

Jan Ostrowski

Kraków

MECENAT ARTYSTYCZNY STANISŁAWA LESZCZYŃSKIEGO

Mecenat artystyczny Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii oraz szersze zagadnienie stosunku tego króla do sztuki były długo analizowane niemal wyłącznie od strony urbanistyki, choć wydał on ważne dzieła także w dziedzinie architektury, a częściowo również malarstwa i teatru. Obecnie nabrały one bardziej konkretnych kształtów, wciąż pozostaje natomiast otwarta sprawa kolekcjonerstwa Leszczyńskiego /zresztą, jak się wydaje, raczej marginesowa/, trudna do uchwycenia ze względu na brak wystarczających źródeł oraz mecenatu króla w dziedzinie muzyki.

Zagadnienia artystyczne były Leszczyńskiemu bliskie przez całe jego długie życie, a w niektórych okresach wysuwały się wręcz na pierwszy plan. Było to zainteresowanie nie tylko zaangażowanego mecenasa, ale i czynnego artysty, wypowiadającego się głównie w dziedzinie malarstwa, wywierającego jednak również bezpośredni wpływ na formę swych fundacji architektonicznych.

Leszczyński był drugim po Zygmuncie III Wazie królem Polski, który w wolnych chwilach chętnie oddawał się twórczości malarskiej. O jego pasji artystycznej mówią tak świadectwa współczesnych, jak i pewna ilość zachowanych dzieł, których daty powstania rozciągają się niemal od dzieciństwa aż po późną starość. Król Stanisław był w dziedzinie malarstwa typowym amatorem. Ograniczał się w zasadzie do modnej w tym czasie techniki pa-



*Stanisław Leszczyński, Matka Boska z Dzieciątkiem / kopia wg A. van Dycka / pastel.
Paryż, Musée du Louvre. Fot. Muzeum.*

stelowej i miniatury. Tematyka jego dzieł to prawie wyłącznie portrety i nieliczne sceny religijne. Stylistycznie opierał się na obiegowych rozwiązaniach italianizującego malarstwa europejskiego XVII w., kopiując van Dycka *Madonna z Dzieciątkiem*, Louvre/, czy adaptując barokowy typ portretu wodza na galopującym koniu /portret Karola XII - *Drott ningholm*/. W pozostałych portretach związany był bliżej z malarstwem francuskim /portret Antoniego Ossolińskiego, dawniej w Muzeum Ordynacji Krasińskich, zaginiony/. Pod względem wartości artystycznej dziełka te osiągały w najlepszym razie pewną poprawność, posiadają jednak znaczenie dokumentu, mówiącego o gorącym umiłowaniu sztuki przez króla i stwierdzającego jego podstawowe umiejętności w dziedzinie rysunku, które mógł wykorzystywać przy współpracy z artystami zatrudnionymi przy realizacji jego fundacji architektonicznych. Warto wspomnieć, że zamiłowanie do uprawianego po amatorsku malarstwa odziedziczyła po ojcu Maria Leszczyńska, królowa Francji.

Fragmentaryczne dane o bogatej kolekcji obrazów rozrzuconej po licznych lotaryńskich rezydencjach zdają się świadczyć, że króla interesował raczej przedstawiony temat, a nie wartość artystyczna dzieła. W swym zbiorze posiadał głównie obrazy religijne oraz portrety osób mu bliskich i członków europejskich domów panujących, co służyło oczywiście podkreśleniu jego monarszej pozycji. Brak jakichkolwiek przekazów o prowadzeniu świadomej polityki kolekcjonerskiej i posiadaniu dzieł wybitniejszych artystów.

Wśród zainteresowań artystycznych króla na pierwszym planie znajdowała się działalność architektoniczna, w jego opinii należąca z pewnością do obowiązkowych zajęć monarchy idealnego, za jakiego pragnął uchodzić. Po skromnych, ograniczonych niepewną sytuacją początkach w Rydzynie, pierwszą samodzielną fundacją architektoniczną Leszczyńskiego była jego rezydencja letnia w Zweibrücken, zwana z turecka *Tschifflik*, powstała około 1715 r. Budowniczym tego *maison de plaisance* był szwedzki architekt Jonas Erickson Sundahl /1678 - 1762/, właściwym autorem był jednak niewątpliwie sam król. Rezydencja składała się z kilku osiowo powiązanych pawilonów, wkomponowanych w rozległe założenie ogrodowe. Poszczególne pawilony miały przy tym typową architekturę polskich dworów drewnianych, łącznie z charakterystycznym rozwiązaniem bramy wjazdowej, odpowiadającej tak zwanemu *samborzu*. Zasada rezydencji składającej się z niezależnych elementów bez zdecydowanej dominanty była zbliżona do rozwiązań tureckich, co wraz z nazwą i ewentualnie innymi, dziś nieczytelnymi szczegółami, mogło być reminiscencją pobytu króla w zależnej od Porty Otomańskiej Moldawii.

Złożony charakter architektury *Tschifflika* jest zapowiedzią mecenatu Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii, w którego dziełach stale będą się na-

kladaly na siebie sprzeczne tendencje przyzwyczajen miejscowych artystow oraz niezwykle pomysly króla, swobodnie operujacego formami w srodowisku nieznanymi czy wręcz egzotycznymi.

Od samego poczatku pobytu Leszczyńskiego w Lotaryngii jego dzialalność budowlana przebiegala dwoma zasadniczymi torami: fundacji publicznych oraz licznych wlasnych rezydencji, zakladanych i urzadzanych z zapalem zrozumialym u wieloletniego wygnanca. W obydwu wypadkach król uzywal tego samego zespolu artystow, z nadwornym architektem Emmanuelem Héré /1705 - 1763/ na czele, a glęboko siegajace wzajemne powiazania poszczególnych budowli nie pozwalaja na wyrwanie ich z kontekstu calosci architektury Leszczyńskiego. Takie wlasnie wyizolowane traktowanie arcydziela urbanistyki, jakim jest *Plac Królewski* w Nancy, stanowi podstawowa slabosc wielu opracowan.

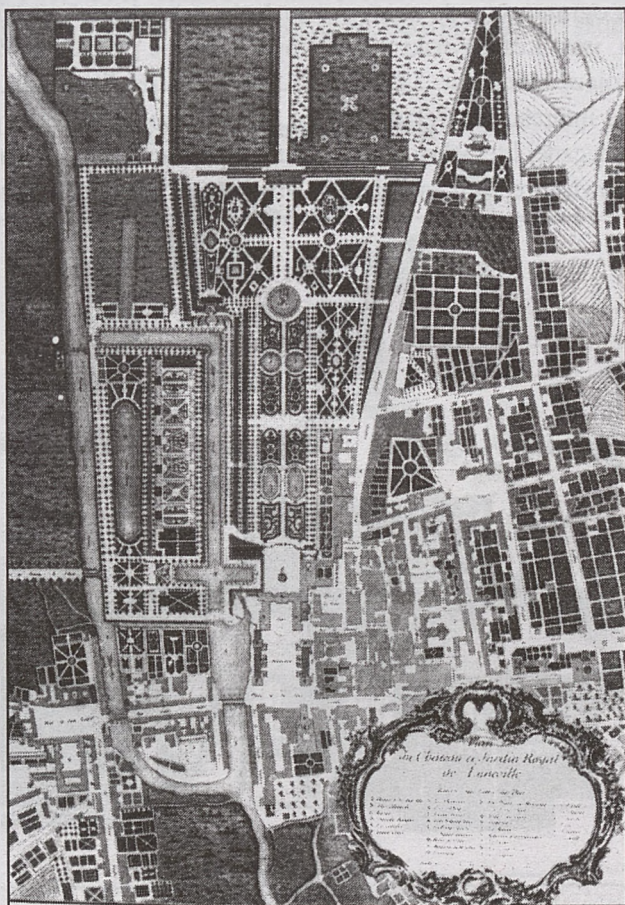
Organizacja mecenatu królewskiego przebiegala bardzo sprawnie. Pomimo ograniczonych srodkow finansowych, często wznoszono lub dekorowano jednoczesnie kilka budowli w róznych miejscowosciach. Leszczyński stale bezposrednio czuwal nad przebiegiem prac, inspirowal i kontrolowal projekty, troszczyl się o losy swych artystow, którzy zywili wobec niego najwyzsze uznanie i wdzięczność.

Król rozumial równiez, że do stworzenia wlasnego wizerunku wladcy idealnego, w równym stopniu co rzeczywiste dokonania, potrzebna jest ich odpowiednia reklama. W tym celu zainspirowal powstanie monumentalnych wydawnictw, prezentujacych plany i widoki swych dziel oraz zestawiajacych wydatki poniesione na cele publiczne. W ten sposob Leszczyński stal się w pewnym stopniu swoim wlasnym historiografem, tworząc zasadniczą podstawę źródlową dla oceny swojego mecenatu.

Natychmiast po przybyciu do Lotaryngii Leszczyński nakazal przebudowę kościoła *Notre - Dame de Bonsecours* w Nancy, który mial stać się mauzoleum jego i jego rodziny, a z czasem niemal polskim sanktuarium narodowym. Dzieje budowy kościoła i jego wyraz stylistyczny stanowia typową ilustrację zagadnien związanych z lotaryńskim mecenatem króla. Do wzniesienia swiatyni uzyto materialow pochodzacych z rozbiórki palacu ksiąząt lotaryńskich w La Malgrange koło Nancy, a dolna część jej fasady jest dokładną rekonstrukcją centralnego ryzalitu ogrodowego zniszczonej rezydencji. Dążenie do zmniejszenia kosztow przedsięwzięc architektonicznych będzie dla Leszczyńskiego problemem stale aktualnym, powodując nietrwalosc wielu jego interesujacych budowli: zadna z rezydencji królewskich nie dotrwalala do naszych czasow w stanie pierwotnym, a większość z nich od dawna nie istnieje. Pod wzgledem stylistycznym, kościół *Notre Dame de Bonsecours* łączy typowo francuską klasycyzujacą architekturę, w jej lokal-

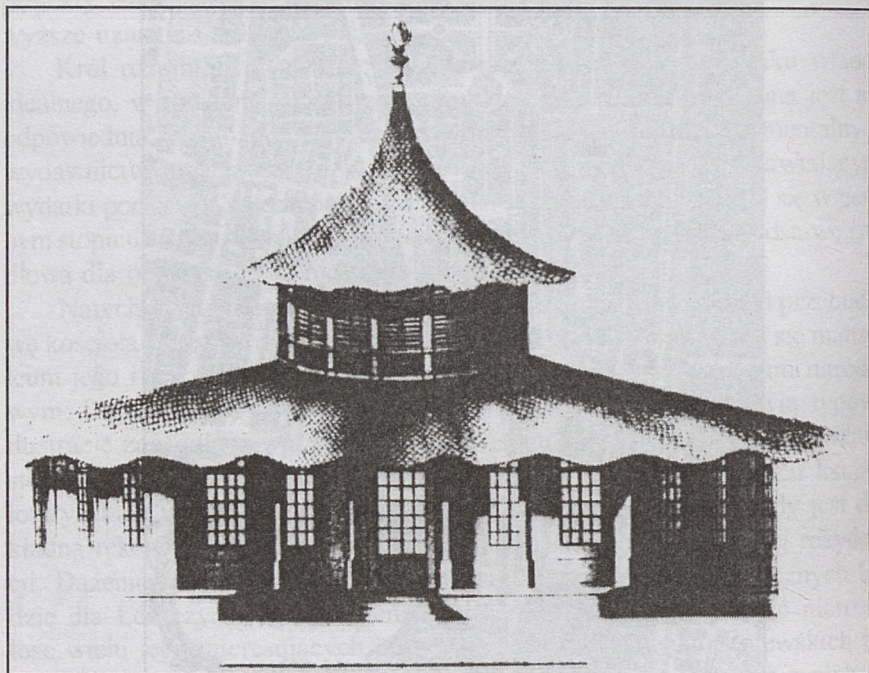
nej odmianie, niewolnej od tradycji gotyckiej, z barwną i bogatą dekoracją wnętrza, sprzeczną z duchem sztuki francuskiej, a wywodzącą się ze środkowoeuropejskiego, italianizującego baroku i powstałą pod osobistym wpływem króla.

Inne fundacje publiczne, aż do podjęcia wielkiego dzieła *Place Royale*, jak *Hôtel des Missions* czy szpital *Saint - Jean - de - Dieu*, pod względem artystycznym nie były zbyt interesujące. Piętnastolecie 1737 - 1751 wypełniają natomiast intensywne prace przy budowie i dekoracji rezydencji królewskich. Najbardziej rozbudowany i prezentujący najwięcej problemów artystycznych był kompleks zamkowo - ogrodowy w Lunéville, składający się z zastanego tam już przez Leszczyńskiego palacu, dzieła wybitnego architekta Boffranda, rozległego parku z powstającymi tam kolejno pawilonami oraz powiązanego celowo z całością założenia palacu w Chantechoux, odległego od Lunéville o około 3 km.



Lunéville, rzut rezydencji i parku. Wg E. Héré, *Recueil des plans*.

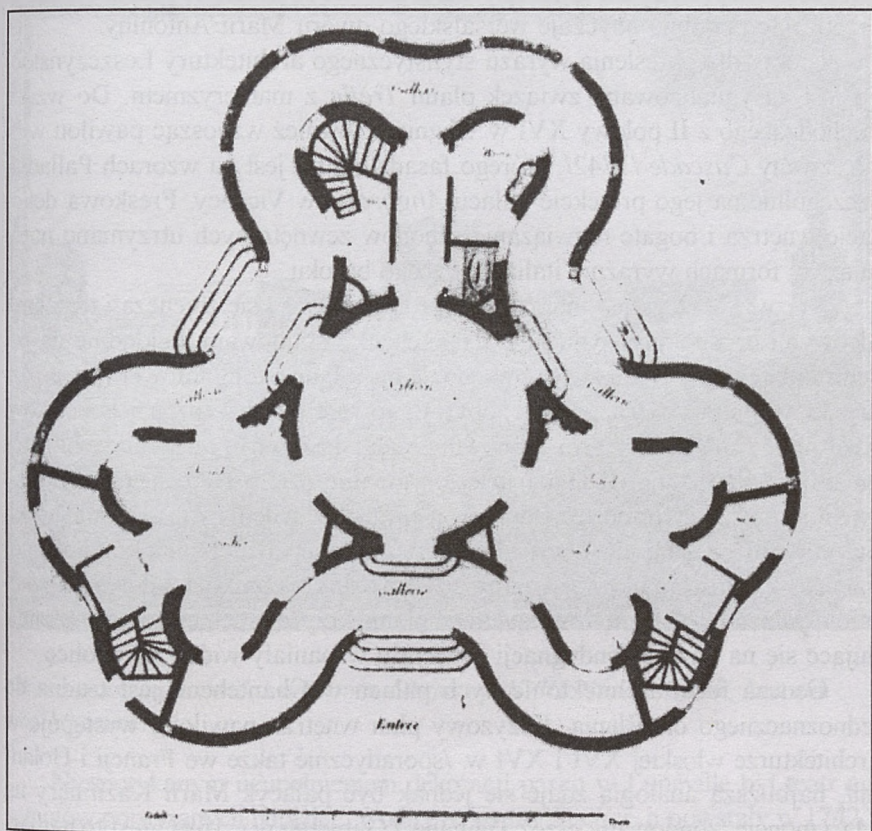
Poszczególne elementy założenia powstawały stopniowo w latach 1737 - 1743, jednak i później były stale na nowo zdobione oraz, w miarę potrzeb, rozbudowywane i naprawiane. W samym Lunéville dziełem króla była rozbudowa rozległego, typowo francuskiego parku o kompozycji geometrycznej, w ramach której rozmieszczone były niewielkie pawilony o lekkiej konstrukcji, pozwalające na realizację najbardziej niezwykłych pomysłów mecenasa. Najstarszą i najsłynniejszą z tych budowli był turecki pawilon zwany *Kiosque*, składający się z dwukondygnacyjnego salonu, otwartej galerii i... łazienki na piętrze. niespotykany program użytkowy i znaczna część form architektonicznych musiały mieć swe źródło w woli króla. Wiele elementów budowli posiadało bliskie analogie w architekturze tureckiej, jej tureckość nie była więc ograniczona do nazwy, a opierała się na rzeczywistej znajomości Wschodu, jaką Leszczyński mógł nabyć w czasie pobytu w Moldawii, a także dzięki ojcu, który w r. 1700 odbył poselstwo do Stambułu, z którego zachowała się interesująca relacja. Mógł ją wreszcie uzyskać za pośrednictwem różnorodnej literatury geograficznej i podróżniczej, zawierającej nie raz opisy budowli tureckich zaskakująco zbliżone do formami *Kiosque*.



Lunéville, pawilon Trèfle, widok. Wg. E. Héré, *Recueil des plans*.

Kontynuację zainteresowań architekturą egzotyczną stanowił pawilon chiński zwany *Trêfle*, powstały w latach 1738 - 1739 i zawdzięczający swą nazwę trójlistnemu planowi. Analogie niezwyklego planu pawilonu występują przede wszystkim w architekturze okresu manieryzmu, a do najbliższych mu należy rysunek rekonstrukcyjny planu świątyni antycznej zawarty w traktacie architektonicznym Giovanniego Battisty Montana /1534 - 1621/. Nie wydaje się natomiast, by specyficzna forma pawilonu kryła w sobie treści symboliczne, jak to się często zdarzało w tego rodzaju budowlach. Rozwiązanie pozostałych elementów architektonicznych utrzymano w formach naśladowujących sztukę chińską, stosując falisty, pagodowy dach i odpowiednią dekorację wnętrza.

Kiosque i *Trêfle* są najbardziej interesującymi budowlami Leszczyńskiego, w których zostały użyte formy egzotyczne. Nawiązująca do sztuki Wschodu



Lunéville, pawilon *Trêfle*, rzut poziomy. Wg E. Héré. *Recueil des plans*.

dekoracja fasady z płytek fajansowych występuje ponadto w odbudowanym przez króla palacu w La Malgrange, a podgięte chińskie dachy w wieżyczkach flankujących palac w Einville oraz w pawilonach *Kiosque* i *Fontaine Royale* w Commercy. Moda egzotyczna, która tak silnie miała zabarwić architekturę europejską II połowy XVII w., około r. 1740 była jeszcze mało rozpowszechniona. Dopiero po połowie stulecia miały się ukazać najważniejsze wydawnictwa propagujące formy egzotyczne, a na terenie Francji orientalne pawilony Leszczyńskiego wyprzedziły powstanie analogicznych budowli o około trzydzieści lat, wpływając na dalszy rozwój tego kierunku. *Trèfle* znalazł nawet niemal dosłowne naśladownictwo w zachowanym do dziś pawilonie chińskim w parku Sanssouci w Poczdamie.

Tuż obok *Trèfle* znajdowała się cała wioska, złożona z kilku niewielkich domków, zwana *Chartreuse*, w której dworzanie Leszczyńskiego oddawali się sielankowemu życiu i pracom ogrodowym, również w ten sposób wyprzedzając podobne obyczaje wersalskiego dworu Marii Antoniny.

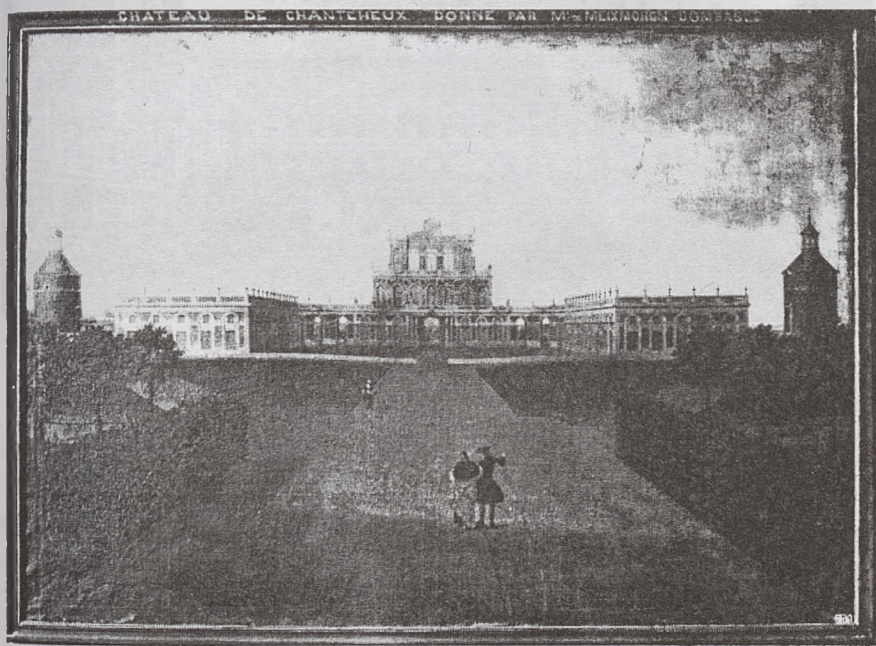
Istotny dla określenia wyrazu stylistycznego architektury Leszczyńskiego jest zasygnalizowany związek planu *Trèfle* z manieryzmem. Do wzoru pochodzącego z II połowy XVI w. sięgnięto również wznosząc pawilon włoski, zwany *Cascade* [1742], którego fasada oparta jest na wzorach Palladia, szczególnie na jego projekcie palacu *Angarano* w Vicenicy. Freskową dekorację wnętrza i bogate rozwiązanie schodów zewnętrznych utrzymano natomiast w formach wyraźnie italianizującego baroku.

Niezwykle złożone i interesujące problemy łączą się z genezą i treściami ideowymi architektury palacu w Chanteheux. Zbudowany dokładnie na osi centralnej zamku w Lunéville, w oddaleniu kilkunastominutowej przejażdżki, służył tylko do czasowych pobytów, towarzyskich zebrań i koncertów. Król miał tam również swą pracownię malarską. Pod względem architektonicznym palac stanowił najbardziej oryginalne dzieło Héré: jego centralny pawilon posiadał formę trójstopniowej piramidy schodkowej. Wysunięte ku przodowi niższe skrzydła boczne tworzyły zamknięty ozdobnymi kratami dziedziniec, a całość flankowały okrągłe wieżyczki gołębników. Głównym wnętrzem palacu był dwupiętrowy salon na planie krzyża greckiego, a tarasy znajdujące się na każdej kondygnacji otwierały wspaniały widok na okolicę.

Geneza form architektonicznych palacu w Chanteheux jest trudna do jednoznacznego określenia. Krzyżowy plan wnętrza pawilonu występuje w architekturze włoskiej XVI i XVII w. /sporadycznie także we Francji i Holandii/, najbliższą analogią zdaje się jednak być palacyk Marii Kazimiery na Marymoncie, zbudowany przez Tylmana z Gameren w r. 1691. Jest to najbardziej uchwytny dowód związków dzieł lotaryńskich Leszczyńskiego z archi-

tekturą polską. Piramidalna forma pawilonu centralnego wywodzi się natomiast najprawdopodobniej z włoskiego belwederu XVI w., a kompozycja całości, wraz ze skrzydłami zakończonymi wieżyczkami jest najbardziej zbliżona do opublikowanego w r. 1670 projektu willi Alessandra Algardiiego *Doria Pamphilij* w Rzymie. Podobne pomysły piramidalnej budowli występują również wśród szkiców architektonicznych Jana Bernarda Fischera von Erlach.

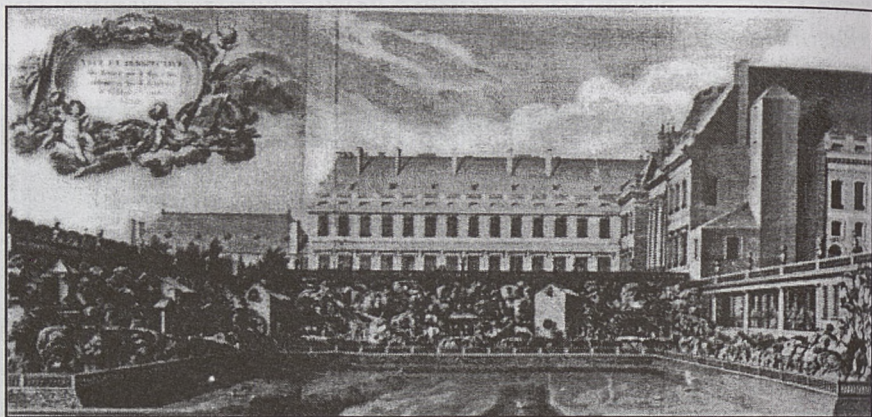
Niezwykła forma i zasygnalizowane funkcje palacu w Chanteheux, skoncentrowane wokół życia towarzyskiego, intelektualnego i artystycznego pozwalają na wysunięcie hipotezy, opartej zresztą na pewnych przekazach literackich z epoki, że pałac stanowił swojego rodzaju pomyslaną w duchu humanistycznym świątynię intelektu i sztuki, w której król i jego otoczenie oddawali się wyższym pasjom i przyjemnościom.



*Chanteheux, pałac, widok od frontu. Obraz z w. XVIII. Nancy, Musée, Lorrain.
Fot. Muzeum.*

Niespotykanym uzupełnieniem dekoracji parku w Lunéville był teatr automatów poruszanych napędem wodnym, zwany *Rocher*, a powstały w 1742 r. Była to złożona z kilkudziesięciu ruchomych figur scena z pracowitego życia

wsi. Podobne, poruszane automatycznie figury mają dawną, starożytną jeszcze genealogię, a do dekoracji ogrodów używano ich najszerzej w okresie manieryzmu, co stanowi jeden jeszcze dowód wspólnoty duchowej Leszczyńskiego z tą epoką. Poza dekoracją i rozrywką automaty mogły spełniać również i pewną rolę naukową. W czasach niezbyt odległych od daty powstania *Rocher* interesował się nimi żywo Kartezjusz, widząc w nich ilustrację swych poglądów dotyczących funkcjonowania żywych organizmów. Dla Leszczyńskiego była to zapewne swojego rodzaju realizacja jego teorii społeczeństwa idealnego, wyłożonej w utopii o wyspie Dumocali, którą w większej skali próbował urzeczywistnić w rządzonym przez siebie księstwie.



Lunéville, teatr automatów Rocher. Wg E. Héré, *Recueil des plans*.

Dwie kolejne rezydencje Leszczyńskiego, w Einville i La Malgrange, były już o wiele mniej interesujące. W Einville ograniczono się do rozbudowy i dekoracji istniejącego wcześniej palacu. W La Malgrange, gdzie powstało nowe, rozległe założenie palacowe, najbardziej oryginalnym motywem była dekoracja tzw. *Château de faïence* płytkami ceramicznymi z Delft. Dziwny plan budowli z wysuniętymi przed fasadę pawilonami mieszczącymi klatki schodowe nie należał do udanych dzieł Héré, niemniej zestawienie centralnego bloku z arkadowymi galeriami po bokach stanowiło zapowiedź pewnych rozwiązań występujących w *Place Royale*.

Ostatnia chronologicznie rezydencja Leszczyńskiego powstała w Commercy, po r. 1745. Pod względem fantazji i rozmachu założenia dorównywała ona niemalże Lunéville. I w tym wypadku król miał do dyspozycji wcześniejszy zamek, koncentrując się na urządzeniu ogrodów i budowie pawilonów. Najokazalszym był *Pawilon Królewski*, zwany również *Château d'eau*, skła-

dający się z trzech prawie niezależnych segmentów, ukrytych za parawanową fasadą i powtarzający ogólny schemat kompozycji, znany z Chanteheux i Einville, z wyniosłym blokiem centralnym i wertykalnymi akcentami na skrzydłach. Osobliwością pawilonu, tak zresztą jak i innych budowli w Commercy, było szerokie zastosowanie sztuczek hydraulicznych. Oprócz piramidalnych fontann w arkadach fasady, sześć centralnych kolumn miało trzony wykonane z metalowej siatki, po której spływała woda, dając niezwykle efekty światła i ruchu. Wewnątrz, w głównym salonie znajdował się olbrzymi świecznik, również ozdobiony podobnymi urządzeniami.

Ponadto skromny *Kiosque* o falistym chińskim dachu, posiadał w oknach zamiast szyb przezroczyste zasłony w postaci wody spływającej po metalowej siatce, a rzędy wykonanych na tej samej zasadzie hydraulicznych kolumn ustawione były wzdłuż mostku na jednym z kanałów (tzw. *Pont d'eau*, *Salon d'eau*) tworząc, jedyne w swoim rodzaju, wnętrza o ścianach z płynącej wody. Podobne urządzenia hydrauliczne istniały, choć na mniejszą skalę, również w Lunéville, w pawilonach *Kiosque* i *Cascade*. Ich głównym zadaniem było dostarczanie chłodu źle znoszącemu upały otyłemu królowi, jednak ich niezwykle rozmach i pomysłowość, przewyższające wszystko, co stworzył w tej dziedzinie w XVIII, dowodzą głębokiego upodobania do tego rodzaju dekoracji, znajdujących i w tym także wypadku najbliższe analogie w epoce manieryzmu.

Dopiero w 1752 r. król Stanisław podjął swe największe dzieło, które zapewniło mu miejsce w każdym podręczniku dziejów architektury: *Plac Królewski* w Nancy. Ów jeden z najwybitniejszych twórców urbanistyki nowożytnej w Europie składa się z szeregu tworzących jednolity zespół przestrzeni, od owalnego placu zwanego *Hémicycle*, poprzez wydłużony prostokąt dawnego placu turniejowego, *Carrière*, przechodzącego w krótką uliczkę przeciętą łukiem triumfalnym, aż do właściwego, kwadratowego placu, obecnie noszącego imię swego fundatora. Biegunami założenia są dwa okazałe palace: siedziba intendenta francuskiego od strony *Carrière* oraz ratusz. Architektura poszczególnych budowli została zaprojektowana jednolicie, uporządkowano również fasady starszych domów przy *Carrière*. Ważną rolę w kompozycji całości odgrywają wspaniałe bramy i kraty kute w żelazie przez Jeana Lamour.

Większość opracowań szeroko omawia genezę i okoliczności powstania placu, podkreślając jego znaczenie urbanistyczne i społeczne polegające na połączeniu dwóch odrębnych dzielnic starego i nowego miasta, czy zwracając uwagę na symboliczny charakter założenia, które miało być pomnikiem Ludwika XV i unii Lotaryngii z Francją. Interesującą hipotezą jest wysunięcie urbanistycznej kompozycji rezydencji Leszczyńskich i miasta w Rydzynie jako ewentualnego wzoru dla rozwiązania *Place Royale*.

Te uwagi nie wyczerpują jednak całości problematyki architektonicznej *Placu Królewskiego*, nie biorąc zupełnie pod uwagę jego związków z architekturą lotaryńską, a przede wszystkim z wcześniejszą twórczością Héré. W rzeczywistości, tu właśnie ma swe źródło wiele elementów architektury placu, których genezy nie umiano dotąd wyjaśnić. I tak - galerie *Hôtel de l'Indendance* posiadają bliski precedens w analogicznych motywach *Château de faïence* w La Malgrange, a zagięcie ich w kształt owalu powtarza z kolei formę nerkowatego placyku przed zamkiem w Commercy, zwanego *Fer - à - cheval*, co dowodzi pośredniej zależności od Placu św. Piotra w Watykanie. Również z zamku w Commercy, doskonale znanego Héré, wywodzi się rozwiązanie elewacji niskich pawilonów północnej pierzi *Placu Królewskiego*, a ich zestawienie z usytuowanym w głębi lukiem triumfalnym powtarza zasadniczą kompozycję palacu w Chanteheux. Także słynne kraty Jeana Lamour, zamykające narożniki placu, posiadają swe odpowiedniki w Chanteheux. Prace przy budowie rezydencji Leszczyńskiego były więc dla Héré doskonałą szkołą, prowadząc go do stworzenia arcydzieła, które bez wzięcia pod uwagę jego wcześniejszej twórczości nie jest w pełni zrozumiałe.

Omawiając poszczególne budowle lotaryńskie Leszczyńskiego zwracano głównie uwagę na cechy, które stanowią o ich oryginalności i odrębności od architektury francuskiej. Jest bardzo charakterystyczne, że koncentrują się one głównie w sferze pomysłu, ogólnego zarysu funkcji i formy budowli, jak to miało miejsce choćby w wypadku *Kiosque*, *Tréfle* czy palacu w Chanteheux. Owe różnorodności i swobodzie inwencji przeciwstawia się do pewnego stopnia praktyczne rozwiązanie szczegółów - często jednostajne, czy wręcz banalne. Wiele wskazuje na to, że stroną pełną inwencji i fantazji był król, a na wykonawcę Héré spada odpowiedzialność za słabsze strony wspólnych dzieł, jak niedocenianie znaczenia bryły budowli, jednostajność płaskich fasad, czy uporczywe stosowanie motywu porte - fenêtre. Jest jednocześnie bardzo znamienne, że wymienione tendencje odpowiadają zasadom architektury francuskiej, przechodzącej wówczas przez okres pewnego skostnienia. Lotaryńskie dzieła Leszczyńskiego nie są jednocześnie wolne od nalu prowincjonalności, jak o tym świadczy dokładnie uchwytnie, dziesięcioletnie opóźnienie w zastosowaniu ornamentyki rocaike.

Leszczyński należał do dobrze znanego typu barokowego mecenasa - architekta, uprawiającego nie tylko jak Ludwik XIV *architecture de canne*, ale podobnie jak Fryderyk II i nasz August II Mocny bezpośrednio ingerującego w projektowanie, czy wręcz przedkładającego własne szkice. Nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że najbardziej interesujące i najoryginalniejsze elementy architektury Leszczyńskiego są związane właśnie z jego

osobistą inicjatywą. Na grunt lotaryński wygnany król przeszczepiał wyniesione z Polski zamiłowanie do italianizujących form barokowych, realizował swe pomysły związane z marzeniami o mieście i społeczeństwie idealnym oraz zainteresowaniami egzotycznymi i symbolicznymi formami architektury. Jak to wielokrotnie podkreślono, osobowość Leszczyńskiego miała wiele cech wspólnych z fascynującą, lubującą się w niezwykłych efektach epoką manieryzmu, co zresztą w czasach rokoka było pewną prawidłowością.

Imponująca jest rozpiętość czasowa działalności artystycznej króla oraz elastyczność jego smaku. Leszczyński wychował się w okresie rozwiniętego baroku przełomu XVII i XVIII w., ku któremu ciążyła jego własna twórczość malarska. Jego upodobania artystyczne przeszły jednak stopniową ewolucję poprzez rokoko oraz wybiegające w przyszłość, preromantyczne zamiłowanie do egzotyki i sielski sentymentalizm, aż do rygorystycznego neoklasycyzmu, który reprezentował Richard Mique, następcą Héré na stanowisku nadwornego architekta.

Działalność artystyczna Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii, podjęta pozornie u schyłku życia i prowadzona przy pomocy ograniczonych środków finansowych należy do ciekawszych zjawisk w dziejach sztuki XVIII w., a w wielu dziedzinach stanowi wręcz działalność prekursorską.