżan, czyli karuzelu na Place Royale¹¹. Karuzel był specyficznym widowiskiem publicznym, które, dzięki spajającemu je wątkowi dramatycznemu, łączyło barwną paradę alegorycznych wozów, machin i jeźdźców z turniejowymi zmaganiem. Jego forma ukształtowała się w wieku XVII na terenie Włoch i Francji jako zawody (konne lub piesze) z uroczystym pochodem wozów, machin oraz popisami wokalnymi, tanecznymi i recytatywą¹². Pierwszy francuski karuzel odbył się

¹¹ Święto odbyło się 5-7 kwietnia 1612 r.

¹² J. Hübner-Wojciechowska, *Karuzele w XVII wieku. Zarys problematyki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1987, t. 49, nr 3-4, s. 285. Choć po tragicznej śmierci Henryka II walki turniejowe zostały zakazane, szybko zastąpiono je równie widowiskowymi rozrywkami jakimi były karuzele. Ich popularność była również wyrazem zmieniającego się podejścia do wojny i walki, która z użytecznej umiejętności stawała się sztuką. L. Vallet, *Le chic à cheval. Histoire pittoresque de l'équitation*, Paris 1891, s. 104.

w 1605 r. w Hôtel de Bourbon¹³. Maria Medycejska, sięgając do nowego typu widowisk, poleciła swojemu marszałkowi polnemu François de Bassompierre'owi przygotowanie uroczystości, które miały zadziwić i zachwycić Paryżan okazałą scenografią, zaskakującymi maszynami i obrazami. Mimo zaledwie trzech tygodni, w czasie których należało przygotować program, opracować spajającą całość narrację, napisać mowy, skomponować muzykę, zaprojektować i wykonać stroje, dekoracje i skonstruować maszyny, udało się stworzyć jedno z najokazalszych widowisk. Jest ono znane dzięki bardzo szczegółowym opisom z epoki i przekazom ikonograficznym. Autorami najważniejszych opisów byli sami twórcy karuzeli – François de Rosset¹⁴, Honorat de Porchères Laugier¹⁵, oraz Estienne Richer¹⁶ i Marc de Vulson de la Colombière¹⁷. Wydarzenie zostało także bardzo wiernie ukazane w trzech podstawowych dziełach graficznych, chętnie kopiowanych już przez współczesnych, jakimi są ryciny Claude'a Chastillona i Jana Ziarnki¹⁸ (il. 1, 2, 3).

13 A. Potocki, *Katalog dzieł Jana Ziarnki malarza i rytownika polskiego z XVI i XVII w. Z życiorysem artysty*, Kraków 1911, s. 37, kat. 5.

14 F. de Rosset, *Le Romant des Chevaliers de la Gloire contenant plusieurs hautes & famuses adventures des Princes & des Chevaliers qui parurent aux Courses faictes à la Place Royale pour la feste des Alliances de France & d'Espagne. Avec la description de leurs Entrées, Equipages, habits, Machines, devises, armes & blasons de leurs Maisons*, Paris 1612; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56727361> [dostęp: 28.11.2013]; autor po 4 latach włączył obszerny fragment opisu (do s. 398) do kolejnego druku, jako jeden z epizodów w bogatej historii dziejów Rycerzy Chwały: *idem, L'histoire du Palais de la Félicité. Contenant les aventures des chevaliers qui parurent aux courses faictes à la Place Royale, pour la feste des alliances de la France & de l'Espagne. Avec la suite de ce qui s'est passé sur ce subject depuis ces triumphes & ces magnificences, jusques à l'accomplissement des deux Mariages, & retour de leurs Majestés en leur ville Paris. Ou l'on peut voir encores la forme des Entrées des Ioustes & des Tournois, les Equipages, les Habits, les Machines, les Devises, les Armes & les Blasons des plus grands Seigneurs du Royaume*, Paris 1616; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55864472#> [dostęp: 28.11.2013].

15 H. de Porchères Laugier, *Le Camp de la Place-Royale, ou relation de ce qui s'y est passé les cinquième, sixième et septième jour d'avril, mil six cent douze, pour la publication des mariages du roi et de Madame, avec l'infante et le prince d'Espagne, le tout recueilli par le commandement de Sa Majesté*, Paris 1612.

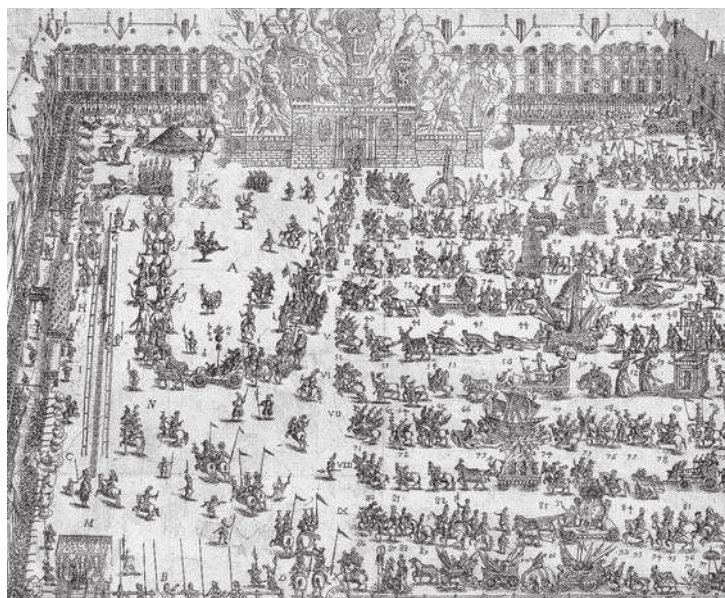
16 E. Richer, *La Continuation du Mercure François, ou, Suite de l'Histoire de l'Auguste Regence de la Royne Marie de Medicis, sous son fils le Tres-Chrestien Roy de France et de Navarre, Loys XIII*, Paris 1615, s. 332-348.

17 M. de Vulson de la Colombière, *op. cit.*, s. 361-436.

18 M. Biłozór-Salwa, *Jana Ziarnki emigracja artystyczna*, w: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 24-25.



2. Jan Ziarnko, *Karuzel wielki* 1612, akwaforta, 378 × 528 mm,
Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków, R. 9367



3. Jan Ziarnko,
Karuzel mały
1612, akwaforta,
240 × 291 mm,
Muzeum Książąt
Czartoryskich,
Kraków, R. 9360

Warto zwrócić uwagę na fakt, że zarówno druki zawierające opisy wydarzeń, jak i ryciny je przedstawiające stanowią istotną część spektaklu. Pierwsze relacje z uroczystości zostały napisane przez jej autorów, tak więc powstały nie tyle jako opis – a z pewnością nie obiektywny – ile jako egzegeza, która z jednej strony miała za zadanie utrwaląć sławę wydarzenia, z drugiej utrwaląc i wyjaśniać zawarty program gloryfikujący władców. Warto zauważyć, że początkowo wyłączny przywilej na drukowanie opisów tego wydarzenia otrzymał 18 kwietnia 1612 r. de Porchères Laugier. Jednak jego wierny opis, choć dokładnie przedstawiający zamysł autora, ukazywał jednocześnie rozbieżności pomiędzy ideą, a jej realizacją. Dzięki staraniom Marii Medycejskiej przywilej druku od 25 czerwca zyskał także de Rosset¹⁹. Jego opis, choć dokładnie i szczegółowo omawiający wydarzenia z Place Royale wpłatał je w oniryczną, poetycką narrację omawiającą perypetie Rycerzy Chwały. Dzięki temu zabiegowi de Rosset, z jednej strony wyjaśniał narrację, która leżała u podstaw organizacji faktycznego karuzelu, z drugiej niejako przenosił owo realne wydarzenie w sferę mityczną. W świetle jego opisu, publiczność zgromadzona na Place Royale była świadkiem kulminacji heroicznej historii pięciu Rycerzy Chwały, którzy starli się z najeźdźcami w obronie Pałacu Szczęśliwości – symbolizującego przysze szczęście małżeńskie obu królewskich par²⁰. Pałac Szczęśliwości został pomyślany, jako wyimaginowany zamek, wzniesiony w sercu Francji przez Henryka IV, a jego trwanie miała gwarantować Królowa Matka i Delfin. Najlepszą gwarancją tej trwałości był alians francusko-hiszpański. Tego typu zabieg wzmacniał zarówno rangę samego wydarzenia jak i pozycję ubóstwionego *de facto* władcy²¹.

Urzędnicy królewscy kontrolowali również wydawanie rycin dokumentujących wydarzenie. Autorem najbardziej znanego wizerunku ukazującego święto na Place Royale, gigantycznego miedziorytu opatrzonego dokładną

19 M. Baudière, *La fortune gravée et imprimée du carrousel de 1612*, w: D. Morelon, *Chroniques de l'éphémère*, Paris 2010, www.inha.revues.org/2806m [dostęp: 01.10.2010].

20 S. Sawicka, Jan Ziarnko. *Peintre-graveur Polonais et son activité à Paris au premier quart du XVII^e siècle*, „La France et la Pologne dans leurs relations artistiques. Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris” 1938, t. 1, nr 2-3, s. 116; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61096343.image> [dostęp: 28.11.2013]; J.-M. Gassier, *Histoire de la chevalerie française, ou recherches historiques sur la chevalerie, depuis la fondation de la monarchie jusqu'à Napoléon le Grand*, Paris 1814, s. 334.

21 Zabieg ten konsekwentnie został zastosowany w druku poświęconym zaślubinom Ludwika XIII i Anny Austriaczki w 1615 r., wydanym przez oficynę pałacową: J. Puget de la Serre, *Les Amours du Roy, et de la Reine sous le Nom de Jupiter et de Junon, avec les Magnifices de leurs Noces, ou l'Histoire Morale de France, sous le Regne de Louys le Juste et Anne d'Autriche*, Paris 1625.

legendą, był Claude Chastillon, nadworny inżynier i topograf Henryka IV²². Przedstawił on rozbudowaną panoramę całego Paryża widzianą od wschodu, której centralne miejsce zajmuje plac, z wyraźnie ukazanim zgromadzonym tłumem, lożą królewską, barierą oraz pochodem postaci, grup alegorycznych i wozów karuzeli. Kompozycja ta natychmiast stała się pierwowzorem do kopiowania. Najwierniej została powtórzona w miedziorycie Matthaeusa Meriana, wydanym u tego samego wydawcy, a następnie w 1648 r. włączonym do wspomnianego dzieła Colombièra, jako rycina otwierająca opis wydarzenia²³, oraz w dwóch anonimowych olejnych obrazach z epoki²⁴ (il. 1).

Dwie prace Ziarnki, które również przedstawiają uroczystość, tzw. *Karuzel wielki* i *Karuzel mały*, w zasadniczy sposób różni od dzieła topografa wykorzystanie innego punktu patrzenia²⁵. Pewną popularnością wśród współczesnych musiał cieszyć się szczególnie *Karuzel wielki*, gdyż istnieją siedemnastowieczne niemieckie kopie tej pracy²⁶. Jan Ziarnko, rytownik pochodzący ze Lwowa,

22 C. Chastillon, *Dessein des pompes et magificences du carrousel fait en la place Royale a Paris le V, VI, VII d'apvril, 1612*, miedzioryt drukowany na karcie z typograficzną legendą, wydawca określony w legendzie: à Paris, chez Gabriel Tavernier, sur le Pont Marchant, à l'enseigne de la Huppe, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Qb 201, n° 171.

23 M. Merian, *Carosel fait a la Place Royale a Paris le V. VI. VII. Avril M. DC. XII, 1612/13*, miedzioryt, karta z drukowaną typograficzną legendą, sygnowany u dołu w obrębie kompozycji: MM, wydawca określony w legendzie: à Paris, chez Gabriel Tavernier, sur le Pont Marchant, à l'enseigne de la Huppe, Bibliothèque nationale de France Département des Estampes et de la Photographie, Qb 1, 1612; zob.: M. Préaud, *op. cit.*, s. 81, kat. 28; M. Romeyko-Hurko, Kazimierz Woźnicki, w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2006, s. 209-210, kat. VI.5.

24 Anonim szkoły francuskiej (dawniej określanej jako polska), *Inauguracja Place Royale baletem konnym zatytułowanym «Le roman des chevaliers de la gloire»*, XVII w., olej na desce, Musée de la ville de Paris – Musée Carnavalet, Inv. 7107; Anonim, *Le Carrousel*, olej na płótnie, Musée de la ville de Paris – Musée Carnavalet, Inv. P. 50. E. 2391.15, S. Sawicka, *op. cit.*, s. 119.

25 J. Ziarnko, *Karuzel wielki*, 1612, akwaforta, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Inw. R. 9367 oraz *idem*, *Karuzel mały*, 1612, akwaforta, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Inw. R. 9360, zob.: A. Potocki, *op. cit.*, s. 36-37, kat. 5, 6; S. Sawicka, *op. cit.*, s. 155-160, kat. 5, 6.

26 Znane są co najmniej dwie kopie pracy lwowianina – Dietrich Meyer, *Triumph Aufzug und Feuerwerck zu Pariss Wegen dess Duppeltem Getroffenen Heijraths zwischen Spanien und Frankreich gehalten & c.*, akwaforta, oraz Anonim, *Triumph Außzüge zu Paris. Wegen der dovvelten getroffenen Dejyrath, zwischen Spanien ünd Franckreich gehaltene*, 1612, akwaforta, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Qb 201, Collection Hennin, t. XIX, k. 19, nr 1682 i 1681. zob.: S. Sawicka, *op. cit.*, s. 119; M. Baudière, *op. cit.*, przypis 9.

który po podróży studyjnej do Włoch, od 1608 r. działał w Paryżu, wielokrotnie dokumentował wydarzenia w orbicie dworu królewskiego, sygnując swoje prace jako Jan Ziarnko, Polonus, Leopoliensis, czy wreszcie Jean le Grain²⁷. Artysta w przywołanych pracach nie starał się uwiecznić miasta – dokumentował sam plac i wydarzenia na nim niejako od wewnątrz: w trakcie karuzelu znajdował się w jednym z dwóch najwyższych punktów placu, tj. w Pawilonie królewskim od południa, nad główną bramą wjazdową placu, naprzeciwko Pałacu Szczęśliwości.

Wielkoformatowa rycina *Karuzel wielki* ukazuje konkretny moment – wieczorny pokaz fajerwerków kończący drugi dzień święta. Iluminacje świetlne i pokazy ogni sztucznych były jednym z najbardziej widowiskowych elementów uświetniających oficjalne uroczystości²⁸. W Paryżu, ze względu na olbrzymi koszt, podstawowymi elementami pirotechnicznymi w ciągu trzech dni były wystrzały muszkietów²⁹. Jednak w kulminacyjnym momencie, kiedy wszyscy uczestnicy zgromadzeni na placu defilowali w serpentynowym pochodzie, zaprezentowano także pokaz fajerwerków rozświetlających Pałac Szczęśliwości (il. 2).

Zarówno *Karuzel wielki*, jak i *Karuzel Chastillona* zostały wydane jako druki ulotne towarzyszące uroczystości. Wielkoformatowe ryciny tego typu drukowano na dużych arkuszach, do których doklejano (lub dodrukowywano na pozostałych marginesach) typograficzną legendę. Stanowiła ona dokładne wyjaśnienie poszczególnych fragmentów przedstawienia, oznaczonych odpowiednio kolejnymi literami alfabetu. Tego typu pojedyncze karty, przypominające współczesne afisze, drukowane masowo, częstokroć pospiesznie – stawały się najbardziej aktualną relacją dostępną zarówno dla piśmiennych, jak i niepiśmiennych odbiorców³⁰. W ten sposób również i *feuilles volantes* włączane były w aparat propagandy władzy, tym bardziej, że tak jak w przypadku druków literackich i one ukazywały się w oficynach związanych z dworem³¹.

Warto w tym miejscu podkreślić, że oba *Karuzele Polonusa* wykonane zostały w technice akwafortowej, w ówczesnym Paryżu używanej sporadycznie.

27 *Ibidem*, s. 106-110.

28 W. Oechslin, A. Buschow, *Architecture de fête. L'architecte metteur en Scène*, Liège 1984, s. 19-42.

29 J. Jacquot, *op. cit.*, s. 379.

30 C. Jouhaud, *Redability and Persuasion. Political Handbills*, w: *The Culture of Print. Power and the Use of Print in Early Modern Europe*, ed. R. Chartier, Princeton, New Jersey 1989, s. 236-260.

31 Już pierwszy monografista Ziarnki – Antoni Potocki wskazał na ścisły związek rytownika z dworem królewskim, A. Potocki, *op. cit.*, s. 11-12.

Zatem posługiwanie się przez Ziarnkę techniką, która pozwalała na bardzo szybkie opracowanie ryciny, było umiejętnością cenną na rynku druków towarzyszących, czy raczej współtworzących tego typu spektakl władzy, gdzie czas publikacji odgrywał istotną rolę (il. 3).

W drugiej pracy (*Karuzel mały*) Ziarnko przedstawił plac z bardzo podobnego punktu widzenia, choć niewielka zmiana kadru spowodowała, że postaci w łoży królewskiej przestały być widoczne. Rycina nie tylko różni się od poprzedniej rozmiarami, ale i mniejszą szczegółowością w oddaniu tła – dzięki czemu zyskuje na czytelności, oraz lekkości wykonania. Choć i w tym przypadku udokumentowano pokaz pirotechniczny, to już rozmieszczenie uczestników pochodu bliskie jest układowi z miedziorytu Chastillona. Praca nie została opatrzona drukowaną legendą, jakkolwiek Biblioteka Narodowa w Paryżu posiada odbitkę, z dołączoną legendą rękopiśmienną³². Jest to o tyle ważne, że rycinę włączono do druku *Mercure François* jako poprzedzającą opis wydarzenia, który, z kolei zawiera legendę pokrywającą się w znacznym stopniu ze wspomnianym rękopisem³³. *Mercure François* uważany jest za prekursora współczesnych gazet, gdyż w kolejnych tomach wydawanych od 1613 roku przez Jeana i Estienne’a Richerów, których oficyna wydawnicza mieściła się w pałacu królewskim [!], odnotowywane były najważniejsze wydarzenia religijne, polityczne, publiczne³⁴. Nie jest możliwe jednoznaczne stwierdzenie, czy *Karuzel mały* Ziarnki, powstał z myślą o tym konkretnym druku, choć owa rękopiśmienna legenda mogłaby na to wskazywać³⁵. Kwestię tę komplikuje istnienie drukowanej *Dedykacji* adresowanej dla króla, dołączonej do odbitki znajdującej się w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, która pokazuje, że rycina mogła funkcjonować także jako samodzielny druk³⁶. Ponadto, *Dedykacja* została opatrzona tymi samymi inicjałami – *I.B.D.V.A.* – co legenda *Karuzelu wielkiego*. Niezależnie od przeznaczenia, warto dodać,

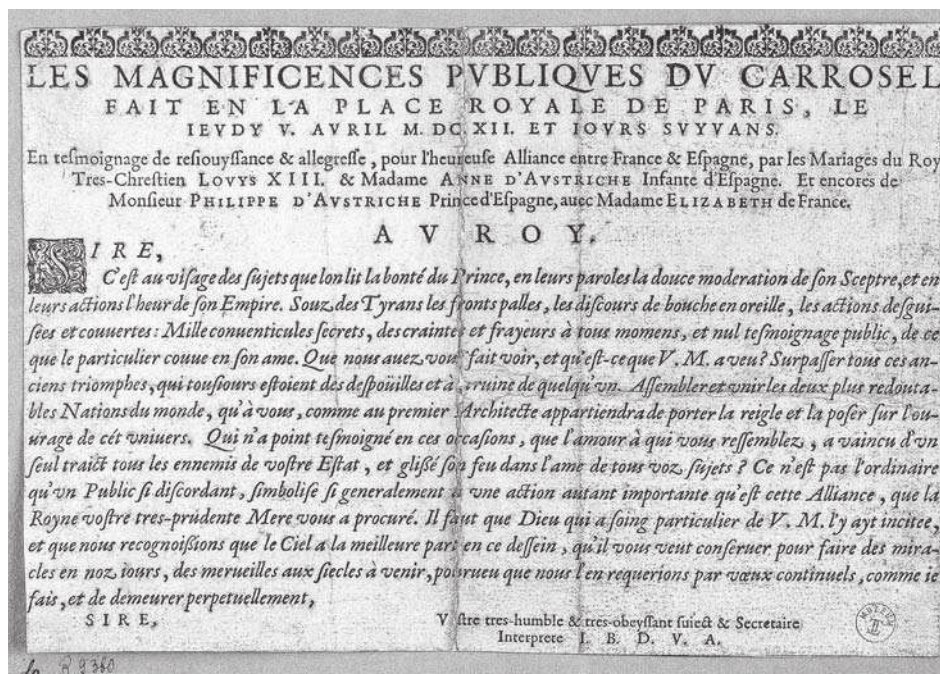
32 Opublikowana przez Sawicką, *op. cit.*, s. 128-160, kat 6.

33 E. Richer, *op. cit.*, s. 333-353.

34 C. Jouhaud, *Mercure François – Presentation*, <http://mercurefrancois.ehess.fr/presentation.php> [dostęp: 05.10.2010].

35 Mimo, że druk został wydany w 1615 r., praca Ziarnki powstała w roku 1612, o czym świadczy autorska sygnatura w obrębie płyty: Parisiis 1612. Choć Jean Richer rozpoczął publikację *Mercure François* dopiero w 1613, przygotowywał się do niej już od roku 1610. Wówczas bowiem otrzymał królewski przywilej, aby zebrać i opublikować wszystko to, co zostało napisane oraz wydane na temat najbardziej pamiętnych wydarzeń. R. Chartier, *Pamphlets et gazettes*, w: *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVIIe*, éd. H.-J. Martin, R. Chartier, Paris 1983, s. 411.

36 *Dedykacja*, *Les Magnificences publiques du Carrozel...*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Inw, R. 9360.



4. Dedykacja dołączona do Karuzelu Małego Jana Ziarnki 1612, druk 240 × 290 mm, Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków, R. 9360a

że Karuzel mały jest pewnego rodzaju kompilacją Karuzelu Wielkiego – w sposobie kadrowania, ogólnych ramach kompozycji i w pewnych elementach (jak choćby pokaz fajerwerków) oraz pracy Chastillona – w rozmieszczeniu postaci na placu³⁷ (il. 4).

Publikowane opisy oraz materiał ikonograficzny dają bardzo dokładny obraz widowiska, które łączyło w sobie wiele sztuk i dziedzin. Już sam wybór miejsca, na którym miało odbyć się niezwykle widowisko okazał się niezwykle nowatorski. W świetle ówczesnych opisów, dzięki nowoczesnej architekturze, harmonijnemu połączeniu kamienia z czerwoną cegłą, wysokim dachom i idealnym proporcjom całości, już sam plac bywał porównywany ze spektaklem, jakiego dotychczas Paryżanie nie widzieli³⁸. Ponadto, widowisko tego typu po raz pierwszy zostało „wyprowadzone” poza mury Luwru, w którym dotychczas odbywały się tego typu uroczystości – jeszcze w 1606 roku miał tam miejsce

37 Druk został wydany w 1616 r., praca Ziarnki powstała w roku 1612, zob. przypis 35.

38 F. de Rosset w opisie karuzelu poświęca aż 4 strony dokładnemu omówieniu wyglądu Pałacu Szczęśliwości, za: F. Siguret, *Les fêtes de la Renommée XVI et XVII siècles*, Paris 2004, s. 85, przypis 30.

*Karuzel Czterech Żywiołów*³⁹. Mimo, że kontrakty ślubne podpisano właśnie w Luwrze 7 kwietnia 1612 r., uświetniając wydarzenie wielkim pokazem fajerwerków, to jednak główne obchody – trzydniowe świętowanie odbyło się w przestrzeni miejskiej⁴⁰.

Za przygotowanie karuzelu, osnutego wokół narracji o Rycerzach Chwały, broniących Pałacu Szczęśliwości, odpowiedzialni byli dworzanie z najbliższego otoczenia królowej. Organizację i przeprowadzenie zmagania turniejowych powierzono marszałkowi obozu Monsieur Descures'owi i kapitanowi straży baronowi de Vitry. Niezwykle ważną rolę odegrał mistrz jazdy konnej Antoine de Pluvinel, twórca słynnej Académie d'Équitation (1594), który przygotował spektakularne przedstawienie jeździeckie⁴¹. Za opracowanie narracji odpowiedzialni byli wspomniani już humaniści: Honorat de Porchères Laugier i François de Rosset. Owa narracja, kompilująca legendy arturiańskie z licznymi wątkami klasycznymi⁴², w sposób dość oczywisty, stanowiła aluzję do małżeństw obu par identyfikowanych z Monarchią, które przewyciężyły wszelkie trudności, aby zatryumfowała wieczna Szczęśliwość i trwały Pokój. Zarówno ogólny zamysł jak i sama narracja, które autor siedemnastowiecznego traktatu o publicznych widowiskach – Claude Menéstier uważał za najgenialniejsze elementy *Karuzelu na Place Royale*, stały się *de facto* elementem porządkującym olśniewający pochód ludzi, zwierząt i machin⁴³.

Ów paradny wjazd, w czasie którego najznakomitsi przedstawiciele rodów defilowali przed zgromadzonym tłumem, nawiązywał do najpowszechniejszego typu nowożytnych uroczystości publicznych – wjazdu królewskiego. Znany od starożytności, upowszechnił się w średniowieczu. Inspirowane *Roman de la Rose* okazałe wjazdy od XV wieku cieszyły się dużą popularnością w całej Europie, a w szczególności we Włoszech, gdzie pod wpływem tekstu Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* zmieniły dotychczasowy rycerski charakter na triumfalny wjazd imperialny *à l'antique*⁴⁴.

39 *Ibidem*, s. 85.

40 Od tego czasu, każdej niedzieli aż do lutego 1613 r. świętowano zaręczyny przez wystawianie baletów w Luwrze, J.-C. Daufresne, *Le Louvre et les Tuileries. Architectures de fêtes et d'appart. Architectures éphémères*, Paris 1994, s. 36.

41 J. Jacquot, *op. cit.*, s. 374.

42 Szczególnie wyraźne są odniesienia do *Hypnerotomachia Poliphili*, tekstu, którego tłumaczenie na francuski zostało opublikowane w 1546 r. Wyraźne odwołania widoczne są nie tylko w poszczególnych elementach widowiska, ale i w strukturze i poetyce opisu F. de Rosseta, zob.: R. Strong, *op. cit.*, s. 30; J. Jacquot, *op. cit.*, s. 376; F. Siguret, *op. cit.*, s. 86.

43 C.-F. Menéstier, *Traité de tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon 1664; zob.: J. Jacquot, *op. cit.*, s. 384.

44 R. Strong, *op. cit.*, s. 23-25.

W ciągu trzech dni przed tłumem zgromadzonym na Place Royale defilowały setki postaci w stałym porządku. Układ karuzelu był następujący: kolejno wchodziły zastępy Rycerzy Słońca, Lilii, Wszechświata, Rzymscy Zdobywcy. Każdy zastęp był analogicznie uporządkowany – najpierw kilkanaście tręb oznajmiało przybycie zastępu, następnie piechurzy wprowadzali około dwudziestu koni i tyluż konnych paziów. Po nich niekiedy pojawiały się zwierzęta egzotyczne (słonie, lamparty) lub mityczne (jednorożce), które poprzedzały wjazd maszyn i ozdobnych wozów. Na końcu wjeżdżali rycerze – przedstawiciele najznakomitszych rodów Francji ze swym Kapitanem⁴⁵. Grupy formowały się w Luwrze, skąd ulicami miasta przemierzały się na Place Royale⁴⁶. Każdemu wjazdowi zachodnią bramą towarzyszyła poetycka mowa skierowana do królowej, Delfina, czy ambasadora Hiszpanii, a przejazdowi przed lożą królewską towarzyszyły popisy muzyczne, taneczne i wokalne. Defilada postaci – w ramach każdego zastępu ubranych w stroje o jednakowych barwach, najczęściej łączących czerni, biel i purpurę, tj. ulubione kolory królowej, obfitujące w powiewające wstążki, lamówki, pióra, zdominowała turniej, który wbrew początkowym zamierzeniom, rozpoczynał się dopiero wieczorami⁴⁷. Prezentowane potyczki rycerskie, w odróżnieniu od ostatniego feralnego królewskiego turnieju, który odbył się w tym właśnie miejscu, były przede wszystkim popisem kunsztu, sportową zabawą. Jednakowoż, mimo, że były to walki pozorowane miały formę rzeczywistych zawodów z oficjalnie ogłoszonymi zasadami, które oceniał sędzia⁴⁸.

Każda z grup powiązana z konkretnym programem alegorycznym, została tak zaprojektowana, by kolory i elementy strojów oraz typ prezentowanego oręża łączył się ideowo z machiną i dekoracjami wozów triumfalnych, a także zasiadającymi na nich postaciami mitologicznymi czy fantastycznymi. Rycerzom Słońca towarzyszyły motywy solarne: słonie, żołnierze w strojach afrykańskich, wóz z Apollem i muzami, oraz kareta Słońca; Rycerzom Lilii – powiązany z miłością pokonującą wojnę – wóz z koronami symbolizującymi Francję i Hiszpanię, wóz z chłopcami przebranymi za Kupidyny depczące broń i z tronu-jącą Wenus trojańską; Rycerzom Chwały – Wieża Świata, Perseusz Francuski z Pegazem, Góra Andromedy i strzegący jej Smok. Rycerzom Wierności towarzyszyła Świątynia, natomiast Rycerze Feniksa przybywali w asyście dwóch

45 K. Van Orden, *op. cit.*, s. 269.

46 J. Jacquot, *op. cit.*, s. 380.

47 Przeciągnięcie się części paradej spowodowało, że zaplanowane potyczki dokonczono dopiero 30 kwietnia, M. Baudière, *op. cit.*

48 F. de Rosset w swoim opisie zamieścił druk obwieszczający zasady turniejowe, datowany na 13 marca 1612 r., *op. cit.*, s. 37-38.

Gigantów w strojach tureckich, z Pałacem Sławy i Wozem Słońca ciągniętym przez uskrzydłone konie wokół którego kroczyło 12 personifikacji Zodiaku i nosorożce. Rycerzom Króla Powietrza towarzyszyły personifikacje Czterech Wiatrów, złoty Żaglowiec, wokół którego pływały muzykujące trytony, poprzedzając uskrzydloną Husarię polską⁴⁹. Warto nadmienić, że okręty i żaglowce były bodaj najchętniej wykorzystywanymi machinami w czasie karuzeli i w całej Europie cieszyły się dużą popularnością⁵⁰. Zastęp Nimf przybył z zadrzewioną skałą z ukrytymi muzykami i powozem ciągniętym przez osiem jeleni. Rycerze Świata z wozem wiozącym Glob poprzedzali ostatni zastęp Sławnych Rzymian przybywających z proporcami, wozem triumfalnym ciągniętym przez słońce i wozem Zwycięstwa pełnym łupów i jeńców⁵¹.

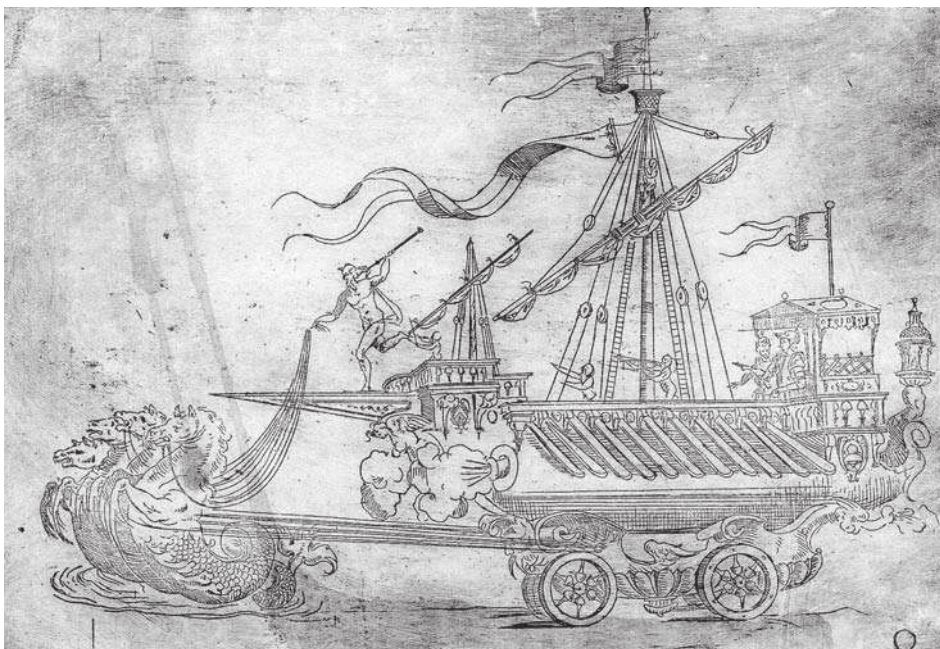
Wykorzystanie tak szerokiego repertuaru motywów w projekcie, na realizację którego przeznaczono zaledwie trzy tygodnie, niosło ze sobą konieczność sięgnięcia do istniejących wzorców. Zarówno w doborze tychże elementów, jak i w formie ich realizacji można zauważyć olbrzymi wpływ doświadczeń florenckich. Do źródeł tak inspiracji, jak i konkretnych zapożyczeń z pewnością należy powtórnie przywołać utwór Colonna. Wśród ilustracji zarówno pierwszego wydania, jak i francuskiego tłumaczenia *Hypnerotomachii Poliphilii* znajdują się bezpośrednie wzorce chociażby dla słoń, jednorożców, czy tygrysów ciągnących powozy, słoń dźwigających obeliski, zalesionej góry nimf, czy wreszcie dla świątyni Sławy⁵². Ta ostatnia, uznawana za jedną z najpiękniejszych maszyn *Karuzelu*, znajdowała się w orszaku Rycerzy Feniksa. Była trzykondygnacyjną

49 Sawicka nie odnalazłszy motywu polskiej husarii na rycinach Chastillona i Meriana, wysunęła hipotezę, że widoczna u Ziarnki, bardzo dokładnie i szczegółowo opracowana grupa, jest elementem pochodzącym z inwencji autora. Jednak uskrzydleni jeźdźcy są wzmiankowani tak w tekstach, jak i widnieją z lewej strony bariery, obok baletu konnego na pozostałych rycinach, *op. cit.*, s. 120.

50 Szczególnie chętnie konstruowano maszyny w formie żaglowców we Włoszech, gdzie organizowano nie tylko karuzele, ale i naumachie. Interesującym przykładem jest samobieżny żaglowiec wiozący muzyków, który otoczony ruchomymi falami był główną machiną gonitwy zorganizowanej w Rzymie na cześć Władysława IV – Giostra del Saracino na Piazza Navona w 1634 r. H. Osiecka-Samsonowicz, „Festa fatta In Roma...”. *Rzymskie uroczystości na cześć polskich Wazów za panowania Władysława IV (1632-1648)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2006, t. 68, nr 3-4, s. 281-309 (za wskazanie tekstu dziękuję Annie Grochali).

51 E. Richer, *op. cit.*, s. 332-348.

52 Szczególne podobieństwo formy świątyni Sławy z karuzelu można zauważyć w ilustracjach z wydania francuskiego: François Bérolde de Verville, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses : qui sont representees dans le Songe de Poliphile desvoilees des ombres du Songe, & subtilement exposees par Beroalde*, Paris 1600; http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/CESR_4023.pdf [dostęp: 28.11.2013].



5. Sebastiano Marsili, *Żagłowiec* (machina z uroczystości zaślubin Francesco de' Medici z Bianką Apello we Florencji) 1579, akwaforta, odbitka barwna, 140 × 220 mm, British Museum, Department Prints & Drawings, Nr 1890,0415.21.

strukturą zadziwiającą w równej mierze bogatymi materiałami (złoto, brąz, marmury, kamienie szlachetne), co elementami architektonicznymi (kolumny, pilastry, kapitele, architrawy czy nisze)⁵³.

Na uwagę zasługuje także repertuar motywów, które pojawiły się w 1579 r. w uroczystych obchodach zaślubin Wielkiego Księcia tokańskiego Francesco di Medici z Bianką Capello. Należy wymienić chociażby wóz przedstawiający żagłowiec z trytonami, ozdobny powóz Wenus ciągnięty przez słonie, czy wreszcie machinę ukazującą smoka i górę. Ta ostatnia była konstrukcją, po otwarciu której, ukazywała się scena polowania. Wszystkie maszyny zostały spopularyzowane dzięki rycinom Accursio Baldiego i Bastiano Marsylia⁵⁴ (il. 5).

Motyw góry, która skrywa już nie łowczych, a muzykujące nimfy, był jednym z chętniej stosowanych na dworze francuskim. Pojawiał się już w kręgu mecenatu Katarzyny Medycejskiej – mistrzowsko wykorzystującej dworskie ceremoniał jako strategię polityczną. Do ważniejszych realizacji należy zaliczyć

⁵³ F. Siguret, *op. cit.*, s. 86.

⁵⁴ Raffaello Gualterotti, *Feste nelle nozze del serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; et della sereniss Sua consorte la sig. Bianca Cappello*, Firenze 1579.



6. Jan Ziarnko, *Karuzel mały* 1612, [fragment ze skałą Andromedy, górą nimf i żaglowcem], akwaforta, 240 × 291 mm, Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków, R. 9360

Ballet des Polonois, który uświetniał uroczystości dworskie towarzyszące negocjacji z posłami polskimi w 1573 r. W balecie, który odbył się w ogrodach Tuileries największy zachwyt zarówno u Polaków, jak i Francuzów wzbudziła samobieżna machina przedstawiająca Górę Nimf. Na szczycie skały z niszami, w których zasiadało 16 nimf reprezentujących prowincje kraju, siedziała Nimfa Francji, natomiast we wnętrzu góry znajdowali się ukryci muzycy i śpiewacy⁵⁵. Zalesiona góra z ukrytymi wśród drzew muzykującymi damami dworu widnieje także na rycinach dokumentujących *ballet de cour*, który odbył się w Hôtel du Petit-Bourbon w 1581 r. – *Circé ou le Balet comique de la Royne*⁵⁶.

Grająca góra w paryskim karuzelu, choć mniej spektakularna (Góra Nimf z *Ballet des Polonois* mierzyła 27 stóp), miała formę skały, całej pokrytej zieleńią, ciągniętej przez cztery jelenie. W 12 niszach, dekorowanych groteskowymi maskami fontann, siedzieli muzycy grający na instrumentach pasterskich (obój,

⁵⁵ Szczegółowe opracowanie tego wydarzenia zaprezentowała Ewa Kociszewska, *Arras medycejski króla Henryka Walezego*, w: *Urbs celebrissima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, red. A. Grzybowski, Z. Żygulski jun., T. Grzybowska, Kraków 2008, s. 375-389.

⁵⁶ Ryciny Jacquesa Patina w: *Balet comique de la royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur*, par Baltasar de Beauioyeulx, Paris 1582.

cynk, flet i rebek). Całość wieńczyło 30 lanc wojennych, wokół których z gałęzi na gałąź przelatywały ptaki. Rustykalnej górze towarzyszył wóz z 5 nimfami (il. 6).

Warto wspomnieć jeszcze jedną samobieżną maszynę – Skałę Andromedy. Zgodnie z opisem de Rosseta i legendą do ryciny Chastillona, kunsztowna skała, na której znajdowała się olbrzymia liczba złożonych zwierząt, będąca więzieniem Andromedy wyrzucała z siebie ogień, kłęby dymu, a z 4 źródeł tryskała woda i wino (lub czerwony płyn). Te cztery tryskające źródła miały symbolizować Obfitość, którą niesie ze sobą trwały Pokój. Z kolei gwarantem pokoju był alians Francji i Hiszpanii, do którego aluzję stanowił zarówno kolor płynów – biel i czerwień, jak i fakt połączenia przeciwstawnych żywiołów takich jak woda i ogień⁵⁷. Być może ze względu na erupcje ognia i dymu, widoczne na rycinach, tryskające płyny bywały interpretowane jako spływająca lava, a Skała Andromedy, będąca *de facto* fontanną, została określona mianem sztucznego wulkanu lub Etny⁵⁸. Takie odczytanie jest o tyle nietrafne, że pokazy ogni sztucznych w formie wybuchających wulkanów, w odróżnieniu do eksplodujących feerią świateł zamków, spotykane są rzadko, głównie w wieku XVIII i XIX. Ponadto „skalne” fontanny stanowią jeden z najpopularniejszych motywów francuskiej architektury ogrodowej XVII wieku⁵⁹.

Charakterystycznym elementem, często towarzyszącym wjazdom tryumfalnym, były budowle określane mianem architektury okazjonalnej. Należały doń wznoszone, podobnie jak maszyny, z nietrwałych, tanich materiałów takich jak drewno, papier, glina czy płótno, różnego rodzaju łuki, lub bramy tryumfalne, zamki i pałace. W przypadku paryskiego karuzelu architektura okazjonalna ograniczała się do przystosowania olśniewającej wyglądem oraz nowością, architektury budynków ograniczających plac. Wzniesiono na nim jedynie podwyższone loże przy zachodniej pierzei dla Królowej Matki, Delfina i ambasadora Hiszpanii oraz przy pierzei południowej dla królowej Małgorzaty Nawarskiej. Jedynym elementem architektury okazjonalnej na „scenie”, którą tworzył sam plac była obronna forteca – Pałac Szczęśliwości przywodzący na myśl olśniewający drewniany zamek Gorgoferusa, jaki dla uczczenia ślubu z Barbarą Austriacką kazał zbudować książę Alfonso II w Ferrarze w 1561 r.⁶⁰ Kunsztowny Pałac Szczęśliwości, który opisywano jako pozłacany, zwieńczony

57 M.-C. Canova-Green, *L'équivoque d'une célébration. Les fêtes du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche à Bordeaux (1615)*, „Dix-septième siècle” 2004, nr 222, s. 11, 13.

58 M. Romeyko-Hurko, *op. cit.*, s. 210, kat. VI.5; K. Van Orden, *op. cit.*, s. 267.

59 Dziękuję Przemysławowi Wątrobie za zwrócenie i uwagi na problem wybuchających wulkanów w osiemnastowiecznej architekturze okazjonalnej.

60 D. Y. Ghirardo, *Festival bridal entries in Renaissance Ferrara*, w: S. Bonnemaïson, Ch. Macy, *Festival Architecture*, London–New York 2008, s. 55.

piramidami z porfiru, z licznymi banderolami i sentencjami, stanowił zarazem centrum jak i ramy dla uroczystości – zarówno w sensie alegorycznym, jak i organizacyjnym. Jako symbol szczęśliwości i bogactwa odnosił się do życia przyszłych par małżeńskich, ale także do dobrobytu i pokoju całej Francji wraz z jej ludem (centralna inskrypcja umieszczona na zamku to *Hilaritate Publice*). Całość przedsięwzięcia pomyślana została, jako obrona przed najeźdźcami Pałacu Szczęśliwości, który, w sensie dosłownym, otwierał i zamykał trzydniowe święto.

I tak, uroczystość rozpoczęła się od otwarcia podwoi zamku, z którego wydobywała się muzyka *oboju najśłodsza i najbardziej harmonijna, jaką można sobie wyobrazić, po której dołączyło kilka głosów podobnych głosom anielskim*⁶¹. Całość widowiska kończył pokaz ogni sztucznych, który rozświetlił cały Paryż najróżniejszego rodzaju wybuchami. Ich źródłem był właśnie Pałac Szczęśliwości, na którym zapłonęły, zwieńczone koronami, królewskie inicjały⁶². Towarzyszyły mu wystrzały muszkietów żołnierzy zgromadzonych na placu oraz kanonada z Arsenалу, Bastylji i Hôtel de Ville.

Ponieważ *Karuzel* wraz ze wszystkimi kunsztownymi maszynami miał być widowiskiem dla całego Paryża, królowa nakazała rozświetlić wszystkie ulice przemarszu kawalkady zapalonymi w oknach latarniami tak, by mogli je podziwiać ci, którzy nie zmieścili się na placu⁶³. Co ciekawe, dzięki iluminacji i powolnemu powrotowi kawalkady do Luwru publiczność nie tylko mogła dłużej podziwiać niezwykle maszyny i ozdobne wozy, ale także miała możliwość dokładnego przyjrzenia się szczegółom ich wykonania, które pozwalało dostrzec również iluzoryczność prezentowanego przepychu. We współczesnym wydarzeniu tekście satyrycznym *La Complainte du facquin* krytykującym zarówno francusko-hiszpański alians, jak i środki propagandowe użyte dla jego przedstawienia, anonimowy autor zarzuca zarówno relacjom piśmiennym jak i ikonograficznym daleko posuniętą idealizację wydarzeń. Przywołuje on żałosny wygląd aktorów i koni, którzy przykryci skórą występowali w roli lwów, czy lampartów⁶⁴.

Niezależnie od nieuniknionych ułomności wykonania, efektem wizualnym, jakie wywoływał widok bogato zdobionych machin i strojnej kawalkady

⁶¹ F. de Rosset, *op. cit.*, s. 66-67, tłumaczenie moje M.B.-S.

⁶² Istnieje rozbieżność pomiędzy źródłami co do inicjałów umieszczonych na Pałacu Szczęśliwości. U Ziarnki pojawiają się związane inicjały Marii i Henryka: MH, Ludwika: L i niezidentyfikowany, być może błędnie podany przez artystę, związany monogram: YS. Natomiast de Rosset wymienia inicjały Marii Medycejskiej i par królewskich: M.L.A.P. & E.

⁶³ M. de Vulson de la Colombiere, *op. cit.*, s. 432, 433, 436; S. Castelluccio, *Les carrousels en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris 2002, s. 18.

⁶⁴ *Complainte du facquin du parc Royal, qui a soustenu tous les cavaliers du Carousel, tant deffendants qu'assaillans*, [Paris] 1612, za: J. Jacquot, *op. cit.*, s. 380.

konnych i pieszych, towarzyszyła poezja i muzyka. Aby barwny pochód wpisać w bieg narracji konieczne było opatrzenie wjazdów każdej z grup mowami wygłaszanymi, bądź odśpiewywanymi przed lożą królewską. Teksty poetyckie wykorzystane w trakcie uroczystości zostały stworzone przez najważniejszych twórców ówczesnej Francji – Jean de Lingendes, François Maynard, François de Rosset, François de Malherbe i in.⁶⁵ Tym samym Maria Medycejska połączyła gigantyczny spektakl miejski, jakim był karuzel i wjazd paradny, z typowym dla kameralnych scen dworskich wykonywaniem lirycznej poezji i pieśni.

Najdobitniejszym tego przykładem był popis hippiczny Rycerzy Lilii poprzedzony trzema pieśniami pochwalnymi Wenus trojańskiej – zacytowanymi przez de Porchères Laugier – które wysławiały zalety królowej oraz gloryfikowały walkę rycerską⁶⁶. Choć autor muzyki pozostaje anonimowy, wiadomo, że teksty napisał Guillaume de Baif – syn członka Plejady Jeana-Antoina de Baifa. Zarówno jego związki z Akademią Poezji i Muzyki, jak i opis de Porchères Laugier, który określił arie, jako wykonane w „starym metrum” – anapeście, peonie i chorijambie – wyraźnie wskazują na utwory *musique mesurée*⁶⁷. Ten rodzaj muzyki, w której wartości metryczne melodii ściśle odpowiadały długościom sylab języka francuskiego, miał naśladować muzykę starożytnej Grecji – zgodnie z ówczesnymi wyobrażeniami na jej temat. Warto dodać, że analogiczne realizacje w kręgu muzyki włoskiej nie był obce Marii Medycejskiej, gdyż dzieło poety Cameraty Florenckiej Ottavio Rinucciniego i Jacopo Periego – opera *Euridice* uświetniło uroczystości weselne królowej w 1600 r. w pałacu Pittich we Florencji. Muzyka w „starym metrum” akompaniowała nie tylko ariom, ale i „tańcowi koni” przygotowanemu przez Pluvinela.

Ballet à cheval był jednym z elementów paryskiego karuzelu, który odbił się najszerszym echem w historii francuskich karuzeli. Do udziału w nim Pluvinel zaprosił najlepszych jeźdźców paryskich – nauczycieli i absolwentów swojej szkoły jeździectwa, w której utylitarną umiejętność jazdy konnej podnosił do rangi sztuki jeździectwa. Zespół jeźdźców wykonał taniec składający się z ośmiu geometrycznych figur: trójkąta, zagnieżdżonych kół, kół, w których jeźdźcy wykonywali figur taneczne (np. *voltes*, *courbettes*), wreszcie prostych

65 Zob. teksty H. de Porchères Laugier w: *Les jeux à la Renaissance. Actes du XXIIIe Colloque international d'études humanistes, Tours, juillet 1980*, études réunies par Ph. Ariès et J.-C. Margolin, Paris 1982, s. 124.

66 Van Orden przywołuje opublikowany w 1613 r. druk muzyczny, w którym, pośród zróżnicowanych utworów znalazły się arie z karuzelu, wraz z zapisem muzycznym: polifoniczna *Airs à quatre de différents auteurs* i dwie na głos i lutnię: *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth, quatriesme livre*, K. Van Orden, *op. cit.*, s. 270.

67 *Ibidem*, s. 270.

linii z pojedynczymi przejazdami⁶⁸. Mimo, że było to pierwsze przedstawienie konnego baletu we Francji, i w tym przypadku można wskazać bezpośrednie inspiracje⁶⁹.

Już Vulson de Colombière opisując paryskie uroczystości, przywołał pierwszy nowożytny balet konny, który miał miejsce w 1608 r. w Turynie⁷⁰. W czasie *Karuzelu* na Piazza Santa Croce w Turynie, zorganizowanego na cześć Kuźmy Medici i jego nowo poślubionej małżonki Magdaleny Austriaczki, również zespół jeźdźców wykonał 8 geometrycznych figur tanecznych.

Inspiracji dla geometrycznego, „horyzontalnego” (oglądanego z podwyższanych łóż, tak, by figury były doskonale widoczne) tańca konnych upatruje się również we wspomnianych *ballet de cour* Katarzyny Medycejskiej. Jest to o tyle uprawnione, że według Ménestriera, nie ma żadnej różnicy między tańcem konnych i pieszych⁷¹. Zachwyt widzów wywoływał nie tyle sam taniec koni, ile kunszt jeździecki i harmonia całego widowiska. De Rosset podkreślał, że zarówno konie, jak i jeźdźcy poruszali się idealnie zsynchronizowani. Czy postępując naprzód, czy opadając i wznosząc się, każdy ruch wykonywali dokładnie w tym samym rytmie, idealnie zespoleni z muzyką akompaniującą ich tańcu. Jeszcze bardziej widowiskowe było zatrzymanie, zastygnięcie na kształt posągów, gdy muzyka umilkła⁷². Widowisko wywołało również zachwyt Królowej, która nakazała powtórzenie przedstawienia na dworze, w niedzielę 30 kwietnia 1612 r.⁷³ Balet konny, przez cały wiek XVII cieszył się olbrzymią popularnością tak we Francji, jak i we Włoszech, szczególnie na dworze medycejskim⁷⁴.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 270.

⁶⁹ Zarówno w opisie wspomnianego baletu *Circé ou le Balet comique de la Royne*, jak i w traktacie Menéstiera pojawia się stwierdzenie, iż przedstawiano balet pieszy i konny, na wzór starożytnych Greków, R. Strong, *op. cit.*, s. 57.

⁷⁰ J. Jacquot, *op. cit.*, s. 376.

⁷¹ R. Strong, *op. cit.*, s. 57.

⁷² Van Orden i w tym kontekście przywołuje *Circé ou le Balet comique de la Royne*, a także, nieco późniejszy, występ szesnastoletniego Ludwika XIV w *Ballet de la Délivrance de Renaud* z 1617 r., w których tancerze zastygali dzięki sile magii, K. Van Orden, *op. cit.*, s. 271.

⁷³ J. Jacquot, *op. cit.*, s. 380-381.

⁷⁴ Florencki Karuzel z 1637 r. zorganizowany dla uczczenia ślubu Ferdynanda II Medici z Wiktorią Dela Rovere w Palazzo Pitti, został udokumentowany przez Stefano della Bella: *Figure Della Festa A Cavallo, rappresenta nel Teatro del Ser.mo Granduca di Toscana*, 1637, akwaforta, Gabinet Rycin BUW Zb. król. vol. 519 nr 78, zob.: J. Talbierska, *Stefano della Bella (1610-1664). Akwaforty ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Warszawa 2001, s. 45, kat. I.22. Por. także J. Paul Getty Trust: www.getty.edu/collection/GRI/download/grioc0004563-D.jpg www.getty.edu/collection/GRI/download/grioc0004571-D.jpg [dostęp: 28.11.2013].

Karuzel wraz z repertuarem środków i motywów, które zostały użyte w trakcie jego realizacji wpłynął na kolejne realizacje. Niewątpliwie program alegoryczny stworzony na potrzeby uroczystego ogłoszenia zaręczyn obu par znalazł kontynuację we wszystkich oficjalnych uroczystościach związanych z królewskimi ślubami⁷⁵. *Ballet du Minerve ou de la Madame* zorganizowany przez Marię Medycejską 19 oraz 22 marca 1615 r. w wielkiej sali Hôtel de Bourbon, dla Elżbiety i Ludwika uznaje się za najdoskonalszy, obok karuzelu z 1612 r., przykład użycia spektaklu dworskiego dla celów politycznych⁷⁶. W balecie pojawiły się więc takie maszyny, jak grająca skała z Sybillami w niszach czy zalesiony pagórek, który zmienił się w morską skałę, której, z kolei, towarzyszyły śpiewające trytony⁷⁷.

Jednak nie tylko realizacje francuskie nawiązywały do tego spektaklu. Sława wydarzenia miała wpływ na późniejsze ceremonie w całej Europie. Warto przywołać dwa późniejsze karuzele, które nie tylko wykorzystywały wybrane motywy, czy elementy, ale były, w znacznej mierze, powtórzeniem paryskiego widowiska.

Pierwszym był balet konny *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, który wystawiono na dziedzińcu pałacowym w Wiedniu z okazji zaślubin Leopolda I z Małgorzatą Teresą 5 grudnia 1667 r. Ryciny dokumentujące wydarzenie ukazują analogiczny pochod zespołów piechurów, konnych i machin takich jak grająca góra z niszami, żaglowiec z trytonami, czy wreszcie potwór morski⁷⁸. W trakcie tego karuzelu został wykonany także balet konny do muzyki Johanna Heinricha Schmelzera⁷⁹.

O ile fakt wykorzystania tego wzorca w orbicie wpływów hiszpańskich, w dodatku jako uświetnienia zaślubin córki króla Hiszpanii nie jest rzeczą zaskakującą, o tyle znacznie ciekawszym wydaje się rozwiązanie sztokholmskie

75 M.-C. Canova-Green, *op. cit.*, s. 3-24.

76 S. Mamone, *Caterina and Maria: two Artemisias on the French throne*, w: *Women in Power. Caterina and Maria de' Medici. The Return to Florence of two Queens of France*, Florence 2008, s. 38.

77 W. Driver Howarth, *French theatre in the neo-classical era (1550-1789)*, Cambridge 1997, s. 96-99.

78 Anonim, *Eigentlicher Kupfer-Entwurf und Beschreibung der Herrl. Festivitaeten so bey dem Kais. Beylager gehalten worden*, 1667, akwaforta, oraz Frans van den Steen według Nicolausa van Hoya, *Patio del palacio imperial durante el ballet ecuestre «La contesa dell'Aria e dell'Acqua»*, 1677, akwaforta w: *Teatro y Fiesta del Sigolo de Oro en tierras europeas de los Austras, Real Alcázar, Sevilla – 11 abril-22 junio 2003; Castillo Real de Varsovia, Polonia – 30 julio-6 octubre 2003*, Madrid 2003, s. 304 – nr 232 i 234, s. 241 – nr 152; www.accioncultural.es/es/publicaciones/teatro-y-fiesta [dostęp: 28.11.2013].

79 *Ibidem*, s. 304 nr 232, 233.

– *Certament Equestre* wystawiony z okazji wstąpienia Karola XI na tron szwedzki w 1672 r. Kulminację trzydniowych obchodów uroczystości, których celem była manifestacja potęgi dynastii, jako nowej siły w Europie, stanowił widowiskowy karuzel⁸⁰. W tym przypadku nie tylko temat, jakim była historia Rycerzy Chwały, ale i sposób myślenia o karuzelu, jako uroczystości publicznej na skalę całego miasta, został powtórzony a nawet rozbudowany. „Sceną” dla widowiska stało się całe miasto, bogato iluminowane, z licznymi przykładami architektury okazjonalnej. 19 grudnia na zamku królewskim uformowała się kawalkada postaci i wozów, w której konni utworzyli cztery zastępy reprezentujące różne narody: starożytnych Greków w strojach w stylu rzymskim, którym przewodził siedemnastoletni król jako Rycerz Chwały, Turków w orientalnych ubiorach, Polaków w strojach sarmackich i zjednoczone kraje Europy, w ubiorach współczesnych. Barwny pochód przedelfował ulicami miasta na dziedziniec szkoły jazdy konnej w Hötorget, gdzie odbył się karuzel⁸¹. Spektakl miał charakter współczesnej krucjaty przeciw Turkom w imię Chrześcijaństwa, na czele której stanął młody król.

Sztokholmska uroczystość, chyba najdobitniej świadczy o tym, jak trafny i zarazem nośny okazał się sam zamysł, a także środki wykorzystane przez Marię Medycejską. Królowej udało się wykreować olśniewające widowisko, dzięki któremu polityczny sojusz francusko-hiszpański, zawarty przez połączenie dynastii został uznany za fakt na trzy lata przed realnymi zaślubinami. Stworzyła wizerunek silnej monarchii, która dzięki aliansowi z Hiszpanią miała dominować nad Europą, a Francji zapewniać pokój i dostatek, choć w rzeczywistości pozycja włoskiej królowej sprawującej opiekę nad niepełnoletnim królem była zagrożona nawet w obrębie samego dworu francuskiego.

Podsumowując omawianie paryskiego karuzelu z 1612 r. należy raz jeszcze podkreślić jak wiele dziedzin sztuki zostało połączonych dla manifestacji potęgi władzy. Królowa, korzystając z wzorców, jakimi skutecznie operowała jej poprzedniczka Katarzyna Medycejska, przeniosła dworskie spektakle *ballet de cour* w przestrzeń gigantycznych uroczystości publicznych odbywających się na terenie miasta. Łącząc paradny wjazd, przedstawienia teatralne, baletowe, jeździeckie i zmagania turniejowe stworzyła skomplikowany pokaz

⁸⁰ L. Rangström, „*Certament Equestre*”. *The Carousel for the Accession of Karl XI in 1672*, w: *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, ed. J. R. Mulryne, H. Watanabe-O’Kelly, M. Shewring, t. 2, Bodmin, Cornwall 2004, s. 292; J. von Wierusz-Wolska, G. von Wierusz, *The Polish „quadrille” in the Stockholm carrousel of 1672*, w: *Stosunki polsko-szwedzkie w epoce nowożytnej: materiały sesji*, Warszawa, grudzień 1999, red. nauk. K. Połujan, Warszawa 2001, s. 171-181.

⁸¹ *Ibidem*, s. 293.

adresowany do bardzo różnorodnych odbiorców, którego odczytanie możliwe było na wielu poziomach. I tak, zgromadzony na placu, czy ulicach lud miał zostać olśniony przepychem, feerią barw, bogactwem strojów, kosztownościami, zapierającymi dech w piersiach samobieźnymi machinami, egzotycznymi i mitycznymi zwierzętami. Skomplikowany program alegoryczny, z licznymi aluzjami, odniesieniami i symbolami, który spajał całe przedsięwzięcie odczytać mogli zaledwie nieliczni przedstawiciele dworu. Nie odstraszyło to organizatorów od zastosowania najsztudniej rozwiązań wywiedzionych z doświadczeń Cameraty florenckiej czy paryskiej Plejady, gdyż widowisko było adresowane zarówno do gawiedzi, najbliższego otoczenia królowej, jak i do ambasadora Hiszpanii.

* * *

Karuzel 1612 r. bywa określany mianem pierwszej, w pełni pokojowej bitwy pozorowanej na terenie Francji⁸². Z pewnością organizując ten niezwykle spektakl Maria Medycejska wygrała batalię propagandową: umocniła pozycję monarchii podkreślając jej ścisły związek z kościołem katolickim, zatwierdziła sojusz z militarnie zagrażającą jej Hiszpanią, na zagwarantowanie, którego trzeba było czekać kilka lat. Jednak sukces ten nie polegał wyłącznie na jednorazowym stworzeniu widowiskowej i erudycyjnej uroczystości, a na wpisaniu jej w długofalowy program budowania wizerunku Delfina i umiejętnym zaprezentowaniu go jak najszerszemu kręgowi odbiorców. Sukces ściśle wiązał się ze skalą przedsięwzięcia, które zarówno na poziomie spektaklu przekroczyło mury Luwru przenosząc się na publiczny plac Paryża, jak i na poziomie drukowanych opisów i przedstawień ikonograficznych, które chętnie powielane i kopiowane przekraczały granice Francji.

Summary

Małgorzata Biłozór-Salwa *The Paris Carrousel of 1612*

In 1612, at the behest of Marie de Medici, a three-day Carrousel was held in one of the squares in Paris. This type of public spectacle, organized to celebrate important court ceremonies such as weddings and coronations, or to call attention to significant political events, were very popular throughout most of early modern Europe. These quasi-theatrical shows, which included ceremonial

82 P. Bracco, E. Lebovici, *Ruggieri, 250 ans de feux d'artifice*, Paris 1988, s. 13.

entries of representatives from powerful families, allegorical group parades with elaborately decorated wagons and intricate machines, artistic performances, tournament matches, and finally, fireworks and illuminations, were primarily used to emphasize the majesty of the ruler. This text is an attempt to present one of the most interesting European Carousels as an example of the masterful use of the form as propaganda of power.

The Parisian Carousel was organized to bring splendour to a double betrothal of minors: Louis XIII with Anne of Austria, the Infanta of Spain, and a younger daughter of Marie de Medici, Elizabeth, with Philip, the heir to the throne of Spain. This celebration, which for the first time in France took place not in the Louvre but in the urban space outside, was designed to dazzle the gathered crowd. At the same time the complex textual and allegorical program created by the most prominent authors of the court allowed a multi-level reading of the Carousel. Thus it became a paean to peace, prosperity and the monarchy. Thanks to the project's impetus, as well as to the accompanying reports, handbills and various printed images, Marie de Medici managed to strengthen the Franco-Spanish alliance: At the time of the Carousel's organisation, the double wedding was only planned, and in fact was not possible for several years due to the ages of the intended spouses, however at this international arena it appeared as an accomplished fact.